



Museu como discurso:

um estudo de caso sobre o Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Virgínia Escóssia da Rocha Pitta

Porto, 2025

Museu como discurso:

um estudo de caso sobre o Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Virgínia Escóssia da Rocha Pitta

Dissertação apresentada à Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto para a
obtenção do grau de Mestre em Estudos de
Arte – Estudos Museológicos e Curatoriais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elisa Noronha
Nascimento.

Porto, 2025

Para minha mãe, Ilná Escóssia (*in memoriam*).

Agradecimentos

Agradeço à Magda Mota, Valéria Laena e a toda a equipe do Museu da Cultura Cearense pelas primeiras oportunidades na prática da expografia.

Bitu Cassundé, primeiro curador que eu tive acesso e contato, sem nem saber o que essa profissão significava.

Cecilia Bedê, Lucas Dilacerda, Bitu Cassundé e Chico Porto, curadores que me ajudaram a entender essa prática sob o olhar afetivo e cauteloso.

Toda a equipe da técnica e montagem das exposições, com quem aprendi muito sobre a prática expositiva. Esse lugar é sempre cheio de mestres e aprendizados.

Agradeço aos amigos, M. Dias Preto e Patrícia Passos, pelas trocas durante o desenvolvimento de projetos.

Elaine Nascimento, amiga e parceira de trabalho que sempre incentivou minha entrada no mestrado e sempre dividiu os anseios e ideias sobre a profissão arquiteta-cenógrafa-expógrafa.

À amiga Laís Santos, pelas motivações constantes para a realização desse mestrado.

À amiga Samara Garcia, pelas inúmeras conversas sobre possíveis temáticas para essa dissertação. Sua objetividade sempre esteve presente durante a minha escrita.

Agradeço à Aline Monteiro, Camila Geroto e Vítor Nieves, companheiros-amigos de mestrado, de anseios e de “copos” depois das aulas.

Elisa Noronha – Universidade do Porto, Tiago Assis – Universidade do Porto e Simone Landal – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, professores que encontrei durante meu percurso dentro do “mundo acadêmico das artes” e que me fizeram olhar de forma diferente e otimista para as questões museológicas.

Agradeço a Luiza Interlenghi, Rafael Limaverde, Jared Domício, Chico Porto, Cecília Bedê e Nádia Moreno (NUDOC), pelo compartilhamento de fotos e documentos referentes ao período em análise.

Aos entrevistados Cecília Bedê, Bitu Cassundé, Luiza Interlenghi, Ricardo Resende, Paulo Linhares, Dodora Guimarães e Samuel Tomé, que pacientemente ajudaram na construção dessa história.

À coordenadora do curso, professora Lucia Matos.

À minha orientadora Elisa Noronha que com muita paciência, sabedoria e empatia conduziu o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à minha mãe, Ilná Escóssia, e ao meu pai, Cláudio Pitta, pelo exemplo e incentivo aos estudos e às formações acadêmicas.

À Carla da Escóssia, tia querida a quem pedi ajuda e informações durante todo o desenvolvimento desse trabalho, e que sempre me incentivou a seguir em frente mesmo naqueles momentos difíceis.

Ao Túlio, meu companheiro, que acompanhou de longe e de perto todo esse processo, sempre apoiando minhas decisões.

Resumo

Esta dissertação parte do entendimento de que a ecologia das artes é formada por inúmeros contextos, forças e agentes; e, conseqüentemente, de que um museu, uma exposição é um lugar de criação e legitimação de narrativas e discursos e, por isso, um lugar de disputa de poder. A partir desta dimensão política do ato de expor compreende-se que analisar as práticas expositivas de um museu é adentrar não apenas em seu conteúdo artístico, mas também num universo mais amplo, abordando contextos sociais, culturais e políticos de todo um território. Neste sentido, esta dissertação apresenta-se como um estudo de caso sobre o Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC-CE, com o intuito de analisar a construção da sua narrativa e a representação dos seus discursos a partir da sua prática expositiva desenvolvida em seus 25 anos da existência (1998 a 2025). Os significados construídos pelo Museu serão analisados através do cruzamento entre exposições, gestão/proposta curatorial e contexto sociopolítico e cultural no qual o Museu está inserido. Interessa-nos, também, analisar se o discurso construído por este Museu reitera a conjuntura na qual está inserido, ou seja, até que ponto o discurso do MAC-CE é reflexo direto do seu contexto, e onde existe agência desta instituição.

Palavras-chave: MAC-CE; Exposição; Representação; Contexto; Políticas.

Abstract

This dissertation is based on the understanding that the ecology of the arts is formed by countless contexts, forces and agents; and, consequently, that a museum, an exhibition is a place for the creation and legitimization of narratives and discourses and, therefore, a place for the dispute of power. From this political dimension of the act of exhibiting, it is understood that analyzing the exhibition practices of a museum is to delve not only into its artistic content, but also into a broader universe, addressing social, cultural and political contexts of an entire territory. In this sense, this dissertation presents itself as a case study on the Museum of Contemporary Art of Ceará – MAC-CE, with the objective of analyzing the construction of its narrative and the representation of its discourses based on its exhibition practice developed in its 25 years of existence (1998 to 2025). The meanings constructed by the Museum will be analyzed through the intersection between exhibitions, management/curatorial proposal and the sociopolitical and cultural context in which the Museum is inserted. We are also interested in analyzing whether the discourse constructed by this Museum reiterates the context in which it is inserted, that is, to what extent the MAC-CE discourse is a direct reflection of its context and where there is agency of this institution.

Keywords: MAC-CE; Exhibition; Representation; Context; Policies.

Lista de Figuras

- Figura 1** – Praia do Peixe, até os anos 1920.....62
 Fonte: Site Fortaleza Nobre
<http://www.fortalezanobre.com.br/2015/01/a-origem-da-praia-de-iracema-de-1920.html>
- Figura 2** – Praia de Iracema, anos 1920.....62
 Fonte: Site Fortaleza Nobre
http://www.fortalezanobre.com.br/2019/04/a-expansao-urbana-de-fortaleza-o_24.html
- Figura 3** – Praia de Iracema, avanço do mar e destruição dos bangalôs, após 1940.....62
 Fonte: Site Fortaleza Nobre – Acervo Nirez
http://www.fortalezanobre.com.br/2019/04/a-expansao-urbana-de-fortaleza-o_24.html
- Figura 4** – Praia de Iracema antes da construção do CDMAC, anos 1980-1990.....62
 Fonte: Arquivo pessoal Fausto Nilo
- Figura 5** – Calçadão da Praia de Iracema, anos 1990.....63
 Fonte: Site Fortaleza Nobre – Livro Fortaleza 27 graus
http://www.fortalezanobre.com.br/2019/04/a-expansao-urbana-de-fortaleza-o_24.html
- Figura 6** – Construção do CDMAC.....63
 Fonte: Site Fortaleza Nobre – Acervo Gentil Barreira
<http://www.fortalezanobre.com.br/2015/01/a-origem-da-praia-de-iracema-de-1920.html>
- Figura 7** – Vista CDMAC, entrada MCC.....64
 Fonte: Site SECULT-CE – Foto Lucas Calisto
<https://www.secult.ce.gov.br/2025/04/23/dragao-do-mar-celebra-26-anos-com-programacao-descentralizada-e-acoes-de-fortalecimento-cultural-nos-territorios/>
- Figura 8** – Vista CDMAC, Praça Verde.....64
 Fonte: Site Orquidófilos
<https://www.orquidofilos.com/durante-tres-dias-o-dragao-do-mar-e-o-templo-das-orquideas-no-ceara>
- Figura 9** – Cemitério de San Cataldo, 1985. Aldo Rossi, San Cataldo, Itália.....65
 Fonte: Site Archdaily
<https://www.archdaily.com.br/br/997318/melancolia-e-arquitetura-leituras-de-aldo-rossi-e-o-cemiterio-de-san-cataldo>
- Figura 10** – Residencial Südliche Friedrichstadt, 1976. Aldo Rossi, Berlim, Alemanha.....65
 Fonte: Site Domus
<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2023/11/27/aldo-rossi-in-berlin-residential-building-in-the-centre-of-friedrichstadt.html>
- Figura 11** – Centro Direzionale di Fontivegge, 1988. Aldo Rossi, Perúgia, Itália.....66
 Fonte: Site e-architect
<https://www.e-architect.com/architects/aldo-rossi>
- Figura 12** – Centro Direzionale di Fontivegge, 1988. Aldo Rossi, Perúgia, Itália.....66
 Fonte: Site e-architect
<https://www.e-architect.com/architects/aldo-rossi>

Figura 13 – Pirâmide do Louvre.....	67
Fonte: Site Dreamstime	
https://pt.dreamstime.com/pir%C3%A2mide-do-louvre-na-noite-image130478633	
Figura 14 – Colunatas Praça Verde CDMAC.....	67
Fonte: Site SECULT-CE	
https://www.secult.ce.gov.br/2019/04/01/centro-dragao-do-mar-de-arte-e-cultura-programacao-marco-de-2019/	
Figura 15 – Croqui CDMAC – ECOA e SECULT.....	68
Fonte: Arquivo pessoal Fausto Nilo	
Figura 16 – Croqui CDMAC.....	68
Fonte: Arquivo pessoal Fausto Nilo	
Figura 17 – Entorno CDMAC, vista planetário.....	69
Fonte: Site Viagem e turismo	
https://viagemeturismo.abril.com.br/brasil/dragao-do-mar-conheca-as-atracoes-do-centro-cultural-em-fortaleza/	
Figura 18 – Entorno CDMAC, vista passarela.....	69
Fonte: Site Grupo Accor	
https://all.accor.com/a/pt-br/limitless/thematics/family/centro-dragao-mar-arte-cultura.html	
Figura 19 – Implantação CDMAC, vista geral.....	69
Fonte: Site Fortaleza Nobre	
http://www.fortalezanobre.com.br/2019/06/centro-dragao-do-mar-de-arte-e-cultura.html	
Figura 20 – Relação CDMAC e cidade.....	69
Fonte: SECULT-CE – Foto Luiz Alves	
https://www.secult.ce.gov.br/2024/02/07/centro-dragao-do-mar-anuncia-programa-de-gratuidade-para-comunidades-vizinhas/	
Figura 21 – Museu Guggenheim Bilbao.....	70
Fonte: Site Archdaily	
https://www.archdaily.com.br/br/884310/odeia-a-arquitetura-contemporanea-culpe-a-economia-nao-os-arquitetos?ad_medium=gallery	
Figura 22 – Blocos CDMAC – vista geral.....	70
Fonte: Jornal O Povo – Foto: Francisco Fontenele	
https://mais.opovo.com.br/reportagens-especiais/raio-x-espacos-culturais-fortaleza/2023/08/21/dragao-do-mar-dialogos-e-necessidades-de-um-equipamento-em-constante-debate.html	
Figura 23 – Vista Neue Staatsgalerie, 1984. James Stirling, Stuttgart, Alemanha.....	70
Fonte: Site World Architecture Festival	
https://worldarchitecturefestival.com/worldarchitecturefestival2025/en/node/newsarticle-40-year-anniversary-of-jim-stirling-s-staatsgalerie-stuttgart?type=NewsArticle	
Figura 24 – Vista aérea Neue Staatsgalerie, 1984. James Stirling, Stuttgart, Alemanha.....	70
Fonte: Site Artfritz	
https://www.artfritz.ch/MUSEEN/stuttgart_staatsgalerie.html	

Figura 25 – Fachada MAC-CE.....	77
Fonte: Site Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Foto: Luiz Alves	
http://www.dragaodomar.org.br/noticias/1349/20230707-1952-museu-de-arte-contemporanea-do-ceara-abre-selecao-para-estagio-e-formacao-de-cadastro-de-reserva-do-nucleo-educativo-do-museu	
Figura 26 – Vista aérea MAC-CE.....	77
Fonte: Site iStock – Foto Phael Nogueira	
https://www.istockphoto.com/br/foto/vista-a-a%C3%A9rea-do-dragao-do-mar-centro-cultural-e-atra%C3%A7%C3%A3o-tur%C3%ADstica-em-fortaleza-cear%C3%A1-gm1018314702-273762727	
Figura 27 – Vista fachada CDMAC.....	81
Fonte: Site Governo do Estado do Ceará – Foto Luiz Alves	
https://www.ceara.gov.br/2024/03/16/museu-de-arte-contemporanea-do-ceara-recebera-itinerancia-da-35a-bienal-de-sao-paulo-em-setembro/	
Figura 28 – Vista colunatas Praça Verde.....	81
Fonte: Flickr Wagner Aquino – Foto Wagner Aquino	
https://www.flickr.com/photos/wcaquino/8324597599/	
Figura 29 – Vista exposição Leonilson. Ano não identificado.....	81
Fonte: Acervo NUDOC	
Figura 30 – Vista exposição “Trava da peste: linda quanto sol”, 2024.....	81
Fonte: Site Dragão do Mar – Foto Jorge Silvestre	
http://www.dragaodomar.org.br/noticias/1679/20240724-1005-exposicao-trava-da-pesto-linda-quanto-sol-chega-aos-ultimos-dias-em-cartaz-no-museu-de-arte-contemporanea-do-ceara	
Figura 31 – Instalação do artista Artur Barrio. Bienal Ceará América, 2002.....	106
Fonte: Art Nexus	
https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6308b890cc21cf7c09e4a1/48/ceara-america-biennial-de-ponta-cabeca-upside-down	
Figura 32 – Registros das inscrições de Artur Barrio na Bienal Ceará América, 2022.....	106
Fonte: Instagram Carolina Vieira – Foto Carolina Vieira	
https://www.instagram.com/p/C0aC9CvPGW5PgnbCQNI-WDV5DnQbcmPskG4SQY0/	
Figura 33 – Lugar solúvel, artista Jared Domício. Bienal Ceará América, 2002.....	107
Fonte: Arquivo pessoal Jared Domício.	
Figura 34 – Lugar solúvel, artista Jared Domício. Bienal Ceará América, 2002.....	107
Fonte: Arquivo pessoal Jared Domício.	
Figura 35 – Tudo que existia dentro de mim, artista. Waléria Américo. Experimental, 2003. Registro de performance em fotografia.....	116
Fonte: Arquivo pessoal Luiza Interlenghi	
Figura 36 – Especulações sobre o amor, artista Erica Zíngano. Experimental, 2003. Intervenção com palavras recortadas.....	116
Fonte: Arquivo pessoal Luiza Interlenghi	

Figura 37 – Exposição “Obras em Destaque”. 6ª. Edição, 2006.....	124
Fonte: Dissertação Mariana Ratts.	
Figura 38 – Exposição “Obras em Destaque”. 3ª. Edição, 2005.....	124
Fonte: Dissertação Mariana Ratts.	
Figura 39 – Projeto Americanidade. Exposição Jonathan Harker, 2007.....	136
Fonte: Acervo NUDOC	
Figura 40 – Projeto Americanidade. Exposição Jonathan Harker, 2007.....	136
Fonte: Acervo NUDOC	
Figura 41 – Casa Oca, 2010. Sabyne Cavalcanti. Exposição “Pra começo de século”	137
Fonte: Portfólio Sabyne Cavalcante.	
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/12764/sabyne_cavalcanti_portf%C3%B3lio.pdf	
Figura 42 – Casa Oca, 2010. Sabyne Cavalcanti. Exposição “Pra começo de século”	137
Fonte: Portfólio Sabyne Cavalcante.	
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/12764/sabyne_cavalcanti_portf%C3%B3lio.pdf	
Figura 43 – Exposição “Entregue às Moscas”, 2008. Fachada MAC-CE.....	138
Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde.	
Figura 44 – Exposição “Entregue às Moscas”, 2008. Vista interna exposição.....	138
Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde.	
Figura 45 – Exposição “Entregue às Moscas”, 2008. Montagem exposição.....	139
Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde.	
Figura 46 – Exposição “Entregue às Moscas”, 2008. Projeto intervenção da fachada.....	139
Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde.	
Figura 47 – Exposição “Rotas, desvios e outros ciclos”, 2013.....	150
Fonte: Portfólio Bitu Cassundé	
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf	
Figura 48 – Exposição “Rotas, desvios e outros ciclos”, 2013.....	150
Fonte: Portfólio Bitu Cassundé	
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf	
Figura 49 – Exposição “Carneiro”, 2014.....	150
Fonte: Portfólio Bitu Cassundé	
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf	
Figura 50 – Exposição “Carneiro”, 2014.....	150
Fonte: Portfólio Bitu Cassundé	
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf	
Figura 51 – Antessala “Grande Circular”, 2019. Vista entrada da exposição.....	152
Fonte: Portfólio Linga Acácio	
https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/11738/portfolio_2022_em_baixa.pdf	

Figura 52 – Antessala “Zona de Remanso”, 2019. Vista entrada da exposição.....	152
Fonte: Portfólio Linga Acácio https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/11738/portfolio_2022_em_baixa.pdf	
Figura 53 – Exposição Eduardo Frota, 2022.....	166
Fonte: Catálogo MAC (2023c). “Desenhos + Programa de Performances: exposições MAC 2022”. Instituto Dragão do Mar, Fortaleza, 2023.	
Figura 54 – Exposição Eduardo Frota, 2022.....	166
Fonte: Instagram MAC-CE https://www.instagram.com/p/Ce1F8mNucpy/	
Figura 55 – Ciclo de Conversas MAC, 2022/2023.....	167
Fonte: Site Dragão do Mar http://www.dragaodomar.org.br/noticias/1148/20220825-1746-museu-de-arte-contemporanea-do-ceara-realiza-rodas-de-conversa-com-artistas-e-pesquisadores	
Figura 56 – Performance CRIDA, Paula Trojany, 2022.....	167
Fonte: Catálogo MAC (2023c). “Desenhos + Programa de Performances: exposições MAC 2022”. Instituto Dragão do Mar, Fortaleza, 2023.	
Figura 57 – Exposição “Quilombo Cearense”, 2021.....	169
Fonte: Instagram MAC-CE https://www.instagram.com/p/CZKhpzKITmS/?img_index=1	
Figura 58 – Exposição “Quilombo Cearense”, 2021.....	169
Fonte: Instagram MAC-CE https://www.instagram.com/p/CZKhpzKITmS/?img_index=1	
Figura 59 – Exposição “Poço 115: Rastros na Cidade”, 2021.....	169
Fonte: Instagram MAC-CE https://www.instagram.com/p/CZKhpzKITmS/?img_index=4	
Figura 60 – Exposição “Poço 115: Rastros na Cidade”, 2021.....	169
Fonte: Instagram Felipe Camilo https://www.instagram.com/p/CcVVA3grC-k/?img_index=1	
Figura 61 – Exposição “O que tem em cima do morro?”, 2025.....	170
Fonte: Flickr Dragão do Mar – Foto Artur Luz https://www.flickr.com/photos/dragaodomar/albums/72177720323545726/with/54300769151	
Figura 62 – Exposição “O que tem em cima do morro?”, 2025.....	170
Fonte: Flickr Dragão do Mar – Foto Artur Luz https://www.flickr.com/photos/dragaodomar/albums/72177720323545726/with/54300769151	
Figura 63 – Exposição “Anas, Simôas e Dragões”, 2024.....	171
Fonte: Instagram MAC-CE https://www.instagram.com/p/C7SQEE4Pu4u/?img_index=1	
Figura 64 – Exposição “Anas, Simôas e Dragões”, 2024.....	171
Fonte: Newcity Brazil – Foto Jorge Silvestre https://www.newcitybrazil.com/2024/07/15/critical-fabulation-of-cearas-history-a-review-of-anas-simoas-e-dragoes-black-struggles-for-freedom-at-mac-ce/	

Lista de Abreviações

AI-2 –	Ato Institucional nº2
ALECE –	Assembleia Legislativa do Ceará
BEC –	Banco do Estado do Ceará
CAC –	<i>Centre d'Animation Culturelle</i> – Centro de Animação Cultural
CAV –	Centro de Artes Visuais de Fortaleza
CCBNB –	Centro Cultural Banco do Nordeste
CDM –	Centro Dragão do Mar
CDMAC –	Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
CEFET CE –	Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará
EOA –	Escola de Cultura, Comunicação, Ofícios e Artes
FAT –	Fundo de Apoio ao Trabalhador
FGF –	Faculdade Grande Fortaleza
FUNARTE –	Fundação Nacional de Artes
FUNCET –	Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza
IACC –	Instituto de Arte e Cultura do Ceará
IBGE –	Instituto Brasileiro de Geografia
IBRAM –	Instituto Brasileiro de Museus
ICA –	Instituto de Cultura e Arte da Universidade federal do Ceará
ICOM –	<i>International Council of Museums</i> – Conselho Internacional de Museus
IDM –	Instituto Dragão do Mar
IFCE -	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
IFCIC –	<i>Institut pour le financement du cinéma et des entreprises culturelles</i> – Instituto de Financiamento do Cinema e das Empresas Culturais
IVAM –	Instituto Valenciano de Arte Moderna
MAC –	Museu de Arte Contemporânea
MAC-CE –	Museu de Arte Contemporânea do Ceará
MAC-USP –	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-SP –	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM-RJ –	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP –	Museu de Arte de São Paulo
MAUC –	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
MCC –	Museu da Cultura Cearense / Memorial da Cultura Cearense
MDB –	Movimento Democrático Brasileiro
MoMA –	<i>Museum of Modern Art</i> – Museu de Arte Moderna
NAT –	Núcleo de Articulação Territorial

NPAV –	Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais do MAC-CE
NUDOC –	Núcleo de Documentação e Registro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
OS –	Organização Social
PDT –	Partido Democrático Trabalhista
PMDB –	Partido do Movimento Democrático brasileiro
PRPPG-UFC –	Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará
PRODETUR –	Programa Nacional de Desenvolvimento e Estruturação do Turismo
PRODETUR/NE –	Programa Nacional de Desenvolvimento e Estruturação do Turismo do Nordeste
PSB –	Partido Socialista Brasileiro
PSDB –	Partido da Social Democracia Brasileira
PT –	Partido dos Trabalhadores
RECE –	Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará
SECULT –	Secretaria da Cultura
SECULT-CE –	Secretaria da Cultura do Ceará
SEMA-CE –	Secretaria do Meio Ambiente e Mudança do Clima do Ceará
SCAP –	Sociedade Cearense de Artes Plásticas
SMAK –	<i>Stedelijk Museum voor Actuele Kunst or Municipal Museum for Contemporary Art</i> – Museu Municipal/Urbano para Arte Atual ou Museu Municipal de Arte Contemporânea
TAC –	Temporada de Arte Cearense
UERJ –	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFC –	Universidade Federal do Ceará
UFMG –	Universidade Federal de Minas Gerais

Sumário

Introdução.....	16
Capítulo I – Delineando Um Paradigma	30
1.1 Conjuntura política, social e cultural na formação dos museus de arte da década de 1970	30
1.2 O centro cultural como política cultural	39
Capítulo II – Cultura Como Política	50
2.1 O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Contexto político, social e cultural na formação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará	50
2.2 O Museu de Arte Contemporânea do Ceará	72
2.3 Política Cultural Cearense X Política Cultural Francesa.....	84
Capítulo III – Museu Como Discurso	91
3.1 Introdução para o estudo de caso e Metodologia	91
3.2 De ponta-cabeça – Período 1: 1998 a 2003	100
3.2.1 Contexto da inauguração do MAC-CE.....	100
3.2.2 A primeira gestão	104
3.3 Experimental Artista Invasor – Período 2: 2003 a 2007.....	115
3.4 Entregue às Moscas – Período 3: 2007 a 2012.....	132
3.5 Carneiro – Período 4: 2012 a 2020	148
3.6 Anas, Simôas e Dragões – Período 5: 2020 a 2025.....	163
Considerações Finais.....	181
Referências Bibliográficas	194
Apêndice – Caderno de Entrevistas	216

Introdução

Minha relação com o “mundo das exposições” se deu através da prática, a partir da experiência profissional com o desenvolvimento de projetos expositivos e com o acompanhamento de montagens, em contato direto com os trabalhos artísticos e com os inúmeros agentes sociais que fazem parte desse grande universo: montadores, eletricitas, marceneiros, iluminadores, artistas, conservadores, arquitetos, expógrafos, museólogos, arquivistas, arquitetos, curadores, fotógrafos, cenógrafos, designers, educadores, pesquisadores e gestores de instituições. Muitas foram as relações desenvolvidas e os aprendizados ao longo de 10 anos de prática dentro do espaço vazio das salas expositivas de museus e centros culturais.

Portanto, a escolha do tema desta dissertação parte de motivações pessoais relacionadas aos projetos desenvolvidos e, principalmente, do interesse em aprofundar os estudos sobre as exposições enquanto discursos institucionais e políticos, especificamente, da historiografia e do sistema das artes na cidade de Fortaleza¹. Quando entramos no mundo das artes, estudamos a história dos grandes museus ocidentais, porém desconhecemos as narrativas sobre o nosso território de origem. Inúmeras publicações mostram-nos que a maior parte das análises sobre exposições abordam os mesmos territórios localizados no norte global, desconsiderando manifestações de localidades ditas “periféricas”, a exemplo do Brasil. De acordo com Myrian Sepúlveda dos Santos, no artigo “Museus brasileiros e política cultural” (2004):

Aqueles que analisam os processos de mundialização, globalização ou mesmo de formação de contextos pós-coloniais destacam as mudanças ocorridas nas esferas da economia, da política, do trabalho e mesmo da cultura, mas ainda não incluíram os museus brasileiros como parte desses processos. A contribuição existente é

¹ A cidade de Fortaleza é a capital do Estado Ceará, localizado na região Nordeste do Brasil. De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia – IBGE, no ano de 2022 Fortaleza apresentava uma população de, aproximadamente, 2,429 milhões de habitantes, e a sua região metropolitana 4,168 milhões de habitantes.

composta, em grande parte, de análises pontuais sobre determinado tipo de museu, ou práticas específicas. Nelas, os museus brasileiros estão longe de serem caracterizados como instituições culturais de grande sucesso (Santos, 2004, p. 54).

Essa questão pode ser rebatida dentro do próprio país, no que diz respeito ao eixo Rio – São Paulo² em relação às outras regiões. Quando se fala em arte brasileira, e exemplos expositivos brasileiros, fala-se das cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Brasília e Rio Grande do Sul e, geralmente, as histórias das outras regiões ficam de fora, a exemplo da região Nordeste³. Nem mesmo a relevância de Lina Bo Bardi no circuito artístico parece ter sido suficiente para incluir na História os eventos que aconteceram nas cidades de Salvador, Recife e Fortaleza.

Falar sobre as relações entre “centro” e “periferia” pode parecer dúbio. Porque ao mesmo tempo em que a periferia quer se assemelhar ao centro, para ser legitimada, ela se distingue, por ter expressões próprias e, por isso, não consegue adentrar à categorização da História da Arte, sendo taxada de regionalista ao invés de ser identificada como linguagem. Paulo Marins e Mônica Schpun (2022) ilustram essa problemática:

No âmbito dos museus de arte, cujas coleções foram quase exclusivamente formadas segundo os princípios europeus de belas-artes, as narrativas históricas se esforçaram para atrelar a produção nacional aos circuitos eruditos de filiação eurocêntrica. Expressões artísticas ligadas a outras tradições culturais foram raramente incluídas nessas coleções, não escapando de rótulos redutores, como

² O termo “eixo Rio-São Paulo” utilizado no Brasil faz referência à região que conecta as áreas metropolitanas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. É um conceito utilizado para descrever a concentração de atividades econômicas nessas regiões, que são consideradas motores da economia brasileira.

³ Em análise sobre a quantidade de instituições museológicas no Brasil, Santos afirma que “a Região Sul, muito menos populosa do que a Região Nordeste, tem índices grandes de concentração de museus” (Santos, 2004, p. 60). Mesmo ocorrendo o crescimento desses números em todas as regiões brasileiras, em 2022 a concentração de museus ainda permanece nas regiões sul e sudeste: “Atualizando os dados da década passada, a plataforma Museusbr, do IBRAM, totaliza 3.916 instituições no país, estando entre elas 683 museus no estado de São Paulo, que mantém a liderança entre os 1.552 museus do Sudeste; 1.059 no Sul; 852 no Nordeste; 278 na região Centro-Oeste; e 175 no Norte” (Marins, Schpun, 2022, p.6).

arte popular ou arte naïf. Raros também foram os estados que conseguiram formar expressivas coleções museais de arte fora do eixo Rio-São Paulo, logrando construir outras narrativas que escapassem dos cânones associados aos movimentos e artistas reconhecidos nas duas maiores cidades do Brasil (Marins & Schpun, 2022, p. 4).

Por isso, investigar sobre arte e exposições no Ceará ainda parece tarefa difícil. Não pela sua inexistência, mas pelo seu apagamento devido à falta de legitimação do sistema das artes. A partir do entendimento de que o ensino é baseado no pensamento ocidental, contado através das suas histórias próprias, e da compreensão constante sobre as relações de colonialidade (Quijano, 1992), poder e dominação existentes em territórios colonizados (como o Brasil), essa dissertação busca se afastar das análises museológicas e expositivas do norte global na tentativa de entender a ecologia de outros contextos e o que eles revelam. Dessa forma, debruçar-se sobre outros territórios é uma maneira de compreender a história da arte e das exposições como um campo diversificado, gerando um “embate perante uma trajetória que ainda é marcada por outras hierarquias, advindas de sua gênese eurocêntrica e de seu compromisso tradicional com narrativas excludentes” (Marins & Schpun, 2022, p. 06).

De início, considerava traçar uma historiografia sobre as exposições na cidade de Fortaleza, remetendo, talvez, à Padaria Espiritual⁴ (1892), pois esta agremiação parece ter sido um dos primeiros momentos da efervescência artística e cultural registrado na História da cidade. Em seguida, seria abordado o Salão Abril (1943), importante lugar expositivo devido à sua permanência ao longo do tempo e o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC (1961), primeiro museu de arte em Fortaleza. Passaríamos pela Casa de Cultura Raimundo Cella (1967) e pelo Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC-CE (1998), iniciativas do Governo do Estado para o fomento da produção artística local, até

⁴ A “Padaria Espiritual” foi um movimento literário-cultural que surgiu em Fortaleza no final do século XIX, 1892, como uma agremiação de jovens escritores, desenhistas, pintores e músicos que se reuniam para discutir sobre cultura, e iniciaram a publicação de um jornal denominado “O Pão”.

chegar ao mais novo museu de Fortaleza, a Pinacoteca do Ceará (2022). Porém, por necessidade de um recorte temporal menor para uma dissertação de mestrado, ponderei analisar as exposições a partir de um museu da cidade de Fortaleza, realizando um estudo de caso.

Ao iniciar a investigação através da leitura de trabalhos acadêmicos e artigos de jornal, percebi que o Museu de Arte Contemporânea do Ceará contempla uma parte significativa da produção artística desenvolvida em Fortaleza e da sua historiografia expositiva. A partir desse material percebi que este Museu se mostra, desde a sua criação, como um lugar de formação na área da mediação e arte-educação, e também formação de público, de artistas, de curadores e pesquisadores, ou seja, formação de uma cena artística e cultural para a cidade de Fortaleza. Partindo dessa compreensão, essa pesquisa resolveu elencar como objeto de estudo o Museu de Arte Contemporânea do Ceará. É válido ressaltar que, até hoje, não existe em Fortaleza curso superior em Museologia, existindo apenas o curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE-CE.

Ao compreender que a ecologia das artes (Tejo, 2017) é formada por inúmeros contextos, forças e agentes, compreende-se a exposição como um lugar de criação e legitimação de narrativas e discursos (Simões, 2019) e, por isso, um lugar de disputa de poder. Entende-se também que as exposições podem ser reflexo de uma instituição e de uma narrativa curatorial (Ferguson, 1996), assim como podem representar e refletir um contexto político, cultural e social de uma cidade. Em função dessas questões, percebe-se que o ato de expor possui uma dimensão política por estar associado a valores sociais, políticos e económicos (Simões, 2019, p. 121).

A partir da natureza política das exposições compreende-se que analisar as práticas expositivas de um museu é adentrar não apenas em seu conteúdo artístico, mas também em um universo mais amplo, abordando contextos sociais, culturais e políticos de todo um território. Dessa forma, o objetivo desta dissertação sofreu uma inflexão ao tirar o foco da

historiografia e atentar-se para as exposições de uma instituição museológica observando as relações existentes entre programa expositivo, gestão do museu e conjunturas que os envolvem, pois entende-se que a exposição se conforma como o lugar onde tais relações se concretizam.

Ao assumir as exposições como objeto de análise, este trabalho acaba por se inserir no campo da História das Exposições, termo que passou a ser usado de forma sistemática, após as pesquisas e publicações da editora inglesa *Afterall*, em 2010, com a edição da série *Exhibition Histories*, que investiga as exposições que moldaram a forma como a arte contemporânea é discutida. A série contempla textos específicos sobre exposições que foram marcos para a História da Arte, assim como algumas mostras que estão fora do circuito “oficial”. Estas publicações parecem ter renovado o interesse sobre o campo expositivo pois, desde então, a História das Exposições tem se tornado uma linha de investigação dentro do contexto da Arte e da Museologia.

Porém, essa dissertação busca novas reflexões a respeito da história das exposições na tentativa de criar outras narrativas, descentralizando as histórias e, como já referido, olhando para outros territórios. Olhar para o Museu de Arte Contemporânea do Ceará e entender a sua importância dentro de um território específico é, também, uma forma de decolonizar as narrativas.

Em paralelo às questões traçadas até aqui, havia, também, uma inquietação pessoal a respeito das abordagens existentes ao analisar propostas expositivas. A maioria destes escritos discute o “modo de expor” a partir de paradigmas museológicos e tipologias relacionadas à forma, ao espaço e à hibridização das linguagens, como, por exemplo, as exposições cenográficas (Castillo, 2008; Rocha, 2023). Porém, entende-se que as “formas de expor” também se configuram como consequências das questões de legitimação da arte, assim como dos contextos sociopolítico e cultural no qual estão imersas. As análises expositivas baseadas na “forma” não respondem a questionamentos sobre fatores externos

ao museu como, por exemplo, “o que acontece no contexto sociopolítico que interfere na construção dos espaços expositivos e museológicos?”.

A partir desta inquietação, surgiram indagações sobre “o que as exposições querem dizer?” e “o que uma exposição significa?”. Entende-se que a pergunta primeira se refere à curadoria e à instituição, se configurando em uma análise de “dentro para fora”. Percebe-se, a partir do texto de Felix Vogel (2019), que grande parte dos estudos desenvolvidos sobre a teoria da curadoria diz respeito à narrativa de um curador em específico, trazendo mais os exemplos da sua prática individual, e menos o que seria uma teoria curatorial. Enquanto o segundo questionamento parte de uma análise de “fora para dentro”, abordando a narrativa curatorial e institucional em cruzamento com as conjunturas as envolvem.

Essa dissertação tem como base a análise de “fora para dentro”, por entender que a exposição é parte integrante de uma “trama complexa: uma enorme rede, onde se movimentam diferentes agentes, seguindo interesses individuais, institucionais, econômicos” (Simões, 2019, p. 88). A partir da indagação “o que uma exposição significa?”, surgem outras: O que está em jogo nas exposições? É apenas falar sobre arte? Ou existem outras questões intrínsecas? Quais seriam essas questões? Como são definidas as práticas expositivas de uma instituição? Quais os agentes culturais envolvidos neste processo? Como são elaborados os discursos ou narrativas? Quais são os modos de expor e as visualidades dentro de um museu? As exposições são reflexos de um contexto político específico? As exposições são reflexos de uma gestão?

Através da abordagem de Henrietta Lidchi (2003), que analisa os diversos níveis de produção de significado dentro de uma exposição, esses questionamentos são reformulados: “qual a motivação para uma determinada exposição acontecer?”, “qual é a razão de ser/existir de uma exposição”, ou ainda, “porque uma determinada exposição foi realizada”. Com a ajuda do texto de Bruce Ferguson (1996), que aborda a exposição como representação institucional compreendendo-a como vestígio, as indagações se transformam em “o que as exposições representam?”. As inquietações iniciais norteadoras desta

pesquisa em cruzamento com a compreensão sobre o ato político de expor (Simões, 2019) e com o pensamento dos autores citados, fazem surgir as questões orientadoras deste trabalho: quais os sentidos e significados produzidos em uma exposição? Quais os discursos museológicos as exposições representam? Qual é o discurso de um museu a partir do que ele representa nas suas exposições? Quais significados políticos os museus produzem a partir de suas exposições? Como os produzem?

Todas essas reflexões foram suscitadas de forma geral a partir dos estudos dos museus e das exposições para depois serem discutidas no desenvolvimento do estudo de caso dessa dissertação, cujo objeto de estudo é o Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Sempre pautada no interesse sobre a dimensão política das exposições, esta dissertação se delineou através do seguinte objetivo: identificar o discurso do Museu de Arte Contemporânea do Ceará a partir das suas exposições. Este trabalho se propõe analisar as exposições que aconteceram nos 25 anos de existência do MAC-CE (1998 a 2025), para entender, a partir desses “pequenos eventos históricos” (Moureau, 2017, como citado em Figueredo, 2021, p. 27), a sua agenda política.

Os significados construídos pelo Museu serão analisados através do cruzamento entre exposições, gestão/proposta curatorial e contexto sociopolítico e cultural no qual está inserido. Baseada nessa triangulação, pretendo responder aos seguintes questionamentos: olhar para as exposições do Museu de Arte Contemporânea do Ceará a partir dos seus contextos pode revelar o quê? Pode revelar a sua agenda/discurso? A agenda/discurso deste Museu pode ser identificada através das suas exposições? Quais foram as suas agendas/discursos ao longo da sua história?

Como objetivo geral, investiga-se também se o discurso deste Museu reafirma um contexto social e cultural, ou seja, até que ponto o discurso do MAC-CE é um reflexo direto da conjuntura na qual está inserida, e onde existe agência direta desta Instituição.

Para a compreensão sobre a relação e possíveis interferências dos contextos político, social e cultural nas práticas e políticas museológicas, o recorte temporal deste

trabalho inicia no final da década de 60, momento em que as transformações ocorridas na esfera sociocultural refletiram de forma direta em políticas culturais de diversos países. Nesse período os museus foram questionados em todas as suas esferas e o debate em torno da interdisciplinaridade, participação e comunicação produziu novas teorias, tipologias e políticas museológicas. A partir desse momento os museus passaram a ser compreendidos como parte da sociedade por responderem ao meio social e cultural no qual estavam inseridos.

As transformações da década de 70, desenvolvidas no Capítulo I desta dissertação, tem como objetivo fundamentar duas questões. Primeiro, a ideia de que os contextos podem interferir e/ou condicionar as práticas e políticas museológicas, pois nesse período houve a criação de um paradigma museológico interdisciplinar como reflexo da conjuntura política e cultural, o *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*. E segundo, a modificação do pensamento sobre a instituição museológica com o reposicionamento dos estudos sobre museus a partir de uma abordagem sociológica e representacional.

A interferência dos contextos pode ser observada a partir da modificação em relação a sua função. Seu papel de “coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente exibir para educação e lazer de valor cultural” (ICOM, 2020; Motta, 2009) se amplia após a década de 1960 passando a englobar a ideia de uma “instituição a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (ICOM, 2020; Motta, 2009). Nesse momento o museu passa a ser visto como agente da sociedade e como lugar de construção de discurso. Uma das consequências geradas por essa inflexão foi a expansão das suas práticas que, além de salvar e exibir uma coleção, passaram a contemplar atividades de formação, pesquisas e ações educativas.

O segundo ponto a ser fundamentado na abordagem teórica diz respeito ao reposicionamento dos estudos museológicos. Antes da década de 60, as análises sobre os museus de arte eram baseadas em questões estéticas da História da Arte, não sendo possível abarcar fatores externos a elas. As abordagens a partir das conjunturas

sociopolíticas e culturais se configuravam como algo distante do texto museológico, pois a “tradição de contextualizar a arte dentro da história social se referia a obras históricas, não localizando seus significados em um contexto mais amplo de tempo e espaço”⁵ (Ferguson, 2005, p. 127, tradução nossa).

Dessa forma, a fundamentação teórica deste trabalho tem o intuito demonstrar que as conjunturas políticas e socioculturais de um determinado período refletem políticas culturais e estas, por sua vez, têm rebatimento direto na política institucional dos museus. Dessa forma, coloca-se como relevante a análise sobre tais contextos, pois acredita-se que estas instituições também são construídas a partir deles.

Em paralelo a esta abordagem, este trabalho analisa as exposições a partir dos Estudos Culturais, disciplina desenvolvida no seio das transformações da década de 60. Em cruzamento com os estudos museológicos esta disciplina investiga a produção de significado no ato de exhibir, pois o considera como lugar de definição e de atribuição de valor (Hall, 2016). Ao determinar quem é representado e de que forma é representado, as exposições constituem-se como ferramentas de construção de discurso, pois seus significados são produzidos e transmitidos através dos processos de representação, ou seja, através dos objetos, da linguagem e do discurso.

Entende-se que as exposições geram significados em diversos níveis, pois “são representações da identidade sancionadas publicamente, principalmente, mas não exclusivamente, das instituições que as apresentam”⁶ (Ferguson, 2005, p. 126, tradução nossa). De acordo com Ferguson, “a mente interior da instituição artística é mais disponível através da análise do meio das exposições”⁷ (Ferguson, 2005, p. 128, tradução nossa), ou seja, o discurso da instituição é exposto e revelado nas exposições. Concluímos, assim, que

⁵ Texto original em inglês: “And the tradition of contextualizing art within social history is most often confined to ‘historical’ works rather than contemporary art” (Ferguson, 2005, p. 127).

⁶ Texto original em inglês: “Exhibitions are publicly sanctioned representations of identity, principally, but not exclusively, of the institutions which present them” (Ferguson, 2005, p. 126).

⁷ Texto original em inglês: “But, whether this acknowledgement is conscious or not, the art institution’s inner mind, as it were, or what Fredric Jameson has called the “Utopian dimension” of any public spectacle which celebrates the renewal of the social order, is, I am arguing, most available through analysis of the medium of exhibitions” (Ferguson, 2005, p. 128).

é através das exposições que é possível identificar o discurso de uma instituição museológica.

Dessa forma, compreende-se que a exposição, vista como um lugar de poder e de produção de conhecimento, se configura como a prática museológica de maior importância dentro dos museus porque o seu discurso se torna concreto através dela. É a partir do lugar de produção de significado que essa dissertação aborda as exposições como objeto de análise para a compreensão do discurso do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, compreendidas como vestígio das suas representações (Ferguson, 2005). Acredita-se que tal abordagem permite “reescrever a instituição a partir de um local histórico fundamentado e conectado, e não a partir de um lugar ideal e autónomo onde a arte apenas imita os rituais da religião contemplativa, com a sua autoridade social deslocada”⁸ (Ferguson, 2005, p. 134, tradução nossa).

Desta forma, essa dissertação foi estruturada em três capítulos. No Capítulo I, “Delineando um Paradigma”, o conteúdo foi desenvolvido a partir da construção do paradigma cultural e museológico desenvolvido na década de 70. Para isso, foi utilizada a tese de Nuno Grande, “Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço – génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa” (2019), como base para a análise sobre os possíveis reatamentos que os contextos sociopolíticos e culturais podem ter dentro do campo cultural, em específico, a conjuntura da segunda metade do século XX. Em relação as “arquitecturas da cultura”, Grande discorre:

Em nosso entender fazer uma leitura dessas “arquitecturas”, no seu sentido “espacial”, só terá sentido se a soubermos cruzar com a análise da “arquitectura política” que gerou a sua encomenda, da “arquitectura programática” que lhes deu corpo, da “arquitectura interdisciplinar” que as debateu, e inclusive, da “arquitectura

⁸ Texto original em inglês: “*Analysis of this institutional character and its exhibitions simultaneously will allow us to respeak the institution from a grounded and connected historical site, not from an ideal, semi-autonomous place where art merely apes the rituals of contemplative religion with its misplaced social authority*” (Ferguson, 2005, p. 134).

social” que delas fez uso. É também sobre essas outras “arquitecturas” que esta dissertação se debruça (Grande, 2009, p. 17).

O autor pretende demonstrar como ao longo da relação entre política cultural, debate interdisciplinar e espaço arquitetônico foram se definindo novas instituições culturais. Ou seja, Grande cruza as análises sobre política e contextos como forma de compreensão do surgimento de novas instituições, as “arquiteturas da cultura”. De maneira análoga, esse trabalho aborda a conjuntura política como forma de compreensão para a criação de um discurso. Além disso, ambas as perspectivas abordam o mesmo recorte temporal, os acontecimentos referentes à segunda metade do século XX que desembocam no contexto globalizado.

Indo ao encontro do pensamento de Grande, também entendemos que fazer a leitura de um museu só terá sentido se a cruzarmos com as análises sobre os contextos no qual estão inseridos, pois estes também se configuram como geradores de políticas e práticas museológicas. Esta dissertação entende que os museus também possuem natureza política porque “estão localizados social e historicamente; e, como tal, inevitavelmente, carregam a marca das relações sociais além de seus muros e além do presente”⁹ (Macdonald, 1998, p. 04, tradução nossa).

Este trabalho também teve como orientador a tese de Kim West, *Kulturhuset em Estocolmo, “The Exhibitionary Complex – Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977”* (2017), que a partir de um estudo de caso demonstra o reatamento do contexto sociopolítico sobre um modelo museológico. Assim como West, esse trabalho se propõe a fazer um estudo genealógico e crítico, ao entender que:

Mais do que estabelecer ou complementar uma narrativa histórica da arte ou museológica, ele tenta discernir os contornos do campo histórico de tensões e forças

⁹ Texto original em inglês: “Museums are socially and historically located; and, as such, they inevitably bear the imprint of social relations beyond their walls and beyond the present” (Macdonald, 1998, p. 4).

dentro do qual uma nova configuração do complexo expositivo ganha forma”¹⁰

(West, 2017, p. 13, tradução nossa).

No Capítulo II, “Cultura como Política”, analiso a conjuntura que favoreceu a construção do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, a partir contexto político e cultural de Fortaleza na década de 90. Para isso, baseamo-nos nas pesquisas de Linda Gondim “Cidade, cultura e patrimônio em tempos de globalização: o caso do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza - CE” (2006), Alexandre Barbalho “Espetacularização da Cultura nos Governos das Mudanças” (2003), Ana Valeska Pinheiro “Pulsão irrefreável: gênero, artes visuais e políticas públicas” (2007), Izolda Evangelista “Uma leitura sobre a Praia de Iracema - Fortaleza (CE): transformação socioespacial do lugar e suas representações” (2013), Alice Maria Bussons “A deriva de sentidos de “Terra da luz” no pós-governo mudancista: uma análise do vídeo Ceará, terra da luz” (2013) e Roselane Bezerra, “O bairro da Praia de Iracema entre o “adeus” e a “bohemia”: usos, apropriações e representações de um espaço urbano” (2008).

Ainda no mesmo capítulo, para situar o Museu de Arte Contemporânea do Ceará enquanto instituição museológica, utilizamos os trabalhos de Jesús Pedro Lorente “*The Museums of Contemporary Art: Notion and Development*” (2011), de Renata da Motta “Museu e Cidade: o impasse dos MACs” (2009) e de Cristiana Tejo “A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini” (2017). Na necessidade de compreender melhor a conjuntura de criação do Centro Cultural e do Museu, também foram realizadas entrevistas com Paulo Linhares, ex-Secretário da Cultura do Ceará entre os anos de 1993 e 1998, e Dodora Guimarães, funcionária da SECULT-CE que, à época, fez parte do grupo de trabalho referente à linguagem das artes visuais para a formação do museu de arte que integraria o centro cultural.

¹⁰ Texto original em inglês: “*The aim of this study is critical and genealogical: rather than to establish or complement an art historical or museological narrative, it attempts to discern the outlines of the historical field of tensions and forces within which a new configuration of the exhibitionary complex comes into shape – a configuration that I believe in many respects anticipates the contemporary condition*” (West, 2017, p. 13).

Em “Museu como Discurso”, Capítulo III, foi desenvolvida a análise das exposições realizadas no MAC-CE em seus 25 anos (1998-2025) para a compreensão da agenda/discurso deste Museu. O recorte temporal de 25 anos foi dividido em cinco períodos caracterizados em função da proposta curatorial daquele momento. Dentro de cada período foram selecionadas de três a quatro exposições identificadas como marco e que também expressaram o perfil de cada gestão.

Nesse capítulo usamos como base teórica para a análise das políticas culturais os estudos de Cláudia Leitão “Por um pensamento complexo acerca de Cultura e Desenvolvimento” (2007), Paulo Lopes “Políticas Culturais no Ceará: as ações de interiorização da SECULT | 2003 – 2006” (2018), Cleilson Pereira Ribeiro “Democratização do acesso à Cultura no Ceará: a experiência dos editais de Cultura” (2020), além dos estudos já citados de Alexandre Barbalho (2003) e Linda Gondim (2006).

Também usamos as seguintes fontes de investigação: artigos de 3 jornais brasileiros, Jornal O Povo e Jornal Diário do Nordeste, diários locais, e Jornal A Folha de São Paulo, diário nacional; trabalhos acadêmicos – teses, dissertações e artigos – que abordam o MAC-CE assim como a história da arte no Ceará; fotografias, catálogos e *folders* de exposições; portfólio de curadores e artistas; documentos internos do MAC-CE, como o Plano Museológico 2020; relatórios anuais do Museu e *release* de todas as exposições que foram realizadas no MAC-CE – documentos do Núcleo de Documentação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – NUDOC, que guarda parte da memória da Instituição através; entrevistas¹¹ com os quatro ex-diretores do Museu; e entrevista com o artista Samuel Tomé.

Todas as entrevistas realizadas para o desenvolvimento desta dissertação se conformam como ferramentas extremamente importantes, principalmente no sentido de

¹¹ Entramos em contato com os cinco ex-diretores para realização de entrevista, José Guedes, Luiza Interlenghi, Ricardo Resende, Bitu Cassundé e Cecília Bedê. Porém, apenas José Guedes, até a finalização deste trabalho, não retornou ao e-mail enviado com as perguntas referentes às suas gestões.

preencher lacunas ausentes na bibliografia sobre a formação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará e, também, no sistema das artes em Fortaleza.

Por fim, nas Considerações Finais, tentou-se refletir sobre uma possível agenda e, conseqüentemente, uma identidade do Museu a partir dos discursos produzidos durante seus 25 anos de existência (1998-2025), identificando uma característica relevante em cada período.

Fundamental para o desenvolvimento desse trabalho foram as pesquisas existentes sobre o sistema das artes em Fortaleza como os estudos de: Anderson de Sousa Silva, que investiga o Salão de Abril, a SCAP, o Grupo Clã e Casa Raimundo Cela; Carolina Ruoso, que investiga sobre o Museu do Ceará e o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará; Ana Valeska Pinheiro sobre as questões que permeiam o gênero feminino dentro do sistema das artes, com suas críticas ao sistema, conflitos e inquietações; Guilherme Marcondes e Máira Rufino, que pesquisam sobre a legitimação da arte e dos artistas dentro do sistema das artes, através de leituras específicas sobre o MAC-CE; Delano Pessoa, sobre Catálogos das exposições realizadas em Fortaleza; e Kadma Marques, que investiga sobre as artes na cidade de Fortaleza e coordenou o Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais, do Museu de Arte Contemporânea.

Anderson Silva, em sua tese “A Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: transformações e permanências no campo da arte (1967-1989)” (2020), cita Carolina Ruoso na reflexão sobre a produção historiográfica da arte fora do eixo Rio-São Paulo. Indo ao encontro desses dois autores e citando Silva, essa dissertação também se propõe a ocupar “um lugar similar proposto neste debate: a contribuição para uma escrita da história da arte brasileira, a partir de questões atinentes a história e historiografia da arte no Ceará” (Silva, 2020, p. 23).

Capítulo I – Delineando Um Paradigma

1.1 Conjuntura política, social e cultural na formação dos museus de arte da década de 1970

A partir da análise da literatura sobre a história ocidental dos museus podemos identificar diferentes narrativas. Entre estas está a construção de uma cronologia desenvolvida através de uma linha progressiva que inicia nos séculos XVI e XVII, com os *studiolos*, gabinetes de curiosidades e galerias palacianas, abrangendo as Exposições Universais e os Salões de Arte, nos séculos XVIII e XIX, até chegar à construção do museu público moderno no final do século XVIII (Abt, 2006; Castillo, 2008; Hooper-Greenhill, 1992; Poulot, 2013; Semedo, 2004).

Outra possibilidade narrativa é estruturada a partir dos movimentos de crise, rupturas e críticas aos museus entendidos como uma “ilustre tradição mantida já ao longo de mais de um século” (Cifuentes, 2012, p. 160). Exemplos destes movimentos são: o “manifesto dos pintores futuristas”, através da aclamação de Filippo Marinetti à destruição dos museus, em 1909 (Gallica, 2025); o “mausoléu” de Theodor Adorno, afirmando que os museus eram “sepulcros familiares de obras de arte”, em 1955 (Adorno, 1983); o “cubo branco” de Brian O’Doherty, que analisa a instituição museológica como um espaço neutro, hermético e sacralizado, em 1976 (O’Doherty, 2002); o “efeito Beaubourg” de Jean Baudrillard, definindo o museu como “monumento de dissuasão cultural”, em 1977 (Baudrillard, 1991); as “ruínas do museu” de Douglas Crimp, afirmando que o museu, enquanto instituição paradigmática do movimento moderno, não comporta as transformações corridas no campo artístico, em 1980 (Crimp, 2015); e a decolonização do museu de Françoise Vergès, que acredita num “programa de desordem absoluta” para que haja uma verdadeira modificação na instituição museológica, em 2023 (Vergès, 2023).

De acordo com os contextos de criação, percebe-se que o início de uma linha cronológica pode ter diversos pontos de partida e objetos de estudo, gerando diferentes

histórias. Assim, nesta dissertação, o interesse sobre uma possível narrativa da história dos museus não objetiva a análise evolutiva destas instituições. Interessa-nos entender em que conjunturas, em que tempo-espço e sob quais relações os museus se consolidam, pois reconhece-se que muito das suas práticas e políticas são tanto reflexos quanto são condicionadas por tais contextos.

Abordar as conjunturas políticas e socioculturais entrelaçadas na história dos museus é optar por compreender a instituição museológica como parte integrante da sociedade que, assim como esta, responde às modificações sociais e culturais não incorrendo no erro de caracterizá-la como uma instituição autônoma, isolada, fechada e blindada ao contato de fatores externos (O'Doherty, 2002). Desta forma, entende-se que fazer a leitura da história de um museu só terá sentido se a cruzarmos com a análise sobre os contextos no qual este museu está inserido, pois estes também se configuram como geradores de políticas e práticas museológicas (Grande, 2009).

Centrando-se na historiografia do museu contemporâneo ou pós-moderno, percebe-se que houve uma modificação no seu significado e na sua função social a partir da década de 60, em consequência das transformações socioculturais ocorridas nos países do ocidente, sobretudo Europa e EUA. West (2017) descreve esse momento como um período de:

Mudança histórica nas condições sociais, econômicas e culturais das sociedades ocidentais entre meados das décadas de 1960 e 1970, que tem sido rotulada – para citar apenas alguns dos inúmeros termos aplicados aqui – como o surgimento do capitalismo tardio, a transição para o pós-moderno ou o desenvolvimento da sociedade de controle¹² (West, 2017, p. 13, tradução nossa).

¹² Texto original em inglês: “*With respect to these conflicting, or at least uncomfortably coexisting narratives this study aims to do two things. On the one hand, it attempts to inscribe the projects and exhibitions it examines into an understanding of the historical shift in the social, economic, and cultural conditions of Western societies between the mid-1960s and the mid-1970s that has been labeled – to name just some of the numerous terms applied here – the onset of late capitalism, the transition into the postmodern, or the development of the society of control*” (West, 2017, pp. 12 e 13).

Para entender esse ponto de inflexão é necessário voltar um pouco no tempo, partindo dos fatos históricos sucedidos por volta de 1945: o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria (1945-1991). No período pós-segunda guerra, a Europa encontrava-se desestabilizada sendo necessário o apoio financeiro dos EUA para a sua reestruturação, principalmente aos países do grupo dos Aliados¹³. Porém, tal apoio não se resumiu ao capital se conformando, também, como uma influência cultural direta devido à polarização global da Guerra Fria: duas frentes econômicas de poder que obstinavam a hegemonia do mundo, os EUA e a URSS. Um dos objetos do plano de reestruturação econômica da Europa, denominado Plano Marshall (1947-1951), era também o fortalecimento do capitalismo no novo contexto político (Amin, 2006; Harvey, 1992; Mello, 2009).

Em meio a essa conjuntura, caracterizada pela corrida armamentista, pelo desenvolvimento do capitalismo e imperialismo norte-americano, e pelos conflitos armados em territórios asiáticos, houve a modificação nos meios de comunicação, sobretudo devido ao desenvolvimento da internet, da televisão e do cinema, denominada pela historiografia como revolução tecnológica. As diretrizes capitalistas aliadas às novas tecnologias produziram uma ordem social pautada no consumo como modelo de prosperidade econômica urbana, numa época em que as imagens da guerra adentravam, pela primeira vez, na televisão das casas da população (Cardoso, 2023; Castells, 1994).

Na “sociedade de massas”, muitas esferas se aproximaram da condição de produto precisando incorporar a lógica das mídias para que pudessem ser comunicadas. Assim, o conceito de “indústria de massa”, cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, cada vez mais passava a fazer parte das discussões sobre a integração dos meios de comunicação à sociedade capitalista, sendo aplicado em teorias sobre as novas características socioculturais (Adorno, 2020; Barbosa, 2007; Canclini, 1990).

¹³ O grupo dos Aliados foi formado por países que se uniram na Segunda Guerra Mundial para combater os países do Eixo – Alemanha, Itália e Japão. Este grupo era formado por Estados Unidos da América, Reino Unido, França, União Soviética, China, Canadá, Polônia, Bélgica, Países Baixos e Noruega.

A ordem capitalista gerou insatisfações na população, sobretudo na figura dos estudantes e da classe trabalhadora, despontando em um movimento sociocultural denominado *contracultura* que, guiado pelo carácter libertário, tentava romper com os padrões de comportamento da sociedade estimulada pelo consumo em prol do imperialismo. Uma mesma causa passou a mover os diversos agentes sociais desse período que contestavam “da música ao cinema, da literatura às artes plásticas, da política à moral” (Andrade, 2012, p. 14), gerando uma onda de greves e manifestações que incidiu em diversas partes da Europa, ficando marcada na História através da Revolta Estudantil de Maio de 68, ocorrida em Paris (Cardoso, 2005).

Além de condenarem a política económica do pós-segunda guerra, os protestos também expunham as problemáticas sociais “ligadas à luta laboral, à discriminação sexual e racial, e às desigualdades da exploração capitalista” (Grande, 2009, p.165), assim como as questões culturais relacionadas à produção massificada e à visão paternalista da incipiente democratização cultural dos países europeus. A crítica sociocultural ia de encontro, sobretudo, aos “modos de vida” da sociedade moderna do pós-segunda guerra e a tudo que a caracterizava: homogeneidade e hierarquização da cultura; desigualdade social; consumo massificado; setorização e funcionalidade das cidades; e baixa participação da população na construção da sociedade. Nesse período floresceram diversos movimentos sociais como os movimentos feministas e decoloniais (Cardoso, 2005; Grande, 2009).

O significado de cultura passava a ser questionado, sobretudo através da diluição dos termos “alta” e “baixa” cultura, demonstrando que cultura não se refere apenas à produção artística voltada para o consumo das elites. Como consequência de tais questionamentos surge uma nova disciplina, o *Cultural Studies*, que se propunha a examinar a cultura contemporânea em cruzamento com suas bases históricas e sociais, chamando a atenção para as expressões culturais minoritárias em sua construção (Escosteguy, 1998; Hall, 2016).

Dessa forma, a conjuntura política da década de 60 se configurava como terreno fértil para o surgimento de um novo debate no campo social, propiciando mudanças “nos paradigmas políticos e culturais das sociedades ocidentais dentro e fora do universo europeu” (Grande, 2009, p. 165). A nova retórica buscava a participação da população na construção de um padrão social que tivesse como base ideais de justiça e igualdade, assim como de valorização da diversidade cultural e da liberdade individual.

Na esfera cultural os ideais se refletiam através dos conceitos de interdisciplinaridade, participação e interpretação/comunicação. A ideia de “interdisciplinaridade” (Grande, 2009), pautada na intersecção de diferentes áreas do conhecimento e saberes práticos, almejava uma visão mais ampla e integrada da sociedade, indo de encontro à funcionalidade modernista, premissas que comandaram o pensamento da primeira metade do século XX. O conceito de “participação” surge como resposta à discussão pautada por Pierre Bourdieu em 1966 sobre a democratização cultural, a partir da constatação de que os obstáculos ao acesso à cultura eram de natureza simbólica, chegando apenas às elites cultas (Lopes, 2009). Enquanto a “interpretação/comunicação” se configura como uma quebra à abordagem universal de verdade única, advinda do pensamento Iluminista moderno (Hooper-Greenhill, 1992). Para Nuno Grande, o novo debate objetivava “proporcionar ao espectador, ao utente, ao cidadão, a possibilidade de participar nessa transformação, interagindo livre, lúdica e criticamente com o espaço da arte, da arquitectura e da cidade” (Grande, 2009, p. 187).

Os conceitos descritos foram abarcados por diversas disciplinas, cada uma refletindo de acordo com seu objeto de estudo, tendo bastante difusão nos debates sobre a cidade e as arquiteturas que a compõem, visto que “a arquitetura de museus, ao longo da história, associou-se à evolução das cidades” (Pasquotto, 2011, p. 53).

No final do século XIX e início do século XX o tecido urbano sofreu grandes transformações devido a associação entre indústria e cidade, produção da economia capitalista (Benévolo, 2011), gerando a ocupação de grande parte da população em “áreas

precárias nos centros ou mesmo em locais mais afastados das cidades, ao contrário dos bolsões residenciais elitizados para os quais a burguesia migrou” (Almeida, 2017, p.17). Como consequência do funcionalismo da cidade industrial, o debate sobre o “direto à cidade” (Lefebvre, 1968) apareceu “como horizonte de luta no seio dos movimentos sociais a partir do questionamento sobre o modo como se realiza a vida urbana” (Carlos, 2020, p. 351).

Dessa forma, segundo Grande (2009), a funcionalidade e o cotidiano da sociedade industrial passaram a ser questionados a partir de discussões em oposição ao planeamento urbano moderno, havendo um retorno ao conceito de *Homo Ludens*, criado em 1938 pelo historiador e filósofo holandês Johan Huizinga. A ideia de um “homem lúdico” enaltecia a “dimensão cultural, psicológica e lúdica da vida urbana, em face da transformação tecnológica e espacial introduzida pelo pensamento maquinista” (Grande, 2009, p. 176). Essa premissa se refletiu nas novas teorias urbanísticas, fazendo com que o edifício modernista, fechado e hermético, se dissolvesse na cidade com a criação de praças e espaços de convivências dentro e fora das arquiteturas (Jabobs, 1961).

Também em oposição à hierarquização e setorização das cidades modernas (Frampton, 1980), o historiador inglês Reyner Banham desenvolveu, em 1976, o conceito de “megaestruturas” arquitetônicas a partir de arquiteturas e projetos da década de 60. Estas não se caracterizavam por edificações monumentais, sendo entendidas “como aproximação projetual apta para responder às demandas contemporâneas de câmbio e crescimento (...) definida pelos japoneses como grande marco no qual todas as funções de uma cidade ou parte de uma cidade são abrigadas” (Cabral, 2007). A ideia era criar arquiteturas flexíveis que pudessem abrigar diversas funções em uma mesma estrutura, por isso a palavra “mega” foi utilizada para conotar “a polivalência de usos” (Grande, 2009, p. 180).

No campo artístico, o novo debate foi pautado no consumo massificado e na industrialização dos artefactos, pois essas questões refletiam diretamente nos conceitos de artista, de arte e de obra de arte. Dessa forma, houve a recusa da forma através da

negação da matéria (Lippard, 2013) onde os artistas desenvolveram experiências que valorizavam o processo ao invés do objeto. O conceito da obra passava a ser o foco, dando início ao desvanecimento do artefacto artístico e ao surgimento de novas linguagens de premissa experimental. Ao desmaterializar-se, a matéria – representada pela pintura e escultura – passava a ser substituída por manifestações artísticas – *performance*, *happenig*, instalação, *land art*, *body art*, *Arte Povera* – onde espaço e espectador tornavam-se necessários à nova conceção (Archer, 2001; Castillo, 2008; Lippard, 2013).

As novas linguagens também questionaram o paradigma museológico vigente representado pela figura do *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque. Diante dos seus espaços compartimentados, este parecia ser incapaz de absorver as novas demandas artísticas, tanto em relação à espacialidade das obras, quanto em relação à interação necessária entre obra e espectador (Castillo, 2008; Crimp, 2015; West, 2017). Outro ponto sobre esse modelo girava em torno da sua localização e acessibilidade no que diz respeito à malha urbana (Lorente, 2011; Motta, 2009). Distante dos bairros centrais, estes espaços não formavam um público diverso, se restringindo a uma pequena parcela da população que Bourdieu denominou de “elites matricialmente cultas” (Grande, 2009, p. 170). Destarte, os artistas e curadores passaram a buscar tipologias espaciais flexíveis, em contraste ao isolamento hermético do museu modernista (O’Doherty, 2002; West, 2017).

É nesse contexto que se desenvolve a Crítica Institucional, um conjunto de práticas artísticas que protestavam contra o sistema da arte (Alberro, 2009; Fraser, 2005). Hall Foster, no livro “O Retorno do Real – A vanguarda no final do século XX” (2017), discorre sobre o rebatimento que as novas discussões tiveram no campo artístico:

O colapso das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade foi pressionado por movimentos sociais (direitos civis, feminismos, política *queer*, multiculturalismo), bem como por desenvolvimentos teóricos (feminismo, psicanálise, teoria do cinema, *Cultural Studies*; Louis Althusser, Lacan e Foucault; discurso pós-colonial) (Foster, 2017, p. 199).

O “colapso” citado por Foster (2017) repercutiu diretamente nas definições de museu que, até o momento, configuravam-no como “veículo ideal para a instrução pública” (Lidchi, 2003). A instituição museológica se encontrava em crise: tanto no que se refere às suas questões internas, relacionadas ao estatuto da obra, aos papéis do artista e do espectador e à natureza das exposições; quanto no que se refere às suas questões externas, relacionadas à sua agência social, ao seu potencial de produzir efeitos na cidade, e sua capacidade de influenciar e ser influenciado (Cifuentes, 2012; Crimp, 2017). Em consequência, modificações começaram a ser requeridas pela sociedade, principalmente aquelas que se referem às questões sociais.

A função museológica de “coletar, conservar, estudar, explorar de várias maneiras e, basicamente exibir para educação e lazer de valor cultural” (ICOM, 2020), definida em 1946 pelo *International Council of Museums* – Conselho Internacional de Museus – ICOM, se ampliava em 1972 ao englobar a ideia de “instituição a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (ICOM, 2020). A partir de então, o museu teria como função, além do cuidado com os objetos, também o cuidado com a sociedade ao seu redor. Iniciava-se a construção de um novo paradigma museológico que questionava, principalmente, a sua função social e tentava transformar os museus, em diversos níveis, a partir de ideias que diferiam da concepção em desenvolvimento desde o final do século XVIII (West, 2017).

As modificações também se refletiram na forma de conceber os seus espaços. O conceito de interdisciplinaridade, que diluía as fronteiras das diferentes linguagens artísticas, também operou na diluição das paredes que setorizavam e compartimentavam a espacialidade museológica modernista. Como consequência, para maior flexibilidade do espaço, surge a planta livre que permitia uma “espacialidade museológica livre de constrangimentos formais ou de hierarquias classificatórias” (Grande, 2009, p. 190). Em algumas propostas para museus, como o caso do Museu de Arte de São Paulo – MASP no Brasil, desenhado por Lina Bo Bardi, o rebatimento deste paradigma também se deu a nível

expositivo, havendo uma insubordinação da ordem setorizada e cronológica categorizada pelo *Museum of Modern Art* – MoMA (Aneli, 2009; Pugliese, 2017).

A localização dessas instituições respondia à nova retórica no que diz respeito à participação da população e à busca por um público diverso. Os “novos museus” (Arantes, 1993) começaram a serem construídos nos centros comerciais e históricos das cidades, e os seus projetos passaram a contemplar praças e espaços de convivência como forma de abertura ao tecido urbano e a um público mais diversificado.

Nesse período, surgem diversos projetos experimentais para museus que tentaram colocar em prática os conceitos de interdisciplinaridade, participação e interpretação. Além dos projetos da arquiteta italiana Lina Bo Bardi no Brasil, a *Kulturhuset* – Casa de Cultura – construída em 1974 na cidade de Estocolmo, se configura como um desses exemplos. O grupo liderado pelo curador Pontus Hultén¹⁴ discutiu questões sobre o “museu do futuro”¹⁵ (West, 2017, p. 193, tradução nossa) tentando congrega os conceitos de “megaestrutura” e *Homo Ludens* com a demanda espacial das propostas artísticas. Além de abrigar diversos espaços culturais e órgãos administrativos, como biblioteca e museu, o prédio se abria ao exterior através de praças e espaços de convivência se misturando com a malha urbana (West, 2017).

Sob a premissa da democratização cultural, almejada por diversos países, o novo paradigma museológico motivou e foi motivado por novas políticas culturais. A partir da retórica da interdisciplinaridade, da participação e da comunicação/interpretação, começa a se consolidar um novo modelo de equipamento cultural com o objetivo de abrigar diversas manifestações artísticas em uma mesma edificação, os denominados Centros de Arte. O

¹⁴ O sueco Pontus Hultén foi um curador e diretor de museu. Em 1960 foi nomeado diretor do *Moderna Museet* em Estocolmo, ficando nesse cargo até o ano de 1973, quando foi convidado para ser diretor do *Musée National d'Art Moderne* (1974-1981) que seria inaugurado no Centro Georges Pompidou em 1977. No período em que Hultén foi diretor do *Moderna Museet* ele participou ativamente do desenvolvimento para uma nova proposta de museu em Estocolmo, a *Kulturhuset* – Casa de Cultura, que teve sua construção finalizada em 1974. O estudo aprofundado deste caso sueco foi abordado por Kim West na sua tese de doutorado de 2017 – *The Exhibitionary Complex – Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*.

¹⁵ Texto original em inglês: “*Toward the Museum of the Future*” (West, 2017, p. 193).

caso paradigmático desta tipologia se conformou através do *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, construído em 1977, em Paris, França.

Percebe-se que as transformações sociais e culturais advindas da década de 60 tanto refletiram quanto produziram novas teorias e práticas em diversas disciplinas. Nesse período os museus foram questionados em todas as suas esferas e o debate em torno da interdisciplinaridade, participação e interatividade produziu novas teorias, tipologias e políticas museológicas. A partir desse momento os museus passaram a ser compreendidos como parte da sociedade por responderem ao meio social e cultural no qual estavam inseridos. De acordo com Pontus Hultén, “década de 1960 (...) foi uma década de revisão da instituição museológica, durante a qual novas formas culturais foram gradualmente admitidas no santuário do espaço expositivo”¹⁶ (Hultén, 1971, como citado em West, 2017, p. 9, tradução nossa) e as décadas seguintes foram palco para o desenvolvimento de novos arquétipos museológicos e “arquiteturas da cultura” (Grande, 2009), onde o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, objeto de estudo desta investigação, se configura como um deles.

1.2 O centro de arte como política cultural

Como consequência da conjuntura política do pós-segunda guerra, na década de 60 desenvolve-se um debate cultural de carácter interdisciplinar e participativo delineando um novo paradigma museológico e um novo modelo de instituição cultural (West, 2017). Além de abrigar uma coleção, a nova tipologia de museu também albergaria salas para exposições temporárias, bibliotecas e espaços multiuso, passando, portanto, a ser denominado de Centro de Arte. O caso paradigmático desse modelo se conformou através do *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* – Centro Nacional de Arte e

¹⁶ Texto original em inglês: “The 1960s, he claimed, had been a decade of revision of the museum institution, during which new cultural forms had gradually been admitted into the sanctuary of the exhibition space” (West, 2017, p. 9).

Cultura Georges Pompidou, instituição francesa inaugurada em 1977 que abriga o *Musée National d'Art Moderne* – Museu Nacional de Arte Moderna.

Pode-se afirmar que a definição de *centro cultural* começa a ser elaborada na década de 60, a partir do conceito de “democratização cultural” (Lopes, 2009), desenvolvido com o projeto político de André Malraux, Ministro de Assuntos Culturais da França (1958-1969), durante o governo de Charles de Gaulle (1956-1969). A concepção desta gestão a respeito da democratização era pautada numa crítica à centralização da cultura, objetivando tornar acessível o património francês ao maior número de pessoas. Assim, a sua política cultural teve como meta a difusão do património artístico através da criação de “Casas de Cultura” (Lopes, 2009). De acordo com Philippe Urfalino, foi na gestão Malraux que ocorreu a “invenção da política cultural” (Urfalino, 2016).

No decorrer da implementação desta política, foi publicada a investigação de Pierre Bourdieu e Alain Darbel – *L'Amour de l'Art* (1966) –, desenvolvida no Centro de Estudos e Pesquisa do Ministério da Cultura. De acordo com a investigação, “os obstáculos ao acesso à cultura revelam ser de natureza simbólica, e não material” (Lopes, 2009, p. 04), ou seja, a democratização cultural proferida pelo Ministério francês não chegava a todas as pessoas, mas apenas àquele público que já detinha capital cultural: as “elites matricialmente cultas” (Grande, 2009, p. 170). Dessa forma, o projeto de democratização almejado por Malraux começou a ser criticado pela sociedade, pois a cultura não estava sendo acessada por todos.

As manifestações de maio de 68, abordadas no primeiro tópico deste capítulo, motivaram a renúncia de Charles de Gaulle, havendo a eleição de Georges Pompidou como presidente da França (1969-1974), ambos no ano de 1969. Pensando na redução das assimetrias sociais referidas pelas críticas, o novo Ministro da Cultura Jacques Duhamel (1971-1973) apostou no abandono do discurso paternalista da gestão anterior, tendo como foco o aumento do público do setor cultural (Urfalino, 2016). Esta proposta gerou uma

política incentivadora da recepção de novos públicos “em prol de um novo discurso voluntarista” (Grande, 2009, p. 172).

A política cultural francesa nos anos de 1970 também entendeu a democratização sob a ótica de um maior alcance de pessoas, porém através da criação de novas atividades coletivas denominadas de “animação”. A partir de um programa descentralizador, Duhamel criou os *Centres d’Animation Culturelle* – Centros de Animação Cultural – CAC (Grande, 2009).

Para além de oferecerem uma programação regular, os CAC visavam captar faixas da população menos familiarizadas com o universo da criação contemporânea, desenvolvendo sessões abertas e estimulantes de educação artística para crianças e de sensibilização cultural para adultos, com recurso a novas técnicas audiovisuais, apoiadas na forte popularização dos diferentes *media*. Retomava-se, por isso, uma perspectiva eminentemente didáctica do “cultural” – algo que estivera ausente dos modelos anteriores – apostando-se na interacção com as políticas do *Ministère d’Education Populaire*. À “acção cultural” democratizadora de Malraux, Duhamel sobrepunha assim uma acção “sócio-educativa” ou “sócio-cultural”, em busca de uma democracia cultural de maior proximidade com os públicos, e de maior fusão entre educação e entretenimento (Grande, 2009, p. 174).

Desde o início de sua gestão, Georges Pompidou tinha o intuito de construir um espaço que reproduzisse os ideais da democratização cultural iniciada por Malraux. A partir da política de animação cultural de Duhamel (Urfalino, 2016), o presidente concretizou seu objetivo através do projeto de um “massivo centro de animação cultural, a construir no tradicional Beaubourg parisiense” (Grande, 2009, p. 174).

Em 1977, o massivo centro se conformou no Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou. Assim como a *Kulturhuset* – Casa de Cultura – em Estocolmo (West, 2017), o projeto francês conseguiu aglutinar os conceitos discutidos no período pós-68, colocando em prática as aspirações da criação contemporânea referentes tanto à

arquitetura, quanto ao espaço museológico. Dessa forma, o Centro Pompidou sintetizou “duas décadas de debate político e social e de experimentação arquitetônica e urbana sobre o papel do equipamento cultural na cidade” (Grande, 2009, p. 198), se tornando a concretização do paradigma museológico da década de 70.

Poucos anos após sua inauguração, surgem diversas críticas a esta instituição, sobretudo na figura de Jean Baudrillard, “O efeito Beaubourg” (1981), acusando-o de ter se transformado num espaço midiático de massificação cultural. A crítica de Baudrillard coincide com a saída de Pontus Hultén (1974-1981) da direção do *Musée National d'Art Moderne* e com as polêmicas sobre as modificações na planta do Museu e sobre a instalação de uma coleção permanente em seu interior, a coleção de Arte Moderna do Estado Francês. Ou seja, o Pompidou, que fora criado como espaço experimental da criação contemporânea, começava a ser descaracterizado se assemelhando ao paradigma moderno.

Assim, a concepção francesa sobre democratização como “animação”, a partir da aproximação da cultura com o entretenimento, parece ter sido levada ao falhanço e “o sonho progressista de fundir o aparato expositivo com as novas tecnologias de informação revelou-se servir os interesses exclusivos de um novo regime de exploração e gestão de poder”¹⁷ (West, 2017, p. 273, tradução nossa). Diante do julgamento negativo, as décadas seguintes buscaram o desenvolvimento de novas propostas museológicas e de novos equipamentos culturais a partir da ideia dos Centros de Arte, também com o objetivo de abrigar a premissa da interdisciplinaridade, porém debaixo de uma nova conjuntura política.

No final dos anos 1970 houve um colapso econômico nos países ocidentais devido à crise do petróleo iniciada em 1973. Como efeito, no início da década de 80, partidos e governos neoliberais de cunho conservador ganharam força e o mecenato privado passou a

¹⁷ Texto original em inglês: “The museum had been fully subsumed in the late capitalist culture industry, the progressive dream of merging the exhibitionary apparatus with new information technologies had turned out to serve the exclusive interests of a new regime of exploitation and managerial power” (West, 2017, p. 273).

ser entendido “como a única saída viável à drástica redução dos financiamentos estatais” (Grande, 2009, p. 294). Com o foco na obtenção de receitas advindas de fontes não estatais, os governos desse período buscaram financiamento do capital privado para o desenvolvimento das políticas culturais.

Em contrapartida, o conceito de “património histórico” (Choay, 1992) que vinha sendo fortalecido com os monumentos pré-industriais desde o início do século XX, emergiu de forma positiva se tornando uma alternativa para o desenvolvimento económico dos países ocidentais, principalmente aqueles mais abatidos pelas crises petrolíferas da década de 70 (Choay, 2017). Os edifícios e monumentos qualificados como “património” geravam visibilidade para as cidades, atraindo iniciativas do capital privado. Dessa forma, o título em ascensão foi rapidamente englobado “pelas indústrias culturais, e especialmente por uma das suas vertentes de maior expansão – o turismo cultural” (Grande, 2009, p. 320).

A alcunha do “patrimônio” passava a ser forjada pelas políticas culturais de governos conservadores que, sob a visão do turismo, aproximavam cada vez mais o setor cultural das políticas econômicas tornando-o elemento de competição para estas (Choay, 2017). Por outro lado, o capital privado se aproveitava da “progressiva massificação do turismo urbano” (Grande, 2009, p. 320) levando a cidade europeia a caminhar na direção da museificação e da espetacularização como atração turística.

Com a nova relação entre cultura e mercado, sobretudo nos países anglo-saxônicos, o mecenato privado garantia a sustentabilidade das instituições museológicas e estas emprestavam sua reputação às empresas. Dessa forma, os museus se tornavam progressivamente em “universos de exaltação do património cultural” (Grande, 2009, p. 294), respondendo tanto ao conservadorismo político quanto à ordem neoliberal vigente, passando a integrar e orientar as políticas culturais desses governos.

Sobre essas dinâmicas é válido chamar a atenção para o caso francês onde o governo, mesmo tendo carácter socialista, se voltou para políticas de perfil neoliberal. O presidente François Mitterrand (1981-1995) apostou na duplicação do financiamento para o

setor cultural, onde Ministro Jack Lang (1981-1986 e 1988-1993), através do lema “*économie et culture, même combat*” – economia e cultura, a mesma luta (Grande, 2009, p. 296), uniu essas esferas sob uma mesma política (Urfalino, 2016). Através deste binômio, a França criava um Estado Cultural que buscava a proteção e projeção da sua produção cultural no mercado internacional.

Nessa conjuntura, os equipamentos culturais continuavam a serem construídas sob a alcunha dos Centros de Arte e Centros Culturais da década de 70, porém passavam a abrigar funções referentes aos centros comerciais e à ordem capitalista em detrimento da interdisciplinaridade de usos e das linguagens artísticas. Os novos programas previam, além de salas multiusos, espaços para serviços de apoio ao turismo como auditórios, lojas, restaurantes, cafés e grandes estacionamentos, expandindo o conceito dos Centros de Arte. Por conseguinte, esses equipamentos pareciam surgir “não por efeito de uma vanguarda cultural ou de uma ruptura institucional” (Grande, 2009, p. 339), mas como uma resposta direta à instrumentalização da cultura refletindo apenas o regime no qual estavam imersos. Kim West (2017) situa este paradigma museológico a partir de um “nexo de desenvolvimentos tecnológicos, relações de poder e mudanças geopolíticas, geralmente ligadas à reestruturação incipiente do sistema capitalista no período entre os últimos anos da “era de ouro” e as crises energéticas da década de 1970”¹⁸ (West, 2017, p. 272, tradução nossa).

Devido ao carácter conservador destas administrações aliado ao fortalecimento do conceito de “patrimônio” (Choay, 2017), sobretudo nos exemplos anglo-saxônicos, iniciava-se um posicionamento ideológico sobre “o retorno aos modelos tradicionais e aos valores patrimoniais da cultura” (Grande, 2009, p. 322). Como consequência, o debate cultural passou a girar em torno de uma dicotomia referente às formas de encarar o movimento

¹⁸ Texto original em inglês: “Approaching this sequence of institutional experiments – from the early Kulturhuset proposals to the final attempts at realizing the Information Center – from the point of view of the exhibitionary complex, has therefore allowed us to locate them within a nexus of technological developments, power relations, and geopolitical shifts, generally keyed to the incipient restructuring of the capitalist system in the period between the last years of the “golden age” and the energy crises of the 1970s” (West, 2017, p. 272).

moderno: de um lado havia uma rejeição, e de outro uma resistência (Foster, 2017). A rejeição, ao acreditar na falência do pensamento modernista, se manifestou através do embate direto relacionado à forma. Enquanto a resistência se conformou como uma “contraprática”, preocupada com a “desconstrução crítica da tradição”¹⁹ (Foster, 1983, como citado em Grande, 2019, pp. 307 e 308, tradução nossa). Essa dicotomia “pós-moderna” (Harvey, 1992) produziu uma pluralidade discursiva onde os governos puderam escolher, de acordo com seus interesses, um dos discursos para orientar as suas políticas culturais. Dessa forma, o debate passava a ser direcionado para uma esfera diferente das discussões pós-68: ao invés de rupturas, as ideias baseavam-se em retornos.

No campo da arquitetura, a unidade modernista deu lugar a múltiplas formas gerando diferentes correntes arquitetônicas. Uma delas, batizada de historicismo, adotou como partido o retorno ao passado e desenvolveu seus modelos com base nos elementos formais da arquitetura clássica oitocentista utilizando-se de colunatas, pórticos, cúpulas, frontões, sacadas e esculturas (Portoghesi, 2002).

No que se refere aos museus, esse estilo foi condensado através do repertório formal na sua estrutura e na setorização do espaço interno em galerias com o uso de iluminação homogênea e zenital, típicas da espacialidade do museu oitocentista. A ideia de comunicação e participação do cidadão na construção da sociedade, ainda referente ao conceito de *Homo Ludens*, foi englobada aos projetos na forma de diálogo entre o edifício e a cidade através de diversos níveis e percursos, gerando volumes distintos e espaços de convivência dentro dos museus. Porém o conceito de interdisciplinaridade parecia se perder quando o espaço museológico passava a ser subdividido em galerias.

A justificativa desta corrente de regresso aos modelos classicistas era pautada no poder de comunicação dos elementos, que tornava a arquitetura “mais compreensível,

¹⁹ Texto original em inglês: “A postmodernism of resistance, then, arises as a counter-practice not only to the artificial culture of modernism but also to the “false normativity” of a reactionary postmodernism. In opposition (but not only in opposition), a resistant postmodernism is concerned with a critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- or pseudo – historical forms, with a critique of origins, not a return to them” (Foster, 1983, como citado em Grande, 2009, pp. 307 e 308).

aceitável e até apropriável, não apenas pelos arquitectos, mas também, e sobretudo, pelo grande público” (Grande, 2009, p. 311). Porém, o apreço pelo conservadorismo formal pode ser lido de outras duas maneiras: como uma resposta do mercado que estava sendo beneficiado pelo capital liberal; ou como uma resistência à influência norte-americana. De acordo com Françoise Choay, ambos os argumentos levam o debate a conservar o passado por incapacidade de encarar as transformações do presente (Choay, 2017).

Se na década de 80 a ordem neoliberal conservadora fez com que o poder político e institucional construísse Centros Culturais como chamariz para o turismo cultural, nos anos 90 esse fato foi intensificado devido às novas questões socioeconômicas. Com a queda do muro de Berlim e o fim da Guerra Fria, ambos no final da década de 80, findou-se a polarização política entre capitalismo liberal e estatismo socialista, fortalecendo o capitalismo e acelerando a instauração da ordem global informacional denominada de globalização.

Com as modificações na economia através da passagem do capitalismo industrial para o capitalismo informacional, “dependente do conhecimento e da utilização das novas tecnologias de informação” (Grande, 2009, p. 439), houve o surgimento de novos centros económicos denominados “cidades globais” (Sassen, 1991). Estas se caracterizavam pela concentração de indústrias multinacionais e por um conjunto de serviços especializados favorecendo empregos no setor terciário, como prestação de serviços e comércio, atraindo a população. Além do interesse no capital financeiro externo, essas cidades também tinham o intuito de evidenciar seu capital interno como “instrumento de publicitação e promoção” (Corijn, 1997, como citado em Grande, 2009, p. 465).

O setor cultural permanecia como forma de projeção do capital simbólico, porém a motivação para os investimentos no turismo se voltava para o fomento da cultura de massas através dos “grandes eventos” que reforçavam o sentido da globalização cultural, fossem eles de cariz desportivo ou de perfil cultural. Nesse contexto, as Bienais de Arte como promoção da produção artística ganham relevância por se configurarem como pontos

estratégicos da cultura se espalhando em cidades de todos os continentes. Esse modelo, caracterizado por uma “classe global de artistas, jornalistas, curadores, colecionadores, gestores, consultores, investidores e pesquisadores”, propaga a cada dois anos o entendimento de como “cada cidade, região e país compreende a contemporaneidade da arte” (Oliveira, 2024, p.2).

A arquitetura também adentrou ao hall das táticas na construção do valor simbólico das cidades, pois as administrações almejavam a criação de novas imagens que pudessem ser utilizadas como marcas para a promoção das cidades. Dessa forma, os projetos tinham como base a criação de novas identidades urbanas, geralmente através de um ícone arquitetônico (Gondim, 1996), a partir das articulações entre memória histórica e coletiva da cidade. Nesse processo, a arquitetura foi acusada de promover espetáculos midiáticos, pois quanto maior e mais visível fosse a edificação, maior seria a sua promoção para o turismo cultural.

A conjuntura dos anos 1990 gerou diversos problemas económicos e sociais, sobretudo a nível urbano, que eram inexistentes nas cidades modernas. Uma das questões mais latentes se refere ao crescimento acentuado de diversas cidades devido à grande migração da população para regiões que ofertavam empregos no setor terciário. Além disso, com a desindustrialização e com a migração intensa da população, diversas regiões europeias foram desocupadas gerando os denominados “vazios urbanos”.

Diante dessas problemáticas, o urbanismo precisou abandonar as diretrizes modernas para pensar na cidade de forma pontual baseada em demandas específicas. Dessa forma, muitas vezes, a política urbana usou a cultura como estratégia para as reabilitações e requalificações urbanas através da criação de projetos culturais como bibliotecas e centros culturais, por exemplo. Os projetos de requalificação através da cultura, além de solucionar a questão urbana, também funcionavam como novo cartão-postal para as cidades, tanto na busca de novas identidades para as áreas deprimidas,

quanto para o chamariz do turismo cultural. É nessa conjuntura que os museus se tornam símbolo de impactos urbanos positivos.

Por outro lado, as instituições museológicas que já vinham se tornando arquiteturas monumentais e espetaculares desde a década de 80, ganharam um novo significado através do fortalecimento do capitalismo sancionando a relação entre mercado da arte e consumo cultural: museu-marca. Distanciando-se da ideia de “lugar da arte”, estes complexos culturais tornavam-se empresas capazes de inserir as suas cidades “nas redes da globalização económica e cultural” (Grande, 2009, p. 475). Como consequência, os seus nomes não se vinculavam mais a nenhuma especialidade em arte moderna ou contemporânea (Lorente, 2011). De acordo com Castillo:

A partir dos anos 1960, a existência de um mercado de arte que se voltava progressivamente para o consumo cultural em massa, bem como novas experimentações artísticas, aliada a implantação de uma nova política museológica que buscava, também, atrair mais visitantes fez com que os museus se transformassem em verdadeiros cenários da arquitetura expositiva (Castillo, 2008, p. 120).

De forma progressiva, nas décadas de 80 e 90 os Museus e Centros de Arte foram se desenvolvendo em consequência da instrumentalização da cultura pelo capitalismo e se afastando das questões relacionadas ao paradigma da década de 70, que prezavam pela retórica da interdisciplinaridade, participação e interpretação. O contexto das últimas décadas do século XX, caracterizado pela política neoliberal e pelo intenso desenvolvimento da indústria cultural, no qual o Centro Pompidou já estava imerso, favoreceu e construiu diversas arquiteturas de museu, apelidada por Douglas Crimp de “museu pós-moderno” (Crimp, 2015).

Contudo, por mais que o Centro Pompidou tenha se consolidado como um espaço midiático de massificação cultural, fruto da política neoliberal e de uma tentativa de renovação da política cultural francesa, uma ideia central desenvolvida no seio da

contracultura parece ter permanecido ao longo da sua história: a democratização das instituições culturais. E é para esta permanência que esta dissertação chama a atenção, pois tal característica qualifica o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, centro cultural no qual está localizado o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, objeto de estudo deste trabalho.

Dessa forma, a relevância do Centro Pompidou para este estudo se deve à sua tentativa de redimensionar o papel da participação cívica e crítica dos cidadãos, principalmente no que diz respeito ao lugar de representação da cultura, transformando os “monumentos de elite em lugares populares de troca social e cultural, costurados no coração da cidade” (Jesus, 2011, p. 144). Por isso, esse equipamento se tornou modelo para as novas instituições que tinham o objetivo de ser mais informais e abertas ao consumo da cultura, se configurando, também, como o embrião dos centros culturais tal qual conhecemos hoje, criados em diferentes geografias.

Capítulo II – Cultura Como Política

2.1 O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Contexto político, social e cultural na formação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará

A história do Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC-CE, equipamento do Governo do Estado do Ceará localizado na cidade de Fortaleza e inaugurado em 1998, começa no ano de 1992 paralelamente à história do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – CDMAC²⁰, instituição na qual o Museu está inserido.

Na década de 90, período de constituição do CDMAC, a política cearense estava sendo balizada pela modernização da administração pública através da gestão do empresário Tasso Jereissati, eleito Governador do Ceará em 1986 com o apoio de outros jovens empresários. Jereissati ganhou as eleições por meio de um discurso político inovador, amplamente difundido na campanha eleitoral, que associava a pobreza económica do Estado ao assistencialismo e clientelismo praticados pelos “coronéis” (Gondim, 2006, p. 320). Vale ressaltar que o ano de 1986 é um período pós-ditadura militar (1964-1968), ou seja, não apenas o Ceará, mas o Brasil estava passando por um momento de reconstrução a partir de mudanças nas políticas de desenvolvimento e planeamento económico.

Após o primeiro mandato de Jereissati (1987-1990) seguiram-se os governos de Ciro Gomes (1991-1994), Tasso Jereissati (1995-1998), Tasso Jereissati (1999-2002) e Lúcio Alcântara (2003-2006), todos pertencentes ao Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB²¹. Esse grupo político, de carácter neoliberal e impulso modernizador, se manteve

²⁰ Neste trabalho o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – CDMAC também será denominado de Centro Cultural Dragão do Mar, Centro Dragão do Mar, Dragão do Mar, ou apenas Dragão. Estas formas abreviadas são utilizadas pela população cearense para se referir ao equipamento.

²¹ O Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB é um partido político brasileiro fundado em 1988 e registrado em 1989 oriundo da cisão do Movimento Democrático Brasileiro – MDB, que mesclava a socialdemocracia e o liberalismo económico e social. É válido ressaltar que após o decreto do Ato Institucional nº 2 – AI-2, em 1965, com a implementação do bipartidarismo no Brasil, o MDB congregou os diversos partidos que se opunham ao regime militar, se conformando na oposição legal durante à ditadura.

no poder por 20 anos (1987-2007) sendo denominado pela historiografia cearense como o período do “Governo das Mudanças”.

Na análise sobre a política do Ceará na década de 90, Linda Gondim (2006) aponta que o “Governo das Mudanças” tinha como projeto político modernizar o Estado através do desenvolvimento económico. Para isso, o governo privilegiou as áreas fiscal e fazendária, a atividade industrial e a atração de capital mediante concessão de incentivos fiscais (Gondim, 2006, p. 320). Pode-se dizer que os interesses deste governo na esfera económica estão relacionados à inserção do Estado no processo de globalização a partir do fortalecimento do setor terciário, demanda da ordem capitalista (Gondim, 2006, p. 322).

Porém, foi através da indústria do turismo, baseada na atração de capital externo, que esse governo conseguiu impulsionar a economia. Segundo Ricardo Paiva (2004), “o turismo surge como atividade emergente dentro do planeamento estratégico a partir do uso do território como recurso para fins económicos, ligados a produtividade e competitividade urbana” (Paiva, 2004, p. 03). Nesse período, houve a criação do programa turístico de slogan “Ceará Terra da Luz” (que permanece até a atualidade), onde o governo incentivou o turismo litorâneo no Estado, principalmente revertendo a ideia de que o Ceará era um local de seca, devido à grande insolação. O investimento em propaganda nesta área se deu de forma intensa ao ponto de o Governo apoiar a realização de uma telenovela, em uma praia cearense, sob a condição de que esta mostrasse a infraestrutura turística do Estado, ou seja, “era uma novela-propaganda” (Bussons, 2013, p. 51) da ação institucional do Governo.

A investigação de Alexandre Barbalho (2003) sobre a esfera cultural no “Governo das Mudanças” aponta uma interface entre os meios de comunicação social e a política cearense, em que esta abraçou a lógica midiática passando a ser regida pelos valores da publicidade. Ao adentrar neste circuito, com o intuito de se destacar nas campanhas eleitorais, os grupos políticos recorreram à criação de marcas através da construção de imagens. O governo mudancista, qualificado por Barbalho como “espetacular”, investiu de

forma intensa em publicidade tanto em suas campanhas quanto em seus mandatos para construir a “marca da mudança” (Barbalho, 2003, p. 98).

Em ambas as análises sobre a política cearense na década de 1990, os autores destacam o uso intenso dos meios de comunicação para propaganda política e institucional das suas ações. Podemos entender essas aproximações entre mídia e política como reflexo da conjuntura global da segunda metade do século XX, produzida pela ordem capitalista em comunhão com a revolução tecnológica dos meios de comunicação. Nesse contexto, denominado de “sociedade de massas”, muitas esferas da sociedade, a política sendo uma delas, se aproximaram da condição de produto precisando incorporar a lógica das mídias para que pudessem ser comunicadas.

O cenário global deste período também estava sendo balizado pela “utilização da cultura e do desenho urbano como instrumentos de desenvolvimento econômico e de gestão das cidades ocidentais” (Gondim, 2006, p. 320), onde os equipamentos culturais se destacavam como impactos urbanos positivos. Ao ajudar na construção das marcas institucionais, a cultura se conformava como lugar de produção de capital simbólico e o setor cultural passava a ser utilizado como estratégia política.

Identificado como produto do contexto global, o setor cultural no Ceará também se configurou como estratégia política se tornando o novo espaço de “publicização do governo” (Barbalho, 2003, p. 100). Dessa forma, a cultura passou a ocupar posição de destaque dentro das políticas econômicas, sobretudo no que diz respeito ao turismo cultural, visto que a atividade turística litorânea já estava sendo priorizada (Gondim, 2006; Paiva, 2004). Tal mudança é perceptível desde o primeiro mandato de Tasso Jereissati (1987-1990), quando a Secretaria da Cultura do Ceará – SECULT-CE passou a receber “investimentos nunca antes vistos na história” do Estado (Barbalho, 2003, p. 97). Mesmo sem apresentar uma política cultural definida, a SECULT-CE, sob a liderança de Violeta Arraes (1988-1991), conseguiu legitimar este setor dentro da estrutura pública através de três linhas de ação: recuperação estrutural dos equipamentos pertencentes à Secretaria; promoção de grandes

eventos que chamaram a atenção da imprensa local e nacional; e a tentativa de implementar um polo de cinema no Estado (Barbalho, 2003, p. 99).

Porém, foi na segunda gestão do “Governo das Mudanças” que a Secretaria da Cultura passou a ter “posição de destaque na estrutura de poder” (Barbalho, 2003, p. 99). O então governador Ciro Gomes (1991-1994), ciente da importância da esfera cultural “na construção e promoção de uma imagem pública” (Barbalho, 2003, p. 99), escolheu um publicitário para ocupar o cargo de Secretário da Cultura, com a nomeação de Augusto Pontes²² (1991-1993).

Nessa gestão houve uma movimentação para a criação de uma escola de artes, denominada Escola de Cultura, Comunicação, Ofícios e Artes – ECOA²³, figura jurídica vinculada à SECULT que teria como objetivo da “a capacitação para o trabalho de comunicação, arte e cultura, estruturado no tripé de ensino, pesquisa e extensão, com um estímulo voltado para a prática, para a inserção no mercado de trabalho” (Pinheiro, 2007, pp. 125 e 126). É válido ressaltar que até a década de 90 Fortaleza não tinha políticas públicas relacionadas a atividades de formação na área das artes.

Apesar das iniciativas referentes a ECOA “Augusto Pontes, na realidade, não se revelou um bom gestor. Sua passagem pela SECULT foi marcada por constantes conflitos com os intelectuais, artistas e com os próprios funcionários da Secretaria” (Mariana Barreto e Barbalho, 2020, p. 20). Em fevereiro de 1993, Gomes indica para Secretário o também publicitário e comunicador social Paulo Linhares, que havia concluído mestrado em Paris no

²² Entre o grupo intelectual e cultural de Fortaleza nas décadas de 70, 80 e 90, Augusto Pontes (1935-2009) é considerado referência por ter sido além de filósofo, poeta, compositor, professor e publicitário, também foi um grande agitador cultural. Ele influenciou a trajetória de artistas como Fausto Nilo, Belchior, Ednardo, Rodger Rogério e outros artistas que movimentaram a cena musical de Fortaleza, de onde surgiria o grupo chamado “Pessoal do Ceará”.

²³ “A partir da análise da estrutura deficitária de incentivo às artes por parte do Estado, um grupo se reuniu para pensar as perspectivas e possibilidades de implantação de atividades de carácter formativo para a área cultural, em suas múltiplas linguagens, como música, artes visuais, audiovisual, dança, teatro. Em 1992, o artista plástico Roberto Galvão, que trabalhava na SECULT na gestão do secretário Augusto Pontes, organizou na cidade de Fortaleza um seminário onde participaram vários representantes da cultura no Brasil. O intuito do seminário era pensar e estruturar um modelo de uma escola de artes preparada para o século XXI. Esses profissionais apresentaram propostas para o que consideravam ser uma escola de artes de atendesse as necessidades do século que se anunciava” (Pinheiro, 2007, pp. 125 e 126).

ano anterior, com a dissertação *Les quatre logiques de la visibilité urbaine* (1992) – As quatro lógicas da visibilidade urbana²⁴.

Tendo conhecimento tanto das aspirações políticas do governo mudancista quanto do debate global, sobretudo o francês, referente às relações entre cultura, economia e turismo, o novo Secretário tornou pública a “sua ambição de colocar o Ceará no circuito nacional e internacional da arte e da cultura” (Gondim, 2006, p. 324) através da ideia de construir um Centro Cultural em Fortaleza. Após a tomada de decisão sobre a implementação do novo equipamento, o governo passou a utilizar-se da política cultural, através do turismo cultural, como estratégia para a inserção do Ceará no processo de globalização econômica. O ex-Secretário ilustra esse momento:

Eu estava estudando muito sobre cidade, porque minha dissertação era sobre cidade, era o livro “Cidade de Água e Sal”. (...) Estava com tudo muito fresco na cabeça, pensando. Eu comecei a pensar (...) que a cidade não tinha uma estrutura de centralidade ligada ao centro, e que no centro precisava ter um equipamento que juntasse as pessoas, de um equipamento que não fosse uma estrutura fechada. (...) E que, também, fosse ligado à uma área de formação. (...) quando eu desci do avião, eu lembro que naquela época tinha uns jornalistas que ficavam no aeroporto. E eu já fui falando que uma das minhas ideias principais era fazer um centro cultural. (...) Inclusive, eu me lembro que o Jornal O Povo, (...) deu uma manchete, “novo secretário fala em centro cultural”, alguma coisa assim (Linhares, 2025).

A concepção do projeto do Centro Cultural – primeiro semestre de 1993 – até o início de sua obra – segundo semestre de 1994 –, se deu de forma rápida. Porém, o processo foi paralisado em setembro de 1994 com a renúncia do Governador Ciro Gomes para assumir o Ministério da Fazenda no Governo Federal. Dessa forma, a implementação do equipamento precisou esperar o novo Governador que assumiria no ano de 1995.

²⁴ Em 1992 Paulo Linhares publica o livro “Cidade de água e sal”, citado em entrevista para esta dissertação.

Com Tasso Jereissati voltando ao Governo em 1995 e permanecendo Paulo Linhares como Secretário da Cultura, este precisou convencer o governador de que a política cultural seria uma estratégia económica positiva para a inserção do Ceará no processo de globalização. Para isso, Linhares elaborou um “Plano de Desenvolvimento Cultural” (1995-1996) que consolidava os argumentos e diretrizes para o desenvolvimento económico do Estado através da cultura (Gondim, 2006, p. 325). Não se pretende aqui avaliar em profundidade tal Plano, mas entende-se a relevância deste documento para uma maior compreensão da política cultural cearense na década de 1990 em relação ao debate e as transformações culturais e sociais do mundo ocidental, discutidas no primeiro capítulo desta dissertação. No texto de Linda Gondim encontramos fragmentos deste documento e, segundo a autora:

O documento discute as transformações ocorridas na economia contemporânea, na qual a informação passou a constituir a principal fonte de riqueza. Expressando uma visão otimista do processo de globalização, afirma que “novas indústrias, do futuro, dependerão mais da capacidade mental. A vantagem comparativa criada pela natureza (dotação de recursos naturais) ou pela história (dotação de capital) foi substituída definitivamente. Para participar do jogo, qualquer jogador precisa de grande capacidade competitiva em pesquisa, infra-estrutura pública e, principalmente, de capacitação de recursos humanos”. Ainda segundo o mesmo texto, a “revolução das telecomunicações-computação-transportes-logística” e o incremento de um mercado mundial de capitais aumentariam as possibilidades de desenvolvimento de países pobres, na medida em que teria se tomado mais fácil, para estes últimos, exportar para os países ricos, e vice-versa: “Este acesso mais eqüitativo ao capital reduziu a vantagem decorrente de nascer num país rico” (Gondim, 2006, p. 325).

De acordo com Gondim, a política cultural “otimista” apresentada por Linhares era baseada no fomento de uma indústria cultural local, tendo como foco a capacitação de mão-

de-obra no setor cultural. A “indústria” funcionaria através de uma “rede estadual de cultura” (Gondim, 2006, p. 327), onde o núcleo seria o Centro Cultural em Fortaleza que promoveria articulações com as Casas de Cultura nas outras regiões do Estado. A partir do tripé Criação-Difusão-Animação (Barbalho, 2003) o objetivo do Secretário era a dinamização da produção artística local e a inserção do Ceará no circuito nacional e internacional da cultura, com a transformação de Fortaleza na metrópole cultural do Nordeste (Gondim, 2006). Dessa forma, a cultura passaria a funcionar como um nicho do turismo representando uma nova alternativa de desenvolvimento económico, além do já consolidado turismo litorâneo (Paiva, 2004).

É importante ressaltar que além do Plano de Desenvolvimento Cultural também foi elaborado um Relatório Técnico Justificativo para a inserção do novo Centro Cultural no Programa Nacional de Desenvolvimento e Estruturação do Turismo do Nordeste – PRODETUR/NE (Gondim, 2006).

Este é um programa do Ministério do Turismo, criado em 1992 pelo Governo Federal que visava “dotar o litoral do Nordeste do Brasil de uma infraestrutura capaz de possibilitar o desenvolvimento da atividade turística, dentro de uma perspectiva sustentável” (SEMA-CE, 2012). A inclusão do Centro Cultural em um plano que visa o desenvolvimento do turismo se configura como um rebatimento global sobre a relação entre cultura e economia concretizada pelo turismo cultural. Para a implantação desta política de cultura²⁵, Linhares apostou na criação de três elementos: um Centro Cultural, um Instituto com cursos formativos e uma Organização Social. É nesse momento que surge a proposta para a conceção do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, onde está localizado o Museu de Arte Contemporânea, objeto de estudo desta dissertação.

²⁵ Na gestão de Paulo Linhares foi criada, em 1996, a Lei Jereissati, Lei Estadual de Incentivo à Cultura do Estado do Ceará. Esta Lei visa incentivar a cultura no Estado através de mecanismos como o Fundo Estadual de Cultura – FEC e o mecenato estadual, atraindo investimentos privados para projetos culturais.

O primeiro item do tripé Criação-Difusão-Animação, porém o último a ser implementado devido a transição de Governador, foi a concepção de um Centro Cultural que cumpriria com as funções de “difusão-animação”. Para o desenvolvimento do projeto Paulo Linhares propõe um concurso de ideias. Segundo ele:

Então, eu resolvi fazer um concurso de ideias. (...) porque eu queria ver as ideias sobre o que deveria ser, eu não queria ver o projeto em si. (...) o que eu pensava tinha a ver com um projeto que tem em Paris que chama *La Villette*. Que é um parque. (...) Eu queria um lugar transparente, que fosse permeável à cidade. Eu dei uma espécie de um *briefing* para os arquitetos que iam participar do concurso de ideias (Linhares, 2025).

Essa concorrência pública aconteceu no formato de carta-convite direcionada a quatro escritórios de arquitetura²⁶ atuantes na cidade de Fortaleza (Freitas, 2007, p.27). A carta-convite de 20 de outubro de 1993, apresentava as seguintes diretrizes:

Um projeto de reordenação física e revitalização de parte do setor urbano compreendido entre a Avenida Leste Oeste (Praça Cristo Redentor), Rua Boris, Rua Almirante Jaceguay [sic.] e Avenida Almirante Barroso, (...) tendo como foco de irradiação programática o Centro de Cultura do Estado do Ceará e como consequência contextual o uso das áreas livres com atividades de lazer (Freitas, 2007, p. 27).

A licitação teve como vencedor o escritório dos arquitetos Fausto Nilo e Delberg Ponce de Leon que, em conjunto com a SECULT, desenvolveram o programa de necessidades a partir das seguintes ideias:

(...) no concurso de ideias não tinha o programa definido ainda. Só essa ideia de como é que ia ser, as hipóteses. (...) Eu queria um museu de arte, queria um museu

²⁶ A informação sobre os quatro escritórios que participaram do concurso foi retirada da dissertação de Elizabeth Ponte de Freitas, “Centros Culturais públicos no Brasil: um estudo comparativo entre o Centro Dragão do Mar e Arte e Cultura e o Centro Cultural São Paulo” (2007). Porém, neste trabalho a autora não especifica quais eram esses escritórios. Fiz essa pergunta em entrevista a Paulo Linhares, porém ele não lembra quais os arquitetos foram convidados.

de cultura popular, queria um cinema. Na verdade, eu queria três cinemas. Queria um teatro. E eu queria um lugar que fosse um teatro para música, um lugar maior. (Linhares, 2025).

Ainda no ano de 1993, o projeto batizado de Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – CDMAC foi finalizado e abrigou restaurantes, lojas, cafés, assim como seguintes espaços culturais: o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, o Memorial da Cultura Cearense (atualmente denominado de Museu da Cultura Cearense), o Planetário Rubens Azevedo, livraria, salas de cinema e de teatro, salas administrativas, o Auditório, Espaço Rogaciano Leite, o Anfiteatro Sérgio Motta e a Praça Verde Historiador Raimundo Girão. Esses três últimos espaços têm a função de abrigar shows e espetáculos ao ar livre.

O segundo eixo a ser constituído foi o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual. Criado em 1996 “para atuar na formação e capacitação de profissionais para o mercado da emergente indústria cultural cearense” (Barbalho & Barreto, 2020, p. 22), o Instituto oferecia cursos gratuitos em cinco áreas: dramaturgia, cinema e vídeo, dança, design e teatro. A proposta central de Linhares para o eixo da “criação” era a constituição de um polo da indústria audiovisual no Ceará, evidenciando a sua “preferência por uma linha de ação” (Pinheiro, 2007, pp. 126 e 127). Segundo Barbalho, o Instituto “era o grande catalisador dos esforços de implantação dessa indústria, dando maior visibilidade ao campo cultural cearense e potencializando sua força de atuação” (Barbalho, 2007, p. 122).

Para o seu financiamento, o Estado se valeu do Fundo de Apoio ao Trabalhador – FAT, programa do Governo Federal integrante da política de desenvolvimento econômico do Ministério do Trabalho que visava a “qualificação e aperfeiçoamento técnico de trabalhadores”²⁷ (Ruoso, 2018, pp. 120 e 121, tradução nossa). Percebe-se que parte do financiamento para a política cultural em desenvolvimento advinha também de um setor

²⁷ Texto original em francês: “La proposition des gouvernements du PSDB résidait dans le développement par la qualification et le perfectionnement technique des travailleurs. Dans cette déclaration, FHC fait référence au FAT (Fundo de Apoio ao Trabalhador – Fonds d’appui au travailleur)” (Ruoso, 2018, pp. 120 e 121).

ligado à economia, ou seja, o binômio cultura-economia estava orientando a verba para a “formação e qualificação de trabalhadores culturais no Ceará”²⁸ (Ruoso, 2018, p. 121, tradução nossa).

Tendo como referência os modelos de gestão pública geridos por Organizações Sociais – OS, em 1998 foi criado o terceiro elemento da política cultural, o Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC, primeira OS do Brasil voltada para a gestão de instituições culturais, com o objetivo de gerir o futuro Centro Cultural. Segundo a legislação brasileira, uma Organização Social é “pessoa jurídica de direito privado sem fins econômicos e sem fins lucrativos, de interesse coletivo” (Regimento Interno do IACC, 2010, p. 2). Uma das diferenças desse modelo de gestão em relação a administração estatal se refere aos recursos financeiros, que podem ser provenientes de instituições privadas. Dessa forma, a gestão cultural cearense se aproximava da política de perfil neoliberal, semelhante aos países ocidentais anglo-saxônicos. É válido ressaltar que no período de criação e construção do CDMAC, o Brasil tinha um Governo Federal de cariz neoliberal pautado em políticas de privatização, liderado pelo Presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-1998), também integrante do Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB.

Assim como aconteceu nas políticas dos governos europeus, onde os projetos culturais urbanos ajudavam a inserção das cidades no processo de globalização, o discurso cultural de Linhares não se fez diferente. Segundo Gondim, o CDMAC surgia com uma dupla função: além de ser a âncora de uma “ambiciosa” (Gondim, 2006, p. 320) política cultural, este equipamento também deveria promover a revitalização da antiga área portuária de Fortaleza, situada no atual bairro Praia de Iracema (Gondim, 2006). Em entrevista, Paulo Linhares nos dá indícios desses rebatimentos em relação ao cenário global “O Centro foi pensado sob dois aspectos: um urbano e outro cultural. Um voltado

²⁸ “Cette politique publique était, à cette époque, utilisée pour la formation et la qualification des travailleurs de la culture au Ceará, au travers de la réalisation de cours offerts par l’Institut Dragão do Mar, projet coordonné par Paulo Linhares, l’un des idéalisateurs du CDMAC” (Ruoso, 2018, p. 121).

para a renovação e revitalização de uma área urbana degradada e um outro para o reforço da infraestrutura cultural” (Barroso, 2019, p. 232).

De acordo com as análises de Linda Gondim, o Secretário almejava a inserção de Fortaleza, uma metrópole periférica, no processo de globalização com a sua transformação em uma “cidade global” através de um megaprojeto urbano contendo um ícone arquitetônico que pudesse criar uma nova imagem para a cidade. A necessidade de se criar outra representação urbana para a cidade era importante para a sua promoção, assim como, por se tratar da revitalização de uma antiga área portuária, a Praia de Iracema (Gondim, 2009).

A identidade do CDMAC também deveria ser criada a partir das articulações entre a memória histórica e coletiva da cidade e da população, o que Linda Gondim denomina de “produção de uma cidade imaginária” (Gondim, 2006, p. 319). Dessa forma, as articulações para esse imaginário foram desenhadas a partir da confluência de duas memórias: uma histórica e outra construída pelo discurso político, que podemos denominar de memória recente.

A memória histórica se refere ao movimento abolicionista do Estado, no século XIX, quando, a partir de 1881, os jangadeiros, sob a liderança do prático-mor Francisco José do Nascimento (1839-1914), recusaram-se a transportar para os navios os escravos que seriam vendidos para a região sudeste do país. Dessa forma, Francisco Nascimento ficou conhecido como o “Dragão do Mar”, se tornando símbolo da resistência popular cearense contra a escravidão. A partir desta memória, foi criado o nome para equipamento cultural. Em entrevista Paulo Linhares nos conta como surgiu a ideia de nomear o centro cultural de “Dragão do Mar”:

Um dia eu estava no bar Coração Materno, e o dono do bar, o Nonato Freyre disse: “Sabia que aqui era onde ficava a jangada do Dragão do Mar?” Eu respondi: “não”. Ele completou: “nesse armazém aqui”. Nós conversamos, e eu falei que achava o Dragão do Mar uma figura interessantíssima por causa do movimento abolicionista

no Ceará. (...). Não tinha nada na cidade sobre o Dragão do Mar. Então, eu pensei em colocar o nome do centro cultural de Dragão do Mar (Linhares, 2025).

A memória recente foi articulada a partir do imaginário social referente ao bairro no qual o Centro Cultural seria construído, a Praia de Iracema. A qualificação identificada pela população como lugar cultural e boêmio, frequentado por artistas e pela intelectualidade fortalezense parece ter sido intensificada pelo discurso político a partir do final dos anos 1980.

Esse bairro, uma faixa litorânea urbana próxima à área central da cidade, foi caracterizado até os anos 1920, essencialmente, como uma região portuária e pesqueira, pois nessa localidade estava implantado o porto da cidade e residências de pescadores e jangadeiros (Figura 1). Na década de 20, as características urbanas e sociais deste sítio começaram a se modificar devido ao interesse da elite pela faixa litorânea, a partir dos novos costumes como o “banho de mar”. Dessa forma, as residências locais dos pescadores foram modificadas por bangalôs de veraneio do novo grupo social (Figura 2).

Em 1940, devido a construção do novo porto na enseada do Mucuripe, localidade distante do centro da cidade, e a transferência das atividades portuárias, a Praia de Iracema sofreu um esvaziamento urbano ocasionado pelo abandono dos galpões industriais, gerando os chamados “vazios urbanos”. Também como consequência da construção do Porto do Mucuripe, este bairro foi intensamente afetado pelo avanço do mar havendo a destruição de diversas residências localizadas na faixa de praia (Figuras 3 e 4), tornando essa porção do bairro desabitada e “decadente” (Evangelista, 2013, p. 109).

Figura 1*Praia do Peixe, até os anos 1920.*

Fonte: Site Fortaleza Nobre

<http://www.fortalezanobre.com.br/2015/01/a-origem-da-praia-de-iracema-de-1920.html>
Figura 2*Praia de Iracema, anos 1920.*

Fonte: Site Fortaleza Nobre

http://www.fortalezanobre.com.br/2019/04/a-expansao-urbana-de-fortaleza-o_24.html

Nas décadas seguintes até meados dos anos 1980, essa área, ainda identificada como “decadente”, passou a ser ocupada por bares e restaurantes, além de famílias de classe média e baixa, sendo identificado “como um lugar *underground*, frequentado pela boémia seresteira e pela boémia intelectualizada” (Evangelista, 2013, p. 24).

Figura 3*Praia de Iracema, avanço do mar e destruição dos bangalôs, após 1940*

Fonte: Site Fortaleza Nobre – Acervo Nirez

http://www.fortalezanobre.com.br/2019/04/a-expansao-urbana-de-fortaleza-o_24.html
Figura 4*Praia de Iracema antes da construção do CDMAC, anos 1980-1990*

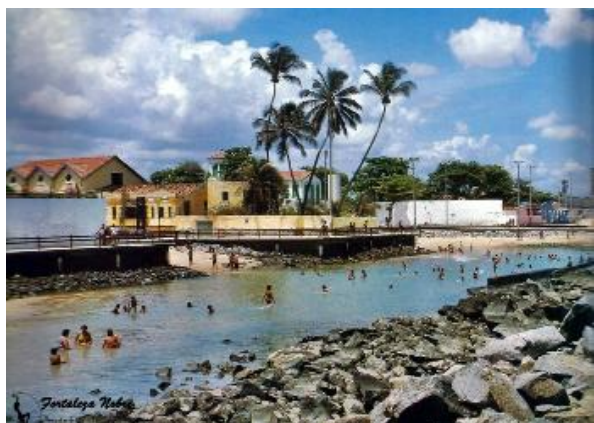
Fonte: Arquivo pessoal Fausto Nilo

É válido ressaltar que o nome desse bairro também surge de uma lenda popular sobre a formação do povo cearense a partir de “Iracema” (1865), romance literário do escritor José de Alencar. Anteriormente conhecida como Praia do Peixe, devido a presença de pescadores e do comércio de peixe, o nome foi modificado em 1925 para reforçar a identidade cultural do local.

Percebe-se que ao longo da sua história, a Praia de Iracema não apresentava qualificação fixa em relação ao uso do espaço, passando “por diferentes ocupações, tipificadas pelas características dos seus frequentadores, que foram interferindo na funcionalidade do espaço e criando diferentes territorialidades” (Evangelista, 2013, p. 24). Porém, nos anos 1990, essa região passou a ser alvo das políticas de desenvolvimento económico a partir do lazer e do turismo tanto pela prefeitura de Juraci Magalhães-PMDB (1990-1992; 1997-2000; 2001-2004), quanto pelo “Governo das Mudanças”. Nesse momento o discurso político determinou as características desse bairro como intelectual, cultural e boêmio (Evangelista, 2013), transformando-o em moeda de troca para investimentos nos campos turístico e imobiliário.

Figura 5

Calçadão da Praia de Iracema, anos 1990



Fonte: Site Fortaleza Nobre – Livro Fortaleza 27 graus

http://www.fortalezanobre.com.br/2019/04/a-expansao-urbana-de-fortaleza-o_24.html

Figura 6

Construção do CDMAC



Fonte: Site Fortaleza Nobre – Acervo Gentil Barreira

<http://www.fortalezanobre.com.br/2015/01/a-origem-da-praia-de-iracema-de-1920.html>

A partir de então, houve diversas reformas de infraestrutura nessa localidade com destaque para as obras do “calçadão da Praia de Iracema”, proferida pela Prefeitura de Fortaleza no ano de 1991, e do Centro Dragão do Mar durante os anos de 1994 a 1998, realizada pelo Governo do Estado (Figuras 5 e 6).

Pode-se dizer, ainda, que a “cidade imaginária” também foi construída a partir da sua arquitetura, por ter sido empregado o repertório formal da arquitetura historicista. Através da reflexão de David Harvey (1992), Paiva faz a leitura desta corrente pós-moderna

como uma linguagem da “ficção, fragmentação, colagem e ecletismo” (Paiva, 2004, pp. 10 e 11). Dessa forma, ao utilizarem tal filiação arquitetônica, os arquitetos trouxeram a simbologia de uma historicidade que não pertencia à cidade. Ou seja, eles “ficcionalaram” e imaginaram uma relação com um passado inexistente através da utilização do repertório formal clássico: colunatas, frontões, pórticos, figuras geométricas, galerias, grande inclinação dos telhados e utilização de cores claras nas fachadas (Figuras 7 e 8).

Figura 7

Vista CDMAC, entrada MCC



Fonte: Site SECULT-CE – Foto Lucas Calisto

<https://www.secult.ce.gov.br/2025/04/23/dragao-do-mar-celebra-26-anos-com-programacao-descentralizada-e-aco-es-de-fortalecimento-cultural-nos-territorios/>

Figura 8

Vista CDMAC, Praça Verde



Fonte: Site Orquidófilos

<https://www.orquidofilos.com/durante-tres-dias-o-dragao-do-mar-e-o-templo-das-orquideas-no-ceara>

A justificativa dos arquitetos para a utilização dessa linguagem era pautada na intenção de “erigir um monumento à arquitetura vernacular cearense” (Paiva, 2004, p. 11). Porém, essa premissa parece se referir apenas ao campo conceitual, difícil de ser identificada no campo material, pois este equipamento acabou sendo lido por uma parte da população como “volumetria que assusta”; “arquitetura *pedigree*”; e uma “enorme espaçonave que pousou na Praia de Iracema” (Gondim, 2006, pp. 331 e 332).

De acordo com Ricardo Paiva (2004), o discurso sobre a utilização de um vocabulário local na edificação parece ter sido desenvolvido com o objetivo de criar uma arquitetura regional a partir de elementos da arquitetura pós-moderna, destacando-os e tipificando-os. As formas tipificadas quando colocadas em novas situações, geralmente

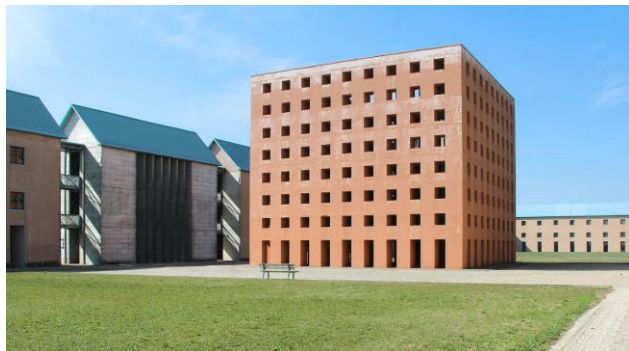
desfamiliarizadas de sua origem, podem obter um novo significado (Paiva, 2004, p. 11). A busca pelo regionalismo citado é identificada nas palavras do arquiteto Fausto Nilo:

Ali tem elementos característicos do Ceará, que são importantes para a formação de padrões locais de condições de vida ao ar livre: espaços de transição que não são fechados nem abertos; um clima de varanda; os elementos de ordem mais formais, decorativos, que se assemelham ao popular, como aqueles triângulos ou quadradinhos, tipo vazados (Fortaleza Nobre, 2019).

Nessa relação entre o Centro Dragão do Mar e a arquitetura pós-moderna historicista é válido pautar a semelhança formal do CDMAC com os projetos do arquiteto italiano Aldo Rossi (1931-1997) (Figuras 9 e 10), sobretudo o *Centro Direzionale di Fontivegge* (1988) construído na década de 80 (Figuras 11 e 12).

Figura 9

Cemitério de San Cataldo, 1985. Aldo Rossi, San Cataldo, Itália



Fonte: Site Archdaily

<https://www.archdaily.com.br/br/997318/melancolia-e-arquitetura-leituras-de-aldo-rossi-e-o-cemiterio-de-san-cataldo>

Figura 10

Residencial Südliche Friedrichstadt, 1976. Aldo Rossi, Berlim, Alemanha



Fonte: Site Domus

<https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2023/11/27/aldo-rossi-in-berlin-residential-building-in-the-centre-of-friedrichstadt.html>

Rossi fez parte da corrente pós-moderna historicista onde o classicismo romano foi a base para o desenvolvimento da sua arquitetura, por isso o uso destes elementos como forma de trazer o passado histórico das cidades europeias, sobretudo das cidades italianas (Portoghesi, 2002).

Figura 11

Centro Direzionale di Fontivegge, 1988. Aldo Rossi, Perúgia, Itália



Fonte: Site e-architect
<https://www.e-architect.com/architects/aldo-rossi>

Figura 12

Centro Direzionale di Fontivegge, 1988. Aldo Rossi, Perúgia, Itália



Fonte: Site e-architect
<https://www.e-architect.com/architects/aldo-rossi>

Muitas críticas à arquitetura do Centro Cultural Dragão do Mar se referem ao uso destes elementos que não se relacionam com o passado histórico de Fortaleza, nem tampouco dialogam com a arquitetura do seu entorno, constituída por casas residenciais e antigos galpões industriais. De acordo com Paiva (2004), as imagens criadas pelo Dragão do Mar “parecem materializar o mito da modernidade, comprometendo a identidade arquitetônica” (Paiva, 2004, p. 12).

Partindo destas críticas, poderíamos fazer uma analogia arriscada entre a pirâmide do Louvre e o CDMAC no que se refere à historicidade presente em seus projetos. Ambos foram desenvolvidos sob as premissas da arquitetura historicista pós-moderna, porém a presença histórica recorre a elementos formais de um passado que não lhes pertence: o Louvre rememora as pirâmides egípcias (Grande, 2009) (Figura 13), e o Dragão as colunatas romanas (Figura 14). A relação entre os projetos acaba se dando pelas críticas desenvolvidas a esta filiação arquitetônica, denominada de “pastiche instrumental de formas pop ou pseudo-históricas”²⁹ (Foster, 1983, como citado em Grande, 2009, p. 308, tradução nossa).

²⁹ Texto original em inglês: “A postmodernism of resistance, then, arises as a counter-practice not only to the artificial culture of modernism but also to the “false normativity” of a reactionary postmodernism. In opposition (but not only in opposition), a resistant postmodernism is concerned with a critical

Figura 13*Pirâmide do Louvre*

Fonte: Site Dreamstime

<https://pt.dreamstime.com/pir%C3%A2mide-do-louvre-na-noite-image130478633>

Figura 14*Colunatas Praça Verde CDMAC*

Fonte: Site SECULT-CE

<https://www.secult.ce.gov.br/2019/04/01/centro-dragao-do-mar-de-arte-e-cultura-programacao-marco-de-2019/>

Outro ponto que relaciona o CDMAC à arquitetura pós-moderna diz respeito à proposição das ideias para o espaço urbano, que também se relacionam com o trabalho de Rossi. Este arquiteto, através do livro *L'Architettura de la Città* (1966) – A Arquitetura da Cidade, teorizou sobre o espaço da cidade pós-moderna, principalmente, no que se refere à criação de espaços livres e de convivência no tecido urbano. Aqui podemos retomar o debate urbanístico global dos anos 80, abordado no Capítulo I desta dissertação, referente aos conceitos de megaestrutura e de *Homo Ludens* (Grande, 2009). A concepção de megaestrutura pode ser identificada a partir de uma edificação que incorpora os ideais da interdisciplinaridade ao abrigar diversos usos e linguagens artísticas debaixo de uma mesma estrutura: teatro, dança, música, literatura, artes visuais e astronomia (Figura 16). Durante o desenvolvimento do programa de necessidades do CDMAC, existia a ideia de que este complexo também abrigaria a SECULT-CE e a ECOA, além de integrar a Biblioteca Pública Estadual do Ceará (Figura 15).

deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- or pseudo – historical forms, with a critique of origins, not a return to them” (Foster, 1983, como citado em Grande, 2009, pp. 307 e 308).

2004, p. 07) possibilitou a materialização do conceito de *Homo Ludens* – homem em jogo, provocando o visitante a percorrer toda a extensão do Centro Cultural (Figura 19).

Figura 17

Entorno CDMAC, vista planetário



Fonte: Site Viagem e turismo

<https://viagemeturismo.abril.com.br/brasil/dragao-do-mar-conheca-as-atracoes-do-centro-cultural-em-fortaleza/>

Figura 18

Entorno CDMAC, vista passarela



Fonte: Site Grupo Accor

<https://all.accor.com/a/pt-br/limitless/thematics/family/centro-dragao-mar-arte-cultura.html>

Figura 19

Implantação CDMAC, vista geral



Fonte: Site Fortaleza Nobre

<http://www.fortalezanobre.com.br/2019/06/centro-dragao-do-mar-de-arte-e-cultura.html>

Figura 20

Relação CDMAC e cidade



Fonte: SECULT-CE – Foto Luiz Alves

<https://www.secult.ce.gov.br/2024/02/07/centro-dragao-do-mar-anuncia-programa-de-gratuidade-para-comunidades-vizinhas/>

O Centro Dragão do Mar pode ser lido como um centro cultural de arquitetura historicista pós-moderna, construído na época da globalização, porém não apresenta pendor monumental, característico dos museus da década de 90. Apesar da sua arquitetura não ter respeitado o tecido urbano (Paiva, 2004), entende-se que o seu edifício conseguiu se inserir na malha urbana da cidade (Figura 20).

Figura 21*Museu Guggenheim Bilbao*

Fonte: Site Archdaily

https://www.archdaily.com.br/br/884310/odeia-a-arquitetura-contemporanea-culpe-a-economia-nao-os-arquitetos?ad_medium=gallery

Figura 22*Blocos CDMAC – vista geral*

Fonte: Jornal O Povo – Foto: Francisco Fontenele

<https://mais.opovo.com.br/reportagens-especiais/raio-x-espacos-culturais-fortaleza/2023/08/21/dragao-do-mar-dialogos-e-necessidades-de-um-equipamento-em-constante-debate.html>

Se compararmos o Centro Dragão do Mar ao Museu Guggenheim em Bilbao (Figura 21), construído no mesmo período (1997), dadas as devidas proposições, poder-se-ia dizer que o Dragão não se relaciona com tal arquitetura museológica (Figura 22), apresentando mais diálogo com a produção arquitetônica dos anos 80 (Figuras 23 e 24).

Figura 23*Vista Neue Staatsgalerie, 1984. James Stirling, Stuttgart, Alemanha*

Fonte: Site World Architecture Festival

<https://worldarchitecturefestival.com/worldarchitecturefestival2025/en/node/newsarticle-40-year-anniversary-of-jim-stirling-s-staatsgalerie-stuttgart?type=NewsArticle>

Figura 24*Vista aérea Neue Staatsgalerie, 1984. James Stirling, Stuttgart, Alemanha*

Fonte: Site Artfritz

https://www.artfritz.ch/MUSEEN/stuttgart_staatsgalerie.html

Na trajetória final dessa contextualização, é válido chamar a atenção para um fato político ocorrido antes da inauguração do Centro Cultural, que parece ter interferido

diretamente no eixo “criação” da política cultural desenvolvida na década de 90, levando ao enfraquecimento das atividades do Centro Dragão do Mar na década seguinte. Em 1998, Paulo Linhares³⁰ é afastado da Secretaria da Cultura por decisões políticas, pois iria concorrer a eleição para deputado estadual pelo PSDB, com o apoio de Tasso Jereissati. Como Secretário da Cultura assume Newton Almeida, Secretário Executivo na gestão de Linhares, parecendo indicar uma continuidade na política cultural desenvolvida. Porém, em seguida a transição do secretariado, ocorreu a demissão dos cinco diretores do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual e a consequente paralisação dos cursos ofertados (Folha de São Paulo, 1999b). Em entrevista, Paulo Linhares ilustra esse momento:

(...) quando terminou o ano da inauguração eu já era deputado, e já tinha começado uma briga imensa com o Newton Almeida. Todo mundo que era ligado a mim, na Secretaria de Cultura, saiu. Na verdade, o Newton fez a placa de inauguração sem o meu nome e sem o nome do Ciro Gomes (Linhares, 2025).

De acordo com Barbalho (2003), as modificações do secretariado significaram um rompimento político sem haver descontinuidade na política de cultura em desenvolvimento. Porém, a paralisação dos cursos modificou os rumos do Instituto de formação acarretando no seu fechamento em 2003. Após a interrupção da atividade formativa, muitas vezes o CDMAC foi denominado de “elefante branco” (Jornal O Povo, 2012a; Jornal O Povo, 2018), ao se caracterizar como lugar de “fabricação e promoção de eventos” (Feitosa, Jornal o Povo, 2012a) relacionando-se apenas com o eixo referente à “animação”.

Após quatro anos em construção, a obra foi finalizada e o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura foi aberto ao público de forma “experimental” em 07 de agosto de 1998 (Folha de São Paulo, 1999a). A sua inauguração oficial, com todos os equipamentos em funcionamento, aconteceu apenas no ano seguinte, em 27 de abril de 1999. Porém, este

³⁰ De acordo consta no catálogo da primeira exposição realizada no MAC em 1998, “Ceará e Pernambuco: Dragões e Leões”, o Secretário de Cultura à época da abertura do Centro Cultural já era Newton Almeida.

equipamento parece nascer um pouco enfraquecido devido à ausência da atividade formativa, pois o eixo referente à “criação” se caracterizava como “o grande catalisador dos esforços de implantação” (Barbalho, 2007, p. 122) da indústria cultural local. Paulo Linhares também aponta a importância de um eixo formativo permanente ao afirmar que a política cultural que produziu o Dragão fez “parte de uma política de formação com o objetivo de que a população se tornasse ativa culturalmente e não consumidores passivos da arte” (Jornal O Povo, 2023).

Alcançando ou não todos os objetivos traçados no início do Plano de Ação Cultural, o CDMAC articulou política cultural, turismo e renovação urbana, tornando-se elemento-chave na transformação de Fortaleza em uma cidade cultural pós-moderna (Gondim, 2006, p. 324). No que se refere aos conceitos de “cidade global” citados neste trabalho, podemos aproximar a Fortaleza da década de 90 à seguinte análise de Nuno Grande (2009):

Muitas dessas cidades “periféricas” souberam aproveitar a “ocasião” para se transformarem em “cidades simbolicamente globais”, captando e articulando investimentos de escalas e proveniências distintas, e reconvertendo tecidos urbanos abandonados ou tecidos industriais degradados, em novos pólos de desenvolvimento sustentável, quando possível, para além do próprio evento (Grande, 2009, p. 462).

2.2 O Museu de Arte Contemporânea do Ceará

Em seu estudo sobre o surgimento e desenvolvimento histórico dos museus de arte contemporânea, *The Museums of Contemporary Art – Notion and Development* (2011), Jesús Pedro Lorente aponta que essa “tipologia” de museu surge em 1818, na França, com o Museu de Luxemburgo, também conhecido como o Museu dos Artistas Vivos. Nota, assim, que a sua nomenclatura, “contemporâneo”, é assumida como um termo que se refere à arte atual do seu tempo, e não a uma escola artística específica. Porém, apesar de surgir no início do século XIX, segundo Lorente (2011), a designação “contemporâneo” só

passou a fazer parte da nomenclatura de museus por todo o mundo a partir da segunda metade do século XX, sobretudo após a consolidação do Centro de Arte Georges Pompidou, como uma nova tipologia de equipamento cultural.

Contudo, de acordo com Lorente (2011), o Pompidou, definido pelo autor como “contramodelo”, não se estabeleceu como um novo modelo museológico internacional, substituto do paradigma moderno, consolidado pelo MoMA de Nova York, mas se constituiu como um marco na história, o início de um novo período para os museus. De acordo com o autor, existem três pontos de inflexão relacionados às modificações na história dos museus. Primeiro, percebe-se as transformações nos estudos museológicos, com o surgimento das novas disciplinas e das novas abordagens teóricas sobre os museus, sobre os seus objetos e o seu público. O segundo ponto diz respeito à descentralização na política cultural desencadeada pelo Pompidou, a partir da nova definição de cultura, gerando uma abertura para os novos espaços de representação cultural. Por último, os “novos museus” (Arantes, 1993) se conformaram como marco da política neoliberal, denominados de museus-marca, onde o capital privado passou a definir as suas práticas gerando instituições que respondem mais à lógica da economia e menos à lógica artística.

Conforme a reflexão realizada no primeiro capítulo desta dissertação, a aproximação dos museus com a política económica neoliberal fomentou a criação de “novos museus” a partir de políticas culturais “uma vez que são concebidos como atrativos cuja criação pode promover o turismo, estimular as indústrias de serviços, regenerar favelas e revitalizar uma cidade em declínio”³¹ (Lorente, 2016, p. 01, tradução nossa). Dessa forma, as cidades começaram a desenvolver políticas de cultura com foco no turismo industrial favorecendo a construção de uma “constelação de museus e centros de arte contemporânea, sem

³¹ Texto original em inglês: “*These are some of the institutions most favoured by cultural policies worldwide since they are often conceived as miraculous crowd pullers whose creation can promote tourism, stimulate service industries, regenerate slums and revitalize a city in decline*” (Lorente, 2016, p. 1).

qualquer padrão comum, nem na sua abordagem nem, claro, em questões arquitetônicas ou de planejamento urbano”³² (Lorente, 2008, pp. 72 e 73, tradução nossa).

Essa corrida pela construção de arquiteturas midiáticas encobriu a atenção para outros assuntos mais fundamentais dos museus “como o seu acervo ou os seus compromissos artísticos”³³ (Lorente, 2008, p. 60, tradução nossa). A ausência do pensamento museológico e artístico fez com que muitos museus de arte contemporânea surgissem, por exemplo, sem coleção, sem diretor e sem política museológica, caracterizando-se apenas por suas arquiteturas que se relacionavam apenas com os espaços da cidade. As premissas da interdisciplinaridade e participação da população, desenvolvidas na década de 70, passaram a guiar o significado de museu levando a criação de edifícios resumidos a “passagens salientes e interconexões em diferentes alturas”³⁴ (Lorente, 2025, p. 97, tradução nossa), entrelaçadas ao meio urbano no qual estão inseridas. Se o paradigma museológico moderno prezava pelo distanciamento da cidade e da população em prol de uma coleção, o “contramodelo” pós-moderno passou a ser construído sob a ordem de interações espaciais com o tecido urbano, sem olhar para questões de ordem artística nem museológica.

Assim como no contexto global, os museus de arte contemporânea no Brasil são frutos das políticas culturais aliadas às estratégias de desenvolvimento econômico e de revitalização das cidades, surgindo sem padrão comum no que se refere às suas abordagens e práticas museológicas. Porém, apesar do lugar de destaque conferido aos museus de nomenclatura “contemporâneo” devido à sua proximidade com o capital financeiro, em grande parte das instituições “contemporâneas” brasileiras a situação é

³² Texto original em espanhol: *“La reciente etapa de prosperidad democrática y del desarrollo territorial de comunidades autónomas ha dado lugar a una constelación de museos y centros de arte contemporáneo, pero sin ningún patrón común ni en sus planteamientos ni, por supuesto, tampoco en cuestiones arquitectónicas o urbanísticas”* (Lorente, 2008, pp. 72 e 73).

³³ Texto original em espanhol: *“Las diatribes entre ambas opciones, hicieron correr ríos de tinta en los años ochenta, sin que nadie pareciera preocuparse tanto por cuestiones más fundamentales en estos museos, como su colección o sus apuestas artísticas”* (Lorente, 2008, pp. 59 e 60).

³⁴ Texto original em inglês: *“Hence protruding passages and interconnections at different heights became typical of postmodern museums, entwined with the respective urban milieu”* (Lorente, 2025, p. 97).

diferente da posição ocupada pelos museus-marca (Motta, 2009, p. 74). No Brasil, os museus de arte contemporânea se caracterizam como instituições de natureza pública, o que Renata da Motta, em sua investigação “Museu e cidade: o impasse dos MACs” (2009), identifica como um “impasse da modalidade MAC” (Motta, 2009, p. 25).

O termo utilizado pela autora se refere à “situação em que as instituições se veem reduzidas nos seus recursos patrimoniais, humanos e financeiros, enfrentando dificuldades de diversas naturezas” (Motta, 2009, p. 25). Ou seja, a um impasse do sistema institucional que qualifica tais equipamentos como “entidades que parecem apáticas, entre a indulgência com o seu próprio estado atual, e a condição traumática da sua gênese” (Motta, 2009, p. 25). Segundo a autora:

Verificou-se uma enorme indefinição quanto à própria importância dessas entidades nos seus contextos urbano-culturais, evidenciados na constituição e na guarda precária de seus acervos, em equipes desestruturadas, bem como em edifícios inadequados ou mal-conservados. Por que esses MACs estão submetidos a uma situação de impasse? Observadas um pouco mais de perto, as instituições configuram mesmo uma situação de difícil saída institucional, muitas vezes entre o abandono das instâncias públicas e a dificuldade de articulação de apoio privado. No entanto, chama também atenção a impassibilidade de muitas dessas entidades (e de nós mesmos, como público e cidadãos), diante dessa condição paradoxal que coloca os museus brasileiros entre a extrema visibilidade e afetação e a extrema ausência e apatia (Motta, 2009, p. 74).

De acordo com Renata da Motta, a formação dos museus de arte contemporânea no Brasil se deu de forma bastante heterogênea a partir de três momentos. No primeiro período, delimitado pelas décadas de 1960 e 1970, surgem três museus³⁵ a partir da iniciativa de artistas locais que procuravam instituições para difusão de seus trabalhos,

³⁵ Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti – MAC-CAMPINAS (1965); Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – MAC-PE (1966); e Museu de Arte Contemporânea do Paraná – MAC-PR (1970) (Motta, 2009, p. 16).

buscando romper com os padrões tradicionais. Chama-se a atenção para a criação do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC-USP que, mesmo tendo sido instituído nesse mesmo período, em 1963, não se configura como uma iniciativa dos artistas. Este Museu foi instituído a partir do desmembramento do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, iniciativa privada de Francisco Matarazzo Sobrinho (Tejo, 2017). O segundo momento, compreendido pela década de 80, atesta o surgimento de três museus³⁶ que parece estar relacionado com o “processo de retomada cultural, em consonância com a abertura democrática da década de 1980” (Mota, 2009, p. 60). Na década de 1990, terceiro e último período analisado, surgem seis museus³⁷, configurando-se como reflexo da conjuntura global, ou seja, período em que os museus foram inseridos “nos fluxos invisíveis de capitais e de informação, sendo focos privilegiados dessa transformação da cultura em escala global, ocupando edifícios de destaque em cada uma das cidades em que se inserem” (Motta, 2009, p. 61).

O Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC-CE (Figura 25), objeto de estudo desta dissertação, é um exemplo dos museus construídos na década de 1990 que, assim como o Centro Cultural no qual está inserido (Figura 26), é fruto de uma política cultural aliada à estratégia de desenvolvimento econômico da cidade. Como consequência, este museu apresentou, logo no início da sua constituição, as problemáticas abordadas por Lorente e Motta, no que diz respeito tanto à ausência de política institucional e museológica (abordagens e práticas), quanto à sua “natureza pública”, “impasse” referido por Motta (2009). Essas questões acabaram reverberando de forma significativa na “vida” do Museu.

Se verificarmos as motivações e justificativas que envolvem a política cultural local para a implantação deste Museu, encontramos diferentes pontos de partida na construção

³⁶ Museu de Arte Contemporânea de Americana – MAC-AMERICANA (1982); Museu de Arte Contemporânea Itajahy Martins – MAC-BOTUCATU (1984); e Museu de Arte Contemporânea de Goiás – MAC-GO (1988) (Motta, 2009, p. 16).

³⁷ Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MAC-MS (1991); Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC-RS (1992); Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC-NITERÓI (1993); Museu de Arte Contemporânea de Jataí – MAC-JATAÍ (1995); Museu de Arte Contemporânea Raimundo Oliveira – MAC-FEIRA DE SANTANA (1996); e Museu de Arte Contemporânea do Ceará – MAC-CE (1998) (Motta, 2009, p. 16).

de sua identidade. De acordo com a investigação de Mariana Ratts (2014), o Museu tinha como objetivo construir uma coleção de arte latino-americana. Segundo José Guedes, primeiro diretor do MAC-CE, a Secretaria da Cultura do Estado tinha a intenção de fomentar um “Museu de Arte do Ceará”, que seria um museu aberto para as artes em geral (Pinheiro, 2017, p. 132).

Figura 25

Fachada MAC-CE



Fonte: Site Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Foto: Luiz Alves
<http://www.dragaodomar.org.br/noticias/1349/20230707-1952-museu-de-arte-contemporanea-do-ceara-abre-selecao-para-estagio-e-formacao-de-cadastro-de-reserva-do-nucleo-educativo-do-museu>

Figura 26

Vista aérea MAC-CE



Fonte: Site iStock – Foto Phael Nogueira
<https://www.istockphoto.com/br/foto/vista-a%C3%A9rea-do-dragao-do-mar-centro-cultural-e-atra%C3%A7%C3%A3o-tur%C3%ADstica-em-fortaleza-cear%C3%A1-gm1018314702-273762727>

Oswald Barroso, sociólogo responsável pela identidade do Memorial da Cultura Cearense – equipamento também componente do CDMAC –, chama a atenção para a criação de um “Museu de Artes Plásticas” dentro do Centro Cultural (Barroso, 2019, p. 233). A pesquisa de Anderson Silva (2020), coincide com a declaração de José Guedes, ao relatar que a ideia inicial para o MAC-CE era que este se chamasse “Museu de Arte do Ceará”. Porém, devido a existência do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, esta nomenclatura poderia confundir as instituições, “um dos motivos da mudança do nome” (Silva, 2020, p. 230). Um artigo do Jornal Folha de São Paulo diz que o MAC-CE “realiza mostras temporárias e promove intercâmbios com outras instituições do país” (Folha de São Paulo, 1999a).

Em entrevista, Paulo Linhares disse que teve relação direta com a formação desse museu, pensado inicialmente para ser um museu de arte moderna porque, segundo ele, não existia um museu em Fortaleza em que os “grandes artistas cearenses” (Linhares, 2025) pudessem ser visto. Para a composição da coleção e aquisição das obras o ex-Secretário formou um grupo de trabalho, no qual Dodora Guimarães³⁸ era a diretora, e também teve consultoria de alguns curadores reconhecidos no cenário nacional, como Paulo Herkenhoff, Agnaldo Farias e Leonel Kaz. De acordo com as diretrizes desse grupo, Linhares nos conta em entrevista que o novo museu deveria ter obra dos “grandes artistas cearenses” representantes do movimento moderno, como Raimundo Cela, Antonio Bandeira, Chico da Silva e Aldemir Martins. Em artigo do Jornal o Povo do ano de 2025, no qual escreve semanalmente, o ex-Secretário reforça as motivações iniciais durante a construção deste museu:

Quando estava pensando na construção e nos conceitos norteadores do Museu de Arte Contemporânea do Dragão do Mar (MAC), conversei por muitas horas com diversos curadores, pensadores, marchands, artistas. Dodora, Agnaldo e Max Perlingeiro foram fundamentais — ao lado do grande sábio Paulo Herkenhoff (...). Um dia, depois de uma longa conversa sobre os rumos do acervo, meu xará me deu um tapinha no ombro e disse: ‘Concentre-se nos grandes. Você tem Bandeira, o maior internacionalmente. Quem no Brasil pode chegar onde ele chegou? E tem mais: Aldemir, Cela, Sérvulo, Chico da Silva, Leonilson... Tá de bom tamanho’. Foi aí que decidi montar o acervo do Estado que temos hoje (Linhares, Jornal O Povo, 2025).

O discurso de Paulo Linhares sobre não existir na cidade de Fortaleza um Museu de Arte, mesmo com a existência do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará –

³⁸ Dodora Guimarães é comunicadora social e curadora que trabalhou da SECULT-CE da década de 1990 até o ano 2015. Em 1982 criou a Arte Galeria, onde aconteceram exposições marcantes na década de 80 e início dos anos 90. Desde 2013 ela é diretora do Instituto Sérvulo Esmeraldo que tem o propósito de salvaguardar a obra do artista Sérvulo Esmeraldo, seu esposo.

MAUC-UFC, vai ao encontro do relato de Dodora Guimarães sobre a relação deste museu com a cidade:

(...) a gente não tinha nenhum museu de arte até aquele momento. A não ser o Museu da Universidade Federal do Ceará – UFC, que era um museu que funcionava para dentro da Faculdade, internamente, e que fazia exposições de modo muito intermitente. (...) Não existia um programa de museu para a comunidade (Guimarães, 2025).

Apesar das iniciativas para a formação de uma coleção de aspiração moderna, este museu nasceu com a nomenclatura “contemporâneo” que, segundo Linhares, foi uma demanda da classe artística de Fortaleza. Em entrevista, o ex-Secretário relatou que foram realizados debates com os artistas visuais, aonde estes foram contra a ideia de um museu de arte moderna. De acordo com Linhares:

Diante das demandas, de ouvir os artistas, eles diziam que tinha que ser Museu de Arte Contemporânea. (...) A gente colocou a maquete no Palácio da Abolição, lá embaixo, na entrada. E realizamos reuniões com os artistas de cada área. E nessas reuniões com os artistas, com a linguagem das artes visuais, eles diziam que deveria ser um museu de arte contemporânea (Linhares, 2025).

Também em entrevista no âmbito desta dissertação, o relato de Dodora Guimarães vai de encontro à narrativa de Linhares:

A maquete ficou, realmente, exposta. E aconteceram grupos de discussão. Mas no setor das artes plásticas foram poucas as discussões e não se chegou a nenhum nome. (...) Pode ter sido de um ou dois artistas num bar, conversando com ele. Mas publicamente, não. Porque não era o caso (Guimarães, 2025).

As várias histórias sobre a identidade deste Museu convergem para um paradoxo quando percebemos que ele nasce com estrutura física e coleção modernas, mas com nomenclatura “contemporâneo” e sem diretriz museológica, sendo representado, apenas, por uma arquitetura. A resposta para o surgimento desta contradição dialoga com

abordagem de Jesús Pedro Lorente (2011) a respeito das instituições museológicas construídas a partir da década de 80. A análise do autor sobre essa tipologia de museu, formatada após o Centro de Arte Georges Pompidou, nos mostra que a nomenclatura “contemporâneo” foi utilizada num período em que os museus se configuravam como elementos essenciais para as políticas culturais. Como consequência, esses equipamentos surgiram sem padrão nem coleção, desenvolvendo as suas práticas e políticas museológicas no decorrer de sua “vida”.

De fato, a instituição em análise nasce com uma estrutura de salas expositivas, reserva técnica e área administrativa, “tudo dentro dos padrões internacionais exigidos pela nova museologia” (Site CDMAC), porém sem identidade. Diante deste fato, percebe-se que a concepção de uma política cultural para o Centro Cultural, no caso o CDMAC, parecia ser mais relevante do que a política individual dos seus equipamentos, no caso o Museu.

É interessante ressaltar, nesse momento, que o Governo do Ceará, através da SECULT-CE, tinha uma coleção que vinha sendo composta por Heloysa Juaçaba – artista e agente cultural em Fortaleza na década de 80 – porém, estas obras não foram cogitadas para compor o acervo novo Museu, e tampouco foi cogitado a criação da Pinacoteca³⁹. Essas questões serão discutidas no Capítulo III deste trabalho.

De acordo com as análises realizadas no item 2.1 deste capítulo, o CDMAC se configura como um modelo característico da arquitetura pós-moderna historicista da década de 80 e o MAC, como parte deste Centro, também responde à mesma filiação arquitetônica (Figuras 27 e 28). Porém, o Museu não apresenta qualidades nem do paradigma da década de 70, caracterizado pela planta livre e pelo diálogo com a área externa, nem do museu “pós-moderno” oitocentista descrito por Douglas Crimp (2015), caracterizado por uma planta setorizada e distribuição dos espaços em níveis. Sua área expositiva mais se assemelha ao paradigma modernista do “cubo branco” (O’Doherty, 2022), a qual foi dividida em salas

³⁹ As questões que envolvem a coleção inicial do MAC, assim como a coleção da Pinacoteca do Estado, são discutidas no Capítulo III dessa dissertação.

quadradas, com pé direito alto e, em muitas delas, encontra-se iluminação zenital (Figuras 29 e 30).

Figura 27

Vista fachada CDMAC



Fonte: Site Governo do Estado do Ceará – Foto Luiz Alves

<https://www.ceara.gov.br/2024/03/16/museu-de-arte-contemporanea-do-ceara-recebera-itinerancia-da-35a-bienal-de-sao-paulo-em-setembro/>

Figura 28

Vista colunatas Praça Verde



Fonte: Flickr Wagner Aquino – Foto Wagner Aquino

<https://www.flickr.com/photos/wcaquino/8324597599/>

Figura 29

Vista exposição Leonilson. Ano não identificado



Fonte: Acervo NUDOC

Figura 30

Vista exposição “Trava da peste: linda quanto sol”, 2024



Fonte: Site Dragão do Mar – Foto Jorge Silvestre

<http://www.dragaodomar.org.br/noticias/1679/20240724-1005-exposicao-trava-da-pesto-linda-quanto-sol-chega-aos-ultimos-dias-em-cartaz-no-museu-de-arte-contemporanea-do-ceara>

Mesmo tendo sido construído no final da década de 90, onde imperava a lógica neoliberal globalizada, o MAC-CE não foi constituído sob a égide do museu-marca, tanto no que diz respeito a sua linguagem arquitetônica, quanto no que diz respeito à associação de

uma empresa privada, parecendo conter atributos que mais se assemelham aos museus construídos na década de 80. Porém, assim como as arquiteturas da década de 90, o MAC-CE parece ter se constituído a partir da “afirmação de percursos autónomos e idiossincráticos de arquitectos apropriados pelas lógicas do mercado global” (Grande, 2009, p. 477).

A partir desta passagem, pode-se afirmar que o elemento “arquiteto-estrela” (Grande, 2009) parece ter sido incorporado aos projetos do CDMAC e MAC-CE, dada as devidas proporções. Nas análises de Nuno Grande, o “arquiteto-estrela” surge como um novo intermediário cultural entre os poderes público e privado dentro da cultura globalizada, e o *star system* que o envolveu foi formado, principalmente, pelos prêmios internacionais associados as “mais influentes famílias empresariais e filantrópicas [norte] americanas” (Grande, 2009, p. 471). No caso do MAC-CE, houve uma seleção pública através de carta-convite direcionada a cinco escritórios de arquitetura sediados em Fortaleza. O arquiteto que ganhou o concurso se configura como um “arquiteto-estrela” local por ter relações diretas com os agentes culturais que estavam a frente das decisões sobre a nova instituição. Linda Gondim ilustra o espaço de sociabilidade desse grupo cultural em Fortaleza, também citado por Linhares em entrevista:

No início da década de 1990, foi aberto nessa área - outrora conhecida como Prainha - o bar Coração Materno, voltado para uma clientela constituída, em grande parte, por boêmios e intelectuais. Entre estes estavam o arquiteto Fausto Nilo Costa Júnior, autor, juntamente com Delberg Ponce de Leon, do projeto do CDM, e o publicitário Paulo Linhares, que viria a ser Secretário da Cultura no governo Ciro Gomes, a partir de 1993 (Gondim, 2006, p. 324).

Assim como as instituições museológicas construídas a partir da década de 80, mais do que ter a função de salvaguardar uma coleção, o MAC-CE pretendia ser um espaço de fomento e difusão da produção artística local, nacional e internacional, refletindo a política cultural no qual estava imerso. Dessa forma, a política institucional deste Museu, no

momento da sua constituição, tinha como foco a inserção do Ceará no circuito nacional e internacional da arte e da cultura (Gondim, 2006, p. 324). A designação “arte contemporânea” utilizada na nomenclatura deste Museu não se relacionava a paradigmas artísticos, nem tampouco refletia paradigmas museológicos, parecendo dialogar apenas com o contexto político e económico dos anos 90 em que os equipamentos culturais se configuravam como impacto positivo na atração de investimentos para as cidades.

É importante pontuar que nesse terceiro momento de constituição e desenvolvimentos dos museus e centros de arte contemporânea no Brasil (Motta, 2009), ou seja, a década de 1990, a prática curatorial estava se delineando como uma atividade crítica através da articulação da arte com questões contemporâneas (Magalhães, 2021), e a figura do curador independente estava começava a se firmar no sistema das artes. Cristiana Tejo (2017), ao analisar a atuação de Walter Zanini como diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, afirma ser “no decorrer da vivência com o acervo e as demandas dos jovens artistas que o curador vai se formando e se consolidando” (Tejo, 2017, p. 188). Essa observação de Tejo se relaciona com a nova tipologia museológica em desenvolvimento, onde os museus também consolidavam as suas políticas no decorrer da sua vivência.

2.3 Política Cultural Cearense X Política Cultural Francesa

De acordo com as análises realizadas no Capítulo I, e também nos dois primeiros tópicos deste capítulo, pode-se concluir que o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é fruto de uma política de cariz neoliberal e da conjuntura globalizada do final do século XX, de característica midiática e espetacular. É válido ressaltar que não só Fortaleza, mas o Brasil também como referência a política cultural francesa. De acordo com Lia Calabre (2019), “as ações e o modelo francês, uma iniciativa de André Malraux, ministro da cultura da França de 1959 a 1969, foram tomados como referência para diversos países ocidentais, inclusive para o Brasil” (Calabre, 2019, p. 24). Diante desse entendimento, faz-se

necessário discorrer sobre as semelhanças e rebatimentos entre a política cultural francesa desenvolvida na segunda metade do século XX, e a política cultural cearense desenvolvida na década de 1990.

Conforme já abordado, a distinção entre “alta” e “baixa” cultura é uma das problemáticas que definem a política cultural francesa, desde a gestão de André Malraux na década de 60. Malraux pautou as suas práticas com o objetivo de diminuir as diferenças entre “alta” e “baixa” cultura, porém sem sucesso, pois percebeu que a sua política favorecia o público detentor de capital cultural” as “elites matricialmente cultas” (Grande, 2009, p. 170).

Não se pode dizer que em Fortaleza havia uma diretriz pautada na diferenciação entre “alta” e “baixa” cultura, porém essa problemática pode ser percebida na concepção dos museus que compõem o Centro Cultural a partir do relato de Oswald Barroso, sociólogo responsável pela identidade do Memorial da Cultura Cearense pertencente ao CDMAC – atualmente denominado de Museu da Cultura Cearense. No livro “Ceará: uma Cultura Mestiça” (2019), Barroso relata sobre a implantação dos novos museus a partir de conversas e entrevistas com Paulo Linhares. Segundo o ex-Secretário da Cultura, o Memorial estaria “ao lado de um museu de artes plásticas, propiciando um permanente diálogo entre o erudito e o popular” (Barroso, 2019, p. 233). De acordo com Linhares, este equipamento ajudaria:

A mostrar não apenas as manifestações populares, mas também as transformações que elas sofreram no percurso histórico”. Segundo, ainda, o Secretário de Cultura, o Memorial acompanhará a movimentação da cultura, “não será apenas um centro de memória, mas de permanente atualização, com a presença dos artistas populares interagindo com os demais segmentos de nossa cultura (Barroso, 2019, p. 233).

Aqui, a existência de uma diferenciação entre as “culturas”, ou entre arte e cultura, é percebida tanto na denominação dos espaços culturais, Memorial e Museu, quanto na abordagem das suas coleções e práticas, uma será erudita e outra, popular.

O segundo ponto de contato com a política francesa é identificado a partir do tripé Criação-Difusão-Animação. A palavra “animação” cria relação direta com a política cultural de Jacques Duhamel na década de 70, que construiu o “massivo” centro de animação Georges Pompidou. As ações desse Ministro priorizaram a “difusão” da cultura para um público “não cultural” (Grande, 2009), sobretudo devido às problemáticas referentes à democratização cultural, advindas do Ministério de Malraux. Tendo como referência este modelo multidisciplinar de instituição cultural, Linhares propôs a construção do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura como “âncora” de uma indústria cultural local. Devido a essa questão, logo após a sua inauguração, nos anos 2000, alguns jornais nacionais publicaram matérias elogiosas ao CDMAC, levando o jornalista do Jornal O Globo, Luiz Camillo Osório, a denominá-lo de “Beaubourg cearense” (Gondim, 2006, p. 333).

O terceiro e último ponto de contato entre os centros de arte em questão diz respeito às questões relacionadas a conjuntura global. Paulo Linhares, ciente dos conceitos e preconceitos relativos à “indústria cultural”, resolveu empregar este termo no seio da sua estratégia sob a ótica da política econômica, semelhante ao que Jack Lang fez na França em 1983. Sob o binômio cultura-economia acreditava-se na geração de emprego e renda nas áreas de arte e cultura como fruto dos investimentos nas atividades de formação e no turismo cultural.

Jack Lang investiu na indústria cinematográfica francesa e criou o *Institut pour le financement du cinéma et des entreprises culturelles* – Instituto de Financiamento do Cinema e das Empresas Culturais – IFCIC, “visando modernizar a gestão e a profissionalização dos agentes culturais, incrementando um sector industrial, inovador e flexível, e considerado vital para a reactivação da economia e do emprego” (Grande, 2009, p. 297). A cultura francesa apostou na indústria cinematográfica com um modelo de forte intervenção do Estado fazendo frente à indústria cinematográfica norte-americana, tornando a cultura “uma arma de competição econômica necessária à recuperação do protagonismo político da nação francesa, enquanto grande potência ocidental” (Grande, 2009, p. 297). O

conceito de “indústria cultural” na França, criticado em décadas anteriores, passava a ser delineado como positivo através das decisões políticas de Lang, com a aproximação dos setores cultural e económico.

Paulo Linhares criou o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual para atuar na formação e capacitação de profissionais para o mercado da emergente indústria cultural cearense, sobretudo na indústria cinematográfica regional. A ideia do Secretário tinha como objeto tentar “reverter a distribuição dos bens culturais” (Barbalho, 2007, p. 122) no Brasil, um país que concentra “equipamentos culturais privados e públicos na região Sudeste [representada pelas cidades Rio de Janeiro e São Paulo] e, secundariamente, na região Sul” (Barbalho, 2007, p. 122). Dessa forma, o Instituto de formação parecia ser um diferencial na criação da indústria cultural, se configurando como um catalisador ao gerar “maior visibilidade ao campo cultural cearense e potencializando sua força de atuação” (Barbalho, 2007, p. 122).

Os discursos dos três secretários se caracterizam por serem populistas e midiáticos, mesmo que as suas práticas apresentem diferenças, principalmente pelo fato de serem cidades e países muito distintos. A política de Paulo Linhares parecia visar o eixo “criação” – através das atividades formativas – em equilíbrio aos eixos de “difusão” e “animação”, enquanto a política francesa visava mais a “difusão”.

Após abordar esses pontos de contatos, é perceptível que o Plano de Ação Cultural, desenvolvido pela Secretaria da Cultura do Ceará na década de 90, teve como base a política cultural francesa da segunda metade do século XX, sobretudo durante o Ministério de Jack Lang, a partir da utilização do binômio cultura-economia como estratégia de desenvolvimento económico. Enquanto centro cultural, o Dragão do Mar e, consequentemente, o MAC-CE, são consequências das questões que fundamentam a democratização cultural do Ministério francês na década de 70, a partir da concepção tipológica dos Centros de Arte – onde o Centro Georges Pompidou se tornou paradigma. E em relação ao contexto no qual foi criado, o CDMAC e o MAC-CE configuram-se como

espelho da globalização da década de 90, a qual produziu políticas públicas com interesse na “produção de imagens da cidade através de grandes projetos urbanísticos, associados a políticas culturais e de preservação do patrimônio” (Gondim, 2006, p. 319).

Caberia, nesse momento, incluir uma breve análise sobre o impacto da globalização em países periféricos (Galeano, 2010). Na economia globalizada “a inovação tecnológica passa a ser crucial para a competitividade das empresas, [onde] a informação e o conhecimento especializado assumem papel estratégico” (Gondim, 2006, p. 326). Porém, esse processo em países do sul global foi acompanhado “pelo crescimento de oligopólios” impedindo a competição dessas regiões com países ocidentais desenvolvidos.

Essa questão parece não ter sido identificada pelo Plano de Ação Cultural do “Governo das Mudanças”, pois este documento fala sobre um “acesso mais eqüitativo ao capital” (Gondim, 2006, p. 325), onde o “incremento do mercado mundial de capitais aumentaria as possibilidades de desenvolvimento de países pobres, na medida em que teria se tomado mais fácil, para estes últimos, exportar para os países ricos, e vice-versa” (Gondim, 2006, p. 325). Diante desta visão positiva sobre a conjuntura de globalização contida no Plano, surge também a ideia de tornar Fortaleza uma “cidade global”. Talvez seja devido a essa problemática, a importância do eixo de formação para o desenvolvimento de uma política cultural em um Estado marcado pela intensa desigualdade social.

A proposta ambiciosa da SECULT sobre a transformação de Fortaleza numa “cidade global” (Gondim, 2006) se relacionaria melhor a partir da ideia de “cidade ocasional”, termo cunhado pelo arquiteto Francesco Indovina (1996) ao analisar a Expo’98 sediada em Lisboa. Segundo o arquiteto:

É possível falar de cidade ocasional no duplo significado: de terreno de ocasiões e de cidade que se desenvolve de maneira ocasional. O plano torna-se um caos: ou se constrói a partir das ocasiões ou se varia continuamente em função das ocasiões. A cidade deste modo, mesmo com a sua política urbanística, torna-se geradora de

ocasiões e esta última um êxito de todo ocasional (Indovina, 1996, como citado em Grande, 2009, p. 460).

Indovina traz essa reflexão a partir dos grandes eventos geradores de ocasiões para o desenvolvimento económico das cidades (Arantes, 2000). No caso de Fortaleza, esse conceito pode ser lido através da ideia de uma política cultural que se apropriou de um discurso político, o discurso do “Governo das Mudanças”, criando uma ocasião específica para a construção de um marco cultural. Dessa forma, Fortaleza se torna uma “cidade ocasional” e não em uma “cidade global”. As ocasiões para favorecimento da sua economia vieram pós-centro cultural no que diz respeito, tanto aos eventos e ao turismo cultural, quanto às políticas culturais futuras. Ou seja, a política cultural da década de 90 criou condições e ocasiões para que no futuro houvesse o favorecimento de sua cultura na atração do turismo cultural e dos investimentos.

A política cultural do Ceará na década de 90 se insere na conjuntura neoliberal a partir do momento que cria uma Organização Social para a administração de uma instituição pública, pois esta nova modalidade administrativa é autorizada legalmente para captação de recursos não estatais. Porém, em nosso objeto de estudo não houve a lógica direta da gestão empresarial no que diz respeito a privatização do museu com o surgimento do museu-marca. Como analisa Renata da Motta (2009), os museus de arte contemporânea no Brasil vão de encontro à lógica das privatizações, existindo não apenas um impasse, mas também uma independência política e programática do capital privado.

Dessa forma, esta dissertação compreende que o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, ambos inaugurados em 1998, são frutos dos paradigmas e das concepções museológicas desenvolvidas na segunda metade do século XX desenvolvidas a partir do tripé formado pela política cultural francesa, arquitetura pós-moderna e globalização.

Capítulo III – Museu Como Discurso

3.1 Introdução para o estudo de caso e Metodologia

De acordo com as abordagens realizadas na introdução desta dissertação, entende-se que a exposição se configura como a prática museológica de maior importância dentro dos museus por ser um lugar de poder e de produção de conhecimento. É a partir da construção de significado que as exposições são abordadas como fio condutor deste trabalho.

Ao colocar o foco nas exposições como objeto de análise utilizamos autores que fazem parte dos Estudos Culturais e que estudam a exposição enquanto discurso a partir do cruzamento entre o campo museológico e a teoria cultural. Dessa forma, optamos por esquadrinhar os estudos de Stuart Hall, “*Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*” (1997), que aborda questões relacionadas ao discurso e às relações de poder dentro de uma exposição; e Henrietta Lidchi, “*The poetics and politics of exhibiting other cultures*” (2003), e Bruce Ferguson, “*Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense*” (1996), que discutem as exposições como prática cultural.

A partir desses autores, compreende-se que dentro dos museus o significado é construído através de dois níveis: nível da linguagem e nível do discurso. O primeiro usa a linguagem para a criação da representação, ou seja, constrói significados através de imagens e textos; enquanto o segundo usa o discurso para a criação da representação, ou seja, produz significados através de seu discurso e suas políticas de exibição. Henrietta Lidchi (2003) denomina o primeiro nível de *poética*, onde os significados são produzidos através dos elementos que compõem a exposição, interessando suas qualidades plásticas e sua localização/posição dentro da mostra; enquanto o segundo nível é denominado de *política*, onde os significados são construídos através do discurso da instituição, interessando quais exposições são realizadas e o porquê (Lidchi, 2003).

A autora discorre sobre o campo da *poética* a partir do conceito de “mito” desenvolvido por Roland Barthes (1957). Segundo o autor, um mito é o terceiro nível de

entendimento da linguagem, ou seja, um terceiro nível de significado que se caracteriza por uma motivação, um motivo de ser/existir. A abordagem de Lidchi sobre a produção de sentido a partir do mito, de uma motivação, cria uma relação direta sobre o que essa investigação buscava a respeito do significado das exposições. Dessa forma, a indagação inicial “o que uma exposição significa?”, nesse momento se reorganiza a partir dos seguintes questionamentos: “qual a motivação para uma determinada exposição acontecer?”, “qual é a razão de ser/existir das exposições”, ou ainda, “porque uma determinada exposição foi realizada”.

Ao delinear a *poética* e a *política* de uma exposição, a autora traz para análise a presença do *poder simbólico* e do *poder institucional* definidos pelo antropólogo James Clifford (1995). O *poder simbólico*, referente ao criador da exposição, se manifesta em questões internas a estas; e o *poder institucional*, referente à instituição na qual a exposição está inserida, se manifesta nas relações entre exposição e instituição. O segundo poder vai além da articulação interna na construção do significado, atingindo questões referentes ao papel do museu na sociedade e sua relação com o conhecimento (Lidchi, 2003).

Essa pesquisa vai ao encontro da abordagem de Lidchi, porém tenta expandi-la ao entender que existe um terceiro nível de construção de significado, operado por outro tipo de “poder”, que também está presente na articulação dos sentidos em uma exposição. Chamaremos este terceiro nível de “conjuntura” e “poder externo”, compreendendo-os a partir de questões relacionadas aos contextos sociopolíticos e culturais no qual as exposições e os museus estão imersos. Muitas vezes esse “poder” está relacionado a decisões advindas da política cultural⁴⁰ que rege tais instituições. Dessa forma, esse trabalho entende que a rede de significação de uma exposição, descrita por Lidchi, é produzida a partir de três esferas: *poética*, *política* e “conjuntura/poder externo”.

⁴⁰ O termo “política cultural” está sendo usado nesse contexto para se referir a todo o aparato político que envolve as decisões relacionadas a este setor como: ideias e propostas políticas relacionadas ao partido político do Governador, assim como as indicações dos cargos de poder para Secretário de Cultura.

Levando essas reflexões para o campo expositivo, quando se pergunta “qual é o significado de uma determinada exposição”, está em jogo três motivações, três poderes, três campos de produção de significado. O *poder simbólico* se refere à motivação da curadoria, podendo ser identificado na pergunta: “qual é o significado que a curadoria tem interesse em construir?”. Essa motivação envolve a escolha e justificativa do nome, a escolha dos artistas, a narrativa curatorial, a expografia, dentre outros elementos. O *poder institucional* se refere à motivação da gestão daquele museu em abrigar determinada exposição, podendo ser identificado nas perguntas: “qual o significado que a gestão do museu quer construir para sua política de exibição através daquela exposição?” ou “quais os conhecimentos uma instituição quer construir a partir de uma determinada exposição?”. E o “poder externo”, localizado fora da exposição e do museu, se refere à motivação de uma determinada política cultural gerada por um contexto sociopolítico específico, não cabendo à gestão do museu tal poder.

A investigação de Bruce Ferguson (1996) parece dialogar com o que denominamos de “poder externo”. Ao discorrer sobre a relação das exposições com a representação institucional e com a representação política, o autor entende que as exposições se estruturam como discurso de uma instituição. Segundo Ferguson:

As exposições são o discurso material daquilo que é essencialmente uma instituição política, com responsabilidades legais e éticas e agentes que agem em relação a diferentes conjuntos de consequências e influências em qualquer momento histórico. E tal como outras instituições políticas, com vozes socialmente autorizadas, o que fazem e em nome de quem são importantes para qualquer sentido de democracia, especialmente uma democracia de representações⁴¹ (Ferguson, 2005, p. 130, tradução nossa).

⁴¹ Texto original em inglês: “Exhibitions are the material speech of what is essentially a political institution, one with legal and ethical responsibilities, constituencies and agents who act in relation to differing sets of consequences and influences at any given historical moment. And like other political institutions with socially authorized voices, what they do and in whose name are important to any sense of a democracy, especially a democracy of representations” (Ferguson, 2005, p. 130).

Quando o autor se refere ao museu como uma “instituição política”, ele o enquadra enquanto equipamento que responde a uma conjuntura maior do que seu *poder institucional*. Por conseguinte, as exposições acabam por fazer parte deste universo com “voz autorizada” para refletir a instituição, se conformando como sistemas estratégicos de representação que “conferem certos tipos de significado e validade a objetos com discursos específicos ou articulados”⁴² (Lidchi, 2013, p. 205, tradução nossa) através da “conversão indiscriminada de seu público a conjuntos de valores prescritos para alterar as relações sociais”⁴³ (Ferguson, 2005, p. 128, tradução nossa). Abordar o museu enquanto “instituição permitiu um exame da *política de exibição* e uma exploração da maneira pela qual o conhecimento antropológico havia legitimado certas maneiras de ver e meios de controlar outras culturas”⁴⁴ (Lidchi, 2013, p. 205, tradução nossa).

Aliada às questões sobre representação e discurso, esse trabalho também entende que, em determinadas situações, é o “poder externo” que condiciona a rede de significação de uma exposição, pois este tem permissão para interferir diretamente na política de exibição de um museu, mesmo não se relacionando de forma direta com ela. Yazia Velázquez (2021) dialoga com os pontos abordados aqui ao propor um estudo das exposições “como problema histórico e filosófico” (Velázquez, 2021), ao invés de uma abordagem a partir da “práxis curatorial”. Um dos motivos indicados pela autora para a análise expositiva distante da prática diz respeito à “história problemática de como a ‘arte’ e os ‘públicos’ foram construídos em relação ao poder”⁴⁵ (Velázquez, 2021, pp. 306 e 307,

⁴² Texto original em inglês: “What conclusion can one reach? We can assert that museums are systems of representation. They are also contested entities, which establish systems that confer certain kinds of meaning and validity upon objects in line with specific or articulated discourses” (Lidchi, 2013, p. 205).

⁴³ Texto original em inglês: “Like rhetoric itself, they might be best described as strategic systems of representation; strategies whose aim is the wholesale conversion of its audiences to sets of prescribed values to alter social relations” (Ferguson, 2005, p. 128).

⁴⁴ Texto original em inglês: “Focusing on the museum as an institution allowed an examination of the politics of exhibiting and an exploration of the manner in which anthropological knowledge had legitimized certain ways of seeing and means of controlling other cultures” (Lidchi, 2013, p. 205).

⁴⁵ Texto original em inglês: “If (as we tried to think of them at Central Saint Martins) exhibitions are moments when ‘art’ meets its ‘publics’ and we remain conscious, on the one hand, of the problematic history of how ‘art’ and ‘publics’ have been constructed in relation to power, and on the other, of their continuing resistance to being easily subsumed under such categorial constructions, then the question remains recalcitrantly unsolvable” (Velázquez, 2021, pp. 306 e 307).

tradução nossa). Ao analisar as narrativas curatoriais e as obras de arte sob a perspectiva da História da Arte, as relações de poder que envolvem as exposições são descartadas.

Segundo Velázquez:

Na medida em que o ‘complexo expositivo’ – o conjunto de disciplinas e técnicas de exibição que simultaneamente ordenava objetos para inspeção pública e para o público que os inspecionava – permanecia como um pano de fundo não examinado, a crítica continuou a prestar muito menos atenção à forma de exposição do que às obras de arte individuais⁴⁶ (Velázquez, 2021, p. 307, tradução nossa).

Felix Vogel (2019) vai ao encontro da abordagem de Velázquez ao afirmar que a narrativa curatorial, objeto de estudo da História das Exposições, acaba sendo uma produção de significado individual de cada curador. Partindo disto, o autor questiona o que se produz de significado para além da narrativa curatorial: quais seriam esses outros significados? Entende-se que estes podem estar a nível político, social e económico, a nível de representação, de discurso e de legitimação da arte.

A partir dos autores citados, entende-se que é importante e necessário analisar a exposição em cruzamento com os contextos no qual o museu está inserido, a fim de verificar os rebatimentos políticos, sociais e culturais que influenciam na agenda da instituição. Afinal, “os museus estão localizados social e historicamente; e, como tal, inevitavelmente, carregam a marca das relações sociais além de seus muros e além do presente”⁴⁷ (Macdonald, 1998, p. 4, tradução nossa). Em outras palavras, muitas vezes a exposição é reflexo direto do “poder externo”, não a nível da *poética*, mas a nível da *política*, por isso usaremos esta base analítica como fio condutor deste trabalho.

Dessa forma, a metodologia desenvolvida nesta dissertação para o desenvolvimento do Estudo de Caso sobre o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, parte da divisão do

⁴⁶ Texto original em inglês: “But to the extent to which the ‘exhibitionary complex’ – the ensemble of disciplines and techniques of display that simultaneously ordered objects for public inspection and the public that inspected them – remained as an unscrutinised background, criticism continued to pay much less attention to the exhibition form than to individual artworks” (Velázquez, 2021, p. 307).

⁴⁷ Texto original em inglês: “Museums are socially and historically located; and, as such, they inevitably bear the imprint of social relations beyond their walls and beyond the present” (Macdonald, 1998, p. 4).

recorte temporal escolhido, de 1998 a 2025, em 5 períodos, de acordo com a sua proposta curatorial e programa expositivo. Até o ano de 2025, o Museu teve seis diretores⁴⁸: José Guedes (1999 a 2003); Luiza Interlenghi (2003 a 2005); Ricardo Resende (2005 a 2007); José Guedes (2007 a 2012); Bitu Cassundé (2012 a 2020); e Cecília Bedê (2020 a 2025). Porém, optamos por unir duas gestões, a de Ricardo Resende e Luiza Interlenghi, por entender que elas dialogam no que diz respeito à proposta curatorial para o Museu.

Para a caracterização e análise dos períodos foi realizada a triangulação entre exposições, conjuntura e proposta curatorial em cada gestão. Como pontuamos no início deste capítulo, a análise da *poética*, do *poder simbólico*, será realizada através do cruzamento entre *política*, *poder institucional*, e “conjuntura”, “poder externo”. Dessa forma, optamos por utilizar os seguintes pontos como guia para as análises dos períodos: temática das exposições; quantidade das exposições por tema/eixo; parcerias realizadas com outras instituições; existência de políticas de aquisição de acervo, podendo ser compra ou doação; desenvolvimento de outras práticas museológicas, para além das exposições; atividades formativas; características do espaço expositivo e sua visualidade; quantidade de público; proposta curatorial e programas expositivos em cada gestão; diálogo com os artistas locais de diferentes gerações; diálogo com a produção contemporânea local, no que diz respeito a “arte do agora” (Lorente, 2016); conjuntura política que dialogou diretamente com o museu; perfil das políticas culturais em cada período; existência de políticas de editais; troca de gestão – Governador, Secretário da Cultura e Presidente do Centro Cultural.

A seleção das exposições se deu através das mostras consideradas como marco tanto para o Museu, quanto para o contexto das artes e das políticas culturais em Fortaleza.

⁴⁸ Faz-se necessário uma explicação sobre o cargo referente à direção do Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Durante entrevista com Cecília Bedê, ela nos relata que administrativamente, dentro do Museu, existem diversos desvios de função em que os funcionários trabalham em atividades que não correspondem ao cargo dentro da estrutura do MAC-CE. Essa problemática também é válida para o cargo de direção/gestão. De acordo com Bedê, o nome do cargo referente à função de direção/gestão do Museu, na verdade, é Assessor de Museus (Bedê, 2025). Porém, a ex-diretora nos informou que em 2025 a modificação desses cargos seria realizada, passando a equivaler às atividades desenvolvidas dentro da instituição. Dessa forma, este trabalho usará as designações de diretor, gestor e curador para fazer referência à atividade de gestão do MAC-CE.

A identificação como marco se deu a partir da sua relevância no que diz respeito a: opinião dos gestores, artistas e público; opiniões dos jornais; trabalhos acadêmicos; tempo em que a exposição ficou em cartaz; relação com o contexto político; relação com a política cultural; proposta curatorial de cada período; propostas em diálogo com os artistas cearenses; transformações no espaço expositivo.

Alguns questionamentos também orientaram a escolha das mostras a serem analisadas: Existem exposições que dialogam diretamente com a conjuntura na qual estão imersas? Quais exposições representam a proposta curatorial daquele período? Quais as narrativas/temáticas das exposições? Houve questões polêmicas como proibição e interdição? Quais artistas são representados? Quais exposições se revelam como transformadoras do espaço expositivo? Assim, dentre as 235⁴⁹ exposições realizadas nesses 25 anos foram selecionadas um total de 17 mostras, aproximadamente três a quatro exposições para cada período.

Sob a direção de José Guedes, o primeiro período abrange o ano de 1998, ano de abertura do MAC-CE, até o ano de 2003. Para a análise deste momento, tomou-se como base as exposições “Ceará e Pernambuco: Dragões e Leões” (1998), “Rodin” (2000) e a “Bienal Ceará América” (2002). Compreendido entre os anos de 2003 e 2007, o segundo momento, que abrange as gestões de Luiza Interlenghi (2003-2005) e Ricardo Resende (2005-2007), coloca em evidência as exposições “Experimental” (2003 e 2004) e os projetos “Obras em Destaque” (2005 e 2006) e “Artista Invasor” (2005 a 2007). O terceiro período se caracteriza pelos anos de 2007 a 2012, com a volta de José Guedes à direção do MAC-CE, onde foram analisadas as exposições “Entregue às Moscas” (2008) e “Pra começo de Século” (2010), e o projeto “Americanidade” (2007 a 2009). A partir de 2012, este trabalho entende que o MAC-CE entra em novo momento com a entrada de Bitu Cassundé, onde relatamos como representantes deste período as mostras “Rotas: desvios e outros ciclos” (2013), “Carneiro” (2014), “Grande Circular” (2019) e “Zona de Remanso” (2019). No quinto

⁴⁹ As informações sobre a quantidade de exposições foram retiradas do Plano Museológico do MAC-CE, desenvolvido no ano de 2021.

e último momento, compreendido entre os anos 2020 e 2025, chama-se a atenção para as exposições “Desenhos. Geometria Imperfeita / Cavidades Dilatadas” (2022), “Quilombo Cearense” (2021), “Poço 115: Rastros na Cidade” (2021) e “Anas, Simôas e Dragões: Lutas Negras pela Liberdade” (2024), sob a direção de Cecília Bedê.

Como complemento da bibliografia foram realizadas entrevistas com quatro⁵⁰ ex-diretores do Museu e com alguns agentes sociais importantes em sua formação, como Paulo Linhares, ex-Secretário da Cultura do Ceará entre os anos de 1993 e 1998, e Dodora Guimarães, funcionária da SECULT-CE que, à época, fez parte do grupo de trabalho responsável pela formação do MAC-CE. Para melhor entendimento sobre o quarto período do Museu (2012-2020), foi realizada entrevista com o artista Samuel Tomé, curador da exposição “Grande Circular” (2019).

Os diálogos realizados com Paulo Linhares e Dodora Guimarães se conformam como entrevistas semiabertas a partir de perguntas estruturadas previamente, surgindo também questões importantes durante a conversa. Para essas entrevistas, as perguntas foram baseadas em questões que envolveram a formação tanto do CDMAC quanto do MAC-CE, no que diz respeito à conjuntura política e também às diretrizes relacionadas a criação dos espaços e da coleção do Museu.

Com Cecília Bedê, Bitu Cassundé e Samuel Tomé foram realizadas entrevistas semiabertas com perguntas estruturadas, surgindo, também, questões importantes durante a conversa. Porém, com Luiza Interlenghi e Ricardo Resende foram realizadas entrevistas fechadas com, aproximadamente, 10 perguntas predefinidas e enviadas por e-mail. Esses dois últimos ex-diretores optaram por entrevistas fechadas, devido às agendas pessoais.

Optou-se por realizar as mesmas perguntas para os ex-diretores, sendo modificadas apenas quando se referia a uma exposição específica, ou às conjunturas políticas e culturais relacionadas a cada recorte de tempo. As perguntas tiveram como foco três eixos

⁵⁰ Entramos em contato com os cinco ex-diretores para realização de entrevista, José Guedes, Luiza Interlenghi, Ricardo Resende, Bitu Cassundé e Cecília Bedê. Porém, apenas José Guedes, até a finalização deste trabalho, não retornou ao e-mail enviado com as perguntas referentes às suas gestões.

principais de análise: conjuntura política/política cultural, proposta curatorial/programa expositivo e identidade do museu.

O primeiro eixo envolveu questões sobre os contextos no qual o Museu estava inserido, materializadas em perguntas sobre como se deu a indicação ou seleção para tal profissional chegar ao cargo de diretor do Museu, e, também, perguntas relacionadas a interferências da gestão do CDMAC, assim como da Secretaria de Cultura. O segundo eixo de perguntas foi relacionado às práticas museológicas, sobretudo a proposta curatorial e programa expositivo desenvolvido em cada gestão, refletindo em perguntas sobre como foi pensado o programa expositivo e as relações entre museu e classe artística. O terceiro e último eixo se referiu a questões sobre o próprio museu, relacionadas a sua formação, sua identidade enquanto instituição museológica, e seu acervo.

Durante o desenvolvimento deste capítulo, relacionado ao terceiro período do MAC-CE (2012-2020), devido ao material de investigação insuficiente sobre as exposições “Zona de Remando” (2019) e “Grande Circular” (2019), houve a necessidade de entrar em contato com algum dos artistas e/ou curadores que participaram dessas mostras. Dessa forma, foi realizada entrevista com o artista Samuel Tomé que estava como curador da exposição “Grande Circular” (2019). Com Tomé foi realizada entrevista semiaberta, a partir de perguntas estruturadas, surgindo questões importantes durante a conversa. O diálogo foi pautado no contexto político e cultural que envolvia essas exposições, assim como nas possíveis interferências da superintendência do CDMAC no período de execução desses eventos.

Todas as entrevistas realizadas para o desenvolvimento desta dissertação se conformam como ferramentas extremamente importantes, principalmente no sentido de preencher lacunas ausentes na bibliografia sobre a formação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, e também no sistema das artes em Fortaleza. Dessa forma, estas conversas encontram-se no apêndice deste trabalho no formato de “Caderno de Entrevistas”, podendo ser utilizado como material de pesquisa em outras investigações.

3.2 De ponta-cabeça – Período 1: 1998 a 2003

3.2.1 Contexto da inauguração do MAC-CE

Antes de adentrar as análises e caracterizações do primeiro período do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, faz-se necessário contextualizar o momento que precede a sua inauguração no que se refere tanto à conjuntura política quanto aos bastidores das duas primeiras exposições realizadas neste Museu. Em entrevista, Paulo Linhares descreve:

Nesse momento já tinha se conformado uma disputa política para quem ia dirigir o museu. (...) E eu dizia que não ia decidir naquele momento. (...) Então, eu resolvi abrir o centro cultural um ano como *soft open*. (...) E nesse projeto do museu, eu ainda participei da discussão de quem seria o diretor, mas fiquei segurando a decisão. Eu e Newton Almeida. E acabamos optando pelo José Guedes, que foi o primeiro diretor, mais como uma solução sem confusão política. (...) Na época, o José Guedes era muito ligado ao Tasso. E tinha um apoio político que ia proteger das pressões políticas (Linhares, 2025).

O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura foi aberto ao público de forma “experimental” (Folha de São Paulo, 1999a) em 07 de agosto de 1998, e o Museu de Arte Contemporânea abriu as suas portas com as exposições “Ceará e Pernambuco: Dragões e Leões” e “Acervo Permanente Raimundo Cella e Antonio Bandeira”.

A primeira mostra, realizada em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco (Recife-PE) sob a curadoria de Agnaldo Farias e co-curadoria de Augusto do Anjos, foi uma mostra coletiva de 32 artistas, sobretudo cearenses e pernambucanos. Entre os artistas cearenses estavam: Antunes, Celso Oliveira, Eduardo Eloy, Eduardo Frota, Efrain Almeida, Francisco Almeida, Francisco Vidal Júnior, Hélio Rôla, Herbert Rolim, José Guedes, Luiz Hermano, Márcio Ary, Maurício Coutinho, Nauer Spíndola e Tibico Brasil. Em entrevista, Paulo Linhares nos conta que a curadoria da primeira exposição foi realizada por Agnaldo Farias, pois ele estava envolvido na criação do Museu prestando consultoria para o CDMAC na linguagem das artes visuais. Segundo Linhares:

A primeira exposição foi pensada por mim. Questão entre Pernambuco e Ceará que eu achava que era fundamental. (...) Tinha, também, uma articulação com a Fundação Joaquim Nabuco em Recife. (...) eu queria fazer esse confronto entre a questão do açúcar, que eu estava estudando, “Cidade de Água e Sal”, e da pecuária do Ceará. A lógica de colonização diferente. (...) Dragões e Leões, o nome, tudo foi das minhas conversas com o Agnaldo (Linhares, 2025).

Por outro lado, a exposição “Acervo Permanente Raimundo Cela e Antonio Bandeira” apresentou “16 obras de Antonio Bandeira e 18 de Raimundo Cela” (*Release* NUDOC, 2024), artistas representantes do movimento moderno cearense. De acordo com o Plano Museológico 2021 do MAC-CE, esta exposição abrangia obras de duas coleções distintas pertencentes, não ao MAC, mas à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará⁵¹: a Coleção SECULT-CE, hoje Pinacoteca do Ceará, formada pelas obras provenientes do Banco do Estado do Ceará – BEC e da Casa de Cultura Raimundo Cela, primeira instituição de cultura em Fortaleza pertencente à Secretaria da Cultura do Estado, com funcionamento de 1967 até meados da década de 90.

Percebe-se que as características das mostras que inauguram o Museu de Arte Contemporânea do Ceará não dialogam entre si, refletindo o paradoxo existente na formação de sua identidade e coleção: um museu com a denominação “contemporâneo”, porém criado sem coleção de arte contemporânea, ficando incumbido, inicialmente, da salvaguarda de uma coleção de arte moderna, que estava sendo formada sem critérios específicos. Nesse momento, faz-se necessário alguns questionamentos. Se o novo Museu não tinha coleção de arte contemporânea, porque não foi construído um Museu de Arte Moderna ou a Pinacoteca do Ceará, detentora da coleção existente? Por que não foi construído um museu que pudesse abrigar a arte cearense? Ou ainda, por que não foi

⁵¹ De acordo com Cecília Bedê, a “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” (Bedê, 2025b, p. 258).

formada uma coleção de arte contemporânea? Cecília Bedê discute essa problemática no texto “Casa-abrigo para um acervo nômade: a curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Ceará para o acervo da Pinacoteca do Ceará” (2025b):

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 (Bedê, 2025b, p. 260).

Bitu Cassundé e Dodora Guimarães também pontuam essas questões nas entrevistas:

Veja só como esse Museu já nasce meio *Frankenstein*. Porque era um Museu de Arte Contemporânea, mas que tinha duas salas permanentes com os principais nomes do modernismo cearense. Tinha a sala de Antonio Bandeira e a sala de Raimundo Cella (Cassundé, 2025).

Na minha concepção também não era arte moderna. Porque arte moderna? Você vai fazer um museu em 1994, um museu de arte moderna? Não, né? É como você fazer, hoje, um curso de Belas Artes. (...) Mas eu também questiono porque pinacoteca, não é verdade? (...) eu acho que é uma ideia também antiga. Eu não vejo como uma palavra da atualidade, para um equipamento cultural que se pretende museu. (...) A Pinacoteca de São Paulo é uma referência porque já nasceu pinacoteca. (...) Mas, aqui no Ceará, em 1994 e em 2022, fazer um equipamento “Pinacoteca”, é apenas um nome (Guimarães, 2025).

A resposta para os questionamentos sobre o porquê da escolha de um Museu de Arte Contemporânea em Fortaleza dialoga com o estudo de Jesús Pedro Lorente (2011), abordado no Capítulo II desta dissertação. Dodora Guimarães, em entrevista, reflete sobre as questões que pautaram a formação do MAC-CE:

O problema é que foi um museu criado sem ideias e sem projeto, que começa com essa exposição “Dragões e Leões”. Isso já diz muito do que veio a ser. Colocaram um artista para dirigir o museu. O que é errado. Um artista é artista, ele tem ocupações, ele tem a sua obra a desenvolver. Não é um gestor. A gente comete esses equívocos. Antes de ser inaugurado o Museu, o Paulo Linhares fez uma aquisição de umas obras do Aldemir Martins e do Antonio Bandeira, muito boas por sinal, mas assim, não foi um estudo. Por acaso ele era Secretário da Cultura, e conhecia o Leonel Kaz, que era Secretário da Cultura do Rio de Janeiro, que conhecia o herdeiro do acervo da Galeria Bonino, do Rio de Janeiro, que foi uma excelente galeria, e trabalhou com Antonio Bandeira e com Aldemir Martins (Guimarães, 2025).

3.2.2 A primeira gestão

O primeiro período do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, compreendido nesta dissertação entre os anos de 1998 e 2003, foi gerido pelo artista plástico José Guedes⁵², e o CDMAC tinha como superintendente o administrador Antônio de Pádua Araújo. Guedes integra o grupo de artistas de Fortaleza que fez parte do circuito da década de 80, onde também havia gestor da Casa de Cultura Raimundo Cela.

Sua inauguração oficial – assim como do CDMAC, com todos os seus equipamentos em funcionamento – aconteceu no ano seguinte, em 27 de abril de 1999, com a exposição “Portugal mar sem fim”, mostra de artistas portugueses radicados no Brasil, apresentando obras de Arthur Barrio, António Manuel, Ascânio MMM, Pedro Proença, Bordalo Pinheiro e Joaquim Tenreiro, sob curadoria do diretor José Guedes.

A partir do Plano Museológico 2021, é possível identificar dois momentos referentes ao programa expositivo do Museu. Em um primeiro momento (1998-2000), foram realizadas exposições com a “coleção” existente, exposições com obras da produção contemporânea

⁵² Não foi realizada entrevista com José Guedes pois este, até a finalização deste trabalho, não retornou ao e-mail enviado com as perguntas referentes às suas gestões.

local – artistas das décadas de 70 e 80 –, e também algumas mostras nacionais e internacionais. No segundo momento, a partir do ano 2000, a programação do Museu começa a dialogar, a passos curtos, com a produção contemporânea local. Dessa forma, a instituição cria o “Projeto Passarela”, desenvolvido em quatro edições, que tinha como objetivo o diálogo com a produção local dos anos 1990, convidando os jovens artistas a expor na passarela, um dos espaços arquitetônicos que compõe o CDMAC. E no final de 2001, o Museu é contemplado na primeira seleção do programa Petrobras Artes Visuais, em parceria com o Instituto de Cultura da Fundação Joaquim Nabuco, para realização de um conjunto de ações de difusão e formação no segmento das artes visuais. Fruto deste edital surge o “Projeto Visualidades Contemporâneas” (*Release* NUDOC, 2024), estruturado em três edições, que também tinha como propósito albergar a produção “do agora” (Lorente, 2016).

Nesse período foram realizadas 33 exposições das quais 15 se referiam a produção do Ceará com artistas representantes do modernismo cearense, assim como dos artistas da década de 1980. São elas “Aldemir Martins” (2000), “Direções – Raimundo Cela, Antonio Bandeira e Chico da Silva” (2000) e “Mucuripe e Acervo – Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Chico Albuquerque, e Chico da Silva” (2001); e “Três Gravadores – Eduardo Eloy, Francisco Almeida e Nauer Spíndola” (1999), “Ainda Gravura” (2002) e “Herbert Rolim, Maurício Coutinho e Sérgio Lima” (2000). A outra parcela das exposições abordou a produção brasileira através de nove mostras, como “Rumos Visuais – Itaú Cultural” (1999), “Panorama da Arte Brasileira” (2000) e “Ceará Redescobre o Brasil” (2002); e nove exposições com temática sobre a produção internacional, como “Os Múltiplos Beuys” (1999), “Flavio-Shiró: Pinturas e Monotopias” (1999), “Quatro Valencianos no Brasil” (2000), “August Rodin” (2000), “Eyegoblack” (2001) e “Julio Le Parc – Luz e Movimento” (2001).

Percebe-se que houve parcerias do Museu com outras instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, o Instituto Itaú Cultural e o Instituto Valenciano de Arte Moderna – IVAM, Espanha, que viria a se estreitar a partir de 2007.

Sobre a constituição de uma coleção de arte contemporânea para o MAC-CE, apenas nos anos 2000 houve esta iniciativa a partir de um processo de aquisição de obras com a compra de trabalhos de artistas cearenses que dialogavam com a linguagem contemporânea. A exposição “Mostra de Arte Cearense – Aquisições 2000/2001”, realizada em 2001, revela que o Museu adquiriu 44 obras:

Dessa mostra participam artistas consagrados como: Sérvulo Esmeraldo, Hélio Rola, Antônio Francisco Costa (Antunys), Herbert Rolim, Nauer Spíndola, Eduardo Eloy, Eduardo Frota, Francisco de Almeida, Gilberto Cardoso, Maurício Coutinho, Sebastião de Paula, Sérgio Pinheiro e Sérgio Lima. Esta mostra marca o início do processo de aquisição de peças para o acervo do MAC. Para esta exposição o MAC comprou, no mínimo, uma peça de cada nome convidado. Para ampliar a mostra, os artistas emprestaram outras obras. Na exposição serão apresentadas pinturas, esculturas, xilogravuras, instalações, gravuras, relevo, desenhos e colagens que estarão distribuídos em 13 salas. São estilos diferentes, mas com pelo ou menos um traço em comum: a contemporaneidade da linguagem (*Release* NUDOC, 2024).

Nota-se que, desde a sua abertura em 1998, o MAC-CE possui um núcleo responsável pela ação educativa, “mesmo não sendo institucionalizado um perfil para estes tipos de atividades” (Ratts, 2014, p. 64). Para ser educador, o Museu não requeria formação em artes visuais, nem promovia formação na área, havendo apenas treinamentos e minicursos sobre os conteúdos das exposições. Porém, para a mostra “Auguste Rodin: Esculturas e Fotografias” (2000), foi estruturado um curso formativo para os novos educadores, e a seleção começou a ter como “pré-requisito ser universitário cursando graduação na área de ciências humanas e sociais” (Ratts, 2014, p. 65). Nesse momento formava-se a coordenação do Núcleo Educativo, no qual teve uma participação importante do artista Roberto Galvão. Segundo Mariana Ratts (2014), a exposição de Rodin foi um “divisor de águas” na história do Museu, pois modificou o núcleo da ação educativa. De acordo com a pesquisa de Delano Pessoa, a mostra de Auguste Rodin:

(...) foi fruto da parceria entre o Museu Rodin de Paris e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, contou com a curadoria de Jacques Vilain e apresentou ao público cearense obras como O Beijo, O Pensador, Eu sou Bela, A Idade do Bronze, A Porta do Inferno e Os Burgueses de Calais. Esculturas consideradas, pela crítica de arte e pelo senso comum mais amplo, ícones da produção do escultor europeu (Pessoa, 2017, p. 177).

Em entrevista, Bitu Cassundé relembra essa exposição:

(...) eu acho que a exposição do Rodin foi um marco, mas é outro tempo, é outro sistema, é outro universo, como se a gente tivesse numa realidade paralela. (...) Mas foi um desdobramento importante para o próprio sistema da cidade. Houve uma institucionalização, como eu falei, dentro das categorias de exposição, relacionadas à formação, ao programa educativo, que se instaura a partir daquela exposição. E foi uma exposição supervisitada, que mobilizou a cidade (Cassundé, 2025).

Essa mostra parece ter ficado marcada na história do MAC-CE pelas seguintes questões: artista internacional reconhecido pela História da Arte; momento de estruturação do Núcleo Educativo, como descrito anteriormente; elevado número de visitantes, total de 73.093 pessoas; e publicização nos maiores veículos de comunicação de Fortaleza e do Brasil – Jornais “O Povo”, “Diário do Nordeste” e “Folha de São Paulo”. As manchetes noticiavam esse evento chamando a atenção pela quantidade de visitantes, como é o caso da manchete do Jornal Folha de São Paulo: “50 mil veem Rodin em Fortaleza e exposição é prolongada” (Folha de São Paulo, 2000). Nesse sentido, é importante relacionar o MAC-CE com o paradigma museológico dos anos 90, que começou a se desenvolver após construção do Pompidou em 1977, onde se discutia a mediação cultural nos museus e os núcleos educativos eram formados. Como ressalta Ratts, uma das propostas do novo museu era “marcar presença no circuito artístico nacional, por meio de inovações museológicas e ações educativas que visam facilitar a intermediação com o público” (Ratts, 2014, p. 39).

Outro marco deste primeiro período na história do Museu foi a “Bienal Ceará América de Ponta-cabeça” (2002-2003). Terceira Bienal dedicada às artes visuais no Brasil, cujo nome fazia referência ao desenho “América Invertida” (1943) do artista uruguaio Joaquín Torres García, esta foi uma tentativa de “inserir Fortaleza no circuito artístico internacional” (Rocha, 2008, p. 27), estratégia dos “grandes eventos” culturais para atração de investimento e capital simbólico utilizada pelas cidades globais a década de 90. A pesquisa de Emerson de Oliveira (2024) sobre esta Bienal nos revela a intensão de inserção do Ceará no contexto artístico internacional:

O texto oficial da Bienal Ceará América é claro em alguns aspectos que valem ser ressaltados: [1] o projeto nasceu para incluir Fortaleza no mapa global da arte contemporânea; [2] o ineditismo de uma bienal voltada para a produção de todo o continente americano; [3] a defesa de Fortaleza como uma “megalópole e uma capital com importante patrimônio cultural e intensa produção artística” (1 BIENAL..., 2002); [4] a disponibilidade de espaços culturais aptos a receber cerca de 45 artistas das três Américas, dando destaque ao Centro Cultural Dragão do Mar; e [5] a distância geográfica de Fortaleza dos grandes centros culturais brasileiros — o “sul cultural” —, o que justificava a realização do projeto, visto que “é importante que o Norte do país tenha também um fórum significativo para a arte contemporânea” (1 BIENAL..., 2002), uma tentativa de formar um público para a produção artística hodierna do continente (Oliveira, 2024, p.03).

O evento, idealizado pelo diretor José Guedes, aconteceu em três locais da cidade: galpões da RFFSA – Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima, atual Pinacoteca do Ceará (Figuras 31 e 32); Museu de Arte Contemporânea do Ceará; e Casa Boris⁵³. Com

⁵³ A Casa Boris ou Casa Boris-Frère é uma edificação localizada no bairro Praia de Iracema, ao lado do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, que foi construída em 1869 para abrigar a sede da empresa de comércio de importação e exportação dos irmãos Théodore Boris e Isaie Boris, denominada *Boris Frère & Cie Ltd*. Essa empresa exportava os produtos abundantes no Ceará como borracha, algodão, cera de carnaúba e couro, e importava máquinas para a agricultura, cimento, carvão e etc. (Site Fortaleza Nobre, 2025).

curadoria belga de Jan Hoet⁵⁴ – chefe do grupo curatorial da Documenta de Kassel de 1992 – e Philippe Van Cauteren – curador-assistente, a Bienal tinha como objetivo tratar da “arte contemporânea pan-americana com ênfase na América Latina” (Release NUDOC, 2024), sob uma temática desenvolvida a partir da cidade de Fortaleza, refletindo questões entre cidade e litoral:

Foi a partir da configuração da própria cidade que os curadores definiram o tema da Bienal. ‘Claramente, Fortaleza vive duas velocidades: a da praia e a da cidade. A primeira é voltada ao lazer e, de certa forma, à utopia, enquanto a segunda é mais pragmática. Pretendemos selecionar artistas que abordem essas duas velocidades’, diz Cauteren (Cypriano, Folha de São Paulo, 2002).

Figura 31

Instalação do artista Artur Barrio. Bienal Ceará América, 2002



Fonte: Art Nexus

<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d6308b890cc21cf7c09e4a1/48/ceara-america-biennial-de-ponta-cabeca-upside-down>

Figura 32

Registros das inscrições de Artur Barrio na Bienal Ceará América, 2002



Fonte: Instagram Carolina Vieira – Foto Carolina Vieira

<https://www.instagram.com/p/C0aC9CvPGW5PgncQNI-WDV5DnQbcmPskG4SQY0/>

Dos 45 artistas selecionados das três américas (Figura 31), apenas quatro trabalhos eram de artistas cearenses: Jared Domício (Figuras 33 e 34), Maurício Coutinho, Waléria Américo e o Coletivo Transição Listrada, composto por Vítor César e pelos irmãos Renan e

⁵⁴ O curador belga Jan Hoet ficou consagrado no circuito internacional da arte contemporânea europeia por ter sido responsável pela criação, na cidade de Gante, Bélgica, no ano de 1975, do primeiro acervo belga público para tal estética, conhecido como SMAK – *Stedelijk Museum voor Actuele Kunst or Municipal Museum for Contemporary Art* (Oliveira, 2024).

Rodrigo Costa Lima. O evento parecia dialogar com a proposta inicial do MAC-CE defendida por José Guedes, em construir um acervo contemporâneo de arte latino-americana (Oliveira, 2024, p. 08). Com curadoria europeia e pouca participação da cena contemporânea local, essas questões renderam críticas à Bienal:

Por que um protagonismo tão tímido foi dado aos artistas cearenses dentro da mostra? Ao que parece, a síndrome colonizadora regia a realização do evento, que era das Américas, mas os curadores eram europeus, a bienal era do Ceará, mas a grande maioria dos artistas não eram cearenses (Escócio, Jornal O Povo, 2022).

Oliveira (2024) reforça esse lugar negativo do “olhar estrangeiro”:

É desconcertante, já de início, apesar das justificativas indicadas acima salientarem a necessidade de fortalecer a cena local, os curadores selecionados não serem do continente, nem latinos, tampouco brasileiros, para explicitar a maior polêmica sobre o evento à época. Nem mesmo o modelo, um de dentro — mais próximo à cidade que realiza o evento — e outro de fora — o que garantiria o carácter transacional da bienal, em tese — foi adotado (Oliveira, 2024, p.04).

Figura 33

Lugar solúvel, artista Jared Domício. Bienal Ceará América, 2002



Fonte: Arquivo pessoal Jared Domício.

Figura 34

Lugar solúvel, artista Jared Domício. Bienal Ceará América, 2002



Fonte: Arquivo pessoal Jared Domício.

Parecia existir muita expectativa institucional em torno desse evento. Segundo o presidente do CDMAC à época, Antônio de Pádua, a Bienal iria gerar novos espaços culturais na cidade, “dois galpões da rede ferroviária, no centro da cidade, serão

reformados. Eles serão denominados Estação Bienal e utilizados como centro cultural” (Folha de São Paulo, 2002). Os galpões realmente foram usados como espaços expositivos do evento, mas não se tornaram instituições, como previsto. Apesar das expectativas, houve apenas uma edição da Bienal em dezembro de 2002 principalmente por Fortaleza não se conformar como uma “cidade global”.

No mesmo período de surgimento do MAC-CE, houve a criação de outras duas instituições culturais, uma governamental e outra não governamental: o Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil – CCBNB, criado em 1998; e o Alpendre, criado em 1999.

Segundo Cecília Bedê:

O CCBNB atua nesse período em diversas frentes: exposições, cursos, debates etc. Mas a principal iniciativa é o Edital de exposições do Programa Artes Visuais, onde artistas e curadores inscreviam propostas de exposições. (...) Nessas propostas funcionava bem a dobradinha artista-curador. A maioria dos artistas e curadores que estavam nesse período produzindo, passaram pelo programa de exposições do CCBNB (Bedê, 2021).

Por sua vez, a ONG Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção:

Surgiu da iniciativa de um grupo de estudos que reunia oito artistas de áreas diferentes: Alexandre Veras (*Videomaker*), Eduardo Frota (Artista Plástico), Solon Ribeiro (Fotógrafo), Manoel Ricardo de Lima (Escritor), Carlos Augusto Lima (Escritor), Beatriz Furtado (*Videomaker* e Jornalista), Luis Carlos Sabadia (Gestor Cultural) e Andréa Bardawil (Coreógrafa). A ideia inicial desse grupo era pensar e discutir a arte na cidade de Fortaleza (Wikidanca.net, 2011).

O grupo de estudos na área das artes visuais do Alpendre, dirigido por Eduardo Frota, “foi responsável pela primeira formação de muitos artistas da geração dos anos 2000 da cidade” (Smith, 2017, p. 05). É válido lembrar que ainda não existia cursos de formação em Fortaleza nesta área. Em 2001, essa Casa ganhou o edital da Petrobrás para as Artes Visuais, transformando o circuito da arte contemporânea de Fortaleza. Formava-se na capital cearense uma cena independente voltada para a experimentação e formação, que

também dialogava com os jovens do Poço da Draga e do Serviluz – comunidades existentes nos arredores da Praia de Iracema, bairro no qual estavam localizados o CDMAC e o Alpendre. Dessa forma, o Alpendre se constituiu como um espaço de sociabilidade das artes, “onde os artistas passaram a se conhecer e se encontrar regularmente” (Smith, 2017, p. 05).

Os cursos formativos na área das artes plásticas em Fortaleza que surgiram nos anos 2000 foram: o Curso de Bacharelado em Artes Plásticas na Faculdade Gama Filho em 2000, que depois passou a se chamar Faculdade Grande Fortaleza – FGF; e Curso Superior Técnico em Artes Plásticas do Centro Federal de Ensino Técnico do Ceará – CEFET em 2002, instituição do governo federal que foi transformada em Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE, no ano de 2008. A partir desses cursos surge uma nova geração de artistas que, anos mais tarde, se lançaram no circuito nacional, como Yuri Firmeza, Waléria Américo, Euzébio Zloccowick, Milena Travassos, Jacqueline Medeiros e Ana Valeska Pinheiro, formados pela FGF; e Simone Barreto, Diego de Santos e Marcos Martins formados pelo CEFET.

Faz-se necessário mencionar alguns estudos centrados na cena artística de Fortaleza durante os primeiros cinco anos de existência do MAC-CE: “Histórias para contar” (2021) de Cecília Bedê; “Onde experimentar?” (2012) de Jacqueline Medeiros; “O circuito das artes visuais no Ceará” (2017) de Mariana Smith e “Pulsão irrefreável: gênero, artes visuais e políticas públicas” (2007) de Ana Valeska Pinheiro. Estes estudos nos mostram que, neste momento, as artes visuais em Fortaleza tiveram uma produção efervescente e coletiva. Porém, essa produção não foi contemplada nas atividades do novo Museu, que se voltava para a cena nacional e internacional.

A partir das exposições descritas como representação política e institucional do MAC-CE, percebe-se que o programa expositivo deste período foi centrado na produção de artistas de reconhecimento nacional e internacional. Segundo Cecília Bedê⁵⁵, as pessoas

⁵⁵ Em entrevista realizada em 28 de abril de 2025 no âmbito do presente trabalho de investigação.

vinham de diversas partes do país para as inaugurações das exposições do Museu. Porém, Mariana Ratts (2014) afirma que até 2004 o MAC-CE tinha um “diagnóstico não tão favorável sobre sua interlocução com a comunidade artística cearense” (Ratts, 2014, p. 39). O surgimento do Alpendre em 1999, nas proximidades do CDMAC, pode ser um indicativo da falta de diálogo entre o Museu e a cena artística local. Aliada a essas questões, a ausência de uma coleção “expressava a urgência de investimentos para compor um acervo em produção artística contemporânea, sobretudo cearense” (Ratts, 2014, p. 40).

A análise do programa expositivo em conjunto com o contexto social, político e cultural descritos parecem refletir a proposta do MAC-CE em sua formação, respondendo, também, ao que o Centro Dragão do Mar tinha como objetivo na raiz da sua criação: uma política globalizante com “uso instrumental da cultura na disputa das cidades globais” (Motta, 2009, pp. 101 e 102), através da inserção do Ceará no eixo cultural do país⁵⁶ e da transformação de Fortaleza em uma capital cultural. Parece ter sido esse o guia para os primeiros cinco anos do Museu, quando se constata a realização de exposições de artistas nacionais e internacionais reconhecidos pela História da Arte no formato de grandes exposições, ou seja, “exposições tomadas como megaeventos” (Pessoa, 2017, p. 178), além da tentativa de instaurar uma Bienal de Arte, criação do sistema global que cumpre “a promessa do capitalismo colonialista do século XIX: universalizar-se” (Oliveira, 2024, p. 2).

A não constituição de uma coleção, sobretudo de obras de arte contemporânea local, também se mostra como reflexo das representações do período analisado. Renata da Motta (2009) aponta que muitos museus de arte contemporânea não surgem como consequência de uma discussão artística e museológica, mas por questões políticas (Motta, 2009). O MAC Ceará parece acompanhar essa questão.

⁵⁶ De acordo com o site do CDMAC, sua “Visão” é descrita da seguinte forma: “*ser um centro cultural de referência regional, nacional e internacional, orientado para ofertar a todos os públicos uma programação plural e de excelência que posicione a cultura cearense e brasileira em lugar de destaque, onde todas as linguagens artísticas confluem e são compartilhadas, promovendo a fruição e a reflexão em toda sua potência*” (Site CDMAC).

Em paralelo aos fatos narrados, é interessante perceber o que a comunidade local, tanto artistas quanto o público, diziam sobre a nova instituição. A primeira observação diz respeito aos artistas representados nos primeiros cinco anos do Museu. Na exposição “Ceará e Pernambuco” realizada no MAC-CE em 1998 estiveram presentes artistas cearenses e nordestinos de linguagem contemporânea que pouco foram representados no decorrer deste período. Além destes artistas, muitos denominados de “Geração Raimundo Cella”⁵⁷, havia uma cena contemporânea local crescente em decorrência da Casa Alpendre, do CCBNB e dos cursos formativos do CEFET e da Faculdade Gama Filho, que não foram representados pelo MAC-CE.

A segunda observação se refere à quantidade de visitantes em cada exposição. O público parece ter ido de encontro às premissas iniciais do Museu: maior foi o número de visitantes nas exposições de artistas locais, sobretudo nas mostras referentes ao “Projeto Passarela”, que “convidava artistas cearenses para expor a cada mês” (*Release* NUDOC, 2024). Deste projeto participaram os artistas Salet Rocha, Zé Tarcísio, Barrinha, Jane Lane e Tibico Brasil, com variação de público entre 34.400 e 56.800 pessoas. Lembrando que apenas as quatro mostras do “Projeto Passarela” e as três edições do “Projeto Visualidades Contemporâneas”, das 33 exposições realizadas nesta gestão, se referiam à produção contemporânea daquele período que dialogavam com os artistas locais.

No trabalho de Ana Valeska Pinheiro (2017) encontramos um depoimento de José Guedes sobre sua primeira direção no MAC-CE (1998-2003):

É, eu fui o primeiro diretor, o museu ainda não tinha uma linha e a gente colocou essa linha de arte contemporânea, que foi ideia nossa, eles⁵⁸ queriam um Museu de

⁵⁷ A denominação “Geração Raimundo Cella” ficou conhecida pelo grupo de artistas que figuraram nos primeiros anos de atividades da instituição Centro de Artes Visuais Casa Raimundo Cella. Eram artistas iniciantes, em sua maioria, que através da mediação de Heloysa Juaçaba e dos Salões da Casa Raimundo Cella, se firmaram no circuito artístico local. São eles: Tarcísio Félix, Descartes Gadelha, Roberto Galvão, Aderson Medeiros, Kleber Ventura, Sérgio Pinheiro, Sérgio de Castro, Bené Fonteles, entre outros (Silva, 2020).

⁵⁸ O pronome “eles”, utilizado na fala de José Guedes, se refere aos agentes políticos e culturais que tiveram participação direta da idealização do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura na década de 90, podendo ser representados pela figura da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará.

Arte do Ceará, que seria um museu aberto pra tudo, e não tinha sentido um museu novo não falar de assuntos atuais, muito embora por ser o único espaço expositivo da cidade e ainda é de certa forma, equipado para receber qualquer tipo de exposição ele tinha, por ser o único na terra a gente que fazer algumas “concessões”; porque a partir do momento que a gente traz o Rodin para o Museu de Arte Contemporânea você pode dizer que tem uma concessão por conta da linha do museu, mas o Ceará jamais poderia deixar de receber o Rodin porque o único espaço que existia para receber o Rodin era lá, no museu de arte contemporânea, entendeu? (Pinheiro, 2017, p. 132).

Apesar de Guedes citar as concessões do Museu e a formação de um público para as artes visuais como necessárias à nova instituição, a “linha de arte contemporânea” creditada por ele parece não ter adentrado à política expositiva do Museu. Dessa forma, a identidade do MAC-CE, assim como a do CDMAC, no início das suas atividades, se projeta com a política cultural no qual estão inseridos (Noronha, 2014, p. 03), onde a “visão” é “ser um centro cultural de referência regional, nacional e internacional, orientado para ofertar a todos os públicos uma programação plural e de excelência que posicione a cultura cearense e brasileira em lugar de destaque” (Site CDMAC).

3.3 Experimental Artista Invasor – Período 2: 2003 a 2007

Em 2003 houve a mudança de Governador no Estado do Ceará. Lúcio Alcântara-PSDB, com uma visão mais tradicional da política (Barbalho, 2007), assume o governo e troca o secretariado nomeando Cláudia Leitão (2003-2006) como Secretária de Cultura. A nova Secretária, com foco na economia criativa, retoma o “discurso de valorização da cultura popular e da “cearensidade” que vigorou nos anos 70 e foi deixado em segundo plano nas gestões de [Violeta] Arraes, [Paulo] Linhares e [Newton] Almeida” (Barbalho, 2003, p. 101).

A investigação de Paulo Lopes (2018) destaca que o símbolo da “cearensidade” foi utilizado como plataforma discursiva na campanha eleitoral de Lúcio Alcântara e depois em

seu Plano de Governo, onde “a construção da cearensidade impactou diretamente na estruturação das ações da SECULT” (Lopes, 2018, p. 84). No discurso de posse, Cláudia Leitão reafirmou o significado da identidade cearense a partir das práticas e dos modos de viver da população. Lopes apresenta a fala de Leitão:

Num mundo em que o simbólico e o imaginário resgatam incontestavelmente os seus lugares em sociedades espetaculares e espetacularizadas, somente “existiremos” pelos nossos traços distintivos, pelas nossas peculiaridades, enfim, por tudo aquilo que nos torna diferentes” (Leitão, 2003, como citado em Lopes, 2018, p. 84).

Dessa forma, a Secretaria da Cultura permaneceu como um lugar de construção da imagem-marca do novo Governo, assim como aconteceu com seus antecessores Tasso Jereissati e Ciro Gomes, porém a nova imagética aliava a relação entre “tradição” e o “moderno” à ideia de modernidade (Lopes, 2018, pp. 76 e 77). O Plano Estadual de Cultura desse período, com o objetivo de construir uma nova marca de gestão, foi baseado em políticas de descentralização e interiorização culminando em projetos de valorização da cultura popular em diversas regiões do Ceará. Buscou-se descentralizar a produção, distribuição e o consumo da cultura tanto no que se refere à capital, quanto às cidades do interior do Estado.

Houve modificações na política cultural iniciada por Paulo Linhares, começando com a “fusão do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e do Instituto Dragão do Mar⁵⁹” (Lopes, 2018, p. 63) e a paralisação, por tempo indeterminado, dos cursos ofertados pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual “sob a justificativa da necessidade de um estudo adequado no que contemplava a capacidade do Centro” (Lopes, 2018, p. 63). Esse ponto de inflexão na política cultural interferia diretamente na implementação de uma indústria cultural que se baseava no tripé “criação-difusão-animação”, onde o Instituto “era o

⁵⁹ É válido fazer uma correção no texto de Paulo Lopes. Nessa informação ele traz o Instituto Dragão do Mar, porém o nome do correto desta instituição é Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC. A confusão deve ter sido feita devido a mudança de nome deste Instituto (IACC), que em 2013 passa a se chamar Instituto Dragão do Mar – IDM.

grande catalisador dos esforços de implantação dessa indústria, dando maior visibilidade ao campo cultural cearense e potencializando sua força de atuação” (Barbalho, 2007, p. 122), ou seja, interferia diretamente nas atividades do CDMAC, podendo afirmar que esse eixo não foi consolidado.

Com o novo perfil cultural para o Estado também houve modificações nas direções do CDAMC e do MAC Ceará, ocorrendo uma remodelação nas atividades do Centro Cultural. Para a diretoria do CDMAC é indicada a comunicóloga Cristiana de Souza Parente (2003-2004), pesquisadora na área do Audiovisual que havia trabalhado na Secretaria da Cultura na equipe de Paulo Linhares durante a década de 90, e para a gestão do MAC-CE surge o convite à curadora carioca Luiza Interlenghi, que “voltava de um período de formação em Curatorial Studies em Nova York” (Interlenghi & Moraes, 2014, p. 15). Em entrevista para esta dissertação, Interlenghi relata sobre esse momento:

Suponho que fui identificada como uma possível diretora do MAC-CE por ter atuado na área de artes visuais da Funarte desde 1984, especialmente nas gestões de Luciano Figueiredo e de Iole de Freitas. (...) O contexto político havia mudado no Ceará, com a eleição de Lúcio Alcântara para governador, e a nova gestão propôs alterações nos cargos do CDMAC. Claudia Leitão assumiu a Secretaria de Cultura e Cristiana Parente foi convidada para a Presidência do CDMAC. Em algum momento foi definida a saída do então Diretor do MAC-CE, porém não participei desse processo. Observei certa tensão nessa mudança de gestão e chegaram ao meu conhecimento críticas incisivas a certo personalismo na atuação da diretoria anterior (Interlenghi, 2025).

Em entrevista ao Jornal O Povo no ano de 2003 (Medeiros, 2012), após o aceite do convite, a nova diretora descreve seu entendimento sobre um museu de arte contemporânea:

Um 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 (Interlenghi, 2003, como citado em Medeiros, 2012, p. 158).

Nesse momento, faz-se necessário delinear alguns pontos referentes à designação “contemporâneo(a)”. No Capítulo III deste trabalho, a partir de Jesús Pedro Lorente (2011), traçamos a ideia de que os museus nascidos com esta nomenclatura mais se referem à “arte do agora” (Lorente, 2016) do que a tipologias e escolas artísticas. Porém, é importante salientar que a designação “contemporâneo(a)”, no que tange à arte, na maior parte das vezes se refere a trabalhos desenvolvidos a partir da década de 60 sob a nomenclatura “arte contemporânea”. Em consonância com essa questão, chama-se a atenção para as investigações de Renata da Motta (2009) e Cristiana Tejo (2017), que abordam a característica experimental dos Museus de Arte Contemporânea no Brasil, não refletindo diretamente as práticas dos Centros de Arte Contemporânea ao redor do mundo.

A partir do seu entendimento sobre o que deveria ser um museu de arte contemporânea, principalmente relacionado ao conceito de experimental, Interlenghi traçou uma proposta curatorial para o museu através de três eixos gerais: *formação*, relacionada a constituição de um acervo de arte contemporânea; *informação*, que abrangeria a realização de eventos como exposições, mostras de vídeo arte, performances e etc.; e *memória*, albergando projetos de apoio às exposições e de carácter didático como seminários, workshops e palestras. Esses princípios gerais voltam-se para o registro e o incentivo à produção cultural em arte contemporânea no Ceará, mantendo um intenso diálogo com a recente produção da arte brasileira e internacional (Interlenghi, 2025). De acordo com a ex-diretora, o MAC-CE deveria desenvolver:

Desenhei um plano curatorial para o Museu que viesse a fortalecer a identificação do Museu com a produção contemporânea. De imediato, pretendia que esse plano desse visibilidade à produção contemporânea cearense, com especial atenção aos artistas emergentes. Busquei, ainda, uma aproximação com a produção das regiões Norte e Nordeste. Paralelamente, compreendi que era necessário apresentar em Fortaleza grandes artistas brasileiros (Interlenghi, 2025).

Em outra entrevista, a curadora afirma que no início da gestão buscou “uma compreensão da produção contemporânea de Fortaleza e de suas demandas. Uma nova geração de artistas cearenses se formava, mas não havia, então, acervo contemporâneo” (Interlenghi & Moraes, 2014, p. 15). Sua fala parece ter consciência a respeito da cena local, indo ao encontro das questões que eram reclamações durante a direção anterior. Dessa forma, Interlenghi trouxe propostas importantes para o MAC-CE como o diálogo com a cena artística local, através de exposições e debates. Assim, o programa expositivo foi estruturado em blocos de três meses, alternando entre exposições nacionais/internacionais da produção contemporânea, através das parcerias com outras instituições; mostras do acervo e exposições com a produção local.

Além de mudar o perfil das exposições, realizando uma maior quantidade de mostras em diálogo com a linguagem contemporânea, a nova diretora desenvolveu o projeto “Experimental”, dividido em duas fases: “Experimental Fase I” (2003) e “Experimental Fase II” (2003-2004). A proposta era a realização de exposições com jovens artistas cearenses, advindos, sobretudo, dos cursos do Alpendre, Faculdade Gama Filho/Faculdade Grande Fortaleza e CEFET. Os trabalhos foram distribuídos nas áreas internas e externas ao Museu, com o intuito de dialogar com os espaços urbanos, fugindo da espacialidade do “cubo branco” (Figuras 35 e 36).

Figura 35

Tudo que existia dentro de mim, artista. Waléria Américo. Experimental, 2003. Registro de performance em fotografia



Fonte: Arquivo pessoal Luiza Interlenghi

Figura 36

Especulações sobre o amor, artista Erica Zíngano. Experimental, 2003. Intervenção com palavras recortadas



Fonte: Arquivo pessoal Luiza Interlenghi

Essas mostras abriram caminho para outro projeto, o “Fala de Artista”: evento aberto ao público constituído por “conversas semanais com apresentação de trabalhos e debates entre diferentes gerações de artistas do estado” (Interlenghi & Moraes, 2014, p. 15). A ideia desta iniciativa era “realizar um mapeamento da produção de artes visuais da cidade, fazendo com que os artistas conhecessem a produção uns dos outros” (Smith, 2017). A instituição também conversou com a Casa Alpendre, desenvolvendo “projetos transdisciplinares e de formação em vídeo” (Interlenghi & Moraes, 2014, p. 15), onde alguns artistas, formados através dos cursos proporcionados por este espaço, acabaram por participar das mostras “Experimental”. Delineava-se, dessa forma, o tão esperado diálogo museu-artista, fato importante para a consolidação do circuito de artes visuais em Fortaleza. Nesse período, o Museu disponibilizou uma sala de leitura aos visitantes, tornando acessíveis catálogos e materiais educativos para pesquisa (Ratts, 2014, p. 53). O “Projeto Passarela”, desenvolvido na gestão de Guedes, não teve continuidade.

Nesse período foram realizadas 12 exposições, das quais apenas duas não dialogavam com a proposta experimental, são elas: “Iberê Camargo - Diante da Pintura” (2004) e “O olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger” (2003). As outras 10 mostras dialogavam com a linguagem contemporânea e se dividiram da seguinte forma: cinco exposições monográficas, dentre elas quatro eram de mulheres – “Valeska Soares” (2003), “Graça Pereira Coutinho” (2003), “Elida Tessler – Horas a Fio” (2003) e “Regina Vater” (2003), três exposições coletivas articulando artistas cearenses e nacionais e duas exposições que dialogavam diretamente com os artistas cearense.

Em 2003, o Centro Cultural Banco do Nordeste, inaugurado em 1998, passa a realizar projetos com o objetivo de fomentar “a produção de artistas contemporâneos, locais e nacionais, cujo percurso profissional, ainda estava em fase de experimentação” (Medeiros, 2012, p. 159). MAC-CE, Alpendre e CCBNB pareciam estar em diálogo no que diz respeito ao fomento e experimentação da arte contemporânea. Em 2005 houve a inauguração do Espaço Cultural dos Correios, configurando-se como mais um local para realização de mostras, porém sem grande repercussão no circuito formativo.

É válido chamar a atenção para o relato de Luiza Interlenghi sobre as interferências da direção do CDMAC durante sua gestão no MAC-CE:

O MAC-CE, naquele momento, funcionava como uma das gerências do CDMAC, ou seja, sem autonomia administrativa ou financeira. Não havia um projeto específico para o Museu. A distribuição de recursos entre as gerências do CDMAC teve forte impacto na programação do MAC-CE. A quase totalidade dos recursos destinados à gerência do MAC-CE foram destinados ao pagamento de despesas pendentes da 1ª Bienal Ceará América, encerrada em abril de 2003 (Interlenghi, 2025).

Ainda em 2004, no Governo de Lúcio Alcântara e na gestão cultural de Cláudia Leitão, o jornalista Augusto César Costa Farias assume a superintendência do CDMAC. Com a saída de Cristiana Parente em 2004, Luiza Interlenghi também deixa a diretoria do MAC-CE em outubro de 2004. De acordo com artigo do Jornal Diário do Nordeste, o novo gestor do CDMAC afirmou que “o pagamento da profissional estava saindo caro para atual conjuntura do Centro” (Diário do Nordeste, 2004). Em entrevista para Interlenghi discorre:

(...) a escassez radical de recursos e uma significativa falta de autonomia de gestão dificultavam a execução de um plano curatorial para o Museu. (...) O complexo cultural demandava recursos e, reitero, como uma entre outras gerências do CDMAC, o Museu era comprimido pelas necessidades de manutenção de todo o centro cultural (...). Esse processo levou a um endividamento que provavelmente inviabilizou a permanência de Cristiana Parente na presidência. Augusto César Costa assumiu o cargo com a promessa de sanear a crise orçamentária. Minha contribuição para o Museu foi encerrada sob a alegação pública de que não havia mais disponibilidade de recursos para me manter no cargo (Interlenghi, 2025).

Apesar das questões internas relacionadas à administração do Centro Cultural Dragão do Mar e das pressões desta perante a diretoria do MAC-CE, a gestão de Interlenghi se configurou importante para o Museu, apostando em uma ruptura em relação à política museológica anterior.

Para a escolha da terceira gestão do MAC-CE, o novo presidente do Centro Cultural optou por realizar um processo seletivo através de uma convocatória/edital nacional, “um meio de escolha democrático e até então inédito em Fortaleza” (Pinheiro, 2017, p. 136) em comparação a costumeira escolha dos gestores realizada por indicação política. Houve, assim, a criação de um Conselho Curador formado pelos curadores Agnaldo Farias (crítico de arte e ex-diretor do MAM, Rio de Janeiro – RJ), Moacir dos Anjos (do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife – PE) e Rodrigo Moura (do Museu de Arte Moderna da Pampulha, Belo Horizonte – MG) que ficou responsável pela seleção do diretor do Museu.

Dessa forma, foi selecionando o curador e crítico paulista Ricardo Resende, no início de 2005, que vinha de experiências profissionais no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Segundo relata Mariana Ratts (2014), esse Conselho, mesmo após o processo seletivo, permaneceria atuando como consultivo em questões técnicas e administrativas, porém a autonomia do gestor não sofreria interferências.

Logo no início, a nova gestão propôs alterações na organização do Museu com a criação do setor de Conservação e Acervo e a estruturação do já existente Núcleo de Ação Educativa. Tais modificações traçavam a política institucional que viria a ser desenvolvida por Resende, onde o objetivo era gerar “um maior dinamismo e autonomia” (Ratts, 2014, p. 41) para o MAC-CE a partir do desenvolvimento de atividades educativas, voltadas para a formação de público, e da formação de uma coleção, pois a ausência de um acervo prejudicava as ações da instituição, se conformando como o “calcanhar de Aquiles” (Resende, 2005, como citado em Ratts, 2014, p. 40). O objetivo de formar um acervo de arte contemporânea surgia, sobretudo, a partir da necessidade de justificar a designação “contemporâneo” utilizada em sua nomenclatura.

Dessa forma, houve o comprometimento com uma política de formação da coleção através de aquisições e de doações, que deveria ser constituída por obras de arte contemporânea, sobretudo de artistas cearenses. Em 2006 foi aprovado um projeto na Caixa Econômica Federal por intermédio do II Edital do programa da CAIXA de Adoção de

Entidades Culturais de 2006 (*Release* NUDOC, 2024). Nesse edital público houve a aquisição de obras dos seguintes artistas: Sérvulo Esmeraldo, Sérgio Pinheiro, Efrain Almeida, Herbert Rolim, Luiz Hermano, Maurício Coutinho, Leonilson, Francisco de Almeida, Solon Ribeiro e Bosco Lisboa (Bedê, 2021).

Diante da falta de recursos para a aquisição de obras, Resende articulou as doações para o MAC-CE devido a sua relação com algumas instituições do país: obras do artista cearense Leonilson, a partir de doações da sua família – Bezerra Dias; doação do colecionador Miguel Chaia; doação do Museu de Arte Moderna de São Paulo; além da doação direta de obras de artistas cearenses (Ratts, 2014, p. 43). No final da sua gestão, a coleção passava a ser composta por mais de 600 obras de linguagem contemporânea.

O programa expositivo foi estruturado a partir de eixos que dialogavam entre si: “Projeto Paredão”, exposição de um artista de renome internacional no vão central do museu; “Novas Aquisições e Doações Recentes”, exposição que exibiam as novas aquisições do museu; “Artista Invasor”, exposições propostas por artistas da cena local; “Obras em Destaque”, exposições desenvolvidas com obras da coleção do museu em diálogo com a comunidade. Essas mostras foram “organizadas bimestralmente ou trimestralmente e ficavam em cartaz em média por 45 dias” (Ratts, 2014, p. 44).

Os projetos “Fala de Artista” e “Experimental”, estruturados na gestão de Luiza Interlenghi objetivando o diálogo museu-artista, não tiveram continuidade. Porém, foram desenvolvidos outros projetos com o mesmo foco como: “Fala das Sete” e “Chá com Porradas”, configurando momentos de debate e reflexão entre artistas, curadores, críticos, historiadores e o público; e “Artista Invasor” que, assim como o “Experimental”, convidava artistas da cena local para proposição de trabalhos nos espaços do Museu. De uma certa forma, Resende deu continuidade ao trabalho de Interlenghi, porém aprofundou e expandiu as práticas anteriores.

Também foram realizadas exposições da coleção do Museu com obras de Antonio Bandeira e Aldemir Martins, artistas cearenses da década de 1940 que fazem parte do cenário nacional, como “As Cidades Luminosas” (2005), “Primeiro me deram as Nuvens”

(2005), “Sala Especial – Aldemir Martins” (2006). Essa atitude foi uma forma de publicizar o MAC-CE para outras instituições evidenciando o seu potencial e, a partir de então, estabelecer diálogos e conexões com a cena nacional (Ratts, 2014). É válido mencionar que hoje esses trabalhos pertencem à coleção da Pinacoteca do Ceará, que estava sob a guarda do MAC-CE.

Neste período, foram realizadas 13 exposições referentes às doações recentes, duas exposições relacionadas às aquisições do edital da Caixa Econômica Federal e nove exposições que articulavam narrativas com as obras existentes na coleção. Além destas, as sete exposições do projeto “Obras em Destaque” colocavam em evidência as obras da coleção, gerando um total de 31 exposições em diálogo com a coleção. Esse fato nos mostra que o acervo em constituição estava sempre sendo exibido como forma de valorizar a coleção, gerando diálogo com outras instituições e também se relacionando com a comunidade local (Plano Museológico, 2021). Nota-se, também, que a maioria das exposições que articulavam narrativas abordando as obras da coleção foram realizadas por curadorias compartilhadas ou pela equipe do Museu, como a exposição “O museu visto por dentro” (2005), desenvolvida pelos profissionais do Setor de Conservação e Acervo do MAC-CE; e a exposição “Designum Desdobramentos” (2006) curada por Bitu Cassundé, que trabalhava neste Setor durante a gestão de Resende.

Além das exposições que colocavam o acervo em evidência, o programa expositivo também foi composto por 13 mostras com artistas da cena contemporânea nacional, integrando também nomes cearenses, como as exposições “Rogai – Zé Tarcísio” (2006), “De um outro lugar – Sérvulo Esmeraldo” (2006), “Entre, a obra está aberta – Amélia Toledo” (2007) e “A costura da imagem – Leda Catunda” (2007); e por sete mostras internacionais realizadas em parceria com a Embaixada da Espanha no Brasil e o Consulado Francês de Recife.

Percebe-se que a proposta curatorial desta gestão, a partir do diálogo entre os eixos curatoriais propostos, conseguiu fomentar o trabalho de artistas locais e nacionais de diferentes gerações, além de articular outras práticas museológicas como investigação,

acervo, arte-educação e mediação, curadoria e relação com a comunidade artística. A quantidade de exposições realizadas, assim como as suas temáticas, mostra-nos os artistas que estavam sendo representados neste museu. Das 64 exposições realizadas, 46 se referem a artistas cearenses de diferentes gerações, dentre jovens artistas e aqueles já consagrados no cenário local e nacional.

A atividade formativa acompanhou as exposições de forma direta, onde foram oferecidas oficinas e palestras sempre em diálogo com as mostras. Também foram ofertados cursos no campo da museologia como “Plano Museológico – Implantação, Gestão e Organização de Museus” (Ratts, 2014, p. 47). O projeto “Obras em Destaque” se configurou como uma atividade de pesquisa ao olhar de forma minuciosa para as obras do acervo e propor narrativas através do diálogo museu-comunidade a partir dos trabalhos selecionados.

No que diz respeito às práticas do Núcleo Educativo, houve a mudança da nomenclatura de “monitor”, utilizada desde a inauguração do museu, para “educador”, aproximando este setor da reflexão crítica que propicia a produção de conhecimento. Os educadores, além da mediação cultural com o público, também participaram das práticas curatoriais, da elaboração de textos e das montagens de exposições através do projeto “Obras em Destaque” (Ratts, 2014). Esse Núcleo também foi responsável pelo estreitamento das relações entre museu-comunidade, através do desenvolvimento de atividades com comunidades localizadas próximo ao CDMAC, “tais como o Projeto Arte no Bairro (bairro Pirambu em 2005), que consistiu em levar os museus do CDMAC (MAC e MCC) até a comunidade, e trazer a comunidade até os museus” (Ratts, 2014, p. 73). Foi também nesta gestão que aconteceu a abertura da biblioteca pública Leonilson de artes visuais, primeira biblioteca dedicada às artes visuais em Fortaleza.

É válido ressaltar a informação de Resende sobre a nomenclatura deste Museu:

(...) o Ceará foi retirado do nome da instituição e virou Museu de Arte

Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura. Uma mudança provocada pela projeção do Museu nacionalmente que ocorreu por ocasião da

exposição do muito, muito jovem artista Yuri Firmeza, recém-formado no CEFET. (...) Mostra que alçou o museu nacionalmente, por sua ousadia, experimentação expositiva e provocação revolucionária na comunicação jornalística de arte. Nessa ocasião, a presidência do centro cultural decidiu por acomodar o Museu debaixo da sigla Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura. Tirou assim o protagonismo que o Ceará (nomenclatura) dava ao Museu. Uma tentativa de rebaixamento do Museu, infelizmente, e incompreensível (Resende, 2025).

Nesse período também surgiram outras instituições culturais em Fortaleza, como “Centro Cultural Bom Jardim” em 2006, Centro Cultural do Governo do Estado do Ceará localizado em um bairro da periferia de Fortaleza, fruto da política cultural de descentralização da Secretária Cláudia Leitão; o “Vila das Artes”, instituição da Prefeitura Municipal de Fortaleza, caracterizada como espaço “de formação, difusão, pesquisa e produção em diversas linguagens artísticas” (Site Vila das Artes); e o Café Teatro das Marias, espaço cultural independente gerido pela sapateadora e coreógrafa Valéria Pinheiro. Ambos os espaços ofereciam cursos formativos e atividades de investigação em diferentes linguagens artísticas, assim como diversas atividades culturais de difusão. O Café Teatro das Marias localizava-se próximo ao CDMAC, as vezes dialogando com as atividades do Centro.

Para a análise deste período, chama-se a atenção para os projetos “Experimental”, “Artista Invasor” e “Obras em Destaque”. “Experimental”, realizado em duas edições sob a direção de Luiza Interlenghi, se conforma como um marco apenas dessa gestão como também de toda a história do MAC-CE, pois foi a partir deste projeto que o Museu adquiriu um carácter experimental e de investigação à arte contemporânea. Nesse momento formou-se um diálogo com a produção contemporânea dos anos 2000 – os jovens artistas em formação nos cursos acadêmicos –, tanto através das exposições, quanto através das conversas entre os agentes da ecologia da arte.

Figura 37*Exposição “Obras em Destaque”.**6ª. Edição, 2006*

Fonte: Dissertação Mariana Ratts

Figura 38*Exposição “Obras em Destaque”.**3ª. Edição, 2005*

Fonte: Dissertação Mariana Ratts.

O projeto “Obras em Destaque” (Figuras 37 e 38), em sete edições, articulou pesquisa, coleção, curadoria compartilhada, mediação cultural e diálogo com a comunidade, possibilitando um olhar atencioso para os estudos no campo museológico. Orientado pelo Núcleo Educativo, esse projeto se propunha a convidar funcionários do CDMAC e do MAC-CE, público e comunidade ao redor do CDMAC para “conhecer a sua reserva técnica por meio de uma visita explanatória sobre a formação de seu acervo, e cada convidado escolhia uma obra para compor a exposição” (Ratts, 2014, p. 58). Resende explana sobre esta ação:

Uma iniciativa simples e praticamente sem custos para o Museu. A ideia era trazer o olhar das pessoas que trabalhavam na instituição, como o pessoal da limpeza, funcionários do CDMAC e moradores do entorno do Centro Cultural, mais especificamente da vizinhança do Poço da Draga. As pessoas foram convidadas a visitarem a Reserva Técnica (para conhecerem o Museu por dentro) para que fizessem suas escolhas sob o critério da memória afetiva. (...) Foram muitas iniciativas nesse sentido. “Quebrar as paredes” do Museu. Abrir suas portas para a comunidade. Desmistificar a ideia de Museu. Buscar que vizinhança se enxergasse ali dentro (Resende, 2025).

Esse projeto se configurou, para além da pesquisa, como um diálogo direto com a comunidade, instaurando a “dimensão comunicativa e educativa” deste Museu. Duas

edições deste projeto, a terceira e a sexta, foram específicas para a curadoria dos educadores se conformando como uma importante experiência de curadoria compartilhada (Ratts, 2014). De acordo com a dissertação de Mariana Ratts, participaram desse projeto:

Mulheres que trabalhavam na equipe que prestava serviço de segurança ao centro cultural; jovens da comunidade do Pirambu, bairro localizado na área litorânea da zona oeste da cidade de Fortaleza; moradores da Comunidade do Poço da Draga (...); a equipe de funcionários e a equipe de Educadores do Museu (Ratts, 2014, p. 20).

O “Artista Invasor” foi um projeto de “experimentação plástica e conceitual” (Ratts, 2014) por meio do convite a artistas cearenses que ocupariam espaços do Museu com o intuito de gerar “provocações sobre a produção contemporânea” (Ratts, 2014) e também discutir o papel do MAC-CE. Participaram desse projeto os artistas Jared Domício, Solon Ribeiro, Yuri Firmeza, Robézio Marques, Renata de Andrade, Daniel Maillet, Júlio Leite, Claudia Sampaio, Marina Barreira e Francisco Zanazanan. Destaca-se aqui a exposição “Geijitsu Kakuu” (2006), de Yuri Firmeza, pois esta articula questões relacionadas à natureza da arte contemporânea e às funções dos museus.

Yuri Firmeza, com aval do diretor do Museu, propôs a invenção de um artista japonês com o objetivo de questionar o “sistema da arte”. Foi criado um nome para o artista fictício, denominado Souzousareta Geijutsuka, que em japonês significa “artista inventado”, assim como imagens também fictícias para representar a sua produção artística, e ambos foram enviados para os dois jornais de maior veiculação em Fortaleza. Estes publicaram a exposição que aconteceria no MAC-CE, assim como uma entrevista realizada com o artista via e-mail.

No dia da abertura da exposição, ao invés de imagens audiovisual retratando “arte e ficção”, imprensa e público se depararam com recortes de jornais e impressões de e-mails retratando o processo de criação de Firmeza sobre tal artista fictício. Firmeza propôs um trabalho sobre os critérios para legitimação da arte contemporânea que questionava “o papel do museu, da formação de artes visuais e da imprensa. O artista que criei é a própria

obra, e o suporte do trabalho foi o Jornal” (Firmeza, 2006, como citado em Velasco, O Globo, 2006). A partir dessa intervenção, Yuri questionou, também, o interesse da imprensa sobre o que “vem de fora”, já que nenhuma outra exposição do projeto “Artista Invasor” havia sido publicada em nenhum dos jornais.

A proposta artística de Yuri Firmeza foi intensamente discutida na imprensa cearense, onde o artista foi chamado de “moleque” e Ricardo Resende foi criticado, sendo chamado de “irresponsável”, por ter colaborado com tal “brincadeira” (Canal Contemporâneo, 2006). Porém, segundo Resende, o Museu cumpriu com o seu papel saindo fortalecido no meio artístico:

Convidei o Yuri pensando em suas performances, que já achei que seriam bastante ousadas (ele faz muitas performances nu). Mas ele foi mais ousado ainda e me testou, para ver até onde eu iria. Eu fui adiante, porque tive o apoio da presidência do Museu. Sabíamos que poderia haver um conflito, mas a imprensa podia não ter publicado uma linha sobre o assunto. (...) Há um certo deslumbramento com o que vem de fora no Brasil todo, não só no Ceará. A mídia insistiu em publicar a matéria, mesmo com dificuldades de achar informações. (...) Só sei que se o Yuri tivesse enviado o material, nada teria sido publicado na imprensa. (...) Nossa credibilidade não está ferida. (...) O museu está apenas cumprindo seu papel de ser o espaço do artista. O trabalho deu muito certo porque chegou ao editorial do jornal e a outras áreas em que a arte contemporânea nunca foi tratada. Ele foi realmente um invasor (Resende, 2006, como citado em Velasco, O Globo, 2006).

De fato, a gestão de Ricardo Resende não parece ter sofrido interferência nem do Conselho Curador, nem da direção do CDMAC, nem da Secretaria de Cultura, demonstrando haver autonomia referente às decisões e escolhas para o jovem museu. Sua gestão “provocou uma série de diálogos a respeito do papel social do museu de arte, dos critérios para formação de acervos e do conceito de arte contemporânea que o MAC-CE potencializava mediante a exposição das obras recém adquiridas” (Ratts, 2014, p. 44), parecendo impulsionar a cena artística local e criando um perfil experimental que já vinha

sendo desenvolvido por Luiza Interlenghi. Essas gestões parecem ter sido pautadas mais por um programa curatorial, orientando as práticas do museu, do que pela narrativa curatorial desenvolvidas por curadores independentes. Dessa forma, as experiências curatoriais deste período traçaram “caminhos importantes para o delineamento da inserção do Museu dentro do circuito nacional” (Ratts, 2014, p. 47) e o seu pensamento parecia mudar em relação à política da gestão referente aos anos de 1999 a 2003.

Nesse momento faz-se necessário relacionar a prática desses gestores com a abordagem de Cristiana Tejo (2017) sobre a formação do campo da curadoria no Brasil. Conforme já mencionado, ao analisar a prática de Walter Zanini no MAC-USP, a autora diz que “é no decorrer da vivência com o acervo e as demandas dos jovens artistas que o curador vai se formando e se consolidando” (Tejo, 2017, p. 188). Percebe-se que nesse momento, através de seus gestores, o MAC-CE delineava uma identidade museológica instaurando “uma espécie de lugar de tensionamento de questões e proposições através de intervenções” (Smith, 2017), se conformando como lugar de encontro, formação e trocas entre os artistas da cidade.

Em 2007, com a mudança de Governador e das gestões da Secretaria da Cultura e CDMAC, ocorre a saída de Ricardo Resende afetando o seguimento das propostas desenvolvidas em sua gestão. Segundo Mariana Smith, com a saída de Resende “o MAC perde sua ênfase de atuação junto aos artistas locais” (Smith, 2017).

Durante esta investigação, não foram encontrados documentos que falam sobre a relação da Secretaria da Cultura, gerida por Cláudia Leitão, com a gestão do Museu nesse período (2003-2007). Porém, arrisca-se concluir que não houve interferência direta, primeiro porque a seleção do gestor do museu foi realizada pelo diretor do CDMAC através de requisitos técnicos e, segundo, porque no momento de “conflito”, com a exposição de Yuri Firmeza, não houve intervenções advindas da Secretaria. Assim, entende-se que a política institucional do Museu não foi produzida pela SECULT a partir da diretriz da “cearensidade”, mesmo havendo o fomento da produção artística local, dialogando diretamente com questões museológicas de ordem nacional.

3.4 Entregue às Moscas – Período 3: 2007 a 2012

O uso da “cearensidade” como marca política, característica da gestão do Governador Lúcio Alcântara-PSDB e da Secretária de Cultura Cláudia Leitão, parece não ter tido sucesso pois houve a perda da eleição estadual em 2006, assumindo Cid Gomes-PSB⁶⁰ como Governador do Ceará em 2007. Assim como na eleição de Tasso Jereissati, no ano de 1986, a retórica da tradição foi novamente “suplantada pelo discurso de modernização, ancorado na figura do candidato do PSB” (Lopes, 2018, p. 90), levando Gomes a ser reeleito em 2010. O recorte de tempo elencado por este trabalho para o terceiro período do MAC-CE (2007-2012) coincide com os dois Governos de Cid Gomes (2007-2010 e 2011-2014).

No primeiro mandato de Gomes houve a mudança na Secretaria da Cultura, assumindo Francisco Auto Filho (2007-2010), professor de filosofia e economia política da Universidade Estadual do Ceará – UFC, e também a alteração na presidência do CDMAC com a indicação da gestora cultural Maninha Moraes (2007-2011), que fazia parte do grupo cultural de Paulo Linhares. Para a gestão do MAC-CE, houve a indicação direta do Governador Cid Gomes com a nomeação do artista José Guedes, que já havia sido diretor do Museu de 1998 a 2003.

A indicação de José Guedes desagradou “parte da classe artística, que pretendiam a continuação de Ricardo Rezende no cargo” (Diário do Nordeste, 2007), pois julgavam que o novo diretor se preocupava mais com a sua promoção enquanto artista e menos com as políticas do Museu. Dessa forma, o momento anterior à nomeação do novo diretor foi marcado por polêmicas e manifestações da comunidade artística local. Os protestos contra a indicação de Guedes convergiram em uma lista de assinaturas dos artistas apresentada durante reunião da classe artística com o novo Secretário. Porém, o retorno de Ivo Gomes, Chefe de Gabinete do Governo, não foi favorável à solicitação, permanecendo Guedes na

⁶⁰ PSB – Partido Socialista Brasileiro. Em 2006 o PSB fazia oposição ao PSDB, partido político de Tasso Jereissati e do “Governo das Mudanças”.

gestão do MAC-CE. (Canal Contemporâneo, 2010a; Diário do Nordeste, 2007). Segundo a declaração do artista Sérvulo Esmeraldo:

O Guedes é um grande artista, mas não fez um trabalho brilhante como administrador. O Rezende fez um trabalho mais consistente, se preocupou com o museu e não com a sua imagem, com a pessoa dele (Diário do Nordeste, 2007).

De acordo com a dissertação de Carla Galvão (2015), a troca da gestão do Museu ocorreu “de forma arbitrária e vários artistas se recusavam a expor no museu como forma de protesto. A gestão de Ricardo Resende no MAC-CE foi bastante valorizada pelos artistas locais” (Galvão, 2015, p. 48). Esses fatos mostram que o trabalho desenvolvido por Ricardo Resende havia sido produtivo para o sistema artístico local, sobretudo para a ecologia da arte contemporânea, no que se refere tanto às atividades de formação, investigação e difusão das artes visuais, quanto à constituição de uma coleção para o Museu, a qual não havia sido fomentada nas gestões anteriores, inclusive na primeira diretoria de Guedes (1998-2003). Em artigo de Júlia Lopes para o Jornal O Povo, a jornalista declara que no “ano de 2005, o acervo contava com 55 obras” (Canal Contemporâneo, 2010a).

Nesse período, a situação do Dragão do Mar foi marcada por questões sociais que parecem ter sido suplantadas pelo “otimismo” (Gondim, 2006) do Plano de Ação Cultural da década de 90, pois o “eixo social” descrito em tal documento não chegou a todas as camadas da sociedade. O impacto urbano relacionado ao pós-uso das edificações em área revitalizada não foi previsto durante a implantação do Centro, fato observado a partir da falta de diálogo do Dragão com as comunidades e com os outros usos urbanos existentes em seu entorno. Após quase 10 anos de construção do Centro Cultural, a região no qual está localizado se configurou como área de lazer noturno, apenas para o consumo da cultura. Nos horários diurnos a região se torna deserta, podendo dizer que houve o fenômeno da “gentrificação”. Assim como a economia neoliberal, que não conversa com as questões sociais, o binômio cultura-economia abraçado pela política cultural cearense parecia também não dialogar.

Diante da problemática urbana e social, durante os quatro anos de sua gestão (2007-2011), Maninha Morais foi questionada diversas vezes se a proposta inicial do Centro Cultural, enquanto fomento de uma indústria cultural cearense, teria se cumprido. Passados alguns anos da sua construção, a sociedade começava a fazer uma avaliação do seu uso que, na maioria das vezes, era negativa sendo denominado de “elefante branco” (Jornal O Povo, 2012a) e “Dragão Branco” (Vermelho, 2009). À época da comemoração de 10 anos do CDMAC, a diretora comungava com o pensamento de que a proposta para o equipamento não conseguiu ser totalmente cumprida, principalmente devido à desestruturação do processo de formação de mão-obra para o setor cultural, paralisado em 2003 na gestão de Cláudia Leitão. Em entrevista, Morais declara:

Hoje, a gente analisa que ele cumpre muito bem o seu papel de difusor da cultura, mas ele não se sustenta só com a difusão da cultura. Ele precisa ter resgatado este seu braço de difusão da criação e da formação. Um equipamento desta natureza tem que dialogar com a sociedade (Vermelho, 2009).

Desde a sua posse em 2007, havia a vontade de retomar o investimento do Dragão nas áreas de formação e capacitação. Dessa forma, Maninha Morais desenvolveu um plano de ações para a retomada das atividades de formação através da criação do “Projeto Ano 10 do Dragão do Mar” (Vermelho, 2009). De acordo com Morais, o projeto se configurava como “um marco, um resgate do projeto original” (Vermelho, 2009). De fato, o CDMAC conseguiu reestruturar um “Núcleo de Formação em Arte e Cultura do Dragão do Mar” desenvolvendo trabalho educativo ao investir em cursos, palestras, oficinas e seminários em diferentes linguagens artísticas. De acordo com artigo da Ana Cecília Soares:

Dentre as ações mais significativas que o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura vem realizando, recentemente, está o trabalho de rearticulação de seu Núcleo de Formação em Arte e Cultura. Com a coordenação pedagógica de Andréa Bardawil e Enrico Rocha, as ações têm proporcionado ao público em geral, uma variedade de cursos, oficinas e seminários críticos nas áreas de dança, teatro, artes visuais,

literatura, fotografia, música, audiovisual, design e patrimônio (Canal Contemporâneo, 2010b).

Porém, as indagações sobre o Dragão ter cumprido ou não os propósitos para os quais foi concebido, assim como os questionamentos sobre a falta de diálogo com o seu entorno, foram iniciadas na comemoração dos seus 10 anos e permaneceram como problemática interferindo na sua força de atuação até os dias de hoje. A cada comemoração de aniversário e a cada troca de gestão da SECULT e do CDMAC essa retórica vem à tona.

No que se refere ao MAC-CE, a nova gestão de José Guedes não deu continuidade aos projetos desenvolvidos no período anterior, tanto no que diz respeito ao programa expositivo quanto às atividades de formação, pesquisa, mediação e diálogo com a comunidade artística. Porém, foram criados outros dois projetos: “Sala Experimental”, realizado em oito edições, englobou trabalhos de fotografia e vídeo a exemplo de “Gesto – Carlos Costa” (2007), “*Le Déjeuner sur L’herbe* – Nauer Spíndola” (2008), “Labirintos de Afetos – Lucíola Feijó (2009)” e “Paulo Lima e Diego Moreno” (2011); “Painel Giratório”, que dialogava com o exterior do museu a partir das rampas existentes do Centro Cultural, realizado em duas edições (2007 e 2008), com trabalho dos artistas Weaver Lima (2007) e Murilo Maia (2008); e o “Projeto Acampamento”, desenvolvido em três edições (2008, 2009 e 2010) esse programa dialogou com trabalhos *site specific*, a exemplo das intervenções temos “Sabyne Cavalcante” (2010) e “Jussara Correia” (2008) (Plano Museológico, 2021).

A curadoria dos programas citados era voltada para a produção contemporânea de Fortaleza a partir do diálogo com os trabalhos de jovens artistas. É interessante perceber que a quantidade desses projetos, sobretudo o “Sala Experimental”, foi diminuindo ao longo do tempo, foram oito edições deste projeto: três em 2007, três em 2008, um em 2010 e um em 2011. O projeto curatorial para o Museu também englobou, aproximadamente, 15 mostras individuais e coletivas (mais individuais do que coletivas) de artistas cearenses de diversas gerações como “Outro Mundo é Então Possível – Jacqueline Medeiros” (2007), “Retratos de Família – Siegbert Franklin” (2007), “Nova Visitação Desenhos – Eduardo Eloy” (2011), “Construção/Figuração – Zenon Barreto” (2012), “Vídeo – Haroldo Saboya” (2011) e

“30 Anos esta noite – Ascal, José Pinheiro, Tarcísio Felix, Vidal Jr. e Claoman Fontenele” (2011). Esta última foi realizada em duas edições, 2011 e 2012, com o propósito de apresentar uma retrospectiva da “produção de artistas cearenses nos últimos 30 anos” (*Release* NUDOC, 2024, p. 65). O diálogo direto com a coleção do Museu foi realizado através quatro mostras.

O Museu também realizou mostras em parceria com outras instituições, como “Di Cavalcante – Cronista de seu tempo” (2007), com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP; “Galeria da Caixa Brasil” (2010), com a Caixa Econômica Federal; “Prêmio Marcantonio Vilaça” (2008), em parceria com o Serviço Social da Indústria – SESI; “Arte Pop” (2008) e “De Picasso a Gary Hill” (2010), estas duas últimas em parceria com o IVAM. Segundo Guedes, a realização da exposição sobre Picasso “só foi possível devido ao diálogo que vem sendo construído entre o MAC-CE e o Instituto Valenciano de Arte Moderna” (Canal Contemporâneo, 2010c).

Chama-se a atenção para a criação do “Projeto Americanidade” que apresentava exposições de artistas contemporâneos latino-americanos, a exemplo de “Jonathan Harker” (2007), “Patrick Hamilton” (2008) e “Donna Conton” (2009). Com a criação deste projeto o Museu marcava uma inflexão na identidade que vinha sendo construída pelas duas gestões anteriores, se aproximando de uma instituição que visa o fomento da arte latino-americana. Além das quatro edições desse projeto, também foram realizadas seis exposições de artistas latino-americanos e sete exposições de artistas europeus, com destaque para os artistas espanhóis, devido a parceria do MAC-CE com o Instituto Valenciano de Arte Moderna – IVAM, iniciada na primeira gestão de José Guedes (1998-2003) e se aprofundado nesta gestão. Dessa forma, o Museu dialogou mais com a produção internacional, sobretudo latino-americana, com um total de 17 exposições, e menos com a produção nacional, aproximadamente quatro mostras.

Faz-se um adendo sobre o desagrado da classe artística cearense em relação a indicação de Guedes, pautado, principalmente, no questionamento sobre a utilização do diretor para promoção de sua carreira artística. Em 2006, houve no IVAM uma exposição

coletiva com 66 obras de artistas brasileiros da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP, na qual José Guedes fazia parte, intitulada “*Colección Fotografía MAM*”, com curadoria de Tadeu Chiarelli (Site IVAM). Em 2010, na mesma sala denominada “Sala Muralha”, houve uma exposição individual de José Guedes. Essas mostras sinalizam que a parceria MAC-CE e IVAM foram frutíferas para o artista José Guedes, não necessariamente para o Museu.

As novas relações do MAC-CE com a arte contemporânea internacional, sobretudo latino-americana, delineava a política de formação da coleção nesse período, pois havia uma parceria no sentido de o artista em exposição fazer a doação de uma das obras para o Museu. Dessa forma, o diretor expandiu o acervo existente em “mais de 900 trabalhos” (Canal Contemporâneo, 2010b) com “obras internacionais de arte contemporânea, com foco na América Latina” (*Release* NUDOC, 2024). O novo perfil da coleção pode ser identificado através das exposições “Estrangeiros I – Acervo 2007 – 2010” (2010) e “Estrangeiros II – Acervo 2007 – 2010” (2011) com “obras de artistas internacionais de diversos países, que ao longo dos últimos anos estabeleceram parcerias e contribuíram artisticamente com os projetos do MAC” (*Release* NUDOC, 2024, p. 57), assim como as sete exposições de artistas europeus – Hungria, Alemanha e Espanha, e as seis exposições de artistas latino-americanos.

O ano de 2010 como apontado no início deste tópico, se conforma como marco devido à comemoração de 10 anos do CDMAC. Em função disto o MAC-CE realizou a exposição “Pra Começo de Século” (2010), com curadoria de José Guedes. Uma mostra coletiva que reuniu 12 artistas – quatro cearenses, quatro nacionais do eixo Rio – São Paulo e quatro da América Latina –, e se propunha a traçar “um panorama da produção contemporânea da primeira década do século XXI no Ceará, no Brasil e em outros países da América Latina” (*Release* NUDOC, 2024). Segundo Ana Cecília Soares, jornalista cultural e curadora, no ano de 2010 o MAC-CE tinha o “foco direcionado para as artes realizadas por artistas latino-americanos” (Canal Contemporâneo, 2010b). De acordo com

artigo no Jornal Diário do Nordeste “Pra comemorar?” (2010b), de Ana Cecília Soares, sobre a comemoração de 10 anos do CDMAC, a jornalista escreve:

Das quatro gestões vivenciadas pela instituição (...) mudanças profundas sucederam em sua linha de atuação. Há de se falar, ainda, o destaque dado ao trabalho de artistas brasileiros de renome internacional, e o fato de a produção local ter sido resguardada ao segundo plano (Canal Contemporâneo, 2010b).

Em outro artigo, “Arte daqui pra frente” (2010a), a jornalista cultural Júlia Lopes relata:

Hoje, o MAC conta com 900 obras na sua reserva técnica. Mas o número está longe de ser o ideal. O Museu de Arte Moderna de São Paulo, por exemplo, tem cerca de seis mil itens, enquanto no Museu de Arte Contemporânea da USP são quase oito mil. O número de exposições também não é animador. Segundo Guedes, nesses dez anos 39 [exposições] feitas em parceria ou totalmente custeadas por outras instituições, como a mostra Arte Pop, que foi feita com investimento estadual. ‘O orçamento do Mac é de R\$ 14 mil. Quando não é suficiente, recorremos a outras fontes’, esclarece Guedes (Canal Contemporâneo, 2010a).

Neste mesmo ano houve uma importante exposição no Museu, “Salão de Abril – de casa para o mundo, do mundo para casa” (2010), também comemorativa, sobre os 60 anos do Salão de Abril⁶¹. Essa mostra se configura como marco por registrar através de investigação, exposição e publicação o histórico do Salão de Abril. Nesse evento, o grupo Acidum “interveio de forma não autorizada com uma grande alegoria em tecido de um ‘elefante branco’ que cobria a entrada do museu” (Lajus, 2020), fazendo uma crítica à direção do MAC-CE naquele momento.

⁶¹ O Salão de Abril é um salão de arte de Fortaleza lançado em 1943 por iniciativa da Secretaria de Cultura da União Estadual dos Estudantes – UEE. De 1946 a 1964 esse evento ficou sob responsabilidade dos artistas da Sociedade Cearense de Artes Plásticas – SCAP. Em 1964, a prefeitura ratificou publicamente a importância do Salão e tomou para si a responsabilidade da realização anual do evento até os dias de hoje (Site Salão de Abril, 2025).

No ano de 2008 houve a criação do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais do MAC-CE – NPAV, que desenvolveu projetos de pesquisa nas seguintes linhas de estudo: “políticas de cultura, arte-educação e cultura visual” (Ratts, 2014, p. 48). Esse Núcleo se configurou como uma grande contribuição na área da investigação, gerando duas publicações com artigos que discutiam questões sobre a arte contemporânea, em sua maior parte abordando os projetos e ações desenvolvidas no MAC-CE, são eles: “Arte contemporânea e seus públicos” (2011) e “Museu, arte e conhecimento: o MAC como lugar de pesquisa” (2012).

Apesar da criação do NPAV, não houve atividades relacionadas à formação e discussão sobre a produção de arte contemporânea. Ou seja, o Museu não se conformou como espaço de experimentação das práticas artísticas, se configurando apenas como lugar de difusão. Mesma problemática encarada pelo CDMAC.

Nesse contexto, o Centro Cultural Banco do Nordeste se configurou como o novo espaço de experimentação e difusão da arte contemporânea local e nacional. Segundo Medeiros, “praticamente todos os artistas contemporâneos cearenses, nesses últimos anos, passaram pelo programa de artes visuais do CCBNB, período de existência do setor de artes visuais, e uma parcela deles, com sua primeira exposição individual e catálogo” (Medeiros, 2012, p. 160). Através de diversos artigos em jornais locais, percebe-se que o ano de 2010 teve bastante produção da cena artística no CCBNB. Em entrevista, Bitu Cassundé também cita esse período:

Eu lembro que eu fiz três pequenas exposições que foram meus primeiros exercícios curatoriais nesse período. (...) havia uma movimentação muito interessante que era a movimentação em torno do Centro Cultural Banco do Nordeste. (...) tinha um edital que incentivava jovens curadores, jovens artistas (...). Minha primeira exposição mais estruturada foi uma exposição que eu faço no Banco do Nordeste, nos anos 2000, acredito que 2005 ou 2006 (Cassundé, 2025).

Destaca-se ainda, nesta análise, o “Projeto Americanidade” (2007 a 2009) e as exposições “Entregue às Moscas” (2008) e “Pra começo de Século” (2010). O Projeto

Americanidade, que contemplou os artistas “Jonathan Harker” (2007) – equatoriano, “Patrick Hamilton” (2008) – belga que vivia no Chile, “Mariela Leal” (2009) – argentina, “Jhafis Quintero” (2009) – panamenho, “Ricardo Migliorisi” (2009) – paraguaio e “Donna Conton” (2009) – panamenho, se conforma como marco por ser um momento de inflexão do Museu no que diz respeito a suas práticas e constituição da sua coleção. Esses artistas doaram um dos trabalhos expostos para a coleção do MAC-CE (Figuras 39 e 40).

A mostra “Pra começo de Século” teve como curador o diretor do MAC-CE, José Guedes, que convidou 12 artistas para traçar um paralelo com os 10 anos de existência do Museu (Canal Contemporâneo, 2010b). Ao lado dos cearenses Euzébio Zloccowick, Marina de Botas, Sabyne Cavalcante (Figuras 41 e 42) e Weaver Lima, estava a produção contemporânea nacional, representada por Alexandre Vogler – RJ, André Komatsu – SP, Milton Marques – DF e Rogério Canella – SP, e a produção latino-americana, com trabalhos de Betina Brizulea – Paraguai, Narda Alvarado – Bolívia, Sérgio Meirana – Uruguai e Wilfredo Prieto – Cuba, que dialogavam através da inter-relação entre as linguagens e destas com as novas tecnologias (Canal Contemporâneo, 2010b).

Figura 39

Projeto Americanidade. Exposição Jonathan Harker, 2007



Fonte: Acervo NUDOC

Figura 40

Projeto Americanidade. Exposição Jonathan Harker, 2007



Fonte: Acervo NUDOC

Figura 41

*Casa Oca, 2010. Sabyne Cavalcanti.
Exposição “Pra começo de século”*



Fonte: Portfólio Sabyne Cavalcante.

https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/12764/sabyne_cavalcanti_portf%C3%B3lio.pdf

Figura 42

*Casa Oca, 2010. Sabyne Cavalcanti.
Exposição “Pra começo de século”*



Fonte: Portfólio Sabyne Cavalcante.

https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/12764/sabyne_cavalcanti_portf%C3%B3lio.pdf

Segundo o curador, são artistas “que deslancharam nessa virada de século, que abordam muitas questões de expansão das técnicas (...) Acredito que o recado que eles estão dando hoje vai contribuir pra construção de um alicerce pras gerações futuras” (Guedes, 2010a como citado em Lopes, Canal Contemporâneo, 2010a). Soa estranho um Museu em celebração a um equipamento cultural local realizar uma mostra comemorativa sem contemplar a sua coleção e a sua história, abrangendo um panorama da produção contemporânea da primeira década do século XXI envolvendo países da América Latina.

A exposição “Entregue às Moscas”, realizada pelo grupo de arte urbana Acidum⁶² a partir do Edital de Artes da FUNCET (*Release* NUDOC, 2024), exibiu grafites, vídeos, instalações e *stencil* (Figuras 43 e 44). O nome da exposição “faz referência ao primeiro momento de investigação que tivemos. Usávamos a cidade, mais especificamente o Centro, como laboratório para a criação, e a questão ‘degradada’ da cidade inspirou o nome, mais no pejorativo mesmo, como uma crítica social” (AntropologiZZZando, 2019).

⁶² O grupo Acidum, composto em 2006 pelos artistas Robézio Marques, Leo Bdss (Leonardo Bruno de Sousa Silva), Jabson Rodrigues, Henrique Viudez e Rafael Limaverde, se caracterizava como um coletivo de *stencil*, lambe e grafite em Fortaleza. A partir de 2011, este grupo passou a ser integrado pela dupla-casal Robézio e Tereza Dequinta, em atividade até os dias de hoje, com a denominação de Acidum Project.

Figura 43

*Exposição “Entregue às Moscas”, 2008.
Fachada MAC-CE*



Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde.

Figura 44

*Exposição “Entregue às Moscas”, 2008.
Vista interna exposição*



Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde.

Além do embate em relação a ausência dos espaços urbanos de convivência da cidade, a proposta desse projeto era ferir a ideologia museológica moderna por macular as paredes do cubo branco com grafites, linguagem à margem do circuito da arte contemporânea, e também por transformar o museu em ateliê e alojamento dos artistas (Bessa, Marques, 2015). Sobre a exposição, Robézio relata:

A gente ficou uma semana morando dentro do museu, recebendo amigos de madrugada. Só não podia deixar a porta da frente aberta e isso foi uma das coisas que a gente não conseguiu. (...) de madrugada teve galera que chegou, sei lá, quase dez pessoas lá dentro. (...) Então, a gente quebrou todas essas barreiras, e tudo isso fazia parte da obra da gente. Até a abertura da exposição tava [sic] incluída, porque era para usar as próprias paredes do museu e fazer aquela conexão com a expressão ‘entregue às moscas’. A gente brincou com a noção de vernissage, de aglomerar, é tanto que, essa coisa da arte que às vezes se faz espetáculo, a gente usou muito a ideia de espetáculo da arte pop. A ideia era somar arte e entretenimento. Então, eu disse: ‘Se é isso que eles querem, vamo [sic] fazer isso de forma que a gente teja [sic] controlando.’ (AntropologiZZando, 2019).

De acordo com a dissertação de Carla Galvão, “Um passeio enativo com Acidum: arte urbana em Fortaleza e a criação de ficções pela cidade” (2015), o grupo Acidum, ao

escolher o MAC-CE como local para sua exposição, fruto do edital cultural da FUNCET, “quebrou a ação de boicote de artistas de Fortaleza que, em conflito com a gestão do museu, se recusaram a expor em suas dependências” (Interlenghi, 2011, como citado em Galvão, 2015, p. 49). O nome da exposição também foi uma estratégia para fazer crítica ao governo de Cid Gomes como também à direção do Museu, que se voltava para o fomento da produção latino-americana e internacional (Figuras 45 e 46). De acordo com texto de Carla Galvão:

A mosca, adotada como marca do Acidum, foi disseminada na fachada do museu e a exposição recebeu o título de *Entregue às Moscas*, de duplo sentido quanto à situação de abandono em que se encontrava a instituição (Interlenghi, 2011, como citado em Galvão, 2015, p. 49).

A busca dos artistas por uma cena contemporânea experimental fez surgir novos lugares de experimentação a partir de iniciativas independentes, como o espaço do grupo de arte urbana Acidum, criado em 2008 com a denominação Laboratório Acidum – Pesquisa e Produção em Arte Urbana, tinha o objetivo de promover a formação livre através da arte, e o Salão das Ilusões em 2010, espaço cultural com foco na experimentação que acolhe e desenvolve propostas artísticas em diferentes linguagens e também trabalhos voltados para a investigação e produção.

Figura 45

*Exposição “Entregue às Moscas”, 2008.
Montagem exposição*



Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde

Figura 46

*Exposição “Entregue às Moscas”, 2008.
Projeto intervenção da fachada*



Fonte: Acervo pessoal Rafael Limaverde.

Quatro anos depois, surge em 2012 o Dança no Andar de Cima, “espaço autônomo experimentações, oficinas, exposições e eventos das mais diversas ordens. Em parceria com o CCBNB em 2013 o Dança abrigou o Laboratório de Artes Visuais, como espaço de formação” (Smith, 2017).

Nesse período surgem também outros cursos técnicos e acadêmicos na área das artes. Em 2008 o Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará – ICA⁶³, foi transformado em unidade acadêmica congregando os cursos de graduação em Comunicação Social – habilitações em Jornalismo e Publicidade e Propaganda, Estilismo e Moda, Filosofia e Música; e os programas de pós-graduação em Comunicação e Filosofia. Em 2009 são criados os cursos de Artes Cênicas, Cinema e Audiovisual, Dança e Gastronomia (Site UFC). Em 2011, surge a instituição cultural municipal Vila das Artes “um lugar de formação, difusão, pesquisa, exposição, fruição e produção em diversas linguagens artísticas que oferece cursos em variados formatos e atividades” (Site Vila das Artes). Esse novo equipamento passa a abrigar o Centro de Artes Visuais de Fortaleza – CAV, que, em parceria com o CCBNB, “traz como proposta dois grupos de formação e acompanhamento de produção, envolvendo uma série de artistas da cidade” (Smith, 2017).

As novas graduações em artes, sobretudo o curso de Cinema e Audiovisual e do Curso de Formação em Audiovisual do Vila das Artes fomentam uma “uma produção experimental em vídeo” na cidade de Fortaleza (Smith, 2017), criando uma nova geração de artistas e uma nova efervescência na área das artes visuais. Em decorrência do surgimento dos novos espaços, tanto institucionais como independentes, percebe-se uma modificação na ecologia da arte contemporânea em Fortaleza e o polo que antes era na Praia de Iracema, devido a presença do CDMAC, do MAC-CE e do Alpendre, muda. A região de fomento das artes passa a ser o bairro Centro, localização do Vila das Artes e o CCBNB. As questões discutidas no início deste tópico sobre o CDMAC e sua perda de atividade, parecem se refletir no Museu.

⁶³ O Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará – ICA foi criado em 2003, como órgão administrativo para congregar e gerenciar os equipamentos culturais.

De acordo com a investigação de Alexandre Barbalho (2017), o Governo de Cid Gomes se caracterizou pelo financiamento da política cultural através de editais públicos, como forma de fomentar a difusão da cultura (Barbalho, 2017). Como reflexo desta prática, a partir de 2008 o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura passou a adotar a política de Edital Cultural para composição de sua programação (Casa Civil⁶⁴, 2012a). É válido lembrar que a nova política implementada pela SECULT e pelo CDMAC se conforma como consequência de uma ação política a nível nacional: a implementação do Plano Nacional de Cultura em 2010.

Em 2010 acontecem novas eleições estaduais e Cid Gomes permanece no Governo. Seu segundo mandato (2011-2014) foi marcado por duas trocas de Secretários na esfera cultural, Francisco José Pinheiro (2011-2013) e Paulo de Tarso Bernardes Mamede (2013-2015), e também por modificações na direção do CDMAC, porém José Guedes permaneceu à frente do Museu. Em 2011 assume Isabel Fernandes, Diretora de Ação Cultural, na direção do CDMAC. As modificações e permanências ocorridas geraram diversas manifestações da classe artística, refletindo a falta de diretriz na política cultural no Governo de Cid Gomes (Jornal O Povo, 2012b).

Logo após a mudança de gestão do CDMAC agravou-se a situação do Centro Cultural. Além das questões sociais e urbanas, referentes ao seu entorno discutidas neste tópico na direção de Maninha Moraes (2007-2011), houve o fechamento das salas de cinema, devido ao fim da parceria com o Unibanco⁶⁵ (Jornal O Povo, 2012b) e a necessidade de reformas no prédio, gerando uma crise no setor cultural que parecia se instalar desde a primeira gestão de Cid Gomes. Apesar das iniciativas governamentais relacionadas às políticas de editais culturais, a pasta da cultura neste Governo parecia

⁶⁴ A Casa Civil é uma Secretaria do Governo do Estado do Ceará diretamente ligada ao Governador, que tem como finalidade assistir diretamente o chefe do poder executivo no desempenho de suas atribuições, especialmente nos processos decisórios. Esse órgão tem a responsabilidade sobre a Assessoria de Comunicação do governo.

⁶⁵ Banco brasileiro fundado em 1924 que tinha um projeto cultural através do Unibanco Cinemas. Em 2008 essa instituição foi comprada por outro banco, o Banco Itaú, e o projeto com as salas de cinemas se transformou em Espaço Itaú de Cinemas

aprofundar os conflitos que já eram previstos, em consequência da constante mudança de secretariado.

Como reflexo dessa crise, e da falta de diálogo do CDMAC com seu entorno, alguns espaços culturais independentes fecham as suas portas, como a Casa Alpendre, que fecha definitivamente em 2012. Segundo o jornalista Magela Lima:

Reconhecidamente a secretaria mais frágil de sua gestão, a SECULT requer atenção redobrada e uma força-tarefa para vencer o marasmo que a soterrou. O governador promete uma virada cultural para breve e Paulo Linhares é um excelente nome para isso. Se ele conseguir fazer o Dragão do Mar voltar a funcionar, a mudança já vai estar mais que de bom tamanho (Lima, ALECE, 2012).

Diante dessas problemáticas, o Governador decide criar “um conjunto de ações que priorizam a Cultura no Ceará, passando pelos eixos de estrutura, administração e atuação na área de formação” (Casa Civil, 2012b), denominado “Virada Cultural”. De acordo com informações da Assessoria de Comunicação do Governo:

O Projeto Virada Cultural, (...) prevê um conjunto de ações que priorizam a Cultura no Ceará, passando pelos eixos de estrutura, administração e atuação na área de formação. Segundo Cid Gomes, o pacote de investimento será de R\$ 118.300.540,00 em obras e ações, o que dobra o valor de investimentos se comparado aos governos anteriores (Casa Civil, 2012c).

Como parte deste projeto estava a primeira reforma do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, que seria realizada no ano de 2013, além da revitalização, ampliação e adaptação de outros equipamentos culturais do Estado (Casa Civil, 2012c). Em julho de 2012, o nome do ex-Secretário de Cultura é confirmado para assumir a presidência do Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC e também a superintendência do Centro Cultural, havendo boa recepção da sociedade. As matérias dos jornais intituladas “Virada cultural?” (Jornal O Povo, 2012c) e “Dragão do Mar, uma ‘refinaria da cultura’” (Jornal O Povo, 2012d) pareciam demonstrar expectativas positivas com a chegada do novo superintendente. É válido ressaltar que quando houve a criação do IACC em 1998, este

seria responsável apenas pela gerência do CDMAC. Porém, a partir de 2006 a Organização Social passou a gerir outras instituições culturais de Fortaleza como a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, criada em 2002, e o Centro Cultural Bom Jardim, criado em 2006 na gestão de Cláudia Leitão.

Confirmado o nome de Paulo Linhares, uma das suas ações após assumir o cargo foi a mudança na direção do MAC-CE. Até a escolha da nova gestão, Linhares assumiu provisoriamente a direção do Museu. (Jornal O Povo, 2012d). Nesse período foram realizadas as exposições “Acervo MAC – Artistas Cearenses” e “Dalí: Bíblia Sagrada”, ambas em 2012, que já estavam na programação da gestão anterior.

A gestão de José Guedes foi marcada por uma insatisfação da classe artística pois houve descontinuidade das políticas institucionais iniciadas por Luiza Interlenghi e Ricardo Resende, tanto no que diz respeito ao programa expositivo em diálogo com a produção contemporânea, quanto no que diz respeito às atividades de formação e investigação e linha condutora de constituição do acervo. Essa insatisfação é registrada em diversas publicações. A gestão de José Guedes se conformava como uma “baixa” no sistema da arte contemporânea em Fortaleza. Jaqueline Medeiros relata que:

Na última década, o que vimos em Fortaleza foi a descontinuidade das políticas culturais do MAC e das atividades de artes visuais do Alpendre; os artistas voltaram a ter momentos de ir e vir intensos, seja para participar de exposições ou residências artísticas em outros Estados, seja por necessidade de maior proximidade de um sistema de arte mais estruturado (Medeiros, 2012, p. 160).

3.5 Carneiro – Período 4: 2012 a 2020

No ano de 2012, Bitu Cassundé foi convidado pela presidência do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura para gerir o Museu de Arte Contemporânea do Ceará e para

coordenar o Laboratório de Artes Visuais⁶⁶ da Escola Porto Iracema das Artes, que estava se estruturando nesse ano. Cassundé participou dos cursos ofertados pelo Instituto Dragão do Mar em 1996, fez parte da segunda turma de educadores do MAC-CE, em 1998, atuando nesta função até o ano de 2000, quando passou a trabalhar no Setor de Acervo e Reserva Técnica do Museu e em 2006 saiu da instituição para cursar mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. De acordo com o artigo da jornalista e curadora Ana Cecília Soares, no Jornal Diário do Nordeste, de fevereiro de 2013, a entrada de Bitu no MAC-CE “simboliza uma nova fase na instituição com ênfase na produção local e formação de artistas e pesquisadores” (Soares, Diário do Nordeste, 2013). Pode-se dizer que a “nova fase”, descrita por Soares, também faz referência ao novo momento que o setor cultural parecia vivenciar, visto que o Governo de Cid Gomes “ficou com uma marca de que não dava a devida atenção que a Cultura merece” (Cid Gomes, Casa Civil, 2012b).

Nesse mesmo artigo, Bitu declara que a sua intenção é “fazer desaguar” (Diário do Nordeste, 2013) a produção artística de Fortaleza. Dessa forma, a nova gestão tinha como intuito desenvolver um diálogo com a coleção e com os artistas locais através do conceito de “Acervo em Movimento”, eixo principal de seu programa curatorial, que seria articulado por diversas propostas permitindo ao público acessar, conhecer e contextualizar a coleção do Museu formada em seus 10 anos de existência (*Release* NUDOC, 2024).

Diante desta diretriz, não seria possível a permanência do programa expositivo da gestão anterior, o qual tinha como objetivo o fomento da arte contemporânea latino-americana. Para a movimentação das obras do Museu, foi criado o projeto “Estação Acervo” composto por exposições trabalhadas através de eixos temáticos e também por “ações educativas, falas de artistas, leituras críticas, publicações e debates” (*Release* NUDOC, 2024, p. 68). A primeira exposição deste programa aconteceu ainda em 2012 sob o nome de “Estação Acervo MAC-CE”, destacando três artistas cearenses que faziam parte da

⁶⁶ O projeto da Escola Porto Iracema das Artes denominado “Laboratórios” se estrutura através de editais que contemplam pesquisas de artistas em diversas linguagens. Os projetos desenvolvidos são orientados criticamente por tutores curadores para a lapidação das questões propostas.

coleção do Museu: Eduardo Eloy, Francisco Almeida e Luiz Hermano. Como extensão deste, surge a exposição coletiva “Possíveis Mirantes” que aconteceu em duas edições nos anos de 2013 e 2014.

Indo ao encontro da premissa curatorial, também foram realizados projetos com exibição da coleção a partir de recortes e narrativas curatoriais que articulavam relações entre as regiões Norte e Nordeste do Brasil a partir da Rodovia Transamazônica; relações dentro da região Nordeste e do Ceará; e também a “dimensão do contemporâneo com o popular sem hierarquia alguma” (Cassundé, 2025). Em entrevista, Cassundé descreveu sua proposta para o Museu:

Se você me perguntar qual foi o eixo principal desenvolvido dentro um desenho de programa curatorial para o MAC no período em que eu trabalhei lá, foi, justamente, pensar o meu lugar, o meu território, que é o Ceará, dentro de diferentes perspectivas, seja contemporânea, seja moderna, seja vinculada a um pensamento relacionado ao popular (Cassundé, 2025).

Os textos curatoriais presentes no material de divulgação das exposições explicitam a nova política do Museu, tanto no que diz respeito ao “acervo em movimento”, quanto aos recortes temáticos desenvolvidos pelas narrativas curatoriais. Destacamos alguns excertos das exposições “Obra Aberta Acervo Aberto” (2013), “Corpo a Obra” (2015) e “Doações Recentes 2025/2016” (2016), respectivamente:

Esta é uma série composta de três exposições que trazem a coleção do Museu de Arte Contemporânea (MAC) para o contato com o público. É de grande importância para o MAC-CE fazer circular as obras de seu acervo. Para o público, é essencial esse descobrimento e apropriação (*Release* NUDOC, 2024, p. 73).

O Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) apresenta a exposição *Corpo da obra* e evidencia eixos temáticos que compõem o seu acervo. Uma ação constante na atual política curatorial do Museu é a de proporcionar a visibilidade e o acesso das obras que compõem sua coleção (*Release* NUDOC, 2024, p. 79).

É com satisfação que incorporamos significativos eixos à coleção do Museu, possibilitando imersões que vão desde percursos pela produção de atuantes artistas dos anos de 1980, articulações entre o Norte e o Nordeste do Brasil e também diferentes pesquisas da recente geração cearense (*Release* NUDOC, 2024, p. 90).

A partir da linha principal do programa expositivo, o MAC-CE colocou a coleção em movimento gerando um total de 16 exposições com estas obras. Esse número pode ser dividido da seguinte forma: 10 exposições que dialogam com a narrativa curatorial de Cassundé enquanto curador, três mostras referentes às novas doações e três referentes ao projeto “Estação Acervo”. Nesse período a coleção do Museu contava com aproximadamente 1.000 obras (*Release* NUDOC, 2024).

Paralelamente, a “virada cultural” (Casa Civil, 2012b) ocorrida no Governo de Cid Gomes, iniciada em 2012 após a entrada de Paulo Linhares na superintendência do CDMAC, desemboca em algumas modificações sucedidas nos anos de 2012 e 2013: a mudança de nome do Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC, que passa a se chamar Instituto Dragão do Mar – IDM; a mudança do nome do Memorial da Cultura Cearense, que passa a se chamar Museu da Cultura Cearense – MCC; e a criação da Escola Porto Iracema das Artes⁶⁷ no ano de 2013, nova instituição que passou a funcionar como eixo formativo do Instituto Dragão do Mar – IDM, fato marcante para o setor cultural do Ceará.

Instalada num edifício da Marinha do Brasil próximo ao CDMAC, após revitalização em sua estrutura, o novo equipamento do Governo do Estado do Ceará se caracteriza como uma escola de formação e criação artística que tem como objetivo “funcionar como um fértil espaço de trocas e experiências estéticas, ancoradouro de ideias e pensamentos” (Site Porto Iracema). Percebe-se uma diferença entre essa Escola e o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria do Audiovisual: os novos cursos passaram a englobar a formação em artes visuais, havendo também o direcionamento da Escola para o público formando por “jovens

⁶⁷ Neste trabalho, a Escola Porto Iracema das Artes também será denominada de Porto Iracema ou apenas Porto. Estas formas abreviadas são utilizadas pela população cearense para se referir a este equipamento.

de idades entre 16 e 29 anos, estudantes ou egressos da rede pública com ensino fundamental completo” (Site Porto Iracema). A proposta de alcance deste novo público se configura como reflexo das práticas relacionadas à democratização da cultura, assim como uma estratégia de dialogar com as comunidades do entorno, problemática que se agravava no CDMAC desde o final dos anos 2000.

Como consequência do novo eixo formativo, uma parte do programa expositivo do Museu foi composto pelas exposições produzidas nos cursos e Laboratórios de artes visuais, tendo a sua primeira edição em 2014 sob a alcunha de “Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes”. Após esta, seguiram-se as seguintes exposições provenientes da Escola: “A Conversa Infinita” (2015) e “Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes” (2016). Ao perguntar para Cassundé sobre a relação do MAC-CE com as exposições propostas pelos alunos do Porto Iracema, ele analisa:

Aliado a esse meu pensamento de pensar a produção cearense numa perspectiva de gerações mais velhas, tinha a possibilidade de o Porto Iracema trazer esse recorte expositivo de pesquisas contemporâneas extremamente atuais. Então, o Porto Iracema foi um aliado muito significativo para mim dentro dessa perspectiva. (...) A produção do Porto era acompanhada criticamente por curadores, grandes curadores ou críticos do Brasil. (...) Dava para fazer uma costura bem sofisticada relacionando a produção contemporânea. (...) Foi fácil? Não foi fácil. A gente estava vivendo um momento muito complicado do Brasil nas questões relacionadas à política (...). Ao panorama relacionado às questões de pautas identitárias e de raça que, naquele momento, começava uma ebulição e as instituições ainda não sabiam como lidar com todas essas questões que chegavam. Existiu todo um terreno complexo de habitar num momento em que uma paisagem se configurava. Uma paisagem que vai desaguar num entendimento maior, que hoje nós temos relacionado às necessidades que aquelas pautas exigiam naquele momento. Mas,

institucionalmente, era muito difícil ainda compreender e articular todos aqueles interesses (Cassundé, 2025).

Dessa forma, o programa expositivo do MAC-CE, com um total de 44 exposições, se conformou da seguinte forma: 16 mostras referentes ao “Acervo em Movimento”; cinco exposições que dialogam com a produção contemporânea cearense que não faz parte do acervo; cinco exposições que abrangem a produção contemporânea; oito exposições da Escola Porto Iracema das Artes; uma exposição selecionada pelo edital próprio do Centro Cultural, Temporada de Arte Cearense – TAC; e por fim, nove exposições em parcerias com outras instituições e com festivais e eventos voltados para as artes visuais, como o “67º Salão de Abril” (2016), o “Fotofestival Solar” (2018), “6ª Edição Prêmio Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas” (2018) e a itinerância da “32ª Bienal de São Paulo” (2017). A parceria com a Instituição Itaú Cultural realizada na gestão de Luiza Interlenghi permanecia.

Percebe-se que muitas exposições desenvolvidas nesse período dialogavam diretamente com a investigação de Cassundé enquanto curador independente. Além das mostras já citadas, ressaltamos também: “Leonilson Inflamável” (2013), “Carneiro” (2014), e “Zé – Acervo de experiências Vitais” (2018). No total foram, aproximadamente, 16 exposições em que Bitu assumiu a curadoria, as vezes como curador solo e as vezes em curadoria compartilhada, como é o caso da exposição “Tempos, Crônicas e Modernidades” (2013), em parceria com a curadora cearense Cecília Bedê e com o Núcleo Educativo do MAC-CE; e também a exposição “Rotas: desvios e outros ciclos” (2013), em colaboração com a professora e curadora carioca Marisa Mokarzel.

É válido fazer uma ressalva sobre a figura do “curador independente”, iniciada Frederico Morais, em 1968, e com Harald Szeemann, em 1969, através do carácter experimental e autoral dos seus projetos e, também, da não vinculação com as instituições museológicas (Tejo, 2017, p. 150). De acordo com a pesquisa de Cristiana Tejo (2017), a formação do campo da curadoria de arte no Brasil acontece entre os anos 1960 e 1970 “num momento em que ainda não se consideravam curadores e nem esta palavra era usada correntemente, mas que a prática curatorial, como conhecemos hoje, estava em

estruturação” (Tejo, 2017, p. 07). Como consequência, os museus de arte contemporânea no Brasil surgem em um momento que a figura do curador independente estava se fortalecendo, cabendo a ele uma parte da função legitimadora de artistas. Por isso, muitos diretores de museus utilizaram esses espaços não só para as atividades museológicas, mas também para a escrita da sua narrativa curatorial (Tejo, 2017).

Durante o período em análise, além do programa expositivo, o Núcleo Educativo do MAC-CE também desenvolveu projetos na área de mediação e arte-educação através de oficinas “que potencializam questões conceituais ao estimular percepções e instigar o olhar crítico do participante” (Release NUDOC, 2024). É válido ressaltar que nessa gestão, no ano de 2016, foi criada uma página na rede social *Instagram* para o Núcleo Educativo com o intuito de divulgar os trabalhos de mediação, das oficinas e os bastidores de montagem de exposições (Relatório Anual MAC, 2016). Nessa gestão também houve novas aquisições de obras mediante doação de obras por parte dos artistas que exibiram no Museu.

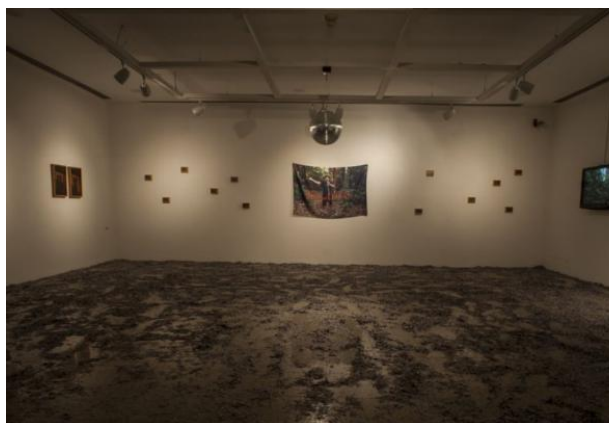
Destaca-se, neste estudo, as mostras “Rotas: desvios e outros ciclos” (2013), “Carneiro” (2014), “Zona de Remanso” (2019) e “Grande Circular” (2019). “Rotas: desvios e outros ciclos” (2013) (Figuras 47 e 48) e “Carneiro” (2014) (Figuras 49 e 50) foram mostras que abordaram novos recortes temáticos para o Ceará dentro de diferentes perspectivas – contemporânea, moderna e popular – realizando aproximações, sem hierarquia, entre a linguagem contemporânea e a cultura popular. Essas exposições se conformam como o discurso curatorial construído pelo curador-gestor através de outras possibilidades narrativas para o Norte, Nordeste e o Ceará, em que são conectadas identidade, cultura e representação. Segundo Cassundé:

Uma exposição importante, que ocupou os dois museus do Dragão do Mar, nunca tinha acontecido nenhum projeto assim. (...) Um projeto que trabalhava só com o acervo e que pensava esse lugar do cearense pela perspectiva do outro lugar. A partir da música Carneiro de Ednardo: “Se amanhã der carneiro, carneiro, vou embora daqui pro Rio de Janeiro”. O desejo do cearense pelo outro lugar. (...) Mas para mim, como pesquisador, que me interessa sobre as relações entre as regiões

Norte e Nordeste, essa exposição “Rotas, desvios e outros ciclos” foi muito importante para mim, e para o conjunto que eu apresentei de artistas. (...) uma exposição que vai tratar dessas relações de trânsitos e deslocamentos entre essas três regiões do Brasil. E essas relações entre a região Norte e Nordeste do Brasil, a partir da Transamazônica também, que cruzava os três estados (Cassundé, 2025).

Figura 47

Exposição “Rotas, desvios e outros ciclos”, 2013

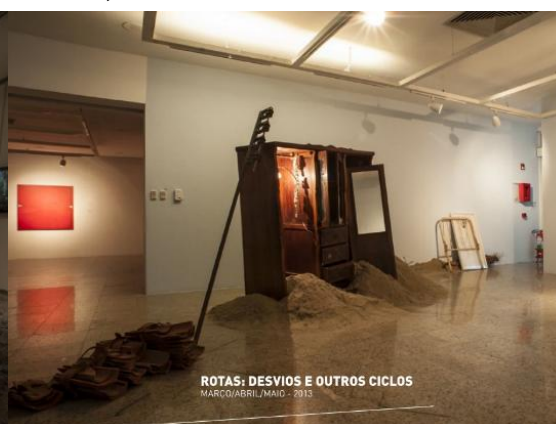


Fonte: Portfólio Bitu Cassundé

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf>

Figura 48

Exposição “Rotas, desvios e outros ciclos”, 2013

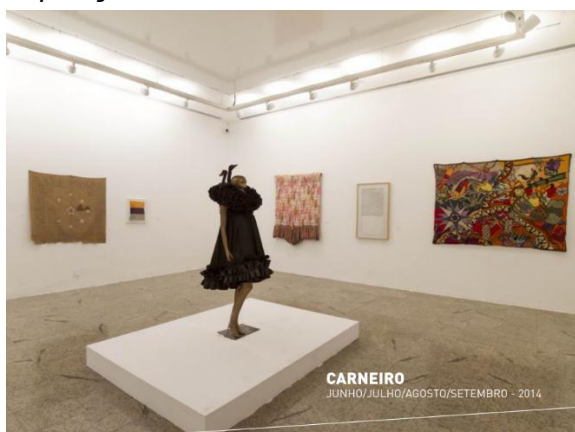


Fonte: Portfólio Bitu Cassundé

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf>

Figura 49

Exposição “Carneiro”, 2014

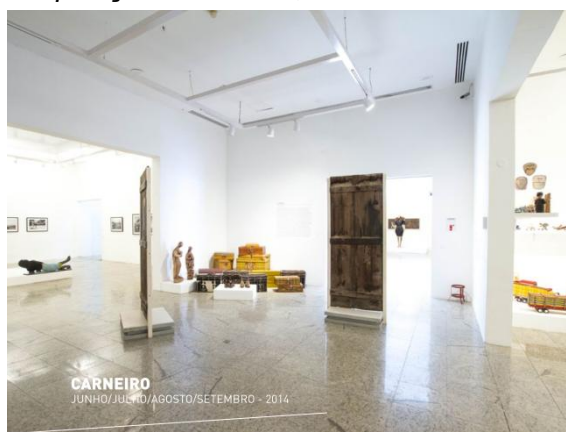


Fonte: Portfólio Bitu Cassundé

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf>

Figura 50

Exposição “Carneiro”, 2014



Fonte: Portfólio Bitu Cassundé

<https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/7120/rotascarneiro-2.pdf>

É válido lembrar que o Centro Dragão do Mar de Arte Cultura, na sua formação, pautava-se na diferença entre as “culturas”, ou entre arte e cultura, ao implementar um Memorial que estaria “ao lado de um museu de artes plásticas, propiciando um permanente

diálogo entre o erudito e o popular” (Barroso, 2019, p. 233). Dessa forma, a construção de propostas curatoriais que conectam as coleções destes dois museus quebra a visão eurocêntrica sobre as distinções entre “alta” e “baixa” cultura.

As exposições “Zona de Remanso” (2019) e “Grande Circular” (2019) são destacadas neste estudo como indicativos das novas transformações socioculturais em desenvolvimento no Brasil, a partir dos anos 2010, referentes tanto a questões políticas, quanto a pautas identitárias relacionadas à racialidade⁶⁸, gênero e modernidade/colonialidade (Quijano, 1992). A exposição “Zona de Remanso” (2019) (Figura 52), mostra coletiva com curadoria de Linga Acácio que fez parte do edital Temporada de Arte Cearense – TAC⁶⁹, pontuou os processos de colonização questionando o papel da “branquitude” na cultura cearense a partir do seu território: o litoral fortalezense (*Release* NUDOC, 2024). Na sala ao lado, a exposição “Grande Circular” (2019) (Figura 51), mostra coletiva com curadoria de Samuel Tomé, e que também havia sido contemplada no TAC, discutia sobre as formas de “construir a vida coletiva reconhecendo a diferença e a pluralidade” (*Release* NUDOC, 2024). Mesmo sendo exposições distintas, os curadores pensaram em ativações e performances durante o período em exposição para tornar o museu vivo.

⁶⁸ A palavra “racialidade” faz referência à uma questão social. O termo “racialidade” é utilizado por Denise Ferreira da Silva, “A Dívida Impagável” (2019), que significa, de uma forma resumida, uma das ferramentas de dominação produzidas no bojo da modernidade e que está sendo ativada pelas reações ao fluxo de refugiados em direção à Europa (Ferreira da Silva, 2016; Ferreira da Silva, 2019).

⁶⁹ O edital denominado Temporada de Arte Cearense – TAC, neste período se conformava como uma convocatória pública do CDMAC para a ocupação de seus espaços. Atualmente, esta convocatória não integra as políticas do Centro Cultural, sendo agora um edital da SECULT-CE direcionado a todos os equipamentos culturais do Governo do Estado do Ceará.

Figura 51

Antessala “Grande Circular”, 2019. Vista entrada da exposição.



Fonte: Portfólio Linga Acácio

https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/11738/portfolio_2022_em_baixa.pdf

Figura 52

Antessala “Zona de Remanso”, 2019. Vista entrada da exposição.



Fonte: Portfólio Linga Acácio

https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/11738/portfolio_2022_em_baixa.pdf

Maíra Rufino (2021), em sua investigação sobre a legitimação de artistas negros dentro de espaços institucionalizados da arte, com foco o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, analisa a exposição “Zona de Remanso” (2019) ressaltando as ativações realizadas a partir das pichações nas paredes, com críticas ao Governo do Estado e, também, à gestão do Centro Cultural Dragão do Mar:

As paredes brancas estavam agora cheias de intervenções que denunciavam o incômodo de parte do público do museu com o conteúdo das obras expostas. Frases como “Fogo nos racistas”, “A favela vive”, “Nós somos perigo”, “- Curadoria + Curanderia” buscavam expor a tentativa da cultura dominante de embranquecimento da arte, especificadamente, aquela que trata do conteúdo das obras que relatavam o cotidiano dos corpos negros e periféricos (Rufino, 2021, p.12).

Segundo Rufino, devido a essas pichações, a mostra foi paralisada e, em seguida, retirada precocemente do Museu (Rufino, 2021, p. 2). Samuel Tomé, curador da mostra “Grande Circular”, discorre sobre essa questão em entrevista:

A gente entendeu que naquela antessala, que liga as duas salas, a gente queria fazer ações e intervenções, dentro daquele espaço, ao longo da exposição.

Entender um pouco como ativar o museu (...). A gente queria que fosse uma exposição viva. (...) E a Linga, na época, estava fazendo uma pesquisa sobre a escrita e o pixo. Então, ela ativava alguns espaços de lugares fazendo uma pichação. (...) E no dia da abertura, nessa antessala, ela já tinha feito um pixo. Acho que era um pixo chamado “positiva”. Tinha uma coisa meio do “positHIVa”, que no meio da palavra tinha HIV. (...) E a gente resolveu, então, na abertura mesmo, fazer essa ativação do pixo. (...) A coisa, de algum modo, fugiu um pouco do nosso controle, e rolou pichação, também, na parte externa do museu. (...) Citava o nome do Paulo Linhares, PS Linhares, ou era só PSL⁷⁰. (...) A gente conseguia identificar as críticas. (...) Mas bom, aconteceu esse pixaço e a exposição abriu num dia, e no dia seguinte seguiu em cartaz, normal. (...) A gente abriu em dezembro. Em janeiro, a gente fez uma ativação, que juntava os artistas da “Zona de Remanso” e da “Grande Circular”. (...) Eram só pessoas trans fazendo essa coisa meio ritualística. (...) e teve um momento em que a Linga pegou a bula do remédio de HIV, e queimou essa bula. (...) Fez uma chama e o papelzinho se queimou, se destruiu e virou pó em alguns segundos. E nesse mesmo dia, aconteceu mais uma vez essa ação de pichar. (...) a marca do “Ceará Pacífico”⁷¹ foi pichada. (...) Isso foi no domingo. Na semana seguinte, na segunda-feira, o Museu era fechado. E na terça-feira o Museu já não abriu, sem nenhuma explicação sobre o que aconteceu. Depois vieram alegar que o “incêndio” que a Linga causou, fez com que o ar condicionado das salas parasse de funcionar (Tomé, 2025).

Após explanar o ocorrido, Samuel Tomé informa que houve uma reunião com a superintendência do CDMAC e, em seguida, o Museu e as exposições foram reabertas,

⁷⁰ As abreviações PS e PSL se referem a Paulo Sérgio Bessa Linhares, superintendente do CDMAC à época, e ex-secretário da cultura na década de 1990.

⁷¹ “Ceará Pacífico” é um programa estadual desenvolvido no Governo de Camilo Santana que, a partir das políticas de segurança pública, objetiva construir uma cultura de paz em toda a extensão do território cearense, operando em cruzamento com ações de viés social e cultural.

cumprindo seu período de execução, não retiradas do Meuseu. Em entrevista, Cassundé também analisa sobre essas exposições:

Foi um momento bem complexo. Foi no final da minha gestão lá no MAC. Foi uma exposição em que resultou em algumas intervenções artísticas em que não estavam conversadas com o museu. Teve intervenções com fogo dentro do museu. Teve pichações em todas as galerias. E essas pichações traziam frases relacionadas ao próprio cenário político local, então foi um momento complexo dentro da gestão, mas que em nenhum momento eu permiti que a exposição fosse desmontada. A exposição cumpriu o período em que estava estabelecido e uma das minhas grandes movimentações foi que aquilo tudo permanecesse na exposição. (...) E as frases que tinham também faziam referência ao governador. E eu segurei a onda de que aquilo tinha que permanecer. Ninguém entendia muito o que estava acontecendo relacionado a todas essas manifestações institucionais. A instituição sempre foi um lugar em que o artista problematiza, que o artista afronta, que o artista captura numa surpresa. (...). Tiveram, realmente, várias manifestações relacionadas a isso, porque o museu sempre foi um espaço de disputa, e sempre foi um espaço de muitos questionamentos. (...) Tudo que foi feito ficou até a data que estava programada para ficar (Cassundé, 2025).

Ao perguntar se houve interferência da superintendência do Centro Cultural Dragão do Mar, Bitu Cassundé discorre:

Interferência sempre tem. O primeiro movimento é parar absolutamente tudo. O meu movimento foi o movimento de segurar a onda e dizer que aquilo tinha que ficar e que não poderia, de maneira alguma, ser mexido. Porque havia, realmente, um prazo que eles ficariam, e que aquilo deveria ser cumprido. Mas institucionalmente o primeiro movimento é de querer resolver aquilo de uma forma muito impositiva. E não é assim que as coisas se dão, nem se resolvem (Cassundé, 2025).

Os estudos de Maíra Rufino “Etnografia de uma exposição do Museu da Arte Contemporânea do Ceará” (2021) e de Guilherme Marcondes “Derrubar para edificar:

presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará” (2023) trazem questões importantes sobre a sociologia da arte e a legitimação de artistas negros dentro deste circuito. Mesmo não sendo o foco desse trabalho, faz-se necessário pautar essa temática, principalmente no que diz respeito às questões decoloniais dentro dos museus e como elas se refletem no MAC-CE.

É interessante perceber que as últimas exposições realizadas na gestão de Cassundé foram exposições coletivas de jovens artistas advindos dos cursos da Escola Porto Iracema das Artes. Se as gestões de Ricardo Resende e Luiza Interlenghi dialogaram com a produção cultural referente aos artistas advindo do CEFET e da Faculdade Grande Fortaleza, que foi a década dos anos 2000, a gestão de Cassundé dialogou com a geração formada pelos cursos do Porto Iracema das Artes e do ICA, produção imersa em outras questões socioculturais. Essa observação faz-se necessária devido às novas problemáticas que adentram às artes e, nem sempre, as instituições conseguem dialogar com a nova produção. As exposições “Zona de Remanso” (2019) e “Grande Circular” (2019) parecem ser o reflexo desse fato. Em janeiro de 2020 Bitu Cassundé deixa a diretoria do Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Pode-se dizer que, a partir de 2013, existe uma nova efervescência na produção das artes visuais em Fortaleza devido os cursos formativos da Escola Porto Iracema das Artes e os cursos do ICA. Porém, Mariana Smith (2017) analisa que no período de 2013 a 2016 existiu uma diminuição institucional no fomento das artes visuais na cidade, ocorrendo mais um momento em que as iniciativas independentes se fazem necessárias como locais de experimentação. Nos anos 2000, o MAC-CE e CCBNB, em momentos alternados, configuraram-se como esse local. Em 2016, o espaço expositivo mantido pelo CCBNB “teve a direção destituída, com o fim das atividades de formação e agenda de exposições” (Smith, 2017), permanecendo apenas o MAC-CE como espaço de fomento e circulação artística. De acordo com Smith:

Com pouquíssimos espaços voltados para exposições de artistas locais, salvo os dois museus do Centro Dragão do Mar que selecionam por meio de edital três

exposições por ano, Fortaleza vive um momento delicado na produção artística. O Salão das Ilusões, localizado no edifício Dona Bela, no centro da cidade é atualmente o principal espaço de experimentações e exposições independentes da cidade, junto do A Casa da Esquina, mantida pelo grupo de teatro Bagaceira (Smith, 2017).

Em 2014 houve novas eleições para Governador do Ceará, sendo eleito Camilo Santana-PT (2015-2018), ex-Secretário das Cidades do governo de Cid Gomes. A nova gestão parecia permanecer com a problemática no setor cultural advinda do governo anterior, refletindo a troca constante de Secretários. Ao tomar posse em 2015, Santana troca a gestão da Secretaria da Cultura e nomeia Guilherme Sampaio como novo Secretário (2015-2016).

De acordo com o artigo de Lígia Costa (Jornal O Povo, 2016), em 2016 o setor cultural no Ceará ainda se mostrava frágil devido aos baixos investimentos. Dentre as razões para tal situação, existia a justificativa da crise ser um reflexo das modificações políticas a nível federal ocorridas em 2016, com o fim do Ministério da Cultura, na gestão de Michel Temer (2016-2018). Porém, como uma forma de tentar resolver a problemática local, o Governador realizou uma nova troca do secretariado, com a nomeação de Fabiano Piúba (2016-2022) e aumentou o investimento no setor.

A partir de então, a esfera da cultural parece se estabelecer através do desenvolvimento do Plano Estadual de Cultura⁷² que prevê as “diretrizes, ações e metas para os próximos 10 anos e dando novo destaque ao setor” (Casa Civil, 2015); e o aumento dos investimentos de pelo menos 1,5% do orçamento do Poder Executivo (Governo do Estado do Ceará, 2025). Como reflexo das novas modificações, Fabiano Piúba permanece como Secretário durante as duas gestões de Camilo Santana (2015-2018 e 2019-2022). Segundo Paulo Linhares, houve “uma compreensão do governador sobre o papel

⁷² O Plano Estadual da Cultura, Lei Nº 16.026 de 1º de junho de 2016, começou a ser desenvolvido ainda na gestão do Secretário Guilherme Sampaio, sendo sancionado 5 de novembro de 2016. Em 2015 o orçamento para o setor cultural era de 85 milhões de reais. Em 2016 o orçamento passou a ser 108,3 milhões de reais (SECULT-CE, 2022).

estratégico da cultura” (Jornal O Povo, 2016) e, por isso, ele blindou o orçamento para este setor (Jornal O Povo, 2016). Em documento desenvolvido pelo Governo no final da gestão de Camilo Santana, Secretário e Governador discorrem sobre o aumento do orçamento para a cultura e fortalecimento da política de editais públicos:

O Governador inseriu a cultura na agenda política, social e institucional do Governo, estabelecendo um papel e lugar das políticas culturais para o desenvolvimento social, econômico, humano e sustentável do Ceará. Parte dessa afirmação se expressa na ampliação real do orçamento da Secretaria da Cultura e numa atenção centrada nos processos de construção de uma política de estado que extrapola o tempo de governo (Piúba, 2022, como citado em SECULT-CE, 2022, p. 8).

Nosso objetivo foi tornar a cultura uma política efetiva de estado e não somente de governo (Santana, 2022, como citado em SECULT-CE, 2022, p. 6).

Apesar de todas as modificações orçamentárias, esse investimento não chegou ao MAC-CE de forma significativa. De acordo com Bitu:

(...) sempre houve dificuldade orçamentária no MAC independente de governo. Mas eu vejo isso, também, por uma perspectiva muito de interesse do próprio presidente do Dragão do Mar em escolher para onde o orçamento vai. (...). Então, essa dificuldade do MAC é uma dificuldade crônica que vem desde muito tempo (Cassundé, 2025).

É válido ressaltar que as questões sociais relacionadas ao Centro Cultural, destacadas no item 3.4 deste capítulo, na gestão de Maninha Morais, ainda não haviam sido solucionadas no período em análise. Como uma forma de “amenizar” a questão da violência, porém bastante deturpada, a presidência do Dragão do Mar resolve cercar uma parte do CDMAC que era aberta.

3.6 Anas, Simôas e Dragões – Período 5: 2020 a 2025

Ao assumir a presidência do IACC⁷³ e do CDMAC em 2012, Paulo Linhares realizou diversas ações importantes como a implantação da Escola Porto Iracema das Artes e a reabertura das salas de cinema que haviam sido fechadas em 2012, com o fim da parceria entre Centro Cultural e Espaço Unibanco/Itaú Cultural, na gestão de Isabel Cristina Fernandes. Além de ter idealizado no ano de 2014, em comemoração do aniversário de 15 anos do CDMAC, o festival cultural Maloca Dragão que se consolidou no calendário cultural da cidade, com edições anuais, até 2018 (Jornal O Povo, 2021).

Porém, em 2019, sua gestão começou a enfrentar impasses, ficando marcada “por novos projetos e velhos problemas” (Jornal O Povo, 2021). Os “velhos problemas” referidos fazem alusão às questões que envolvem os usos do entorno do Centro Cultural, problemática enfrentada pelo equipamento desde 2007 quando Maninha Moraes assumiu a presidência do CDMAC. Enquanto os “novos projetos” fazem alusão à Maloca Dragão, que teve a sua edição suspensa em 2019, e às reformas estruturais no equipamento – segunda reforma desde sua abertura em 1998 (a primeira reforma ocorreu nos anos de 2012 e 2013).

Além das dificuldades citadas, o escopo do Instituto Dragão do Mar referente à quantidade de equipamentos culturais sob sua administração se alargava e a gestão de Paulo Linhares parecia não acompanhar essa expansão. Porém, o ponto crítico desta gerência parecia ser a “falta de regularização de pagamentos por parte do IDM”, onde o Centro Cultural Bom Jardim, gerido por este Instituto desde o ano de 2003, “enfrentou quase que anualmente problemas advindos de precarizações e falta de recursos e os artistas que se apresentaram ao longo dos anos no Dragão do Mar não recebiam com celeridade os devidos cachês” (Jornal O Povo, 2021).

Assim, essa administração se configurava frágil levando o Governador Camilo Santana (2019-2022) a realizar modificações estratégicas na esfera cultural, nos dois anos

⁷³ O Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC surge em 1998, e em 2013 passa a se chamar Instituto Dragão do Mar – IDM. Ver item 3.5.

finais do seu governo, também motivadas pelo comprometimento com o setor cultural ao ter aumentado e blindado o seu orçamento. A primeira modificação foi efetivada em abril de 2019, quando Paulo Linhares deixa a superintendência do CDMAC ficando apenas na diretoria do IDM. Para a direção do Centro Cultural assume Natasha Faria, doutora em artes cênicas. Essa modificação sinaliza também uma divisão entre Instituto e Centro Cultural para melhor estruturação da administração. Relembra-se que a OS havia sido criada para gerir apenas o CDMAC, porém, ao longo dos anos, a organização ficou responsável por outras instituições e em 2019 estava administrando 11 equipamentos pertencentes ao Governo do Estado do Ceará.

A segunda mudança realizada por Camilo Santana se refere ao afastamento de Linhares da diretoria IDM em janeiro de 2021, assumindo a antropóloga e gestora cultural Raquel Gadelha que sinalizava uma “reforma administrativa pautada em três principais eixos: modernização, transparência e fortalecimento institucional através da estruturação da rede dos equipamentos culturais” (Casa Civil, 2021).

Com a saída de Bitu Cassundé em janeiro de 2020, a nova superintendente do Centro Cultural, Natasha Faria (2019-2022), em conjunto com o presidente do IDM, Paulo Linhares, indica para a direção do Museu de Arte Contemporânea do Ceará a curadora e pesquisadora em artes visuais Cecília Bedê (CE) que, assim como Bitu Cassundé, já havia trabalhado no Museu como arte-educadora no período entre 2003 e 2006. Em artigo do Jornal O Povo, Bedê afirma entender o MAC-CE como um “importante espaço de experimentação e formação de várias gerações de artistas de Fortaleza” (Jornal O Povo, 2020) e, por isso, tinha o interesse no fortalecimento deste “como ambiente de legitimação dos artistas locais” (Jornal O Povo, 2020).

Logo após a nomeação de Cecília, em março de 2020, houve a pandemia⁷⁴ e as atividades presenciais do Museu, que já estavam em suspenso desde fevereiro de 2020

⁷⁴ Em Fortaleza, o Governador Camilo Santana decretou situação de emergência no dia 16 de março de 2020, a partir do decreto nº 33.510 – “Decreta situação de emergência em saúde e dispõe sobre medidas para enfrentamento e contenção da infecção humana pelo novo coronavírus” (Diário Oficial do Estado, 2020a); e isolamento social com a paralisação de estabelecimentos públicos e privados,

devido a reformas estruturais, continuaram paralisadas. Nesse período o MAC-CE manteve-se ativo através da sua rede social, *Instagram*, que até então não tinha atividade, e pelo canal do *Youtube* do CDMAC. Conforme mencionado, na gestão anterior, em abril de 2016, havia sido criada uma página no *Instagram* para o Núcleo Educativo com o intuito de divulgar os trabalhos de mediação, das oficinas e os bastidores de montagem de exposições (Relatório Anual MAC, 2016). Porém o Museu não tinha rede social, acontecendo a sua primeira publicação em junho de 2020.

Através das redes sociais o Museu realizou cursos, palestras, rodas de conversas e também destacou obras da coleção através de textos, imagens e vídeos. Nesse momento, houve diálogos com outras instituições museológicas de Fortaleza para a realização destas atividades, como o Museu da Cultura Cearense – MCC e o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. Com o fim do isolamento social, o Museu recomeça as suas atividades expositivas em março de 2021, com a abertura das exposições “Um atlas para Hélio Rôla” (2021) e “Um desvio nem sempre é um atalho” (2021), em formato virtual. Estas não se configuraram como exposições virtuais, pois foram montadas no espaço físico do Museu, apenas o seu acesso é que se deu de forma virtual. Em setembro de 2021, essas mostras foram abertas ao público para visitação presencial.

Como proposta, além da realização de um novo Plano Museológico⁷⁵, que já estava prevista no planejamento da gestão anterior, a nova diretora tinha como diretriz o processo de revisão do Museu como forma de fortalecimento desta instituição. De acordo com Cecília

com exceção dos serviços essenciais, no dia 19 de março de 2020, a partir do decreto nº 33.519 – “Intensifica as medidas para enfrentamento da infecção humana pelo novo coronavírus” (Diário Oficial do Estado, 2020b).

⁷⁵ O Plano Museológico 2020-2025, que está sendo utilizado como base de pesquisa deste trabalho, foi desenvolvido no ano de 2020/2021, ou seja, as informações sobre as exposições do período em que Cecília Bedê esteve na direção do MAC-CE não constam nesse documento. Desta forma, para a análise das exposições realizadas entre os anos de 2020 e 2025 consultamos o *Release* do NUDOC e dois documentos internos do Museu: um documento de apresentação da instituição, que reúne informações sobre o programa expositivo, e o catálogo virtual das exposições ocorridas neste período. Dessa forma, não será possível analisar informações referente a quantidade de público em visitação. Porém, esta gestão foi a primeira, depois de 25 anos, que deixou memória institucional de suas políticas e práticas museológicas em formas de documentos. As outras gestões deixaram apenas relatórios anuais, prática institucional de todos os equipamentos que constituem o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

Bedê, existia a compreensão, por parte da equipe técnica do MAC-CE, de que este precisava passar por “processos de revisão, reanálise e recuperação de acervo, histórico e ações museológicas em geral, para o entendimento de sua existência [que] se expõe aos contextos históricos e às demandas atuais, intencionando mudanças, para responder a essas questões” (Catálogo MAC, 2023c, p. 41). Um dos processos de revisão dizia respeito, principalmente, à sua coleção, que ainda não havia sido catalogada. Em entrevista, Bedê explana sobre essa demanda:

(...) eu avaliei que, até então, as gestões passavam muito pelo lugar da curadoria. Nós tivemos gestores curadores. (...) E eu optei por priorizar um lugar de gestão por questões da prática. Eu achei que o acervo precisava de um olhar mais aprofundado, que o Museu precisava de uma questão mais de organização da equipe. De entender as funções de cada pessoa. (...). Não estou querendo dizer que as outras pessoas não fizeram gestão. É apenas uma questão de prioridades e entender o resultado disso. Quando eu entrei, eu tive um resultado de um acervo pouco documentado, é obvio é uma equipe pequena. Então, se você foca numa coisa, outra coisa vai ficar mais precária. (...) Foquei em questões mais práticas, de organização do acervo, da equipe, da catalogação, de ir atrás de apoio institucional. De fortalecimento desse acervo (Bedê, 2025).

O entendimento da nova gestão referente à revisão do Museu, no que diz respeito à sua coleção e ao seu contexto histórico, relaciona-se com duas questões: primeiro, a formação “confusa” e não documentada de sua coleção, questionada ao longo de todo esse capítulo e, segundo, um fato político referente à inauguração da Pinacoteca do Ceará em Fortaleza. Todo o acervo pertencente à SECULT-CE, que estava salvaguardado pelo MAC-CE, seria transferido para o novo museu e, por isso, era necessário reavaliar sua coleção. Segundo Cecília Bedê:

Com a recente saída de boa parte do acervo do Estado, mais de 700 obras de arte, e com a perspectiva de transferência total, com mais de 644 obras triadas, desenha-se um novo horizonte de continuidade na composição do acervo do MAC/CE, com a

possibilidade de aprovação em editais nacionais para aquisição de novas obras, podendo então contemplar as “ausências” já identificadas na coleção (Apresentação MAC, 2024, p. 16).

Fruto dessa diretriz principal o Museu buscou: diversificar as suas ações museológicas e os espaços onde aconteciam as atividades; promover o diálogo entre diferentes gerações de artistas da cidade de Fortaleza; e fomentar novos públicos. Para isso, foi traçado uma proposta curatorial mais em relação às necessidades e demandas do Plano Museológico e menos em relação a propostas curatoriais por parte da direção. Bedê discorre:

(...) a curadoria da programação a gente pensou, também, baseada nas necessidades do Museu. Isso é uma característica de um olhar mais da gestão, mas convidando pessoas para fazerem as curadorias das exposições (...). Eu acho que tudo aconteceu de forma a responder demandas, tanto do que veio do plano museológico, como, por exemplo, o que a gente achava que deveria acontecer no Museu (Bedê, 2025).

O programa expositivo desenvolvido pelo Museu se propôs a fazer um diálogo entre diferentes gerações de artistas cearenses alternando mostras da produção jovem e dos artistas que já tem um tempo de trajetória. De acordo com Cecília Bedê:

Nas discussões sobre o Plano Museológico, a gente entendeu, primeiro, que existia uma demanda da ocupação por artistas cearenses. Mas que artistas cearenses? Os jovens, os meio de carreira, ou os mais velhos? Tanto em idade como em trajetória. Entendemos que precisávamos pensar essas três gerações, se é que elas existem. Em tese, são pessoas que estão começando, são pessoas que já estão a mais tempo, e são pessoas que já estão a tanto tempo, que são esquecidas (Bedê, 2025).

A primeira iniciativa deste programa foi o “Projeto Trajetórias”⁷⁶, em que o Museu propôs ao público “conhecer e revisitar o trabalho de artistas cearenses, ou radicados no Ceará, para resgatar, fomentar e difundir suas produções” (*Release* NUDOC, 2024). O “Trajetórias” teve duas edições, a primeira em 2021, com a exposição “Um atlas para Hélio Rôla” (2021), que abordou os 50 anos de trajetória do artista cearense Hélio Rôla (1936) com obras retiradas direto de seu ateliê (Bedê, 2025), e “Desenhos. Geometria Imperfeita / Cavidades Dilatadas” (2022), com intervenções projetadas especificamente para o espaço do MAC-CE, do artista cearense Eduardo Frota (1959). De acordo com Bedê, esse projeto tinha o importante objetivo de ressaltar a produção de uma geração de artistas cearenses que não estão mais em circulação. Segundo Jacqueline Medeiros, curadora da exposição “Desenhos. Geometria Imperfeita / Cavidades Dilatadas”, “já faz mais de 20 anos que [o artista] não realiza uma [exposição] individual no MAC” (*Release* NUDOC, 2024, p. 133). É válido ressaltar que a proposição desse Projeto surge da proposta curatorial da direção, porém a curadoria das mostras não foi desenvolvida por Bedê.

Outra linha que orientou o programa expositivo do MAC-CE foi a reflexão sobre a identidade do Museu nesses 20 anos, com a proposta de se expor “aos contextos históricos e às demandas atuais, intencionando mudanças, para responder a essas questões e seguir em frente de forma diferente” (Catálogo MAC, 2023c, p. 41). A ideia de “expor” o museu guiou a curadoria para abrigar exposições com temáticas diferentes das que tinham sido desenvolvidas nos anos passados, sobretudo aquelas que faziam críticas à própria instituição.

O diálogo entre o Museu, jovens artistas e novos públicos, pode ser identificado tanto através das mostras provenientes de editais culturais⁷⁷ do Centro Dragão do Mar de

⁷⁶ De acordo com entrevista realizada com a ex-diretora Cecília Bedê em 28.04.2025, o nome “Projeto Trajetórias” era uma denominação interna ao Museu, não se configurando como uma nomenclatura oficial.

⁷⁷ A política de edital cultural fomentada pelo CDMAC foi implementada a partir do ano de 2008. Antes desta data, os editais públicos faziam parte das práticas da SECULT-CE e de outras instituições como o CCBNB, o Instituto Itaú Cultural, a Caixa Cultural e a Petrobras. A política de editais é uma forma de descentralizar práticas culturais de uma administração, assim como as decisões curatoriais do museu.

Arte e Cultura, Temporada de Arte Cearense – TAC e CENA OCUPA⁷⁸, que se configuram como uma forma de descentralizar as decisões curatoriais do Museu; quanto através das exposições frutos de projetos de investigação, como “Quilombo Cearense” (2021), “Poço 115: Rastros na Cidade” (2021) e “O que tem em cima do Morro?” (2025). Chama-se a atenção para estas duas últimas exposições, pois elas dialogaram com as comunidades localizadas no entorno do Centro Cultural.

Até abril de 2025, foram realizadas 17 exposições divididas da seguinte forma: duas edições do “Projeto Trajetórias”; uma exposição sobre a coleção, curada pelo Núcleo Educativo; sete exposições referentes aos editais culturais do Dragão do Mar, Temporada de Arte Cearense e CENA OCUPA; uma exposição com a produção da Escola Porto Iracema das Artes; três exposições espontâneas, que dialogam com a produção contemporânea nacional e três exposições frutos de projeto de pesquisa, uma delas expos a coleção do MAC-CE.

Além do programa expositivo, foram realizadas diferentes ações museológicas nos diversos espaços do Museu como o “Varandinha do MAC”, que aconteceu na varanda da Biblioteca Leonilson e visava estreitar os laços com os agentes do circuito artístico e com o entorno do Museu, através de programação musical e feirinha de arte; o “Programa de Performances”, em parceria com a Bienal Internacional de Dança, que realizou performances dentro das salas expositivas, ao mesmo tempo em que as exposições estavam em exibição; “Ciclos de Conversas”, em torno das exposições que estavam em cartaz; Curso de extensão “De-Curadoria”, em parceria com a Universidade Federal do Ceará – UFC, através do Instituto de Cultura e Artes – ICA, que abordou o “debate nacional sobre as consequências dos processos coloniais nas artes” (Apresentação MAC, 2024); atividades de Catalogação da Coleção; além das Mediações e Oficinas Educativas realizadas pelo Núcleo Educativo (Apresentação MAC, 2024).

⁷⁸ CENA OCUPA é uma convocatória/edital público do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura para a ocupação de seus espaços.

Para a análise deste período, chamamos a atenção para as exposições “Desenhos. Geometria Imperfeita / Cavidades Dilatadas” (2022), “Quilombo Cearense” (2021), “Anas, Simôas e Dragões: Lutas Negras pela Liberdade” (2024) e “Poço 115: Rastros na Cidade” (2021). Não se propõe aprofundar a análise sobre a *poética* das quatro exposições citadas, mas busca-se, a partir delas, identificar um ponto de inflexão nas práticas museológicas deste Museu. Estas mostras não foram elencadas devido a semelhança entre as suas abordagens temáticas, mas por entender que elas se configuram como reflexos diretos das práticas no período analisado.

No começo das suas atividades, a gestão desse período se propôs a fazer uma retomada da produção de artistas cearenses que estão com baixa circulação. Porém, a partir da mostra “Desenhos. Geometria Imperfeita / Cavidades Dilatadas” (2022) (Figuras 53 e 54), o programa expositivo proposto parece ter iniciado uma nova trajetória através de outros caminhos, abrindo-se cada vez mais ao diálogo com diferentes públicos e jovens artistas da produção contemporânea cearense. O texto de Cecília Bedê para esta exposição nos indica um ponto de inflexão no pensamento do Museu, ao dizer que:

Os desenhos de geometrias imperfeitas que invadem o museu nos dizem que, para o pensamento do hoje, é necessário se dilatar, e, para ser revolução ou quebra, deve-se ampliar as perspectivas estruturais e históricas. É necessário, então, afastar-se do pensamento desenvolvimentista, que é o puro sentido colonialista, e ser a possibilidade de o desenho existir onde ele não existiria. Para ser MAC não pode ser –ismo (Catálogo MAC, 2023c, p. 41).

Nesse excerto, Bedê entende que ainda hoje “o museu de arte contemporânea e a forma moderna se encontram em diversos espaços e confundem o próprio tempo” (Catálogo MAC, 2023c, p. 40) e, por isso, tenta traçar uma nova rota para a sua política museológica. Porém, nem o Núcleo Educativo do Museu nem a classe artística receberam essa exposição de forma positiva (Bedê, 2025).

Figura 53*Exposição Eduardo Frota, 2022.*

Fonte: Catálogo MAC (2023c). “Desenhos + Programa de Performances: exposições MAC 2022”. Instituto Dragão do Mar, Fortaleza, 2023.

Figura 54*Exposição Eduardo Frota, 2022.*

Fonte: Instagram MAC-CE
<https://www.instagram.com/p/Ce1F8mNucpy/>

O texto crítico “Entre o oco, o nada e o vazio: notas sobre arte contemporânea e o direito a não pertencer” (2022), de Clébson Francisco, artista cearense nascido em 1994, julga negativamente as práticas deste Museu:

Um certo circuito de artes visuais, e falo especificamente de uma produção artística de autoria branca, parece ter ficado preso na história da arte institucional do século passado. Esse circuito, fechado, por sinal, esqueceu que para habitar hoje o terreno institucional do museu é necessário no mínimo responsabilidade e senso de partilha. (...) Bom, o que representa, no Ceará de 2022, compreendendo a atual produção contemporânea no campo das artes visuais em atravessamento com outras linguagens artísticas, uma exposição ocupar com o vazio todo o prédio de um museu voltado para a arte contemporânea? Esse espaço vazio da exposição, ao meu ver, parece ignorar, deliberadamente, toda uma produção artística que não está mais calcada na retórica da arte conceitual, de vertentes do modernismo e suas formas estéticas de produção de sentido. (...) O que nos interessa é, de certa forma, a recusa. E sabemos bem recusar?(!) (Francisco, 2022).

Percebe-se que na arte “do agora” (Lorente, 2016) os artistas olham para os Museus a partir de outra perspectiva. Ponto de vista esse que, após a mostra, parece ter sido incorporado ao programa expositivo do MAC-CE. Como resposta à avaliação negativa, não

se conformando como a “recusa” indicada na crítica, o Museu realizou três conversas com o artista Eduardo Frola, como uma forma de diálogo entre as diferentes gerações. Porém, Bedê relata que não houve audiência suficiente impossibilitando o importante debate sobre a exposição, assim como sobre o papel de uma instituição museológica.

Este trabalho chama a atenção para as outras práticas museológicas que aconteceram no Museu durante a exposição de Eduardo Frola como performances, debates e cursos. Na maioria das vezes, entendemos um museu apenas a partir de suas exposições, esquecendo que essas instituições podem, e devem atuar desenvolvendo diversas práticas. No início deste capítulo, abordamos a relevância dada às exposições por elas estarem diretamente ligadas às relações de poder e de produção de significado. Porém, dentro de um pensamento que tende a abordar outros formatos para a instituição museológica, é necessário refletir, inclusive sob um viés decolonial, que outras atividades podem e devem ser desenvolvidas dentro dessas instituições, visto que a prática expositiva, a partir da abordagem de Yazia Velázquez, está relacionada à “história problemática de como a ‘arte’ e os ‘públicos’ foram construídos em relação ao poder”⁷⁹ (Velázquez, 2021, pp. 306 e 307, tradução nossa). No caso em análise, o “vazio” acabou sendo preenchido por pessoas, ao invés de abrigar objetos (Figuras 55 e 56).

Figura 55

Ciclo de Conversas MAC, 2022/2023



Figura 56

Performance CRIDA, Paula Trojany, 2022.



⁷⁹ Texto original em inglês: “If (as we tried to think of them at Central Saint Martins) exhibitions are moments when ‘art’ meets its ‘publics’ and we remain conscious, on the one hand, of the problematic history of how ‘art’ and ‘publics’ have been constructed in relation to power, and on the other, of their continuing resistance to being easily subsumed under such categorial constructions, then the question remains recalcitrantly unsolvable” (Velázquez, 2021, pp. 306 e 307).

Fonte: Site Dragão do Mar
<http://www.dragaodomar.org.br/noticias/1148/20220825-1746-museu-de-arte-contemporanea-do-ceara-realiza-rodas-de-conversa-com-artistas-e-pesquisadores>

Fonte: Catálogo MAC (2023c). “Desenhos + Programa de Performances: exposições MAC 2022”. Instituto Dragão do Mar, Fortaleza, 2023.

A exposição “Quilombo Cearense” (2021) (Figuras 57 e 58) é evidenciada neste estudo por se tratar de um projeto de investigação do curador e professor Guilherme Marcondes sobre o próprio MAC-CE, gerando uma crítica ao questionar o seu lugar social enquanto legitimador da produção de artistas brancos. Essa mostra pode ser relacionada ao que Claire Bishop (2013) fala sobre a abordagem politizada das ações museológicas em que os museus expõem as suas problemáticas e incongruências. No artigo “Derrubar para edificar: presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará” (2023), Marcondes analisa o perfil dos artistas que compõem a coleção do MAC-CE:

Homens, brancos, entre os 40 e os 59 anos, com ensino superior completo, residentes na América do Sul, em especial, no Brasil, na região sudeste, no estado de São Paulo e com representação de seu trabalho por ao menos uma galeria (Marcondes, 2023, p. 21).

A conclusão desta investigação nos fala sobre os acordos existentes dentro da instituição museológica sobre quem é legitimado para fazer arte, em que esta não significa dom, mas significa relações (Marcondes, 2023). Dessa forma, pode-se concluir que em Fortaleza os museus de arte surgiram sob os mesmos moldes e padrões do museu ocidental europeu, onde “ser homem e branco parece ter importância quando o assunto é a legitimação no universo da arte contemporânea brasileira” (Marcondes, 2023, p. 21). Com esta exposição verificou-se que a coleção do MAC-CE se configura como rebatimento das questões relacionadas à legitimação.

Figura 57*Exposição “Quilombo Cearense”, 2021.*

Fonte: Instagram MAC-CE

https://www.instagram.com/p/CZKhpzKITmS/?img_index=1
Figura 58*Exposição “Quilombo Cearense”, 2021.*

Fonte: Instagram MAC-CE

https://www.instagram.com/p/CZKhpzKITmS/?img_index=1

As exposições “Poço 115: Rastros na Cidade” (2021) (Figuras 59 e 60), fruto do trabalho de pesquisa do Grupo de Estudos e Pesquisas Rastros Urbanos, da UFC, credenciado ao Diretório de Pesquisas via PRPPG-UFC, e “O que tem em cima do Morro?” (2025) (Figuras 61 e 62), viabilizado pelo Edital Patrimônio Vivo, na categoria Patrimônio Material, em parceria com o Núcleo de Articulação Territorial – NAT e o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, são projetos que refletem o movimento realizado pelo Museu em travar diálogo com a população presente no entorno do CDMAC, questão enfrentada pelo equipamento desde o ano de 2007. Essas mostras levam para dentro do Museu um novo público iniciando o estreitamento da relação entre Centro Cultural e as comunidades periféricas Moura Brasil e Poço da Draga.

Figura 59*Exposição “Poço 115: Rastros na Cidade”, 2021.*

Fonte: Instagram MAC-CE

Figura 60*Exposição “Poço 115: Rastros na Cidade”, 2021.*

Fonte: Instagram Felipe Camilo

https://www.instagram.com/p/CZKhpzKITmS/?img_index=4

Figura 61

Exposição “O que tem em cima do morro?”, 2025.



Fonte: Flickr Dragão do Mar – Foto Artur Luz
<https://www.flickr.com/photos/dragaodomar/albums/72177720323545726/with/54300769151>

https://www.instagram.com/p/CcVVA3grCk/?img_index=1

Figura 62

Exposição “O que tem em cima do morro?”, 2025.



Fonte: Flickr Dragão do Mar – Foto Artur Luz
<https://www.flickr.com/photos/dragaodomar/albums/72177720323545726/with/54300769151>

A mostra “Anas, Simôas e Dragões: Lutas Negras pela Liberdade” (2024) (Figuras 63 e 64) parece fazer parte, talvez, de uma abordagem politizada do Museu como resposta ao questionamento de Guilherme Marcondes sobre a formação e legitimação da coleção do MAC-CE. Dialogando com a “fabulação crítica” (Hartman, 2020), essa exposição congregou arquivos do Museu do Ceará⁸⁰ em diálogo com trabalhos de artistas(es) negras(es) da produção local, não utilizando de obras pertencentes à coleção do MAC-CE e criando: Dispositivos discursivos e espaciais que trazem à tona histórias de lutas reais, não contadas, das Anas, das Simôas e de muitos Dragões.

⁸⁰ O Museu do Ceará é um museu histórico e etnográfico criado em 1931 e inaugurado em 1933, localizado na cidade de Fortaleza. Foi a primeira instituição museológica oficial do Estado do Ceará.

Figura 63

Exposição “Anas, Simôas e Dragões”, 2024.



Fonte: Instagram MAC-CE

https://www.instagram.com/p/C7SQEE4Pu4u/?img_index=1

Figura 64

Exposição “Anas, Simôas e Dragões”, 2024.



Fonte: Newcity Brazil – Foto Jorge Silvestre

<https://www.newcitybrazil.com/2024/07/15/critical-fabulation-of-cearas-history-a-review-of-anas-simoas-e-dragoes-black-struggles-for-freedom-at-mac-ce/>

Para a criação deste espaço dentro do museu, se reúnem artistas das diversas linguagens, pesquisadores e historiadores, que juntos deram corpo a esta estratégia de tensionamento e afirmação, um embate direto com o sentimento de comemoração plena que a data indica (Instagram MAC, 2024).

Essa exposição foi inaugurada no dia 21 de março de 2025, data que marca alguns fatos simbólicos: ano que o Centro Dragão do Mar comemora os seus 25 anos; próxima ao dia 25 de março, data magna referente à abolição da escravidão no estado do Ceará, primeiro estado do Brasil a abolir a escravidão, ocorrida em 1884, quatro anos antes da Lei Áurea. O nome da exposição faz alusão ao “Dia Nacional de Tereza de Benguela, data instituída por meio da lei 12.987/2014, e também ao Dia Estadual da Preta Tia Simôa e da Mulher Negra, instituído por meio da lei 17.688/2021, ambos comemorados no dia 25 de julho” (Casa Civil, 2024). Ou seja, ao congregar elementos e obras que criam uma narrativa sobre a população racializada no Ceará, fazendo uma homenagem a lideranças que tiveram papel fundamental na libertação de escravos no Ceará, mas que historicamente foram apagadas pela História, a exposição tenta inverter o apagamento dos artistas pretos presentes e ausentes na coleção do Museu, fato identificado na exposição “Quilombo Cearense” (2021).

Esses “pequenos eventos históricos” (Moureau, 2017, como citado em Figueredo, 2021, p. 27) são descritos aqui com o intuito de compreender esse período para além de uma política que abrange questões de racialidade, tentando abarcar, também, questões relacionadas às discussões sobre a instituição museológica no que se refere à sua função na sociedade, à formação da sua coleção e do seu público. O programa expositivo desenvolvido neste período nos orienta para duas questões: forte diálogo do Museu com a produção atual de jovens artistas locais e com o entorno do CDMAC; e revisão do museu no que diz respeito à sua coleção, ao seu histórico e aos novos assuntos abordados. É válido ressaltar que a maior parcela das exposições realizadas neste período dialoga com os artistas jovens da produção contemporânea “do agora” (Lorente, 2016).

Entendendo essas exposições como marco, percebe-se que nesse momento o Museu tenta se modificar através da quebra com a visualidade modernista tanto no que diz respeito à forma, quanto no que diz respeito à temática. Essa questão não parece ter sido orientadora do programa expositivo, mas, ao tentar responder às problemáticas que estavam sendo colocadas em pauta pelos artistas e pelo público, a curadoria acabou por trilhar um caminho no sentido do rompimento com o espaço moderno. Pode-se dizer que o espaço intocável do “cubo branco” (O’Doherty, 2002) também se quebra a partir de outras ações museológicas, como a realização de cursos, palestras e performances dentro das salas do Museu, misturando-se às exposições em cartaz. Chama-se a atenção, ainda, para os textos desenvolvidos pela direção, onde a grande maioria foi assinada como “equipe técnica MAC Dragão”, ao invés de ter a identificação do gestor.

Eu falo a gente, porque tudo foi feito coletivamente. Isso foi uma decisão também.

De fazer o contrato de gestão com todo mundo olhando para ele. Eu não fiz sozinha os orçamentos. (...) Essas decisões foram realizadas em conjunto, com todo mundo participando (Bedê, 2025).

Desde a sua abertura em 1998, o MAC-CE ficou com a incumbência de salvaguardar a coleção pertencente ao Governo do Estado do Ceará que se conformaria em uma Pinacoteca. A ideia para este equipamento surgiu em 1940, através da Sociedade

Cearense de Artes Plásticas – SCAP, da artista e articuladora cultural Heloísa Juaçaba e do artista Roberto Galvão. Desde essa década, houve a formação de uma coleção, porém não havia espaço para recebê-la adequadamente dentre as estruturas do Governo. Com a inauguração da Pinacoteca do Ceará, no ano de 2022, houve a transferência desta coleção para o novo espaço. Ao contrário do Museu em análise, que nasceu sem coleção e sem política museológica, a nova instituição surge com todos esses elementos, além de uma grande estrutura.

A inauguração da Pinacoteca tem um significado político para a cultura do Ceará. Esse novo museu, assim como o MAC-CE, também se localiza dentro de um novo Centro Cultural, denominado de Complexo Cultural Estação das Artes, sendo gerido, também, por uma nova Organização Social, denominada de Instituto Mirante. Percebe-se, dessa forma, que o Governador Camilo Santana utilizou o setor cultural para promoção de sua gestão, assim como o “Governo das Mudanças” fez ao construir o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura na década de 1990. O novo Centro se conforma como a nova “menina dos olhos” do governo “petista”⁸¹, fato problemático devido a situação precária de diversas instituições culturais existentes que também fazem parte da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esse estudo não tem como objetivo analisar os novos equipamentos culturais, mas vale ressaltar as diferenças existentes entre os 24 anos que separam os dois marcos culturais para a cidade de Fortaleza: a estruturação de uma política cultural tanto a nível nacional, quanto a nível estadual, e a diferença de recurso direcionado a cada um desses centros e seus respectivos museus.

Como forma de fortalecimento das políticas de cultura, em abril de 2022, o Governador Camilo Santana implementou a Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará – RECE⁸², modelo de gestão que trabalha a articulação,

⁸¹ A designação “petista” usada como adjetivo se refere ao partido político PT – Partido dos Trabalhadores, o qual Camilo Santana e o Governador Elmano de Freitas (2023-2026) são filiados.

⁸² A Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará – RECE, que agrega 27 equipamentos culturais, é um modelo de gestão institucionalizada por meio da Lei Orgânica da Cultura do Estado do Ceará (Lei Nº 18.012), que tem como objetivo democratizar, fomentar e fazer circular as artes no Ceará, além de proporcionar a formação e a profissionalização para diversas áreas. As

integração e potencialização dos equipamentos culturais mantidos pelo Estado, qualificando as suas políticas (Site Casa Civil). No ano de 2022, ocorrem movimentações na esfera política devido às eleições estaduais e Elmano de Freitas-PT (2023-2026), sucessor de Santana, se elege Governador. Com a modificação no governo, também ocorre mudança de secretariado, onde Fabiano Piúba, atual Secretário, assume um cargo a nível federal no Ministério da Cultura e a Secretaria da Cultura é ocupada por sua Secretária Executiva, Luisa Cela. Não ocorrem modificações significativas nas ações da política cultural, pois o novo governador se configura como continuidade da política que vinha sendo desenvolvida. Neste mesmo ano também acontecem mudanças no CDMAC, com o afastamento Natasha Faria, superintendente do CDMAC, assumindo a socióloga Helena Barbosa, em 2023.

Durante o desenvolvimento desta investigação, em fevereiro de 2025, houve novas modificações referentes à gestão do Centro Cultural e do Museu. Helena Barbosa deixa o CDMAC e assume a Secretaria de Cultura do Município, Camila Rodrigues ocupa o cargo de superintendente do Centro Cultural, e Cecília Bedê deixa a direção do Museu devido seu ingresso no programa de pós-graduação – doutorado, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ. Para a seleção da próxima diretoria foi realizado um Conselho Curador formado por Bitu Cassundé (CE), curador e ex-diretor do MAC-CE, Beatriz Furtado (CE), professora do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará e Jessica Ohara (CE), Coordenadora da Coordenadoria de Patrimônio Cultural e Memória da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará – SECULT-CE. No dia 15 de abril de 2025, foi divulgado no site do IDM o nome de Aretha Bittencourt Gallego (MG) como nova diretora do MAC-CE, especialista na gestão de museus e patrimônio cultural.

Considerações Finais

Ao final deste trabalho, retoma-se as características mais relevantes de cada período para que se possa identificar os discursos e desenvolver reflexões sobre a agenda do Museu de Arte Contemporânea do Ceará e possíveis identidades representantes desta instituição.

De acordo com entrevista realizada com Paulo Linhares (2025), o MAC-CE foi pensado para ser um museu de arte moderna, qualidade que pode ser identificada através da sua estrutura física e da sua coleção iniciada com obras dos artistas Chico da Silva, Antonio Bandeira, Raimundo Cella e Aldemir Martins. Porém, a partir de uma reivindicação da classe artística – segundo Linhares, houve uma mudança no nome da nova instituição, que passou a abrigar a nomenclatura “contemporâneo”. Dessa forma, o Museu nasceu com um paradoxo onde a designação “contemporâneo” não dialogava com a coleção composta por obras de artistas relacionados ao movimento moderno cearense.

Essa incongruência inicial, que fez parte da identidade do museu até o ano de 2005, foi ressaltada durante as entrevistas com Dodora Guimarães, Cecília Bedê e Bitu Cassundé que questionaram, diante da formação de uma coleção sob diretrizes modernas, porque não houve a criação de um Museu de Arte Moderna, de uma Pinacoteca ou de um Museu de Arte Cearense. Esse fato vai ao encontro da abordagem de Lorente (2011) sobre os museus formados na segunda metade do século XX que nascem sem padrão comum no que se refere às suas abordagens e práticas museológicas.

No primeiro momento do MAC-CE, compreendido entre os anos de 1998 e 2003, a maior parte das exposições realizadas tratavam da temática moderna, tanto as que apresentavam artistas nacionais e internacionais quanto artistas cearenses. Percebe-se que foram realizadas exposições sobre artistas representantes da História da Arte, sobretudo artistas internacionais, no formato de “grandes exposições” apresentando pouco diálogo com a linguagem “contemporânea”, e quase nenhum contato com a produção artística local da geração daquele período.

Ao direcionar seu programa expositivo para exposições nacionais e internacionais, o Museu parecia manter o discurso da política cultural sobre uma instituição comprometida com a inserção e posicionamento do Ceará e do Nordeste no circuito cultural nacional e internacional. Dessa forma, entende-se que a conjuntura daquele período foi refletida na política cultural do Estado, na figura do CDMAC, e como consequência, nas práticas museológicas do MAC-CE, condicionando o seu discurso.

Compreendido por duas gestões referentes ao recorte temporal de 2003 a 2007, o segundo período em análise se configura como um momento de mudança em relação a proposta curatorial, pois os gestores desenvolveram propostas curatoriais que se voltaram para o território onde o MAC-CE estava inserido. Houve a abertura da Instituição para o diálogo com a classe artística a partir do convite de artistas locais para proposição de trabalhos nos espaços do Museu. Além de projetos que contemplavam a produção contemporânea local houve também a criação de parcerias com outras instituições de arte do país, como Itaú Cultural e Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP. Dessa forma, o MAC-CE passava a desenvolver um papel importante no circuito de arte local através da formação de um cenário para as artes visuais (Bedê, 2021; Smith, 2017).

Nesse momento, o Museu colocou em questionamento a nomenclatura “contemporâneo” ao confrontar as novas práticas com a coleção existente, expressando a urgência em adquirir uma “produção artística contemporânea, sobretudo cearense” (Ratts, 2014). Como consequência, foi realizada uma proposta de formação de acervo pautada na ideia de construir uma coleção de arte contemporânea com a inclusão de artistas cearenses de diferentes gerações. Devido à falta de orçamento para a compra de obras, a proposta de formação de uma coleção de arte contemporânea se deu através de dois eixos: doação advindas dos artistas e de outras instituições, e aquisição de obras por meio de edital público. Através do II Edital do Programa da CAIXA de Adoção de Entidades Culturais de 2006 houve a compra de obras dos seguintes artistas: “Sérvulo Esmeraldo, Sérgio Pinheiro, Efrain Almeida, Herbert Rolim, Luiz Hermano, Maurício Coutinho, Leonilson, Francisco de Almeida, Solon Ribeiro e Bosco Lisboa” (Bedê, 2021, p. 7).

O discurso do MAC-CE durante os anos de 2003 a 2007 parecia se distanciar tanto da política que o gerou, quanto da política cultural deste período, pautada no fomento da cultura popular através do conceito da “cearensidade”. É válido lembrar que o diretor nos anos de 2005 a 2007 foi selecionado por meio de uma convocatória, através de um edital nacional. A partir dessas questões, entende-se que a agenda do Museu não se configurou como reflexo da política cultural identificando uma agencia própria da Instituição. Apesar de ter havido o fomento da produção artística local, não se pode dizer que o MAC-CE operou sob o conceito da “cearensidade” traçado pela Secretaria da Cultura.

A partir do ano de 2007, com a indicação política de um novo diretor, ocorre uma descontinuidade na proposta curatorial que vinha sendo desenvolvida, principalmente no que diz respeito ao diálogo e representação da produção contemporânea local. As exposições realizadas entre os anos 2007 a 2012, terceiro período do MAC-CE, se aproximaram da produção latino-americana e europeia que dialogavam com a linguagem da fotografia e do audiovisual, se conformando em mais um momento de inflexão no que se refere à construção de identidade deste Museu. As mostras de artistas cearenses, em sua maior parte, permaneceram abordando aqueles representantes do movimento moderno e os artistas contemporâneos da geração de 1960 a 1980.

O discurso do Museu durante esses cinco anos, ao focar nos artistas latino-americanos e europeus, se voltava, novamente, para a cena artística internacional em detrimento da produção cearense “do agora” (Lorente, 2016). Como consequência deste discurso, houve o aumento da coleção através da doação de obras de artistas estrangeiros que iam expor no Museu, e também a insatisfação da classe artística cearense, que muitas vezes se recusou a expor neste espaço. É válido ressaltar que as novas obras não dialogavam nem com um perfil de instituição moderna, nem tampouco com uma identidade relacionada à produção contemporânea cearense.

Sobre esse período, não se pode dizer que o discurso do Museu não foi reflexo direto da política cultural que o envolvia, porém pode-se entender sua agencia como um momento “confuso” no que diz respeito à sua identidade, da mesma forma que a política

cultural do período. Imerso em conflitos diretos com a classe artística e operando com baixo orçamento, o setor cultural do Estado se mostrava em crise, sendo necessárias modificações em seus cargos de poder, como o Secretário da Cultura e o Superintendente do Centro Cultural, e na verba investida.

No quarto período, referente aos anos 2012 a 2020, o MAC-CE parece entrar em um novo momento ao focar sua proposta curatorial em outras narrativas para as regiões Norte e Nordeste, sobretudo o Ceará, território do Museu, a partir de diferentes perspectivas: contemporânea, moderna, e vinculada à cultura popular. Ao pensar a arte cearense através de uma mesma dinâmica para popular e contemporâneo, em diálogo com as diversas gerações, esta instituição ajudou a fortalecer a produção local, além de tentar quebrar com as questões relacionadas a “alta” e “baixa” cultura, discutidas ao longo deste trabalho. Inúmeras foram as exposições realizadas sob o recorte curatorial proposto. É importante ressaltar que nesse momento a coleção do Museu foi amplamente movimentada, sendo as suas obras foram utilizadas em diversas exposições.

A partir de 2013, existe uma nova efervescência na produção das artes visuais em Fortaleza devido aos cursos do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará e da Escola Porto Iracema das Artes. Esse fato pode ser identificado diretamente no MAC-CE a partir das exposições que aconteceram nos anos de 2018 e 2019. Novas pautas identitárias, diferentes das que vinham sendo desenvolvidas, começaram a fazer parte da jovem produção artística, também adentrando às instituições. Nesse momento é perceptível que o Museu, mesmo tendo autonomia, não se configurando como reflexo da política cultural que o envolve, ainda responde a poderes políticos, pois duas exposições que reivindicavam novas pautas foram temporariamente suspensas para depois cumprir seu prazo de execução.

O quinto e último momento analisado por este trabalho, referente aos anos 2020 a 2025, parece se caracterizar por outro novo movimento, através da abertura do Museu para uma produção mais recente, com interesses relacionados às pautas identitárias como decolonialidade, racialidade e gênero. Ao abranger os projetos aprovados em editais

culturais, que favorecem as questões de democratização, a Instituição abarca os novos públicos e a nova produção. Dessa forma, percebe-se que o MAC-CE desenvolveu um discurso mais relacionado às demandas da classe artística e menos a uma proposta curatorial delineada pela direção.

Ao identificar diferentes discursos e agendas para este Museu nesses cinco momentos, essa dissertação relaciona o Museu de Arte Contemporânea do Ceará à ideia de “cubo mágico” articulada por Adolfo Cifuentes em “Ficções Museográficas – O Cubo Branco como Caixa de Pandora” (2012). O autor traz o conceito de “cubo mágico” para se referir à “brincadeira em forma de quebra-cabeças multicolor constituída por um cubo para armar. Ou seja: um objeto de jogo e um campo de forças para desarmar e re-armar” (Cifuentes, 2012, p. 162). De acordo com Cifuentes, “os jogos têm necessidade de demarcar territórios” (Cifuentes, 2012, p. 162).

Dentre as possibilidades do “jogo de armar”, em algumas situações pontuais, percebe-se agencia própria do Museu, independente do “poder externo/conjuntura”. Nesse momento a instituição se aproxima do pensamento de Gordon Fyfe, “*A Trojan Horse at the Tate: theorizing the museum as agency and structure*” (1998), ao entender que “o museu (com ou sem paredes) é simultaneamente uma agência de classificação e uma relação de interdependência cultural entre grupos e não uma criação do poder de classe”⁸³ (Fyfe, 1998, p. 224, tradução nossa).

Ao longo desses 25 anos, o MAC-CE parece ter constituído a sua agenda a partir da ideia do “cubo mágico”, pois a cada gestão foram armados jogos para abrigar um discurso, uma visualidade, um perfil e uma coleção, construindo diálogos através de diferentes intenções: internacional, experimental, latino-americano, cearense e pautas identitárias. Como consequência dos diversos discursos de poder, mesmo se constituído como uma instituição “velha” e “histórica” (Bedê, 2025; Cassundé, 2025), o Museu apresenta

⁸³ Texto original em inglês: “*The thesis of this chapter is that the museum (with or without walls) is simultaneously an agency of classification and a relationship of cultural interdependence between groups*” (Fyfe, 2005, p. 224).

fragilidade por não ter firmado uma identidade. Ainda hoje, o fortalecimento de uma identidade é tratado como demanda dentro das políticas internas de gestão (Bedê, 2025), tanto no que se refere às suas práticas, quanto à sua coleção. Se observarmos a construção da coleção do MAC-CE não é possível identificar políticas que se voltem para essa questão, pois as diretrizes dentro do Museu acerca da representação de artistas contemporâneos se modificaram bastante. Cecília Bedê discorre sobre essa questão:

A gente precisa, primeiro, organizar e entender o perfil, para saber o que comprar. Eu poderia sim, se tivesse dinheiro e se tivesse uma política de compra, que não tem, na verdade (...). A gente vai adquirir trabalho de quem? (...). Na gestão da Luiza, existiu uma tentativa da criação de uma política de acervo, não era nem de aquisição, era política de formação acervo. Mas o debate sobre isso ainda está em grupo de trabalho, criação de um documento (Bedê, 2025).

Cifuentes (2012) também discorre sobre a ideia de “cubo mágico” em paralelo com o conceito de “caixa de pandora” para se referir a um espaço que mesmo hermético, neutro e asséptico, “parece capaz de albergar essas figuras todas e muitas outras a um mesmo tempo” (Cifuentes, 2012, p. 162). Apesar das suas características arquitetônicas modernistas e da permanência em relação a visualidade do “cubo branco”, percebe-se que atualmente, e pontualmente, o MAC-CE tem se transformado em “cubo mágico” (Cifuentes, 2012), no sentido de possibilitar e permitir outras linguagens e experimentações expositivas fora da visualidade moderna. Dessa forma, o conceito de “cubo mágico” também é compreendido por este trabalho a partir da ideia de um espaço que se modifica para albergar tanto diversas propostas temáticas, quanto diferentes visualidades que estão sendo desenvolvidas – não só através da ideia de “caixa preta” e de exposições cenográficas (Castillo, 2008) –, deixando de lado o carácter higienizador e intocável do museu de arte moderna.

Poderíamos, ainda, relacionar o conceito de “cubo mágico” com as questões sobre museu e sociedade, no sentido de que a instituição também se modifica em resposta à diversas transformações: artísticas/culturais, estruturais, políticas e sociais. Bedê (2025)

discorre um pouco sobre esse fato ao pontuar sobre os discursos da sociedade em diferentes momentos:

(...) quando o MAC foi criado, existia uma preocupação com o posicionamento nacional e internacional. (...). O tempo passou e hoje ele é um equipamento mais velho, e as coisas vão mudando. Se você for ver o que a classe artística fala hoje, é muito diferente do que os artistas a 20 anos atrás. Isso os mais velhos e os mais jovens. Independente. O que é que se espera? (...) Eu acho que por muito tempo ele cumpriu esse papel, mas as pessoas começaram a sentir falta de pertencimento. (...). Então, esses contextos foram mudando e eu acho isso bonito, porque ele é um museu de arte contemporânea, mas ele, hoje, é um Museu histórico já (Bedê, 2025).

As respostas do Museu relacionadas às demandas artísticas favoreceram a sua abertura para a produção “do agora” (Lorente, 2016), em diálogo direto com a sua nomenclatura. Ao longo desses 25 anos, progressivamente, a palavra “contemporâneo” pareceu se expandir para além da “linguagem” da arte contemporânea, trazendo para dentro do Museu novas abordagens temáticas, linguagens e públicos. Isso pode ser percebido através das exposições “Poço 115: Rastros na Cidade” (2021) e “O que tem em cima do Morro?” (2025), que levaram para dentro do Museu as comunidades Moura Brasil e Poço da Draga, localizadas no entorno do CDMAC.

Percebe-se também que, mesmo com as modificações nas agendas, discursos, *políticas* (Lidchi, 2003) e conjunturas que envolvem o Museu, algumas características permaneceram como as atividades referentes ao Núcleo Educativo e as atividades de formação desenvolvidas dentro desta Instituição. A partir das entrevistas realizadas e de alguns trabalhos académicos (Ratts, 2014), pode-se afirmar que o MAC-CE sempre esteve próximo da ação educativa, mesmo que de uma forma “aleatória” no início, havendo formações mais e menos desenvolvidas ao longo de sua história.

Desde a primeira exposição em agosto de 1998, já existia equipe de educadores, naquele momento denominada de monitores, com o foco mais no conhecimento das obras e menos na ação educativa, ou seja, as práticas referentes a esta atividade tinham carácter

explicativo. Em 1999, para a exposição “Rodin”, que seria inaugurada em 2000, houve uma inflexão no pensamento dessa instituição no que se refere à atividade educativa. Contratou-se uma museóloga, Maria Célia Santos, para formação da equipe, gerando como consequência a estruturação do Núcleo Educativo através de uma coordenação (Ratts, 2014). Esse momento se constitui como um primeiro marco do Museu em relação a formação de educadores. Bitu Cassundé ilustra esse período:

Essa exposição foi importante para todas as pessoas que trabalhavam lá, porque foi o primeiro movimento, efetivo, do próprio Dragão do Mar, de formação em educadores de museus. Foi o primeiro investimento que o Dragão do Mar fez para formar educadores de museus para aquele equipamento, e para o Estado do Ceará. (...) começou a ter uma política maior em torno dos educadores (Cassundé, 2025).

Em 2005, ocorreu outro grande marco para o Núcleo Educativo, pois nesse período a direção do Museu se aproximou dos educadores, incentivando investigações sobre o acervo, desenvolvimento de textos e estimulando a prática curatorial. Dessa forma, percebe-se que desde a sua criação o MAC-CE se insere no contexto em que os debates e diálogos entre arte e público estavam sendo colocados em pauta.

A atividade formativa desenvolvida por este Museu pode ser percebida tanto através dos cursos quanto através da prática, “do fazer” diário. Muitos profissionais de Fortaleza, que hoje trabalham como curadores, produtores, artistas e pesquisadores, tiveram o MAC-CE como um local de aprendizado e formação.

A partir dessas permanências, é importante falar deste Museu enquanto lugar de encontro e de pertencimento. Quando o MAC-CE surge em 1998, o perfil dele se assemelhava a um museu de arte contemporânea brasileiro, por uma questão de posicionamento do Ceará e do Nordeste no circuito das artes nacional (Bedê, 2025). Porém, como o passar do tempo, houve uma apropriação do Museu por parte da comunidade artística local. Essa questão pode ser ilustrada a partir de alguns fatos.

Em 2007, com a saída de Ricardo Resende, os artistas protestam junto à Secretaria da Cultura do Estado contra a indicação do novo diretor, havendo, inclusive, a recusa de

alguns deles em expor nesse Museu. Um pouco mais à frente, em 2008, ocorre a exposição “Entregue às Moscas” que desenvolve uma crítica direta àquela gestão. Em 2019, dentro das exposições “Zona de Remanso” e “Grande Circular”, acontecem intervenções através de pichações nas paredes do Museu, também como crítica à gestão do CDMAC e à política local. E em 2021, um artista escreve uma crítica sobre o MAC-CE, confrontando-o em relação à sua legitimação e critérios na escolha de artistas a serem representados pelo Museu.

Em entrevista, os ex-diretores declararam que tais momentos não foram “fácil” (Bedê, 2025; Bitu, 2025), conformando estes ocorridos como situações delicadas em relação ao diálogo da instituição com a classe artística. Porém, essa investigação entende que tais atitudes de embate ao Museu podem ser lidas, também, a partir do sentimento de pertencimento. Os artistas, de diferentes gerações e em diferentes períodos e contextos, se sentiram tão parte daquele espaço ao ponto de gerar questionamentos e discussões diretas à Instituição. Segundo Bedê, esses fatos se conformam como “uma consequência da abertura do espaço” (Bedê, 2025).

O fato de o Museu ser uma instituição pública reflete o “impasse” citado por Motta (2009), principalmente a nível financeiro. O descaso da Secretaria da Cultura em relação ao MAC-CE pode ser identificado através de seu orçamento, que se mostra inferior ao que realmente seria necessário para o desenvolvimento de suas práticas. A verba é destinada ao Centro Cultural Dragão do Mar, através do contrato de gestão com a Organização Social, e, em seguida, é realizada a divisão dos recursos para seus setores/equipamentos. Esse fato foi pontuado em todas as entrevistas realizadas com os ex-diretores, ao relatar que trabalhavam com baixo orçamento e equipe reduzida, precisando priorizar algumas atividades em detrimento de outras. Essa questão interfere diretamente nas práticas museológicas, principalmente devido a não permanência de atividades e projetos, afetando também a produção e o fomento das artes visuais na cidade (Smith, 2017).

A falta de recurso também é percebida através de sua estrutura física. O Museu apresenta sérios problemas de infiltração de água e também equipamentos insuficientes

para a recepção de alguns trabalhos e exposições. O artista Samuel Tomé relata essa questão durante entrevista:

Quando a gente começou a montar a exposição, no primeiro dia de vista técnica no Museu, o Museu já pegou fogo. Tinham umas luzes que a gente foi acender e já papocou, e já queimou. (...) queimou ali algumas luzes, manchou uma parede. Então tinha uma questão do Museu está superprecário, de algum modo. (...). Agora o museu está fechado, está chovendo e está caindo goteira pela claraboia. Esse Museu está mesmo apto a receber exposições de arte? (Tomé, 2025).

Existe, ainda, uma problemática estrutural, no que se refere aos cargos e funções que pode ser identificada na ausência de um/uma museólogo/a e de Plano Museológico. Apenas no ano de 2020 foi desenvolvido o primeiro Plano Museológico para este Museu. Luiza Interlenghi, Ricardo Resende, Bitu Cassundé e Cecília Bedê relataram, em entrevista no âmbito desta dissertação, as questões relacionadas a falta de recursos:

Inicialmente, as informações quanto aos recursos disponíveis para o MAC-CE foram otimistas demais, o que se reverteu em seguida e se concretizou como uma dura escassez de verbas para as atividades do Museu (Interlenghi, 2025).

Tínhamos um orçamento baixíssimo oferecido pelo CDMAC, de apenas 5 mil reais por mês que só me foi informado depois de já ter assumido o cargo. Não tinha mais como desistir (risos). Virou desafio (Resende, 2025).

Eu acho que o MAC vem, esses anos todos, tentando construir uma identidade, mas com muita dificuldade de continuação devido a essas oscilações catastróficas de orçamento, de equipe, de fragilidade institucional. (...). E o Museu de Arte Contemporânea não tem orçamento, e está num processo grande de fragilidade em todos os aspectos (Cassundé, 2025).

Tem a questão dos recursos, que são poucos. (...) Porque o contrato de gestão, na verdade, é do Dragão. E o Dragão faz essa divisão de recursos. (...) Pouco dinheiro, equipe pequena, o investimento não aumenta, só diminui (Bedê, 2025).

É necessário chamar a atenção para esse descaso do poder público. De acordo com publicações da Secretaria da Cultura (SECULT-CE, 2022) sobre os investimentos do Governo do Estado no Setor Cultural, os recursos para a Cultura aumentaram em 365,06%, passando de 85 milhões, em 2015, para 310 milhões, em 2022. Porém, essa verba parece não chegar até o MAC-CE.

A não continuidade das práticas também é afetada diretamente pela não permanência dos gestores, ou pela escolha de diretores que não são “técnicos”, se conformando como decisões políticas. De acordo com Mariana Ratts (2014), o fato de o Museu ser uma instituição governamental afeta a construção e o seguimento das atividades, pois a cada mudança de governo há, normalmente, uma mudança nos cargos administrativos nesse tipo de instituição (Ratts, 2014). Ao fazer uma análise do sistema das artes em Fortaleza, Mariana Smith (2017) conclui que existe uma “fragilidade do sistema das artes” e tudo pode mudar dependendo de alguma questão política.

A fragilidade do sistema das artes em Fortaleza também é identificada através da ausência de um curso superior a nível acadêmico. Não que este tenha o poder de definição sobre algo, mas a atividade de formação se configura como uma “base” no que diz respeito a espaços de criação e formação de pensamento, não ficando restrito aos investimentos municipais e governamentais.

Ao final destas páginas, volta-se para as reflexões iniciais desta dissertação. Por um lado, existia o interesse em identificar a agenda do Museu de Arte Contemporânea do Ceará através das suas exposições e, por outro, existia a inquietação para compreender até que ponto este Museu tem agência própria, sendo condicionada ou não pelos contextos políticos, culturais e sociais que os envolve, denominados aqui de “conjuntura/poder externo”. Após as investigações e análises realizadas, compreendemos que esta instituição museológica é passível de ser condicionada pela conjuntura local, porém ela também apresenta autonomia para o desenvolvimento das suas práticas. Geralmente, a “conjuntura/poder externo” interfere de forma direta na escolha dos diretores para, a partir de então, a instituição ter agência própria.

Apesar de existirem permanências, principalmente relacionadas às atividades de formação e mediação, observou-se que Museu não apresenta uma agenda definida tanto no que diz respeito às suas práticas quanto no que diz respeito à construção da sua coleção e identidade. Em alguns momentos, percebe-se rebatimento direto da conjuntura política e cultural nas práticas e discursos do Museu, enquanto em outros momentos esta instituição apresenta agenda própria desenvolvida pelos diretores e, às vezes, pelos artistas. Dessa forma, entende-se que mesmo com as transformações em suas cores e movimentos, o MAC-CE, assim como o “cubo mágico”, ainda permanece cubo. Diante dessa questão a sua identidade parece frágil e mutável, se modificando de acordo com o discurso construído em cada gestão.

Referências Bibliográficas

LIVROS

- Adorno, T. (2020). *Indústria cultural* (V. M. Pastorelli, Trad.). Editora Unesp.
- Arantes, O., Vainer, C., & Maricato, E. (2000). *A cidade do pensamento único: Desmanchando consensos*. Editora Vozes.
- Archer, M. (2001). *Arte contemporânea: Uma história concisa* (A. Krug & V. L. Siqueira, Trans.). Martins Fontes.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulações*. Relógio d'Água.
- Benevolo, L. (2011). *História da cidade*. Editora Perspectiva.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Bishop, C. (2013). *Radical museology: Or, what's 'contemporary' in museums of contemporary art?*. Dan Perjovschi and Koenig Books.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.
- Castells, M. (1999). *A sociedade em rede: A era da informação, economia, sociedade e cultura*. Paz e Terra.
- Castillo, S. (2008). *Cenário da arquitetura da arte*. Martins Fontes.
- Choay, F. (2017). *Alegoria do patrimônio* (Obra original publicada em 1992). Estação Liberdade.
- Crimp, D. (2015). *Sobre as ruínas do museu*. Martins Fontes.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: Inside public art museums*. Routledge.
- Ferguson, B., Greenberg, R., & Nairne, S. (Eds.). (2005). *Thinking about exhibitions* (Obra original publicada em 1996). Routledge.
- Ferreira da Silva, D. (2019). *A dívida impagável*. Forma Certa.
- Figueiredo, B., & Vidal, D. (2013). *Museus: Dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Fino Traço.
- Foster, H. (2017). *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX* (Obra original publicada em 1996). Ubu Editora.

- Frampton, K. (2008). *História crítica da arquitetura moderna* (Obra original publicada em 1980). Martins Fontes.
- Fyfe, G., & Macdonald, S. (Eds.). (1996). *Theorizing museums: Representing identity and diversity in a changing world*. Blackwell Publishers/The Sociological Review.
- Galeano, E. (2010). *As veias abertas da América Latina* (S. Faraco, Trad.). L&PM Editores. (Obra original publicada em 1971).
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. Editora PUC Rio & Apicuri.
- Harvey, D. (1992). *Condição pós-moderna*. Edições Loyola.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and interpretation of visual culture*. Routledge.
- Jacobs, J. (2011). *Morte e vida das grandes cidades* (C. S. M. Rosa, Trad.). WMF/Martins Fontes. (Obra original publicada em 1961).
- Karp, I., Kreamer, C., & Lavine, S. D. (Eds.). (1992). *Museums and communities: The politics of public culture*. Smithsonian Books.
- Karp, I., & Lavine, S. D. (Eds.). (1991). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*. Smithsonian Institution Press.
- Lefebvre, H. (2016). *Direito à cidade* (Obra original publicada em 1968). Editora Nebli.
- Lorente, J. P. (2016). *The museums of contemporary art: Notion and development* (Obra original publicada em 2011). Routledge.
- Macdonald, S., & Fyfe, G. (Eds.). (1998). *Theorizing museums: Representing identity and diversity in a changing world*. Blackwell.
- Macdonald, S. (Ed.). (2006). *A companion to museum studies*. Blackwell Publishing.
- Mello, J. M. (2009). *O capitalismo tardio*. Editora UNESP/Edições Unicamp.
- O'Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*. Martins Fontes.
- Portoghesi, P. (2002). *Depois da arquitetura moderna*. Martins Fontes.
- Poulot, D. (2013). *Museu e museologia* (G. J. de Freitas, Trad.). Autêntica.
- Sassen, S. (1991). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.

Urfalino, P. (2016). *A invenção da política cultural*. Edições SESC.

Vergès, F. (2023). *Decolonizar o museu: Programa de desordem absoluta*. Ubu Editora.

CAPÍTULOS DE LIVRO

Lidchi, H. (2003). The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 151–222). Sage Publications.

ARTIGOS EM LIVRO

Abt, J. (2006). The origins of the public museum. In S. Macdonald (Ed.), *A companion to museum studies* (pp. 115–134). Blackwell Publishing.

Adorno, T. (1998). Museu Valéry Proust. In *Prismas: Crítica cultural e sociedade* (pp. 173–186). Editora Ática. (Texto original publicado em 1953).

Barranha, H. (2006). Arquitetura de museus e iconografia urbana: Concretizar um programa/construir uma imagem. In A. Semedo & J. Lopes (Coords.), *Museus, discursos e representações* (pp. 181–196). Edições Afrontamento.

Bennett, T. (2005). The exhibitionary complex. In B. Ferguson, R. Greenberg, & S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions* (pp. 58–80). Routledge.

Duncan, C. (1991). Art museums and ritual of citizenship. In I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 88–103). Smithsonian Institution Press.

Duncan, C. (2005). The art museum as ritual. In Duncan, C. *Civilizing rituals: Inside public art museums* (pp. 7–20). Taylor & Francis e-Library. Primeira edição em 1995.

Ferguson, B. (2005). Exhibition rhetorics: Material speech and utter sense. In B. Ferguson, R. Greenberg, & S. Nairne (Eds.), *Thinking about exhibitions* (pp. 126–136). Routledge.

Figueredo, H. (2021). Sociologia das exposições: Notas conceituais e metodológicas. In R. Zago (Org.), *História(s) de exposições: Perspectivas e trajetórias* (pp. 25–39). Editora UFJF.

- Fyfe, G. (1998). A Trojan horse at the Tate: Theorizing the museum as agency and structure. In S. Macdonald & G. Fyfe (Eds.), *Theorizing museums: Representing identity and diversity in a changing world* (pp. 203–228). Blackwell.
- Gondim, L. (2006). Cidade, cultura e patrimônio em tempos de globalização: O caso do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza-CE. In J. Miranda, I. Pordeus, & F. Laplantine (Orgs.), *Imaginários sociais em movimento: Oralidade e escrita em contextos multiculturais* (pp. 319–336). Pontes Editores.
- Grande, N. (2006). Museus e centros de arte: Ícones de urbanidade, instâncias de poder. In A. Semedo & J. Lopes (Coords.), *Museus, discursos e representações* (pp. 136–179). Edições Afrontamento.
- Indovina, F. (1996). Os “grandes acontecimentos” e a cidade ocasional. In Rosa, V., Toussaint, M. (Org.) *Lisbon World Expo 98. Projects* (pp. 25–34). Blau, Lisboa.
- Macdonald, S. (1998). Theorizing museums: An introduction. In S. Macdonald & G. Fyfe (Eds.), *Theorizing museums: Representing identity and diversity in a changing world* (pp. 1–18). Blackwell.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. In H. Bonillo (Comp.), *Los conquistados* (pp. 437–499). Tercer Mundo Ediciones/FLACSO. (Tradução de Wanderson Flor do Nascimento).
- Velázquez, Y. (2021). Who needs ‘Exhibition Studies’? In B. Choy, C. Esche, D. Morris, & L. Steeds (Eds.), *Art and its worlds: Exhibitions, institutions and art becoming public* (pp. 306–315). Afterall, London.

LIVRO DIGITAL

- Barbalho, A., & Barreto, M. (2020). Modernização cultural em realidades periféricas: O caso cearense. In A. Barbalho & M. Barreto (Orgs.), *Retratos do Ceará Moderno: Emergência de um padrão de modernização cultural nas margens* (1ª ed.). Editora da UECE. https://www.uece.br/ppgcc/wp-content/uploads/sites/56/2021/01/Ebook-Alexandre-Barbalho_PDF_Interativo.pdf

Barroso, O. (2019). *Ceará: uma cultura mestiça*.

<https://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/CearaCulturaContextos/Diversificado/Ceara%20-%20Uma%20cultura%20mestica.pdf>

Calabre, L. (2019). *Escritos sobre políticas culturais*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

https://www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/escritos-sobre-politicas-culturais_miolo2.pdf

Cavalcanti, A., Couto, M. F., Malta, M., & Oliveira, E. D. (Orgs.). (2015). *Histórias da arte em exposições*. Rio Book's / Faperj. <https://modos-grupo-pesquisa.com/livros-editados-pelo-grupo/>

Couto, M. F., Malta, M., & Oliveira, E. D. (Orgs.). (2020). *Histórias da arte em museus*. Rio Book's. <https://modos-grupo-pesquisa.com/livros-editados-pelo-grupo/>

Marandino, M. (Org.). (2008). *Educação em museus: A mediação em foco*. GEENF / FEUSP. <http://www.geenf.fe.usp.br/v2/wp-content/uploads/2012/10/MediacaoemFoco.pdf>

SECULT-CE. (2022). *Ceará, estado da cultura: 2015 a 2022*. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. <https://www.mpce.mp.br/wp-content/uploads/2023/07/Ceara-estado-da-cultura.pdf>

Zago, R. (Org.). (2021). *História(s) de exposições: Perspectivas e trajetórias*. Editora UFJF. <https://www2.ufjf.br/editora/wp-content/uploads/sites/113/2021/12/HIST%C3%93RIAS-2.pdf>

REVISTAS

Revista de História da Arte (2019). The Exhibition: Histories, Practices, Policies. Revista de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, Número 14, Instituto de História da Arte, Lisboa.

ARTIGOS EM REVISTA

Alberro, A. (2009). Institutions, critique, and institutional critique. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional critique: An anthology of artists' writings*. MIT Press.

- Albini, A. M. (2012). A exposição como dispositivo na arte contemporânea: Conexões entre o técnico e o simbólico. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(2), Brasília.
- Almeida, R. (2017). 'Uma Cidade Industrial' de Tony Garnier: Repensando a gênese do urbanismo progressista, no centenário de sua publicação. *Revista de Morfologia Urbana*, 5(1), Porto.
- Amin, S. (2006). Geopolítica do imperialismo contemporâneo. *Revista Novos Rumos*, (45), Marília-SP.
- Anelli, A. (2009). Gosto moderno: O design da exposição e a exposição do design. *Revista ARQUITEXTO – UFRGS*, (14), Porto Alegre.
- Andrade, P. (2012). A filosofia e os anos 1960. *Revista Estudos Históricos*, 25(49), Rio de Janeiro.
- Arantes, O. (1991). Os novos museus. *Revista Novos Estudos CEBRAP – Centro Brasileiro de Análise e Planejamento*, (31), São Paulo.
- Barbalho, A. (2003). Espetacularização da cultura nos “Governos das Mudanças”. *Revista O Público e o Privado*, (2), UECE, Fortaleza.
- Barbalho, A. (2007). Modernos e distintos: Política cultural e distinção nos Governos das Mudanças (Ceará, 1987-1998). *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 4(10), ESPM, São Paulo.
- Barbalho, A. (2017). O financiamento à cultura no Brasil: O caso do Ceará nos governos Cid Gomes (2007-2014). *Revista Eptic*, 19(2), Universidade Federal de Sergipe, Aracaju.
- Barbosa, L. (2007). Sociedade de consumo. *Revista Horizontes Antropológicos*, (28), Porto Alegre.
- Bessa, N., & Marques, K. (2015). O grafite em Fortaleza. *Revista Tensões Mundiais*, 11(20), Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.
- Bussons, A. (2013). A deriva de sentidos de “Terra da luz” no pós-governo mudancista: Uma análise do vídeo Ceará, terra da luz. *Revista Rua*, 2(19), UNICAMP, Campinas.
- Cardoso, I. (2005). A geração dos anos de 1960: O peso de uma herança. *Revista de Sociologia Tempo Social – USP*, 17(2), São Paulo.

- Carlos, A. F. (2020). Henri Lefebvre: O espaço, a cidade e o “direito à cidade”. *Revista Direito e Práxis*, 11(1), Rio de Janeiro.
- Cifuentes, A. (2012). Ficções museográficas: O cubo branco como caixa de Pandora. *Revista Pós*, 2(4), Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte.
- Clifford, J. (2016). Museus como zonas de contato. *Periódico Permanente do Fórum Permanente*, (6), Funarte, Rio de Janeiro. (Tradução: Alexandre Barbosa de Souza & Valquíria Prates).
- Duncan, C. (2008). O museu de arte como ritual. *Revista Poiésis*, (11), Universidade Federal Fluminense – UFF, Rio de Janeiro. (Tradução: Sérgio Teixeira Machado).
- Escosteguy, A. C. (1998). Uma introdução aos estudos culturais. *Revista FAMECOS*, (9), Porto Alegre.
- Filho, D. (2013). Formas de organização de exposições nos museus de arte. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 11(4), Universidade de Brasília – UnB, Brasília.
- Fraser, A. (2005). From the critique of institutions to an institution of critique. *Artforum*, 44(1).
- Hartman, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, 23(3), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro. (Tradução: Fernanda Silva e Sousa & Marcelo R. S. Ribeiro).
- Hegewisch, K. (2006). Um meio à procura de sua forma: As exposições e suas determinações. *Revista Arte & Ensaios*, 13(13), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro. (Tradução: Marisa Flório Cesar).
- Jesus, T. (2011). O “Efeito Beaubourg” na perspectiva de Daniel Buren. *Revista Angelus Novus*, (2), Universidade de São Paulo – USP, São Paulo.
- Leitão, C. (2007). Por um pensamento complexo acerca de cultura e desenvolvimento. *Revista O Público e o Privado*, (9), UECE, Fortaleza.
- Lima, P. E. (2021). Nordeste, curadoria e identidade: Moacir dos Anjos e o uso estratégico da “nordestinidade”. *Modos: Revista de História da Arte*, 5(1), Campinas.

- Lippard, L., & Chandler, J. (2013). [Artigo sem título]. *Revista Arte & Ensaios*, (25), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro. (Tradução: Fernanda Pequeno & Marina P. Menezes de Andrade).
- Lopes, J. (2009). Da democratização da cultura a um conceito e prática alternativos de democracia cultural. *Revista Saber & Educar*, Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti, Porto.
- Lorente, J. P. (2008). Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: Una revisión conceptual y urbanística. *Revista Museo y Territorio*, (1), Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Fundación General de la Universidad de Málaga.
- Lorente, J. P. (2025). Symbol of an era?: The Guggenheim Bilbao as an epitome of new museum tendencies at the turn of the millennium. *Museum, Materials and Discussions: Journal of Museum Studies*, 2(1), Università di Bologna.
- Magalhães, A. (2021). Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista*, 29, São Paulo.
- Marcondes, G. (2023). Derrubar para edificar: Presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. *Revista Sociologias*, 25, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre.
- Marins, P., & Schpun, M. (2022). Museus no Brasil: Impasses do passado, desafios para o futuro. Introdução do dossiê “1822-2022: museus e memória da nação”. *Anais do Museu Paulista*, 30, São Paulo.
- Medeiros, J. (2012). Onde experimentar? *Políticas Culturais em Revista*, 2(5), UFBA, Salvador.
- Meira, M. (2018). Os novos museus e a estética na pós-modernidade. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, 7(14), Universidade de Brasília – UnB, Brasília.
- Noronha, E. (2014). A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. *Revista MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares*, (3), Portugal.

- Oliveira, E. (2017). A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte. *Revista ouvirOUver*, 13(2), Universidade Federal de Uberlândia – UFU, Uberlândia.
- Oliveira, E. (2024). O continente de ponta-cabeça: discursos e impossibilidades da Bienal Ceará América. *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Art&Sensorium*, 11, Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Curitiba.
- Pasquotto, G. (2011). Museus, cidades, cultura: O Centro Pompidou, o MACBA e o Guggenheim. *Revista Oculum Ensaios*, (14), Campinas-SP.
- Pugliese, V. (2017). A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: Transparências, opacidades e genealogias. *Revista MODOS: História da Arte*, 1(2), Campinas-SP.
- Ribeiro, C. (2020). Democratização do acesso à cultura no Ceará: A experiência dos editais de cultura. *Inovação & Tecnologia Social: Revista Técnica de Políticas Públicas*, (5), Universidade Estadual do Ceará – UECE, Fortaleza.
- Rocha, C. (2023). Expografia para novos museus. *Revista Ara*, 15(15), Universidade de São Paulo – USP, São Paulo.
- Rocha, H. (2008). Perguntas ordinárias em percursos existenciais: Algumas considerações sobre a produção artística em contextos urbanos. *Revista Arte & Ensaios*, 17(17), Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro.
- Rufino, M. (2021). Etnografia de uma exposição do Museu da Arte Contemporânea do Ceará. *Revista Encantar: Educação, Cultura e Sociedade*, 3, Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Bom Jesus da Lapa.
- Rupp, B. A. (2020). Crítica da curadoria, a curadoria crítica. *Revista de Artes Visuais Porto Arte*, 25(43), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.
- Santos, M. (2004). Museus brasileiros e política cultural. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19(55), São Paulo.
- Semedo, A. (2004). Da invenção do museu público: Tecnologias e contextos. *Revista Ciências e Técnicas do Patrimônio*, Série I, 3, Universidade do Porto – UP, Porto.

Vogel, F. (2019). Resistance to theory: The ideology of “the curatorial” and the history of exhibitions. *Revista de História da Arte: The Exhibition: Histories, Practices, Policies*, (14). Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

SEMINÁRIO / JORNADA / SIMPÓSIO / ENCONTROS / ANAIS

Lorente, J. (2021). Curadoria artística dentro e fora do museu. *Anais do Museu Paulista, Nova Série*, 29, São Paulo.

Oliveira, M. (2017). O espaço ensina: As histórias das exposições e a centralidade da noção de display. In *26º Encontro Nacional da ANPAP – Memórias e InventAÇÕES*. Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

Paiva, R. (2004). O significado do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura na construção da imagem contemporânea de Fortaleza. In *II Seminário Internacional Visões Contemporâneas/ Turismo, Lazer e Revitalização*, Rio de Janeiro.

Simões, I. (2015). A exposição como dispositivo para a história da arte. In *24º Encontro Nacional da ANPAP – Compartilhamentos na Rede: Redes e Conexões*. Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

Simões, I. (2017). História da arte e exposições: A narrativa como articuladora de escritas contemporâneas da arte. In *26º Encontro Nacional da ANPAP – Memórias e InventAÇÕES*. Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

Válio, L. (2011). A exposição de arte como síntese do sistema da arte contemporânea: Um mapeamento das inter-relações dos elementos do sistema na exposição. In *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo.

Yzumizawa, A. (2023). A expografia como discurso na arte contemporânea. In *32º Encontro Nacional da ANPAP – Formas de vida*. Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

MONOGRAFIA GRADUAÇÃO

Freitas, E. (2007). *Centros culturais públicos no Brasil: um estudo comparativo entre o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e o Centro Cultural São Paulo* (Monografia de

bacharelado, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia).

Universidade Federal da Bahia.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Bezerra, R. (2008). *O bairro Praia de Iracema entre o “adeus” e a “bohemia” – usos, apropriações e representações de um espaço urbano* (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza).

Couto, D. R. (2020). *Cartografias curatoriais: os bastidores das exposições de arte* (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre).

Galvão, C. (2015). *Um passeio enativo com acidum: arte urbana em Fortaleza e a criação de ficções pela cidade* (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza).

Lopes, P. (2018). *Políticas culturais no Ceará: as ações de interiorização da SECULT | 2003 - 2006* (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza).

Menezes, H. (2017). *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira* (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo).

Pinheiro, A. V. (2007). *Pulsão irrefreável: gênero, artes visuais e políticas públicas* (Dissertação de mestrado, Programa de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza).

Ratts, M. (2014). *Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural do Museu de Arte Contemporânea do Ceará* (Dissertação de mestrado, Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, Recife).

Ruoso, C. (2008). *Museu Histórico e Antropológico do Ceará (1971-1990) – Uma história do trabalho com a linguagem poética das coisas: objetos, diálogos e sonhos nos jogos de*

uma arena política (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História do Norte e Nordeste, Universidade Federal de Pernambuco, Recife).

Silva, A. (2015). *O Salão de Abril em dois momentos: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944–1970)* (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza).

Válio, L. (2008). *Mapeando a complexidade da exposição de arte: é possível avaliá-la?* (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo, São Paulo).

TESE DE DOUTORADO

Cifuentes, A. (2011). *Entre caixa preta e cubo branco: o vídeo nos espaços das artes plásticas* (Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade [incompleto]).

Evangelista, I. (2013). *Uma leitura sobre a Praia de Iracema – Fortaleza (CE): transformação socioespacial do lugar e suas representações* (Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Geociências e Ciências Exatas – IGCE, Universidade Estadual Paulista, São Paulo).

Grande, N. (2009). *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço – gênese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa* (Tese de doutorado, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Portugal).

Heitor, G. (2021). *Quando o museu é uma luta! A criação do Museu da Beira da Linha do Coque e do Museu das Remoções* (Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Rio de Janeiro).

Motta, R. (2009). *Museu e a cidade: o impasse dos MACs* (Tese de doutorado, Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo).

- Pessoa, D. (2017). *Catálogos de exposição: a circulação das obras de Raymundo Cela* (Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza).
- Ruoso, C. (2016). *Nid de frelons: neuf temps pour neuf atlas: histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011)* (Tese de doutorado, Héritage culturel et muséologie, Université Panthéon-Sorbonne – Paris I, França).
- Silva, A. (2020). *A Casa Raimundo Cela e o Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará: transformações e permanências no campo da arte (1967-1989)* (Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife).
- Simões, I. (2019). *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira* (Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre).
- Tejo, C. (2017). *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini* (Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife).
- West, K. (2017). *The exhibitionary complex: exhibition, apparatus, and media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977* (Tese de doutorado, Södertörn University, Estocolmo, Suécia).

ENTREVISTAS

- Asche, F., Döring, D., & Sternfeld, N. (2020). The radical democratic museum - A conversation about the potentials of a new museum definition. *Museological Review*, (24). University of Leicester.
- Leitão, C. (2010). Cláudia Leitão – Gestora Cultural [Entrevista]. Instituto Procomum, São Paulo. Entrevistadores: F. M. Ferron & S. Cohn.
<https://producaocultural.procomum.org/wp-content/uploads/livroremix/ClaudiaLeitao.pdf>

Interlenghi, L., & Moraes, F. (2014). A felicidade é o problema fundamental da arte [Entrevista]. *Revista a Arte & Ensaio*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Cassundé, B. (2025, 29 abril). Entrevista pessoal.

Bedê, C. (2025, 28 abril). Entrevista pessoal.

Linhares, P. (2025, 6 maio). Entrevista pessoal.

Guimarães, D. (2025, 23 maio). Entrevista pessoal.

Interlenghi, L. (2025, 24 maio). Entrevista pessoal.

Resende, R. (2025, 26 maio). Entrevista pessoal.

Tomé, S. (2025, 28 abril). Entrevista pessoal.

VÍDEOS

Bedê, C. (2021). *Histórias para contar* [Vídeo]. Ceará das Artes (Mesa 12) – I Webinar História do Ceará em Debate. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WSiwgoCapLc&t=2453s>

Canal Contemporâneo. (2011). *Canal Contemporâneo em Fortaleza – uma conversa sobre o circuito de arte* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Wj_AaHO-FMU

SITES CONSULTADOS

Afterall. (s.d.). *Publications*. <https://www.afterall.org/publications/>

Canal Contemporâneo. (s.d.). *Site oficial*.

https://www.canalcontemporaneo.art.br/_v3/site/index.php

Casa Civil do Governo do Estado do Ceará. (s.d.). *Site oficial*.

<https://www.casacivil.ce.gov.br/>

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. (s.d.). *Site oficial*. <http://www.dragaodomar.org.br/>

Diablo Rosso – Jonathan Harker. (s.d.). *Site oficial*. <https://www.diablorosso.com/Jonathan-Harker>

Guggenheim New York – Donna Conlon and Jonathan Harker. (s.d.). *Site oficial*.

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/donna-conlon-and-jonathan-harker>

ICOM – International Council of Museums. (s.d.). *Site oficial*. <https://icom.museum/en/>

Museu de Arte Contemporânea do Ceará [@macdragao]. (s.d.). *Instagram*.

<https://www.instagram.com/macdragao/?hl=pt>

Instituto Dragão do Mar. (s.d.). *Site oficial*. <https://www.idm.org.br/>

Instituto Valenciano de Arte Moderna. (s.d.). *Site oficial*. <https://ivam.es/en/>

Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. (s.d.). *Site oficial*. <https://mauc.ufc.br/pt/>

Pinacoteca do Ceará. (s.d.). *Site oficial*. <https://pinacotecadoceara.org.br/>

Salão de Abril. (s.d.). *Site oficial*. <https://www.salaodeabril.com.br/>

Universidade Federal do Ceará. (s.d.). *Site oficial*. <https://www.ufc.br/>

Vila das Artes. (s.d.). *Site oficial*. <https://viladasartesfortaleza.com.br/>

ARTIGOS EM SITES

ALECE. (2012, 30 julho). *Paulo Linhares no Dragão pode salvar a Secult?* Assembleia

Legislativa do Ceará. [https://www3.al.ce.gov.br/index.php/ultimas-noticias/item/7354-](https://www3.al.ce.gov.br/index.php/ultimas-noticias/item/7354-paulo-linhares-no-drag%C3%A3o-pode-salvar-a-secult)

[paulo-linhares-no-drag%C3%A3o-pode-salvar-a-secult](https://www3.al.ce.gov.br/index.php/ultimas-noticias/item/7354-paulo-linhares-no-drag%C3%A3o-pode-salvar-a-secult)

AntropologiZZZando. (2019, 3 abril). *Acidum: linhas e malhas no Ciberespaço*.

AntropologiZZZando: Telas da Arte Urbana. <https://antropologizzzando.blogspot.com/>

Cabral, C. (2007). *De volta ao futuro: revendo as megaestruturas*. Site Vitruvius.

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/266>

Cardoso, J. (2023). *Martha Rosler: In One Way or Another*. Editora Contemporânea, Edição

07 – 08 – 09 / 2023. [https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2023/martha-rosler-](https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2023/martha-rosler-one-way-or-another)

[one-way-or-another](https://contemporanea.pt/edicoes/07-08-09-2023/martha-rosler-one-way-or-another)

Fortaleza Nobre. (2019, 27 junho). *Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – 20 anos*.

[http://www.fortalezanobre.com.br/2019/06/centro-dragao-do-mar-de-arte-e-](http://www.fortalezanobre.com.br/2019/06/centro-dragao-do-mar-de-arte-e-cultura.html)

[cultura.html](http://www.fortalezanobre.com.br/2019/06/centro-dragao-do-mar-de-arte-e-cultura.html)

Francisco, C. (2022). *Entre o oco, o nada e o vazio: notas sobre arte contemporânea e o*

direito a não pertencer. Site do Artista Clébson Francisco.

<https://clebson.com/2022/08/29/ocovazionada/>

Gallica. (2025). Marinetti, F. (1909). *Manifeste du Futurisme*. Publicado originalmente no Jornal Le Figaro, 20 de fevereiro de 1909, Paris. Biblioteca Nacional da França. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item>

Governo do Estado do Ceará. (s.d.). *Educação e Cultura: Ceará do Conhecimento*. <https://www.ceara.gov.br/projeto/educacao-cultura-ceara-do-conhecimento/>

ICOM. (2020). *224 Years of defining the museum* [Relatório]. International Council of Museums, República Checa. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/12/2020_ICOM-Czech-Republic_224-years-of-defining-the-museum.pdf

Instagram MAC. (2024, 18 julho). *Anas, Simôas e Dragões: Lutas Negras pela Liberdade* [Publicação]. https://www.instagram.com/p/C9lArjeSZCH/?img_index=4

Lajus. (2020, 2 janeiro). *Acidum: Arte que transita, potência imagética que marca a cidade – grafite de Fortaleza e de outros mundos*. Lajus – Laboratório das Artes e das Juventudes. <https://www.lajusufc.org/?p=1001>

SEMA-CE – Secretaria do Meio Ambiente e Mudança Climática. (2012, 13 dezembro). *Prodetur*. <https://www.sema.ce.gov.br/2012/12/13/prodetur/>

Smith, M. (2017). *O circuito das artes visuais no Ceará: a aridez de uma paisagem e os agrupamentos artísticos como oásis*. Site Livre Troca. <https://livretroca.redelivre.org.br/ceara/>

Universes in Universe. (2002). *De ponta cabeça*. <http://universes-in-universe.de/car/ceara-america/2002/english.htm>

Wikidanca.net. (2011). *Alpendre Casa de Arte*. http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Alpendre_Casa_de_Arte

DOCUMENTOS CENTRO DRAGÃO DO MAR E MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Apresentação MAC. (2024). *Apresentação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, 2024*. Documento disponibilizado pelo Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Diário Oficial do Estado. (2020a, 16 março). Decreto nº 33.510: Decreta situação de emergência em saúde e dispõe sobre medidas para enfrentamento e contenção da

infecção humana pelo novo coronavírus. <https://www.ceara.gov.br/wp-content/uploads/2020/04/DECRETO-N%C2%BA33.510-de-16-de-mar%C3%A7o-de-2020.pdf>

Diário Oficial do Estado. (2020b, 19 março). Decreto nº 33.519: Intensifica as medidas para enfrentamento da infecção humana pelo novo coronavírus.

<https://www.cge.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/20/2020/03/DECRETO-N%C2%BA33.519-de-19-de-mar%C3%A7o-de-2020..pdf>

Lima, A. S., Xavier, P. P., & Platini, M. (2021). *MAC Dragão: Museu de Arte Contemporânea Plano Museológico 2021-2025*. Candeia Pesquisa e Produção Cultural. Documento disponibilizado pelo Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Instituto de Arte e Cultura do Ceará – IACC. (2010). *Regimento Interno do Instituto de Arte e Cultura do Ceará* (p. 2). <https://www.idm.org.br/wp-content/uploads/2022/10/Regimento-Interno-Instituto-Dragao-do-Mar-LGPD.pdf>

Núcleo de Documentação e Registro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – NUDOC. (2014). *Relatório Geral MAC 2014*. Documento disponibilizado pelo NUDOC.

Núcleo de Documentação e Registro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – NUDOC. (2016). *Relatório Anual MAC 2016*. Documento disponibilizado pelo NUDOC.

Núcleo de Documentação e Registro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – NUDOC. (2017). *Relatório Geral MAC 2017*. Documento disponibilizado pelo NUDOC.

Núcleo de Documentação e Registro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – NUDOC. (2024). *Release de Exposições do Museu de Arte Contemporânea do Ceará*. Documento disponibilizado pelo NUDOC.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Governo do Estado Ceará, Fundação Joaquim Nabuco, & Ministério da Cultura. (1998). *Ceará e Pernambuco: Dragões e Leões* [Catálogo da exposição]. Gráfica Melhoramentos.

Pinacoteca do Ceará. (2025). *Se arar; No lápis da vida não tem borracha; Amar se aprende amando* [Catálogo da exposição, 3 de dezembro de 2022 a 2024]. Gráfica Ipsis.

<https://pinacotecadoceara.org.br/publicacoes/>

Instituto Dragão do Mar. (2023a). *Um atlas para Hélio Rôla + Um desvio nem sempre é um atalho: exposições MAC 2021* [Catálogo]. Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Instituto Dragão do Mar. (2023b). *Quilombo Cearense + Poço 115: exposições MAC 2022* [Catálogo]. Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

Instituto Dragão do Mar. (2023c). *Desenhos + Programa de Performances: exposições MAC 2022* [Catálogo]. Museu de Arte Contemporânea do Ceará.

TEXTOS EM CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

Bedê, C. (2025b). Casa-abrigo para um acervo nômade: A curadoria do Museu de Arte Contemporânea do Ceará para o acervo da Pinacoteca do Ceará. In *Se arar; No lápis da vida não tem borracha; Amar se aprende amando* [Catálogo da exposição, 3 de dezembro de 2022 a 2024]. Gráfica Ipsis.

<https://pinacotecadoceara.org.br/publicacoes/>

Ferreira da Silva, D. (2016). Sobre diferença sem separabilidade. In *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva* [Catálogo]. Fundação Bienal de São Paulo.

<https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt>

Ruoso, C., & Silva, A. (2025). Pinacoteca do Ceará: da Casa Raimundo Cela aos tempos atuais. In *Se arar; No lápis da vida não tem borracha; Amar se aprende amando* [Catálogo da exposição, 3 de dezembro de 2022 a 2024]. Gráfica Ipsis.

<https://pinacotecadoceara.org.br/publicacoes/>

MATÉRIAS DE JORNAL

Canal Contemporâneo. (2006). Arte e molecagem. Artigo de Felipe Araújo originalmente publicado no Jornal O Povo, caderno Opinião, 11 de janeiro de 2006.

<https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000609.html#5>

Canal Contemporâneo. (2010a). Arte daqui pra frente. Artigo de Júlia Lopes originalmente publicado no O Povo, 8 de fevereiro de 2010.

https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2010_02.html

Canal Contemporâneo. (2010b). Pra comemorar? Artigo de Ana Cecília Soares originalmente publicado no Caderno 3 do Jornal Diário do Nordeste, 9 de fevereiro de 2010. https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2010_02.html

Canal Contemporâneo. (2010c). De Picasso a Garry Hill. Artigo de Ana Cecília Soares originalmente publicado no Caderno 3 do Jornal Diário do Nordeste, 11 de julho de 2010. https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2010_07.html

Casa Civil. (2012a). Estão abertas inscrições para os Editais Culturais do Dragão do Mar. Assessoria de Comunicação do Governo do Estado do Ceará, 5 de setembro de 2012. <https://www.ceara.gov.br/2012/09/05/estao-abertas-inscricoes-para-os-editais-culturais-do-dragao-do-mar/>

Casa Civil. (2012b). Governador anuncia mais de R\$ 118 milhões em investimentos na cultura. Assessoria de Comunicação do Governo do Estado do Ceará, 5 de setembro de 2012. <https://www.casacivil.ce.gov.br/2012/09/05/governador-anuncia-mais-de-r-118-milhoes-em-investimentos-na-cultura-2/>

Casa Civil. (2012c). Centro Dragão do Mar receberá investimento de R\$ 9 milhões para reforma. Assessoria de Comunicação do Governo do Estado do Ceará, 7 de dezembro de 2012. <https://www.ceara.gov.br/2012/12/07/centro-dragao-do-mar-recebera-investimento-de-r-9-milhoes-para-reforma/>

Casa Civil. (2015). Marco histórico para a cultura do Ceará: Plano Estadual de Cultura será votado na Assembleia Legislativa. Assessoria de Comunicação do Governo do Estado do Ceará, 9 de julho de 2015. <https://www.ceara.gov.br/2015/07/10/marco-historico-para-a-cultura-do-ceara-plano-estadual-de-cultura-sera-votado-na-assembleia-legislativa/>

Casa Civil. (2021). Rachel Gadelha assume a presidência do Instituto Dragão do Mar (IDM). Assessoria de Comunicação do Governo do Estado do Ceará, 2 de março de 2021.

<https://www.ceara.gov.br/2021/03/02/rachel-gadelha-assume-a-presidencia-do-instituto-dragao-do-mar-idm/>

Casa Civil. (2024). Museus do Dragão celebram Tereza de Benguela, Mulher Negra e Preta Tia Simôa com ações educativas gratuitas. Assessoria de Comunicação do Governo do Estado do Ceará, 19 de julho de 2024.

<https://www.ceara.gov.br/2024/07/19/museus-do-dragao-celebram-tereza-de-benguela-mulher-negra-e-pretatiasimoa-com-acoes-educativas-gratuitas/#:~:text=No%20dia%20de%20julho,meio%20da%20lei%2017.688%2F2021>

Diário do Nordeste. (2007, 2 de março). Auto Filho enfrenta primeira crise na Secult. Da redação. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/paywall-7.100?wall=0&ald=1.500749>

Diário do Nordeste. (2013, 3 de fevereiro). Ponte para a arte. Ana Cecília Soares. https://issuu.com/anaceciliasoares1/docs/ponte_para_a_arte_completa

Folha de São Paulo Ilustrada. (1999a, 17 de abril). Fortaleza inaugura pólo de arte e cultura. Da Reportagem Local. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17049922.htm>

Folha de São Paulo Ilustrada. (1999b, 25 de agosto). Demissões geram crise no Dragão do Mar. Da Agência Folha. Kamila Fernandes. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq25089914.htm>

Folha de São Paulo Ilustrada Online. (2000, 28 de dezembro). 50 mil vêem Rodin em Fortaleza e exposição é prolongada. Da Folha Online. <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u8424.shtml>

Folha de São Paulo Ilustrada Online. (2002, 27 de julho). Bienal no Ceará quer “terrorismo” artístico. Fabio Cypriano da reportagem local. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200220.htm>

Folha de São Paulo Ilustrada. (2002b, 17 de dezembro). Ambientes são surpresa da 1ª Bienal Ceará América. Fábio Cypriano. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1712200212.htm>

Jornal O Povo. (2012a, 15 de abril). Significante, sem significado. Especial para O Povo.

Tadeu Feitosa.

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/04/14/noticiasjornalvidaearte,2820863/significante-sem-significado.shtml>

Jornal O Povo. (2012b, 15 de abril). Que Dragão o Ceará precisa?

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/04/14/noticiasjornalvidaearte,2820869/que-dragao-o-ceara-precisa.shtml>

Jornal O Povo. (2012c, 20 de julho). Virada cultural?

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/07/20/noticiasjornalvidaearte,2881852/virada-cultural.shtml>

Jornal O Povo. (2012d, 26 de setembro). Dragão do Mar, uma “refinaria da cultura”.

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/09/26/noticiasjornalvidaearte,2926228/dragao-do-mar-uma-refinaria-da-cultura.shtml>

Jornal O Povo. (2016, 28 de dezembro). Paulo Linhares projeta “ano incrível” para a cultura no Ceará. Lígia Costa.

<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/economia/2016/12/28/noticiasjornaleconomia,3676685/paulo-linhares-projeta-u201cano-incrive-u201d-para-a-cultura-no-cear.shtml>

Jornal O Povo. (2018, 25 de abril). Maloucos, o Dragão e o elefante. Opinião. Paulo

Linhares. <https://mais.opovo.com.br/jornal/opiniao/2018/04/maloucos-o-dragao-e-o-elefante.html>

Jornal O Povo. (2019, 25 de abril). Jangadas vêm do mar pra ver você chegar. Notícia.

Camila Holanda. https://mais.opovo.com.br/jornal/vida_e_arte/2019/04/18/j-an-gadas--vem-do-mar-pra-ver-voce-chegar.html

Jornal O Povo. (2020, 7 de março). Nova gestora do Museu de Arte Contemporânea do Dragão do Mar avalia expectativas e desafios. Ivig Freitas.

<https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2020/03/07/nova-gestora-do-museu-de-arte-contemporanea-do-dragao-do-mar-avalia-expectativas-e-desafios.html>

Jornal O Povo. (2021, 29 de janeiro). Paulo Linhares deixa Instituto Dragão do Mar e assume Observatório de Fortaleza. João Gabriel Trés.

<https://www.opovo.com.br/vidaarte/2021/01/29/paulo-linhares-deixa-instituto-dragao-do-mar-e-assume-observatorio-de-fortaleza.html>

Jornal O Povo. (2022, 13 de dezembro). Era uma vez uma bienal de ponta-cabeça...

Opinião. Rafael Escócio. <https://mais.opovo.com.br/jornal/opinioao/2022/12/13/rafael-escocio-era-uma-vez-uma-bienal-de-ponta-cabeca.html>

Jornal O Povo. (2023, 4 de setembro). Dragão do Mar: A arquitetura de um gigante. Miguel

Araújo. Episódio 05 da série Raio X dos espaços culturais de Fortaleza.

<https://mais.opovo.com.br/reportagens-especiais/raio-x-espacos-culturais-fortaleza/2023/09/04/dragao-do-mar-a-arquitetura-de-um-gigante.html>

Jornal O Povo. (2025, 12 de abril). Duas coisas para fazer antes de abril terminar. Paulo

Linhares. <https://mais.opovo.com.br/colunistas/paulo-linhares/2025/04/12/duas-coisas-para-fazer-antes-de-abril-terminar.html>

O Globo. (2006, 23 de janeiro). A cilada do artista invasor. Artista cearense engana

imprensa inventando um colega japonês. Suzana Velasco.

<https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000623.html>

Vermelho. (2009, 28 de abril). Dragão de mil faces: Centro Dragão do Mar comemora hoje

10 anos. <https://vermelho.org.br/2009/04/28/dragao-de-mil-faces-centro-dragao-do-mar-comemora-hoje-10-anos/>

Apêndice

Caderno de Entrevistas

Entrevista com Paulo Linhares – Realizada em 06.05.2025

Virgínia Pitta – Eu gostaria que falasse um pouco sobre as referências, as ideias para a criação de um centro cultural. Como surge essa ideia? Teve referência de algum projeto político, de alguma política cultural?

Paulo Linhares – Na verdade, é o seguinte. Vamos na sequência rápida. Depois a gente detalha o que você achar importante.

Virgínia Pitta – Ok.

Paulo Linhares – Eu estava em Paris, e o Ciro Gomes me ligou e me convidou para ser Secretário da Cultura, me expôs a situação. E eu disse que estava terminando o mestrado e ainda não tinha defendido. Mas eu aceitei. Eu estava estudando um pouco sobre cidade. Um pouco não. Eu estava estudando muito sobre cidade, porque minha dissertação era sobre cidade, era o livro “Cidade de Água e Sal”. Eu tinha visitado Barcelona, conhecia os museus de Barcelona, conhecia Lisboa, o Centro Cultural de Lisboa. Estava com tudo muito fresco na cabeça, pensando. Eu comecei a pensar na viagem, de volta para Fortaleza, que a cidade não tinha uma estrutura de centralidade ligada ao centro, e que no centro precisava ter um equipamento que juntasse as pessoas, de um equipamento que não fosse uma estrutura fechada, que fosse um centro de debate e de conversa. E que, também, fosse ligado à uma área de formação. Não se chamava Dragão do Mar. Nada se chamava Dragão do Mar ainda. Quando eu cheguei em Fortaleza, quando eu desci do avião, eu lembro que naquela época tinha uns jornalistas que ficavam no aeroporto. E eu já fui falando que uma das minhas ideias principais era fazer um centro cultural no centro, e que eu estava pensando como ia ser. Inclusive, eu me lembro que o Jornal O Povo, acho que era o Eliomar que estava lá, deu uma manchete, “novo secretário fala em centro cultural”, alguma coisa assim. Então, eu comecei a investigar como eu ia fazer. Isso demorou um tempo porque eu comecei a pensar nas possibilidades.

A primeira possibilidade que eu pensei, era a gente comprar, pedir a sessão, da décima região militar. A gente estava num tempo pós-ditadura de abertura política, mas ainda estava muito recente. Não era uma coisa bem resolvida. Embora o Tancredo Neves já tivesse sido eleito, já tivesse morrido e o José Sarney já tinha assumido. Tinha acontecido tudo aquilo. E eu conversei com o Ciro sobre essa possível localização, e ele disse, “cara, eu não sei se eles vão me liberar. Vamos com calma. Não vamos pegar uma briga, um conflito logo de cara, não. Vamos pensar primeiro”. Então, o Ciro fez uma sondagem, recebemos um não. Porque ali em cima eu achava legal, porque podia expandir. Tinha a história do marco zero da cidade. Mas eu não estava pensando em demolir não. Era uma ideia de aproveitamento. Depois da negativa, eu comecei de novo. Zerou. A segunda hipótese foi aquela estrutura que é da família Boris. Mas toda. Tinha um Boris que era vivo naquele tempo, e eu comecei a sondar e ele disse que não! Eu disse para ele que eu podia desapropriar. E ele disse: “não vai fazer isso, que eu vou fazer uma confusão na cidade”. Então, ficou aquela situação, eu tentando convencer esse cara. Nesse período eu descobri que aquele terreno [se referiu ao terreno que hoje está localizado o Centro Dragão do Mar] era de alguma Secretaria do Governo. Na frente desse terreno tinha um bar. O Baiano, que era dono. Ele criou um bar que chamava

“Coração Materno”, e a gente vivia lá farreando. A atriz Patrícia Pilar vinha muito aqui, e ia nesse bar. Estava uma badalação danada. Não sei se você ouviu falar desse bar “Coração Materno”.

Interferência Virgínia – Já ouvi falar sim.

Paulo Linhares – O dono do bar era um cara ligado ao Caetano Veloso, era um cara muito legal. Ele morreu. Depois eu me lembro do nome dele. Então, eu descobri que o terreno em frente a esse bar era da Secretaria de Obras, era a Secretaria, ficava a administração. Eu consegui medir e calcular o tamanho desse terreno e comecei a estudar aquele entorno. Como é que eu vou pensar a arquitetura? Então, eu resolvi fazer um concurso de ideias. Não de projetos arquitetônicos, de ideias. Todo mundo pensa que eu conhecia o Fausto Nilo, mas eu não fui da geração dele. Claro que as pessoas falavam sobre o Fausto Nilo, mas eu nunca tinha visto. Aliás, eu nunca tinha visto o Fausto Nilo. Porque coincidiu de eu estar fora de Fortaleza, morando na França. Eu fiz o concurso e o projeto do Fausto Nilo foi muito bom. Eu gostei do projeto dele porque eu queria ver as ideias sobre o que deveria ser, eu não queria ver o projeto em si. Na verdade, o projeto dele era um texto, dizendo como é que devia ser pensado. Eu tinha sido muito influenciado, o que eu pensava tinha a ver com um projeto que tem em Paris que chama *La Villette*. Que é um parque. O *La Villette* não é um negócio fechado. Eu não queria um lugar fechado. Eu queria um lugar transparente, que fosse permeável à cidade. Eu dei uma espécie de um *briefing* para os arquitetos que iam participar do concurso de ideias. E ele trabalhou em cima dessa ideia de uma forma bem legal.

Interferência Virgínia – Rapidamente... Mas você deu essas ideias antes do concurso de ideias?

Paulo Linhares – É, para quem ia concorrer, entendeu? E o Fausto Nilo ganhou o concurso. Inclusive na época, tinha uns arquitetos que falavam... “Poxa, não foi feito um concurso de projeto, o cara fez um concurso de ideias”. Mas eu achava que o importante era como pensar esse centro cultural. Eu odeio essa palavra equipamento. Eu tenho uma polêmica com o Fabiano Piúba. Porque eu acho que um centro cultural é uma instituição, não é um equipamento vazio, é uma instituição, porque ela tem alma. Porque eles colocam assim “um equipamento da Secretaria de Cultura”, que diabo é isso? Uma caixa de sapato? Depois do concurso, o Fausto começou a discutir o programa do centro cultural com a gente.

Interferência Virgínia – Mas depois do concurso de ideias?

Paulo Linhares – É. Porque no concurso de ideias não tinha o programa definido ainda. Só essa ideia de como é que ia ser, as hipóteses. Mas eu já tinha o programa elaborado. O que é que eu queria? Eu queria um museu de arte, queria um museu de cultura popular, queria um cinema. Na verdade, eu queria três cinemas. Queria um teatro. E eu queria um lugar que fosse um teatro para música, um lugar maior. Nós fomos estruturando o programa do centro cultural em cima desses equipamentos. E aí, começaram os problemas.

O problema primeiro, o custo do teatro era altíssimo. O Fausto começou a esboçar os custos desse programa. Eu comecei a estudar cada projeto desse. Eu ia estudar o que deveria fazer. Comecei a estudar muito, demorou pra caramba. Porque cada projeto como esse, eu fazia um grupo de trabalho e começava a ouvir. E o primeiro que teve problema foi o teatro. Porque o teatro que era ali no meio, onde é o cinema maior, aquele não era o teatro. Era um teatro que a gente estudou que para ser viável, tinha que ter mais de mil lugares. E para fazer um teatro com mais de mil lugares, de mil e duzentos a mil e quinhentos lugares, era uma loucura.

O custo era altíssimo. Então, eu levei o esboço de preço dos projetos para o Ciro, e ele achou que era inviável. Porque, na época, o governo tinha pouco dinheiro. O Ciro estava fazendo ainda o reestudo financeiro do Estado, não era como hoje que tem um dinheiro para o setor cultural. Eram umas “merrequinhas” para investir. Para você ter uma ideia, aquele centro cultural, ele custou, a preço da época, ele custou 20 milhões de dólares. Mas o dólar era bem baixo na época, como se ele tivesse custado 25 milhões, 30 milhões de reais. Em dinheiro, custou isso. Eu tenho até medo de dizer que custou tão barato, que não dá nem para fazer a portaria de um estádio, entendeu? Mas foi baratíssimo. É uma coisa inacreditável, quando você pega o orçamento que foi investido nele. Então, a gente ficou com esse problema dentro do teatro, como ia fazer. Essa era a primeira questão. Mas eu dizia, “mas vamos fazer. Deixa no projeto que a gente vai ver como consegue dinheiro”.

E o sobre museu, existiam dois pontos que a gente começou a debater. Um é se seria um museu de arte moderna. Mas tinha uma ideia na cidade, porque já existia o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. E diziam que o museu do centro cultural ia concorrer com o MAUC da Universidade, e eu deveria fazer um museu de arte contemporânea. E eu achava estranho um museu de arte contemporânea, vou explicar porque. Resisti muito no começo. Inclusive eu vou te mandar uma matéria sobre isso, que eu escrevi a um mês atrás. [Nesse momento ele cita a matéria “Duas coisas para fazer antes de abril terminar: Um ‘filmaço’ e um jantar inesquecível” do Jornal O Povo, publicada em abril de 2025, escrita por ele, que trata do documentário sobre o artista Antonio Bandeira]. Primeira coisa que aconteceu antes da criação do museu, é que a Secretaria da Cultura, durante a minha gestão, tinha a responsabilidade sobre um centro de artes visuais, que chamava Casa da Cultura Raimundo Cela. E eu peguei essa Casa Raimundo Cela e fui descobrir informações sobre ela, qual era a coleção que ela tinha. Minha diretora de artes plásticas, não sei como era o nome da gerente, era a Dodora Guimarães. Eu disse, “Dodora, eu quero saber o que tem nessa Casa”. Porque existia uma confusão em torno dela sobre as obras que faziam parte de sua coleção. Eu verifiquei junto com a Dodora e o grupo de trabalho, e a Casa não tinha uma coleção que tivesse muita relevância. Não tinha obras nem de Raimundo Cela, nem de Antonio Bandeira. Então, eu comecei a ouvir as pessoas que eu confiava. A Dodora me apresentou duas pessoas que eu ouvia muito, o Agnaldo Farias e o Paulo Herkenhoff. A pessoa que mais me influenciou foi o Paulo Herkenhoff, nas conversas que eu tive com ele no Rio e em Fortaleza. Uma vez ele veio em Fortaleza e nós conversamos muito. Eu me lembro dessa última conversa que eu tive com o Paulo, a gente chegou à conclusão que a gente tinha que ter os grandes artistas cearenses. Porque não tinha um lugar que tivesse eles em Fortaleza. Só tinha lá no MAUC. E o MAUC era muito fechado.

Aí eu comecei a discutir o que era Bandeira, o que era Cela, o que era cada um desses artistas. Quem eram os artistas que eu deveria ter. E fiquei discutindo com Paulo, Agnaldo, Dodora. Depois comecei a pensar em comprar. Primeiro eu fui definir o que eu queria ter. Era o Cela, pela sua questão histórica. Então, fui estudar Cela, quando o Cela vinha, daquele padrão, o tipo de pintura. Tem um autor que eu estudava, que na época era um dos primeiros caras que estudava Bourdieu no Brasil. Eu vinha da França, estudava Bourdieu, que eu considero o principal autor de sociologia e antropologia cultural. E o autor no Brasil, dessa época era o José Carlos Durand, que fez um livro muito importante, quer dizer, meu pensamento tem muito a ver com esse livro, chama “Arte, Privilégio e Distinção”. Era um cara da Getúlio Vargas. É um livro daquela coleção perspectivas. Que ele analisa como é no Brasil o mercado de arte. Como foi essa época do Cela, por exemplo. E nesse período que eu estava estudando, o Fausto faz o primeiro projeto. Me lembro que a gente foi de noite ver a

primeira maquete. Marcamos com o Ciro. Fomos no lugar de trabalho da pessoa que fez a maquete, e vimos a primeira maquete. Nossa! Está bonito, legal, do jeito que eu tinha pensado. Mexemos algumas coisas. A dúvida era se fazia um aquário pequenininho, lá onde hoje é a construção do aquário [se refere à localização do antigo prédio do DNOCS, onde hoje existe parte do construção do aquário, que foi paralisada, e será um edifício da Universidade Federal do Ceará]. Mas era outra pegada, era outra coisa. Então, nessa conversa final com o Paulo Herkenhoff, ficou decidido que eu tinha que ter um lugar que tivesse os clássicos cearenses como Raimundo Cela e Antonio Bandeira, que eu sempre achei que é o maior artista cearense. Nesse artigo eu falo... é sobre o filme do Bandeira, que eu falo do Bandeira. Porque o Bandeira é o maior, porque o Bandeira é o artista mais importante do ponto de vista de eficácia simbólica, porque é o cara mais valorizado. Mas porque ele foi tão importante? Porque ele deu uma virada, ele saiu do figurativo. O Paulo, inclusive, me sugeriu que eu pegasse aquele grupo que o Bandeira fez parte. Ele e mais dois amigos, os pintores Camille Bryen e Wols, criaram o Grupo Banbryols entre 1949 e 1951, uma espécie de movimento artístico. Ele dizia que eu tinha que trazer os quadros deles, que essa ideia era muito boa. Aí eu dizia, “Porra! O cara tinha um movimento artístico!” Mas nunca consegui juntar a produção desse grupo. Fui pra Paris, falei com uma pessoa para investigar, para fazer a pesquisa, mas não consegui porque ainda era confuso. Voltando... Bandeira! Então, eu tinha que comprar Bandeira. Aí eu chamei um cara que foi importante, o Max Perlingeiro, que tem as galerias no Rio, em São e em Fortaleza. Falei para ele que queria comprar Cela, Bandeira, Chico da Silva. Defini quem eram os artistas: Raimundo Cela, Antonio Bandeira, Chico da Silva, Aldemir Martins. Nesse momento eu resolvi fazer o painel do Aldemir lá no Dragão. Chamei o Aldemir, o Aldemir ficou morto de feliz. Fiquei superamigo do Aldemir. Nem conhecia o Aldemir. Eu achava que o Aldemir era um clássico. E tinha outra pessoa que eu ouvia muito também, que me ajudou muito a comprar coisa boa e barata. Era o Secretário de Cultura do Rio de Janeiro, um grande especialista em artes plásticas, Leonel Kaz. Ele tem uma editora de livro de artes plásticas. Ele conhece muito. Foi uma pessoa chave. E ele disse, “tem um cara vendendo Aldemir, você tem que comprar Aldemir antes da Bienal de São Paulo”. E eu era louco por aquele Pelé [se refere a obra “Pelé” do Aldemir Martins], porque eu tinha um livro do Décio Pignatari, que tinha aquelas obras do Aldemir. Aquele livro do Pignatari também da editora perspectivas. Então eu fui comprar o Aldemir, fui comprar aquelas obras. Batalhar. Foi uma negociação tão complicada, que elas foram compradas, na verdade, fechou a compra depois que eu saí da Secretaria. Então, por isso que aparece o nome do Newton Almeida. Porque eu comecei a negociar o dinheiro e o pagamento para o Estado comprar. A negociação que eu comecei foi muito demorada. Era Aldemir, Bandeira, Cela. Cada um tem uma importância. Aldemir porque eu achava que ele desenhava bem, fui estudar. Por isso que eu pensei no painel. Aí trouxe o Aldemir, comecei a negociar com o Aldemir. E o Sérvulo. E do pessoal mais novo, depois entrou aquele rapaz que era da folha de São Paulo na época, o Leonilson. Então os caras que eu considerava na época, que eu tinha obrigação de ter, eram esses daí. O Paulo Herkenhoff é um cara genial, ele fez o Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR, muito tempo depois. Ele me disse, “se você tem as obras desses artistas no Museu, você já faz uma coisa muito importante que é explicar para o Ceará e para o Brasil quem são esses artistas”.

Depois disso foi quando começou a confusão para que o museu fosse um museu de arte contemporânea. Porque a gente pegou essa maquete e colocou lá no Palácio da Abolição, porque a Secretaria da Cultura era lá na Abolição. E começou uma série de debates. Porque tiraram o nome artes plásticas e colocaram o nome artes visuais? Essa mudança não me

convence. Então, começou o debate, os artistas diziam: “tem que ser um museu de arte contemporânea”. Porque eles pensavam neles, né? No momento que estavam vivendo, neles no sentido positivo! Aí eu disse: “mas eu vou valorizar esses caras, também”. Aí no fim, eu coloquei o nome museu de arte contemporânea, mas ele tem uma base, o acervo dele é um museu de arte moderna. Esses artistas são de arte moderna, entendeu?

Interferência Virginia – Na verdade esse acervo não é do MAC, é? Esse acervo é o que foi para a Pinacoteca.

Paulo Linhares – Ele foi comprado para o MAC. Não havia Pinacoteca. Esse acervo é do MAC. Na verdade, era do Estado, porque eu comecei a negociar com o Estado. Comecei a negociar a compra do acervo do BEC [Banco do Estado do Ceará], que foi vendido. E eu pedi para o Tasso para não vender o acervo, para a gente ficar com parte do acervo, e a gente ficou. Então, eu comecei a juntar todo o acervo do Estado. Porque tinha a ideia de que a gente ia fazer uma Pinacoteca. Mas que na época era só ideia. Tudo seria feito depois. Já estava fazendo um centro de arte, que era difícil pra caramba, e também fazer uma Pinacoteca, não tinha condições naquele momento. E no período dessas compras, o Ciro Gomes já tinha saído do governo. O Governador era o Tasso Jereissati. Quem comprou foi o Tasso. E essa passagem de governo foi complicada pra caramba, também. Eu fui para os Estados Unidos e para a Europa com o Fausto, para a gente ver esse negócio do aquário, ver equipamentos e Museu. Eu fui mostrar a ele um aquário que eu acho lindo, numa cidade na França que é com a água do mar mesmo. Que era o que eu queria fazer. Com os peixes mesmo daqui, para falar dos peixes daqui. Só isso. Não tinha esse negócio de tubarão. Quando a gente estava no avião, voltando pra Fortaleza, o piloto disse assim: “o Governador do Ceará, Ciro Ferreira Gomes, acaba de anunciar sua saída do governo”. Era no segundo ano e meio. Faltava um ano e tanto para o Ciro sair do Governo. Ele foi assumir o Ministério da Fazenda. Descendo do avião eu fui direto para o Palácio da Abolição. O Ciro estava discursando, renunciando para ser Ministro da Fazenda. Eu fiquei pensando como ia ficar a situação do Centro Cultural. A obra tinha começado e tinha 10% executada. Mas parou tudo! Parou museu, parou acervo. E eu pensei “vou sair da Secretaria. Vou ficar até o final do mandato. Entrou o presidente do Tribunal de Contas no Governo. Teve uma confusão. No final do ano eu fui pra França de novo. Estava no interior da França, e me ligou um secretário do Tasso, dizendo que o Tasso queria conversar comigo, que eu voltasse pra Fortaleza. Me chamou lá na casa dele. Eu nem conhecia ele também. Nunca tinha visto o Tasso ao vivo. Já tinha dirigido um comercial da Slogan que ele aparecia, mas tinha sido dois minutos de filmagem. Eu fui na casa dele, e ele sentou, assim, na beira na piscina, aquele jeito dele bem pausado, e perguntou o que eu pensava, o que eu tinha feito. A gente conversou durante duas horas e meia, três horas. Ele só perguntando. Eu achei que ele estava perguntando para indicar outra pessoa. Que eu achava que era a Violeta Araes, que tinha sido a Secretária da Cultura no primeiro governo dele, e ela era uma pessoa muito legal, tinha feito muita coisa. No final da conversa ele disse assim: “vamos continuar?”. Aí eu disse: “eu sou doido para terminar esse projeto”. Do Instituto Dragão do Mar, da escola que já tinha, mas era bem pequena a escola, e do Centro Cultural Dragão do Mar. Aí ele disse: “Pois então você vai continuar, você vai ser o Secretário”. E eu perguntei: “E o centro cultural?”. Ele respondeu: “A gente vai discutir! Vamos ver se a gente consegue o dinheiro para fazer”. Mas a execução ficou parada. Toda vida que eu falava com o Tasso sobre o centro cultural, ele respondia: “Calma!”. Passou dois anos parado. Até que um dia ele me chamou e disse: “Pronto! Agora estou sentindo firmeza. Passei em cima do terreno de avião, olhei bem. Pode continuar que eu vou liberar o dinheiro. Vamos arranjar uma parte desse dinheiro”. Aí eu fui negociar com

o Sérgio Mota, que era Ministro das Telecomunicações. Uma série de jogada econômica para a gente conseguir dinheiro.

O que eu ia falar dessa história, que eu pulei, do bar Coração Materno, como o nome do centro cultural virou Dragão. Um dia eu estava no bar Coração Materno, e o dono do bar, o Nonato Freyre disse: “Sabia que aqui era onde ficava a jangada do Dragão do Mar?” Eu respondi: “não”. Ele completou: “nesse armazém aqui”. Nós conversamos, e eu falei que achava o Dragão do Mar uma figura interessantíssima por causa do movimento abolicionista no Ceará. O Dragão é uma figura maravilhosa. E o Nonato disse: “só tem uma ruazinha aqui com o nome dele, ninguém pensa o Dragão, ninguém conhece ele”. Não tinha nada na cidade sobre o Dragão do Mar. Então, eu pensei em colocar o nome do centro cultural de Dragão do Mar. Foi nesse dia que eu decidi, lá no Coração Materno.

Voltando para o Museu, eu chamei uma pessoa que tinha trabalhado no MoMA. Não lembro o nome dela, ela era carioca. Ela foi uma pessoa importantíssima para o MAC. Ela era uma arquiteta que entendia muito de reserva técnica. Preciso lembrar o nome dela, depois. Ela que fez o museu comigo. A parte técnica toda. Porque o MAC ele é pequeno, mas ele é perfeito do ponto de vista de projeto. Ele foi pensado dentro do padrão. Não é um museu grande, mas eu quis que ele fosse um museu tecnicamente muito bem feito. E ela fez a parte da reserva técnica do MAC. Ela vinha do MoMA, que era referência. Quem me indicou ela foi o Secretário de Cultura do Rio, o Leonel Kaz. Ele era muito meu amigo, porque eu era presidente do Fórum de Secretários, era uma época que o Fórum tinha muita força. Ela tinha acabado de sair do MoMA, tinha passado uma temporada dirigindo uma área do MoMA. E entendia muito. Então ela veio. Foi ela que montou a parte técnica, onde ia ficar equipamento. A parte técnica de todos os projetos foram dela.

Nesse momento já tinha se conformado uma disputa política para quem ia dirigir o museu. Começou uma pressão política para eu decidir quem ia dirigir o museu. E eu dizia que não ia decidir naquele momento. Começou uma pressão. E eu estava montando o museu com essa arquiteta. E quando a gente terminou de encaminhar a parte técnica, foi que começou a confusão de quem ia ser o diretor de cada área. Então, eu resolvi abrir o centro cultural um ano como *soft open*. A gente abriu um ano para ver como cada equipamento funcionava. Foi na época que eu me candidatei a deputado estadual, sai para ser deputado. Fui eleito. Então, quando terminou o ano da inauguração eu já era deputado, e já tinha começado uma briga imensa com o Newton Almeida. Todo mundo que era ligado a mim, na Secretaria de Cultura, saiu. Na verdade, o Newton fez a placa de inauguração sem o meu nome e sem o nome do Ciro Gomes. O Tasso soube e ficou puto da vida, e obrigou ele a colocar os nomes. Eu não sei nem se ele colocou o meu, ou só o do Ciro, tem que ver a placa lá no Dragão. Acabou tendo a inauguração, aquele mal-estar filha da mãe, aquela coisa. E nessa confusão toda, que eu decidi, antes de sair, que ia ser uma Organização Social, porque essa questão de ficar apenas com o Estado era ruim. E o Instituto Dragão do Mar estava no auge também. Aí ele [Newton Almeida] colocou para fora o Capô [Maurice Capovilla], o Orlando Senna... aquela confusão, todo mundo sabe.

E nesse projeto do museu, eu ainda participei da discussão de quem seria o diretor, mas fiquei segurando a decisão. Eu e Newton Almeida. E acabamos optando pelo José Guedes, que foi o primeiro diretor, mais como uma solução sem confusão política.

Interferência Virgínia – Você está falando do Centro Cultural ou do Museu?

Paulo Linhares – Do Museu, que o primeiro diretor foi o José Guedes. Era uma solução para não ter confusão política. Na época, o José Guedes era muito ligado ao Tasso. E tinha um apoio político que ia proteger das pressões políticas. Porque tinha muita guerra política. Todo mundo querendo dirigir esse museu novo. Então, essa questão foi bastante relevante. Mas a pessoa em que eu confiava da cidade, era Dodora Guimarães. Que desenvolveu o museu comigo. A Dodora era ligada ao Agnaldo, mas gostava também do Paulo Herkenhoff. Ela era mais ligada ao Agnaldo e eu gostava mais do Paulo. Eu tinha uma relação muito boa com o Paulo. Mas os dois foram pessoas muito importantes. E na parte de aquisição eu confiava no Max Perlingeiro porque ele sabia os valores, sabia o preço das obras. E se era confiável comprar, se era original. Tanto que nunca teve denuncia de quadro nenhum. Muito quadro do Bandeira tinha confusão. Nenhum Bandeira dos que eu comprei teve confusão. Hoje em dia, muito quadro do Bandeira também tem confusão. Tem uns depoimentos do filme do Bandeira [se refere ao documentário sobre o artista Antonio Bandeira, “Antônio Bandeira – O Poeta das Cores”, lançado em 2025], que falam exatamente aquilo que eu pensava naquela época. Porque que o Bandeira é o mais importante. Existe também uma história da família do Bandeira, que a família está vendendo muito quadro. E tem um pessoal que disse que esses quadros eram dados como autênticos, mas não eram. Eu sei que é um rolo fenomenal. Na verdade, foi esse quarteto aí: Leonel Kaz, Agnaldo Farias, Paulo Herkenhoff e a arquiteta carioca que trabalhou no MoMA, que não estou lembrando o nome dela.

Virgínia Pitta – Entendi o contexto geral da criação do Dragão e do Museu. Agora vou perguntar questões pontuais do Museu. Você falou que a referência para o concurso de ideias foi o *La Villette* em Paris. Gostaria que você falasse mais sobre as referências para o centro cultural e para o Museu.

Paulo Linhares – A referência do ponto de vista de não ser um espaço fechado, de ser um espaço aberto na cidade. Porque o *La Villette* é um parque. Você chega lá e se pergunta, cadê as paredes? Depois fizeram vários equipamentos novos lá. Mas lá mistura ciência. O único palpite que o Ciro Gomes deu na época, que é ideia do Ciro, é o planetário. Essa viagem que eu fui para os Estados Unidos com ele, foi para ver planetário. O Ciro tinha uma ideia que a gente achou muito legal. Esses meninos da escola pública gostam de planetário, que é uma coisa muito americana. Nas escolas americanas, as melhores escolas americanas, são escolas comunitárias, elas têm um planetário. Quase todo mundo tem um planetário lá. Então a gente foi ver os planetários. Aí teve aquela história daquela área de show que eu consegui dinheiro com o Sérgio Motta, por isso que se chama Anfiteatro Sérgio Motta. Porque era o Ministro das Comunicações que deu o dinheiro.

Interferência Virgínia – Eu não sabia que o Anfiteatro tinha esse nome.

Paulo Linhares – Na época eles tinham muito dinheiro, por causa da Lei das Teles, que tinha acabado de ser aprovada, e a Lei das Teles financiava a Lei Rouanet, foi a primeira Lei Nacional de Cultura. Foi na época, também, que eu fiz a Lei Estadual de Cultura, que chamava Lei Jereissati. Então a construção do centro cultural foi muito ligada a questão, sempre fundamental na minha cabeça, da área de formação. Eu queria fazer a escola vizinha ao Dragão. Que eu só fui fazer muito tempo depois. Porque, na época, deu confusão também, a Marinha não liberou e ficou aquele rolo. Eu só consegui liberar depois, porque o Cid Gomes fez a cabeça da Marinha para construir uma Escola de Aprendizagem lá perto do late Clube. Construiu. Por isso eles cederam aquela estrutura, entendeu? [se refere ao prédio onde hoje está localizada a Escola Porto Iracema da Artes]. Eu sempre quis colocar a Escola ali, porque

na minha cabeça era o Centro Cultural Dragão do Mar e o Instituto. E nessa época, ele ficou funcionando, parcialmente, num equipamento que era da TV Ceará – TVC. Porque eu era presidente da TVC também. Eu era Secretário de Cultura e Esporte e acumulava a responsabilidade da TVC. Colocavam presidente, mas não era.

Virgínia Pitta – Eu gostaria de saber se teve alguma referência em relação ao Pompidou.

Paulo Linhares – Não. Eu ia muito ao Pompidou como uso. Tinha um museu de arte de Barcelona que eu gostava muito. Era um museu menor, mais interessante. E o Pompidou eu achava interessante, mas achava aquela arquitetura do Renzo Piano muito ousada.

Virgínia Pitta – Em relação a política cultural de Fortaleza, tinha alguma referência com França e Paris?

Paulo Linhares – Não. O que eu achava... tem uma tese interessante sobre isso que ela me ouviu, mas de uma forma confusa. Porque na verdade as pessoas que escreveram sobre essa época, faziam a seguinte análise: o Tasso é empresário, então a política cultural do Tasso tem a ver com o capital privado. Mas o Tasso não deu palpite em nada. Pelo contrário, foi o cara mais legal. Tudo tinha sido pensado antes do Tasso. O Tasso não deu palpite no centro cultural e em nada. Ele era uma pessoa superaberta. Então as pessoas que analisaram esse período, ficavam fazendo um exercício de contorcionismo ideológico de dizer que a política cultural era influenciada pelo Tasso. Que era o “Governo das Mudanças”, dos empresários. Mas isso não tinha nada a ver. Nunca teve tanto Estado na cultura como essa época. Era o Estado, era a política cultural de formação. O que era que eu pensava? Que tinha que ter área de formação, porque tinha que ser democrático. A pessoa tinha que entrar na cultura e a cultura tinha que ser aberta. Mas a política cultural tinha três grandes eixos. Era a questão de formação, criação e difusão. Formação, o Instituto Dragão do Mar. Criação, era incentivo através do que dava pra fazer na época, que era lei de incentivo. Que ninguém tinha. Eu fiz a primeira Lei Estadual no Brasil, que não tinha nada. Era porque eu queria colocar dinheiro na mão dos artistas. E a difusão era uma estrutura de casa de cultura no interior, que eu comecei a fazer. Fiz a Belchior, Casa de Cultura de Sobral.

Virgínia Pitta – Em relação a escolha do presidente do Dragão, você estava envolvido na seleção desse cargo? Como aconteceu?

Paulo Linhares – Na época, eu estava querendo fazer uma OS, e tinha uma pessoa do Banco do Nordeste que era indicada. Eu achava que tinha que ter um gestor, que fosse um bom gestor. O Newton Almeida conhecia o pessoal do Banco do Nordeste, porque o Newton era do Banco do Nordeste. E o Pádua estava saindo do Banco do Nordeste e foi o primeiro presidente. Então escolhemos um gestor para implantar a parte administrativa, de financiamento, para dá segurança para a SECULT. Porque na época não tinha OS, não tinha essa estrutura administrativa que tem hoje. Não tinha nada. Tudo estava sendo criado, era difícil. Então o Pádua foi escolhido como gestor, capaz de implantar o modelo de gestão que eu queria, que era uma OS. Por isso deu certo. Ele tinha visão, como eu queria. A gente se entendia muito bem nessa questão. Eu e o Newton Almeida. Porque o Newton era muito bom em gestão. Porque eles são bancários, eles entendem da parte administrativa. Então eu trouxe o Pádua nesse sentido. Ele não era uma pessoa da área da cultura.

Virgínia Pitta – Voltando para o Museu. Gostaria que você falasse um pouco da primeira exposição, “Dragões e Leões”. Você esteve envolvido no desenvolvimento dessa exposição?

Paulo Linhares – A primeira exposição foi pensada por mim. Questão entre Pernambuco e Ceará que eu achava que era fundamental.

Interferência Virgínia – Você já estava fora da SCULT na abertura da exposição?

Paulo Linhares – Estava. Mas foi antes. A gente começou a pensar essa exposição nesse ano que eu ainda estava.

Interferência Virgínia – Por isso a curadoria foi do Agnaldo Farias? Porque vocês já estavam em contato para a criação do MAC-CE?

Paulo Linhares – Isso. Tinha, também, uma articulação com a Fundação Joaquim Nabuco em Recife. Eu tinha feito um projeto em Portugal com eles. Tinha a Silvana Lumachi Meireles, que depois foi para o Ministério da Cultura, ser Secretária Executiva do Juca, que era da Fundação Joaquim Nabuco. Então, eu queria fazer esse confronto entre a questão do açúcar, que eu estava estudando, “Cidade de Água e Sal”, e da pecuária do Ceará. A lógica de colonização diferente. Como era diferente. Dragões e Leões, o nome, tudo foi das minhas conversas com o Agnaldo. E essa exposição também se relaciona com o que eu estava estudando. Porque eu tinha feito “Vaqueiros” no MCC que na época chamava Memorial da Cultura Cearense. E eu também queria fazer uma exposição chamada “Jangadeiros”. Mas nunca saiu. Porque tem a ver com a pecuária. E a segunda parte, que era “Jangadeiros”, que eu queria mais, nunca saiu. Porque sempre que eu pensava em fazer, não dava certo, faltava dinheiro. E nessa exposição, era um pouco essa ideia, de como era essa tradição de Pernambuco, o leão do Norte, que eu falo brincando, e o Ceará com essa aventura da pecuária, Capistrano de Abreu, a civilização do couro, que aparece lá no “Vaqueiros”, entendeu? Então esse começo do Museu, eram minhas ideias. Não só o Museu, mas também as outras estruturas. O cinema, que eu primeiro chamei o Ademar, que era o cinema de arte no Brasil naquele momento. E na segunda fase chamei o Kleber Mendonça Filho. Tudo tinha muito a ver com essa minha relação com a Fundação Joaquim Nabuco. O Kleber veio na segunda fase. A gente fez um projeto com eles em Portugal chamado “Cumplicidades”, com várias cidades portuguesas e com Fortaleza. Então tinha a ver com essa relação também com a Fundação Joaquim Nabuco. Com o Agnaldo. Na época eu também conversei com o Moacir dos Anjos, mas na época ele não foi tão importante para a formação do MAC.

Interferência Virgínia – O Moacir dos Anjos estava na curadoria da exposição “Dragões se Leões”?

Paulo Linhares – Não. Era o Agnaldo. Eu não sei se o Moacir estava em alguma coisa. Eu não me lembro. Eu acho que ele participou das discussões. A Dodora vai lembrar. Eu não tenho memória. Era muita coisa para resolver. O cinema. O Teatro. A confusão do Teatro. Eu peguei o terceiro cinema, que é o do meio, e transformei em teatro, porque eu não conseguia fazer o teatro grande. Eu ia fazer o teatro depois. Mas diziam que eu não podia inaugurar sem teatro. Então eu transformei o cinema do meio em cineteatro.

Virgínia Pitta – Voltando ao acervo do Museu. Você falou que o museu foi pensado para ser um museu de arte moderna com os grandes artistas cearenses. Como ele surgiu como contemporâneo?

Paulo Linhares – Diante das demandas, de ouvir os artistas, eles diziam que tinha que ser Museu de Arte Contemporânea. E a Dodora defendia muito essa tese de contemporânea. A gente colocou a maquete no Palácio da Abolição, lá embaixo, na entrada. E realizamos

reuniões com os artistas de cada área. E nessas reuniões com os artistas, com a linguagem das artes visuais, eles diziam que deveria ser um museu de arte contemporânea. Ficou uma polêmica. Então, fizemos um museu de arte contemporânea com obras dos artistas de arte moderna. Mas teve um debate interessante.

Interferência Virgínia – Você lembra qual era a demanda, a justificativa dos artistas para a discussão sobre o contemporâneo?

Paulo Linhares – Porque eles eram contemporâneos. Os modernos já tinham morrido, estavam morrendo. Então tinha que ser um museu mais ligado ao contemporâneo. A Dodora sabe bem o debate. Eu sei que eu fiquei discutindo, e depois eu disse “tá bom!”. Mas o que foi o martelo batido do Paulo Herkenhoff comigo e com o Agnaldo e com a Dodora, é que a gente precisava ter esse acervo desses artistas. Desses três artistas e, principalmente, Bandeira. Que foi a compra mais difícil porque ele já era muito valorizado, porque já era caro. Era muito mais caro que os outros. E foi a maior compra do Bandeira do Brasil até hoje. Se você for pegar aquele acervo do Bandeira do Estado, é o acervo mais importante. Se fosse comprar hoje ninguém conseguiria comprar. Porque um Bandeira já foi vendido como um dos quadros mais caros do Brasil. Mais do que Tarsila do Amaral. Para você ter uma ideia. Bandeira é um negócio maluco. O leilão do Bandeira era o quadro mais caro do Brasil. Eu comprei os estudos dele.

Interferência Virgínia – Então foi esse o acervo do Bandeira que foi comprado na sua gestão, são as obras que estão expostas na Pinacoteca. Eu achei que tinha sido doado.

Paulo Linhares – Nada. Comprado. Começou a negociação na minha gestão. Quem vai te falar sobre essa negociação de compra, se ele lembrar, é o Max Perlingeiro. Ele era meu consultor de compra. Ele e o Leonel Kaz. Eu cruzava os dois. O Perlingeiro foi uma pessoa superhonesto. Quando eu saí da Secretaria da Cultura, o Newton fechou essa compra. Porque tinha que ir para o jurídico, confusão, mil problemas. E também a gente estava pegando o acervo que era do BEC. Para a gente juntar todo o acervo do Estado, porque não tinha nada. Tudo foi feito nessa época. Até a minha saída e a conclusão. Por isso que dizem que foi comprado depois que eu saí. Se referindo a quando o negócio foi fechado, quando o Tasso foi liberar o dinheiro. Porque você não podia chegar e comprar. Eu me lembro que para conseguir o acervo do BEC foi uma confusão.

Virgínia Pitta – No acervo do BEC tinha obra desses artistas que você citou? Também tinha obras de Antonio Bandeira?

Paulo Linhares – Tinha. É riquíssimo. Teria que ver o que veio do BEC e o que não veio. Mas eu acho que uma das partes mais ricas é também do acervo do BEC. O último presidente era muito meu amigo, que era o Antônio Carlos Coelho. Ele era economista. Eu dizia para o Tasso que esse acervo tinha que vir para o Estado, porque era muito importante. Foi uma grande negociação demorada. Então nessa época, a gente formou essa coleção. Se você pega o início dessa compra, foi entre a minha saída e a gestão do Newton Almeida na Secretaria da Cultura. Eu negocieei o Aldemir. Depois o Newton começou a negociar o Leonilson. Começou essa coisa a se formatar.

Interferência Virgínia – Todas essas obras estão hoje na Pinacoteca.

Paulo Linhares – Mas está certo. Porque a Pinacoteca foi construída, para pegar o acervo e se responsabilizar. É uma ideia original também. Mas ele ficou todo esse tempo no MAC.

Quem cuidava dele era o pessoal do MAC. A vida inteira. Aí depois eles levaram. Por isso que eu digo que eles não compraram nada. Eles levaram tudo. Uma pessoa importantíssima que você pode cruzar minhas informações é a Dodora. Ela era diretora, ou era gerente, de artes plásticas da Secretaria. Ela era a pessoa que eu ouvia. Ela é muito competente.

Interferência Virgínia – Ela trabalhava na SECULT?

Paulo Linhares – Na SECULT. Ela era a pessoa que fez esse catálogo do que era esse acervo do Estado. Que a gente tombou.

Interferência Virgínia – Você citou Paulo Herkenhoff, Agnaldo Farias e Leonel Kaz. Mas dentro de Fortaleza, a pessoa que estava na formação do MAC era a Dodora, é isso?

Paulo Linhares – Isso. Era a Dodora. Porque eu tinha uma diretoria para cada área. Tinha uma pessoa da música erudita, que era o Liduíno Pitombeira. A Bete Jaguaribe entrava na área de cinema, e além dela a gente conversava com o Kleber Mendonça. Eu formava núcleos para cada linguagem, de cada projeto, cada área. Independente da estrutura, eu tinha as pessoas que eu consultava. Teatro, chamei o B. de Paiva. Chamei o Aderbal Freire Filho.

Interferência Virgínia – Das artes visuais, de Fortaleza, era só a Dodora?

Paulo Linhares – E essas pessoas que eu falei. Tinha o José Guedes e o Roberto Galvão, mas eles não participaram. O Roberto Galvão era presidente da Casa Raimundo Cela na gestão Augusto Pontes, na gestão anterior. Depois ele foi pra Sobral com o Augusto Pontes, na gestão municipal do Veveu, para fazer a ECOA. Ele coordenou muito tempo o Salão de Abril. Eu também conversei com o Pedro Eymar, mas menos. O Sérvulo Esmeraldo também entrou nessa lista de artistas que deveriam compor a coleção do MAC. Mas eu tinha dúvida sobre o Sérvulo porque ele estava vivo. E Leonilson entrou depois. Porque na verdade, o núcleo inicial do museu, do acervo, do trabalho, que foi com o Paulo Herkenhoff, que eu não lembro mais das conversas, eram esses que eu falei, Bandeira, Aldemir, Cela e Chico da Silva. O Guedes entrou para fazer a gestão, ele não participou da criação. Quem estava na secretaria já era o Newton Almeida.

O Governo tinha alguns Chico da Silva. O BEC tinha Chico da Silva. Eu tenho impressão que os Chico da Silva vieram do BEC. Tem que ver qual era o acervo do BEC. A Dodora sabe. Teve uma hora que juntou todo esse material do Estado e forma esse acervo principal que depois vai para a Pinacoteca do Ceará, em 2022.

Entrevista com Dodora Guimarães – Realizada em 23.05.2025

Virgínia Pitta – Em entrevista com Paulo Linhares, ele informou que você trabalhava na SECULT-CE à época da criação do MAC-CE, e que ficou responsável pelo grupo de trabalho que estruturaria o novo museu. Eu gostaria que você falasse um pouco desse momento, quais eram as ideias para a criação do Museu.

Dodora Guimarães – Eu não sei se eu consigo colaborar muito com você. Porque a minha participação foi muito no início. Eu dei uns encaminhamentos. Obviamente que eu pesquisei e estudei muito. Mas eu fui chamada para integrar a comissão de implantação do Memorial da Cultura Cearense. Então, a minha contribuição foi mais efetiva ao Memorial da Cultura Cearense, hoje Museu da Cultura Cearense. Mas, no começo, eu participei sim, e vou te relatar.

Eu tinha uma experiência de curadoria e montagem de exposições de uma forma privada. Eu tive uma galeria em Fortaleza. Eu criei, em 1983, a Arte Galeria, que foi a primeira galeria de arte contemporânea no Ceará. Foi uma galeria muito arrojada, porque nós editávamos gravuras, múltiplos e, realmente, a Arte Galeria fez um movimento. Eu já tinha sido colega do Paulo Linhares na publicidade. A minha formação é na comunicação e a minha atuação, no meu início profissional, foi com a publicidade e propaganda. Então, já éramos colegas. Eu fui levada para a Secretaria de Cultura para dirigir o Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, que foi uma instituição criada em 1968, se não me falha a memória. E foi uma instituição responsável por aquela geração de artistas que a gente convencionou chamar de “Geração Raimundo Cela”, do final dos anos 60 e dos anos 70, sobretudo. E essa instituição foi criada, primeiramente, num local, por coincidência, onde hoje está situado o Dragão do Mar e, depois, foi transferida. Quando eu conheci a Raimundo Cela, como ela veio a se chamar depois Casa de Raimundo Cela, ela já funcionava no Palácio da Luz, onde hoje é a Academia Cearense de Letras. E, na gestão da dona Violeta Arraes, houve uma mudança de endereço de instituições. O Museu do Ceará, que funcionava onde hoje é o Museu da Imagem e do Som – MIS, o MIS antigo, na avenida Barão de Studart, na casa que foi residência do Governador. O Museu do Ceará funcionava ali. Então, na gestão da dona Violeta, houve uma troca. A Academia Cearense de Letras, que estava onde hoje é o Museu do Ceará, conhecido como o prédio da Assembleia Provincial. Eu estou fazendo esse preâmbulo para você se situar. Sai a Raimundo Cela do Palácio da Luz, entra a Academia Cearense de Letras, e o prédio da Assembleia Provincial passa a brigar o Museu do Ceará. Teve essa mudança. Nessa mudança você viu o ocorreu. A Academia vai para o espaço que era de Artes Visuais, a Casa de Raimundo Cela, o Museu do Ceará vai para o espaço onde habitava a Academia Cearense de Letras e o Centro de Artes Visuais perdeu seu espaço.

Então, quando o Paulo Linhares assumiu a Secretaria da Cultura, depois da gestão do Augusto Pontes...o acervo da Raimundo Cela, que estava sem um local de habitação, obras desapareceram desse acervo. Foi um fato noticiado na imprensa. O Paulo destina o acervo da Secretaria da Cultura, o acervo do Governo do Estado que era guardado pela Secretaria da Cultura, sediado na Casa de Raimundo Cela, que não tinha mais casa, o Paulo destinou para a reserva técnica do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC.

Então, por intervenção, eu creio, de um amigo em comum, meu e do Paulo Linhares, Gilmar de Carvalho, o Paulo Linhares me chamou para eu dirigir, quer dizer, fazer ressuscitar o Centro de Artes Visuais Raimundo Cela. Porém, essa instituição não tinha espaço nem casa. A Secretaria da Cultura já estava sediada no Palácio da Abolição, desde a dona Violeta

Arraes. Quando eu chego lá, já é para inaugurar uma exposição do Raimundo Cela. Que já havia sido decidido, na gestão dele, que o espaço térreo do Palácio da Abolição, seria uma espécie de centro/espço cultural. Então, eu vou para ressuscitar o Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, meu cargo era esse. Mas só no cargo, porque não tinha espaço, o acervo estava no MAUC, e eu ia dirigir um centro de artes, que não era um centro de artes. Era uma repartição pública. Mas já havia, ainda em 1994, que foi o ano que eu fui contratada, no início de 1994, logo em seguida, começou-se a trabalhar nessa ideia do centro cultural Dragão do Mar. E a promessa do Paulo Linhares, para mim, era de que no novo centro cultural, a ser construído, passaria a funcionar o Centro de Artes Visuais Raimundo Cela. O Museu de Arte Contemporânea nasceu com essa ideia. A ideia dele era essa. E sempre que eu conversava com ele sobre o espaço da Casa Raimundo Cela, ele falava que seria no novo centro cultural. Nós criamos uma série de cursos, quando o centro de artes visuais era no Palácio da Abolição, mas foi inviabilizado porque os funcionários do Palácio eram contra. Porque lá era uma repartição pública. Eles tinham razão, a gente estava invadindo o espaço deles. As exposições, no início, eram problemáticas, porque os funcionários não estavam de acordo. Um ambiente cultural e de exposições é diferente. Não é uma repartição pública. Mas sempre que eu fazia essa queixa para o Paulo, sobre onde seria o espaço do centro de artes, ele dizia que o centro Dragão do Mar abrigaria tudo isso, porque seria um espaço multifuncional.

Então, nós começamos a trabalhar com essa ideia de o Centro de Artes Raimundo Cela fazer parte do Centro Cultural. No meio do caminho, o Paulo Linhares mudou de ideia e disse que era melhor criar um museu. O Paulo estava voltando da Europa, e ele estava com uma ideia muito firme e muito voltada para o patrimônio, com a ideia de musealizar. E ele disse: “Vamos fazer um museu, vamos pensar em um museu!”. Agora não seria mais um Centro de Artes Visuais, seria um museu. Então, eu fiquei com a incumbência de estruturar esse museu. Dentro da Secretaria da Cultura se formou um grupo de trabalho que, naquele momento, não foi contratado ninguém de fora. Eram os servidores da Secretaria da Cultura e o pessoal que naquela época não era terceirizado. Tínhamos cargos comissionados. Esse corpo da Secretaria da Cultura foi o corpo que pensou o Dragão do Mar. O departamento de planejamento se ocupou disso, o departamento de patrimônio se ocupou da estrutura patrimonial e os arquitetos foram o Fausto Nilo e o Delberg Ponce de Leon. Eu, como pessoa que ali representava as artes visuais, então fiquei com essa responsabilidade. O que eu coloquei no grupo de trabalho, que era esse grupo que não tinham pessoas especializadas em teatro, não tinham pessoas especializadas em nenhuma área. Era o corpo da Secretaria da Cultura. Evidentemente que lá dentro tinham pessoas que trabalhavam com teatro, o Ricardo Rodrigues foi o grande colaborador do Dragão do Mar. Ele tinha trabalhado junto com a dona Violeta Arraes no restauro do Teatro José de Alencar. Ele era o responsável técnico da Secretaria da Cultura, como arquiteto do Centro Dragão do Mar. Eu informei que a minha experiência era de montar exposições e pensar a arte e cultura. Eu sou autodidata nessa área, obstante eu seja uma estudiosa e pesquisadora. Mas eu disse que eu precisava de profissionais competentes na área da museologia. Porque um museu tem especificidades. Então, eu indiquei com o Paulo Herkenhoff e conversei com ele sobre essa ideia do centro, que ia ser um centro de artes visuais e virou um museu. Que até então não estava definido. Eu sempre defendi que o museu fosse museu de arte do Ceará. Eu sempre defendi essa ideia e acho que eu estava certa. Até hoje eu estava certa. Porque a gente não tinha nenhum museu de arte até aquele momento. A não ser o Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC, que era um museu que funcionava para dentro da Faculdade, internamente, e que fazia exposições de modo muito intermitente. Então nós não tínhamos um museu

aberto para a comunidade cearense. Porque ele era um museu universitário. Mas não só por isso, porque ele podia ser um museu universitário aberto, como temos muitos exemplos de museus universitários abertos. Mas naquele momento, o Museu de Arte da UFC era muito fechado. Não existia um programa de exposições. Não existia um programa de museu para a comunidade. Por isso eu defendia um museu de arte cearense. Até porque, também, o embrião da nossa coleção não era arte contemporânea. Então a gente já começava com essa decalagem.

Nessa minha conversa com o Paulo Herkenhoff, ele me colocou em contato com a Margareth de Moraes. Não sei se o Paulo Linhares falou dela para você. A Margareth de Moraes era uma museóloga que, naquela época, tinha trabalhado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com o Paulo Herkenhoff. Ela era uma grande referência na museologia, naquele momento. E isso nós estamos falando de 1994, 1995. Então a Margareth foi a museóloga que deu assessoria para a implantação do ponto de vista arquitetônico, das condições físicas do museu. Naquele momento ela morava no Rio de Janeiro. Isso para a parte da estrutura física do Museu. Ela deu uma boa colaboração, ela foi muito profissional e competente. Ela foi muito presente. Ela fez uma série de mudanças na estrutura.

E na questão do acervo, eu disse para o Paulo Linhares, que a coisa mais importante de um museu era o acervo. É a formação do acervo. E como vamos estudar a formação do acervo? Então eu pesquisei muito sobre museu, sobre formação de acervo, sobre gestão de acervos, e eu disse para o Paulo Linhares que a gente tinha que contratar profissionais dessa área e temos que formar uma equipe. Não era apenas uma pessoa que deveria decidir o tipo de acervo que vai ter, que se vai adquirir. Nós tínhamos que formar um grupo. Então eu sugeri o Paulo Herkenhoff e a Aracy Amaral. Os dois profissionais que eu indiquei. Então, no início, o Paulo Herkenhoff veio para Fortaleza e teve uma série de reuniões com o Paulo Linhares e com o Newton Almeida. O Newton Almeida é uma pessoa importantíssima na criação do Dragão do Mar, eu recomendo de você entrevistá-lo. Porque foi o Newton, na verdade, que implantou o Centro Cultural Dragão do Mar. Antes da gente inaugurá-lo, o Paulo Linhares já saiu candidato. Ele assumiu uma cadeira de deputado na Assembleia Legislativa do Ceará. Então, eu acho que o Newton seria uma pessoa indicada para você conversar. Ele também tem boa memória e deve ter muitas coisas escritas.

Como eu sou uma pessoa muito curiosa e muito atuante em várias áreas, e sou muito dedicada, nesse momento em que estávamos discutindo sobre o museu, eu fui delegada para integrar a equipe do Memorial da Cultura Cearense. Para o Memorial da Cultura Cearense a gente criou um acervo. A gente estruturou. Tinha uma equipe já pensando o Museu, já tínhamos dinheiro para viajar, para pesquisar o Ceará, para levantar informações, dados e adquirir acervo. Então, eu fui a curadora da primeira exposição do Memorial da Cultura Cearense. Que também era uma ideia do Paulo Linhares de ser Memorial da Cultura Cearense. Nós queríamos que fosse Museu da Cultura Cearense, e o Paulo queria Memorial. Terminou que quando ele voltou para o Dragão como superintendente, ele mudou o nome do Memorial que passou a se chamar Museu da Cultura Cearense. Então, como fica o museu? Eu já estava bastante envolvida com o Memorial, na ideia do Memorial e de repente, sem ser comunicada, eu soube que o museu seria Museu de Arte Contemporânea e que o José Guedes, o artista, seria o diretor do Museu e que a primeira exposição seria intitulada “Dragões e Leões”, que foi curada pelo Agnaldo Farias, com assistência do Moacir dos Anjos, com esse título estranho, na minha concepção. Então, foi uma exposição com essa ideia de confrontar Ceará e Pernambuco, porque se comemorava “X” anos da independência do

Ceará de Pernambuco, daí a ideia de Dragões e Leões. Então foi uma exposição na qual eu não tive nenhuma participação. Então o destino do Museu foi outro e eu não tive mais nenhuma participação na sua formação. A minha história termina aí.

Virgínia Pitta – Então você não participou das decisões sobre a formação e compra do acervo?

Isso eu posso falar. Estou falando para você enquanto pessoa de dentro do Museu. Eu posso falar agora como pessoa observadora e acompanhadora do processo, porque eu continuei na Secretaria da Cultura. Porém, eu fui alijada da história. Mas não no sentido negativo. Eu penso que eu me envolvi tanto com o Memorial, e também deveriam existir outros interesses, talvez políticos, de se colocar um diretor que não fosse a Dodora. E eu continuei envolvida com o Memorial, continuei fazendo a minha história, o meu pensamento. Então, o primeiro diretor foi o José Guedes. O que se comprou para o Museu até onde eu sei, como foi se formando esse acervo...

Virgínia Pitta – A pergunta que eu gostaria de fazer sobre isso, era no sentido saber sobre as ideias que envolveram a formação do Museu. Porque o Museu nasceu com um “paradoxo”. Ele é contemporâneo, no nome, mas sem acervo de arte contemporânea.

Dodora Guimarães – Um museu sem ideias, sem um projeto. O problema é que foi um museu criado sem ideias e sem projeto, que começa com essa exposição “Dragões e Leões”. Isso já diz muito do que veio a ser. Colocaram um artista para dirigir o museu. O que é errado. Um artista é artista, ele tem ocupações, ele tem a sua obra a desenvolver. Não é um gestor. A gente comete esses equívocos. Antes de ser inaugurado o Museu, o Paulo Linhares fez uma aquisição de umas obras do Aldemir Martins e do Antonio Bandeira, muito boas por sinal, mas assim, não foi um estudo. Por acaso ele era Secretário da Cultura, e conhecia o Leonel Kaz, que era Secretário da Cultura do Rio de Janeiro, que conhecia o herdeiro do acervo da Galeria Bonino, do Rio de Janeiro, que foi uma excelente galeria, e trabalhou com Antonio Bandeira e com Aldemir Martins. Então, o Paulo Linhares conheceu o herdeiro do acervo da Galeria Bonino e adquiriu obras do Antonio Bandeira e do Aldemir Martins. Algumas obras, muito boas por sinal. E eu fui a pessoa que recebeu essas obras. Uma outra obra foi adquirida também, para se destinar a esse museu. Foi uma obra do Raimundo Cela que pertencia ao fotógrafo José Albano. Uma outra obra, do Antonio Bandeira, foi adquirida da Letícia Fialho. O começo foi se formando assim, ampliando esse acervo. Porque o núcleo primeiro era essa coleção que vinha da Raimundo Cela. Na gestão do José Guedes, eu não sei de nenhuma aquisição. Se foi feito, eu não soube. Pelo menos, não foi apresentada à sociedade. Esse museu, ele vai ter um acervo na gestão do Ricardo Resende. O Ricardo foi realmente o primeiro gestor do museu, com o espírito museológico, sabendo onde estava pisando, com um projeto. Porque ele foi contratado através de um edital. Um grande gestor do CDMAC foi o Augusto Cesar Costa. Ele teve a ideia de fazer o edital, e esse edital pedia um projeto. O Ricardo Resende foi selecionado porque ele tinha um projeto para o Museu. Ele tinha experiência, porque tinha trabalho no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Eu sempre falo isso, que o primeiro gestor do museu, com projeto, foi o Ricardo Resende. O que o Resende fez? Ele tinha boas relações com os artistas e ele solicitou doações. E, mais seriamente, a grande contribuição dele foi o edital da Caixa Econômica de aquisição de acervo. Então, aquele momento foi onde o museu fez aquisições justas, estudadas por um profissional. Ele fez um mapeamento dos artistas cearenses e fez aquisições, eu acredito, que assertivas. Depois

do Ricardo Resende volta o José Guedes, mas não sei se fez aquisição para a coleção. Depois o Bitu, que também não sei se fez aquisições. Então, como vai se ampliando essa coleção? De uma maneira totalmente errada. Que foi através de um edital. Imagina, fazer uma coleção com um edital. Com os artistas se inscrevendo nesse edital da Lei Paulo Gustavo, da pandemia. Não é assim que se faz um acervo, a meu ver. Tem que ser feito por uma equipe, por estudiosos.

Virgínia Pitta – Você sabe porque o Museu surgiu com a nomenclatura contemporâneo?

Dodora Guimarães – Quem vai lhe responder isso com segurança é o Paulo Linhares. A minha defesa era museu de arte cearense.

Interferência Virgínia Pitta – Ele me informou que tiveram conversas com os artistas. Porque a maquete do Dragão do Mar ficou exposta no Palácio da Abolição, e a nomenclatura “contemporâneo” tinha sido uma demanda dos artistas durante as reuniões com cada linguagem.

Dodora Guimarães – O que ocorreu, de fato, a maquete ficou exposta, nós fizemos uma exposição com o Fausto. Eu que fiz, uma exposição com os desenhos e os esboços do projeto do centro cultural. Fizemos também uma exposição da Praia de Iracema. Porque o começo do Dragão, começa com a ponte metálica, a Ponte dos Ingleses. O marco zero do Dragão foi a Ponte dos Ingleses, como estrutura. Como uma mudança naquela área portuária. Então, eu fiz uma exposição no Palácio da Abolição que se chamava “Praia de Iracema em exposição”, que tinha a Praia de Iracema com as fotos mais antigas, o histórico, depoimentos e uma exposição com os desenhos do projeto do Fausto Nilo. A maquete ficou, realmente, exposta. E aconteceram grupos de discussão. Mas no setor das artes plásticas foram poucas as discussões e não se chegou a nenhum nome. Eu me lembro que teve muita discussão sobre o teatro. Eu lembro da participação do Ricardo Guilherme, do Oswald Barroso.

Virgínia Pitta – O Paulo Linhares disse que foi dado o nome contemporâneo devido uma demanda dos artistas.

Dodora Guimarães – Absolutamente. Pode ter sido de um ou dois artistas num bar, conversando com ele. Mas publicamente, não. Porque não era o caso. Pode ter acontecido um encontro, uma conversa de bar, que é de onde brotam as ideias.

Virgínia Pitta – O que ele me relatou, é que o Museu foi pensado para ser um museu de arte moderna, mas pela demanda dos artistas, foi criado um museu de arte contemporânea.

Dodora Guimarães – Não. Na minha concepção também não era arte moderna. Porque arte moderna? Você vai fazer um museu em 1994, um museu de arte moderna? Não, né? É como você fazer, hoje, um curso de Belas Artes.

Virgínia Pitta – Existia uma ideia de criar uma Pinacoteca em Fortaleza, há muito tempo, muito antes do Dragão do Mar. Não se pensou em criar a pinacoteca naquele momento?

Dodora Guimarães – Não. Por incrível que pareça, não. E, também, porque pinacoteca?

Virgínia Pitta – Pergunto porque tinha a ideia.

Dodora Guimarães – Eu sei. Mas eu também questiono porque pinacoteca, não é verdade?

Virgínia Pitta – Fizeram uma em 2022.

Dodora Guimarães – Mas eu acho que é uma ideia também antiga. Eu não vejo como uma palavra da atualidade, para um equipamento cultural que se pretende museu. É o que eu penso. A Pinacoteca de São Paulo é uma referência porque já nasceu pinacoteca. Quando ela foi criada, em 1905, fazia sentido. Mas, aqui no Ceará, em 1994 e em 2022, fazer um equipamento “Pinacoteca”, é apenas um nome. Mas, por exemplo, a Pinacoteca do Ceará, que já vem com essa pujança, com aquela arquitetura arrojada, já existindo um Museu de Arte Cearense no Dragão, ela podia ser um museu de arte contemporânea. É o que ela propõe hoje, no meu entender.

Virgínia Pitta – Na entrevista com o Paulo Linhares, ele falou muito sobre você, que você estava nesse momento inicial de concepção do museu, por isso resolvi entrevistar você. Acho que você falou um pouco sobre tudo e acabou respondendo às perguntas que eu estruturei para lhe perguntar.

Dodora Guimarães – Eu estava na concepção do espaço, com ideias que não foram executadas. Eu tinha ideias que não foram acatadas. Não se formou um conselho curatorial para a criação da coleção do Museu. Não foi levado a cabo a ideia do museu de arte cearense. Porque o que sucede hoje, continua sem existir um museu de arte cearense. Existe a Pinacoteca, mas não existe um lugar para se ver arte cearense. As exposições na Pinacoteca são rotativas. Como você tem no Cariri, um grande centro cultural, que é um espaço maravilhoso, lindo. Um centro cultural parque. Eu sou superfã. Mas eu não admito que se tenha um espaço como aquele e não se tenha um museu nesse centro cultural. Eu acho um absurdo, se fazer um prédio tão bacana, num espaço tão generoso, com essa concepção de um centro cultural-parque. E não ter, num lugar tão rico culturalmente, fértil de arte, como é a região do Cariri, não ter um museu. A gente chegar lá e não ter um lugar um para a gente ver a arte do Cariri.

O problema é que as instituições vão sendo criadas e não devidamente planejadas nem devidamente pensadas por profissionais da área, que conhecem a linguagem. Que queiram, realmente, fazer um trabalho consequente. Porque se chega em Fortaleza e não tem referência da arte cearense. A gente ama tanto viajar e conhecer museus. Ama tanto viajar e ver prédios históricos e, no entanto, no nosso estado, na nossa cidade, a gente desama tudo isso.

Virgínia Pitta – Você acha que existiu algum critério para a formação dessa coleção inicial?

Dodora Guimarães – Não. Mas, por acaso, foram boas aquisições. Mas já teve uma aquisição de mais de mil peças do Antonio Bandeira, que é aquela exposição que a gente vê na pinacoteca, porém foi uma aquisição que é questionável. Porque como é que se adquire uma coleção tão grande, e não se sabe porque nem como se deu? E, na verdade, é uma coleção de estudos, com poucas obras.

Agora, remontando aquela coleção do início, que eu falei, quando eu cheguei na SECULT, que eram cento e poucas obras que estavam guardadas na reserva técnica do MAUC, também foram obras que vieram de Salões de Arte, do Salão de Abril ou do Salão Nacional, em Fortaleza já teve um Salão Nacional, ou que o artista doou, ou que uma instituição

patrocinou o Salão e recebeu a obra, mas não quis a obra ficou para essa coleção. Uma coleção que também foi formada desse modo. Então, a gente ainda precisa, no Ceará, de estabelecer critérios para fazermos uma coleção de arte cearense.

Virgínia Pitta – Eu gostaria de saber se existiram referências de museus durante esse processo de criação para o MAC-CE.

Dodora Guimarães – Como eu falei para você, até onde eu pude colaborar, eu estudei vários museus brasileiros. Como a Pinacoteca de São Paulo, o Emanuel Araújo já era gestor da Pinacoteca. O Paulo Herkenhoff, que era o diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Eu conversei com muitos artistas sobre museus. Eu tinha uma concepção de museu que não foi realizada no MAC-CE.

Virgínia Pitta – Para finalizar, durante a entrevista você citou várias vezes que falava suas ideias para o museu, mas estas não eram acatadas. E essas decisões partiam de quem?

Dodora Guimarães – Do Secretário da Cultura. Por exemplo, a ideia de museu de arte contemporânea, eu penso que foi uma decisão do Paulo Linhares. Ou de, como ele disse que foi um acordo entre os artistas, de um ou dois artistas. Talvez do José Guedes, que foi o diretor. Ele era e é um artista que viajava e que conhecia a arte. Então, como era um museu que ia inaugurar, ele achou que deveria ser um museu de arte contemporânea, que isso ia dá um certo status ao museu. Muito embora a concepção fosse rasa.

Entrevista com Luiza Interlenghi – Realizada em 24.05.2025

Virgínia Pitta – Entendendo que a arte e os museus fazem parte de uma rede de relações (sociais, políticas, culturais e artísticas), como aconteceu sua relação com o MAC-CE fazendo com que você se tornasse diretora? Como aconteceu o convite para diretoria do Museu?

Luiza Interlenghi – Suponho que fui identificada como uma possível diretora do MAC-CE por ter atuado na área de artes visuais da Funarte desde 1984, especialmente nas gestões de Luciano Figueiredo e de Iole de Freitas. Então, ainda em início de carreira, sugeri e coordenei a reestruturação e ampliação das exposições de artistas em início e meio de carreira com o Projeto Macunaíma, convocatória por edital que se concretizou em 1987. Introduzimos uma coletiva anual e ampliamos para 22 exposições individuais ao ano. Participaram desse projeto de âmbito nacional artistas como Ernesto Neto, Lia Mena Barreto e Eduardo Frola que, já em 2003, este sustentou minha indicação junto à Cristiana Parente, recém empossada na presidência do Centro Dragão do Mar. Frola havia sido convidado para a direção do Museu. Não aceitou e me indicou. Entendo que as experiências técnica e institucional, além da formação acadêmica, contribuíram para que essa indicação ganhasse força. Além de já ter concluído o Mestrado em História Social da Cultura na PUC-Rio (1994), com a dissertação “O Jogo de Espaço” sobre a obra de Franz Weissman, eu retornava ao Brasil, havia poucos meses, após o Mestrado em Curatorial Studies (2002), no Bard College, em Nova Iorque. Estava animada para atuar no país e voltando após o traumático atentado de 11 de setembro. O contexto político havia mudado no Ceará, com a eleição de Lúcio Alcântara para governador, e a nova gestão propôs alterações nos cargos do CDMAC. Claudia Leitão assumiu a Secretaria de Cultura e Cristiana Parente foi convidada para a Presidência do CDMAC. Em algum momento foi definida a saída do então Diretor do MAC-CE, porém não participei desse processo. Observei certa tensão nessa mudança de gestão e chegaram ao meu conhecimento críticas incisivas a certo personalismo na atuação da diretoria anterior.

Virgínia Pitta – Quais informações você tinha sobre o MAC-CE e sobre Fortaleza, antes de você receber a proposta para ser diretora?

Luiza Interlenghi – Poucas. Por isso, antes de aceitar o desafio, visitei o MAC-CE. Tive então a dimensão inicial da infraestrutura do Museu e de todo o complexo cultural. Pude antever alguns dos aspectos mais desafiadores, ainda que de forma imprecisa. Inicialmente, as informações quanto aos recursos disponíveis para o MAC-CE foram otimistas demais, o que se reverteu em seguida e se concretizou como uma dura escassez de verbas para as atividades do Museu. Antes mesmo dessa realidade se tornar mais nítida, foi muito importante, naquele primeiro momento, ter conseguido me reunir com um grupo de artistas jovens e muito atuantes que reivindicavam uma maior abertura do MAC-CE para artistas cearenses. A possibilidade de diálogo e colaboração com esse grupo e com lideranças da cultura reunidas em torno do Alpendre foi uma importante motivação para aceitar o convite.

Virgínia Pitta – O MAC-CE foi constituído sem coleção de arte contemporânea. Como estava essa questão no momento em que você entrou no Museu? O MAC-CE tinha alguma identidade? Pergunto isso relacionado à coleção e as práticas do Museu.

Luiza Interlenghi – O MAC-CE tinha uma reserva técnica em más condições de armazenagem e abrigava a coleção do Estado. Ao assumir, não tive acesso a qualquer projeto curatorial desenhado para o Museu anteriormente à minha gestão, nem mesmo a

qualquer proposta de formação de uma coleção para o MAC-CE. Elaborei um projeto curatorial para o Museu e, além da adequação da reserva técnica, incluí a ação de formação de uma coleção. Entretanto, não havia recursos para aquisições. Inicialmente, busquei a doação de obras dos artistas que participaram da “Bienal Ceará América”, que ocupava o Museu e outros espaços em Fortaleza entre 13/12/02 e 30/04/03, ou seja, programação aberta ao público durante a minha chegada a Fortaleza. Posteriormente, busquei a doação de obras dos artistas que participaram do projeto curatorial “Experimental” que desenvolvi em 2003-2004, com maioria de artistas cearenses e nordestinos. Houve, ainda, a doação de uma obra de Franz Krajberg pelo projeto Arte na Escola, logo exibida no Museu. Em seguida, busquei articular a doação de obras da exposição coletiva “Heterodoxia”.

Sobre a reserva técnica é importante lembrar que Cláudia Leitão planejava centralizar, em um novo espaço, todas as coleções dos museus do Estado. A proposta buscava montar essa reserva técnica com as condições necessárias para o correto armazenamento e segurança das obras. Assim, a qualificação da reserva técnica do Museu estaria em segundo plano. Porém, indicamos, firmemente, a necessidade de renovação das instalações da reserva técnica.

Virgínia Pitta – Existiu alguma interferência direta do diretor do Dragão do Mar na política do Museu, no que diz respeito às exposições?

Luiza Interlenghi – O MAC-CE, naquele momento, funcionava como uma das gerências do CDMAC, ou seja, sem autonomia administrativa ou financeira. Não havia um projeto específico para o Museu. A distribuição de recursos entre as gerências do CDMAC teve forte impacto na programação do MAC-CE. A quase totalidade dos recursos destinados à gerência do MAC-CE foram destinados ao pagamento de despesas pendentes da 1ª Bienal Ceará América, encerrada em abril de 2003. Além desses limites orçamentários, impostos mais claramente já no início da minha gestão, houve interferências posteriores pontuais. A SECULT propôs, com muita ênfase, a exposição de Graça Coutinho. Naquele momento, avalei o engajamento da artista com as questões críticas do feminino na contemporaneidade como coerente com a visão curatorial do Museu e idealizei a expografia da mostra no MAC-CE. Posteriormente, como iniciativas da SECULT e da presidência do Dragão do Mar, foram abertas, em períodos distintos, as exposições itinerantes de Iberê Camargo e de Pierre Verger. Ambas as exposições de excelência e desejáveis no contexto curatorial do Museu. Foram importantes oportunidades para que o público cearense acessasse suas contribuições para a arte e a cultura brasileira.

Por outro lado, para além da programação das exposições, mas em conexão com a função educativa do MAC-CE, propus a criação de uma biblioteca de arte contemporânea que funcionasse dentro do Museu. Foi identificado um espaço disponível com baixo custo de adequação. A diretoria executiva do CDMAC, entretanto, sugeriu que esse projeto se desenvolvesse integrado à Biblioteca Pública vizinha ao MAC-CE, o que, finalmente, inviabilizou o projeto.

Já o presidente que sucedeu a Cristiana Parente na presidência do CDMAC, desde o primeiro contato, exerceu maior pressão, inclusive quanto à realização no MAC-CE de, ao menos, uma palestra, a qual me opus. Augusto César Costa assumiu uma postura dura. Quatro meses após se tornar presidente, não renovou meu contrato, alegando falta de recursos.

Virgínia Pitta – Gostaria que você falasse sobre as parcerias do MAC com outras instituições, outros museus dentro e fora de Fortaleza. Existiam parcerias? Quais eram essas instituições?

Luiza Interlenghi – Por iniciativa nossa e de Rosangela Brito e Mariza Mokarzel, ambas atuantes em Belém, estabelecemos uma parceria com a Secretaria de Cultura de Belém. No âmbito dessa parceria o MAC-CE recebeu a exposição Fotografia Paraense Contemporânea – Panorama 80/90 e ainda ofereceu uma oficina com Miguel Chikaoka, da Associação Fotoativa em Belém.

Minha atuação no Museu foi viabilizada por uma parceria técnica com a Funarte e, no âmbito dessa parceria, o CDMAC recebeu o projeto Rede Nacional Artes Visuais com a presença do artista Ivens Machado e a ocupação de um dos galpões nos arredores do Centro Cultural com oficinas e intervenções dos participantes dessa oficina. Essa oficina está registrada no catálogo da Rede Nacional Artes Visuais, de que fui editora, pela Funarte.

Virgínia Pitta – Qual foi o motivo da sua saída da direção do Museu? Quando você saiu?

Luiza Interlenghi – Como disse, a escassez radical de recursos e uma significativa falta de autonomia de gestão dificultavam a execução de um plano curatorial para o Museu. Me pareceu, então, que essas condições não seriam revertidas. O complexo cultural demandava recursos e, reitero, como uma entre outras gerências do CDMAC, o Museu era comprimido pelas necessidades de manutenção de todo o centro cultural e das ações desenvolvidas nos outros segmentos. Esse processo levou a um endividamento que provavelmente inviabilizou a permanência de Cristiana Parente na presidência. Augusto César Costa assumiu o cargo com a promessa de sanear a crise orçamentária. Minha contribuição para o Museu foi encerrada sob a alegação pública de que não havia mais disponibilidade de recursos para me manter no cargo. Claudia Leitão questionou minha saída, entretanto, decidi aceitar o convite de Paulo Herkenhoff para Chefiar o setor de Exposições Temporárias no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde teria maior possibilidade de ação.

Virgínia Pitta – Quais foram suas diretrizes para a gestão do MAC-CE? Qual foi a sua proposta curatorial para o Museu no período que você estava na gestão?

Luiza Interlenghi – Desenhei um plano curatorial para o Museu que viesse a fortalecer a identificação do Museu com a produção contemporânea. De imediato, pretendia que esse plano desse visibilidade à produção contemporânea cearense, com especial atenção aos artistas emergentes. Busquei, ainda, uma aproximação com a produção das regiões Norte e Nordeste. Paralelamente, compreendi que era necessário apresentar em Fortaleza grandes artistas brasileiros. Veja em anexo o Plano Curatorial. Propus a formação de uma coleção que incluísse artistas do Ceará, do Nordeste e alguns artistas referenciais da arte contemporânea Brasileira. Propus, como disse, a formação de uma biblioteca especializada, dentro do próprio Museu. Pretendi, ainda, editar publicações que registrassem e discutissem a programação do MAC-CE.

Virgínia Pitta – A partir da lista de exposições que aconteceram na sua gestão, percebe-se um perfil de artistas mulheres como Valeska Soares, Graça Pereira Coutinho, Elida Tessler, Regina Vater. Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.

Luiza Interlenghi – Em 1999, desenvolvi um projeto curatorial, a exposição Deslocamentos do Feminino, aprovado em edital da Caixa Cultural e apresentado no Rio de Janeiro. As

poéticas do feminino há muito me interessavam e essa visão repercutiu em minha atuação no MAC-CE, com o fortalecimento da presença de artistas mulheres. As exposições de Valeska Soares e de Graça Pereira Coutinho resultaram de iniciativas distintas, nas quais me engajei por considerar importantes para a programação e, portanto, me empenhei em viabilizar. Elida Tessler, que conheci por meio de Eduardo Frota, foi articulada a partir de diálogos que mantive com a artista e do conhecimento de que estaria em Fortaleza no período em que teríamos disponibilidade de espaço em galeria. Regina Vater nos acessou por orientação da SECULT. Ambas foram convidadas a realizar um trabalho específico para o MAC-CE. Também participaram de uma roda de conversa sobre suas obras.

Virgínia Pitta – Gostaria que você falasse um pouco do projeto “Experimental”. Qual foi a motivação para este projeto, como foi feita a curadoria?

Luiza Interlenghi – Experimental foi uma proposta curatorial de ocupação do MAC-CE com uma exposição de arte cearense, brasileira e internacional, que desenvolvi para afirmar a produção contemporânea por meio de três estratégias: 1. O desafio a artistas cearenses para que desenvolvessem um projeto específico para a exposição, no qual investigassem uma fronteira inédita na sua produção. Além das galerias, estas proposições também ocuparam a área externa do Museu. 2. A disponibilidade, nas galerias, de plataformas de acesso à produção de artistas nacionais e internacionais (computadores, livros e folhetos, projeções). Essas foram constituídas como segue: A) uma convocatória de portfólios em diapositivos (slides) de artistas de todo o país que foram exibidos em grande escala em galeria, com projetores de slides especialmente automatizados. B) estações com computadores que davam acesso a DVDs com diversos conteúdos, tais como a exposição da X Documenta de Kassel e vídeos de artistas nacionais e internacionais. C) Salas com projeções de vídeo-arte de artistas brasileiros e internacionais. D) A montagem, em uma das galerias, de uma área de convivência, com uma mesa baixa de grandes dimensões, em que foram disponibilizados catálogos, folhetos, convites de exposições, publicações diversas e dois monitores com vídeos de artista em loop. O mobiliário incluiu cadeiras Zanini e almofadas. A proposta contornava a falta de recursos e captou apoio e materiais junto a alguns fornecedores locais. A “Experimental” teve fases distintas, incluindo a participação de artistas internacionais como Charo Garaigorta (Espanha); Duncan MacDonald (Canadá) e Bill Lundberg (EUA).

O projeto “Experimental” incluiu propostas interativas:

- Participação deixando mensagem na Internet em *Vírus poesia interativa* de M. França e Eduardo Jorge (pisos 2)
- Gravação da voz pelo público em *Dê-me sua voz que te darei meu corpo! Confissões ad infinitum* de Solón Ribeiro (pisos 1)
- Com o caminhar sobre plástico bolha, em *Campo minado* do grupo Conjunto vazio (pisos 1)

Apresentou vídeos de artistas:

- do Ceará, de Pernambuco, São Paulo, Alemanha e outros.

Ofereceu Informação:

- sobre o que acontecia na arte atual na sala e leitura, onde ofereceu o acesso a catálogos e livros de arte.

Virgínia Pitta – Na sua gestão, quais exposições você acha que foram mais importantes/significativas/representativas para o MAC-CE?

Luiza Interlenghi – Destaco a Experimental, iniciada em 14/08/2003 e desdobrada em três segmentos, pois definiu uma aproximação do Museu com uma nova geração de artistas do Ceará. Abriu, ainda, um diálogo direto com a cidade, ao incluir obras que discutiram o espaço urbano e que foram posicionadas dentro e fora do Museu. A proposta foi de fortalecer e oferecer uma visão ampliada do contexto da arte contemporânea, seja em âmbito nacional ou internacional. De modo complementar à “Experimental”, destaco o “Fala de Artista”, desenvolvido como uma atividade regular de apresentação da produção cearense. Os encontros reuniam três artistas de gerações diferentes, incluindo jovens artistas que participaram de “Experimental” e artistas reconhecidos nacional e internacionalmente, como Sérvulo Esmeraldo e Eduardo Frola. As apresentações incluíam a projeção de imagens das obras e diálogo com o público. (*) A exposição Élide Tessler - Horas a Fio (21/08 a 26/10/2003) se destacou por incluir uma monumental instalação inédita, *site-specific*, da artista. A exposição Fotografia Paraense Contemporânea - Panorama 80/90 é importante por marcar o início da parceria do MAC com a Secretaria de Cultura do Pará e a realização de oficina com Miguel Chikaoka fundador da Associação Fotoativa em Belém.

A exposição itinerante Iberê Camargo: diante da pintura, organizada pela Fundação Iberê Camargo, apresentou ao público cearense obras referenciais desse importante artista brasileiro. Período: 2/7/04 a 12/9/04.

* Veja a relação dos participantes no documento “Eventos Realizados MAC-2003-2004”, na pasta “relatórios e documentos” que compartilhei com você.

Virgínia Pitta – Existiu alguma exposição que aconteceu no MAC-CE, durante sua gestão, que você acha que não dialogou com a política expositiva/curatorial proposta por você?

Luiza Interlenghi – De modo geral, ainda que algumas exposições tenham sido iniciativas de outras instâncias de gestão, creio que houve coerência na programação.

Virgínia Pitta – Você acha que conseguiu os resultados a que se propunha?

Luiza Interlenghi – Em alguma medida, sim, por entender que houve articulação curatorial e estratégia de gestão em resposta aos desafios já mencionados. Com a experiência do Projeto Macunaíma, já havia constatado o desequilíbrio na representatividade nacional da região Nordeste, na arte contemporânea. Trabalhar em Fortaleza me permitiu contribuir para visibilizar essa produção. Naquele projeto, iniciado havia dezesseis anos, ficou claro que vários artistas participantes, então em início de carreira, logo se destacaram nacional e internacionalmente. Portanto, compreendia a importância de apoiar esse segmento. O MAC-CE custeou os trabalhos desses artistas. Além disso, durante o processo de formação no Bard College em Nova Iorque, em que assisti a palestras de Edward Said e Homi Bhabha, percebi com mais nitidez o modo de atuação colonial no sistema da arte, replicado internamente no Brasil, na relação dos centros econômicos com as demais regiões do país. Procurei resistir a essa pressão e ao processo de invisibilização da produção contemporânea do Nordeste. Fortalecemos o diálogo e as ações com artistas locais consagrados ou iniciantes, em grande medida, já engajados nessa resistência. Creio que houve resultados coerentes com essa proposta, na minha passagem pelo MAC-CE. Paralelamente, buscamos estratégias alternativas à disputa interna ao CDMAC por orçamento e à significativa

imprevisibilidade quanto ao uso dos recursos disponíveis. Além das grandes mostras itinerantes que ocuparam o MAC-CE, e das realizadas no âmbito de parcerias, trabalhamos com baixo orçamento e parcerias para viabilizar exposições inéditas e de qualidade, além de palestras e depoimentos de artistas no campo da arte contemporânea, ainda que num contexto de crise orçamentária. A interlocução e o apoio dos artistas, da ONG Alpendre, da imprensa e de tantos outros parceiros, foi fundamental para esses desdobramentos positivos. Outros projetos, como a formação da coleção do museu; a biblioteca; a realização de publicações, assim como a veiculação dos vídeos dos encontros Fala de Artista em TV aberta permaneceram como ideias, algumas (como a biblioteca do MAC-CE) realizadas posteriormente. Enfrentadas as adversidades, com a programação realizada no período em que atuei no MAC-CE, o Museu manteve um alto índice de visitação. Conquistamos uma excelente visibilidade na imprensa cearense e nacional, incluindo destaques em revistas especializadas nacionais.

Entrevista com Ricardo Resende – Realizada em 26.05.2025

Virgínia Pitta – Quais informações você tinha sobre o MAC, e sobre Fortaleza, antes de você receber a proposta para ser diretor?

Ricardo Resende – Eu conheci o Museu em uma viagem que fiz à Fortaleza para conhecer artistas. Há época eu organizava a mostra Panorama da Arte Brasileira de 2001, do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Instituição na qual eu ocupava o cargo de curador. Fui na intenção de encontrar o gestor cultural e artista José Guedes, uma referência que já tinha. O artista havia participado de uma exposição no mesmo museu [Museu de Arte Moderna de São Paulo], no final dos anos 1990. Eu tinha pedido a ajuda do diretor artístico do Museu de Arte Contemporânea para ajudar e facilitar o encontro com outros artistas da cidade. Também foi nessa visita que conheci Bitu Cassundé, jovem funcionário alocado no arquivo do MAC-CE do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura e que viria a ser o curador assistente.

Fiquei impressionado e maravilhado com a potência do lugar. Outro contato na cidade foi Dodora Guimarães e Sérvulo Esmeraldo. Através de Dodora tive a oportunidade de, de fato, conhecer uma diversidade de artistas, entre eles José Tarcísio e Eduardo Frola. Claro, também tinha a curiosidade de conhecer a cena artística de Fortaleza, muito por conta de ser a cidade natal do Leonilson e também a existência do espaço de arte e escola Alpendre. Eram inovadores para a época. E também acompanhei a implantação do CDMAC e o novo museu de arte contemporânea no Nordeste, em 1997. Que abriu com uma exposição só de artistas nordestinos curada pelo Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias. No mesmo ano, também inauguraram o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, ambas as instituições chegaram com a promessa de novos ares de renovar a cena artística fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo. Despertou a curiosidade, sem dúvida, de um dia conhecer.

Virgínia Pitta – Entendendo que a arte e os museus fazem parte de uma rede de relações (sociais, políticas, culturais e artísticas), como aconteceu sua relação com o MAC-CE fazendo com que você se tornasse diretor? Como aconteceu o convite para diretoria do Museu?

Ricardo Resende – Cinco anos mais tarde, tomei conhecimento do edital para escolha do novo curador do MAC Ceará, isso foi em janeiro de 2005, critério novo para as instituições brasileiras, mas infelizmente depois foi descontinuado. É bom lembrar, também, que o Ceará foi retirado do nome da instituição e virou Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura. Uma mudança provocada pela projeção do Museu nacionalmente que ocorreu por ocasião da exposição do muito, muito jovem artista Yuri Firmeza, recém-formado no CEFET. Firmeza organizou a exposição do artista japonês ficcional dentro do programa de exposição “O artista invasor”, em 2006. Mostra que alçou o museu nacionalmente, por sua ousadia, experimentação expositiva e provocação revolucionária na comunicação jornalística de arte. Nessa ocasião, a presidência do centro cultural decidiu por acomodar o Museu debaixo da sigla Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura. Tirou assim o protagonismo que o Ceará (nomenclatura) dava ao Museu. Uma tentativa de rebaixamento do Museu, infelizmente, e incompreensível.

Virgínia Pitta – Quando você entrou no Museu, você lembra qual era a identidade do MAC-CE nesse momento? Você considera que o MAC-CE tinha alguma identidade? Pergunto isso relacionado à coleção e as práticas do Museu.

Ricardo Resende – Nenhuma identidade. Os diretores que me antecederam, cada um com sua contribuição, não implantaram uma política de exposições e acervo para o Museu. Luiza Interlenghi até conseguiu iniciar com exposição bem-sucedida da arte contemporânea que privilegiava os artistas locais. Mas quando assumi a direção e curadoria (na verdade o Dragão do Mar insistia em um título para o cargo, de menor envergadura, insistiam em nos enquadrar no cargo de “gerente do museu”. De novo, parecia um “desejo” de não dar autonomia e protagonismo para o Museu. Felizmente, meu nome e carreira não couberam nesta categoria, de apenas gerente. A minha trajetória profissional era na ocasião muito maior do que “solicitavam” no edital no edital que me elegeu.

Virgínia Pitta – **Algumas entrevistas de jornais e trabalhos acadêmicos sobre o MAC-CE falam que você iniciou a coleção do Museu. Quais diretrizes orientaram a aquisição dessas obras? Gostaria que você falasse um pouco sobre isso.**

Ricardo Resende – Começamos a delinear uma coleção de arte contemporânea cearense primeiro. Primeiro “solicitando” doações para os artistas que expunham no Museu. Depois, com o Edital de Fomento da Caixa Cultura em 2006, quando fomos contemplados com um projeto de formação de acervo com os nomes principais dos artistas cearenses contemporâneos, e que já tinham reconhecimento estadual e também de relevância nacional. Nomes como o de Sérvulo Esmeraldo, Leonilson, Efrain Almeida, José Tarcísio e o próprio José Guedes foram adquiridos com os recursos deste edital. Essencial para o impulso da coleção do Museu. Quando terminei o meu período de dois anos à frente da instituição, contávamos com mais de 650 trabalhos catalogados e muito bem acondicionados na Reserva Técnica que também foi renovada e adequada com equipamentos e mobiliários novos. O edifício também foi impermeabilizado naquele local. Tudo isso foi possibilitado com os recursos de outro edital que conseguimos na ocasião, o da Fundação Vitae (2005). Foi essencial pois nos permitiu crescer e guardar o acervo com dignidade e condições ideais de conservação.

Virgínia Pitta – **Existiu alguma interferência direta do presidente do Dragão do Mar na política do museu, no que diz respeito às exposições?**

Ricardo Resende – Não, nenhuma. Quando fui selecionado e, portanto, convidado para assumir o cargo de diretor artístico, foi na condição de que teria autonomia ou “carta em branco” para gerir a instituição e criar uma política de exposições, formação profissional dos colegas do Museu e formação de acervo. Foi uma parceria com o presidente do Centro Cultural. Respeitosa e de reconhecimento. Contamos com todo o apoio do Augusto César Faria. Foi primordial a confiança dele na equipe naqueles dois anos.

Virgínia Pitta – **Gostaria que você falasse sobre as parcerias do MAC-CE com outras instituições, outros museus dentro e fora de Fortaleza. Existiam parcerias? Quais eram essas instituições?**

Ricardo Resende – Foram muitas. Muitas mesmo. Elas eram essenciais para o bom funcionamento do MAC-CE e para a consolidação de uma programação de exposições, cursos e eventos. O Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Centro Cultural Brasil-Espanha, Fundação Iberê Camargo, Projeto Leonilson, Itaú Cultural e galerias de arte comercial, como a Galeria Fortes D’Aloia (à época) e o Alpendre, entre outro, que me custa lembrar agora.

Virgínia Pitta – **Nas outras entrevistas realizadas para esse trabalho, muito se falou sobre o baixo orçamento do Museu. Você lembra qual era o orçamento nessa época?**

Ricardo Resende – Tínhamos um orçamento baixíssimo oferecido pelo CDMAC, de apenas 5 mil reais por mês que só me foi informado depois de já ter assumido o cargo. Não tinha mais como desistir (risos). Virou desafio. Nos desdobramos, inventamos estratégias e superamos essa escassez de orçamento com a criatividade da equipe.

Virgínia Pitta – Qual foi o motivo da sua saída da direção do Museu? Quando você saiu?

Ricardo Resende – Foi durante um momento político delicado de mudança de governo no Estado do Ceará, em 2007. Infelizmente houve uma articulação política do antigo gerente do Museu, o José Guedes, para reassumir o cargo. Infelizmente, foi um retrocesso na política cultural do Museu, que gerou muito desconforto para a classe artística na cidade de Fortaleza. E controvérsias, claro! Houve até um abraço dos artistas no edifício do Museu para defenderem a minha permanência. Fiquei muito feliz com esta manifestação de muito carinho e reconhecimento pela minha dedicação à instituição e aos artistas cearenses. O cargo voltou a ser por indicação política, não mais por experiência ou afinidade de fato, de gestão cultural. Critério que foi adotado pelo presidente da instituição depois da saída da curadora Luiza Interlenghi do cargo de curadora do Museu em 2004. Luiza foi a segunda gestora do M-CE.

Virgínia Pitta – Quais foram as diretrizes da sua proposta curatorial para o Museu? Gostaria que falasse de ideias e conceitos norteadores.

Ricardo Resende – A primeira diretriz, e não tinha outra saída, foi trabalhar com o acervo que tínhamos disponível, além das cinquenta peças da coleção em 2005. O Museu guardava em sua Reserva Técnica parte do acervo de arte do Estado do Ceará. Neste acervo há uma coleção de cerca de mil peças (entre desenhos, gravuras e pinturas) de Antônio Bandeira, um dos expoentes maiores da arte cearense. Fizemos uma mostra de desenhos e pinturas do início da carreira. Depois, foi criar um ciclo de exposições de baixíssimo orçamento que denominamos de Artista Invasor (que invadia o Museu literalmente). O primeiro artista do ciclo foi Jared Domício. Também criamos uma política de cursos formativos para criar uma consciência e conhecimento de museologia, conservação, preservação e de organização de exposições. Também cursos direcionados para o Educativo. Os cursos eram, primeiramente, pensados para os funcionários do Museu, mas, obviamente, abertos à participação de todos os interessados. Funcionavam como cursos profissionalizantes nas áreas de conservação, restauro, gestão, curadoria e educação. Fomos muito ativos e tivemos bons resultados, tanto que Bitu Cassundé e Cecília Bedê vieram a dirigir a instituição posteriormente. Michel Platini, assistente de direção artística, foi dirigir o Museu de Imagem e Som, e ainda veio a tornar-se professor de museologia na Universidade Federal de Sergipe. Isso faz um bem enorme, vê-los nestas posições. Hoje, Bitu Cassundé é curador do Centro Cultural Sérvulo Esmeraldo do Cariri, no Crato, e um dos mais destacados curadores nacionais. Sem dúvida em dizer que assumimos que as parcerias foram essenciais para mantermos uma política de exposições e cursos. Não posso deixar de destacar outra iniciativa daquela gestão. Implantamos uma Biblioteca de arte no Museu. A cidade não contava, à época, com uma biblioteca especializada em arte. Tivemos importantes apoios de editoras de livros, como a Cosac Naify, entre outras que nos possibilitaram adquirir cerca de 500 livros. Para a implantação contamos com o apoio de um edital (não me recordo qual), que nos permitiu montar a Biblioteca, adaptar o espaço e adquirir computadores para consulta em bibliotecas virtuais. Até assinaturas com revistas nacionais e internacionais conseguimos oferecer.

Virgínia Pitta – Como foi delineado o programa expositivo na sua gestão? Como foi feita a curadoria/seleção das exposições dentro do MAC-CE? Gostaria que você falasse um pouco sobre essas escolhas.

Ricardo Resende – Penso que esta pergunta já foi respondida anteriormente. Formamos um conselho curatorial do Museu formado por Agnaldo Farias, Moacir dos Anjos e Rodrigo Moura. Detalhe, foram eles os jurados de seleção do edital lançado pelo CDMAC para a escolha do diretor artístico. Iniciativa pioneira do Augusto César Faria. Foram eles que me elegeram para o cargo de diretor artístico do MAC-CE. As exposições dependiam muito do que conseguíamos economizar de um mês para outro. Começamos a fazer exposições com maior duração, de pelo menos de 3 meses. Isso permitia que juntássemos um pouco mais da verba mensal de 5 mil reais. Com três meses de economia, tínhamos 15 mil reais e podíamos pensar nossas próprias exposições com um folder, oferecer transporte, para o labore para os artistas e organizar mostras do nosso interesse. Também, com a projeção do Museu, tínhamos bastante ofertas de exposições já prontas que intineravam pelo país. Mas, como tínhamos poder de “fogo”, escolhíamos ou éramos mais criteriosos com as exposições que trouxessem mais reconhecimento para a instituição, e claro, que fossem de maior interesse para o público e os artistas da cidade.

Virgínia Pitta – Gostaria que você falasse um pouco do projeto/exposição “Obra em Destaque”. Obras da coleção eram “destacadas” e colocadas em exibição? Quais as motivações para o desenvolvimento desse projeto?

Ricardo Resende – Foi um projeto bem sucedido, é o que posso dizer sobre ele. Uma iniciativa simples e praticamente sem custos para o Museu. A ideia era trazer o olhar das pessoas que trabalhavam na instituição, como o pessoal da limpeza, funcionários do CDMAC e moradores do entorno do Centro Cultural, mais especificamente da vizinhança do Poço da Draga. As pessoas foram convidadas a visitarem a Reserva Técnica (para conhecerem o Museu por dentro) para que fizessem suas escolhas sob o critério da memória afetiva. Emocionante o resultado e ver depois aquelas pessoas comentando, fazendo visitas mediadas à exposição e contando de suas escolhas e o que para elas remetiam em suas memórias. Buscamos, também, com o Artista Invasor trazer as mesmas pessoas agora retratadas pelo escultor e desenhista suíço, que tinha o seu ateliê em um galpão ao lado do Dragão do Mar, o Daniel Maillet. Foram muitas iniciativas nesse sentido. “Quebrar as paredes” do Museu. Abrir suas portas para a comunidade. Desmistificar a ideia de Museu. Buscar que vizinhança se enxergasse ali dentro.

Virgínia Pitta – Na sua gestão, quais as exposições que você acha que foram mais importantes/significativas/representativas para o MAC?

Ricardo Resende – O Artista Invasor, a mostra de Yuri Firmeza. Os painéis de teto de José Tarcísio (das claraboias), que conversavam e transformavam a arquitetura do Museu. A exposição de esculturas de Daniel Maillet, das mais bonitas, de fato em que retratava, em terracota, os moradores do Poço da Draga. A primeira mostra de desenhos de Antônio Bandeira, entre muitas outras, como a exposição em que mostramos o acervo adquirido com o Edital da Caixa Econômica Federal.

Virgínia Pitta – Você acha que conseguiu os resultados a que se propunha?

Ricardo Resende – Totalmente! Fiquei muito feliz com o resultado. Colocamos o Museu de Arte Contemporânea (do Ceará), no circuito nacional. Os artistas de outras regiões do país

nos procuravam para mostrar suas obras ali. A instituição passou a ser conhecida e respeitada em todo o país. Mas seria suspeito falar mais que isso. Não sou eu quem deveria avaliar e sim os artistas e público cearenses.

Entrevista com Bitu Cassundé – Realizada em 29.04.2025

Virgínia Pitta – Gostaria que você falasse um pouco da sua relação com o MAC-CE antes de você ser diretor.

Bitu Cassundé – Bem, o Dragão do Mar inaugurou em 1998, em agosto de 98. E quando o Dragão do Mar inaugurou, era numa fase experimental, ainda. Nessa fase experimental funcionava apenas alguns equipamentos. Nem tudo estava inaugurado ainda, mas os museus já estavam inaugurados. Foi selecionada uma primeira equipe para essa entrada inaugural do museu para trabalhar no educativo. Então, quando foi em novembro de 98 surgiu uma nova seleção, porque o equipamento estava precisando de mais educadores. Foi aí que eu me inscrevi. Para que você pudesse se inscrever, era necessário que você tivesse feito cursos no Instituto Dragão do Mar. Era pré-requisito obrigatório. Porque o Instituto Dragão do Mar foi uma escola de formação em artes criado antes do Dragão do Mar, e a ideia, segundo os idealizadores, era formar corpo técnico na cidade para ocupar esses equipamentos. E eu tinha feito vários cursos nesse Instituto, mas na área de cinema. De produção de cinema, de roteiro. Eu fiz o primeiro curso que Karim Aïnouz ministrou no Instituto Dragão do Mar. Um curso na Casa Amarela, de três meses de produção e direção de cinema e vídeo. Então, meus interesses, nessa época, eram mais relacionados ao audiovisual.

Interferência Virgínia – Uma dúvida sobre esses cursos. Só tinham cursos na área de cinema e audiovisual?

Bitu Cassundé – Não. Tinha outras linguagens. O Instituto se dedicava a algumas linguagens como teatro, design, audiovisual. Eram ofertados muitos cursos, e cursos muito interessantes, continuados de longo período. De artes visuais, tinham pouquíssimos cursos e cursos de curta duração. Mas eu nunca tinha feito curso de artes visuais. Eu tinha ido para outras linguagens. Eu fazia Casa de Cultura Hispânica, lá no bosque da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Ceará. E uma amiga me informou que essa seleção estava aberta. Todo mundo, nessa época, queria trabalhar no Dragão do Mar, né? Porque era a coisa mais ousada que podia acontecer em Fortaleza naquele período. Acho que Fortaleza, para a área de cultura, tem um marco, tem um divisor de águas, que é a inauguração do Dragão do Mar. E o desdobramento do Dragão do Mar na cidade, na questão cultural e no próprio Brasil. Então, era algo muito esperado. Eu lembro quando eu fazia os cursos no Instituto Dragão do Mar. A gente fazia alguns cursos no Museu da Imagem e do Som – MIS, que era de frente ao Palácio da Abolição, e tinha uma grande maquete do Dragão do Mar no Palácio da Abolição, e a gente ficava olhando, babando com aquilo, imaginando como seria aquilo. Até que, um dia, aquilo chegou e teve essa seleção para a segunda turma de educadores para trabalhar no Dragão do Mar. Acho que eram dois, três meses depois que ele tinha inaugurado. Eu fiz essa seleção, e fez parte dessa seleção umas 30 pessoas. Eu acho que foi para a segunda fase umas 20 pessoas. Para a fase final de seleção foram umas 20 pessoas. E na hora de levantar as mãos, perguntaram quem queria trabalhar no Memorial da Cultura Cearense. 16 pessoas levantaram a mão para o Memorial da Cultura Cearense, e eu já tinha levantado a mão para o Museu de Arte Contemporânea. Então, eu fui direto para o Museu de Arte Contemporânea, trabalhar lá. Esse momento foi uma época muito maluca da minha vida. Eu entrava as duas horas da tarde no Dragão do Mar, ficava até as seis horas. Eram quatro horas de trabalho e com carteira assinada, para ser educador. Ganhava um salário mínimo. E eu, à noite, fazia Escola Técnica. Meu dia era uma loucura em relação ao tempo. E foi uma experiência muito rica para mim. Porque quando eu entrei para trabalhar no

Museu de Arte Contemporânea, eu não tinha experiência nenhuma em museus. Muito menos em arte contemporânea. Então, o Museu, para mim, foi um lugar muito importante de formação. Um lugar onde eu pude utilizá-lo, também, como laboratório para ir descobrindo coisas e interesses. Porque eu nem sabia se era aquilo que eu queria, porque meus interesses eram em audiovisual. E, para mim, foi um novo mundo de descobertas, um novo mundo de experimentação, que eu fui rapidamente capturado e me interessei bastante e me dediquei bastante a estudar, pesquisar e trabalhar em torno disso. E no Museu de Arte Contemporânea, eu comecei a trabalhar como educador. O que era que o educador fazia naquele período? Recebia os grupos de visitantes avulsos, que queriam uma visita guiada pelas exposições. Ou então os grupos de escolas que eram previamente agendados. Você recebia e fazia a visita mediada. Teve um divisor de águas nesse período, no Museu de Arte Contemporânea, que foi a exposição do “Rodin”. Essa exposição foi importante para todas as pessoas que trabalhavam lá, porque foi o primeiro movimento, efetivo, do próprio Dragão do Mar, de formação em educadores de museus. Foi o primeiro investimento que o Dragão do Mar fez para formar educadores de museus para aquele equipamento, e para o Estado do Ceará. O Dragão do Mar utilizou uma metodologia que deveria utilizar sempre na formação de educador para cada exposição. Vieram vários profissionais de fora para cursos relacionados ao trabalho do Rodin. Vieram profissionais de fora para trabalhar essa questão relacionada à própria postura e desenvoltura do educador no espaço expositivo. Nós tivemos oportunidade de visitar essa exposição que estava montada em Recife. O Dragão do Mar levou todo mundo de ônibus. A gente passou três ou quatro dias em Recife dentro da exposição, estudando como os educadores de lá. Vendo como os educadores de lá estavam lidando com aquele momento que era muito importante para o Nordeste. Que era uma grande exposição de um artista mundialmente conhecido. E, num período muito colonizador, ainda, que a gente vivia era um acontecimento. A coisa mais importante do mundo. E nós acreditávamos que era a coisa mais importante do mundo! Então, nesse momento, com aproximadamente um ano de trabalho que eu estou lá, isso acontece. Foi muito importante esse movimento porque foi um investimento que eles fizeram nas equipes de educadores, investiram em educadores e formaram educadores. Como eu disse, vieram vários profissionais de fora para fazer cursos sequenciais, para a gente, de várias questões relacionadas a mediações. Um movimento importante foi que após essa exposição foi formada uma gerência, dentro do museu, para cuidar dos educativos dos museus. Foi a partir desse movimento da exposição do Rodin que começou a ter uma política maior em torno dos educadores. E nessa movimentação toda, resolveram pegar os educadores que tinham se destacado mais e enviar para o Memorial da Cultura Cearense – MCC, para passar uma temporada lá. Eu fui para o MCC, mas passei pouco tempo. E depois, quando eu volto para o MAC, eu volto para trabalhar na reserva técnica do Museu. Então, eu acho que com dois anos depois da minha entrada, eu fui trabalhar na reserva técnica do Museu. E foi na reserva técnica que eu comecei a ter contato com outro universo, que me realizou muito mais. Que é o universo do lugar onde as obras são guardadas, dos processos técnicos, dos arquivos. Que é o lugar onde eu pude ter contato com os processos de montagem de uma exposição. Eu ajudava nas montagens desse período, eu ajudava a museóloga no processo de catalogação das obras. Foi nesse período, que eu estava trabalhando na reserva técnica, que o Governo do Estado comprou aquele acervo de Antonio Bandeira.

Interferência Virgínia – Compra mesmo? Eu achei que tinha sido uma doação.

Bitu Cassundé – Não, ele comprou. Aquilo é comprado. Ele comprou esse acervo de Antonio Bandeira. Esse acervo chegou para o Museu de Arte Contemporânea. Foi uma museóloga

chamada Magnólia Serrão que coordenou essa parte técnica do Museu de Arte Contemporânea. Foi ela que recebeu esse acervo e começou a catalogar. E eu ajudei nesse processo. Então, meu primeiro contato com aquele acervo do Bandeira, se dá, mais ou menos, em 1999 para 2000, ou 2001, quando aquilo chegou. Esse movimento de ir para a reserva, eu acredito que foi um movimento muito interessante para mim, no sentido de me colocar em outro lugar de interesse. E abriu muitas perspectivas relacionadas às obras e aos artistas. E foi nesse período, justamente, onde eu comecei a desenvolver o meu interesse por pesquisa, e comecei a desenvolver os meus primeiros exercícios curatoriais.

Interferência Virgínia – Então, você ficou no Museu até ir para o mestrado, é isso?

Bitu Cassundé – É isso. Nessa primeira temporada do Museu de Arte Contemporânea, eu fiquei quase oito anos, de 1998 a 2006. Quando eu saí para ir fazer mestrado na UFMG. Eu passei todo esse período da gestão de José Gudes, de Luiza Interlenghi e de Ricardo Resende. Quando Luiza Interlenghi chegou, eu era o assistente direto dela. Eu já trabalhava na parte debaixo do Museu. Foi um período muito difícil para todo mundo. É um período que eu gosto até de esquecer, principalmente, devido a relações pessoais. Foi muito difícil trabalhar com ela. E quando Ricardo Resende chegou, ele tinha outra perspectiva de trabalho. Uma perspectiva mais generosa. E a mobilidade que eu tive dentro do Museu, o incentivo maior que eu tive para ir em direção à curadoria, se deu por incentivo e estímulo dele. Entendeu? Porque os outros diretores eram diretores extremamente centrados dentro da sua própria imagem e trabalho. Não tinha essa perspectiva de olhar para o outro. Era muito olhar para si. Então Ricardo quebrou essa dinâmica e trouxe uma gestão bem mais aberta, uma gestão bem mais horizontal, no sentido de não lidar muito com essas questões hierárquicas. Ricardo gostava de ouvir. Lhe ouvia, entendia o que você estava falando. Lhe respeitava. Então, Ricardo chegou com outras metodologias. Nessas outras gestões tiveram momentos importantes, como eu falei. O “Rodin” foi uma exposição da gestão de José Guedes. Um momento bem complexo foi a “Bienal Ceará América”, também da gestão Guedes. Na transição da gestão Guedes para a gestão Luiza Interlenghi, que eu estava diretamente ligado, também. Nessa Bienal foi bem confuso tudo. Nessa Bienal eu trabalhei em assistência, em produção. Não era um cargo de poder. Eu era um assistente de produção. Quando virou a gestão, quando José Guedes saiu da gestão... olha só que maluco! José Guedes saiu da gestão e essa Bienal continuou montada. O MAC ficou um tempo sem diretor. A Bienal continuou montada. E, nesse tempo, o presidente do Dragão também tinha mudado. Era um jornalista, que eu esqueci o nome agora, que depois foi Cristiana Parente. Nesse período, que era o diretor era esse jornalista, o curador internacional que fez a Bienal voltou para o Ceará para finalizar a Bienal e para fazer alguns programas públicos relacionados à Bienal. Uma série de falas, uma série de visitas institucionais, a Universidades. E quando esse curador internacional voltou, que o nome dele é Phillippe van Cauteren, me colocaram como assistente dele, para que eu ficasse fazendo esse percurso com ele pela cidade, e o acompanhando nessas movimentações finais da Bienal. Meu contato maior com a Bienal Ceará América foi nesse encerramento, nesse convívio, nesse contato que eu tive com o Phillippe. Mas eu participei no acompanhamento de vários projetos de artistas que estavam montando seus trabalhos durante a Bienal. Então, durante cada gestão teve esses momentos bem interessantes. Na gestão de Luiza teve uma série de exposições chamadas Experimental. Essas exposições abriam mais o museu para a produção contemporânea cearense. Isso foi um movimento interessante que ela fez. Então, eu passei por tudo isso até a chegada de Ricardo. Quando Ricardo chega, já é depois da... não. Primeiro foi Cristiana

Parente eu acho...eu não sei! Então quando Ricardo chega. É interessante a entrada de Ricardo...

Interferência Virgínia – O nome do presidente do Dragão nessa época era Augusto Cesar Farias.

Bitu Cassundé – Augusto Cesar, exatamente. É na gestão de Augusto César, que ele lança um edital nacional, uma convocatória, abrindo seleção para o Museu de Arte Contemporânea. Ricardo Resende mandou o projeto, foi aprovado e assumiu. E quando Ricardo Resende assumiu, a gente tinha saído de uma ruptura muito complexa com Luiza Interlenghi, e foi muito bem-vinda a chegada de Ricardo, e a própria metodologia dele. Numa dinâmica mais orgânica, numa dinâmica menos hierárquica, e bem respeitosa. Ricardo passou pouco tempo. Passou dois anos. E é, justamente, na saída de Ricardo que eu também saí do MAC em direção à UFMG. Porque nesse período todo, nesse finalzinho, eu comecei a pesquisar as coisas que eu estava com interesse. Eu lembro que eu fiz três pequenas exposições que foram meus primeiros exercícios curatoriais nesse período. Nesse período, em Fortaleza, havia uma movimentação muito interessante que era a movimentação em torno do Centro Cultural Banco do Nordeste. O Centro Cultural Banco do Nordeste tinha aberto e tinha um edital que incentivava jovens curadores e jovens artistas. E eles davam, eu lembro na época, 15 mil reais, para você fazer uma pequena exposição. Minha primeira exposição mais estruturada foi uma exposição que eu fiz no Banco do Nordeste, nos anos 2000. Acredito que em 2005 ou 2006. Era uma exposição chamada “Centro Cidades” com os artistas Waléria Américo, Vitor César e Jared Domício. Então, junto a esse período, eu estava fazendo uma primeira exposição no Museu de Arte Contemporânea, na gestão Ricardo. Ele me dava muita liberdade para pensar propostas a partir do acervo do Museu. E eu lembro que eu fiz duas exposições no MAC nesse período. Uma exposição chamada “Todos os Verbos no Feminino”, que era do Bandeira, apresentando aquelas figuras femininas do Bandeira. E outra exposição chamada “Designum Desdobramentos”, que era uma exposição que discutia o desenho numa perspectiva contemporânea. Era uma exposição grande. Ocupava o primeiro andar inteiro do museu. Uma exposição bem bonitinha para quem estava começando. Eu lembro que Efraim fez um desenho lindo, para mim, nessa exposição, que era uma coroa de espinhos em um paredão gigante. Ele desenhou a coroa de espinhos num paredão gigante com giz de professor. Ficou bem bonito. Nesse período eu era muito entrosado dentro do circuito de arte, daquele momento, com os artistas. Existia uma facilidade de aproximação com os artistas da minha geração. E eu, também, fui conhecendo artistas de uma geração mais velha. Foi nesse período que eu comecei a pesquisar a obra de Leonilson. O que aconteceu? Eu aprovei um projeto de 15 mil reais no edital da Prefeitura de Fortaleza, um edital de pesquisa. E foi com esse edital que eu fiz o projeto embrionário do meu projeto de pesquisa para o mestrado. E o dinheirinho desse edital que me ajudou a ir embora de Fortaleza. Eu lembro que eu fiz uma pesquisa que resultou no meu projeto de mestrado. Eu fiz uma apresentação pública da pesquisa. Foi período que eu fiz o processo de seleção do mestrado pra UFMG. Eu passei, saí do MAC e fui embora. O começo foi assim, até eu ir embora pra UFMG.

Virgínia Pitta – Aproveito para perguntar sobre a sua volta para o MAC-CE. Como aconteceu a volta? Houve processo seletivo ou foi indicação/convite para o cargo de direção do Museu?

Bitu Cassundé – Não teve processo seletivo. Eu fui fazer mestrado na UFMG. No segundo ano que eu estava fazendo o mestrado, eu fui convidado pelo Itaú Cultural para desenvolver um projeto chamado Projeto Rumos, em que eu seria curador assistente para viajar cinco capitais do Nordeste, e fazer o mapeamento artístico dessas cinco capitais. Capitais não, estados. Era tão bom que você escolhia as cidades que você queria viajar naquele estado. Você que desenhava todo o lugar que você queria viajar. Eu fiquei responsável pelos estados do Maranhão, do Piauí, do Ceará, do Rio Grande do Norte e da Paraíba. Eu fiquei com a parte de cima do Nordeste, e Clarissa Diniz com os outros quatro estados da parte de baixo. E foi um projeto muito importante que me possibilitou viajar, me possibilitou conhecer as produções desses estados. Esse projeto também era um projeto que ia se desdobrar em uma grande exposição em São Paulo, do Programa Rumos, e tinha outros curadores também. Esse projeto foi uma escola, para mim, dentro da curadoria, porque eu trabalhava numa equipe gigante, com os grandes curadores brasileiros. Durante dois anos eu fiquei vinculado a esse projeto, e esse projeto me deu muitas possibilidades de articulação dentro do circuito. Um projeto formador importante. Terminou o projeto do Itaú, eu voltei para Fortaleza e 20 dias depois eu tinha uma fala para fazer em Natal, de um projeto da Funarte. Em Natal acontece uma coisa muito interessante para mim. Me convidaram para dirigir um museu em Recife. Foi um convite que surgiu nesse evento e meus olhos brilharam quando surgiu esse convite. Eu tinha terminado o mestrado, faltava eu escrever e defender. Tinha terminado o projeto do Rumos. Para resumir, três ou quatro meses depois dessa movimentação toda eu estava indo embora para Recife. Eu fui dirigir o Museu Murillo La Greca, que é um pequeno museu da prefeitura de Recife. Mas foi uma experiência muito rica para mim, porque foi o meu primeiro cargo de gestão em outra cidade, em outro ambiente, em outro circuito de arte. Eu era muito verde e, para mim, foi um aprendizado muito grande. Eu passei dois anos e meio lá e foi um momento muito rico. Depois, eu saí de Recife e fui passar quatro meses em Nova Iorque. Eu tinha juntado um dinheiro e queria conhecer Nova Iorque e eu fui fazer uma pesquisa para construir o meu doutorado em Nova Iorque. Fui pra Nova Iorque, desenhei um projeto de doutorado pesquisando uns artistas norte-americanos. Era difícil encontrar bibliografia desses artistas aqui no Brasil, então foi bem bacana essa possibilidade de estar lá, comprar bibliografia e desenhar o projeto. Quando eu voltei para o Brasil, eu fiz a seleção de doutorado, e passei no doutorado da USP com esse projeto. Então, em 2011 eu fui embora pra São Paulo e iniciei o doutorado lá. Eu passei um ano fazendo as disciplinas do doutorado. Eu lembro demais desse dia que ligaram do Dragão do Mar. É um dia que eu não esqueço. Eu estava muito infeliz em São Paulo, nesse doutorado. Eu já tinha rompido com dois orientadores e, depois disso, eu estava fazendo apenas uma disciplina apenas na Escola de Comunicações e Arte – ECA, e as outras eu estava cursando em outros departamentos. Uma na antropologia, uma na psicologia, porque estava insuportável na ECA. E eu estava sem perspectiva, alguma, de continuar naquele projeto. Esse dia, era o último dia de aula na antropologia, o nome da disciplina era Antropologia das Emoções. Terminou a aula. Eu saí do bloco, era na [inaudível] para ir pegar meu ônibus, para ir para casa. Eu morava com uma amiga em São Paulo. Quando o telefone tocou e era do Dragão do Mar. Era Paulo Linhares. Então, o que aconteceu... Paulo Linhares tinha assumido o Dragão do Mar naquele momento. Eu acho que alguns meses antes. Eu não sei. Ele estava preparando a formação e abertura do Porto Iracema das Artes. E ele me ligou. Na verdade, quem me ligou foi Simone Lima. Lembra de Simone Lima, que trabalhava no Dragão? É uma figura que eu tenho maior carinho do mundo e eu lamento muito esse processo dela. Simone Lima que me ligou, dizendo que Paulo Linhares queria falar comigo. Eu falei, rapidamente, com Paulo Linhares e ele me convidou para uma reunião no Dragão do Mar, para que ele pudesse me apresentar o projeto

do Porto Iracema. Eu não sei se eu disse isso para a Simone, ou se eu disse isso para o Paulo Linhares. Eu não disse isso para Paulo Linhares, que eu estava tão fudido de grana que eu não tinha dinheiro nem para voltar para o Ceará. E foi o Dragão do Mar, se eu não me engano, que comprou minha passagem para eu ir para essa reunião presencial. Esse momento foi a minha saída de São Paulo. Eu apostei todas as fichas, porque eu sabia que eu não ia voltar pra USP, que eu não ia voltar para aquele doutorado. E as coisas começam a se alinhar nessas conversas com o Dragão do Mar, já no flerte, também, de trabalhar com o MAC. Porque o cargo estava vago. Mas foi somente na conversa presencial com Paulo Linhares, quando a gente conversou “olho no olho”, e ele me apresentou o projeto do Porto Iracema, e já me convidou para fazer parte do Laboratório de Artes Visuais. Todo o projeto do Porto, naquele momento, era embrionário. E foi nesse período, também, que me associaram e me colocaram como possibilidade de trabalhar no Museu de Arte Contemporânea. Então, eles me fizeram o convite, meus olhinhos brilharam e eu aceitei. Porque era um lugar que eu tinha muito afeto e carinho, e eu acho que eu poderia agora, naquele momento, contribuir de uma forma mais propositiva. Então surge daí, desse terreno. Não foi uma seleção, foi um convite.

Interferência Virgínia – Tem uma matéria de jornal da Ana Cecília Soares, que fala da existência de um conselho curador do Dragão para a seleção do diretor do MAC-CE.

Bitu Cassundé – Eles tinham um conselho curador nesse momento, que eles podem ter consultado. Mas foi uma coisa interna, não foi uma coisa pública. Realmente, tinha mesmo esse conselho, mas quem decidiu foi Paulo Linhares. A gente conversou e ele gostou muito da minha conversa e da minha desenvoltura e do trabalho que eu já vinha desenvolvendo. E eu fiquei lá um tempão, até antes da pandemia.

Virgínia Pitta – Durante a sua gestão, teve alguma política de aquisição de obras? Houve alguma aquisição de obras? Doação de Obras? Como ocorreu as questões relacionadas ao aumento da coleção?

Bitu Cassundé – Não. Nós não tivemos nenhum processo de aquisição de obras via compra. Mas nós tivemos um processo grande de doação. Lembro que eu fiz exposições apenas com obras doadas em alguns momentos. Então, teve vários trabalhos que foram doados nesse período, por diferentes artistas. Existiu essa movimentação. Relacionada à compra, a única vez que aconteceu compra no MAC foi um projeto que a gente desenvolveu na gestão de Ricardo Resende, que foi aprovado pela Caixa Econômica, se eu não me engano. Conseguiram uma grana, e a gente decidiu quais eram os artistas cearenses que seriam contemplados nessa compra. Nesse momento o Museu comprou obras de Efraim, de Sérvulo Esmeraldo, de Luiz Hermano. Comprou obras de Francisco de Almeida. Realizamos uma curadoria de artistas que a gente achava importante ter no acervo, e compramos.

Virgínia Pitta – Quando você assumiu a direção do MAC-CE, o Museu tinha alguma identidade? No que se refere a práticas, políticas e coleção? Você identifica algum perfil enquanto instituição museológica?

Bitu Cassundé – As questões relacionadas à atuação, elas aconteciam muito vinculadas, ou relacionadas, ao seguinte movimento. O artista fazia uma exposição no Museu e, daquele processo, acabava doando uma obra. Muita coisa aconteceu dessa forma. Lembro quando Leda Catunda passou pelo Museu, na gestão de Ricardo Resende, e ela deixou um conjunto de gravuras, lá no acervo. Brígida Baltar, ela expôs em algum momento, e doou uma série

de desenhos a partir daquele processo. Acontecia muito dessa forma, principalmente na gestão do Ricardo. Já que não tinha dinheiro para comprar, pelo menos tinha a possibilidade de expor dignamente o artista. Se ele se sentisse confortável, ele doava.

Virgínia Pitta – Existiu alguma interferência da Direção da Presidência do CDMAC nas práticas e atividades do Museu? Existia alguma interferência na sua gestão de alguma forma?

Bitu Cassundé – Não havia nenhum tipo de movimentação relacionado à interferência. Mas havia um interesse da presidência, de Paulo Linhares, relacionado a questões que íamos discutir naqueles ciclos. Paulo Linhares, no início da sua gestão, trazia alguns ciclos de programação. Eu lembro que o Dragão, no início da minha gestão, nesse segundo momento, o Dragão todo estava com uma programação relacionando os estados do Ceará, Piauí e Pará. Então qual era o meu papel? Era pensar uma exposição que aproximasse as produções do Ceará, do Piauí e do Pará. O que havia em relação à Paulo Linhares, ou à presidência do Dragão, era esses ciclos de programação que a gente tinha que junto, pensar uma programação que se adequasse àquilo que o Dragão estava pensando como um todo. Relacionado a esse ciclo, eu desenvolvi uma grande exposição, que é uma exposição que eu gosto muito, chamada “Rotas, desvios e outros ciclos”, que é uma exposição que vai tratar dessas relações de trânsitos e deslocamentos entre essas três regiões do Brasil. E essas relações entre a região Norte e Nordeste do Brasil, a partir da Transamazônica também, que cruzava os três estados. Então, Paulo Linhares sempre teve uma relação com o Museu de Arte Contemporânea de aproximação, porque eu tinha muitas relações institucionais que também era interessante para o Dragão. Como a minha aproximação com o Itaú Cultural, como a minha aproximação com vários projetos que eu trouxe, de fora, para o período da gestão em que eu estou. Sempre teve essa aproximação, mais de relação institucional. Mas interferência, de dizer é assim, ou assado, não. Tinha mais esse lugar de troca e de pensar algumas coisas junto. Ele me ajudou bastante quando eu desenvolvi a exposição “Carneiro”. Que eu acho que foi o grande momento da minha gestão, que foi pensar essa exposição. Uma exposição importante, que ocupou os dois museus do Dragão do Mar, nunca tinha acontecido nenhum projeto assim. Acho que nunca houve um projeto, pensado pelo Dragão, que ocupasse os dois museus. Um projeto que trabalhava só com o acervo e que pensava esse lugar do cearense pela perspectiva do outro lugar. A partir da música Carneiro de Ednardo: “Se amanhã der carneiro, carneiro, vou embora daqui pro Rio de Janeiro”. O desejo do cearense pelo outro lugar. Quando eu cheguei no Dragão, eu já sabia que eu queria fazer esse projeto. Meus amigos já conheciam esse projeto. Eu falava nas mesas de bar: “eu quero fazer esse projeto!” Era algo que eu já tinha engatilhado na manga. Foi um projeto para a Copa do Mundo. Na Copa ia ter um jogo do Brasil no Ceará e eles [Secretaria de Cultura] queriam que tivessem programações especiais nos equipamentos. E teve essa exposição justamente nesse período, porque trazia essa dimensão da produção cearense porque o que foi exposto era tudo artista cearense. A mesma mostra se dividia nos dois espaços. Articulando essa dimensão do contemporâneo com o popular, sem hierarquia alguma, utilizando os acervos tanto do MCC quanto do MAC. Tinha alguns poucos trabalhos emprestados, que complementavam os núcleos, mas eu acredito... para mim é um dos melhores projetos curatoriais que eu fiz no Ceará e que reverbera muito. Mas não tivemos publicação. Eu acho que a grande falha do Dragão do Mar, a grande falha do Ceará, a grande falha institucional do Ceará, é não se preocupar com a memória e com os registros de publicação. Eu passei, no segundo momento, quase oito anos na direção de um museu que não tem nada publicado. Isso você pode botar na sua dissertação. Nada publicado. Nada

registrado. Eu tenho uma amiga curadora que me chama “o curador PDF”. Os projetos todos eu tenho em PDF. O povo pede e eu envio o PDF do que foi a coisa. Porque, infelizmente, a gente vive num estado que se preocupa com muitas coisas, e que se esquece das suas editorias, das suas publicações, de pensar curadoria editorial. Não tem. Quem vai pesquisar e que a pessoa morreu. Pronto! Acabou! E os PDFs ficam.

Virgínia Pitta – Em conversa com a Cecília Bedê, ela lembrou que o MAC-CE tinha uma relação direta com a Valéria Laena, porque existia a direção de museus, e ela ocupava esse cargo. Gostaria que você falasse sobre isso.

Bitu Cassundé – Nessa minha gestão, existia a direção de museus, que era Valéria, e o MAC fazia parte da diretoria de museus. Mas Valéria Laena nunca interferiu diretamente na minha gestão. Eu tinha o papel de diretor, e de decidir as coisas. Eu tinha um fluxo direto com Paulo Linhares. Eu sempre tive total liberdade dentro da minha gestão. Eu sempre tive uma relação tranquila com ela. A gente sempre teve uma relação tranquila. Ela sempre me respeitou, me ouviu.

Virgínia Pitta – Em relação ao MAUC, tinha algum diálogo ou parceria entre os museus?

Bitu Cassundé – MAUC da UFC? Não. Eu tive uma maior aproximação com o MAUC quando eu saí do Dragão e fui pesquisar questões do MAUC, que tem no acervo do MAUC, para o meu novo projeto de doutorado, porque aquele da USP eu nunca terminei. Então eu mergulhei no MAUC, nos arquivos do MAUC para estudar algumas coisas do MAUC. Mas nesse período da minha gestão a gente não fez nenhum projeto em parceria, que eu me lembre. Nunca teve um estreitamento com o MAUC não.

Virgínia Pitta – Você pegou uma mudança de Governador, que foi do Cid Gomes para o Camilo Santana no ano de 2014. Essa mudança gerou alguma interferência no MAC-CE? Gostaria que você falasse sobre isso.

Bitu Cassundé – Olha, eu acho que o Ceará é um Estado muito sortudo nas suas últimas décadas, desde o Tasso Jereissati. De ter pegue governadores que, de um modo ou de outro, se interessaram por uma perspectiva desenvolvimentista em relação à cultura. Então, eu acho que todos eles tiveram os seus momentos interessantes que contribuíram para a gente hoje, no Ceará, ser um Estado extremamente bem articulado em relação à educação e à cultura.

Interferência Virgínia – A minha pergunta é se essa mudança de Governo foi sentida pelo MAC-CE de alguma forma, para melhor ou para pior. Sobre alguma política cultural que tenha adentrado ao Museu.

Bitu Cassundé – O MAC sempre teve uma dificuldade orçamentária que indo ou vindo Governo não se alterou. Na minha gestão, o que acontecia, era uma articulação muito grande que eu tinha com instituições fora do Ceará e, por isso, eu conseguia trazer projetos bons. Bons projetos de fora para o MAC sem pagar nada. Eu trouxe várias exposições do Itaú Cultural, parceria com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, parceria com a Bienal de São Paulo. Vários projetos que eu não tinha despesa. Prêmio Marcantonio Vilaça. Inúmeros projetos que eu conseguia trazer pelas minhas aproximações institucionais. Mas, infelizmente, eu não tinha orçamento para pensar projetos potentes em relação ao território que eu estava vivendo. Eu consegui, no início da gestão, desenvolver bons projetos curatoriais que ainda tinham um orçamento possível. Eu lembro que eu cheguei a fazer uma grande exposição do Leonilson. Eu fiz essa exposição “Rotas, desvios e outros ciclos”. Que

era uma grande exposição. Depois veio a exposição “Carneiro”, que a gente conseguiu financiamento com o Itaú Cultural, o Itaú bancou grande parte desse financiamento. Dos projetos que acontecerem nesse período da Copa. Não só no MAC, mas no Dragão do Mar. Lembro que a gente fez reunião com o Presidente do Itaú na casa dele. Eu, Paulo Linhares e João Wilson em São Paulo. Nesse momento de captação desse dinheiro, para a programação do período da Copa do Dragão do Mar, em que incluía a exposição “Carneiro”. Então, sempre houve dificuldade orçamentária no MAC independente de governo. Mas eu vejo isso, também, por uma perspectiva muito de interesse do próprio presidente do Dragão do Mar em escolher para onde o orçamento vai. O melhor momento do MAC foi o momento em que Paulo Linhares estava na Presidência, e que tinha uma sensibilidade para aquele espaço que eu conseguia, ainda, algum tipo de orçamento na batalha dos orçamentos. Ia um dinheiro “X” para a presidência do Dragão, e ele ia redistribuir o recurso a partir do programa que ele estava querendo desenvolver na sua gestão. Então, essa dificuldade do MAC é uma dificuldade crônica que vem desde muito tempo.

Virgínia Pitta – Gostaria que você falasse sobre o programa curatorial e expositivo desenvolvido para o MAC na sua gestão. Qual foi a sua proposta para o museu enquanto projeto curatorial?

Bitu Cassundé – As minhas pesquisas se relacionam muito a dimensão do território, a dimensão do lugar. Então, o meu desejo era trabalhar e trazer o máximo que eu pudesse, dentro da programação, a produção cearense de diversos períodos. E acho que isso eu consegui fazer bem. De ter conseguido trazer como eixo principal a produção cearense. Me interessa muito a produção cearense numa perspectiva mais ampla, pensando outras gerações. Eu consegui fazer uma grande exposição de Zé Tarcísio. Uma exposição que foi feita na poética do sacrifício com orçamento baixo, com quatro anos de pesquisa minha dentro dos arquivos de Zé Tarcísio, catalogando o acervo de Zé Tarcísio. Um trabalho muito braçal, que foi feito com muito trabalho. Um baixo orçamento e que resultou numa grande exposição que ocupou todo o museu, que faz um percurso pela produção dele. Eu consegui trazer as obras importantes do Museu Nacional do Rio de Janeiro, “O regador”, e outras instalações dele pertencentes ao museu. Eu acredito que eu consegui trazer importantes exposições de importantes artistas cearenses na minha gestão. Zé Tarcísio, Solon Ribeiro, Telma Saraiva, Efraim Almeida, Leonilson. Essa geração toda foi muito contemplada dentro de projetos expositivos e projetos também de outros artistas, de outras gerações em exposições coletivas. Mas o meu interesse, principalmente, era trabalhar com artista cearense, e a relação também nessa perspectiva de pensar o contemporâneo e o popular. Esses dois polos sempre atravessaram muito o meu interesse. Por isso, que eu trabalhei muito com o acervo do MCC. Foram inúmeras exposições que eu fiz dentro do MAC com acervo do MCC. Eu acho um movimento muito interessante, também, dentro dessa perspectiva de tirar esse lugar de pensar o popular fora de uma dinâmica contemporânea, e de uma dinâmica do “agora”. Esses dois lugares são bastante caros para mim dentro dessa minha passagem pelo MAC. Essa dinâmica de pensar a produção cearense e pensar essa confluência de uma perspectiva contemporânea e popular dentro de um mesmo espaço.

Virgínia Pitta – Além das exposições que foram de sua autoria, desses projetos que você tem citado ao longo da entrevista, o MAC-CE recebeu outras exposições? Como foi feita a curadoria dessas outras exposições?

Bitu Cassundé – O MAC era muito procurado por instituições importantes, por prêmios importantes do Brasil. Tipo o prêmio Marcantonio Vilaça, que apresenta o principal recorte da produção contemporânea brasileira. Viaja algumas capitais importantes do Brasil. Então, para mim, era interessante trazer o prêmio Marcantonio Vilaça, principalmente porque nessa edição estava homenageando Sérvulo Esmeraldo. Além do recorte contemporâneo, tinha uma grande exposição de Sérvulo Esmeraldo. Já se aproximava do meu interesse em evidenciar a produção cearense. Então, a gente ia também dentro dessa perspectiva. A gente recebeu um recorte da Bienal de São Paulo. Era interessante o Ceará ter acesso a um conjunto de artistas internacionais que, facilmente, não se teria acesso, e nós não teríamos orçamento de trazer em outra perspectiva se não recebendo esse tipo de programa. Eu lembro que eu recebi uma exposição, também, do acervo do MAM do Rio de Janeiro. Um acervo importantíssimo de obras de artistas dos anos 60 e 70. Mais relacionados às pesquisas neoconcretas, à uma movimentação crítica da arte brasileira. Eram projetos bastante significativos para a arte brasileira, e o museu seria um lugar adequado para exhibir. E, devido às dificuldades orçamentárias, era impossível não aceitar. Porque era boa a proposta, e a gente teria pouca despesa.

Virgínia Pitta – Ao verificar as exposições que aconteceram na sua gestão, percebe-se que o MAC-CE se conformava como uma extensão da Escola, porque abrigava as exposições provenientes dos projetos desenvolvidos por ela. Gostaria que você falasse sobre a relação entre MAC-CE e Porto Iracema das Artes.

Bitu Cassundé – Aliado a esse meu pensamento de pensar a produção cearense numa perspectiva de gerações mais velhas, tinha a possibilidade de o Porto Iracema trazer esse recorte expositivo de pesquisas contemporâneas extremamente atuais. Então, o Porto Iracema foi um aliado muito significativo, para mim, dentro dessa perspectiva e dentro dessa possibilidade. Eu trabalhava nesses dois lugares. Eu fazia a coordenação do Laboratório e fazia a programação do MAC. Então foi uma forma, também, de aliar esses trabalhos e contemplar uma produção mais recente. A produção do Porto era acompanhada criticamente por curadores, grandes curadores ou críticos do Brasil. A gente tinha a presença desses curadores, a gente tinha ativação de programas públicos, de falas com esses curadores e com os artistas. Dava para fazer uma costura bem sofisticada relacionando a produção contemporânea. Para mim foi bastante interessante nessa perspectiva. Foi fácil? Não foi fácil. A gente estava vivendo um momento muito complicado do Brasil nas questões relacionadas à política, ao panorama político brasileiro. Ao panorama relacionado às questões de pautas identitárias e de raça que, naquele momento, começava uma ebulição e as instituições ainda não sabiam como lidar com todas essas questões que chegavam. Existiu todo um terreno complexo de habitar num momento em que uma paisagem se configurava. Uma paisagem que vai desaguar num entendimento maior, que hoje nós temos relacionado às necessidades que aquelas pautas exigiam naquele momento. Mas, institucionalmente, era muito difícil ainda compreender e articular todos aqueles interesses naquele momento. Mas foi uma parceria bastante produtiva dentro dessa perspectiva de aliar a exibição de um panorama da produção contemporânea cearense. Todas as realizações iniciais do Porto Iracema a gente finalizava com uma exposição lá no Museu de Arte Contemporânea. Era outro ganho para a programação que trazia esse recorte do Ceará numa perspectiva contemporânea. Se você me perguntar qual foi o eixo principal desenvolvido dentro um desenho de programa curatorial para o MAC no período em que eu trabalhei lá, foi, justamente, pensar o meu lugar, o meu território, que é o Ceará, dentro de diferentes perspectivas, seja contemporânea, seja

moderna, seja vinculada a um pensamento relacionado ao popular. Não podem reclamar as colegas. Não podem reclamar, porque estavam lá.

Virgínia Pitta – Existe um artigo da Maíra Rufino, acredito que ela foi educadora do Museu, que fala sobre a exposição “Zona de Remanso”. Gostaria de saber se houve alguma problemática em torno dessa exposição, porque a autora cita que a mostra foi retirada antes do tempo.

Bitu Cassundé – Foi um momento bem complexo. Foi no final da minha gestão lá no MAC. Foi uma exposição em que resultou em algumas intervenções artísticas em que não estavam conversadas com o museu. Teve intervenções com fogo dentro do museu. Teve pichações em todas as galerias. E essas pichações traziam frases relacionadas ao próprio cenário político local, então foi um momento complexo dentro da gestão, mas que em nenhum momento eu permiti que a exposição fosse desmontada. A exposição cumpriu o período em que estava estabelecido e uma das minhas grandes movimentações foi que aquilo tudo permanecesse na exposição. E permaneceu. E as frases que tinham também faziam referência ao governador. E eu segurei a onda de que aquilo tinha que permanecer. Ninguém entendia muito o que estava acontecendo relacionado a todas essas manifestações institucionais. A instituição sempre foi um lugar em que o artista problematiza, que o artista afronta, que o artista captura numa surpresa. Eu não imaginava que haveria fogo dentro do museu naquelas performances e que, museologicamente, trariam questões para dentro do espaço museal. Fogo, você há de convir que não é... se você não trouxe uma brigada de incêndio, não avisa que vai ter fogo, e que tem público no entorno, tem outras exposições na parte de baixo do museu. É complicado. Tiveram, realmente, várias manifestações relacionadas a isso, porque o museu sempre foi um espaço de disputa, e sempre foi um espaço de muitos questionamentos. Então falou-se muito em relação a isso. Em relação a mim, não foram alteradas as paredes nem as pichações. Tudo que foi feito ficou até a data que estava programada para ficar.

Interferência Virgínia – Houve interferência da direção do CDMAC nessa exposição?

Bitu Cassundé – Interferência sempre tem. O primeiro movimento é parar absolutamente tudo. O meu movimento foi o movimento de segurar a onda e dizer que aquilo tinha que ficar e que não poderia, de maneira alguma, ser mexido. Porque havia, realmente, um prazo que eles ficariam, e que aquilo deveria ser cumprido. Mas institucionalmente o primeiro movimento é de querer resolver aquilo de uma forma muito impositiva. E não é assim que as coisas se dão, nem se resolvem. Em toda gestão acontece esse tipo de coisa. Faz parte. Eu também estava num momento difícil da minha vida. Eu já estava a sete anos lá. Já estava muito desgastante para mim. Eu já tinha saído do Porto Iracema. Já estava me preparando para sair do MAC. Por questões pessoais, foi um momento da minha vida que estava tudo muito pesado. E eu já estava sem energia alguma para lidar com questões alguma. Então, foi nesse momento que eu saí. Eu acho que foi em janeiro do ano que começou a Covid-19. Qual foi o ano que começou a Covid-19?

Interferência Virgínia – 2020

Bitu Cassundé – Eu saí em janeiro de 2020, a Covid-19 começou em março de 2020. Então eu saí para resolver questões pessoais. Eu saí nesse período porque eu sentia que era necessário eu sair. Porque eu acho que eu já tinha contribuído com o que eu poderia contribuir. Eu acho que o meu período no MAC foi um ciclo que se cumpriu.

Virgínia Pitta – Você acha que alcançou os resultados a que se propunha, no que se refere ao programa curatorial?

Bitu Cassundé – Eu poderia ter feito bem melhor se eu tivesse uma melhor estrutura. Se eu tivesse um orçamento maior, se eu tivesse uma equipe maior, se eu tivesse possibilidades. Fazer sem régua e compasso é difícil. Eu acredito que eu fiz um trabalho interessante dentro de algumas perspectivas, mas claro que poderia ser bem melhor se eu tivesse uma estrutura maior, se eu tivesse uma equipe maior, um orçamento maior. Muito do que eu fiz foi através dessas minhas relações institucionais.

Virgínia Pitta – Você acha o MAC-CE tem alguma identidade, algum perfil enquanto Museu de Arte Contemporânea, enquanto instituição museológica?

Bitu Cassundé – Não sei. Essa questão é complexa. Eu acho que o MAC precisa passar por uma estruturação em vários lugares. Desde uma reestruturação física, dos equipamentos que estão bastante defasados, de iluminação, o piso do museu, o elevador, a questão técnica toda. Antes de pensar em uma identidade, é necessário pensar em uma estrutura. Eu acho que o MAC vem, esses anos todos, tentando construir uma identidade, mas com muita dificuldade de continuação devido a essas oscilações catastróficas de orçamento, de equipe, de fragilidade institucional. Existem mil lugares que é necessário estruturar antes de pensar nessa questão da identidade. O que seria a identidade de um museu como o MAC? Durante a vida toda, o MAC esteve diante de um conflito que era um museu de arte contemporânea em uma cidade que não tinha um museu de arte que lidasse com uma produção moderna. Então, que “contemporâneo” é esse que o MAC traz? Que “contemporâneo” é esse que o MAC vai apresentar? Que “contemporâneo” é esse que não está vinculado a uma perspectiva moderna? Abriu uma Pinacoteca do Estado do Ceará agora, em dois mil e quanto?

Interferência Virgínia – Em 2022.

Bitu Cassundé – Em 2022. O que é uma Pinacoteca? Uma Pinacoteca é um lugar que traz, dentro de uma perspectiva de acervo, a condição moderna como um lugar, um farol. Então, hoje o Ceará tem... olha como é maluco! O Ceará, hoje, tem uma estrutura extremamente contemporânea e com orçamento para lidar com o “moderno”, entre aspas. E o Museu de Arte Contemporânea não tem orçamento, e está num processo grande de fragilidade em todos os aspectos. É muito conflituoso a gente pensar numa identidade para aquele lugar se o próprio lugar não oferece essa condição mais estruturada de pensar esse processo da história da arte dentro de uma caixinha. Porque se é para pensar contemporâneo, os outros lugares das produções vão ser exibidos onde? O MAC já nasce com essa defasagem conceitual. Então, restaurar uma identidade, reconstruir uma identidade requer, também, um alicerce de um circuito, de um sistema, para que as coisas fiquem mais claras e objetivas no sentido de pensar melhor esses lugares. É só um museu de arte contemporânea, ou é um museu de arte cearense? Em que todos os períodos artísticos podem ser apresentados? Me interessava muito, na minha gestão, discutir esses lugares. Eu fiz várias exposições que discutia o modernismo cearense, e traziam perspectivas modernas para pensar todas essas estruturas dentro da história da arte cearense. É bem complicado pensar identidade em uma perspectiva de um terreno muito poroso que é atravessado por várias questões.

Virgínia Pitta – Quais as exposições que aconteceram no MAC-CE, durante os 25 anos, que você acha que foram mais significativas para o Museu?

Bitu Cassundé – Eu não acompanhei muito a produção de exposições da gestão de Cecília. Mas eu acho que teve um movimento interessante, na gestão dela, que foi a abertura do MAC para uma produção mais recente. Com interesses relacionados às questões da decolonialidade, questões relacionadas a gênero, a raça. O museu ficou muito refém de políticas de editais, de projetos que eram aprovados nos editais. Mas, por outro lado, ganhou nessa abertura para um outro público, que seja um público mais jovem também, que está tendo a primeira oportunidade, a primeira experiência de expor numa instituição mais velha. Nossa! Que termo estranho. Uma instituição mais amadurecida. Eu acho que foi um movimento interessante da gestão dela, essa perspectiva de trazer esse público para compor a programação, no sentido de que muitos artistas nunca tinham estado ali. Eu acho que é, também, uma possibilidade de o museu ir abarcando novos públicos e novas produções. Em relação às exposições, eu acho que a exposição do Rodin foi um marco, mas é outro tempo, é outro sistema, é outro universo, como se a gente tivesse numa realidade paralela. É tão próxima e é tão distante ao mesmo tempo. Mas foi um desdobramento importante para o próprio sistema da cidade. Houve uma institucionalização, como eu falei, dentro das categorias de exposição, relacionadas à formação, à programa educativo, que se instaura a partir daquela exposição. E foi uma exposição supervisitada, que mobilizou a cidade. Tinha filas no Dragão do Mar. As pessoas davam gorjeta aos educadores depois das visitas. Era tão curioso! Eles entraram em transe, europeu mesmo. Era muito curioso! Era muito curiosa essa parte pitoresca. Mas teve projetos bem interessantes. Eu vou falar pela minha gestão. Dentro da minha gestão, eu acho que essa exposição “Carneiro” é fundamental, no sentido dessa perspectiva do popular, do contemporâneo, e da junção dos dois museus, e de entrecruzar os acervos. Eu trago essa como o grande destaque. Mas para mim, como pesquisador, que me interesso sobre as relações entre as regiões Norte e Nordeste, essa exposição “Rotas, desvios e outros ciclos” foi muito importante para mim, e para o conjunto que eu apresentei de artistas. Ficou uma exposição muito bonita. E várias outras exposições, como a própria do Zé Tarcísio, do Leonilson “Inflamável”. Eu fiz uma exposição linda do Solon “O cinema é meu playground”.

Virgínia Pitta – **Falando sobre o passado do Museu. A exposição “Dragões e Leões”, você participou dessa exposição como educador? Gostaria que você falasse um pouco sobre ela.**

Bitu Cassundé – Primeira exposição do Museu. Eu fui educador dessa exposição.

Virgínia Pitta – **Nessa época o museu tinha diretor?**

Bitu Cassundé – O Museu tinha diretor. O diretor era José Guedes. O museu abre já na direção de José Guedes.

Virgínia Pitta – **Nos materiais de pesquisa que eu li, dá a entender que quando o Museu abre em 1998, não tinha diretor. Apenas em 1999, na inauguração oficial, que parece ter um diretor, que é o José Guedes.**

Bitu Cassundé – Ele está desde o início. Que eu me lembre, quando eu entrei, José Guedes já existia e era essa exposição. No entanto, essa exposição, “Dragões e Leões”, eu acho que Pádua, presidente do CDMAC, convida dois curadores importantes, Agnaldo Farias, em São Paulo, e Augusto dos Anjos, de Pernambuco, para pensar uma exposição que articulasse essa aproximação entre Pernambuco e Ceará, a partir desse lugar do Dragão, que é o Ceará, e do Leão, que é o Pernambuco. Era uma exposição muito interessante que trazia esse

recorte abrangente da produção desses dois estados. Essa exposição ocupava o primeiro piso inteiro e a metade do segundo piso de baixo. E nesse período, além dessa exposição, haviam duas salas permanentes no Museu. Veja só como esse Museu já nasce meio *Frankenstein*. Porque era um Museu de Arte Contemporânea, mas que tinha duas salas permanentes com os principais nomes do modernismo cearense. Tinha a sala de Antonio Bandeira e a sala de Raimundo Cela. Aquelas telas todas que estão na exposição [Pinacoteca do Ceará, “Amar de Aprende Amando”, 2022], estavam nessa sala de Antonio Bandeira. Tinha outras telas que eram emprestadas, que saíram, mas a maior parte era do acervo do Museu. E a sala de Raimundo Cela. Essa primeira exposição foi a exposição que abriu o Dragão. A segunda exposição eu não lembro se é “Portugal Mar sem Fim”.

Interferência Virgínia – “Portugal Mar sem Fim”

Bitu Cassundé – “Portugal Mar sem Fim”, que é uma exposição de artistas portugueses, que Zé Guedes trouxe essa exposição, não sei de onde, e que foi nessa exposição que eu conheci Efraim Almeida. Foi em 1999 que eu conheci Efraim Almeida e a gente ficou amigo nessa exposição. Porque havia um artista português chamado Ascânio MMM. Tinha uma sala de Ascânio MMM e Efraim veio montar essa sala, porque era um artista da mesma galeria dele em São Paulo, e pediram para ele vir acompanhar a montagem dessa sala. E Efraim, a obra de Efraim, estava na exposição “Dragões e Leões”, com um trabalho que mais me chamou atenção, que era duas esculturas de dois homens se abraçando e era um trabalho homoerótico de escultura em madeira. Eu já fiquei impressionado com aquele artista nessa exposição e na outra eu o conheço pessoalmente. Mas Zé Guedes está vinculado, eu tenho esse catálogo. Mas era ele o diretor do Museu, ele passou quatro anos na direção do museu. Ele ficou até a Bienal Ceará América.

Virgínia Pitta – Depois desse acervo permanente, nunca mais teve uma sala permanente no Museu?

Bitu Cassundé – Esse acervo permanente, ele passou uns dois anos permanente, depois foi desmontado. As salas ficaram vazias e foram ocupadas por outras programações. Não lembro das outras. Tinha uma que era “Arte Construtiva no Ceará”, foi Roberto Galvão que fez.

Virgínia Pitta – Você lembra se a exposição do Salão de Abril, a edição Salão Sequestrado, foi para o MAC?

Bitu Cassundé – Nossa. Isso faz muito tempo. Não foi para o MAC. Eu fiz um recorte desse Salão de Abril, mas foi na galeria Multiarte. Foi para outros lugares, mas não foi para o MAC. Eu acho que o MAC estava ocupado, e não cabia.

Entrevista com Cecília Bedê – Realizada em 28.04.2025

Virgínia Pitta – Entendendo que a arte faz parte de uma rede de relações (sociopolíticas, culturais e artísticas), como aconteceu sua relação com o MAC-CE fazendo com que você se tornasse diretora? Como aconteceu a sua indicação para diretoria do Museu?

Cecília Bedê – Não teve processo seletivo. Eu tinha saído da Unifor. Eu trabalhava lá, no Espaço Cultural, no acervo, e o Fabiano Piúba, que era Secretário de Cultura na época, já tinha tentado me chamar para trabalhar em outros equipamentos do Governo, no Sobrado José Lourenço. Mas nunca rolou, por questões pessoais. Para mim não valia a pena sair da Unifor devido a questões salariais. Passou o tempo e eu saí da Unifor, fiquei disponível, e um mês, dois meses depois, o Bitu saiu do MAC-CE. Eu não sei internamente como se deu. Mas quem me contactou, não lembro agora se foi primeiro a Natasha Faria, superintendente do CDMAC, mas foi um convite do Paulo Linhares. Ele falou que recebeu muitas indicações do meu nome, e imagino que Natasha Faria e Bitu Cassundé podem ter indicado, porque são pessoas que eu conheço, que eu já trabalho. Eu e o Cassundé, a gente trabalhou juntos no MAC-CE. Acho que o Fabiano Piúba também pode ter indicado. Mas não sei, como se deu internamente. Mas foi um convite. Eu acho que algumas pessoas foram sondadas também, mas não sei detalhes. E, na época, o Dragão estava fechado para reforma, tinha essa questão de uma decisão. É como se fosse um momento de o que fazer com um museu que está fechado. Se pensava muito sobre as questões do acervo. Então tinha muito isso, porque eu conhecia o acervo, porque eu já tinha trabalho lá. Então eu lembro que isso foi uma questão pontuada. Que eles precisavam, naquele momento, de uma pessoa que entendesse das questões mais internas do Museu. E também por uma trajetória na curadoria. Porque eu já fiz exposições lá. Enfim. Uma questão referente a minha trajetória mesmo.

Virgínia Pitta – Gostaria que você falasse um pouco da sua relação com o MAC-CE antes de você ser diretora.

Cecília Bedê – Eu entrei em 2004, eu acho. Sempre fico confusa. Quando eu estava na faculdade. Eu estava fazendo a graduação de artes e o educativo do MAC-CE é um espaço de estágio. Então eu fui. Já conhecia o museu, mas muito pouco. Eu não frequentava. Eu estava entrando nesse universo. Então, fui atrás desse programa de estágio. Que era o Educativo. Quando eu entrei, estava na gestão da Luiza Interlenghi. Eu fiquei um ano lá, na gestão da Luiza, como educadora. Depois eu saí, eu não lembro exatamente porque. Saí, passei um tempo fora de lá. Depois voltei. Eu não me lembro mais as motivações.

Interferência Virgínia – Mas foram dois momentos, digamos assim.

Cecília Bedê – É.... Foram dois momentos como educadora. Eu saí e voltei. Como o estágio é permitido você ficar até dois anos, eu consegui voltar. Fiz de novo a seleção. Quando eu voltei, já era o Ricardo Resende. Entre a Luiza e o Ricardo, o Museu ficou um tempão sem gestor. Eu lembro que quem cuidava do museu era a Waléria Américo. Que era assistente da Luiza. Quando eu voltei já era o Ricardo. Eu fiquei um ano como educadora e depois o Ricardo me chamou para trabalhar na equipe do acervo. Que era a Magnólia, museóloga, o Cassundé, que era assistente da Magnólia, e os dois Fernandos, que são o Fernando Xavier e o Fernando Marques, que eram técnicos do acervo. Nesse momento, eu fiquei muito numa parte de gestão, catalogação, organização do acervo. No acervo eu devo ter ficado, mais ou menos, um ano também. Quando o Ricardo saiu, eu tinha terminado a faculdade e foi quando eu resolvi ir para São Paulo. Então foram esses dois momentos, pegando aí duas gestões. E

assim, quando eu fui para o acervo, aliás, ainda educadora na gestão do Ricardo, todo mundo fazia muitas coisas. Ele envolvia a gente na montagem, a gente escrevia textos, tinha um projeto que era as obras novas que chegava no acervo, então ele chamava o educativo para escolher obras e colocar na exposição. Cada um escrevia um textinho. A gente escrevia. Em 2005 inaugurou a Biblioteca Leonilson ele criou um projeto que a gente lia livros da Leonilson e escrevia uma resenha pro site. Então, ele estimulou muito um outro tipo de produção. Foi a partir daí que eu comecei a pensar em fazer curadoria. Até então eu era artista.

Interferência Virgínia – Nessa fala, você citou um site. Qual site? Do Dragão?

Cecília Bedê – Era no site do Dragão. Agora não sei se ainda existe. Acho que não. Mas enfim, tenho esses textos em algum lugar. Então foi isso. No MAC, eu pude trabalhar no educativo, eu fiz produção, fiz montagem, fiz curadoria. Foi uma grande formação.

Virgínia Pitta – Quando você entrou como diretora, você acha que o Museu tinha algum perfil/identidade? Tanto em relação as práticas e políticas, como em relação ao acervo?

Cecília Bedê – Do ponto de vista da gestão, uma coisa que eu avaliei muito foi como eu deveria me posicionar. Porque é uma equipe pequena. Então, no geral, vamos dizer assim, a situação ideal de um museu: tem um diretor, tem a curadoria. Pode ser um curador, dois curadores, três curadores. E o restante da equipe: produção, comunicação, educativo. Quando eu cheguei, já tendo uma noção disso, eu avaliei que, até então, as gestões passavam muito pelo lugar da curadoria. Nós tivemos gestores curadores. Nós tivemos, na verdade, curadores à frente do Museu. E eu optei por priorizar um lugar de gestão por questões da prática. Eu achei que o acervo precisava de um olhar mais aprofundado, que o Museu precisava de uma questão mais de organização da equipe. De entender as funções de cada pessoa. Eu senti que tinha sempre o foco na curadoria. Que se refere a que? Quais são as exposições que vão vir e pronto! Era o papel das pessoas que estava à frente do Museu. E as outras coisas, eu sinto, por essa avaliação, ficavam sempre mais à deriva, mais em função da exposição que está, ou de quem vai passar por lá, ou do tempo que vai passar por lá. É óbvio que isso é natural, isso vai acontecer. Mas eu fiquei nessa preocupação de ser mais gestora do que curadora. Então, a partir disso, o que eu fiz? Foquei em questões mais práticas, de organização do acervo, da equipe, da catalogação, de ir atrás de apoio institucional. De fortalecimento desse acervo. E a programação, a curadoria da programação a gente pensou, também, baseada nas necessidades do Museu. Isso é uma característica de um olhar mais da gestão, mas convidando pessoas para fazerem as curadorias das exposições, mais especificamente. Porque eu não conseguiria fazer as duas coisas. Se eu assinar curadorias, como os outros gestores fizeram, eu ia fazer só curadoria, não ia fazer gestão. Não estou querendo dizer que as outras pessoas não fizeram gestão. É apenas uma questão de prioridades e entender o resultado disso. Quando eu entrei, eu tive um resultado de um acervo pouco documentado, é óbvio é uma equipe pequena. Então, se você foca numa coisa, outra coisa vai ficar mais precária. E, também, quando eu entrei já tinha um planejamento de fazer o plano museológico. Quando eu cheguei já tinha um contrato de gestão desenhado, eu trabalhei em cima dele com o valor que tinha. E tinha a elaboração do plano museológico. O que me ajudou, porque era algo que eu teria que fazer para entender em que pé estava o Museu, tanto para quem trabalha, como para quem já trabalhou, como para quem visita, quem a gente pôde entrevistar. Isso ajudou bastante também. Eu acho que tudo aconteceu de forma a responder demandas, tanto do que veio do plano museológico, como, por exemplo, o que a gente achava que deveria acontecer no Museu. A gente queria

ver artistas cearenses no Museu. Tinha também uma questão sobre a relação com o entorno, com o Poço da Draga. Tinha o pensamento de querer voltar a frequentar o museu. Porque antes eu ia para lá estudar, encontrar pessoas. Não vou mais. Às vezes é mais sobre o Dragão do que sobre o museu. A gente ia linkando as perspectivas das artes mesmo. Queremos expor fulano, que está produzindo uma coisa legal. Eu analisava isso. Entendeu? Então foi uma tentativa de responder a diversas expectativas, não só uma expectativa da arte, do que se quer ver, mas também do que a gente sentia de ausências. De fato, nesses cinco anos, a gente expôs muito mais artistas cearenses do que artistas de fora. E a gente teve um retorno legal disso. Tanto de quem expunha seu trabalho, como do público.

Virgínia Pitta – Existiu alguma interferência da direção do Dragão do Mar no Museu, ou nas exposições?

Cecília Bedê – Não. Eu tive sempre bastante autonomia. Mesmo que sempre que eu pensava um projeto, passava por algumas instancias, mas não sobre autorização. Mais sobre mostrar o planejamento, é isso que a gente vai fazer esse ano. Porque o contrato de gestão, na verdade, é do Dragão. E o Dragão faz essa divisão de recursos. O MAC vai ter tanto. A partir daí a gente pensa o planejamento e reporta. Então assim, eu sentia, às vezes, que eu escrevia porque eu achava meio natural. Olha, é isso aqui. Está aqui, é isso que eu vou gastar. Fazendo o que? Fazendo isso aqui. Então, eu mandava um projeto com a parte teórica do que a gente ia fazer. Sem questionamentos, muito pelo contrário. Só a exposição do Eduardo Frola, que teve muita intervenção no prédio, nós tivemos que falar com a superintendência do Dragão. Muito, também, relacionado à segurança, questões de segurança. A gente conversou com o Fausto Nilo, com os arquitetos, para todo mundo saber o que ia acontecer.

Virgínia Pitta – Porque o MAC-CE não tem site?

Cecília Bedê – Na verdade isso é uma grande polêmica porque o equipamento cultural é o Dragão do Mar. Então os museus, o cinema, o planetário e o teatro são, internamente eles chamam setoriais. Só que são coisas grandes. É um museu grande, são dois museus grandes, são duas salas de cinema. E existe uma decisão, no lugar da comunicação, que não se separaria isso, que ficaria tudo dentro do guarda-chuva Dragão. Por isso que não tem site. É um site do Dragão. Você vai no site do Dragão aí tem informações sobre o Museu. Mas ele não é suficiente. Porque a equipe da comunicação também é pequena. São questões estruturais. Recursos para melhorar. Eu acho que é interessante. Eu acho legal que fique tudo junto. Mas que se crie certa autonomia. E que cada um tenha uma linguagem, porque são vocações totalmente diferentes. Mesmo os dois museus são muito diferentes. Mas isso é uma decisão de gestão. Quem entra no Dragão como superintendente. Teria que a pessoa da superintendência decidir, focar nisso. Mas sempre foi uma posição das setoriais, a melhoria disso. Sobre as redes sociais, quando eu entrei, era mesma coisa. Existia o Instagram do Dragão. Então toda vida que a gente queria postar uma coisa, a gente entrava na fila das postagens. Isso demandava muito mais tempo hábil de produzir coisas. E a gente sabe que não é fácil. Por exemplo, eu marquei contigo uma *live* para daqui a dois meses. A partir disso, eu mando para a comunicação do Dragão. Mas daqui a um mês, você desmarca e diz que não vai poder esse dia. Tem uma velocidade que a gente não controla sobre essas coisas. E quando começou a pandemia, essa discussão ficou mais intensa. Mas a gente defendeu muito de cada setorial ter o seu Instagram, e o que ficou combinado é que a gente mesmo operaria. Porque dessa forma, separando, a equipe de comunicação do Dragão não

daria conta. Então a gente conseguiu fazer nosso Instagram, e foi muito o MAC-CE que começou essa discussão. Então todo mundo tem que fazer. A gente fez MCC, MAC, Planetário e Cinema. Eu acho que o cinema já tinha. Não lembro bem. Era meio desorganizado. Internamente, dentro do MAC-CE, tinha o Instagram do educativo. Só que isso não era oficial. Inclusive, a comunicação do Dragão dizia que não era para esse Instagram existir. EM uma das reuniões eu perguntei quem tinha autorizado, quem tinha decidido. Mas ninguém sabia responder. Quem operava era a Cris e o educativo. A partir dessas reuniões durante a pandemia, a gente resolveu usar o mesmo perfil e mudou o nome. Se você for lá no começo, são as postagens do educativo. Que também gerou uma supercrise dentro do Museu, porque ali era o educativo tentando criar uma visibilidade, uma independência. Mas ficou estranho, como se não fosse a mesma coisa. Existiu um debate interno sobre isso. E a gente decidiu transformar em um Instagram MAC-CE. Hoje em dia, agora perto de eu sair, na gestão da Helena, foi montada uma outra equipe de comunicação, com outra forma de trabalhar, e os Instagrams voltaram para o domínio da equipe de comunicação do Dragão. O que para a gente foi ótimo, porque tem a questão do aumento de seguidores, uma linguagem mais atual. Isso melhorou muito. Mas de certa forma trouxe outros problemas, relacionados ao conteúdo. Conteúdos que a gente gostaria de trabalhar e que não consegue porque fica dependendo de uma demanda de uma outra equipe.

Virgínia Pitta – Sobre a relação com os outros museus em Fortaleza. Existe alguma relação, comunicação, parceria do MAC-CE com os outros museus em Fortaleza? como a Pinacoteca do Ceará e o MAUC?

Cecília Bedê – A Pinacoteca tem uma relação forte, principalmente porque pela questão do acervo. O acervo, que está hoje na Pinacoteca, passou muitos anos no MAC. Mais de 20 anos. Então ela já nasce tendo uma relação forte com o MAC. Porque a gente fez toda a transferência desse acervo para lá. Até hoje existe essa parceria, digamos...é quase uma dependência porque ainda tem muita coisa, muita informação que precisa vir do MAC. Ainda tem obras que foram para a Pinacoteca e a gente descobriu que era do MAC, não era da Pinacoteca. Ainda tem algumas questões que precisam dessa relação. Os dois museus precisam dessa relação. Fora isso, tem também a questão dos empréstimos. Empréstimos de obras para as exposições. Acho que todas as exposições da Pinacoteca, até agora, devem ter alguma obra do MAC emprestada. “Se Arar” tinham muitas. Enfim, eu acho que tem mais relação. Acho que os profissionais interagem mais. Até eu sair tinha uma ideia de a gente fazer oficinas com o pessoal do acervo. Agora MAUC, não! Pelo menos na minha gestão. Acho que a gente fez uma ou duas *lives* com participação da equipe de lá, mas não houve, pelo menos que eu me lembre aqui, nenhuma parceria mais forte institucionalmente. Mas os profissionais também se relacionam. Menos, bem menos. Porque eu acho que como o MAUC não é um equipamento da Secretaria da Cultura, como Pinacoteca e MAC, aí são menores os contatos. Porque por exemplo, com os museus da SECULT, tem os grupos de trabalhos. Tem o GT de acervo, que tem o pessoal do MAC, do MIS, da Pinacoteca, do Sobrado. Então tem um chamado. Se encontra mais, conversa mais, troca mais.

Virgínia Pitta – Com a saída do acervo para a Pinacoteca, no MAC-CE ficou só o acervo pertencente ao MAC-CE, ou o Museu ainda salvaguarda alguma outra coleção?

Cecília Bedê – Não. Oficialmente ficou só MAC. Ainda tem algumas coisas a serem transferidas para a Pinacoteca. São momentos de transição. O MAC salvaguarda hoje somente o acervo do MAC.

Virgínia Pitta – Quais foram as suas diretrizes para a gestão do MAC-CE, no que se refere a proposta curatorial e programa expositivo?

Cecília Bedê – Primeiro, a coisa mais importante foi essa decisão de trabalhar mais no lugar de gestão. E em relação ao programa curatorial, tem isso que eu falei em relação às demandas, às expectativas ligadas ao plano museológico, e ligadas à minha análise de um circuito, do que é mais importante. Tem a questão dos recursos, que são poucos. Eu acho que existe muito uma questão de a gente está sempre priorizando, sempre tendo que priorizar coisas. Então a gente tinha pouco dinheiro, mas a gente fez publicação, fez o plano museológico, fez convocatória. Eu acho que tem esse modelo de entender quais são as prioridades para fortalecer uma identidade do museu. Para você dizer, por exemplo, que o MAC, hoje, é o museu que mais expõe artistas cearenses. Alguém pode-se dizer isso, hoje. Por causa desses últimos cinco anos. Então tinha muito essa questão de retomar uma identidade. Um diferencial. Uma coisa que responda a expectativas para que essa resposta seja um destaque mesmo, como uma entrega. Não é assim da minha cabeça, de um projeto conceitual meu, como uma pessoa, profissional. Mas, obviamente, que existia ali uma análise minha e da equipe sobre o que dá e o que não dá para fazer, o que seria interessante para o Museu. Tiveram projetos espontâneos. A exposição do Poço, foi um projeto espontâneo. A gente recebeu a proposta, e eu achei legal. Porque? Porque atende a essa demanda de um relacionamento com o Poço da Draga. E, também, são pessoas que estão pesquisando na Academia sobre isso. Então tinha, também, um processo curatorial de análise de projetos que chegavam. E essa exposição gerou, por exemplo, um outro perfil de projetos. Hoje está lá a exposição do pessoal do Moura Brasil.

Interferência Virgínia – Essa exposição “O que tem em cima do morro?” também foi espontânea?

Cecília Bedê – Mais ou menos. Porque a partir da exposição do Poço, a gente já estava com esse foco. É isso que a gente podia fazer com as comunidades vizinhas, acho que é o lugar do Museu. O que é que o museu faz? Bom, a gente pode fazer milhares de coisas. Mas, dentro da nossa condição, eu acho que é importante fazer exposições. Porque a gente vai trabalhar dentro da nossa vocação, mas contribuindo para um outro projeto. Isso vem com os artistas da comunidade, com as pesquisas. Com os projetos dentro da própria comunidade. Então criou-se um perfil de trabalho.

Virgínia Pitta – Você falou sobre identidade, sobre fortalecer uma identidade. Você acha que o Museu sempre teve a identidade/perfil enquanto museu de arte contemporânea da produção local “do agora”?

Cecília Bedê – Não. Eu acho que não. Inclusive, por isso, eu tratei essa questão como uma demanda. Eu acho que quando o MAC foi criado, existia uma preocupação com o posicionamento nacional e internacional. Tanto que você vai ver as exposições que foram realizadas. Começa com “Rodin”, com aquela “Brasil 500 anos”, que foi uma exposição que rodou o mundo. Muitos artistas internacionais e muitos artistas brasileiros que estavam na onda, de ponta. Agora óbvio, eu acho que tinha mais dinheiro. Não sei. Acho que tudo tem a ver também com isso, com o momento do próprio Dragão. O Dragão, quando nasceu, foi uma coisa nacional mesmo. Não estou querendo dizer que é errado. Eu acho que o contexto do momento era aquele. Um “puta” centro cultural, que foi criado no Nordeste, que todo mundo vinha, as pessoas vinham para as aberturas. As pessoas vinham de São Paulo. As pessoas vinham do Sul. E eram convidadas pessoas também para dar cursos, para dar formações.

Não era só exposição. Eu lembro no educativo, a gente recebia muita gente de fora para fazer oficinas de gravura, de pintura, de restauro, de higienização. Então, eu acho que ele tinha mais esse perfil, relacionado a um perfil de museu de arte contemporânea brasileiro. Por uma questão de posicionar mesmo o Ceará, o circuito de artes, e o Nordeste. Eu acho que ele teve esse papel e ele cumpriu, de fato. O Dragão e o Museu. Com o passar do tempo, são 26 anos, esse ano eu acho que completou agora em abril. O tempo passou e hoje ele é um equipamento mais velho, e as coisas vão mudando. Se você for ver o que a classe artística fala hoje, é muito diferente do que os artistas a 20 anos atrás. Isso os mais velhos e os mais jovens. Independente. O que é que se espera? Eu acho que é um pouco sobre isso. Eu acho que por muito tempo ele cumpriu esse papel, mas as pessoas começaram a sentir falta de pertencimento. Poxa, eu quero expor no MAC. Antes não tinha muito isso. Nossa, expor no MAC era... se você fosse chamado era porque você estava ali... opa! É daqui para fora, entendeu? Então, esses contextos foram mudando e eu acho isso bonito, porque ele é um museu de arte contemporânea, mas ele, hoje, é um Museu histórico já. Pelo acervo, pelo histórico de exposições, pelas pessoas que ele formou e que trabalharam lá e hoje estão trabalhando em outros lugares, fazendo outras coisas. Ele não é mais a novidade e ele foi se tornando outras coisas, um outro espaço. Obvio que é importante que continue sendo reconhecido nacionalmente, mas ele já é! Entendeu? Por exemplo, quando eu fui propor de a Bienal de São Paulo ir para o MAC-CE, existia uma certa concorrência. Eles disseram que iam fazer em tal lugar. Mas, depois da minha proposta, eles disseram que queriam fazer no MAC, queriam fazer no Dragão. Com as condições que a gente tinha.

Interferência Virgínia – Esse retorno veio deles, da Bienal?

Cecília Bedê – Deles. Eu escrevi: falei, e aí? As intinerâncias? Vamos trazer para cá. Eles já tinham uma outra proposta, de uma outra instituição. E eles, na hora, escolheram levar para o Dragão. Na situação que a gente estava. A gente tinha pouca grana, e dissemos o que podíamos bancar. E eles sabem disseram o que eles podiam bancar. Porque? Porque tinha a ver com o que a Bienal estava falando. Então assim, vamos levar para Unifor? Ou para o Dragão? Eu senti o peso conceitual do que essas instituições são. É um pouco contraditório. Eles levaram várias vezes para Unifor. Mas quando a gente chegou com a proposta, eles acharam que tinha tudo a ver. É importante. É um outro público que se atinge. Então eu acho que a questão dessa identidade, hoje, tem a ver com o contexto, do que os artistas esperam também. Até quantitativamente. Tem muita gente produzindo e poucos espaços. Então eu acho que existe, também, uma responsabilidade do MAC e dos outros museus, aí não sei, de serem os espaços onde essas pessoas vão passar. Porque se a gente tem um artista se formando e o único espaço que ele tem para expor é o Salão de Abril, acabou! Eu acho que as instituições precisam entender que elas têm que estar no caminho da trajetória desses artistas. Se não a pessoa nunca vai conseguir se fortalecer e se legitimar. Para se legitimar pela sua própria cidade. As instituições precisam entender que precisa existir esse momento. Em algum projeto do Museu tem que ter os artistas da cidade e do estado. Museu da Cultura Cearense, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, Pinacoteca do Ceará, Museu do Ceará, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Não passa cearense por esses lugares? Não faz sentido. Precisa o artista sair do Ceará e expor na Bienal de São Paulo, para expor no MAC depois? Então assim, é muito louco. Responder a uma lógica, responder a um sentido. Tem que ter sentido.

Virgínia Pitta – Voltando a falar do programa expositivo, o que guiou o programa expositivo? Vou pegar um gancho, sobre o que a gente já falou das exposições “Poço

115” e “O que tem em cima do morro?”, que é a exposição que está agora, e vou cruzar com a exposição do Eduardo Frota, que está no Projeto Trajetórias, desenvolvido na tua gestão, pelo que entendi dos documentos internos do MAC que eu pesquisei. Então, olhando para a lista de exposições, percebo que depois da exposição do Eduardo Frota, tenho a impressão de que as exposições começaram a ter um outro perfil. Um perfil mais voltado para o local em que o MAC-CE está inserido, para a produção jovem e para o entrono. A partir dessas questões, eu gostaria que você falasse do programa expositivo, a partir dessa mudança de perfil das exposições dentro da sua gestão.

Cecília Bedê – O Projeto Trajetórias, eu chamei muito internamente, não era divulgado. Quer dizer, acabou que a gente não utilizou. Mas o que é que acontece. Nas discussões sobre o Plano Museológico, a gente entendeu, primeiro, que existia uma demanda da ocupação por artistas cearenses. Mas que artistas cearenses? Os jovens, os meio de carreira, ou os mais velhos? Tanto em idade como em trajetória. Entendemos que precisávamos pensar essas três gerações, se é que elas existem. Em tese, são pessoas que estão começando, são pessoas que já estão a mais tempo, e são pessoas que já estão a tanto tempo, que são esquecidas. Nós temos, hoje, grandes artistas, com seus ateliês abarrotados de obras que não expõem, não circulam. Não participam mais de nada! Então, o que eu estava falando antes, sobre os artistas cearenses estarem passando pelas instituições, também é sobre os artistas mais velhos. Porque são pessoas que foram e voltaram e ficaram num limbo. Então, o Projeto Trajetórias foi pensando em incluir os artistas mais velhos. Então a gente começa com ele. O Museu reabre, depois da pandemia, com Hélio Rôla. O Hélio Rôla era uma exposição com 400 obras. De todas as obras que estavam na exposição, apenas quatro obras nós não tiramos de dentro do ateliê dele. Estava tudo lá. Então o que é que a gente fez? A curadoria foi da Flávia Muluc. A gente pegou obras que estavam em uma pilha de papel. A gente tirava uma do meio: “Olha, uma aquarela dos anos 70”. Um papel assim, que nem um recibo de farmácia. Então, o que é que a gente fez nessa exposição? A gente higienizou, emoldurou, catalogou. Não era apenas uma exposição do Hélio Rôla. Foi também um trabalho em cima do acervo do Hélio Rôla. Que poderia se perder. Que é um artista que está produzindo até hoje. Ele está na internet desenvolvendo trabalhos. Então, o Trajetórias era uma ideia quase que de um resgate de produções. Porque é obvio... existe uma disputa. Os artistas jovens, muitas vezes, não estão interessados. Quem é que pode tentar fazer esse diálogo? São as instituições. Porque é muito raro um artista que está começando, dizer que quer conhecer o Hélio Rôla. Que quer conhecer o ateliê dele. Isso não acontece mais. Isso acontecia antes. O Hélio Rôla e o Eduardo Frota têm uma diferença de idade, de produção entre eles dois. Então a ideia era, o Hélio Rôla, que já está com 80 e tantos anos, com 60 anos de carreira ou mais, ele começou criança, ele fala que são 70 anos de carreira. O Eduardo Frota também. Ele deve ter 60 anos, já tem 30 anos de carreira. A ideia era a gente ficar alternando entre esses artistas que já tem um tempo de trajetória. Depois a gente tinha pensado na Sabyne e no Eusébio, que teria aproximadamente 10 ou 15 anos de carreira. Depois voltava para um artista mais velho. A ideia era expor várias gerações. Fazendo exposições individuais. Porque é claro. Chega um momento da carreira do artista que ele precisa ter uma exposição individual. Não vai ficar participando de exposição coletiva com apenas um trabalho. Chega uma hora que a pessoa tem um arcaibouço de obras, de coisas a falar que merece uma individual. É uma questão óbvia. É um músico que, em vez de tocar nas bandas, faz um disco autoral. E vai fazer um show e vai fazer uma turnê. É meio que o caminho natural das coisas. Só que, como são exposições individuais, a gente sentiu um

retorno muito... eu não diria negativo. Tivemos um questionamento sobre o porquê. Qual é o critério do museu para expor esses artistas? Isso é um questionamento que bate direto na curadoria. Porque eu, Cecília, escolhi o Hélio Rôla e o Eduardo Frota? Porque são pessoas que eu, também estando a 25 anos trabalhando com isso, entendo que são representativos, são relevantes. Nós fizemos um debate internamente. Eu principalmente. A partir disso, eu entendi que teríamos que criar outra forma de chegar nesses artistas que iriam fazer as exposições individuais. Por isso, nós criamos a convocatória. Por isso que há essa mudança. Só que se cria um problema. A convocatória ela é mais democrática, no sentido da curadoria. Não sou mais eu escolhendo. São as pessoas se inscrevendo, e uma banca escolhendo.

Interferência Virgínia – Essa convocatória a que você está se referindo é o edital?

Cecília Bedê – É o Cena Ocupa. A gente quis criar um edital para o MAC, mas na época o Dragão ia fazer o Cena Ocupa e resolvemos entrar, porque a gente pularia etapas. Não teria as questões com o jurídico. Pegamos carona e colocamos as artes visuais no Cena Ocupa, se conformando como a convocatória do MAC. E nos critérios da convocatória, criamos critérios referentes às trajetórias. A gente queria selecionar um artista para uma individual com mais de 20 anos de carreira. Artistas para outra individual com até 10 anos de carreira, e uma coletiva. Com artistas X. Pode ser 20, 30, 40 ou um ano de trajetória. Então, a convocatória é uma tentativa de alcançar todas as gerações sem ser uma curadoria direta. Porque existe, hoje, um questionamento sobre isso. Sobre que critérios aquela pessoa tem para escolher aquilo. Agora veja. Isso é o MAC. Para você ver como o MAC é um museu que gera muitas expectativas. As pessoas querem passar por ele. Ninguém está questionando, porque que o Rian Fontenele, diretor da Pinacoteca, faz uma exposição do Leonilson. Alguém questionou? Não! Mas o MAC fazer Hélio Rôla, o MAC fazer Eduardo Frota, todo mundo pergunta. As pessoas podem até se perguntar, mas não há um nível de discussão mais direto. E é importante que tenha, porque fez a gente repensar. Agora... deu certo? Não. Porque os artistas mais velhos não se inscrevem. Porque a convocatória é um perfil, é um formato que é da produção mais jovem. Eles estão produzindo de outra forma. Eles querem ser convidados. Eles precisam ser convidados. É um tipo de reconhecimento também. Então são coisas que você vai descobrindo, fazendo. Na convocatória, nós tivemos uma inscrição nessa categoria dos mais velhos. Duas, sei lá! Na segunda convocatória a gente expandiu mais. Até 10 anos, mais de 10. E o que você vê são pessoas que estão começando mesmo. Estão com no máximo 10 anos. Porque tem isso de se inscrever. Os artistas mais velhos têm que contratar uma pessoa para fazer a inscrição. Bom... ficou um problema, na minha concepção, para quem vai continuar. Se eu tivesse continuado, eu teria mudado a forma de chegar nos artistas mais velhos, porque vi que não estava dando certo. A gente pode manter a convocatória, mas como é que a gente vai expor as pessoas mais velhas? Isso é um problema sério! Que é do Brasil inteiro. Mas a gente está no Ceará. As pessoas estão morrendo de fome. Desculpa! A gente viveu anos, em que pessoas do teatro, sabe... atores, atrizes, artistas visuais estão passando fome. Essas pessoas precisam trabalhar. Então, eu não posso fingir que não estou vendo isso, porque os artistas jovens estão reivindicando para expor. Não pode ser assim. Existe uma história. Amanhã vão ser eles. Quando houve a crítica à exposição do Eduardo Frota, eu fui conversar com o educativo, eles estavam muito revoltados com a exposição. E eu lembrei que eles eram artistas. Que eles vão querer uma exposição individual daqui a 30 anos e vão achar um absurdo não ter. Tem um artista que tem dois anos de carreira expondo no MAC e eu que tenho 30 anos e nunca expus no MAC? O Eduardo Frota nunca tinha exposto no MAC, entendeu? Isso é sério! Isso desvaloriza e invalida o trabalho de todo mundo que passou por ali. De toda uma geração de artistas que

abriram espaços. Então é isso. Não deu certo. Mas o Projeto Trajetórias era esse. Ter sempre uma exposição individual alternando com exposições coletivas ou com outros projetos. Eu fiz essa tentativa de colocar individuais via convocatória, mas para mim continuou sendo um problema. A minha ideia era trabalhar, ainda dentro da convocatória, mas de convocar mais diretamente esses artistas. Mostrar o edital para os artistas mais velhos, para eles se inscreverem, e a gente ajudaria de fazer um espaço para ajudar na inscrição. Ficou aí um problema muito sério. Você perguntou mais do Projeto Trajetórias, né?

Interferência Virgínia – Não. Eu gostaria que você falasse de todo o programa expositivo. Eu só usei o Trajetórias como exemplo.

Cecília Bedê – De uma forma geral, tinha essa ideia, de individuais, com artistas de meio de carreira para mais, tentando pegar ali uma geração 80, 90, 2000. Porque 2000, já faz 25 anos. Por exemplo, é Euzébio, Waléria Américo, Yuri Firmeza, são pessoas que estão há 25 anos. Já não é mais início de carreira. É meio de carreira. Que já tem um lastro de trabalho para fazer individual. Então, as individuais tentariam abranger essas gerações com mais trabalhos, com mais experiência, que tem uma trajetória mais longa. Em paralelo, queríamos fazer exposições coletivas de projetos específicos e de acervo. A gente fez, acho, que duas exposições de acervo, que foi aquela paralela à exposição do Hélio Rôla, que foi uma exposição do educativo, curadoria do educativo, chamada “Desvio nem sempre é um atalho”, e a “Quilombo Cearense”, que a gente uniu duas coisas. Uma era o projeto do Guilherme Marcondes, que estava pesquisando o acervo do MAC. E eu chamei ele para fazer uma exposição. Que a gente trabalharia o acervo e ele divulgaria a pesquisa. Que já indica um resultado de um trabalho mais aprofundado do acervo. Chamar o Guilherme tinha a ver lá com o começo, de quando eu entrei, sobre a necessidade de trabalhar esse acervo, de organizar esse acervo. A pesquisa do Guilherme trouxe informações importantes do tipo, quantas mulheres tem? Quantos cearenses tem? Quantas pessoas pretas tem? Quantas pessoas trans tem? A gente já tem essas informações. A partir de autodeclarações. Então foi uma pesquisa de contato com os artistas. Então, a cada elaboração de planejamento, de contrato de gestão, é obvio, tinha um olhar para o que a gente estava fazendo. Ano passado a gente fez isso, o que é que a gente faz agora esse ano? Eu ia buscando coisas que faziam sentido com o que aconteceu antes, mas que cumpriram alguma demanda, cobrindo uma lacuna. Tivemos o Hélio Rôla, depois foi Quilombo, Poço e “Terra de Gigantes”. Tivemos, também, a exposição “Reflorestamento”, que foi uma exposição dos artistas do Laboratório do Porto Iracema. Que, na verdade, era para ter sido a primeira exposição, assim que eu entrei. Só que o Porto Iracema não se organizou a tempo, demorou mais um pouco, esse projeto foi mais para frente. Mas era uma exposição que tinha artistas com apenas um trabalho na vida. A exposição “Terra de Gigantes” foi um projeto proposto pelo Daniel Lima. Passaram-se dois anos, e eu pensei que já estava na hora de trazer outras coisas para o Museu, trabalhos de outras cidades, de outros artistas que a gente também não pode ignorar. Para gente se colocar no circuito nacional, tem que receber o circuito nacional. Nesse momento o Daniel me propôs a “Terra de Gigantes”. O Daniel Lima tinha sido professor do curso DeCuradoria. Criou uma parceria. Quando é que eu vou conseguir trazer Denilson Baniwa, Daiara Tukano, Jota Mombaça? Aquelas pessoas que estão despontando no circuito? Não vou conseguir trazer com o dinheiro que eu tenho, é um fato! Não tenho como pagar o cachê dessas pessoas. E aí, o Daniel veio com essa proposta que era um trabalho dele. Com a participação dessas pessoas. Então, de alguma forma, foi uma possibilidade de trazer uma coletiva nacional. Um projeto que também é interessante na questão da linguagem. Uma pessoa que trabalha com inteligência artificial, com sala imersiva, projeção.

Então é isso, cada projeto eu fui analisando a qual demanda respondia. E também se fazia sentido para o Museu, a partir do Plano Museológico. Assim como eu recebi coisas interessantes, mas eu recusei. Por exemplo, a exposição que está agora, acho que na Unifor, da Denise Matar, que é sobre Movimento Armorial. Exposição pronta. Com dinheiro, linda, com texto, com tudo! Mas eu falei, que sentido vai fazer essa exposição no MAC? Não vai fazer sentido para o que a gente tem feito, para o que a gente vai fazer. Essa é a curadoria mais importante, eu acho.

Interferência Virgínia – Chegou essa proposta para você?

Cecília Bedê – Chegou. Tem coisas que chegam. Você acha legal. Por exemplo, poderia ser uma oportunidade de a gente economizar dinheiro. Vou colocar aqui essa exposição, ela vai ficar por cinco meses, ou seja, eu não vou gastar 60 mil, e com esse dinheiro eu faço outra coisa. Mas não faz sentido, entendeu? Uma exposição belíssima. Linda! Mas ia ser esquisito. Eu me coloquei nesse lugar, de entender essas questões. Porque as informações estavam dadas para mim. O que as pessoas esperam do Museu. Aí eu vou colocar uma coisa que ninguém espera, que ninguém quer ver? A gente erra, mas...

Interferência Virgínia – Eu não vejo como erro. São escolhas.

Cecília Bedê – Por exemplo, a do Eduardo Frota foi supercriticada. Eu não acho que foi um erro, acho que é um problema conceitual.

Interferência Virgínia – Teve aquela crítica do Clébson. Foi bom você ter falado da exposição, porque eu não queria perguntar sobre ela a partir da crítica, eu queria ouvir outras histórias.

Cecília Bedê – Mas foi isso. O Eduardo Frota é um artista conceitual. Óbvio que ia receber críticas.

Interferência Virgínia – Saindo das perguntas relacionadas à entrevista e refletindo sobre esse assunto... Quando você fala que recebeu críticas, por exemplo, eu acho mais válido, o museu que está aberto, inclusive para receber críticas, do que um museu que está fechado. Também tem esse lugar do MAC fazer parte. As pessoas se sentem tão parte, que se sentem no direito de criticar.

Cecília Bedê – É uma consequência da abertura do espaço. Clébson está no MAC, como curador, expondo agora. Não diminui nada a importância do texto que ele escreveu. Um texto muito bem escrito, que traz pontos importantes. O chato é quando não há espaço de debate. Compra quem quer, as pessoas compartilham sem saber, sem ter ido visitar, sem saber quem é o artista. São muitas questões envolvidas. Mas é isso, é uma consequência. E a gente ficou lá, segurou a onda, e tinha pessoas que amavam. E o problema da crítica meio explosiva, sem a conversa, sem a pesquisa, é que fecha. Porque ele poderia ter chegado para mim e perguntado, como foi essa escolha? Eu teria falado exatamente isso. Mas ele disse que não havia critérios. Mas havia critérios. Acontece uma crítica dessa, o debate é fechado. Depois do texto do Clébson, teve fala do Eduardo Frota no Museu e ninguém foi lá conversar com ele. Tiveram três falas do Eduardo. As pessoas não foram conversar, porque existiam muitas questões sendo tratadas ali. Ninguém achou interessante o fato de que o Museu foi quebrado. O cara tacou uma marreta no museu. Então teve pessoas que foram visitar e falavam assim “nunca vi isso na vida, um museu permitir que as paredes sejam quebradas”. Isso vai interferir nesse espaço para sempre. A parede nunca mais foi a mesma. A gente fica o tempo todo

consertando mondrongo. Isso para mim é massa. Mas assim... houve espaço para discutir sobre isso? Não! Aí a exposição seguinte, teve uma intervenção das Terroristas. Era uma frase.... Como era? Era uma coisa assim “derrubar para edificar”. O museu foi quebrado e vocês não viram! Porque aí foi foda. Porque foi por um homem branco, que é lido como rico. Então assim, difícil. Se não houver espaço para debate, a gente nunca vai poder falar sobre isso, né? Quem veio conversar comigo eu conversei. Eu falei, olha, muito bem-vindo. Mas criou uma superanimosidade. Foi difícil. Foi um momento muito difícil. Eu fiquei bem preocupada. Mas... quem decide é o público! Isso não era 100%. Muitas pessoas gostavam, muitas pessoas odiavam, muitas pessoas não entendiam e muitas pessoas amavam. Muitas pessoas foram lá estudar. A gente recebeu muitas performances. O pessoal da dança do Porto Iracema, ia fazer aula lá. Porque o museu ficou aberto, ficaram espaços abertos, a gente teve show, oficina de dança. Outras coisas aconteceram, não foi só isso.

Interferência Virgínia – Eu fiquei com essa sensação mesmo. Porque tem um texto seu, sobre a exposição do Eduardo, que está no catálogo do MAC-CE, que você fala sobre esse diálogo, das linguagens. Não lembro qual a frase que você usa no texto, que dialoga com a frase “derrubar para edificar”.

Cecília Bedê – Desconstruir para construir.

Interferência Virgínia – Isso. Achei que todas essas exposições em diálogo, principalmente para quem está pesquisando, fez sentido. A crítica também. Tudo foi interessante até para a discussão sobre o que é uma instituição museológica. Quebrar as paredes de um museu é muito significativo.

Cecília Bedê – Sobre patrimônio, sobre tudo. E o Eduardo Frota é uma pessoa que pesquisa uma questão geográfica, geológica, sobre a seca. E ele fala sobre o que é aquele território do Dragão do Mar, por onde passava um rio. O Riacho Maceió. Então, é sobre isso também, mas não se escutou, as pessoas não quiseram ouvir. Na verdade, aquela exposição é uma crítica ao Dragão do Mar, é uma crítica ao Museu. Ele fala, “isso não é um museu, isso é uma galeria”. Esse Museu não foi pensado com os artistas da cidade. Na verdade, é uma exposição supercrítica à instituição, à institucionalidade da arte. Quando ele vende o pedaço de parede, as pessoas leram: “nossa, ele está ganhando dinheiro com a parede do Museu”. Que leitura é essa? Ele está tirando onda com o mercado. Porque o mercado não quer vender o Eduardo Frota porque ele faz um trabalho efêmero. Então, eu vou vender, porque eu sou artista e eu estou trabalhando, eu quero ganhar dinheiro. Ele está falando sobre o cachê que ele ganhou, que para ele foi baixo. É uma crítica institucional pesada. Mas ele não teve muitas oportunidades de falar para todo mundo. Ele falou para algumas poucas pessoas que quiseram ouvir, que quiseram entender. Que estavam, de fato, a fim de entender aquela exposição. E não pessoas que não foram e fizeram a leitura a partir da leitura de outra pessoa.

Virgínia Pitta – Você citou a mostra sobre o Movimento Armorial, com curadoria da Denise Mattar que, apesar do convite, não foi realizada no MAC-CE. Existiu alguma exposição no Museu, durante a sua gestão, que você acha que não dialogou com o pensamento da proposta curatorial que estava sendo desenvolvida?

Cecília Bedê – Eu acho que não. “Terra de Gigantes”, Bienal de São Paulo.... Não. Eu acho que a “Terra de Gigantes” e a Bienal cumpriram um papel de trazer coisas que são importantes para as pessoas verem. Para a gente não ficar só conversando sozinho. Conversando com o que está rolando. Acho que não. Teve o programa de performances.

Que a gente fez também. Eu consegui evitar muitas coisas. Propostas apareceram de coisas nada a ver. E aí eu tinha que dizer, olha... isso aqui não dá para fazer.

Virgínia – Você acha que conseguiu resultados positivos/satisfatórios na sua gestão, em relação ao que você se propunha a fazer, enquanto proposta curatorial e programa expositivo?

Cecília Bedê – Eu acho que mais positivo do que negativo. Tem coisas que não foram finalizadas. Por exemplo, o acervo eu acho que ainda é uma questão. O que é que acontece? Eu tive que empenhar muito tempo, debater muito sobre questões muito internas. Por exemplo, sobre as equipes. A gente tinha um problema que era a Socorrinha, por exemplo. A Socorrinha é quem faz o administrativo. O cargo da Socorrinha se chama, na folha, assistente de direção, assistente de gerência, uma coisa assim. Mas na minha concepção, lendo por um lado do Museu, ela seria produção executiva. A Aline, entrou como assistente de direção. Então, existiam esses cargos genéricos. Mas a Aline trabalhou na gestão do acervo. Fernando, assistente de direção. Técnico de acervo. Esses cargos não existiam. Então eu fiquei muito tempo nesse debate sobre esses cargos. Porque, o que é que eu posso exigir da Aline dentro do acervo se oficialmente ela é assistente de gerência? Ela não é gestora do acervo, oficialmente. Então eu ficava maneirando nas coisas para tentar resolver esse problema. Problemas de equipe. Isso aconteceu agora, quando eu saí, a mudança dos cargos. Finalmente agora já estão com os nomes corretos.

Interferência Virgínia – Nossa, já depois de tanto tempo!

Cecília Bedê – É... Os educadores, agora, vão ser arte-educadores com a carteira de trabalho assinada. Eu vou até perguntar como está, mas até eu sair, isso ia acontecer agora. Então, por exemplo, o acervo, a gente não tinha museólogo. Parece que vai ser contratado também. O acervo perde muito com isso, porque ele ainda está com a catalogação pendente. Eu consegui uma doação do Max Perlingeiro, de um programa de catalogação. A Aline até começou. Mas estava aprendendo a fazer, fazendo. Porque ela não é uma pessoa que tem essa formação. Mas agora a gente vai trabalhar com pessoas que tem formação. Ou a gente vai poder formar a Aline, que também saiu, mas eu estou dando só um exemplo. Então assim, algo que eu queria ter feito, ter resolvido, que não ficou resolvido, foi a questão do acervo. Mas, o caminho está dado. Tem o programa que foi doado, um programa bom. Teve a transferência da Pinacoteca, das obras que foram para Pinacoteca. Que foi essencial para gente conseguir mover as obras de lugar para começar um trabalho de catalogação. Fiz as fotografias das obras. Tem um caminho iniciado. Mas queria muito ter terminado. Eu acho que tem questões estruturais que eu saí sem resolver, mas saí com o debate feito e com as propostas feitas: a mudança dos cargos, a situação do acervo, o educativo também. Mudou muito, sabe? Mudou muito estruturalmente. Quando eu cheguei a situação do educativo era bem complexa. Tinham pessoas do educativo fazendo design, trabalhando como designer. Existiam desvios de funções. Tem uma parte estrutural que eu queria ter conseguido mais coisa. Mas enfim... muito difícil. Pouco dinheiro, equipe pequena, o investimento não aumenta, só diminui. Se eu fosse dizer um ponto negativo seria isso. Eu queria ter conseguido mais coisas. Mas eu acho que a gente conseguiu bastante. Eu falo a gente, porque tudo foi feito coletivamente. Isso foi uma decisão também. De fazer o contrato de gestão com todo mundo olhando para ele. Eu não fiz sozinha os orçamentos. A decisão se faríamos ou não publicação das exposições, se faríamos ou não o curso DeCuradoria. Essas decisões foram realizadas em conjunto, com todo mundo participando, entendendo o que estava sendo feito.

Então, eu acho que as coisas foram sempre de acordo com o que a gente planejava. Agora muito perrengue. Equipe muito pequena. Para o que eu pensei lá no início, e como eu saí, eu acho que eu consegui articular as coisas e dizer alguma coisa. Que as pessoas olhem e percebam. Quem vai entrar lá pense que isso foi deixado por essa gestão para que se dê continuidade. Nessa fase do Museu, lá na frente, que as pessoas possam dizer que teve mais isso. Aconteceu mais isso. Que é o que a gente consegue fazer. A gente consegue olhar hoje para trás, por exemplo, eu posso dizer que a Luiza Interlenghi foi uma pessoa que abriu espaço para artistas contemporâneos cearenses com a “Experimental”. O Ricardo já foi outra coisa. O Ricardo deu início ao acervo MAC. O Guedes, trouxe o Rodin, trouxe artistas internacionais. Então, sempre vai ter uma marca. Eu acho que isso é importante. Então eu acho que dá também para fazer uma leitura desse período, não sei qual vai ser, que nome vai ter, eu acho que sim. Prefiro achar que sim!

Virgínia – Houve política de aquisição de obras na sua gestão?

Cecília Bedê – A gente teve doação. Compra, não. Mas eu segurei um pouco a onda, porque a ideia era cuidar da coleção que tinha para entender um perfil de acervo. Então, quando a pesquisa do Guilherme Marcondes veio, a gente conseguiu entender algumas coisas relacionadas ao acervo. Algumas ausências. Isso foi importante para a gente aceitar algumas doações, por exemplo. A gente aceitou a doação do Jean dos Anjos, uma foto lá da série do Candomblé. Da Sy Gomes. Algumas coisas entraram. Outras não. Por exemplo, teve uma família de um pintor italiano, ítalo-brasileiro, doando obras para o Museu. Eu falei, peraí. Eu não posso receber isso agora. Porque não é uma necessidade. Uma coisa era se rolasse uma pessoa doando um Rubem Valentim. Na hora! Mas um pintor italiano, agora, não precisa. Porque ainda não é um perfil detectado de que precisamos ter. Não é artista nem brasileiro, nem cearense, nem mulher, nem preta, nem trans. Naquele momento, não precisávamos receber aquelas obras. Depois, poderia ser. A ideia era, antes de pensar em como adquirir acervo, por exemplo, escrever um projeto. A gente até tentou escrever um projeto. Mas a gente precisava finalizar essa parte de organizar e catalogar, para entender para que caminho seguir. Porque o MAC já tem bastante obra de artista brasileiro, paulista, carioca, cearense, sim! Pernambucano. Já tem muita coisa. São mais de 1.500 obras. Então não tem, agora, uma necessidade de comprar. A gente precisa, primeiro, organizar e entender o perfil, para saber o que comprar. Eu poderia sim, se tivesse dinheiro e se tivesse uma política de compra, que não tem, na verdade, teria feito. Mas assim, eu vou comprar o que? Quem é que a gente vai expor? Quem é que a gente vai comprar? A gente vai adquirir trabalho de quem? A “Quilombo Cearense” criou um contexto interessante, que a gente fez uma pesquisa, encontrou um resultado, e da exposição, três obras ficaram para o acervo. Obras da Cecília Calaça, da Maria Macêdo e das Terroristas del Amor, coletivo formado pela Dhiovana Barroso e Marissa Noana. Porque qual é o perfil? Artistas contemporâneos, mulheres pretas, falando sobre isso, sobre a presença delas no mundo da arte, no mundo da história. Não tinha como questionar a presença. Mas teve coisas que chegaram e a gente disse, não, isso aqui não faz sentido. Na gestão da Luiza, existiu uma tentativa da criação de uma política de acervo, não era nem de aquisição, era política de formação acervo. Mas o debate sobre isso ainda está em grupo de trabalho, criação de um documento. Porque a SECULT pode propor, mas a partir de quais critérios? Que política? A ideia é criar essa política para Secretaria, para o Estado comprar, entender para qual instituição vai comprar. Vou comprar essa obra para o MAC, vou comprar essa obra para o MIS, essa para o museu de arte sacra. Isso não existe.

Virgínia Pitta – Sobre o passado do MAC-CE. Quais as exposições que aconteceram no MAC, de 1998 a 2025, que você acha que foram mais significativas para o Museu?

Cecília Bedê – Gostaria de ter mais tempo para responder essa questão, mas eu posso falar por cima. Eu acho que as intinerâncias da Bienal são importantes. A intinerância do projeto Rumos, do Itaú Cultural, eu acho bem importante também. Por essa troca. Dos artistas do Ceará poderem ver o que está rolando fora do Ceará. Teve muita participação de artistas cearenses no Rumos. Estou falando muito, também, de um lugar pessoal, porque na exposição do Rumos eu trabalhava no MAC. E eu era artista. Então para mim, como pesquisa, era muito massa. Eu acho que a criação da Biblioteca Leonilson é importante, Biblioteca de artes visuais. Eu acho que as Experimentais são bem importantes. Porque foi no período em que a cidade estava muito efervescente de produção. Tinha o Alpendre, tinha a Gama Filho, o CEFET, eram espaços dialogando. Então a gente via muitos artistas contemporâneos. Na gestão do Ricardo tinha as obras... como é que chamava? Obras recentes... das obras novas que entravam no acervo.

Interferência Virgínia – Obras em Destaque, talvez?

Cecília Bedê – Obras em Destaque, é. E teve, também, a exposição das obras que foram adquiridas naquele projeto da Caixa, que foi importante. A exposição do Sérvulo Esmeraldo, por exemplo, Luiz Hermano. Eu acho que o Cassundé também fez exposições interessantes, por exemplo, a do Bandeira, com foco nos artistas mais históricos. Posso depois olhar a lista e lembrar de mais coisas. Mas eu acho que é isso, Bienal, Rumos, Experimental, Obras em Destaque. Por alto eu falaria essas. Eu vou falar aqui também, Poço 115 e

Virgínia Pitta – Isso. Gostaria que você falasse das exposições da sua gestão também.

Cecília Bedê – Eu acho que “Poço 115” e “O que tem em cima do morro?”, são marcantes também. Eu acho que elas marcam um outro perfil do momento, que eu acho importante destacar. Cena Ocupa também, eu acho importante porque é uma convocatória.

Virgínia Pitta – Por último, gostaria que você falasse do Plano Museológico. Você informou que a elaboração do Plano Museológico de 2020 já estava no contrato de gestão anterior. Eu gostaria de saber se além desse, existiu algum outro Plano Museológico para o Museu.

Cecília Bedê – O MAC não tinha Plano Museológico. O MCC tinha, mas o MAC não. Tem uma coisa aí, quando tu conversar com o Cassundé, você vai entender. Existe um detalhe. Quando eu entrei, ou foi antes de eu entrar, acho que entre o fim da segunda gestão do Guedes... acho que na gestão do Cassundé, eu acho que no Guedes não era assim, não sei, a saber. Tinha uma direção só dos dois museus, que era a Valéria Laena. A Valéria tinha o cargo de diretora de museus, dos dois museus do Dragão. Então é por isso que o Cassundé era curador do MAC. Então existe isso. Não é que ele não era o gestor porque ele não queria. Tinha essa pessoa gerindo os dois museus ao mesmo tempo. Existem umas questões que o MAC ficou sempre um pouco atrás do MCC, porque, notoriamente, a Valéria tinha uma relação mais aproximada com o MCC. Você podia entrevistar ela. De alguma forma ela foi uma gestora do MAC também. Entrevista o Cassundé primeiro, para tu entender isso. Porque eu também não sei, eu não vivi isso.

Interferência Virgínia – Então até o Cassundé, o nome do cargo era curador, não era diretor, é isso?

Cecília Bedê – É. O nome do cargo, na verdade, é Assessor de Museus. O meu ainda era esse nome. Agora que teve a seleção, virou gerente. Quando eu entrei a Natasha separou isso. Eu não tinha que responder à Valéria, o Cassundé tinha. Apesar de eu saber que ele tinha toda a autonomia para pensar. Mas, burocraticamente, ele respondia à Valeria. E eu não. Até que quando eu entrei teve um rebuliço, mas deu tudo certo depois. Mas eu garanti uma autonomia de gestão também por isso. É um detalhe importante. Eu não vivi essa gestão com ela, mas a gente conseguiu construir muitas coisas juntas.

Interferência Virgínia – Eu perguntei sobre o MAUC e Pinacoteca e esqueci de perguntar se existia diálogo com o MCC. Tinha diálogo com o MCC?

Cecília Bedê – Tinha sim. Tinha um bom diálogo. Inclusive o MCC também tinha obras guardadas lá no MAC. Porque a reserva técnica do MCC estava bem problemática. Ainda está. Mas eles conseguiram ajeitar uma sala e levaram as coisas. Tivemos muito diálogo. A gente fez *live* junto na pandemia. Aqueles momentos, Semana dos Museus, Primavera dos Museus, eu sempre propunha de a gente pensar junto. Eram duas equipes pequenas, e eu fazia a proposta de a gente juntar as equipes e fazer uma coisa só. A gente conversava para entender as situações. Porque na hora que a gente ia para as disputas, porque elas existem. Nas reuniões com todos os equipamentos da Secretaria da Cultura, como é que a gente se posicionava? Era importante que a gente dialogasse. Porque, internamente, a situação era muito parecida. O mesmo recurso diante do investimento, são situações parecidas, são dois museus precisando de atenção. Então a gente se unia muito nesse posicionamento diante da superintendência do Dragão.

Entrevista com Samuel Tomé – Realizada em 17.05.2025

Virgínia Pitta – Durante a minha pesquisa sobre as exposições que aconteceram no MAC ao longo desses 25 anos (1998 a 2025), encontrei um artigo da Maíra Rufino, que abordava uma “polêmica” em torno da exposição “Zona de Remanso”, que aconteceu concomitante com a “Grande Circular”, na qual você foi curador. Pelas imagens e pelas pesquisas pareceu que essas duas exposições eram uma a extensão da outra, e que os pixos, citado no artigo, faziam parte das duas exposições. De acordo com o artigo a autora diz: “Gostaria de evidenciar que a exposição Zona de Remanso, a qual faço uma análise junto de questionamentos surgidos durante meu acesso ao equipamento, foi retirada precocemente do Museu. Em um primeiro momento – quando iniciaram-se as intervenções construídas pelas/os/les autoras/es do trabalho que faziam críticas à própria gestão do equipamento –, a exposição foi fechada, algumas semanas depois foi reaberta. Logo em seguida retirada juntamente com outros trabalhos que tinham relação com o tema”. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o que aconteceu durante essas exposições, visto que você foi curador da exposição “Grande Circular”.

Samuel Tomé – Eu queria primeiro começar fazendo uma correção nesse artigo. Essa informação não bate muito. Porque, de fato, rolou uma história, que eu vou explicar mais a frente, e a exposição foi fechada, depois ela foi reaberta. Mas ela seguiu até o final. Então ela não foi retirada precocemente. Ela teve uma semana ou dois fechada, mas depois que ela reabriu, ela se manteve até onde tinha que se manter. Essa informação de que ela foi retirada precocemente não procede. Mas a primeira parte que ela fala sobre o fechamento, sim, acontece.

Então eu vou te trazer um pouco esse contexto, de como as coisas aconteceram, dentro dessa produção, e você vai me interrompendo para perguntar algo, se for o caso.

As exposições, tanto “Grande Circular” como a “Zona de Remanso”, foram exposições contempladas naquele edital da TAC – Temporada de Artes Cearense, que na época era só ocupação do Dragão. Hoje em dia está diferente, hoje em dia a TAC engloba o Ceará mesmo, equipamentos do Ceará. E na época a TAC era só ocupação do Dragão do Mar, dos espaços do Dragão do Mar. Eu não me recordo muito bem as datas. Depois, se você quiser, eu posso vasculhar isso e entender, mas tanto eu quanto Lina nos inscrevemos e passamos nessa ocupação, e aí aconteceram atrasos relacionados a própria instituição, problemática das gestões. Era para executar em um determinado ano, e atrasou. Teve um atraso de execução, de repasse de grana, aquelas coisas que a gente tenta entender e não sabe, porque as instituições não repassam para a gente. Acho que o problema já começa um pouco nesse momento. Que a Instituição não cumpriu com os prazos de execução. Depois ela estabeleceu uma data de execução que a gente tinha que se virar, de algum modo, e a gente tinha que fazer... enfim, a gente fez a execução. E aí, também vale lembrar que a TAC foi acontecendo, teatro, as outras linguagens, e esse campo das artes visuais ele não aconteceu ao longo de um ano. Então assim, quando liberaram a grana, tanto para o “Grande Circular” como para a “Zona de Remanso”, também liberaram o repasse das outras categorias que foram premiadas dentro desse contexto das artes visuais. Então tinha algumas outras ocupações dentro do Museu, dentro do Dragão do Mar, digo. Então tinha algumas outras exposições acontecendo também ao mesmo tempo nessa época. Tinha uma ocupação do Lívio, que era relacionada ao espaço público. Tinha uma outra que era do Rômulo Silva, que era com o pessoal do *BonjaRoots*, se eu não me engano. Posso está me enganando, mas talvez seja bom ver isso

com ele. Eu digo isso porque, no caso, eles ocuparam o Planetário. E eles tinham uma proposta de fazer uma parte de pichação nas fachadas, e parece que a Instituição não permitiu. Mas são coisas que mais lá na frente a gente vai entender.

Bom, começamos a produção da exposição e a montagem. Eu e Linga, na época, estávamos trabalhando juntos, muito próximo. Então, a gente ocupou duas salas que ficavam uma em frente a outra. A gente entendeu que naquela antessala, que liga as duas salas, a gente queria fazer ações e intervenções, dentro daquele espaço, ao longo da exposição. Entender um pouco como ativar o museu, para uma exposição não começar de um jeito e terminar do mesmo jeito. A gente queria que fosse uma exposição viva. Que muitas coisas acontecessem ao longo desse período de exposições. Pensar ativações. E a Linga, na época, estava fazendo uma pesquisa sobre a escrita e o pixo. Então, ela ativava alguns espaços de lugares fazendo uma pichação.

E no dia da abertura, nessa antessala, ela já tinha feito um pixo. Acho que era um pixo chamado “positiva”. Tinha uma coisa meio do “positHIVa”, que no meio da palavra tinha HIV. Então já tinha essa pichação. Desculpa, eu vou voltar mais um pouco. A minha memória é meio falha e recortada. Quando a gente começou a montar a exposição, no primeiro dia de vista técnica no Museu, o Museu já pegou fogo. Tinham umas luzes que a gente foi acender e já papocou, e já queimou. Não pegou fogo, mas saiu uma chama, queimou ali algumas luzes, manchou uma parede. Então tinha uma questão do Museu está superprecário, de algum modo. Mas bom, a gente seguiu na montagem. A gente nunca recebeu nenhum tipo de formalização de regras e condutas sobre como ocupar o Museu. A gente como artista sabe, mais ou menos, o que pode e o que não pode. Mas na montagem, a gente sim, comia no Museu, pedia uma pizza. Comia nas antessalas. Enfim, fazíamos coisas de produção. E durante o período a gente nunca foi chamado atenção de nada em relação a essas questões. A nossa equipe de montagem era o Ingra Rabelo e Caru Faaca. Sabe de Caru, né? Que é irmã do Leo Carrero. Inclusive, durante a montagem, constantemente ficava sendo comparado ao irmão. E constantemente sendo comparado a sua capacidade de estar ali fazendo uma montagem de um museu, de uma exposição. Eu acho que na época, Caru ainda assinava como Carol. Mas era isso, uma identidade feminina sendo questionada, ainda mais nesses espaços de montagem. Acho que você sabe um pouco sobre como é essa experiência. Nós sabemos como pessoas LGBT e mulheres são questionadas nesses espaços que são majoritariamente masculinos. Então tinha muito isso. Vários questionamentos sobre essa equipe. Então estávamos sempre atentos. E ao mesmo tempo, a gente, de fato, não tinha um manual de uma conduta num museu. Eu digo isso porque lá na frente vieram nos entregar esse manual. Depois da exposição montada. Mas bom, montamos a exposição, e na abertura rolou essa conversa com Rômulo e com os meninos que estavam nessa exposição. E a gente resolveu, então, na abertura mesmo, fazer essa ativação do pixo. Então, na abertura rolou a ativação com pixo. Nessa sala onde a Linga tinha colocado “positHIVa”, acho que era “positHIVa viva”, alguma coisa assim. Então, nessa antessala, na abertura, já rolou um pixaço. A coisa, de algum modo, fugiu um pouco do nosso controle, e rolou pichação, também, na parte externa do museu.

Interferência Virgínia – Na fachada?

Samuel Tomé – Na fachada. Citava o nome do Paulo Linhares, PS Linhares, ou era só PSL. Tinha alguma coisa assim. A gente conseguia identificar as críticas. Na fachada falavam sobre a Bete, questionando algumas coisas do Porto Iracema. Então, foi um momento que o

público, realmente, mandou a letra sobre as questões institucionais do Museu. Mas bom, aconteceu esse pixação e a exposição abriu num dia, e no dia seguinte seguiu em cartaz, normal. Alguns meses depois, algumas semanas depois, teve outra ativação. A gente abriu em dezembro. Em janeiro, a gente fez uma ativação, que juntava os artistas da “Zona de Remanso” e da “Grande Circular”. Dentro dessa ação, tinha relação com banhos, oferendas, tinham várias coisas acontecendo. Era um grupo de artistas. Eu fiz a produção, mas não participei enquanto artista. Posso te mandar depois o nome dessa ativação. Quem participou foi Isadora Ravena, Elícia Maria, Raoni Freitas, Jonas Van, Linga Acácio. Eram só pessoas trans fazendo essa coisa meio ritualística. O Raoni aplicou testosterona. A Elícia fez uma massagem com umas ervas, e teve um momento em que a Linga pegou a bula do remédio de HIV, e queimou essa bula. Ela pegou uma bula, um papelzinho como esse, e queimou. Fez uma chama e o papelzinho se queimou, se destruiu e virou pó em alguns segundos. E nesse mesmo dia, aconteceu mais uma vez essa ação de pichar. E nesse momento, a marca do “Ceará Pacífico” foi pichada. Tinha esse letreiro na entrada do Museu que eles criaram um nome para o evento. Era dentro da programação “Férias no Ceará”, mas tinha um nomezinho lá. Tinha aquela marca, tinham os textos curatoriais, e tinha esse rodapé com a marca do Governo. Então foi pichada essa parte do “Ceará Pacífico”. Não sei se você lembra desse programa do “Ceará Pacífico”. Tinha essa rubrica que trabalhava entre as artes e a polícia. Então, picharam algo como “governo genocida”, uma coisa assim.

Isso foi no domingo. Na semana seguinte, na segunda-feira, o Museu era fechado. E na terça-feira o Museu já não abriu, sem nenhuma explicação sobre o que aconteceu. Depois vieram alegar que o “incêndio” que a Linga causou, fez com que o ar condicionado das salas parasse de funcionar. Então... isso foi o que eles disseram para a gente. Mas eu tinha muitos amigos no Dragão do Mar e eu sabia que não era isso que tinha acontecido. Claro que o que moveu o fechamento da exposição foi justamente o fato de terem pichado, mais uma vez, o Museu e a marca do Governo, colocando essas questões, essa acusação de um governo genocida. Acho que era a palavra que estava, na época, sendo muito repetida. As questões das chacinas, essas coisas que a gente sabe que acontece toda hora e que a polícia acaba sendo um pouco a gestora dessas manifestações. Mas enfim, isso nunca foi falado para a gente, oficialmente, que era esse o motivo do fechamento. Mas insistiram nessa ideia de que era o ar condicionado. Enfim, criou-se uma situação muito terrível e nós fomos convocados para uma reunião. Na época era a Natasha Faria, a superintendente do Dragão do Mar, Bitu Cassundé estava como o gerente do MAC-CE, e Natália Sobral. Eu acho que a Natália estava nessa parte executiva, se eu não me engano. Eu digo isso porque a gente foi convocado pelo Dragão do Mar para uma reunião com essa equipe, e a reunião foi desmarcada. Depois a gente começou a insistir que essa reunião acontecesse.

Interferência Virgínia – Mas foram elas que pediram a reunião?

Samuel Tomé – A Instituição pediu a reunião e a Instituição, depois, fugiu da reunião. E nesse meio tempo, entre uma reunião e outra, o Bitu pediu as contas do Museu. Porque ele foi muito pressionado nesse sentido. Como se, de algum modo, ele pudesse ter sido responsável por aquilo. O que não era. Na verdade, Bitu não tinha nada a ver com isso. Ele conseguiu dá alguma assistência para a gente. O que foi possível na exposição. Mas, ao mesmo tempo, éramos nós por nós mesmo. Mas enfim... Bitu pediu as contas, acho que ele pode falar sobre o que moveu ele a pedir as contas. Mas aconteceu isso e foi bem chato. Eu lembro que eu fiquei muito mal com isso. Primeiro que não era sobre o Bitu. Não era uma crítica pessoalizada sobre o gerente do Museu. Era algo sobre a Instituição mesmo. Acho

que era uma exposição que, entre muitas questões, ativava muito esse lugar de olhar para o Museu e questionar um pouco esse espaço. E, ao mesmo tempo, ouvindo da cidade, dos artistas e do público, eu ouvi um retorno muito bom, de ver o Museu vivo, de ver uma exposição onde a gente conseguia ver pessoas da nossa geração, pessoas contemporâneas expondo num museu de arte contemporânea. Eu digo isso porque, não que não fosse da vontade do Bitu, mas eu também lembro que, enquanto funcionário do Dragão do Mar, a verba que era repassa para o Museu era vergonhosa. Era uma coisa de ser menos de 20 mil reais anual. Para o Museu. Então eu lembro que o Bitu fazia milagres, porque ele era muito bem relacionado. Conseguia trazer muitas exposições de fora, ou fazer exposições de acervo. Se você for ver, naquela época, o recorte de exposições ou era Itaú Cultural, ou era exposições de acervo. Não tinha uma exposição pensada com pessoas ali, vivas ou coisas que não fossem fora do acervo, ou coisas que não fossem importadas de São Paulo ou de outros lugares do Brasil. Então, eu lembro de os artistas falarem: “poxa, que massa! Chegar no Museu e ver que a gente pode estar aqui também”. Pessoas como nós, pessoas trans, negras, LGBTQs, pessoas jovens. De pessoas realmente jovens no Museu, que também é esse espaço que parece que você precisa ser muito merecedor, você precisa fazer um esforço muito grande para ocupar esse lugar.

Mas bom, a gente também insistiu e acabamos tendo essa reunião com a diretoria. E na época, além de eu e Linga, lá embaixo tinha uma exposição que era da Marília Oliveira, Regis Amora e Tadeu Dias. Que não era da TAC, essa exposição já estava aberta. Mas, mesmo assim, ela participou dessa reunião, porque a Marília também comprou a briga. E na sala de baixo tinha a exposição da Simone Barreto, “Ouro Branco”. A “Ouro Branco” também fazia parte da TAC. Enfim, os artistas das exposições de baixo entraram junto com a gente, realmente, como um apoio. Mas as questões que moveram o fechamento do Museu foram lá em cima, as duas exposições de cima. A reunião foi muito “engraçada”. Não sei se a palavra é “engraçada” para falar sobre coisas esquisitas. Mas a reunião era a Natasha Faria, a Natália Sobral, eu, Linga Acácio, Marília Oliveira, Simone Barreto, e o advogado do Dragão que era o André Brayner. E nessa reunião, teve um momento em que foi levantada essa questão, de que esse “incêndio”, como eles chamaram, causou a quebra do ar condicionado. Eu não vou conseguir dizer o que aconteceu exatamente com as palavras corretas, porque faz muito tempo e minha memória é meio falha. Mas, em algum momento, o André colocou aquilo enquanto uma “ação criminosa”. Ele disse algo assim: “eu poderia colocar isso como uma ação criminosa”. E a gente falou, “mas o museu pegou fogo no dia em que a gente entrou na exposição. Então se vocês estão questionando que a causa da quebra do ar condicionado foi esse fogo, esse fogo já estava acontecendo a algum tempo”. Mas enfim, ficou essa questão, e nesse dia a gente recebeu um manual de condutas sobre o que fazer no Museu. E lá incluía questões perecíveis, que não podia. Que não podia se alimentar no Museu, como a gente fez. O horário de funcionamento de montagem, mas a gente virou noite montando. De repente surgiram regras. A gente recebeu aquele papel e pensou, “mas a exposição está montada, isso daqui vocês vão entregar para a próxima pessoa que for montar”. É bom ter esse documento, mas não tinha muito cabimento. E, também, é importante lembrar que nesse período em que a exposição ficou fechada, uma semana ou duas, era o mês janeiro. Esse período que chove muito em Fortaleza, choveu que causou goteira na exposição. Então todo esse cuidado que eles queriam que a gente tivesse enquanto espaço museológico, o próprio espaço ele não tinha essa garantia. Porque quando choveu, obras dessas das exposições foram molhadas. Ainda bem que eram obras impressas em pano. A gente conseguiu secar e não perdeu nenhum trabalho. Mas na sala do lado tinha Antonio Bandeira. Quem é Samuel

Tomé na frente de Antonio Bandeira? Foi bem doido porque, de fato, tinha uma conduta que eles pediam para a gente, mas que eles nunca ofereceram esse manual e, ao mesmo tempo, o Museu estava, de fato, numa situação superprecária. Os montadores sobrecarregados. Tanto que a gente preferiu montar a nossa equipe de montagem, porque a galera da montagem, da elétrica, estavam sobrecarregados. A gente precisou da equipe de instalações elétricas para umas coisas e eles estavam superirritados, supercarregados. Era muito ruim trabalhar com eles. E eu lembro que eu não conseguia, exatamente, ter raiva dessas pessoas porque eu já fui funcionário do Dragão do Mar e eu já me senti sobrecarregado. E já fui grosso com alguém que me pedia alguma coisa. Porque era demanda por cima de demanda. Então foi um pouco esse contexto do que aconteceu na época. E, ao mesmo tempo, falar sobre esse ar condicionado, era o modo de não colocar o que aconteceu enquanto uma censura, porque foi isso que aconteceu. Na época, eu acho que tinha rolado aquela cesura da exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, que tinham algumas obras... acho que foi em Curitiba. Essa questão da cesura estava muito latente. Então, assim, o Dragão do Mar, um centro cultural, nunca iria ser um centro cultural que censurasse artistas. Por isso eles colocaram essa questão do fogo como uma questão, só que a gente foi lá no começo e trouxe o fogo: “Gente, o fogo ele já apareceu”. Não só fogo como água. Agora o museu está fechado, está chovendo e está caindo goteira pela claraboia. Esse Museu está mesmo apto a receber exposições de arte? Vocês estão mesmo a questionar o nosso trabalho, sendo que vocês também não estão fazendo o trabalho de vocês. Então virou essa questão.

A gente conseguiu reabrir essa exposição. A parte da fachada foi repintada. A fachada não. Esse letreiro, onde tinha o “Ceará Pacífico”, ele foi de fato refeito. E, a partir daí, foi outro tratamento. Tudo que agente pedia, a gente ganhava. Porque pareceu assim, que a gente era perigoso demais, sabe? E a gente tinha uma ação/ativação, que a gente também tinha proposta em outro momento. Que, inclusive, se relacionava com o ocorrido. Que era sentar e dialogar sobre essas questões institucionais. E a gente também propôs uma ação que eu chamei “preciso me comunicar com você”, que a gente disponibilizava impressoras e começava a imprimir trabalho de artes, zines, coisas. E ocupamos o museu com essa ação. Ao invés de picar, a gente ocupou com coisas impressas. E a proposta desse trabalho é, geralmente, deslocar uma impressora de um lugar, da própria instituição, uma impressora que tem uma sobra de impressões mensais. Porque eles contratam essas máquinas que elas têm uma conta de impressão e que, no fim do mês, elas são totalmente utilizadas. Então, essa ação, ela tem um pouco esse desejo de dá uso as coisas que não estão sendo usadas. Só que, ao invés de eles pegarem e moverem uma impressora de um lugar para outro, eles fizeram foi alugar uma impressora nova para a gente. Então tinha quase uma coisa assim... sabe? Enfim... massa, foi lindo, mas ao mesmo tempo tinha um “ranço no ar”. Mas, de fato, a exposição ficou em cartaz e fechou quando tinha que ser fechada. Então, é só para lembrar que essa parte do artigo que você citou, ela talvez tenha se enganado um pouco sobre isso. Então foi um pouco esse contexto na época.

Ao mesmo tempo, as coisas que aconteceram dentro daquela exposição, eu como curador, eu me responsabilizei por elas, as coisas que estavam ali escritas na parede, eu não podia assumir a autoria, porque eram coisas que pessoas escreveram, pessoas diversas. Mas de um modo geral, eu assumi, não o que estava escrito, mas assumi a ação. Até porque não vou tirar de ninguém uma autoria de um pixo. Acho que eu nunca peguei um negócio para picar nada. Inclusive eu mesmo não pichei nada. E eu digo isso não para me sair, mas porque, realmente, eu não pichei, porque acho era muito da galera fazer o que queria fazer.

E quando eu vi coisas escritas, eu me identifiquei e concordei. Nem precisei tocar na lata de tinta para isso. Mas, ao mesmo tempo, eu não digo isso para me eximir, para sair dessa. Mas que, na verdade, eu me responsabilizo porque é uma exposição que eu concordei que aquilo fosse feito. Então, aconteceu isso.

Interferência Virgínia – Uma pergunta que eu fiquei com vontade de fazer enquanto você estava falando, é sobre a presença da diretoria do IDM na reunião. Nem o Paulo Linhares nem a Bete Jaguaribe participaram da reunião?

Samuel Tomé – Não. O Paulo estava no IDM na época. Ele não participou. Eu esqueci de te falar sobre essa participação especialíssima na reunião. O Paulo não participou da reunião. Mas quem estava lá era o Márcio Caetano. Quando a Natasha entrou na superintendência ela montou a equipe dela da superintendência. Mas, ouvi na “boca miúda”, que o Márcio Caetano era uma pessoa que tinha que está ali. Como se, de algum modo, ele fosse os olhos e os ouvidos do Paulo Linhares. E teve um momento na reunião que foi muito bom, que foi muito genial, que foi uma pergunta da Simone Barreto. A gente se apresentou, todo mundo, e ele não se apresentou, o Márcio. Ele estava do lado do André. E em determinada hora, a Simone perguntou, quem era ele. A Simone superdebochada, mas superséria perguntou: “A gente se apresentou, mas qual é a função que você está aqui?” Ele se enrolou e formulou alguma coisa, como assessor de não sei o que. Mas no fundo, o Paulo não estava na reunião, mas estava, porque o Márcio Caetano era essa pessoa de confiança dele. Dessa superintendência. Ele saiu desse cargo de superintendente do Dragão do Mar, mas deixa uma pessoa ali plantada, para, de fato, ser esse observador. E ele estava nessa reunião. A gente se perguntou, mentalmente porque ele estava ali, mas a Simone teve a coragem de perguntar, não mentalmente, o que ele estava fazendo ali, e qual era a função dele dentro da Instituição e dentro daquela reunião. Ele não falou qual era a função real, mas a gente sabe. Ele falou alguma coisa qualquer, mas era essa pessoa que estaria ali para repassar as informações. E a Bete não participou porque ela é do Porto Iracema, sei que ela é esse braço da direção de formação do Instituto, mas aquilo tudo não tinha a ver com ela.

Interferência Virgínia – Eu perguntei sobre ela porque tinha um pixo que se referia ao Porto Iracema.

Samuel Tomé – É. Teve um pixo que se referia a ela, mas não vou lembrar exatamente. E esse eu acho que era, inclusive, na parte de fora. Questionando um pouco a atuação dela dentro daquele espaço da diretoria, essas coisas que a gente fica tentando entender de propriedade. Diretores donos dos espaços institucionais que não abrem mão disso. Tanto que ela está lá há 20 anos. As pessoas questionam muito a atuação dela. Mas está lá. Acho que ela é uma pessoa que tem sim as suas qualidades. Mas dentro da Escola ela é sempre muito questionada. É um poder que, realmente, parece ser intransferível.

Interferência Virgínia – Você falou da ação “preciso me comunicar com você”. Foi uma ação que fazia parte da exposição, é isso?

Samuel Tomé – É. Foi durante a exposição. A exposição teve duas ativações. Uma que era essa performance ritualística, que eu não lembro o nome agora, mas depois eu posso te passar o nome por escrito. E depois teve essa outra ação, que o Wellington Gadelha performou, o Zahra Alencar performou também com os cortes de cabelo, e também tiveram as impressões. São esses dois momentos das ativações. Porque, de fato, para a gente era importante movimentar o Museu. Era também a nossa chance de conseguir chamar pessoas

para ocupar aquele espaço, pessoas que, de algum modo, nunca teriam chance de estar ali, que geralmente eram excluídas, ou nunca chamadas, nunca lembradas. Artistas jovens, pessoas realmente que estavam ali atuando na época, então, foi um momento de ver pessoas que a gente se identifica que são realmente os nossos pares.

Interferência Virgínia – Quando eu estava pesquisando e vendo as imagens, eu sabia que eram duas exposições diferente, mas eu fiquei com a sensação de que uma exposição era a extensão da outra, talvez por estarem no mesmo piso.

Samuel Tomé – Tinha essa antessala que fazia mesmo uma ligação entre as duas. A gente usou uma sala como antessala. Porque as obras ficaram nas salas quadradas grandes. Nessas salas de número dois [se referindo a nomenclatura de salas dentro Museu], a gente usava elas para colocar o título e a ficha técnica, nas paredes pequenas. E o resto foi ocupado por pichação. As obras ficavam nas outras salas, B3 e B1. As salas A1, A2 e A3 estavam com exposição de acervo. A “Zona de Remanso” estava na sala B1, e a “Grande Circular” estava na sala B3. E a antessala é a B2.

Recentemente eu acabei de fechar uma exposição no MAC. Eu participei do Cena Ocupa, porque a TAC virou um edital do Ceará. Outra coisa. Outra conduta. Realmente, uma outra forma que o Museu se reorganizou. Eu escutei de algumas pessoas do Museu, de como aquilo que aconteceu, essas questões que abriu e fechou o Museu, essas “polêmicas”, vamos chamar assim. Fez com que o Museu, realmente, comesse a olhar para a conduta dele. Uma pessoa que trabalha lá me falou como aquilo, de algum modo, mudou as coisas internamente. De um jeito bom, de um jeito que a instituição passou a olhar de um jeito com um pouco mais de cuidado e cautela para o Museu e, assim, inclusive, também criando um investimento. Hoje em dia existe uma verba um pouco maior para o Museu, que ainda é mínima, ainda não é uma verba muito grande. Mas que hoje em dia eles recebem uma verba para conseguir manter, mas não é uma verba que eles conseguem montar exposição, de convocar artista. É muito mais sobre os gastos internos. Isso eu ouvi um pouco por cima, mas ainda é muito pouco anualmente. Mas, de fato, é um pouco melhor do que era antes. Eu lembro muito do Bitu falando que não entrava um centavo no Museu. As coisas não chegavam lá. Ele montava as coisas muito a partir de acervos e de parceria que ele tinha com outras instituições. Eu entendo que essas exposições foram uma certa quebra dentro do espaço do Museu. É muito difícil ali, porque no final das contas, o cargo que eles ocuparam, Bitu, Cecília, Ricardo, são um cargo de curadoria, mas eles não são curadores. É gestão do Museu. Mas claro, que dentro de uma gestão existe um espaço criativo para isso e existe, também, a falta de verba que fez com que... acho que Cecília menos, nem lembro se ela fez alguma curadoria, acho que não, né?

Interferência Virgínia – Cecília não.

Samuel Tomé – Mas o Bitu fez algumas curadorias. Eu não posso falar por ele, mas vou falar um pouco. Não porque ele queria está ali “se mostrando” enquanto curador, mas porque era o que ele tinha. Bom, eu sou curador, eu estou aqui e o Museu não tem dinheiro, eu vou pegar o que tem no acervo e fazer exposição. Ele dizia isso. E eu achava supercoerente, porque ele não tinha coragem de chamar alguém para trabalhar de graça. Ele tinha essa consciência. Ele fazia isso de graça, de algum modo, fazia essa parte de curadoria. Mas que, no fundo, quem é para estar ali é alguém que possa fazer curadoria, mas é uma gestão. É realmente uma gestão, que ela pode ser criativa, que ela pode fazer curadorias, pensar algo

nesse sentido. Mas é um espaço que, realmente, precisa, melhorar ainda muito nesse sentido. E precisa, realmente, entrar mais dinheiro, mais investimento.

Interferência Virgínia – Você sabe dizer se alguém escreveu sobre esse momento “polêmico” dessas exposições? Alguma crítica, matéria de jornal, ou algum vídeo?

Samuel Tomé – Eu não lembro. Vou ver se eu consigo lembrar disso. Eu tenho uma vaga lembrança de que teve alguma coisa nesse sentido. Ou então eu posso está me enganando. Mas voltando para o que a gente estava falando, das mudanças no Museu, eu senti muito agora, montado essa exposição “Papel do papel”. De como, de fato, a gestão está olhando para essas ocupações de um jeito muito mais cauteloso. Não canso de falar que a equipe da Cecília, ela, a Aline Furtado, que também saiu, o Chico Porto que permanece, a Socorrinha, o Fernando. A equipe que estava junto agora na “Papel do papel”. Como as coisas foram guiadas, realmente me senti superbem, realmente não teve problemas nesse sentido. Assim, a gente tem problemas e se resolveu. Mas, de algum modo, a equipe da Cecília estava olhando lá na frente, tentando evitar que aconteçam os problemas. Dessa vez, a equipe do Dragão que fez a montagem, eles conseguiram organizar. Até porque a grana era muito pouca. Porque, dessa vez, abriram três exposições do edital Cena Ocupa. Duas individuais, uma minha e uma da Pedra Silva, e uma coletiva do Clébson Francisco. Então a gente tinha montadores, tinha toda uma equipe com a gente. De fato, esse período de montagem foi muito bem gerido. Realmente não tenho nada para reclamar, de como aconteceu agora. Aí eu sinto que isso é realmente fruto dessas mudanças.

Foi muito doido, porque na época que a “Grande Circular” estava em cartaz, eu era um poço de ansiedade. Porque tudo era um motivo para a gente se preocupar. E agora, montando a exposição “Papel do papel”, me veio muito à tona, porque era justamente no mesmo lugar. Então eu estava com muito medo de adoecer, montando essa exposição. Ainda mais que era uma exposição individual, eu estava ali tendo que bancar tudo aquilo, e está em exposição é realmente você está se expondo. O meu trabalho fala sobre questões muito íntimas. Então, o modo como as coisas foram conduzidas foi diferente e eu me senti muito seguro. No começo, antes de montar, bate aquela ansiedade, mas quando a coisa começou a acontecer, eu disse: “gente, mudou”. Não é aquele Museu de 2019. Que a gente passou perrengue, que fomos questionados, que a nossa equipe foi questionada. Rolou sexismo, muita coisa baixo-astrol nesse sentido. Então dá para ver que mudou, de algum modo. Eu olho para trás e penso assim. Foi muito ruim passar pelo que a gente passou, mas de algum modo acho que valeu a pena porque algo se transformou. Mas se eu fosse escolher, eu preferia não passar pelo que passamos. Eu preferia não me expor tanto para que as coisas se transformassem. A gente prefere que as coisas se transformem de um jeito menos adoecedor. Mas bom... é isso! Foi o que foi, eu não me arrependo. E as coisas precisam realmente serem sempre renovadas, porque não dá para a gente pensar como a gente pensava a cinco anos atrás, a gente tem que estar sempre olhando e revisando, porque o mundo vai mudando, o preço das coisas vai subindo. Tudo vai mudando, nada é estático nesse sentido. Não pode ser esse lugar estático. Um museu de arte contemporânea, a gente está falando sobre algo que é “do agora”, se a gente pensar numa coisa que é paralisada, então a gente precisa repensar o nome desse Museu. Eu lembro que assim, rolou até uma pichação na plaquinha, questionando essa ideia do que é contemporâneo. O que é o contemporâneo? Se dentro desse espaço a gente não pode, realmente, pensar uma ação ou trabalhos que questionem a instituição, mas que, de algum modo, tenham essas intenções políticas. Essas intenções transformadoras.

Virgínia Pitta – Durante a ativação da exposição, quem pichou foram as pessoas que estavam na montagem da exposição, artistas e equipe técnica? Ou foi o público que pichou?

Samuel Tomé – Foi o público que pichou, a partir de uma iniciativa nossa.

Virgínia Pitta – Foi informado ao Museu que aconteceriam ativações na exposição? Foi informado que parte das ativações seriam pixo e que teria “fogo”?

Samuel Tomé – Havia sido informado ao Museu que haveriam ativações desse tipo, utilizando a sala B2, a antessala.

Virgínia Pitta – Todo o museu foi fechado ou só as exposições “Zona de Remanso” e “Grande Circular”?

Samuel Tomé – Todo o Museu foi fechado.

Virgínia Pitta – Você falou que algumas paredes foram repintadas. Todas as paredes que tinham pixo foram repintadas? As paredes da antessala também foram pintadas? A exposição ficou sem nenhuma pichação?

Samuel Tomé – Só foram repintadas as paredes da recepção do Museu, aquela que fica em frente ao balcão da recepção, pois era nessa parede que estavam as marcas do Governo do Estado e do “Ceará Pacífico”.... pois foram justamente essas duas marcas que foram pichadas. A fachada e a antessala permaneceram pichadas até o fechamento da exposição.