

SALÃO SEQUESTRADO NA HISTÓRIA DO SALÃO DE ABRIL

APRIL SALON KIDNAPPED IN THE HISTORY OF THE APRIL SALON

Francisco Herbert Rolim de Sousa / IFCE

RESUMO

Na História dos Salões de Arte chamam atenção os focos de tensões que acompanharam as passagens do sistema acadêmico, neoclássico, de representação (obra de arte) para os aspectos autônomos da arte moderna, de apresentação (objeto de arte) e destes para os elementos de comunicação, relacionais, da arte contemporânea (arte/vida). Por este ponto de vista, trato aqui de situar o Salão de Abril, um dos mais antigos do Brasil, em atividade desde 1943, na cidade de Fortaleza-Ce, com o objetivo de pensar o lugar histórico do 68º. Salão de Abril Sequestrado nestas ondas de conflitos e confrontações. Neste sentido, o configuramos como ato de resistência e, ao mesmo tempo, de contravenção do que se compreende por “salão” (ou não “salão”) de arte hoje.

PALAVRAS-CHAVE: História dos Salões, Arte Cearense, Salão de Abril Sequestrado.

ABSTRACT

In the History of the Salons of Art attention is drawn to the focuses of tensions that accompanied the passages of the academic, neoclassical, and representational (art) system for the autonomous aspects of modern art, of presentation (object of art) and of these for the elements of communication, relational, contemporary art (art / life). From this point of view, I try to situate the April Salon, one of the oldest in Brazil, in activity since 1943, in the city of Fortaleza-Ce, with the purpose of thinking about the historical place of the 68th. April Salon Kidnapped in these waves of conflicts and confrontations. In this sense, we configure it as an act of resistance and, at the same time, of contravention of what is understood by "salon" (or not "salão") of art today.

KEY WORDS: History of the Salons, Ceará Art, April Salon Kidnapped.

Tensões e resistências, aspectos históricos.

A exposição em torno do mortório de Michelangelo Buonarroti (1475- 1564) organizada pelo pintor e arquiteto Giorgio Vasari (1511-1574) na Renascença do século XVI, nos estudos de Ângela Luz (2005) tem sido ponto de partida para se pensar a história dos salões, que, no caso desta abordagem, toma-se como referência a título de observar seus aspectos de tensões e resistências, com os quais teve que lidar, ao longo de sua trajetória, até chegar aos anos 1990 e, de lá para cá, uma vez anunciada sua morte, ter que se reinventar a partir da necessidade de ajustar-se às condições da produção da arte contemporânea.

É possível pensar Salão hoje? Seria este o caso, por exemplo, do Salão de Abril, um dos mais antigos do Brasil, em atividade, que acontece desde 1943 em Fortaleza, e que teve sua edição de 2017 sequestrada? Como situar histórico e conceitualmente o 68º Salão de Abril Sequestrado? Questões estas que aqui objetivamos, senão responder, ao menos produzir pensamento, levando em conta aspectos particularizados do Salão de Abril sem abrir mão de sua inserção na História dos Salões.

Sabemos que a afirmação do salão, como modelo de exposição, se dá sobremaneira com a criação do *Salon de Paris*, em 1667, graças a Academia Real de Pintura e Escultura de Paris, fundada em 1648, durante reinado de Luis XIV, com a finalidade de expor as obras de artes produzidas por seus membros. Curiosamente, sobrevém daí o nome “salão”, pelo fato de ter sido apresentada no *Salon d'Apollon* do Museu do Louvre. Em 1748, o Salão de Paris passou a ser regido pelo sistema de seleção, composto por um júri, orientado por seus propósitos acadêmicos em razão de que “facilitava uma hierarquia palpável de valores, a arte se explicando confortavelmente pelo encaixe perfeito dentro de algumas regras que lhe eram prévias e que se apresentavam impermeáveis a novos acontecimentos (PONTUAL, 2013, p. 231).

É este modelo que vai repercutir no Brasil, no reinado de D. João VI, com a chegada de um grupo de artistas franceses, em 1816, a que se nomeou, mais tarde, Missão Artística Francesa, liderada por Joaquim Lebreton, cuja situação política com a Restauração Francesa (1814-1830) não era das melhores, isto depois de ocupar o cargo de administrador das Belas Artes do Ministério do Interior, ligado ao

movimento da Revolução Francesa (1789) e de ser um proeminente artista durante o império de Napoleão Bonaparte, fazendo com que tal plano de vir para o Brasil, àquela altura, fosse a oportunidade de escapar de um contexto político indesejável e fazer valer suas escolhas estéticas.

A criação de uma Academia Imperial de Belas-Artes, em 1826, por Decreto de D. João VI, contudo, não aconteceu sem antes encontrar relutância por parte do conservadorismo luso-colonial, apegado ao Barroco, em oposição às modernas instituições artísticas, do ensino acadêmico, das exposições e da crítica, trazidas pela Missão, que nas palavras de Luciano Miguaccio:

(...) até mesmo o nome, “missão”, que parece derivar antes do vocabulário religioso do que diplomático, dá a entender que se tratou de uma espécie de evangelização, quase uma expedição para a conversão dos infiéis. Essa imagem, até hoje propagada, é consequência da longa contenda que opôs os artistas franceses às arraigadas características do ambiente luso-brasileiro. (2000, p. 48).

Uma vez vencida as resistências e instalada a Academia Imperial de Belas-Artes, com a regulamentação dos cursos, na direção de Debret, em 1829, aconteceu a Primeira Exposição Escolar de Belas-Artes. Depois de algumas interrupções, por ocasião da direção de Félix Taunay (1834-1851) em 1840, estes Salões tomaram o nome de Exposições Gerais de Belas-Artes, passando a atribuir o Prêmio de Viagem, em 1845, por concessão do governo. A autora do livro *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil* (2005) Ângela A. da Luz, ao tratar sobre a penetração do modelo francês e sua forte influência com que direcionou os salões brasileiros, vai dizer que:

(...) este modelo chega ao Brasil e se confirma na forma das Exposições Gerais; a partir de 1840 e dos Salões; depois da República e já no século XX. A breve história vai informando os principais passos desta trajetória no Salão Nacional de Belas Artes. Apresenta as discussões do Salão Revolucionário de 31, da Divisão Moderna, em 1940, da criação do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1951, e do novo modelo do Salão Nacional de Artes Plásticas resultado da fusão do Salão Nacional de Belas Artes e do Salão Nacional de Arte Moderna, da FUNARTE, observando as questões ligadas à arte durante os governos militares, desenvolvendo o percurso dos salões até culminar com o seu declínio e fim na década de 1990. (LUZ, 2008) ¹.

Como se vê, no Brasil, o sistema da Academia cristalizou-se em quase um século de imposição autoritária e rigorosa, sofrendo pressão mais forte apenas na 38ª

Exposição Geral de Belas Artes, em 1931, na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, quando, sob direção do arquiteto Lúcio Costa (1902-1998) passou a ser predominantemente moderna. Dado a fatores políticos, em razão dos efeitos da Revolução de 1930, com a presença de oficiais das Forças Armadas nos quadros administrativos do governo, de um modo geral denominados “tenentes”, opositores do regime antecedente, esta exposição também ficou conhecida como Salão dos Revolucionários ou Salão dos Tenentes ou Salão de 31. O Salão da Bússola, de 1969, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de

Janeiro (MAM/RJ) é outro marco histórico de tensão estética e política, que nas palavras de Frederico Moraes, em entrevista a Ribeiro (2013) “O Salão estava calcado em um regulamento absolutamente convencional, mas transformou-se em um dos marcos inaugurais de uma nova vanguarda brasileira”, sob pressão ditatorial do Ato Institucional no 5 (AI-5) pelo regime militar de 1964.

Ao passo que na França estes traços de confrontação já podiam ser identificados a partir de 1863, na recusa de artistas no Salão de Paris, por exemplo, o que resultou na criação do polêmico *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados). Mesmo quando o Salão de Paris deixou de ser subvencionado pelo Estado, em 1881, e passou aos cuidados da Sociedade dos Artistas Franceses, ainda assim, esta exposição resistiu às mudanças e experimentações artísticas da época, razão pela qual, no circuito de arte, fossem surgindo novas tensões e exposições independentes como o *Salon des Indépendants* (Salão dos Independentes) em 1884; o *Salon de la Nationale* (Salão Nacional de Belas-Artes) em 1890; e o *Salon d'Automne* (Salão de Outono) em 1903.

São com base nestas zonas de tensão históricas, das quais o Salão de Abril tornou-se herdeiro, que aqui tratamos de situar o 68º Salão de Abril Sequestrado, de refletir em que circunstâncias passamos a configurá-lo como ato de resistência e, ao mesmo tempo, de contravenção, e do que podemos daí entender por “salão” (ou não “salão”) hoje.

Salão de Abril, “conflitos submersos”.

O Salão Regional é o primeiro salão de artes que se tem notícia no cenário artístico cearense, pelo menos em termos de repercussão, com data de 1924; seguido historicamente pela Primeira Exposição Preparatória da Pintura Cearense, em 1937,

organizada pela Sociedade Cearense de Cultura Artística. No entanto, quando falamos em História da Arte Cearense obrigatoriamente incluímos o Salão de Abril como seu principal vetor. Os artistas mais importantes do panorama da arte cearense tiveram suas atividades profissionais alicerçadas neste que é um dos mais antigos salões do país, em atividade desde 1943, por onde passaram nomes como Raimundo Cela, Mário Barata, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Sérvulo Esmeraldo e tantos outros que, de alguma forma, contribuíram para a afirmação do pensamento moderno brasileiro, não sem antes terem de enfrentar, no âmbito da arte cearense, “conflitos submersos” - expressão do artista e historiador Roberto Galvão (2001) ao mencionar as diferenças entre acadêmicos e modernos, de que o Salão de Abril foi testemunho.

Face às circunstâncias da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) com ecos no governo ditatorial de Getúlio Vargas (1930-1945) acometeram entre os jovens artistas e intelectuais cearenses certa inquietação e uma vontade de encontrar novos meios de expressar, no campo simbólico, seus posicionamentos críticos frente à realidade social, inquietações políticas e culturais na necessidade de modernização do Ceará, neste contexto, em desvantagem aos eixos hegemônicos do país, isto é, Rio de Janeiro e São Paulo.

É neste clima que, em 1941, nasce a primeira entidade de artes plásticas do Ceará, o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) fundada por Mário Baratta. Nas palavras do pintor e escritor Barbosa Leite, autor do livro *Esquema da Pintura no Ceará* (1949) sua primeira diretoria foi formada por nomes ilustres das letras, da ciência e da sociedade, comprometidos a enfrentar o “obscurantismo” que prevalecia na cena artística e cultural cearense. Mesmo com dificuldades de ordem financeira, o CCBA possuiu um ateliê para desenhos, promoveu palestras e debates artísticos e realizou o Salão Cearense de Pintura, em 1941, seguido de duas outras edições.

O artista e estudioso da arte cearense, Estrigas, no livro *O Salão de Abril*, menciona o movimento de luta estudantil em torno da União Estadual dos Estudantes (UEE) como “célula mãe” deste Salão, “iniciando um caminho de posição ao lado da liberdade, do direito, da justiça, da cultura...” (2009, p. 27). Entre estes estudantes da Faculdade de Direito, coube ao jovem escritor Aluizio Medeiros a ideia de instituir um salão de arte, apoiado pelo presidente desta agremiação, Raimundo Ivan Barros

de Oliveira, e pelo diretor, Antonio Girão Barroso (1914-1990) este último responsável pela sugestão do nome Salão de Abril. Com isto, “ (...) estava plantado o Salão de Abril. Na terra seca do Ceará, na primeira ditadura do Brasil, e na segunda grande guerra mundial” (p. 42).

As observações do escritor, jornalista e pintor João Jacques, escritas no livro de impressões da primeira edição do Salão de Abril, transcritas no jornal O Povo e publicadas no livro de Estrigas, falam que esta exposição “é fruto de um trabalho impiedoso, de uma obra castigada pelo rigor da hora, enegrecida pelas cores do tétrico momento, vale dizer: é arte sofrida” (p.34). Ele diz isto e, logo em seguida, ressalta os aspectos modernistas: “não se notam regionalismo intransigentes ou apegos geográficos” (p. 34). Note-se que a expressão “trabalho impiedoso”, a que se refere, contextualiza o momento político e social, pelo qual passava o Brasil e a humanidade, assim como assinala as confrontações de ordem conceitual na penetração da arte moderna no Ceará, na primeira metade da década de 1940, em oposição ao seu distanciamento, ainda provinciano, em relação aos centros desenvolvidos.

Este “trabalho impiedoso” também quer dizer das dificuldades que a UEE teve de enfrentar, sem condições financeiras e apoio institucional, a realização e sustentação do Salão de Abril, tanto que, em 1944, não dispôs de condições para apresentar a segunda edição, ocasião em que se formou a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) responsável por lhe dar continuidade, em 1946, mantendo-o sob sua guarda até 1958, ou seja, o XIV Salão de Abril.

Se esta edição do Salão de Abril evidencia o pleno assentamento do modernismo no Ceará, com predominância de obras impressionistas, expressionistas, abstracionistas e concretistas, marca também o início de um intervalo de cinco anos sem acontecer, com o fim da SCAP, por falta de apoio institucional, crise financeira e conflitos estéticos. Em 1951 já havia sinais destas tensões, no rompimento do “scapiano Zenon Barreto com a sociedade e a criação do Grupo dos Independentes, juntamente com o pintor Antônio Bandeira, Goebel Weyne e outros.

Deu-se um espaço de tempo até 1964, ano em que a Secretaria de Educação e Cultura do Município, pressionada pelos artistas, na figura do Zenon, retoma suas

edições, repetindo os mesmos erros, as condições improvisadas de realização, negligenciando sua importância histórica ao longo dos anos, como dizem as palavras de José Julião, jornalista do Gazeta de Notícias, transcritas por Estrigas, a respeito do XXIII Salão de Abril, em 1973:

Já tenho afirmado, e continuarei badalando, enquanto não for instituída pela Prefeitura uma entidade, talvez nos moldes de uma Fundação, assemelhada à Fundação Bienal de S. Paulo, que cuide durante TODO O ANO de organizar e promover o SALÃO DE ABRIL, continuará sendo como de hoje, uma improvisação. (2009, p. 155).

Nos últimos anos da década de 1960, emergiu uma geração de artistas (Descartes Gadelha, Sérgio Pinheiro, Aderson Medeiros, Kleber Ventura, Roberto Galvão, Tarcísio Felix, Bené Fonteles e outros) chamada “Geração Dourada”, formada por “um grupo de jovens que se situou na linha da superação e da ruptura com o que vinha antes” (CARVALHO, 2012, p. 17) SCAP, criando um movimento com reflexos no Salão de Abril, dividido entre o academicismo cristalizado, o modernismo oscilante e a necessidade de um espaço de experimentação, o que contribuiu para a criação institucional do Centro de Artes Visuais, com o nome de Casa Raimundo Cela, em 1967, graças as mediações da influente artista Heloisa Juaçaba junto ao governo do Estado. É desta data também o I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará.

Nas relações de tensão, a partir do XXII Salão de Abril, em 1972, as obras de caráter modernista (pintura, desenho, escultura, gravura) começaram a perder sua hegemonia. Nesta edição, além do conjunto tradicional de pintura, desenho, gravura, escultura, pela primeira vez, surge a categoria “pesquisa artística”, com prêmio para Aderson Medeiros. Chamam atenção o prêmio na categoria “montagem”, dado a Bené Fonteles, na edição de 1975; a presença da arte conceitual no ano seguinte, no XXVI Salão; a penetração da fotografia, com Gentil Barreira, em 1978; o prêmio de arte conceitual, concedido a Moisés P. de Oliveira Filho, em 1979. Como se vê, no campo das relações estéticas, as fronteiras se expandiam.

O XXX Salão de Abril, primeiro da década de 1980, traz um acontecimento curioso e inédito na sua história, o protesto de um grupo de artistas, com a criação do I Salão dos Rejeitados, fato que vai se repetir em 1985, com o Salão dos Recusados do Salão de Abril, por ocasião da sua XXXV edição. No ano seguinte, a fotografia

ganha mais espaço, acontece a “mostra contemporânea”, como categoria, e pela primeira vez aparece arte performática com o trabalho de Júlio Maciel, depois, encontrando em Júlio Silveira um dos seus principais representantes. Esta edição de 1986 também trouxe a novidade de ser um salão nacional. A década termina com a presença de coletivos no Salão e o aparecimento do termo “instalação”, com que o Grupo Interferência recebera o prêmio instalação, em 1988. Em sua última edição, o XXXIX Salão de Abril traz a pintura e a fotografia em mesmo nível de número de obras, além de contar com objeto, instalação e performance.

Parece claro que, a esta altura, o Salão de Abril havia absorvido a quebra de suportes, o uso de matérias diversos, a perda de autoria, as relações arte/vida... algo herdado das vanguardas dos anos 1960, e que, no Brasil, teve protagonismo com Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. O início da década de 1990 também aponta para um certo nomadismo do Salão, ao incluir outros espaços do circuito de arte da cidade em sua programação.

Estas transformações do Salão não se deram aos saltos, muito menos sem conflitos, tanto que o modernista Estrigas, no seu livro *A Arte na Dimensão do Momento* (2002) por ocasião do XLIV Salão de Abril de 1993, em que foi jurado, juntamente com os críticos Rodrigo Naves e Paulo Herknoff, vai dizer que não encontrou nenhum trabalho de “qualidade artística de maior expressão. E, como sempre, quando os trabalhos são julgados por críticos do sul, que são marcados pelo ‘padrão bienal’, os trabalhos, nessa linha, têm a preferência, e o mais inexpressivo é o mais bem colocado. (2002, pp. 158-159). No ano seguinte, também como membro do júri do XLV Salão de Abril, ao lado do crítico Paulo Herkenhoff e do professor e artista Carlos Fajardo, não muda o tom de suas palavras:

Com a predominância, já constante, no júri, de dois elementos, geralmente do Rio e S. Paulo, comprometidos com o momento atual, a norma é, sempre, dar os melhores prêmios aos trabalhos que mantenham pontos de contato com trabalhos considerados como mais representativos do momento, que, quase sempre, têm o lampejo da inexpressividade e cai no vazio. É a decadência jovem que não mostra nada para que os outros imaginem o que eles não souberam fazer. E já que os trabalhos não dizem nada, os jurados ativam a imaginação e projetam no trabalho, passando o mesmo, assim transfigurado, a ser escolhido para premiação. É o jurado votando em si mesmo. (p.164).

O fato é que, mesmo com comentários desta natureza e a par da crise geral dos salões, a ponto de anunciarem sua morte, ainda assim o Salão de Abril vira o século resistindo, ora repetindo os mesmos erros do passado, em outros momentos avançando. Em 2000, por exemplo, incluiu na sua programação paralela outras linguagens como a música, folclore e teatro. Na edição de 2002, eliminou a premiação por categorias, dividindo o valor do prêmio entre os dezesseis - 0Contemporânea, o LIV Salão de Abril, de 2003, abriu espaço para arte pública contemporânea e para mídias eletrônicas na edição do ano seguinte.

Conquanto a edição de 2006 dispusesse de ônibus itinerante para que o público percorresse galerias e ateliês de artistas da cidade, dentro de sua programação, foi somente em 2007, como Mostra Nacional de Artes, que o Salão de Abril passou a reconhecer intervenção urbana como modalidade específica em suas fichas de inscrição; a ponto de, no ano seguinte, o LIX Salão de Abril utilizar também terminais de ônibus, Siqueira e Papicu, como lugares de práticas artísticas. Esta edição de 2008 contou com uma Coordenação de Ação Educativa, tendo à frente uma equipe preparada para fazer mediação entre o Salão e a Cidade, as obras e o público.

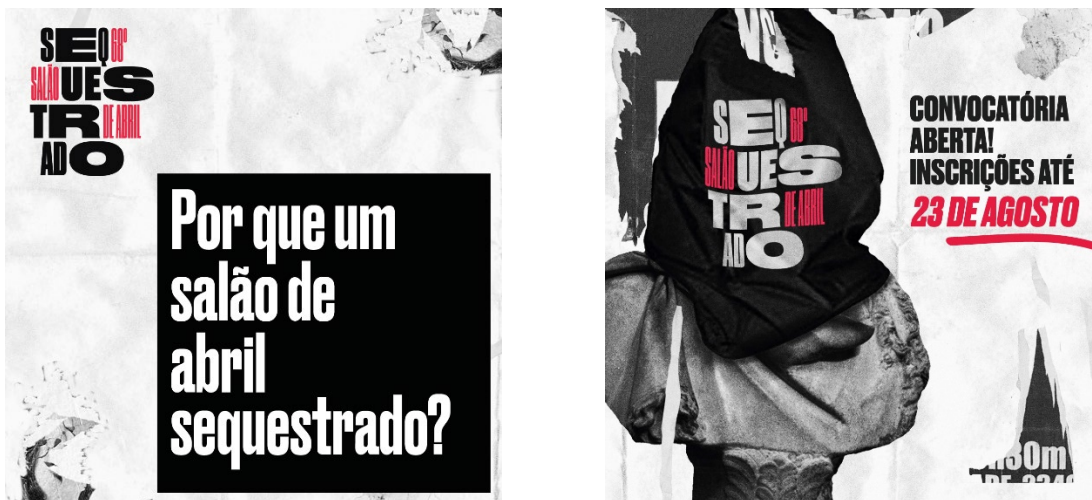
Ao se aproximar do final da primeira década do século XXI, o LX Salão de Abril trouxe como tema a pergunta, Qual o lugar da Arte?. Manteve no ano seguinte esta mesma preocupação com os aspectos arte-educativos, ao incluir na sua programação a palestra, Qual é o Lugar da Arte para a (na) Educação? Pelas anotações de Estrigas (2009) no ano subsequente, 2010, o mesmo tema manteve-se em pauta, e, com efeito, podemos dizer que chega aos dias atuais, no sentido de querer compreender as manifestações contemporâneas e/ou pós-modernas, neste caso, aportadas no 68º. Salão de Abril, edição de 2017, com o acréscimo da palavra “Sequestrado”.

68º. SALÃO DE ABRIL SEQUESTRADO

A pergunta que repercutiu a partir do LX Salão de Abril, 2009, Qual o lugar da Arte?, deu margem à pergunta, “Não vai ter Salão de Abril em 2017?”, na década seguinte. Como um rastilho de pólvora, esta pergunta provocativa desencadeou nas redes sociais, entre os artistas, curadores, pesquisadores e o público em geral, manifestação de repúdio à precariedade das políticas públicas para com as artes, de modo particular da Prefeitura Municipal para com o Salão de Abril, no que resultou

em um Fórum permanente de Artes Visuais a fim de tratar de questões de interesse artístico, político, cultural e social, tal como podemos ver nas chamadas eletrônicas (Figuras 1 e 2) e nesta convocatória:

Já estamos em julho e a prefeitura abriu mão da sua responsabilidade, mas a Sociedade Civil levará à frente o Salão de Abril. Diante da negligência da gestão municipal, convidamos todos os interessados a sequestrar o 68º Salão de Abril! Com a colaboração não-remunerada de artistas, espaços culturais não governamentais, curadores, profissionais da cultura, galeristas e sociedade civil vamos realizar o Salão de Abril enquanto mostra autônoma que reafirme sua importância e discuta o lugar das artes e as políticas de incentivo e fomento de forma ampla e participativa. (68º SALAO DE ABRIL SEQUESTRADO, 2017)



Figuras 1 e 2: 68º. Salão de Abril Sequestrado. Cartazes eletrônicos. 2017.

Fonte: <https://www.facebook.com/68SalaodeAbrilSequestrado/>

Há um sentido de confrontação política e simbólica no ato de sequestrar o Salão de Abril, em 2017, seja em razão do não cumprimento total do Edital das Artes do ano anterior, publicado pela Secretária de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR) que, até àquela altura, estava em débito com a classe artística e a cidade de Fortaleza; seja pelo fato de expor a omissão do poder público na realização do 68º Salão de Abril; seja pelo que o sequestro representa, histórico e simbolicamente, como luta e resistência na própria História do Salão de Abril.

A proposta de enfrentamento do 68º Salão de Abril Sequestrado, de 28 de abril a 30 de maio de 2017, se deu sem qualquer apoio financeiro institucional, procurou ser descentralizado e inclusivo, aproveitou os espaços e dinâmicas culturais da cidade, contou com um número de curadores experientes, voluntários, e desafiou os limites

de produção sem meios financeiros que lhe favorecessem. As inscrições, gratuitas, foram abertas para artistas ou coletivos de artistas (brasileiros ou não, residentes ou não na cidade de Fortaleza) conquanto mantivessem laços criativo-profissionais com a cidade de Fortaleza. Por ser inclusivo, não havia restrição estética, de temática, suporte, tamanho, tempo, material e linguagem, desde que em diálogo com a orientação curatorial, tendo em conta a adequação das obras aos espaços expositores, e que não pusessem em risco a integridade das pessoas e do patrimônio público.

Para o historiador e ativista norte-americano Howard Zinn basta um motivo cultural para que consigamos espaços nas relações de poder, isto quando nos organizamos socialmente, nos colocamos de frente e nos expressamos conjuntamente. No texto *A História tem de ser criativa*, menciona que “a história pode ajudar as nossas lutas, se não concludentemente, pelo menos sugestivamente. A história pode fazer-nos abandonar a ideia de que os interesses governamentais e os interesses do povo são os mesmos” (ZINN, 2011)². Por este ângulo, o 68º Salão de Abril Sequestrado é um exemplo em relação à História do Salão de Abril.

Seu corpo curatorial funcionou como um catalizador para os programas e os diferentes trabalhos artísticos espalhados por espaços da cidade (galerias, ateliês, associações, praças, ruas, parques) (Figuras 3 e 4). Formada por oito curadores, a equipe não se preocupou com a culminância do Salão de Abril em si, mas voltou-se para o processo de análise teórica dos trabalhos, em conformidade com os espaços expositores, pensando a prática nos termos de um movimento de protesto e nos modos de ver salão de arte hoje, sob a perspectiva do que Anne Cauquelin (2005) chama de pós-modernidade, ao misturar o tradicional e o contemporâneo, sem conflitos estéticos, a partir de dispositivos complexos e em constante transformação.



Figuras 3 e 4: 68º. Salão de Abril Sequestrado. Programação. 2017.
 Fonte: <<https://www.facebook.com/68SalaodeAbrilSequestrado/>>.

Neste caso, interessou mais ativar esta heterogeneidade do que reforçar as distinções entre tendências, a favor do que Hans U. Obrist, ao falar sobre bienais, chama de “um estopim para um campo energético dinâmico que irradia por toda a cidade. Isso funciona especialmente bem quando as instituições e os espaços expositivos de uma cidade participam em um esforço conjunto para formar uma massa crítica.” (2014, p. 159).

A curadoria do 68º. Salão de Abril Sequestrado deve ser vista como mediadora entre arte e ativismo, como entende André Mesquita, no seu livro *Insurgências Poéticas* (2011) isto é, como ação manifesta a propósito de mudanças sociais e/ou políticas a partir de movimentos de ações coletivas. Ao lado da indignação de não haver salão, o sequestro do Salão de Abril confrontou o poder e os mecanismos de controle ao dar continuidade a suas edições, de forma intervencionista e crítica, estendendo-se das redes sociais para os campos de ação da cidade e do circuito de arte, graças a um projeto democrático, estético-político, nos modos de ação coletiva, que vai do pensamento visual à prática ativista e discursiva.

Considerações em curso.

Assim como iniciamos este texto pelo histórico de conflitos estéticos e políticos que se viram nas passagens do sistema acadêmico, neoclássico, de representação (obra de arte) para os aspectos autônomos da arte moderna, de apresentação (objeto de arte) e destes para os elementos de comunicação, relacionais, da arte

contemporânea (arte/vida) chegamos ao final com a ideia de que, no caso do Salão de Abril, ao longo de sua trajetória, é possível pensar sua 68ª edição como ato de resistência, não sem antes trazê-lo para o contexto em que está inserido, da arte cearense, e entendê-lo como forma de reintegração pós-moderna.

Chama atenção, neste caso, o grau de auto-organização com que o 68º Salão de Abril Sequestrado mobilizou as redes sociais, intercambiou informações, produziu cultura visual, compartilhou objetivos e efetivou ações expositivas. Seu encerramento, em 4 de outubro de 2017, no Minimuseu Firmeza, território do modernismo cearense, concentrou sua atenção mais nos aspectos de movimento de resistência política do que nas tensões ideológicas de uma tradição das formas, como parece orientar a atualidade pós-moderna.

Com o fato da SECULTFOR, órgão da Prefeitura de Fortaleza responsável pelo Salão de Abril, ter reconhecido como válido o 68º Salão de Abril Sequestrado, historicamente significa que, como ponto de distinção, foi capaz de articular ideias e ações, de produzir novos sentidos de salão, de forma política, ativista e criativa, com perspectiva de ressonância, de encontrar seu lugar de fala e continuar resistindo.

Notas

¹ Entrevista de Camilla Muniz com Ângela Âncora da Luz, para a revista Olhar Virtual (Coordenadoria de Comunicação da UFRJ, edição 190, de 22 de janeiro de 2008) por ocasião do relançamento do livro “Uma Breve História dos Salões de Arte - da Europa ao Brasil”. Disponível em: <http://www.olharvirtual.ufrj.br/2010/imprimir.php?id_edicao=190&codigo=9>. Acesso em maio de 2018.

² Este texto faz parte do primeiro capítulo do livro de Howard Zinn: “A Power Governments Cannot Suppress” publicado por City Lights Books. Extraído do blog Howard Zinn em português. Disponível em: <<http://howardzinnemportugues.blogspot.com.br/2011/01/historia-tem-de-ser-criativa.html>>. Acesso em: fevereiro de 2018.

Referências

- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CARVALHO, Gilmar. O voo do pássaro vermelho. In: SANTOS, Núbia A. Carvalho. *O inventário de uma obra*. Fortaleza: Lumiar/Comunicação e Consultoria, 2012.
- ESTRIGAS. *A arte na dimensão do momento*. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2002, vol. II.
- _____. *O Salão de Abril*. 2. Ed. Revista e ampliada por Flávia Jordana e Janaína Muniz. Fortaleza: Lumiar Comunicação: La Barca Editora, 2009.
- GALVÃO, Roberto. *O conflito submerso: o moderno e o acadêmico nas artes plásticas em Fortaleza (1924-1958)*. 2001. Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2001.
- LEITE, Francisco Barbosa. *Esquema da pintura no Ceará*. Fortaleza: Ed. Fortaleza/Revista Clã, 1949.

LUZ, Ângela Âncora. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

_____. Entrelinhas: Uma breve história dos salões de arte, da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro. Coordenadoria de Comunicação da UFRJ. Olhar Virtual, edição 190, 22 de janeiro de 2008. Entrevista a Camilla Muniz. Disponível em: <http://www.olharvirtual.ufrj.br/2010/imprimir.php?id_edicao=190&codigo=9>. Acesso em: maio de 2018.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

NIGUACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte do século XIX*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Tradução de Alyne Azuma. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PONTUAL, Roberto. Um novo salão de verão. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (org.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

RIBEIRO, M. A. *Entrevista com Frederico Moraes*. Revista UFMG, Belo Horizonte v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013.

SALÃO DE ABRIL. Disponível em: <<https://docs.google.com/document/d/1hsE0r4YBxBtAizbZAA0GksZ3yjcptEaYPKDW2ITOMko/edit>>. Acesso em: maio de 2018.

ZINN, Howard. *A História tem de ser Criativa*. Disponível em: <<http://howardzinnemportugues.blogspot.com.br/2011/01/historia-tem-de-ser-criativa.html>>. Acesso em: maio de 2018.

Herbert Rolim

Doutor em Belas Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2014). Artista-professor-pesquisador nos cursos de Artes Visuais, Graduação e Pós-Graduação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará IFCE. Em suas pesquisas, dedica-se às relações sistêmicas no campo das artes visuais, com foco em estética relacional.