

MINIMUSEU FIRMEZA: ARTE/VIDA EM DEFESA DE UMA HISTÓRIA DA ARTE NO CEARÁ

■ CAROLINA RUOSO

<https://orcid.org/0000-0002-3340-4357>

Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

O presente artigo apresenta o contexto da pesquisa a respeito de museus de artista na América Latina e na África. Inicialmente apresentamos o que compreendemos por museu de artista e sua relação com a museologia e a história da arte. Para depois analisarmos o Minimuseu Firmeza como obra de arte a partir da trajetória dos artistas Nice e Estrigas, descrevendo o trabalho realizado por eles na cidade de Fortaleza em defesa dos artistas e da história da arte no Ceará. Apresentamos uma análise das ações desenvolvidas relacionando-as a musealização da arte: salvaguarda e comunicação. Realização de ateliês, rodas de conversa, pesquisa, produção de fontes documentais, realização de exposições e publicações sobre arte. Argumentamos que todo esse trabalho de memória em defesa das artes acontece a partir de um museu comunitário que promove a escrita de uma história da arte contra-hegemônica, insurgente, que parte da chamada periferia das artes.

Palavras-chave: Museu de artista. Minimuseu Firmeza. Nice. Estrigas.

ABSTRACT

MINIMUSEUM FIRMEZA: ART/LIFE IN DEFENSE OF AN ART HISTORY IN CEARÁ

This article presents the context of research on artists' museums in Latin America and Africa. Initially we present what we understand by museum of artist and its relationship with museology and the history of art. To then analyze the Firmeza Minimuseum as a work of art from the trajectory of the artists Nice and Estrigas, describing the work carried out by them in the city of Fortaleza in defense of artists and the history of art in Ceará. We present an analysis of the actions developed relating them to the musealization of art: safeguarding and communication. Conducting workshops, conversation wheels, research, production of documentary sources, conducting exhibitions and publications on art. We argue that all this work of memory in defense of the arts takes place from a community museum that pro-

motes the writing of a history of counter-hegemonic art, insurgent, which starts from the so-called periphery of the arts.

Keywords: Artist museum. Minimuseu Firmeza. Nice. Estrigas.

RESUMEN **MINIMUSEO FIRMEZA: ARTE/VIDA EN DEFENSA DE UNA HISTORIA DEL ARTE EN CEARÁ**

Este artículo presenta el contexto de la investigación sobre museos de artistas en América Latina y África. Inicialmente presentamos lo que entendemos por el museo del artista y su relación con la museología y la historia del arte. Luego analizamos el Minimuseo Firmeza como una obra de arte de la trayectoria de los artistas Nice y Estrigas, describiendo el trabajo realizado por ellos en la ciudad de Fortaleza en defensa de artistas e historia del arte en Ceará. Presentamos un análisis de las acciones desarrolladas en relación con la musealización del arte: la salvaguarda y la comunicación. Realización de talleres, ruedas de conversación, investigación, producción de fuentes documentales, realización de exposiciones y publicaciones sobre arte. Sostenemos que toda esta obra de memoria en defensa de las artes tiene lugar desde un museo comunitario que promueve la escritura de una historia de arte contrahegemónica, insurgente, que parte de la llamada periferia de las artes

Palabras clave: Museo del artista. Minimuseo Firmeza. Nice. Estrigas.

Museus de artista: apresentação da pesquisa

Apresento neste artigo os primeiros resultados de um percurso de pesquisa. A escolha pelo objeto nasceu da análise de um conjunto de fontes consultadas durante a pesquisa de Doutorado em História da Arte a respeito do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC (RUOSO, 2016). O Minimuseu Firmeza, criado na mesma década que o MAUC (anos 1960), possui um vasto acervo documental: diários do Estrigas, críticas de arte publicadas nos principais jornais da cidade, correspondências, entrevistas, catálogos de exposições, fotografias, entre outras fontes. Todo o corpo documental citado foi averiguado para contrapor às fontes documentais do MAUC, com o objetivo de compreender a formação da

imaginação museal de Estrigas, fundador, junto com a sua esposa, Nice Firmeza, do museu que ora analisamos.

As atividades de visita às exposições organizadas pelo HIPAM, Grupo de Pesquisa em história dos museus e do patrimônio (*Groupe de recherches em histoires des musées et du patrimoine*) da Escola Doutoral da Universidade de Paris I Panthéon-Sorbonne¹, foram fundamentais para a identificação de outras experiências que possuíam características muito comuns ao trabalho do casal Firmeza. Ao visitar o Museu de História da Imigração na Fran-

¹ HIPAM, site do Groupe de recherches em histoires des musées et du patrimoine, disponível em: <https://hipam.hypotheses.org/hipam>. Acessado em: nov. 10. 2019.

ça, no Palácio da Porta Dourada, em Paris, conheci o trabalho do artista Barthélémy Toguo² e passei a acompanhar o trabalho dele pelas redes sociais. Foi deste modo que eu tive acesso ao debate elaborado pelo artista ao divulgar as ações do Centro de Artes Bandjoun Station, passando a acompanhar suas entrevistas para redes de televisão e jornais, sua página no Facebook e seu site. As ideias difundidas por Toguo (2007) que fundamentam a criação do centro de artes contemporânea na cidade de Bandjoun, em Camarões, são disparadoras das perguntas que norteiam a pesquisa que estamos apresentando³.

A partir das ideias de Toguo (2015) a respeito da democratização do acesso à cultura e de uma reinvenção do mecenato, apresentadas em entrevista concedida ao jornal *Le Monde* e publicadas em janeiro de 2015, começamos a aproximar o seu fazer da Museologia Social, que entende serem fundamentais para a construção dos trabalhos da memória a participação e a transformação social (RUOSO, 2018). As reflexões aqui apresentadas nos fizeram retomar as leituras do corpo documental do Minimuseu Firmeza, reorganizando a pesquisa entre outras iniciativas de artistas que dialogam com a África e a América Latina.

Deste modo, organizamos os estudos a respeito do Minimuseu Firmeza no projeto de pesquisa sobre arte contemporânea e museologia que analisará experiências africanas e latino-americanas de artistas que criaram museus em suas cidades. Situamos nossas reflexões no âmbito do debate decolonial e nos propomos a considerar que a Museologia Social e a

recente proposição da Museotopia⁴ integram este escopo teórico. Portanto, nos interessa estudar ações de artistas contemporâneos ligadas à musealização e ao que nomeamos de obras-museus. Citamos algumas experiências para localizar nosso objeto de pesquisa: Estrigas e Nice Firmeza com o Minimuseu Firmeza⁵, Sabyne Cavalcanti com o Mataquiri Museu⁶, Jonathas de Andrade com o Museu do Homem do Nordeste⁷, Barthélemy Toguo com o Bandjoun Station⁸, Kader Attia com o bar galeria La colonie⁹, Desali com o Museu/Galeria de Arte Dandara¹⁰, Giuseppe Campuzano com o Museu Travesti do Peru¹¹, o Museu Indígena Pitaguary¹² e a Galeria de Arte Indígena Jaider Esbell¹³.

2 A visita foi sugerida por minha colega de doutorado Andrea Delaplace, que atualmente desenvolve uma pesquisa a respeito da *Cité de l'Histoire de l'Immigration*, com orientação do professor Dominique Poulot, na Universidade de Paris 1 Panthéon Sorbonne.

3 Nós publicamos anteriormente um primeiro artigo em que apresentamos brevemente o artista Barthélémy Toguo e o Centro de Artes Bandjoun Station. Convidamos a leitura do artigo para quem se interessar em conhecer um pouco melhor a proposta desse museu, conferir em (RUOSO, 2018).

4 A noção de museotopia é bastante recente. Foi trabalhada no seminário organizado por Felwine Saar e Bénédicte Savoy no Colège de France. Museotopia relaciona-se ao termo Afrotopia elaborado por Sarr (2019). Para o autor Afrotopia é construir uma utopia que atua a partir da realidade africana, uma proposta de desenvolvimento que nasce do modo de vida africano, assim pensar uma Museotopia pode ser explicado, no momento, como uma museologia criada a partir da realidade africana. Para conhecer o conteúdo do seminário: SAVOY, Bénédicte. SARR, Felwine (org.). *Museotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique*, Colóquio Internacional, Colège de France, Site, Programa e Vídeos das Palestras, 2019. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/symposium-2018-2019.htm>. Acesso em: 16 mai. 2019.

5 MINIMUSEU FIRMEZA, Catálogo online. Disponível em: <http://www.minimuseufirmeza.org/>

6 DE ANDRADE, Jonathas, Museu do Homem do Nordeste, Portifólio, disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/museu-do-homem-do-nordeste>. Acessado em: nov. 05. 2019.

7 MATAQUIRI MUSEU, Página do Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/Mataquiri-Museu-798988383511195/> Acesso em: 05 nov. 2019.

8 BANDJOUN STATION, site, disponível em: <http://bandjounstation.com/fr/> Acesso em: 05 nov. 2019.

9 LA COLONIE, site, disponível em: <http://www.lacolonie.paris/> Acesso em: 05 nov. 2019.

10 PORTFOLIO Desali. In: BOLSA Pampulha. Belo Horizonte, [2019]. Disponível em: <https://www.bolsapampulha.art.br/portfolio/desali-2/> . Acesso em: 05 nov. 2019.

11 CAMPUZANO, Giuseppe. Linha da Vida/ Museu Travesti do Peru, Catálogo Online da 31 Bienal de São Paulo, disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1543>. Acessado em: 05 nov. 2019.

12 MUSEU PITAGUARY, site, disponível em: <http://www.museuindigenapitaguary.org/>. Acesso em: 05 nov. 2019.

13 ESBELL, Jaider. Site, disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/01/11/galeria-jaider-esbell->

Nossa pesquisa é interdisciplinar, articulando especialmente museologia e história da arte, focando a análise na relação dos artistas com o processo de musealização a partir da história dos museus e do patrimônio cultural.

Ao confrontar algumas das fontes consultadas no Minimuseu Firmeza¹⁴ com o texto de apresentação do projeto Bandjoun Station disponibilizado em seu site foi possível identificar algumas semelhanças entre as duas instituições culturais. Destacamos que as justificativas mobilizadas para a fundação dos dois museus estão marcadas pelo tema da ausência de instituições culturais nas suas respectivas cidades. A experiência do Minimuseu Firmeza se inicia em meados do século XX, ano de 1969, enquanto o Bandjoun Station foi inaugurado em 2013, no início do século XXI. O segundo é apresentado como um projeto artístico e cultural e enquanto o primeiro é apresentado como um espaço cultural, artístico e ecológico.

Aproximamos as duas experiências com o objetivo de situar a escolha pelo Minimuseu Firmeza entre os diferentes projetos citados, demonstrando que a criação do museu relaciona os artistas Estrigas e Nice Firmeza com os diálogos sobre arte contemporânea e decolonial. Ressaltamos que a proposta criada por Barthélémy Toguo ao fundar o Bandjoun Station enquanto um projeto artístico decolonial foi a referência para retomarmos a reflexão comparativa com o Minimuseu Firmeza. Por isso, realizamos a comparação apenas entre os dois museus, inicialmente, a partir das perguntas: que tipo de museus são esses? Qual o papel dos artistas? Há diálogos com a Museologia Social e com a Museotopia? São decoloniais? Destacamos alguns trechos do texto de

apresentação do projeto Bandjoun Station, para deixar explicado de onde partiram nossas perguntas. O artista Barthélémy Toguo o descreveu como uma "verdadeira aventura artística", como um "um ateliê de criação artística", ou seja, o descreveu como obra de arte. E, ao final, encerra o texto com um argumento de perspectiva artística decolonial:

É enfim um ato político forte onde nosso coletivo fecundará uma periferia cafeicultura, um ato crítico que amplifica o ato artístico e denuncia aquilo que Léopold Sédar Senghor nomeava de "a deterioração dos termos da troca", onde os preços impostos à exportação pelo Ocidente penalizam e empobrecem duramente nossos agricultores do sul [tradução nossa]¹⁵.

Situamos o argumento apresentado na abordagem dos estudos decoloniais, trabalhando neste artigo com a noção de colonialidade do saber (LANDER, 2005), pois o nosso foco está na fabricação da História da Arte. Passini (2012) argumenta que a institucionalização da disciplina se deu no plano das disputas geopolíticas e simbólicas na Europa: os historiadores da arte trabalharam em meio a um ambiente de competição mobilizando análises e estudos a respeito de bens culturais e patrimoniais para fins de elaboração de elementos

¹⁵ Escolhi o texto de apresentação que está disponível no site do artista, na aba de projetos porque podemos também demonstrar por meio do site como o artista define o Bandjoun Station. Nós, ao analisarmos o site do artista, compreendemos que o Bandjoun Station é apresentado enquanto um projeto artístico, ao lado de outros projetos do mesmo perfil. E destacamos as suas frases que o definem: "Bandjoun Station' est d'abord un atelier de création [...]"; "Véritable aventure artistique [...]" e; "C'est enfin un acte politique fort où notre collectif fécondera une pépinière caféière, un acte critique qui amplifie l'acte artistique et dénonce ce que Léopold Sédar Senghor appelait "la détérioration des termes de l'échange", où les prix à l'export imposés par l'Occident pénalisent et appauvrissent durablement nos agriculteurs du Sud". O site do artista pode ser considerado um portfólio onde o artista apresenta a sua trajetória como artista, as suas exposições, suas obras e seus projetos, um documento importante para compreender qual o lugar que o artista atribui a cada um dos seus trabalhos, exposições, experiências. TOGUO (2007).

[de-arte-indigena-contemporanea/](#). Acesso em: 05 nov. 2019.

¹⁴ Realização de visitas ao Minimuseu Firmeza e leitura de publicações do Estrigas (A Arte na dimensão do momento I e II, A fase renovadora da arte cearense) ou a respeito do Minimuseu Firmeza (NicEstrigas, arte e afeto).

de fortalecimento das identidades nacionais. Ora, a autora nos mostra como a História da Arte atendeu ao projeto de modernidade que inclui a colonialidade, o racismo e o patriarcado, de acordo com Mignolo (2005, p. 36):

A configuração da modernidade na Europa e da colonialidade no resto do mundo (com exceções, por certo, como é o caso da Irlanda), foi a imagem hegemônica sustentada na colonialidade do poder que torna difícil pensar que não pode haver modernidade sem colonialidade; que a colonialidade é constitutiva da modernidade, e não derivativa.

Deste modo, de acordo com o autor, a colonialidade do saber deve ser compreendida a partir da prática de uma violência epistêmica norteadora de um modo de ver e saber do mundo, resultado de uma produção hegemônica e geopoliticamente estruturada. A construção hegemônica dos cânones da história da arte estabeleceu uma cronologia evolutiva, compondo uma narrativa que buscava uma unidade universal e que foi elaborada do ponto de vista europeu/ocidental. O saber do colonizador foi considerado superior em relação aos dos Outros, identificados como arcaicos e/ou primitivos. Essa perspectiva sobrevive no sistema-mundo moderno/colonial após os processos políticos de independência. As lutas anticoloniais e contracoloniais convocam a descolonização permanente do pensamento e dos modos de construção do saber.

Os museus, transformados em instituições públicas do Estado Nacional a serviço do projeto de modernidade/colonialidade e que trabalharam para conservar a produção das artes nacionais e dos Outros, são lugares de memória, ou seja, instrumentos da invenção das tradições de uma nação (NORA, 1984; HOBBSAWM, 2006 [1983]). Os trabalhadores da memória operacionalizaram por meio da razão patrimonial a produção de instrumentos e documentos que justificaram a preservação

ou a destruição dos bens classificados como representativos da cultural nacional (POULOT, 1997). Os museus são laboratórios de pesquisa e ensino, espaços de disputa, um dos cenários da competitividade em meio aos processos de institucionalização da História da Arte.

Pierre Nora, ao organizar a coletânea *Lieux de memoire* (1984, 1986, 1997) em três volumes, estabeleceu que existem lugares de memória, que se configuraram na modernidade como instrumentos para a forja de uma identidade nacional na França. A definição de lugares de memória foi bastante estudada — não apenas por historiadores, mas todos aqueles que pesquisam e trabalham no campo do patrimônio cultural —, especialmente por meio do texto *Entre história e memória: a problemática dos lugares*, que se encontra na apresentação do conjunto de textos da coletânea. Desde a sua elaboração, essa noção ganhou muitos usos, interpretações e apropriações em diferentes contextos culturais e acadêmicos. Entretanto, dentro da coletânea, encontramos o termo “lugares de contra-memória”, que não é muito explorado, aparecendo discretamente no livro. Antes do artigo a respeito do Muro dos federados no Péro Lachaise, em Paris, escrito por *Rebérioux* (1984). O historiador Pierre Nora compreendia a importância de analisarmos os lugares de contra-memória como integrante de uma rede de disputas de memória-história da nação. Seriam aqueles lugares que resistiam aos apagamentos e, que apesar de tudo, insistiam nas produções de contra narrativas diante uma história da República Francesa.

Tornatore (2009) escreveu um artigo problematizando a dimensão de um sentimento de perda presente no argumento de Nora e propôs uma reflexão para além da noção de lugares de memória, sugeriu, portanto, trabalharmos com a noção de espaços de memória. Para o autor:

Será que realmente entramos no “tempo da memória”, de acordo com as palavras de Pierre Nora, que veria a multiplicação de instrumentos retro-nostálgicos ou compensatórios do passado? Não estaríamos mais próximos de uma extensão da envergadura política da causa patrimonial que veria, ao lado de suas variações nacionais necessariamente limitadas, a construção de patrimônios como objetos de certo consumo — esta é a tese do neoliberalismo — mas também em apoio à resistência ou no lugar de elaboração de vias alternativas ao trabalho da memória? Ao lado das políticas de memória implementadas em diferentes níveis do poder público, os que contam as múltiplas e plurais situações de atividade memorial e patrimonial, são também buscas por reconhecimento e visibilidade por parte das pessoas, coletivos, populações afetadas pelo esquecimento, perda e depreciação social. (2009, p. 43, tradução nossa)¹⁶.

Perguntamo-nos se a composição lugares de contra-memória indicada na coletânea dessa obra coletiva, ao referir-se ao muro dos federados, não poderia nos levar a pensar na proposição elaborada por Tornatore (2009). Gonçalves (2012), também abordou seus descolamentos e usos no campo do patrimônio cultural, situando como instrumento de uma era das comemorações, segundo a abordagem de Pierre Nora. Comemorar significa lembrar junto, lembrar em comum, fazer lembrar em comunidade. Nessa era das comemorações,

¹⁶ Sommes-nous vraiment entrés dans le « temps de la mémoire », selon le mot de Pierre Nora, qui verrait la multiplication d’instrumentations rétro-nostalgiques ou compensatoires du passé ? Ne serions-nous pas plutôt dans celui d’une extension de l’envergure politique de la cause patrimoniale qui verrait, à côté de ses déclinaisons nationales forcément limitées, la construction de patrimoines en objets certes de consommation – c’est là thèse du néo-libéralisme – mais aussi en support de résistances ou en lieu d’élaboration de voies alternatives au travail de mémoire ? À côté des politiques de la mémoire mises en œuvre à différents niveaux de la puissance publique, ce que racontent les situations multiples et plurielles de l’activité mémorielle et patrimoniale, ce sont aussi des quêtes de reconnaissance et de visibilité par des personnes, des collectifs, des populations affectées par un oubli, une perte et une dépréciation sociale

qual o papel ritualístico dos lugares produtores de lembranças? Quem comemorava? Para quem? Em nome de quem? Em nome da nação, do estado moderno, do projeto de modernidade e em defesa da identidade nacional. Um comum que era o universal, totalizante, resultado de uma unidade. Então, os trabalhos da memória estavam a serviço da nação na era das comemorações.

E os que estão fora das comemorações? Aqueles situados como Outros da história, classificados como inferiores, sem memória e sem história, ditos primitivos? Sem direito à exposição, silenciados, apagados, depreciados, precisam, apesar de tudo, expor ou cuidar das suas feridas coloniais. Os museus de artista aqui apresentados serão analisados a partir dessa perspectiva:

A colonialidade destaca as experiências e ideias do mundo e a história daqueles a quem Fanon chamou de *damnés de la terre* (“os condenados da terra”, que foram forçados a adotar os padrões da modernidade). Os condenados são definidos pela ferida colonial, e a ferida colonial, seja física ou psicológica, é consequência do racismo, o discurso hegemônico que põe em questão a humanidade de todos aqueles que não pertencem ao mesmo *lôcus* da enunciação (e à mesma geopolítica do conhecimento) daqueles que criam os parâmetros de classificação e se concedem o direito de classificação. A impossibilidade de ver histórias e experiências que não estão incluídas na história do cristianismo ocidental como considerada pelos leigos europeus, que está enraizada em grego e latim e disseminada nas seis línguas vernáculas imperiais (italiano, espanhol, português, francês, alemão e inglês), tem sido a marca registrada da história intelectual e suas consequências ética, política e econômica. (MIGNOLO, 2005, p. 34)¹⁷

¹⁷ La colonialidad pone de manifiesto las experiencias y las ideas del mundo y de la historia de aquellos a quienes Fanón denominó *los damnés de la tierra* («los condenados de la tierra», que han sido obligados a adoptar los estándares de la modernidad). Los condenados se definen por la herida colonial, y la herida colonial, sea física o psicológica, es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en

Referimo-nos à noção de museu de artista, aqui diferenciando-o da casa-museu, que é um lugar de registro da biografia de alguém, como por exemplo a Casa Azul da artista Frida Kahlo e a casa de Portinari. Estamos nos referindo aos artistas que criaram museus como obras de arte. No caso de Nice e Estrigas, o museu também era a sua residência, o que convida também a incluí-lo na tipologia de casa-museu. Essa categoria de museu que tem a missão de salvaguardar e comunicar por meio do seu acervo a biografia dos seus moradores tem a sua origem no século XIX, quando a história de vida e a trajetória de uma personagem tornam-se patrimônio e memória coletiva compartilhada e vivenciada no espaço coletivo (AFONSO, 2015, p. 14). Então, podemos encontrar os cômodos que demonstram a partir dos objetos expostos aspectos da vida íntima do casal; entretanto, o Minimuseu Firmeza era uma casa visitável, com salas de exposições, biblioteca e jardins abertos ao público. Desde a sua criação, o casal, tinha a sua vida íntima compartilhada com a comunidade de artistas e outros visitantes.

Estrigas e Nice Firmeza transformaram a casa em museu de arte como parte do seu projeto de vida e de seu processo criativo; assim sendo, o nomeamos de museu de artista. Faz parte da pesquisa a elaboração de uma explicação para o termo museu de artista, em que ensaiamos produzir diferenças com a definição de casa-museu. Agora trabalhamos relacionando com o texto de Buren (1979), "Função

cuésti3n la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar. La imposibilidad de ver las historias y las experiencias que no están incluidas en la historia del cristianismo de Occidente tal como la consideran los laicos europeos, que hunde sus raíces en el griego y el latín y se difunde en las seis lenguas vernáculas imperiales (italiano, español, portugués, francés, alemán e inglés), ha sido el sello distintivo de la historia intelectual y de sus consecuencias éticas, políticas y económicas.

de ateliê", em que o artista propõe a construção de uma relação entre o processo criativo com o ambiente de exposição. Segundo o autor, o ateliê do artista pode estar em qualquer espaço, inclusive no museu. Não será mais o curador que fará a seleção do seu trabalho no ateliê, mas o artista quem pensará uma peça artística *in situ*. Assim, a função de ateliê foi modificada na segunda metade do século XX, alterando a perspectiva de participação do artista nos museus de arte (NASCIMENTO, 2013). Se os artistas fazem do museu seu ateliê, podem também fazer do seu ateliê um museu.

Um museu de artista é resultado de processos criativos que envolvem a identificação de valores de musealidade, a criação de uma ou mais coleções de arte, a montagem de exposições e abertura ao público para visitaç3o. Alguns museus de artista são também espaços de ateliê ou residência, são lugares de encontros de arte/educaç3o, compreendendo nas suas aç3es toda a cadeia operat3ria da musealizaç3o: salvaguarda e comunicaç3o museológica. Nós analisaremos neste artigo o Minimuseu Firmeza dos artistas Estrigas e Nice. Entendemos que os trabalhos da memória elaborados pelo casal Nice e Estrigas se constituem como uma aç3o em defesa de uma história da arte no Ceará, lugares de contra-memória. São, portanto, espaços de memória insurgentes e contra hegemônicos (TORNATORE, 2019; CASTRIOTA e BRAGA, 2016).

Essa perspectiva será analisada a partir da análise dos valores de musealidade que foram mobilizados para justificar a transformaç3o da casa em museu, a escolha das peças de arte que compõem o acervo, a relaç3o com o jardim e o convívio com a comunidade de artistas. A construç3o desses valores envolve a forma como o casal foi definindo uma escrita de si entremeadas com uma escrita sobre a história das artes do Ceará. O valor de musealidade é atribuído às peças ou aos objetos durante o processo de

musealização: identificação, documentação até a sua exposição. As peças e os objetos são identificados como artísticos ou históricos e ganham atribuições sociais e culturais que a separam do cotidiano (DUARTE CÂNDIDO, 2018). Os valores de musealidade são construídos a partir de referências da teoria e história da arte, e é justamente na tensão entre valores de musealidade de uma modernidade/colonial que situamos o Minimuseu Firmeza.

Estrigas e Nice Firmeza: as dimensões da ação coletiva

Estrigas nasceu Nilo de Brito Firmeza, no ano de 1919, na cidade de Fortaleza, Ceará, faleceu em 2014. Maria Nice Firmeza nasceu em 1921, na cidade de Aracati, no mesmo estado, faleceu em 2013. O casal se conheceu nos anos 1950 quando faziam o curso livre de desenho e pintura da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), criada nos anos 1940, em Fortaleza. A SCAP foi uma organização de artistas que praticavam a ajuda mútua no livre exercício de aprendizado em artes, articulada pelo artista e crítico de arte Mário Baratta. A SCAP foi responsável pela organização do Salão de Abril, criado em 1943, pela realização de cursos livres de arte, por criar espaços de debates, entre outras atividades.

O Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará foi o primeiro museu público de artes da cidade de Fortaleza, inaugurado em 1961. Durante quase todo o século XX não existiu em Fortaleza uma escola pública de artes. Assim, precisamos destacar o papel da SCAP durante a primeira década do século XX na formação dos artistas e, especialmente, na produção de uma interação dos artistas com uma rede de membros cooperadores dos mundos da arte em âmbito local, nacional e internacional. Essa articulação possibilitou aos artistas Antônio Bandeira (1922 – 1967) e Sérvulo Esmeraldo

(1929–2017) a receberem uma bolsa para estudar artes em Paris, por exemplo.

Nice e Estrigas integram a geração de artistas formados pela SCAP e, trazem nas suas trajetórias a perspectiva da ação coletiva, aspecto muito importante para pensarmos em uma história das artes a partir da cidade de Fortaleza. Para entendermos melhor a respeito das práticas de ação coletiva apresentamos essa explicação do Estrigas formulada em entrevista concedida ao jornalista Gilmar de Carvalho (2009, p. 24-25):

[...] era um curso livre de desenho e pintura da SCAP. Foi aí que eu aprendi a técnica do desenho e da pintura. [...] Com os artistas que faziam a SCAP: Hermógenes da Silva, Barrica, Francisco Lopes, Garcia, afinal de contas, todos os artistas que chegavam à SCAP. E os alunos que estavam no curso recebiam orientação de qualquer um desses artistas que chegasse. Não tinha artista fixo para dar orientação. Qualquer um que chegasse orientava os alunos. [...] Ao mesmo tempo em que a noite, na sede, a gente fazia um desenho: botava-se o modelo no centro e a gente ficava fazendo o desenho, para desenvolver justamente a capacidade de observação e execução.

A partir do depoimento do Estrigas podemos compreender que os cursos livres realizados pela SCAP eram resultado de experiências compartilhadas em um ateliê coletivo de criação artística orientada. Na medida em que frequentava as aulas e as atividades desse ateliê comum, Estrigas foi desenvolvendo uma escuta sensível das experiências e trajetórias dos artistas mais velhos, de acordo com ele:

E, de um por um, fui conhecendo também os artistas plásticos, frequentando os cafés onde a turma se reunia. O convívio com esse pessoal foi dando margem para que eu aprendesse, para que eu soubesse o que havia se passado na arte anteriormente, através dos artistas mais velhos. [...] Toda essa turma falava muito e contava muita coisa da arte e dos artistas daqui. (idem, p. 12).

Os trabalhos da memória nasceram da elaboração de uma escuta sensível que foi resultado de uma ação coletiva nos mundos da arte. Tomamos a perspectiva da arte como resultado de uma ação coletiva que, de acordo com Becker (2010), é realizada por diferentes tipos ou membros cooperadores dos mundos da arte. Cada um dos membros interage na rede de cooperadores a partir de um papel singular contribuindo simbolicamente na construção de códigos e convenções que são acordados e negociados por todos. Consideramos esse argumento e o associamos a noção de artista-etc elaborada pelo artista Ricardo Basbaum (2013 apud HOFFMAN, 2005). De acordo com ele, um artista pode ser artista-curador, artista-educador, artista-crítico de arte, artista-produtor cultural, artista-historiador da arte e, também, artista-artista. Entendemos que um artista em diferentes momentos e circunstâncias circula entre os diferentes papéis específicos dos membros cooperadores dos mundos da arte.

Ao participar das atividades do ateliê coletivo na SCAP, Estrigas e Nice desenvolveram e progrediram como artistas, aprimorando as suas técnicas e o seu pensamento. Construíram seu próprio processo criativo. Inventaram o seu próprio estilo, a sua própria plástica, sem nunca abandonar a pesquisa em artes. Ao mesmo tempo, Estrigas, ao praticar essa escuta sensível, compreendeu que era preciso ocupar um outro lugar na rede de cooperadores dos mundos da arte, pois não bastava ser artista e ponto. Conforme orienta Becker (2010), podemos dizer que Basbaum (2013) nomeia os tipos de pessoas que cooperam nos mundos da arte, ou melhor, ele trabalhou com a noção expandida da atuação dos artistas, marcando as possibilidades de fluidez, trânsito e intervenção. Estrigas elaborou a sua intervenção e interagiu como artista-museólogo e/ou artista-crítico de arte. Nice atuou como artista-educadora e/

ou artista mediadora cultural entre diferentes mundos da arte.

Como artista-museólogo, Estrigas trabalhou preocupado com uma produção de memória dedicada às artes no Ceará: identificou os artistas, coletou obras de arte e depoimentos, montou uma coleção, documentou e expôs, garantindo a salvaguarda e a comunicação desse patrimônio cultural. Foi também artista-crítico de arte, pois manteve uma escrita constante a respeito das artes que eram publicadas em jornais da cidade de Fortaleza, além de participar como membro do júri de salões de arte. Nice como artista-educadora trabalhou na formação artística de grupos de diferentes faixas etárias nos ateliês que organizava. Assim como atuou na produção de significados que aproximaram as chamadas artes populares e artes eruditas, como eram diferenciadas durante o século XX, ou ainda, arte moderna e contemporânea das ditas artes primitivas ou naifs. Interagiu questionando a partir das suas práticas, as convenções estabelecidas em ambos os mundos da arte. Com o recebimento do título de tesouro vivo da cultura, a Mestre da Cultura¹⁸ Nice Firmeza demonstrou que circulava entre esses mundos, produzia uma aproximação a partir do seu fazer artístico.

Artistas-etc, Nice e Estrigas, criaram o Minimuseu Firmeza com uma coleção de artes, ações de residência artística na casa e no jardim, ateliês de formação em artes, ações

¹⁸ De acordo com a Lei de Tesouros Vivos do Estado do Ceará 13.842, de 27 de novembro de 2006 da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. O nome Mestre da Cultura está relacionado à primeira versão da lei que data de 2003, referente às políticas estaduais dedicadas ao patrimônio imaterial do Estado do Ceará. Agradeço ao Hildebrando Maciel do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio e Memória da UFC, atualmente desenvolve uma pesquisa sobre aos Mestres da Cultura do Ceará, que fez perguntas muito pertinentes a respeito do papel da Nice Firmeza nesse entre mundos das artes, no evento da Anpuh, em julho de 2019, onde apresentei uma comunicação bastante inicial e da qual origina-se este artigo.

educativas, exposições, publicações especializadas, um centro de documentação e uma biblioteca. Um museu que pode ser lido como obra de arte, com todas as áreas que compõem a matriz de gestão museológica: salvaguarda e comunicação.

Minimuseu Firmeza: musealização como ato artístico e político

De acordo com o argumento de Didi-Huberman (2015) a respeito da história da arte como disciplina anacrônica, somado-se ao pensamento de Fabian (2002 [1983]), para entendermos que a organização ocidental do tempo é cronopolítica, reconhecemos o Minimuseu Firmeza enquanto um trabalho de arte contemporânea e com conteúdo de perspectiva descolonial. Nós nos colocamos diante do Minimuseu Firmeza como nos colocamos diante da imagem, o olhamos como imagem-tempo, imagem-anacrônica, imagem sintoma, segundo Didi-Huberman (2015). Portanto, compreendemos que o Minimuseu Firmeza é um lugar complexo, permeado de diferenças temporais postas em relação:

O paradoxo visual é o da *aparição*: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar no presente. E, mais uma vez, segundo uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas que ele contraria, ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado

sob o ângulo do *inconsciente da história*. (ibidem, 2000, p. 44)

Entendemos, deste modo, que o Minimuseu Firmeza *aparece* para contrapor a construção cronológica da história da arte ao mesmo tempo em que a sustenta. Ele é inventado por Nice e Estrigas para questionar um abandono, uma ausência e um silenciamento das experiências artísticas que partiam do Ceará para circular local, nacional e internacionalmente.

O questionamento foi necessário pois o Ceará ocupava o lugar de Outro na história da arte, e os Outros são povos sem História (PRICE, 1996); os Outros foram considerados primitivos e ingênuos; portanto, os trabalhos de memória desenvolvidos como ato político e artístico questionam, em diálogo com a história da arte, esse lugar de Outro. Dimitrov (2014), ao estudar artistas pernambucanos do século XX, analisou a noção de arte regionalista e nordestina, identificou que os mesmos estavam emaranhados dessa categoria, muitas vezes trabalhavam para corroborar com a invenção do Nordeste (ALBUQUERQUE, 1997) e, em outras situações, deles era esperado uma produção que apresentasse uma representação de uma imagem específica do Nordeste ou do nordestino, ou seja, o Nordeste ou nordestino como Outro.

O tema dos Museus do Outro foi trabalhado L'Estoile (2010), quando os museus antropológicos começaram a ser questionados pelos mundos das artes, dos museus e do patrimônio, mais precisamente no período de criação do museu do Quai Branly. Para o autor, a Europa criou museus de Si, que representavam a história da nação, esse lugar de memória da identidade e os museus do Outro, que representavam o domínio de conhecimento a respeito dos Outros, expunham os objetos que eram documentos da vida nas colônias, representavam um domínio de conhecimento sobre os Outros, os museus antropológicos. Pode-

mos dizer que as artes ditas regionais, primitivas, brutas, naifs estão incluídas na categoria dos Outros.

O Minimuseu Firmeza foi um museu articulado por/para uma comunidade de artistas, estando mais próximo do que entendemos, hoje, por museu comunitário. Sobre museu comunitário, escolho para fundamentar o argumento a explicação de Lersch e Ocampo (2004):

Assim, o museu comunitário é uma opção diferente do "mainstream museum" ou museu tradicional. A instituição do museu surgiu com base em uma história de concentração de poder e riqueza, que se refletia na capacidade de concentrar tesouros e troféus arrancados a outros povos. Para Napoleão, Paris era o lugar onde as obras tinham "seu verdadeiro lugar para honra e progresso das artes, sob o cuidado da mão de homens livres" e alimentou o Louvre de troféus de guerra dos lugares que caíam sob seu império. O museu comunitário tem uma genealogia diferente: suas coleções não provêm de despojos, mas de um ato de vontade. O museu comunitário nasce da iniciativa de um coletivo não para exibir a realidade do *Outro* mas para defender a própria. É uma instância onde os membros da comunidade livremente doam objetos patrimoniais e criam um espaço de memória. (2004, s/p – grifo dos autores)

Os estudos de musealização da arte contemporânea demonstram que a história da arte teve um papel hegemônico até meados do século XX quando os artistas interviam radicalmente nas instituições culturais questionando seu papel (NASCIMENTO, 2013). Assim, podemos concluir que os artistas Nice e Estrigas pensaram a partir de uma relação com a sua comunidade das artes em Fortaleza em como interferir nos processos de musealização da arte para que fosse possível uma escrita da História da Arte a partir do Ceará.

Diop (2012), ao construir uma análise crítica da noção de arte africana argumenta que historicamente, no processo colonizador, historiadores da arte elaboraram uma narrativa

que destituía dos africanos a sua produção cultural, seu patrimônio. Assim, precisamos compreender como a imagem do Ceará, enquanto lugar essencialmente nordestino, a partir da imagem das secas e dos retirantes e/ou flagelados, transformou-se em instrumento de invenção do Ceará como o Outro do Brasil. Ao ponto deste tema ser trazido à tona pelo Reitor Antônio Martins Filho (1904-2002) no momento em que se iniciava o projeto de criação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (RUOSO, 2016). Em diálogo com os diferentes autores citados, argumentamos que o Minimuseu Firmeza em sua prática atua como um lugar de contra-memória, pois por meio da ação artístico-museal tensiona o cânone da história da arte. Ou seja, retomamos a citação e afirmamos: é um ato de vontade, uma defesa da sua própria história da arte.

Leiamos esse depoimento de Estrigas:

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

Foi uma tomada de posição começar a escrever em favor da arte e do artista. Podemos compreender, após a leitura desse trecho da entrevista concedida ao jornalista Gilmar de Carvalho, que a sua tomada de posição está diretamente relacionada à criação do Minimuseu Firmeza. Destacamos a sua preocupação com a ausência de reflexão no meio artísti-

co. Considerar¹⁹ algo significa produzir uma opinião, uma reflexão, ou ainda ter em conta, conceber e imaginar, ou seja, para Estrigas, não havia um pensamento a respeito das artes no meio artístico. Ele havia compreendido que era preciso ser um artista-crítico de arte e/ou um artista-museólogo para movimentar o que ele nomeava de meio artístico e, deste modo, melhor colocar a arte e os artistas. Analisamos, portanto, o Minimuseu Firmeza a partir da tomada de posição declarada nesse depoimento e situamos o museu-obra a partir dos estudos decoloniais.

Localizado na Via Férrea, 259, bairro Mondubim na cidade de Fortaleza, Ceará, com aproximadamente quinhentas peças em seu acervo, de artistas cearenses, entre eles Aldeмир Martins, Garcia, Carlos Macêdo, Fernando França, Barrica, Mário Baratta, completando uma lista de mais de sessenta nomes. Com três exposições de longa duração na casa do sítio: "Arte e História", "Nice e Estrigas" e "Arte e Afeto". A primeira exposição desenha um percurso que apresenta os artistas que atuaram no século XX; a segunda mostra a história do casal Nice e Estrigas; e a terceira, as experiências dos ateliês que aconteciam nos jardins da casa. A cozinha foi considerada como um lugar de acolhida e dos encontros alimentados por doces e sorvetes feitos pela artista. A Biblioteca com uma coleção de livros sobre arte. E o Centro de Documentação, um arquivo com uma diversidade de registros: correspondências, manuscritos, cartazes do Salão de Abril e, por meio dessa documentação, investiga-se aspectos da História da Arte.

Essa "vontade de musealização que gera potência na performance museal, atribuindo valores de musealidade" (BRULON, 2018, p. 203), a partir de uma dita periferia das artes,

¹⁹ De acordo com o dicionário Michaelis on-line. Acessado em 05 de agosto de 2019. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/considerar/>.

demonstra como uma passagem criadora inventada no Minimuseu Firmeza está relacionada à construção de visibilidade da circulação de artistas, saberes e obras de arte. De acordo com Joyeux-Prunel (2016, p. 159) o significado da taxonomia de "[...]centro-periferias" exclui aqueles que não viviam a geopolítica mundial de maneira hierárquica, assim como aqueles que manipulavam essas hierarquias e as subvertiam (tradução nossa)²⁰. Para a autora, a noção de centro-periferia das artes, sustentada por uma História da Arte Canônica desenvolveu uma narrativa linear de poucos centros das artes, esquivando-se das experiências de outras capitais e/ou centros. E sobretudo deixou de estudar a circulação entre diferentes lugares. Continuando, Beatriz (2016, p. 160 - tradução nossa) argumenta que:

Abalada pelas teorias pós-coloniais, a história da arte tenta, hoje em dia, abrir espaço a essas "periferias" por muito tempo ignoradas no mapa mundi, da Europa Oriental e América Latina à Ásia e África. O desafio dos historiadores e dos curadores de exposições sensíveis à essas problemáticas, assim como dos professores, é de reintegrar essas zonas pouco conhecidas, de sair dos pontos de vista hierárquicos: não se deixar levar pelo viés culturalista e pela exceção cultural que propaga que nada circula e, muito menos, pela ingênua apologia à uma mestiçagem pacífica, que evita as relações de poder nos estudos de história da arte. Ao mesmo tempo, nós precisamos nos dar conta de que a nossa herança "modernista" está centralizada quase que exclusivamente em Paris e nos EUA, e é ela que norteia a maior parte das coleções museais e que alimenta as referências dos meios de comunicação, ou seja, as nossas próprias referências (tradução nossa).²¹

²⁰ La taxinomie connotée du « centre-périphéries » dé-laisse ceux qui ne vivaient pas la géopolitique mondiale de manière hiérarchique, autant que ce qui jouaient sur ces hiérarchies et les subvertissaient.

²¹ Secouée par les théories postcoloniales, l'histoire de l'art tente aujourd'hui de faire une place à ces « périphéries » trop longtemps ignorées de sa carte mondiale, de l'Europe de l'Est et l'Amérique latine à l'Asie et l'Afrique. Le défi des historiens et des commissaires d'expositions sensibles à ces probléma-ti-

Partimos das reflexões apresentadas pela autora e nos perguntamos: como desenvolver uma pesquisa em História da Arte considerando a perspectiva de reintegrar essas zonas pouco conhecidas? Os museus são lugares de pesquisa dos historiadores da arte; consultar a documentação produzida em seu acervo é fundamental para a construção das análises que possibilitam a elaboração de narrativas. Por exemplo, os catálogos do Salão de Abril e do Salão Nacional da Casa Raimundo Cella (SOUZA, 2015) apresentam as formações de júri, permitindo mapear como os críticos de arte e artistas circulavam local, nacional e internacionalmente. No diário do Estrigas há passagens que contam sobre artistas, apresentam algumas informações sobre o momento vivido por eles, onde atuavam, se estavam expondo ou se trabalhavam em algum projeto artístico, entre outras informações. Há também informações sobre leituras de livros e revistas especializadas em arte, trechos com detalhes sobre a chegada de um artista na cidade, de um pesquisador ou crítico de arte na cidade. Deste modo, poderíamos dizer que nos pequenos museus das zonas pouco conhecidas há registros que interessam a uma História da Arte que investigue a respeito das circulações.

Assim, o Minimuseu Firmeza se engendrou como um lugar de contra-memória, inventando-se imagem-tempo, imagem sintoma ao fazer aparecer as práticas de esquecimento, invisibilidades, apagamentos produzidos por historiadores defensores do cânone. Estrigas atuou como um narrador, de acordo com o sen-

ques, tout comme des enseignants, est de réintégrer ces zones trop peu connues, de sortir des points de vue hiérarchiques, de ne pas s'enliser le culturalisme et l'exception culturelle qui laisseraient croire que rien ne circule, pas plus que dans la louange naïve du métissage pacifique, qui élude les rapports de pouvoirs de l'étude historique des arts. Il faut en même temps continuer à rendre compte de notre héritage « moderniste » quasi exclusivement centré sur Paris et les USA, qui gouverne la plupart des collections muséales et qui nourrit les références des médias, donc nos propres références.

tido atribuído por Benjamin (1987) ao explicar o sentido das práticas narrativas que, segundo o autor, estavam em desaparecimento. E, a partir desse cenário, Benjamin desenvolve uma compreensão a respeito do ato de narrar, descrevendo as qualidades daquele que possui a experiência de contar histórias: o sentido prático, saber dar conselhos, o interesse pelos trabalhos manuais, ter as suas raízes no povo, para citar algumas. Identificamos Estrigas com o narrador que permanece longo tempo na sua comunidade, dedicando-se ao longo da vida ao trabalho no seu contexto cultural, que Benjamin (1987) denominou de *camponês sedentário*.

Do seu lugar narrador sedentário, Estrigas insistiu nos trabalhos da memória, tomou posição e construiu uma vida de luta, de combate em defesa da arte e dos artistas. Apoderou-se da invisibilidade para reinventar um lugar para as artes em Fortaleza, no Ceará. Fez do silenciamento um instrumento de memória, um ato de reelaboração da narrativa. Nice manteve o movimento, o acolhimento e o convite aos artistas para que a casa-ateliê pudesse realizar continuamente as experiências de ação coletiva, o que constituía uma dinâmica de convivência muito própria ao museu. Ao criar artisticamente o Minimuseu Firmeza Estrigas desdobrou histórias da arte para além do cânone, um ato antimoderno diante das práticas hierarquizantes da modernidade. O casal fez da vida e do museu obra de arte, no certo sentido escreveram uma autobiografia da luta, elaborando critérios de musealidade, qualificando as artes e os artistas, instituindo uma leitura crítica para os mundos da arte local, em diálogo com critérios nacionais e internacionais.

Nas salas de exposições, ateliês e rodas de conversa: uma história da arte no Ceará?

Convidamos o(a) leitor(a) para fazer uma visita no site do Minimuseu Firmeza. Trata-se de um

catálogo on-line em que é possível visualizar fotografias das salas de exposição e das obras dos artistas, além das imagens dos jardins. Iniciamos a descrição com um depoimento de Flávio Paiva publicado no livro *NicEstrigas: arte e afeto*:

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

As rodas de amigos que chegam e se vão como se nunca sáissem, preservar as qualidades integrais desse anticlube lírico do Mondubim. A roda de afinidades múltiplas na casa-museu, enquanto se fala, aprende-se a dar medida à vida, a observar as constituições do mundo e a valorizar mais o que mais se aproxima da noção de realidade essencial, tendo a arte e o livre arbítrio do artista como instrumento de interferência. (FONTELES 2014, p. 33-35)

O depoimento de Paiva apresenta um museu construído, elaborado e inventado a partir da convivência comum dos artistas na casa, um refúgio, um anticlube, a contrapelo do mercado, das instituições e das práticas curatoriais. A presença constante dos artistas amigos demonstra uma prática de museu comunitário, de capacidade transformadora, onde a arte é instrumento de interferência. Nas salas de exposições podemos compreender uma narrativa para a história da arte onde estão presentes artistas que frequentaram o Minimuseu, artistas pesquisados e estudados por Estrigas (1983; 2002a) e que estão presentes nos seus livros *A fase renovadora da arte cearense* e *A*

arte na dimensão do momento, por exemplo. Há uma sala de exposição dedicada ao casal, onde os artistas que participavam dos ateliês os homenagearam com retratos, construindo uma biografia da história de vida, de amor e de luta do casal Nice e Estrigas. Outra sala guarda pinturas que apresentam olharem da paisagem dos jardins com suas flores e árvores frondosas. As paredes da casa, no seu lado externo, estão repletas de intervenções dos artistas, que registram os momentos de criação vivenciadas naquele espaço de memória.

O artista Carlos Macêdo costurou na parede seus aprendizados e seus afetos. Ali vemos que o lugar também era um centro de residência artística, de encontro entre os artistas que permaneciam na cidade com aqueles que viajavam. Nos retornos a Fortaleza a passagem pelo Minimuseu era certa, uma conversa sobre arte, uma troca de ideias sobre o meio artístico. No seu livro *A arte na dimensão do momento*, que é na verdade um diário de Estrigas, há um registro do dia 6 de setembro de 1974, quando Estrigas nos apresenta a relação entre as visitas dos artistas em sua casa e a necessidade que sentia de pesquisar e escrever uma história da arte:

Ontem, à noite, estiveram aqui no Museu Firmeza, o Barrica e esposa em companhia do J. Fernandes e esposa. Conversando com o Barrica constatei uma coisa que já vinha observando, há algum tempo: certa confusão de memória sobre os fatos artísticos passados por parte daqueles que participaram dos mesmos. Chamei-lhe atenção que ele, respondendo perguntas minhas ligou acontecimentos à SCAP antes dessa entidade ter sido fundada. Barrica ficou aborrecido e disse que não era dado às datas. Eu já tinha notado que os participantes da CCBA e da SCAP contavam coisas de uma entidade como se tivesse acontecido com a outra. Tenho de fazer um trabalho de análises, comparações, deduções e comprovações para colocar as coisas nos lugares certos. Estou pedindo depoimento de vários artistas que viveram os mo-

mentos iniciais do CCBA e da SCAP para constar em um livro que escrevo. Solicitei a Barrica, J. Fernandes Jonas Mesquita, J. M. Siqueira, Mario Baratta. Quero incluir também alguns escritores. (ESTRIGAS, 2002b, p. 33)

Do seu lugar de artista-crítico de arte, de artista-museólogo, Estrigas construiu as pontes dos trabalhos da memória: na sala da sua casa, em meio a uma exposição de arte, realizava visitas dialogadas com os artistas que o visitavam; com este movimento, tecia o fio de sua narrativa, desfazia o nó das intrigas, montava e desmontava polêmicas, contrapunha lembranças dissonantes e, especialmente, coletava depoimentos, elaborava registro e os conservava em seu centro de documentação, a biblioteca. O livro-diário já citado, escrito entre os anos de 1951 e 1994, apresenta o registro da circulação dos artistas no Minimuseu, das exposições que aconteciam na cidade, dos livros lidos pelo autor, aproximando a experiência do museu de artista da escrita de uma autobiografia. Ao reunirmos toda a complexidade de ações desenvolvidas pelo casal Nice e Estrigas, um ato artístico e político de resistência, de insistência e interferência que promoveu e instaurou a possibilidade de elaborarmos narrativas de contra memórias das artes, de perspectiva descolonial, mostrando as circulações de saberes, artistas e obras de arte em âmbito local, nacional e internacional, quebrando com as classificações hegemônicas dos ditos centros em relação às periferias as artes.

O Minimuseu Firmeza é um museu de artista de processo criativo em movimento, realizado na medida do envolvimento das pessoas, que integram seus ateliês de bordado e pintura, que promovem rodas de conversa, palestras e/ou grupos de estudos e pesquisa, além de experiências de curadorias experimentais, mesmo após o falecimento do casal Nice e Estrigas o museu de artista mantém-se vivo, intenso, acolhendo visitantes e eventos de artes

da cidade como o Salão de Abril. O museu de artista se faz através da acolhida de uma vivência comunitária de artistas e demais cooperadores dos mundos das artes: a presença colaborativa mantém o museu em constante atividade, dentro e fora do sítio Mondubim. Um museu que acolheu e foi acolhido pela cidade, abraçado pelos mundos da arte local. Todos desejam a permanência desse lugar mágico, carregado de afetos, um patrimônio cultural que é guardião de grande parte da memória das artes produzidas a partir do Ceará em diálogo com o mundo.

Referências

- AFONSO, Micheli Martins. **Uma abordagem brasileira sobre a temática das Casas-Museu: classificação e conservação**. 2015, 115f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas**, v. 1, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 198-196.
- BRULON, Bruno. Passagens da museologia: a musealização como caminho. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 11, n. 2, p. 189-210, 2018. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722> Acesso em: 2 dez 2019.
- BUREN, Daniel. Fonction de l'atelier. In: **Ragile**, tomo 3, p. 72-77, set. 1979.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci; BRAGA, Gabriel. Patrimô-

nio insurgente: estetização e resistência cultural no Brasil do início do Século XXI. Congreso Internacional CONTESTED_CITIES (Congreso), 1., 2016, Madrid. **Anais...** Madrid, Publicaciones Contested Materiales, 2016, p. 1-14. Disponível em: <http://contested-cities.net/working-papers/2016/patrimonio-insurgente-estetizacao-e-resistencia-cultural-no-brasil-do-inicio-do-seculo-xxi/> Acesso em: 16 set. 2019.

CARVALHO, Gilmar de. **A Grande Arte de Estrigas: Memória Crítica.** Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

DIOP, Babacar Mbaye. **Critique de la notion d'art africain: approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques.** Paris: Éditions Connaissances et savoirs, 2012.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano.** 2013, 331 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DUARTE CÂNDIDO, Manuelina Maria. Lições da musealidade ou a Museologia como uma teoria da seleção. NAZOR, Olga; ESCUDERO, Sandra; CARVALHO, Luciana Menezes de (eds.). Musealidad y patrimonio em la teoría museológica latinoamericana y del Caribe - XXIV Encontro do ICOFOM-LAM (Encontro), XXIV, 2018 Avellaneda. **Anais...** Avellaneda, UNDAV Ediciones, 2018. p. 30-60. Disponível online em http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/MusealidadyPatrimonioenlaTeori_aMuseolo_gicaLatinoamericanaydelCaribe.pdf

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. **A fase renovadora da Arte Cearense.** Fortaleza: Edições UFC, 1983.

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. **A arte na dimensão do momento: Registros de 1951 – 1971, v. 1.** Fortaleza: Imprensa Universitária, 2002a.

ESTRIGAS, Nilo de Brito Firmeza. **A arte na dimensão do momento. Registros de 1973 – 1994, v. 2,** Fortaleza: Imprensa Universitária, 2002b.

FABIAN, Johannes. **The Time and the Other: how anthropology makes its object.** New York: Columbia University Press, 2002 [1983].

FONTELES, Bené. **NicEstrigas: arte e afeto.** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2004.

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. *Historiae*, Rio Grande, v. 3, n. 3, p. 27-46, 2012. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/3260> Acesso em: 15 dez. 2019.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições.** 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006 [1983].

HOFFMANN, Jens. Eu amo os aristas-etc. Tradução de Rodrigo Moura. In: MOURA, Rodrigo (org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais.** Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf. Acesso em: 19 fev. 2019.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Un centre, des périphéries? Les arts dans la géopolitique culturelle mondiale, 19e-20e s. In: TILLIER Bertrand & POIRRIER, Philippe (dir). **Aux confins des arts et de la culture.** Approches thématiques et transversales, XVIe-XXIe siècle. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016. p. 159-176

LANDER, Edgardo. Apresentação. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO. Buenos Aires: 2005. p. 3-5. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Apresentacao.rtf> Acesso em: 19 fev. 2019.

L'ESTOILE, Benoît de. **Le Goût des Autres: De l'Exposition coloniale aux Arts premiers,** Paris: Flammarion, 2010.

LERSCH, Teresa Morales, OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. **O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história?** Tradução de Trad. OM Priosti, 2004. Disponível em: <https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/o-conceito-de-museu-comunitario.pdf> Acesso em: 13 jan. 2020.

MIGNOLO, Walter D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO. Buenos Aires: 2005. p. 33-49 Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Apresentacao.rtf> Acesso em: 19 fev. 2019.

MIGNOLO, W. D. **La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial.** Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.

NASCIMENTO, Elisa de Noronha. **Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea.** 2013, 508 f. Tese (Doutorado em Museologia), Programa de Doutorado em Museologia. Universidade do Porto. Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Porto, 2013. Disponível em: tesedoutelisa-nascimento/discursos000216579.pdf

NORA, Pierre. (dir.). **Les lieux de mémoire I: La République.** Paris: Gallimard, 1984.

NORA, Pierre. (dir.). **Les lieux de mémoire II: La Nation.** Paris: Gallimard, 1986.

NORA, Pierre. (dir.). **Les lieux de mémoire.** Paris: Quarto Gallimard, 1997. v. 1-3.

PASSINI, Michela. **La Fabrique de l'Art National: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art em France et en Allemagne 1870-1933.** Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Passages/Passagen, Centre Allemand d'histoire de l'art, Paris, 2012.

POULOT, Dominique. **Musée nation patrimoine (1789-1815).** Paris: Gallimard, 1997.

PRICE, Sally. Arte dos Povos sem História. **Afro-Ásia,** Salvador, UFBA, n. 18, p. 205-224, 1996. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20906/13524> Acesso em: 13 jan. 2020.

REBÉRIOUX, Madeleine «Le mur des Fédérés». In: NORA, Pierre (dir.). **Les Lieux de mémoire** [1984]. t. 1, Paris: Gallimard, 1997, p. 535-558. Coll. « Quarto »,

RUOSO, Carolina. **Nid des Frélons. Neuf temps pour**

neuf atlas. Histoire d'un musée d'art brésilien (1961-2011). 2016, 500 f. Tese (Doutorado em História da Arte) – École Doctorale 441 Histoire de l'Art, Université de Paris 1 Panthéon- Sorbonne, Paris, 2016.

RUOSO, Carolina. Arte Contemporânea, museologia e participação: aproximações entre África e Brasil. In: FRONER, Yacy Ara (org.) **Patrimônio Cultural e Sustentabilidade: ação integrada entre Brasil e Moçambique.** Universidade Federal de Minas Gerais - Universidade Eduardo Mondlane, MG: IEDS/ Belo Horizonte: Ed. São Jerônimo, 2018. P. 180-199.

SARR, Felwine. **Afrotopia.** São Paulo: Edições n -1, 2019.

SAVOY, Benedict. SARR, Felwine (org.). **Museotopia. Réflexions sur l'avenir des musées en Afrique,** Colóquio Internacional, College de France, Site, Programa e Vídeos das Palestras. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/symposium-2018-2019.htm>. Acessado em: 16 mai. 2019.

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

TOGUO, Bartélémy. **Projets Artistiques, Bandjoun Station,** Site, Camarões, 2007. Disponível em: http://www.barthelemytogo.com/3projets/bandjoun_station/bandjoun.html Acessado em: 10 set. 2018.

TOGUO, Bartélémy. L'artiste camerounais Barthélémy Togo veut réinventer le mécénat. **Le Monde Afrique,** Paris, 06 janvier. 2015, Entretien, s/p. Disponível em: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/01/06/l-artiste-camerounais-barthelemy-togo-veut-reinventer-le-mecenat_4550211_3212.html Acesso em: 10 set. 2018.

TORNATORE, Jean-Louis. Pour une anthropologie pragmatiste et plébéienne du patrimoine: un scénario contre-hégémonique. **In Situ. Au regard des sciences sociales** [En ligne], 1, 2019. Disponível em: URL: <http://journals.openedition.org/insitu/449> DOI: 10.4000/insitu/449 Acesso em: 10 jan. 2020.

TORNATORE, Jean-Louis. L'espace de la mémoire, une approche anthropologique ou comment dépasser le concept de "lieu de mémoire" In: MAJERUS, Benoît, KMEC, MARGUE, Michel et PÉPORTÉ, Pit (dir./Hrsg.) **Dépasser le cadre national des "Lieux de mémoire" / Nationale Erinnerungsorte hinterfragt.** Innovations méthodologiques, approches comparatives, lectures transnationales / Methodologische

Innovationen, vergleichende Annäherungen, transnationale Lektüren. Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Éditions Peter Lang, 2009. p. 33-48.

Recebido em: 23.01.2020

Revisado em: 17.05.2020

Aprovado em: 31.05.2020

Carolina Ruoso é Professora de teoria e história da arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em História (UFPE), doutora em História da Arte pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, com bolsa CAPES – modalidade doutorado pleno no exterior. E-mail: carolinaruoso@eba.ufmg.br