

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

BIANCA CRISTINA BARRETO CASANOVA

**Célia Câmara: um legado a ser desvendado na educação básica
(1975-1998)**

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Bianca Cristina Barreto Casanova

3. Título do trabalho

Célia Câmara: um legado a ser desvendado na Educação Básica (1975-1998)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Nicolini, Vice-Coordenador de Pós-Graduação**, em 26/05/2025, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Professor do Magistério Superior**, em 26/05/2025, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bianca Cristina Barreto Casanova, Usuário Externo**, em 27/05/2025, às 19:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5395407** e o código CRC **912C15B5**.

BIANCA CRISTINA BARRETO CASANOVA

**Célia Câmara: um legado a ser desvendado na educação básica
(1975-1998)**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em História – Doutorado da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de DOUTORA EM HISTÓRIA.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de pesquisa: História, Memória e Imaginários Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elízia Borges.

GOIÂNIA

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Casanova, Bianca Cristina Barreto
CÉLIA CÂMARA [manuscrito] : UM LEGADO A SER DESVENDADO
NA EDUCAÇÃO BÁSICA (1975-1998) / Bianca Cristina Barreto
Casanova. - 2025.
340 f.

Orientador: Profa. Dra. Maria Elízia Borges.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2025.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias.

1. Pedagogia Libertadora. 2. Sistema da Arte. 3. Célia Câmara. 4.
Goiás. 5. 1975-1998. I. Borges, Maria Elízia, orient. II. Título.

CDU 94(817.3)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº **017/2025** da sessão de **Defesa de Tese** de **BIANCA CRISTINA BARRETO CASANOVA**, que confere o título de **Doutor(a) em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **vinte e um dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) **14h00min**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Tese** intitulada **“Célia Câmara: um legado a ser desvendado na Educação Básica (1975-1998)”**. Em função da licença médica da orientadora da tese, Profª. Dra. Maria Elizia Borges (PPGH/UFG), os trabalhos foram instalados pela Presidente da banca, Professor(a) Doutor(a) **Cristiano Pereira Alencar Arrais (PPGH/UFG)**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Ana Rita Vidica Fernandes (FIC/UFG)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Ana Raquel Costa Dias (UnB)**, membro titular interno; Professor(a) Doutor(a) **Ana Carolina Eiras Coelho Soares (PPGH/UFG)**, membro titular interno; Professor(a) Doutor(a) **Sônia Maria de Magalhaes (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Tese**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Cristiano Pereira Alencar Arrais**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **vinte e um dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Sonia Maria De Magalhaes, Professora do Magistério Superior**, em 26/05/2025, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Professor do Magistério Superior**, em 26/05/2025, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Nicolini, Vice-Coordenador de Pós-Graduação**, em 26/05/2025, às 17:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina Eiras Coelho Soares, Professor do Magistério Superior**, em 26/05/2025, às 17:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 28/05/2025, às 15:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5302152** e o código CRC **72D11182**.

Referência: Processo nº 23070.020313/2025-12

SEI nº 5302152

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo propor a relevância do estudo na educação básica de Goiás sobre como se dá o funcionamento dos mecanismos de consagração de artistas, tendo como foco a figura da marchande Célia Câmara em meio aos grandes nomes da cena artística goiana. Visando uma pedagogia libertadora, à luz de Paulo Freire, analisaremos as engrenagens de poder próprias do sistema da arte, cujos resultados são transmitidos, de forma alienada, na educação escolar tradicional. Para tal análise, refletiremos sobre a biografia de Célia Câmara, relacionando sua trajetória, vida familiar e conexões sociais com seu empreendedorismo cultural, principalmente à frente da Casa Grande Galeria de Arte, entre 1975 e 1995, na cidade de Goiânia. Nascida no Paraná, Célia casou-se com o jornalista Jaime Câmara na década de 1940 e, a partir de então, começou sua história em Goiás. As colunas sociais do jornal O Popular, de propriedade de seu marido, acompanham a trajetória de Célia, de dona de casa a empreendedora e figura influente na sociedade goiana. Célia Câmara, dessa forma, utilizou-se de seu capital social para fazer rodar as engrenagens do sistema da arte em Goiás, que apresentou uma grande profissionalização durante as décadas de 1970 e 80, período do funcionamento de sua galeria.

Palavras-Chave: Pedagogia Libertadora; Sistema da Arte; Célia Câmara; Goiás; 1975-1998.

ABSTRACT

This research aims to propose the relevance of studying the mechanisms of consecration of artists in basic education in Goiás, focusing on the figure of art dealer Célia Câmara, among the great names of Goiás' art scene. Intending at a liberating pedagogy, in the light of Paulo Freire, we will analyze the mechanisms of power inherent to the art system, whose results are transmitted, in an alienated way, in traditional school education. For this analysis, we will reflect on the biography of Célia Câmara, relating her trajectory, family life and social connections with her cultural entrepreneurship, mainly as head of the Casa Grande Galeria de Arte, between 1975 and 1995, in the city of Goiânia. Born in Paraná, Célia married journalist Jaime Câmara in the 1940s and, since that, she began her history in Goiás. The social columns of the newspaper O Popular, owned by her husband, follow Célia's trajectory from housewife to entrepreneur and influential figure in Goiás society. Célia Câmara, in this way, used her social capital to keep the gears of the art system in Goiás turning, which showed great professionalization during the 1970s and 80s, the period in which her gallery operated.

Keywords: Liberating Pedagogy; Art System; Célia Câmara; Goiás; 1975-1998.

SUMÁRIO

CÉLIA CÂMARA: UM LEGADO A SER DESVENDADO NA EDUCAÇÃO BÁSICA (1975-1998)

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO I – O ensino sobre o sistema da arte na educação básica de Goiás.....	36
1.1 – A escola e a cultura erudita.....	36
1.2 – De onde vêm os intelectuais do Brasil.....	49
CAPÍTULO II - O Sistema da Arte.....	54
2.1 – Sistema da Arte: compreensão evolucionária, sociológica e histórica.....	55
2.2 – A mulher no sistema da arte: da <i>salonnière</i> à <i>marchande</i>	82
CAPÍTULO III – Célia Câmara: mulher empreendedora.....	121
3.1– A Família Câmara e a comunicação em Goiás.....	121
3.2 – O percurso de Célia Câmara na sociedade goianiense.....	123
CAPÍTULO IV – Célia no mundo das artes: Casa Grande Galeria de Arte.....	159
4.1 – O sistema da arte goianiense.....	159
4.2 – A criação de um mercado de arte goiano: Casa Grande Galeria de Arte.....	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	265
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	269

ANEXO I.....	288
ANEXO II.....	292
ANEXO III.....	293
ANEXO IV.....	303
ANEXO V.....	318
ANEXO VI.....	324
ANEXO VII.....	328
ANEXO VIII.....	333
ANEXO IX.....	335

INTRODUÇÃO

A História da arte goiana é rica em criadores e suas produções, e possui um interessante desenvolvimento que influenciou e foi influenciado pela cultura e história de Goiás. Sob uma perspectiva ancorada em Paulo Freire (1999), é fundamental que este legado artístico seja transmitido às novas gerações, para que possam se apropriar desse conhecimento e correlacioná-lo à própria vivência como cidadãos goianos, frutificando em novas ideias e criações sobre o ambiente.

Entretanto, a produção artística não se dá apenas através do trabalho direto dos artistas plásticos, mas também por agentes intermediários, como os curadores, os jornalistas e os marchandes – comerciantes de obras de arte –, que criam um ambiente de mercado que gera valor financeiro, intelectual e cultural às obras – e, portanto, uma demanda para seu trabalho.

Em Goiás, Célia Câmara foi essa figura de extrema importância para a produção artística. Ela se utilizou de seu capital social para fazer rodar as engrenagens do sistema da arte em Goiás, que apresentou uma grande profissionalização durante as décadas de 1970 e 80, período do funcionamento de sua Casa Grande Galeria de Arte. Nascida no Paraná, Célia casou-se com o jornalista Jaime Câmara na década de 1940 e, a partir de então, começou sua história em Goiás. As colunas sociais do jornal O Popular, de propriedade de seu marido, acompanham a trajetória de Célia de dona de casa a empreendedora e figura influente na sociedade goiana.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é refletir sobre a biografia de Célia Câmara, relacionando sua trajetória, vida familiar e conexões sociais com seu empreendedorismo cultural no estado de Goiás. Buscando uma análise crítica, estudaremos também sobre o mercado de arte, principalmente com base em Pierre Bourdieu, que desmistifica a ideia de gênio artístico que trabalha individualmente, uma vez que, na realidade, é fundamental o trabalho de intelectuais que chancelem o valor cultural das obras plásticas.

Assim, esta pesquisa também tem por objetivo propor a relevância do estudo na educação básica de Goiás sobre como se dá o funcionamento dos mecanismos de consagração de artistas, tendo como foco a figura da marchande Célia Câmara em meio aos grandes nomes da cena artística goiana. Visando uma pedagogia libertadora, à luz de Paulo Freire, analisaremos as engrenagens de poder próprias do sistema da arte, cujos resultados são transmitidos, de forma alienada, na educação escolar tradicional.

Levando em consideração a importância desse estudo, o ensino sobre a arte goiana no ensino básico é garantido pela Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, a LDB, que estabelece

as diretrizes e bases da educação nacional. O artigo 26 dessa lei garante o ensino de “arte, especialmente em suas expressões regionais”:

Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos. (...)

§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica. (...)

§ 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (BRASIL, Lei nº 9.394, 1996).

Dessa forma, a legislação deu ênfase em um ensino de arte que contemple expressões regionais, “especialmente”. E, dentre as linguagens artísticas, o parágrafo 6º menciona primeiramente as artes visuais. Logo, no caso de Goiás, tão importante quanto conhecer os artistas renascentistas Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael Sanzio, por exemplo, é também relevante conhecer Veiga Valle, ou os artistas fundadores da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), em 1952: Luiz Curado, Antônio Henrique Péclat, Gustav Ritter e Nazareno Confaloni, que deixaram um legado gigante para a arte goiana, dando início à “transformação estética que caracteriza o modernismo nas artes plásticas em Goiás” (BORELA, 2010, p. 81).

Afinal, as obras de arte que ornaram praças e avenidas das cidades do estado de Goiás, principalmente murais e esculturas, fazem muito mais parte do cotidiano dos cidadãos que a Capela Sistina na Itália. Levando isso em consideração, não queremos manter ou trocar a hierarquia da relevância de quais obras e artistas devem ser estudados na educação básica, mas lembrar que o que é produzido localmente (um conceito que será problematizado logo adiante) tem muita importância e dialoga com a vida da população, e também deve fazer parte da educação escolar. É precioso saber quais são os nomes e obras que enriquecem a história de onde se vive, muitas vezes intitulado prédios, ruas, escolas e hospitais. Principalmente, é imperioso às escolas ensinarem qual o legado cultural deixado na cidade pelas gerações anteriores.

No caso de Goiás, a partir da Escola Goiana de Belas Artes, posteriormente transformada na Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica, formaram-se gerações de artistas, seja diretamente como alunos e professores, ou indiretamente pelo contato com seus ensinamentos. Muitos desses artistas plásticos foram nomes expressivos nacional e até internacionalmente, como Ana Maria Pacheco, D.J. Oliveira e Cleber Gouvêa. É valioso, para

a formação cultural dos educandos do estado de Goiás, que estes e outros nomes e suas obras sejam conhecidas.

O artigo 26 da LDB ainda estabelece que uma parte do ensino seja diversificada, e contemple as “características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos (BRASIL, Lei nº 9.394, 1996). Assim, considerando a realidade cultural e econômica do estado de Goiás, é imperativo aos educandos saberem que nosso estado já foi palco de um mercado e um sistema de arte pujante, que começou, na década de 1970, com artistas plásticos influenciados ou formados na EGBA.

Contudo, tão essenciais quanto os artistas plásticos, são os marchands (comerciantes de obras de arte) e demais agentes culturais, que fomentam um sistema da arte para legitimação e consagração das produções artísticas, gerando valor cultural e também econômico. E é nesse momento que surge a figura de Célia Câmara, que fundou a Casa Grande Galeria de Arte em 1975 e, a partir dela, orquestrou as dinâmicas de divulgação e geração de valor da arte goiana.

Foi graças à atuação de Célia Câmara que o mercado de arte goiano foi profissionalizado, sendo fundamental para as carreiras de numerosos artistas, como Antônio Poteiro, Siron Franco, Amaury Menezes, Sáida Cunha, Omar Souto, Cléa Costa, Caetano Somma, Elder Rocha Lima, Iza Costa, Tai Hsuan-an, Roosevelt Oliveira, Souza Neto (filho de Antônio Poteiro), e permitindo a emergência de novos nomes através do Concurso Novos Valores, como Gerson Fogaça, Gilvan Cabral, Edney Antunes, Juca de Lima, Alexandre Liah e Gomes de Souza.

Por esse motivo, o objetivo desse trabalho é defender o ensino sobre as realizações de Célia Câmara para os discentes da educação básica de Goiás. Nosso enfoque não é apenas apresentá-la como uma agente histórica de Goiás passível de homenagens e um exemplo a ser seguido, mas também dona de uma trajetória para se pensar e, assim, contribuir, na esfera da reflexão e produção do conhecimento, com uma discussão que busca empoderar os educandos da educação básica mediante sua iluminação quanto às estratégias de legitimação e consagração dos artistas e suas obras, inclusive em âmbito local, no caso de Goiás.

Para tanto, nos embasaremos em autores como Paulo Freire, José Carlos Libâneo, Dermeval Saviani, Pierre Bourdieu, Afrânio Mendes Catani, Marilena Chauí, Álvaro Vieira Pinto e Sérgio Miceli, que escancaram as engrenagens de dominação social que ocorrem através da hierarquização das diversas práticas culturais e a falta de conexão de seus saberes com a realidade da maioria das pessoas, provocando sérias implicações na educação escolar. É por isso que analisaremos a trajetória de Célia Câmara tanto em seus ganhos sociais quanto em seu

papel em perpetuar discursos hegemônicos – apesar de, em diversos momentos, ela ter se demonstrado progressista, principalmente com relação aos direitos das mulheres.

Ainda com relação às normas da área da educação, o Documento Curricular para Goiás (DC-GO), que regulamenta quais as aprendizagens essenciais a serem trabalhadas nas escolas, traz uma proposta metodológica de integração de conhecimentos. No caso da área de Ciências Humanas, é perfeitamente possível um diálogo e interação entre os componentes, através das diversas linguagens e leituras de mundo e sociedades (DC-GO, 2018, p. 466). Nesse sentido, no estudo desta tese, visamos uma integração entre os conhecimentos históricos, artísticos e sociológicos.

A área de Ciências Humanas, numa relação intrínseca com as demais áreas, deve proporcionar aos estudantes a capacidade de (re)leitura, observação e interpretação do mundo em diversos tempos e espaços; a compreensão dos fenômenos sociais, políticos e culturais atuais e ao longo do tempo; e a compreensão das ações humanas sobre a natureza, possibilitando ao estudante compreender as organizações e as transformações do espaço, bem como suas contradições, de forma ética, responsável e autônoma, em busca de um sociedade mais igualitária, tolerante, justa e solidária (DC-GO, 2018, p. 467).

Dessa forma, compreender o funcionamento do sistema da arte, e, por conseguinte, a atuação de Célia Câmara em Goiás, vai ao encontro das orientações da DC-GO (2018), no sentido de permitir aos estudantes perceberem como foi organizado e transformado o espaço cultural de Goiás nas décadas de 1970 e 80. Além disso, saber como é construída a consagração de determinados artistas corrobora para um maior senso de ética e justiça, ampliando, por parte dos discentes, a criticidade de seu mundo ao redor.

No caso específico do conteúdo de História, a DC-GO (2018) dispõe:

QUADRO 11 – COMPETÊNCIAS ESPECÍFICAS DE HISTÓRIA PARA O ENSINO FUNDAMENTAL

- (1) Compreender acontecimentos históricos, relações de poder e processos e mecanismos de transformação e manutenção das estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais ao longo do tempo e em diferentes espaços para analisar, posicionar-se e intervir no mundo contemporâneo. (...)
- (5) Analisar e compreender o movimento de populações e mercadorias no tempo e no espaço e seus significados históricos, levando em conta o respeito e a solidariedade com as diferentes populações. (DC-GO, 2018, p. 479)

Indo ao encontro do que diz a DC-GO (2018), veremos ainda na introdução e também no primeiro capítulo deste trabalho que a escola tradicional, historicamente, tomou para si a faculdade de definir quais práticas culturais eram consideradas eruditas ou populares. O conhecimento de artes plásticas, por uma contingência histórica, foi colocado como um campo erudito do saber, e foi utilizado ao longo da história como mecanismo de diferenciação social e de dominação das elites.

É fundamental aos educandos compreenderem como se deram essas estratégias de manutenção dos valores e do poder das classes dirigentes, o que vai ao encontro da competência (1) do quadro 11 (DC-GO, 2018, p. 479). Além disso, é valioso também para os discentes da educação básica de Goiás terem conhecimento do período, nas décadas de 1970 e 80, em que nosso estado teve um admirável mercado de arte, que gerou renda para muitos artistas e demais agentes do sistema da arte – conhecimento este que está totalmente de acordo com a competência (5) do quadro 11 (DC-GO, 2018, p. 479).

O contato dos alunos da educação básica de Goiás com o conhecimento da atuação de Célia Câmara, portanto, está de acordo com a LDB e com a DC-GO. É um imenso ganho social que as legislações educacionais, cada vez mais, proponham pedagogias que aperfeiçoem os modelos tradicionais de ensino, trazendo criticidade e envolvimento dos saberes com a realidade dos educandos.

Em 2019, defendi minha dissertação de mestrado, que analisava a obra do artista plástico goiano Gerson Fogaça, que iniciou sua carreira no final dos anos 1980. Durante o processo de elaboração, percebi algo interessante: em todas as entrevistas, com personalidades de diferentes atuações no mercado de arte de Goiânia, um nome era sempre citado – o de Maria Célia Câmara. E não apenas citado, mas reverenciado, lembrado com muito carinho, admiração e respeito por todos. Era unânime a constatação de que todos os acontecimentos que esses entrevistados relatavam eram oriundos do empreendedorismo cultural de Célia, e que, após seu falecimento, em 1998, o mercado de arte goiano nunca mais foi o mesmo, devido à ausência de alguém que continuasse seu legado.

O vigor do setor das artes plásticas em Goiás na época foi tamanho que chegou a ser comparado à Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo. Em entrevista (anexo IV), Maria Dulce, que trabalhou na Fundação Jaime Câmara em realizações de eventos culturais, afirma que, em sua opinião,

O maior depoimento em termos de valorizar a arte foi dado por Carlos Scliar a mim numa reunião, que nós promovemos uma exposição dele na Fundação

Jaime Câmara em 1997, e ele disse que Goiás era para ele como foi a exposição de 1922 em São Paulo, que Goiás era o celeiro de artistas do Brasil (MARIA DULCE, depoimento, 2024 , anexo IV).

Nesse sentido, de acordo com o pesquisador em arte e produtor cultural PX Silveira, em reportagem de Rogério Borges para o jornal O Popular,

Quem acompanha a cena artística goiana concorda que um nome foi fundamental para sua consolidação: Célia Câmara, esposa do empresário Jaime Câmara. ‘Goiânia já tinha uma base sólida na academia e passou a ter no mercado, com a Casa Grande Galeria de Arte, que Célia Câmara fundou’, destaca PX Silveira. ‘Ela permitiu que o artista se viabilizasse como profissional. Eram bem recebidos e cuidados. E tinha meios de divulgação poderosos no jornal O Popular e na TV Anhanguera. Antes, o pessoal não dava importância aos artistas, as obras não valiam nada. Se não fosse Célia com a posição que ela ocupava e sua capacidade de trabalho, não teríamos desenvolvido uma cena de artistas visuais’ (O Popular, 3 de abril de 2024, p. 16).

O mercado de arte em Goiânia se consolidou com a abertura da Casa Grande Galeria de Arte, inaugurada em 1975 por Célia Câmara. Atuando como marchande, ela “estabeleceu um novo patamar na negociação de arte em Goiás com a criação de uma nova estrutura de venda de arte, ajudando a construir e profissionalizar o mercado de arte goiano” (COELHO, 2013, p. 142). Célia lançou mão do aparato midiático de seu marido, Jaime Câmara, principalmente através do jornal O Popular, com colunistas que cobriam seus eventos, e uma agenda repleta de exposições de artistas plásticos renomados nacionalmente, que agregavam valor tanto à galeria quanto aos artistas locais com quem ela trabalhava.

Além disso, Célia se preocupava com o que chamava de “interiorização da arte”, fazendo conexões com políticos de cidades do interior de Goiás para levar exposições de artistas goianienses. Resultado disso foi o contato, até então quase inexistente, da população goiana com uma cultura visual formal, a criação de um público consumidor local, além do surgimento de artistas nas cidades do interior, inspirados pelas exposições. Em entrevista para o jornal O Popular, dona Célia relata: "Há alguns anos, nós fizemos uma exposição de artistas da capital em Catalão e o que surgiu de artistas naquela cidade desde então foi uma coisa extraordinária" (O Popular, 22/09/88, Caderno 2, p. 21).

De todos os feitos de Célia Câmara, merece destaque o estabelecimento, em 1977, do Concurso Novos Valores, que, nas palavras do artista plástico Amaury Menezes¹, “pela atenção

¹ Amaury Menezes, “nascido em 1930, é um pintor e desenhista de Luziânia, Goiás. Começou seus estudos de pintura com Frei Nazareno Confaloni, D.J. Oliveira e Gustav Ritter na Escola de Belas Artes da Universidade

na seleção dos candidatos e pelo bem-esquematizado critério de premiação, [foi] o mais importante e acreditado salão de arte de Goiás” (MENEZES, 1998, p. 54). Seu objetivo era contemplar, via concurso, novos artistas que tentavam a entrada no mercado das artes em Goiás.

A última edição do concurso Novos Valores aconteceu em 2009, perfazendo 33 edições e revelando dezenas de artistas. Célia Câmara, em 1995, criou a Fundação Jaime Câmara para abrigar o acervo de obras de arte da Casa Grande, após o fechamento da galeria, mas manteve o concurso através da fundação. Esta funciona até hoje, atuando junto à sociedade em projetos culturais e sociais, mas, desde o encerramento do Concurso Novos Valores, deixou de contemplar diretamente as artes visuais. Em entrevista de 1988 ao O Popular (Caderno 2, 18 de novembro de 1988), Amaury Menezes destaca:

Eu posso quase que dizer que sou testemunha de toda essa evolução das artes plásticas em Goiás, testemunha e também participante. E a Casa Grande vem se destacando nestes 15 anos como uma peça de muita importância para o desenvolvimento das artes plásticas no Estado. Não só com o apoio aos artistas plásticos já consagrados, através de individuais e eventos importantes, como o apoio que ela dá aos jovens artistas, sem baixar o nível que ela se propôs a ter, num aspecto bastante seletivo dos artistas. O Concurso Novos Valores, que ela promove anualmente, revela um grupo de artistas que depende apenas de oportunidade para aparecer. A Casa Grande faz um concurso que difere de outros, porque não tem premiação, não é nada de medalhas – simplesmente a galeria dá a estes artistas a oportunidade de aparecer e faz uma seleção rigorosa, mais criteriosa do que qualquer outro salão de que a gente tenha notícia, pelo menos aqui no Centro-Oeste. O importante do aparecimento da Casa Grande é que, antes, o artista era ao mesmo tempo o produtor e o comerciante de sua obra. E comercializar o trabalho é muito constrangedor para o artista, que é mais voltado para a própria produção. É tão importante a participação da Casa Grande dentro da produção artística, como é importante a participação do artista. Um não sobreviveria sem o outro (O Popular, Caderno 2, 18 de novembro de 1988).

Católica de Goiás. Entre 1963 e 1986, tornou-se professor de desenho e plástica na Escola Goiana de Belas Artes e no Departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás. O artista foi um nome importante para amplificar a visibilidade da arte goiana com suas representações de cenas urbanas e cotidianas. Já entre 1968 e 1971, torna-se diretor do curso de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás. Em 1970, quando Amaury resolve se dedicar à técnica em que mais se destacaria, a aquarela, Goiânia passava por um movimento artístico e cultural intenso. Foi o momento em que diversos ateliês foram abertos na cidade e que artistas como Amaury, DJ Oliveira, Sáida Cunha e Juca di Lima saíam pela cidade para pintar ao ar livre, retomando uma prática atrelada ao movimento impressionista francês do século XIX. Além dessa articulação com artistas, Amaury atuou na Exposição do Congresso Nacional dos Intelectuais em 1954, foi um dos fundadores do Museu de Arte de Goiânia, onde uma das salas leva seu nome, e recebeu, em 1990, o Prix Lucien Martial, concedido pela Société Internationale des Beaux Arts” (MENEZES, 1998, p. 66).

Em depoimento (2024), Amaury Menezes ainda diz que

A Célia foi a pessoa mais importante na divulgação das artes plásticas de Goiás. Ela criou inicialmente a galeria Casa Grande, que depois se transformou na Fundação Jaime Câmara. Graças ao seu trabalho, houve uma euforia de mercado, e o mercado só para artistas goianos. Artistas de fora vinham, faziam exposições, eram bem recebidos, tinham público, mas o pessoal era só interessado em comprar artistas goianos. Eu fui um grande amigo da Célia Câmara. Amigo e admirador. Fui um dos primeiros artistas a expor na Casa Grande. E a Casa Grande foi a responsável pelo mercado de artes para artistas de Goiás (MENEZES, depoimento, 2024, anexo IV).

Dessa forma, percebemos que não há o que se falar sobre a arte em Goiás – pelo menos em relação aos anos 1970, 80 e 90 – sem se citar o nome de Célia Câmara. Com essa afirmação, não desejo diminuir o trabalho dos talentosos artistas goianos, mas dizer que, sem dona Célia, não existiriam muitos dos principais nomes de peso da História da Arte de nosso estado, a começar por Antônio Poteiro, por exemplo. E os artistas, inclusive Poteiro, não se constrangiam em afirmar que deviam suas carreiras àquela que consideravam sua “mãe” e “madrinha”.

Em depoimento para o jornal O Popular (Cidades, Goiânia, 29 de setembro de 1998), o artista plástico Antônio Poteiro afirma: “Eu considerava d. Célia a mãe dos artistas goianos. Principalmente minha, porque desde o início da minha carreira eu contei com seu apoio e interesse.” A relação entre Célia Câmara e Antônio Poteiro é mencionada no livro “Poteiro na primeira pessoa”, um compilado de depoimentos do artista, organizados por PX Silveira (2011):

A Célia pegava na marra, fazia tudo com vontade. Todo mundo respeitava muito ela. (...) Ela sabia viver. Pulou de paraquedas, foi para tudo quanto é lado. Trabalhava muito. Gente boa. Quando eu precisava de um dinheiro fora de hora, ela só perguntava: "Quanto você precisa agora?". "De tanto", eu dizia. "Eu não tenho não. Mas quando receber eu passo para você", respondia. Ela tirava do salário dela. Ela era assim. Siron Franco, Cleber Gouvêa, Gilvan Cabral, eu e tantos outros artistas que a gente vê aí, foi a Célia que aprumou. Era a mãe dos artistas. Pena que entre a gente, morreu, acabou. Eu conheci a Célia Câmara na Casa Grande, que foi a melhor galeria de arte de Goiânia. Interessante como foi. Fui apresentado a ela pelo Siron Franco. Fomos em uma exposição, que foi a segunda exposição feita na galeria dela. A Célia me falou assim: "Vou fazer uma exposição com três artistas: você, o Omar Souto e o Caetano Soma". Nem perguntou se eu queria. Mas é claro que eu queria (Antônio Poteiro *apud* SILVEIRA, 2011, pp. 93 a 94).

O cuidado de Célia Câmara com os artistas é evidenciado também em seu esforço para que eles tivessem condições materiais de produzir. Obviamente que ela, como comerciante,

tinha interesse no fruto do trabalho dos artistas, mas sua iniciativa ia além do comum. Em depoimento, Antônio Poteiro demonstra agradecimento pelo alto controle que ela chegou a exercer sobre seu horário de trabalho, em período que ele lidava com o alcoolismo:

Foi tudo graças à Célia. Naquele tempo, eu bebia. E bebia mesmo. Ela combinou assim: "Você, como é muito sem vergonha, eu vou prender aqui dentro da galeria. Você fica aqui pintando e vou mandar trazer o seu almoço e o seu jantar, para você ficar aqui só trabalhando". Ela comprou pincel, tela e tinta. E fez de tudo para eu fazer essa exposição (...) (Antônio Poteiro *apud* SILVEIRA, 2011, pp. 95).

A figura maternal com que Célia Câmara era vista aparece ainda na reportagem de 2019 sobre vernissage que a homenageava:

‘Eu me sinto não só emocionado, mas também envaidecido de ter tantos irmãos artistas’. A frase, dita com voz embargada por Jaime Câmara Júnior, filho de Célia Câmara, exemplifica bem o que representa a “mulher de ferro da cultura goiana” como definiu, na abertura da mostra em sua homenagem no projeto Arte no HGG, realizada no último dia 4, o artista Gilvan Cabral, um de seus “filhos adotivos”. Pelos relatos das pessoas que passaram por ali e contribuíram para a mostra, como Alexandre Liah, que lembrou com carinho da “mãe Célia”, o título não é apenas da boca para fora. Célia marcou não só a arte, mas principalmente os artistas, que por duas décadas, foram influenciados pela marchande mais reconhecida do Estado (IDTECH, 2024).

Na mesma ocasião da vernissage de 2019, há inclusive um apelo do presidente do conselho administrativo da instituição sem fins lucrativos Idtech, Instituto de Desenvolvimento Tecnológico e Humano, Valterli Guedes, para que se promovesse uma biografia de Célia Câmara: “Ela oferecia as tintas e as telas para muitos dos valores que estavam surgindo nas artes plásticas (...). É uma homenagem muito justa e eu espero que surja algum pesquisador, algum biógrafo competente, para escrever a saga de Dona Célia Câmara na sua luta em Goiás por liberdade de imprensa, pelo avanço das artes, pela cultura”. Este apelo é agora concretizado. Esperamos que seja o primeiro passo de muitos no sentido tornar pública a memória do trabalho de Célia Câmara.

Em depoimento (2024), o artista visual Sandro Tôres fala da importância de Célia Câmara para a cultura goiana:

(...) a gente está aqui em Goiânia, e a gente entende, quem é nascido e criado aqui em Goiás, entende a importância e a relevância do personagem que a gente está modestamente homenageando (...). Para além da atuação dela no estado de Goiás, mas Tocantins, Distrito Federal, principalmente com artes visuais, ela foi fundamental (...).

Eu conheci a dona Célia, eu estava iniciando nesse segmento, nesse meio, e tive muito pouca convivência. Mas a minha vida inteira depois ouvi os artistas contarem histórias do quanto ela foi, não foi só uma mecenas porque não foi só um patrocínio frio, mas foi uma madrinha, ela amadrinou vários artistas. Tem uma expressão que a gente sempre ouviu: que os artistas ficaram órfãos quando ela se foi. Aliás, não se foi, né? Porque uma pessoa dessa magnitude a gente não esquece, não deixa de celebrar nunca, a gente tem o nome dela o tempo inteiro nas conversas.

A atuação tanto na galeria, e depois na fundação... Eu, minha história, por exemplo, eu participei do Concurso Novos Valores, ou seja, eu sou um da geração que passou por esse concurso tão importante, né. A grande maioria dos artistas que está em atividade hoje passaram (...).

Todo mundo, de uma forma direta ou indireta, maior ou menor, foi impactado. E é com grande satisfação que eu me coloco nesse lugar também (...). Foi uma pessoa realmente imensa, grandiosa, que, como eu disse antes, mudou de forma definitiva a forma de operar dentro das artes. Somos todos órfãos de dona Célia Câmara (TÔRRES, depoimento, 2024, anexo IV).

No mesmo sentido, o artista plástico Aginaldo Coelho depõe que

(...) A dona Célia era pioneira das artes aqui. Ela salvava os artistas, acolhia todo mundo, e tinha a galeria. A galeria Casa Grande foi importantíssima aqui. Foi a primeira galeria com cara de galeria mesmo. Antes tinha a LBP galeria, mas a da dona Célia tinha os moldes de uma galeria mais moderna. A primeira exposição, ela fez com um artista surrealista chamado Walter Lewy, que era um cara nacional, importante (...).

Ela estava sempre perto dos artistas. Os artistas sempre estavam na galeria. E a imagem que eu lembro dela é ela promovendo a arte goiana, ajudando os artistas, preocupada mesmo com os artistas, com a vida dos artistas. Eles iam, ela acolhia na galeria, dava um jeito de vender os trabalhos, quando ela mesma não comprava. Então, era uma pessoa que ativava as artes de Goiás e os artistas (COELHO, depoimento, 2024, anexo IV).

Sáida Cunha, artista plástica e professora que marcou a produção artística e cultural de Goiás, fazendo parte de uma geração em que também figuram nomes como D.J. Oliveira, Amaury Menezes, Ana Maria Pacheco, Elder Rocha Lima e Tai Hsuan-an, faz uma homenagem emocionada a Célia Câmara:

Falar sobre a Célia Câmara é uma emoção muito grande. Ela foi essencial na vida e na profissão de todos os artistas da década de 60. Foi maravilhosa. Foi um ser humano diferente, excepcional. Ela toda a vida trabalhou em prol de quem ainda não tinha nome, que precisava. Todos nós dependíamos dela.

Ela era tão diferente, ela criou a galeria Casa Grande, aonde ela fazia as exposições dela, os saraus (...). Quando ela abriu a Casa Grande, ela abriu o espaço para todos, sobretudo para aqueles que estavam iniciando, dando oportunidade para aqueles que estavam iniciando. Não era só nas artes, era o social e também para poder criar cultura, abrir saraus. Ela fazia muitos recitais, abria muitos recitais (...). Ela era gentil, atenciosa.

É muito difícil falar sobre ela sem pensar na época mais feliz e importante de Goiânia. Ela abria espaço para todos aqui e fora daqui. Não era só em Goiânia. E todos os artistas apoiados e incentivados por ela. A dona Célia tinha um carisma grande demais. Ela abriu o espaço dela para a gente dar cursos. Então, o Amaury e eu, o Tai e eu, demos vários cursos de artes, de aquarela, de pintura na Casa Grande (...).

Hoje, nós não temos mais, infelizmente. Mas a dona Célia foi completamente diferente de tudo, porque ela abriu espaço para todos (...). Ela fazia exposições de principiantes, de novos valores. Ela sempre incentivou novos valores, abriu espaço para várias exposições, vários cursos. O carisma dela, o trabalho social, o trabalho pelas artes... ela faz muita falta, muita falta! Ela foi essencial para Goiânia e é uma pena que a gente não a tenha mais aqui (CUNHA, depoimento, 2024, anexo IV).

Diante de tanta e tamanha admiração por parte dos profissionais da arte, entendi que, além de tantos artistas de vulto que merecem ser biografados, pairou acima de todos, orquestrando a dinâmica das artes em Goiás, a figura de dona Célia Câmara. E me admira, inclusive, a inexistência de trabalhos exclusivamente sobre ela, uma vez que sua atuação na arte foi apenas analisada (ainda que muito bem analisada²) como mais um fator dentre outros em pesquisas sobre o mercado de arte goiano.

A História da Arte de Goiás é profícua em nomes e em feitos, e, sem dúvidas, merece relevo no âmbito dos estudos históricos. Essas pesquisas, em Goiás, são feitas tanto pelos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais quanto em História, o que enseja, obviamente, um olhar próprio de seus pesquisadores em cada área.

Dos trabalhos vinculados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFG, utilizamos como respaldo para a presente tese, que explicam sobre o sistema da arte de Goiás,

² Aqui, refiro-me aos trabalhos “Carlos Sena: A Trajetória de um Artista na Arte Goiana” (1980-1989) (dissertação de mestrado, 2009), “Casa Grande Galeria de Arte: A engrenagem de um mercado de arte emergente” (artigo científico, 2013), “O Mercado de Arte Goiano e o Artista como Ser Social” (tese de doutorado, 2015), todos de Armando de Aguiar Guedes Coelho.

Com ainda menor destaque para Célia Câmara, mas colocando-a como personalidade importante, também podemos citar o trabalho “Os Salões e o Sistema da Arte - Os Salões da CAIXEGO nos anos 1970” (tese de doutorado, 2015), de Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho.

o doutorado, de 2015, de Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, com o título “Os Salões e o Sistema da Arte - Os Salões da CAIXEGO nos anos 1970”; o doutorado de 2008 de Rosane Andrade de Carvalho, “Paulo Fogaça: O Artista e Seu Tempo”; e a obra de Armando de Aguiar Guedes Coelho, com sua dissertação de mestrado, de 2009, “Carlos Sena: A Trajetória de um Artista na Arte Goiana (1980-1989)” e sua tese de doutorado, de 2015, “O Mercado de Arte Goiano e o Artista como Ser Social”.

Os estudos voltados às artes visuais goianas sob um enfoque historiográfico têm, entre seus autores, Heliana Angotti Salgueiro, com o mestrado em História pela UFG, de 1982, intitulado “A singularidade da obra de Veiga Valle”; Raquel de Souza Machado, com o mestrado em História pela UFG, de 2016, intitulado “A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940)”; Jacqueline Siqueira Vigário, com seu doutorado pela UFG de 2017, intitulado “Diante da Sacralidade Humana: Produção e Apropriações do Moderno em Nazareno Confaloni (1950-1977)”; Raquel Miranda Barbosa, com o doutorado pela UFG de 2017 “Muito além das telas douradas: Cidade e tradição em Goiandira do Couto (1960 a 2001)”; Nathália de Freitas, com seu mestrado em história pela UFG, de 2014, “A representação visual do pincel atômico em goiás na década de 1980”, e também seu doutorado, de 2019, intitulado “Grafites feministas: espaço de luta e resistência na arte urbana (2000-2018)”; Givaldo Ferreira Corcínio Júnior, com o doutorado pelo PPGH/ UFG de 2020, “Arte e Devoção: ex-votos pictóricos do Divino Pai Eterno (Trindade/Go, séculos XX e XXI)”; além do mestrado pelo PPGH/ UFG de 2019 de Bianca Cristina Barreto Casanova, autora desta tese, com o título “Das paisagens interioranas às urbanizadas: uma visão artística de G. Fogaça (1985-2018)”.

A carência de divulgação e de publicações especificamente sobre Célia Câmara, e a distância de 50 anos da inauguração da Casa Grande Galeria de Arte, contribuíram decisivamente para o pouco conhecimento ou mesmo desconhecimento sobre sua figura por parte das gerações mais novas, inclusive de artistas, em Goiás. Uma breve busca por seu nome no Google, à procura de textos, imagens ou vídeos, resulta apenas no Hospital e Maternidade Municipal Célia Câmara, inaugurado em 11 de dezembro de 2020 e batizado em sua homenagem. A figura e a história da homenageada, contudo, são praticamente inexistentes no mundo digital, tendo como exceção apenas um vídeo³ postado no You Tube com depoimentos

³ O vídeo se encontra em <https://www.youtube.com/watch?v=q23ck4ZYw5M&t=3424s>, acesso em 8 de janeiro de 2025.

falando sobre ela, fruto da edição de 2024 da Fargo (Feira de Arte de Goiás), e que foi pesquisado para este trabalho.

A falta de escritos disseminados sobre Célia Câmara, que constitui verdadeira lacuna na História das Artes de Goiás, representou ao mesmo tempo a dificuldade e a motivação para abraçar o tema. Sua história de trabalho pelo mercado de arte não pode morrer juntamente com aqueles que a vivenciaram e se beneficiaram – pessoas que hoje já estão completando 80 anos ou mais. É por esse motivo que seu nome e feitos precisam ser conhecidos pelos discentes da educação básica goiana, ajudando a compreender o funcionamento do sistema da arte e as diversas técnicas de geração de valor cultural e mercadológico, legitimando o trabalho dos artistas.

O estudo tradicional da História da Arte compreende uma sucessão de escolas artísticas, de nomes de artistas relevantes e alguns de seus mecenas. Contudo, a determinante atuação de sujeitos que não são artistas plásticos, mas são tão importantes quanto para a produção cultural, vêm ganhando relevância acadêmica e sendo objeto de pesquisas desde a segunda metade do século XX. Quando afirmo que a ausência de estudos sobre Célia Câmara constitui uma lacuna em nossa História da Arte, mesmo ela não sendo uma artista plástica, configuro-me uma legatária dessa geração de pesquisadores.

O primeiro nome a ser citado, e que foi fartamente consultado para essa pesquisa, é o de Pierre Bourdieu. Para o sociólogo (1996, p. 259), “o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista”. O autor, aqui, desmistifica a legitimação advinda da ideia de gênio artístico, de dom inato, ou de técnica excelente, e demonstra que a consagração das obras tem muito mais a ver com um jogo de poder – bastante subjetivo e pouco técnico – entre aqueles que ditam os parâmetros para um trabalho ser considerado bom ou não.

Assim, os estudos sobre o campo de produção da arte devem considerar tanto os artistas, analisados por Bourdieu como “os produtores diretos da obra em sua materialidade”, quanto “o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra”, incluindo nesse grupo “críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, marchands, conservadores de museus, mecenas, colecionadores, membros de instâncias de consagração, academias, salões, júris, etc” (BOURDIEU, 1996, p. 259).

Do ponto de vista historiográfico, gostaria primeiramente de salientar o que esta pesquisa não pretende ser: este trabalho não será de historiografia regional. Como um ato político, esta pesquisa não cairá no mais-do-mesmo de apoiar-se na “necessidade do resgate da memória local”, partindo da premissa de que, *a priori*, a História e a historiografia goianas são passíveis de desmerecimento.

O termo “região” não carrega um conceito neutro. Acumula, na verdade, embates sócio-políticos que extrapolam a alçada de matérias como geografia, sociologia e economia. As universidades brasileiras, institucionalizando a primazia do eixo Rio-São Paulo na produção e divulgação de conteúdo acadêmico, dicotomizaram “parte” e “todo” da História do Brasil através dos termos “regional/local” e “nacional” (ARRAIS e SANDES, 2018). A criação de nossa História distingue, dessa maneira, as obras nacionais, definidoras de identidades e “explicadoras do Brasil”, daquelas regionais, que estariam abaixo na hierarquia desta relação de poder intelectual, que objetiva um amálgama nacionalizante.

Pierre Bourdieu (2000) explica que a “região” é um objeto de luta para impor determinadas visões de mundo e critérios de classificação. Michel de Certeau (1982), nesse sentido, mostra que o historiador é indissociável do que ele escreve, e, portanto, não existe neutralidade; o que leva às tensões na operação historiográfica.

A partir destes princípios, o trabalho aqui proposto concorda com Durval Muniz de Albuquerque Júnior quando este diz que considera “um gesto político importante a negativa em se assumir o lugar do regional ou do local quando se trata de escrita da história” (Albuquerque Jr. *in* ARRAIS e SANDES, 2018). Afinal, quaisquer personagens ou eventos históricos ocasionalmente vistos como regionais são

resultantes de um processo histórico muito mais vasto, muito mais amplo. A territorialização de Goiás, sua espacialização como província e depois como estado foi, desde o início, atravessada por fluxos econômicos, demográficos, políticos, culturais, nacionais e internacionais (Albuquerque Jr. *in* ARRAIS e SANDES, 2018).

Recusando-nos a fazer parte deste maniqueísta jogo acadêmico de conceitos, repelimos, por conseguinte, o complexo de vira-latas que nos subalterniza em duplicidade: primeiramente no plano nacional, sob a hegemonia do sudeste brasileiro, e, com ainda maior intensidade, no âmbito internacional, sob a supremacia da perspectiva eurocêntrica. Os estudos decoloniais, hoje, dão conta desta segunda problemática.

Esta pesquisa, portanto, faz parte de uma orgulhosa geração goiana de historiadores que buscam diversidade temática em distintos campos dos estudos historiográficos. Fruto da

expansão e interiorização das universidades públicas e do acesso a meios de comunicação que ligam qualquer parte do país ao globo, nossa produção, nas palavras de Albuquerque Jr.,

está plenamente atualizada e a par das principais discussões que se dão no campo da historiografia, brasileira e mundial, ao mesmo tempo em que é valiosa por sua diferença, pela especificidade de seus temas, pela diversidade documental e analítica que mobiliza. Podemos dizer que essa produção está na fronteira do conhecimento histórico (Albuquerque Jr. *In* ARRAIS e SANDES, 2018).

Neste sentido, compreender a atuação de Célia Câmara não configurará uma historiografia regional, mas um processo de conexão com o mundo: será uma historiografia sobre os sistemas da arte. A comparação com figuras similares a ela nos possibilitará entender como se deram as relações entre galerias, marchands e artistas, tanto em Goiânia como em outros lugares; considerando, é claro, suas particularidades. No caso de Célia Câmara em Goiás, em uma localidade que foi muitas vezes estigmatizada como provinciana, veremos seu trabalho em inventar e educar um público consumidor e interessado em conhecer as artes visuais.

Para respaldar nosso trabalho, utilizaremos o conceito de “biografia” norteado pela Nova História. Essa vertente do pensamento histórico foi estimulada pelas incertezas que circundavam o ofício do historiador com o demérito, a partir do final dos anos 1960, dos modelos totalizadores de explicação histórica, e propôs uma virada epistemológica em direção ao sujeito histórico, com reflexões sobre suas ações individuais na História.

A biografia, nesse novo viés historiográfico, permitiu pesquisas capazes de demonstrar as “tensões existentes entre a ação humana e as estruturas sociais, colocando a personagem e seu meio numa relação dialética e assegurando à História o caráter de um processo com sujeito” (DE SÁ AVELAR, 2010, p. 158).

Dentre as pesquisas que seguiram este viés no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, constam a biografia feita sobre o artista plástico pernambucano Paulo Bruscky, no doutorado de Cíntia Guimarães Santos Sousa (“Quando falo Paulo Bruscky...” – A nova História Biográfica e os sentidos de uma vida: os outros, o eu-outro, o nós e as relações entre historicidades e processos de criação artística”, 2011), e sobre a musicista goiana Belkiss Spenziari, no mestrado de Luciana Bueno de Alvarenga Freire (“Belkiss Spenziari: uma fotobiografia (1928-2005), 2018).

Além da biografia, nos embasaremos também no conceito de biografema, que extrapola a primeira na medida em que revela os procedimentos de apropriação do autor, enquanto a

biografia se ocuparia do “levantamento de informações históricas sobre um Sujeito” (FEIL, 2019). O biografema é, dessa maneira, uma produção textual livre, que foca na operação de significantes, aonde a ficção e o real se confundem.

Para traçar a trajetória de Célia Câmara, assim, não deixaremos de levar em consideração a possibilidade de ficcionalização da interpretação de sua história, afinal de contas, ela será contada através das lentes de um duplo olhar: primeiramente dos columnistas que a reportaram para o jornal O Popular, e, agora, pela visão de mundo desta historiadora que escreve sobre ela.

A noção de biografema é encontrada em Roland Barthes (2005), mas a expressão “Método Biografemático” é originalmente usada por Sandra Mara Corazza em 2010. Segundo a autora, o “percurso de conhecimento biografemático estabelece-se como criação e não como descoberta” (2010, p. 85), enfatizando seu caráter ficcional. Contudo, este método não ignora as histórias de vida escritas tradicionalmente através das biografias, mas recupera os detalhes que elas deixam escapar, produzindo símbolos e significados.

Nossa pesquisa também se guia pela História Cultural, cujo maior representante é o francês Roger Chartier, que explorou os rumos abertos pela Nova História. A nova História Cultural tornou-se possível como referencial teórico das pesquisas das últimas décadas do século XX a partir da importante expansão de objetos historiográficos que ocorrera desde o início do mesmo século. O professor José D’Assunção Barros (2005) ensina que

Esta modalidade historiográfica abre-se a estudos os mais variados, como a ‘cultura popular’, a ‘cultura letrada’, as ‘representações’, as práticas discursivas partilhadas por diversos grupos sociais, os sistemas educativos, a mediação cultural através de intelectuais, ou a quaisquer outros campos temáticos atravessados pela polissêmica noção de ‘cultura’. (BARROS, 2005, p. 126).

Logo, a partir destes preceitos, nossa base teórica dar-se-á em um imbricamento da Sociologia com a História, na figura do já citado sociólogo Pierre Bourdieu, e do historiador Roger Chartier. Em adequação à proposta da linha de pesquisa “História, Memória e Imaginários Sociais”, esta interdisciplinaridade articulará elementos epistêmicos, culturais, materiais e simbólicos para refletir sobre a História; mais precisamente, sobre a História da Arte, sobre os usos e costumes no mercado de arte, e sobre como seus sujeitos interpretam estas “práticas e representações” (CHARTIER, 1990).

Através da História Cultural, Roger Chartier procurou recuperar a feição humana dos processos históricos, desviando o olhar das “regras impostas para as suas aplicações inventivas, das condutas forçadas para as ações permitidas pelos recursos próprios de cada um: seu poder social, seu poder econômico, seu acesso à informação” (CHARTIER, 1994, p. 98).

Muito além dos sujeitos e agências que produzem a cultura, a História Cultural tem como matéria-prima as práticas e os processos, que são os meios através dos quais aquela se produz e se transmite. Estuda, assim, “os padrões por trás dos objetos culturais, os sistemas de valores, as concepções de mundo, os modos de vida e os sistemas normativos que constroem os indivíduos” (BARROS, 2005, p. 130).

José D'Assunção Barros (2005) explica que a mais decisiva contribuição de Roger Chartier para a História Cultural foi a elaboração das noções complementares de “práticas” e “representações”.

De acordo com este horizonte teórico, a Cultura (ou as diversas formações culturais) poderia ser examinada no âmbito produzido pela relação interativa entre estes dois pólos. Tanto os objetos culturais seriam produzidos “entre práticas e representações”, como os sujeitos produtores e receptores de cultura circulariam entre estes dois pólos, que de certo modo corresponderiam respectivamente aos “modos de fazer” e aos “modos de ver” (BARROS, 2005, p. 131).

Uma vez que as representações se inserem “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” (CHARTIER, 1990, p. 17), essas “lutas de representações” gerariam inúmeras “apropriações” possíveis das representações, em conformidade com os interesses sociais, com as imposições e resistências políticas, com as motivações e necessidades que se confrontam na sociedade. Por conseguinte, a “apropriação” é assinalada por Barros como “a terceira noção fundamental que conforma a perspectiva da História Cultural” (2005, p. 139), esclarecendo a interação entre cultura e poder.

Roger Chartier, ao abordar a noção de “representação” como importante para a história cultural, diz que “as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição (...) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.” (CHARTIER, 1987, p. 23).

Dessa forma, justifica-se a compreensão de que Célia Câmara era uma pessoa de destaque na sociedade goiana, seja pela sua atuação profissional ou social. Sua relevância no âmbito da cultura goiana a fez configurar como uma intelectual, não no senso comum de

pessoas ligadas à academia, mas no sentido ideológico de manutenção dos valores e promoção de uma arte erudita atrelada à elite intelectual de Goiás.

Peter Burke, em “O que é história cultural?” (BURKE, 2005), explica como se deu a emergência, a partir da década de 1970, dos aspectos culturais do comportamento humano como centro privilegiado do conhecimento histórico. Numa perspectiva pluridisciplinar, Peter Burke também se debruça sobre a cultura popular, em “Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800” (1978), aonde reconstitui as formas de transmissão, os gêneros específicos, os protagonistas e as transformações da cultura, e também sobre o funcionamento do "sistema da arte" no interior da sociedade, em “O Renascimento italiano – cultura e sociedade na Itália” (1987).

Do ponto de vista da sociologia da arte, que será estudada no segundo capítulo desta tese, a socióloga francesa Nathalie Heinich ensina que “a história cultural esteve muito presente nas origens da sociologia da arte” (HEINICH, 2008, p. 23). A História Cultural surgiu no século XIX, tendo como um de seus marcos o livro “A Civilização do Renascimento na Itália” (1860), de Jacob Burckhardt, aonde o autor se atém mais ao contexto político e cultural do que à arte propriamente dita. Nathalie Heinich resume:

É sobretudo na Alemanha e na Áustria do entreguerras que a história cultural da arte vai encontrar extraordinário desenvolvimento. Assim, em 1926, um jovem historiador, Edgar Zilsel, publica *Le Génie. Histoire d'une notion, de l'Antiquité à la Renaissance*, que reconstitui, abarcando alguns séculos, as mudanças da idéia de gênio entre os diferentes domínios da criação e da descoberta – poetas, pintores e escultores, sábios inventores, grandes exploradores... Ele mostra, particularmente, como o valor, atribuído inicialmente às obras, tende a ser imputado à pessoa do criador; e como o desejo de glória, considerado hoje como um objetivo impuro para um artista, era uma motivação perfeitamente admitida na Renascença (HEINICH, 2008, p. 23).

O mais célebre historiador da arte alemão no século XX, Erwin Panofsky, trabalhou na Alemanha, e depois nos Estados Unidos. Sua obra “Arquitetura gótica e o pensamento escolástico” (1951), vinculada à História Cultural da Arte, foi depois incorporada à sociologia da arte devido ao posfácio de Pierre Bourdieu para a tradução francesa, em 1967, ainda que Panofsky nunca tenha se considerado um sociólogo.

Portanto, a sociologia da arte, uma órfã acadêmica, não foi recrutada pela Sociologia propriamente dita, mas nasceu entre os especialistas de estética e de história da arte, “preocupados em operar uma evidente ruptura com o enfoque tradicional sobre o binômio artistas/obras, introduzindo nos estudos sobre a arte um terceiro termo, ‘a sociedade’. Novas perspectivas apareceram, e, com elas, uma nova disciplina” (HEINICH, 2008, p. 26).

A História Cultural também trouxe a biografia como uma preocupação dos estudos históricos. Dentre as novas pesquisas que têm a biografia como viés historiográfico, Sabina Loriga, em “O Pequeno X” (2011), retorna a autores do século XIX para questionar a pretensa hegemonia das explicações que excluía as atuações individualizadas dos sujeitos na História, problematizando, assim, a construção e valorização de uma memória científica na historiografia.

A autora (1998) demonstra que havia autores ainda no século XIX que escreveram histórias aproximadas ao que é estimado atualmente no fazer historiográfico, com a crescente importância adquirida pelas biografias. Loriga afirma que “após um longo período de desgraça, durante o qual os historiadores se interessaram pelos destinos coletivos, o indivíduo voltou hoje a ocupar um lugar central em suas preocupações” (LORIGA, 1998, p. 225).

Já Philippe Levillain diz que a biografia histórica não tem como finalidade esgotar o absoluto do “eu”, como já se pretendeu e ainda hoje se pretende. Para ele, “ela é o melhor meio (...) de mostrar as ligações entre passado e presente, memória e projeto, indivíduo e sociedade” (1996, p. 176). Por outro lado, Michel Foucault fala que “o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos” (1992, p. 80). Portanto, ele compreende que o discurso é mais importante do que o próprio autor.

Jaques Revel (2010, p. 235-248) trata do problema da biografia histórica, enquanto Peter Burke discorre sobre a biografia desde o mundo antigo, e se refere às vidas “consideradas apropriadas para uma biografia” (1997, p. 87). Ângela de Castro Gomes (2004, p. 7-24) trata sobre a escrita de si e da forma de se utilizar diários, correspondências, biografias e autobiografias como fonte histórica, e Contardo Calligaris afirma que “a ideia de que a vida é uma história é moderna” (1998, p. 48) e, por isso, deve ser organizada como uma narração. Por fim, Erving Goffman (1985) faz a importante constatação de que os indivíduos tentam controlar a impressão que os outros possam fazer deles, representando um papel em todas as situações que envolvam interação social.

Entrecruzando estes autores do campo da biografia, vemos que todos creem na relevância historiográfica em se tratar sobre a história de vida de alguém. É o que se propõe neste trabalho, pesquisando o percurso da vida de Célia Câmara, inclusive anteriormente ao seu período de atuação nas artes plásticas goianas, o que se dará no terceiro capítulo. Nosso estudo da biografia de Célia Câmara será respaldado no que Benito Bisso Schmidt (2004) qualifica como

Respeito pelo personagem biografado – no sentido de compreendê-lo em sua historicidade e não como uma celebridade a ser desnudada – e respeito pelas regras, historicamente construídas, do ofício de historiador: tais me parecem ser os parâmetros mais importantes desta ética particular, aquela do profissional de História que se dedica a perscrutar os caminhos e descaminhos de uma vida. (SCHMIDT, 2004, p. 25)

E, já que a história de vida deve ser organizada como uma narração, devemos considerar que, para Paul Ricoeur (2007), a configuração de uma narrativa implica a suposição de uma experiência temporal. Assim, com relação ao conceito de memória, todo texto feito por um historiador tem a pretensão de referir-se a um passado real. Porém, toda a estratégia narrativa de refigurar essa temporalidade já transcorrida envolve “representação e reconstrução”, ou seja, reinventar o tempo vivido no tempo da narrativa. Dessa forma, a narrativa é um terceiro tempo, situada nem no passado, nem no presente, uma vez que ela rerepresenta um tempo que, no caso da história, pressupõe um pacto com o passado.

Logo, sob essa perspectiva, o tempo histórico é uma invenção. Paul Ricoeur (2007) percebe uma ficcionalização da história, presente na capacidade imaginária da narrativa de construir uma visão sobre o passado e de se colocar como substituta dele. Na mesma esteira, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007) acredita que a história é uma ficção do historiador, que imagina como foi o passado. É, pois, a narrativa que organiza os traços deixados pelo passado.

Não é possível pensar a narrativa histórica sem esta dimensão ficcional, tanto de quem escreve, quanto de quem lê. Dessa maneira, em nossa pesquisa, procuramos reconstruir a narrativa da história de vida de Célia Câmara na forma como Ricoeur e Albuquerque Júnior propõem: admitindo uma “ficcionalização da história”, “refigurando imaginariamente o passado”.

Paralelamente, também consideramos em nosso trabalho a história da vida privada, oriunda da corrente historiográfica da Nova História. Organizado por Georges Duby e Philippe

Ariès, a coleção “História da Vida Privada” foi lançada na França em 1985, e utiliza como objeto de estudo a história da vida privada no Ocidente.

No Brasil, a historiadora Mary Del Priore ensina no artigo “História do cotidiano e da vida privada” (1997) que “a história não é produto exclusivo dos grandes acontecimentos; ao contrário, ela se constrói no dia-a-dia de discretos atores que são a maioria” (p. 386). Nesse sentido, a contribuição de Célia Câmara para o mercado de arte foi essencial, e o estudo de sua atuação, no âmbito privado, é inerente à compreensão do sistema da arte goiano como um “grande acontecimento” da década de 1980.

Mary Del Priore também aborda as práticas femininas da vida privada, onde se percebem as relações entre história e cotidiano. Segundo ela, “os homens aparecem inseridos nas relações de produção e as mulheres nas de reprodução, que são diretamente dedutíveis das primeiras” (PRIORE, 1997, p. 388-389), ou seja, a emergência do capitalismo levou os homens a assumirem a esfera pública, enquanto a atuação da mulher se resumiu à esfera privada.

Contudo, existiram “espaços de resistência” feminina no ambiente público aceitos pela sociedade, como foi o caso da proeminência de mulheres como patronesses culturais desde o renascimento italiano, que estudaremos no capítulo 2 deste trabalho. Certamente, Célia Câmara é herdeira dessa tradição.

Por fim, e talvez a mais importante cautela necessária ao ofício do historiador, nessa pesquisa nos atentaremos para a falta de inocência dos arquivos, como chama a atenção Derrida (2001, p. 12-13) ao narrar que os *arkheions* gregos eram a “residência dos magistrados superiores”, onde os documentos oficiais eram depositados. Neles, os guardiões dos arquivos não cuidavam somente da segurança desses, mas também tinham o direito e a competência de interpretá-los. A partir dessa alegoria, entendemos que

O arquivo, seja de textos, seja de objetos, é fruto de operações políticas e de sentido. Mesmo aquele documento ou vestígio do passado que possa ter chegado até nós por puro acaso foi produzido no seu tempo obedecendo a intencionalidades, ou seja, as evidências em seu próprio tempo são fabricadas (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 25).

Para Jacques Le Goff (1992, p. 547), o “documento não é inócuo, ele é resultado de uma montagem da história e da sociedade que o produziu”. Assim, o historiador deve tomar cuidado ao extrair o documento do “conjunto dos dados do passado”, pois sua própria posição social é menos neutra do que a sua intervenção. Por esse motivo, tivemos o cuidado metodológico em

analisar as fontes sobre Célia Câmara, uma vez que “as sociedades, como as vidas, contêm suas próprias interpretações. É preciso apenas descobrir o acesso a elas” (GEERTZ, 2008, p. 213).

Em nossa pesquisa, verificamos que as reportagens, matérias e notas das colunas sociais veiculadas pelo jornal “O Popular” constituíam excelente fonte, pois cobriam extensivamente as atividades sociais de Célia Câmara, informando com profusão de detalhes. Foram pesquisados no CEDOC, o arquivo da Organização Jaime Câmara, 832 artigos que citavam o nome de Célia Câmara. Todos estes artigos foram lidos e, dentre eles, selecionou-se e catalogou-se 523 artigos de jornal pertinentes para este trabalho, sob o critério de, inicialmente, demonstrarem o crescimento empresarial e das sociabilidades de Célia Câmara e, para o último capítulo, a maneira como ela maneja o negócio da Casa Grande Galeria de Arte. Foi imprescindível ler as reportagens escritas sobre Célia, uma vez que permitiram a compreensão do seu desenvolvimento como figura pública goianiense.

Quanto a esta temática, fizemos uso do escopo teórico proposto por Gislene Silva e Flávia Dourado Maia no artigo “Análise de cobertura jornalística: um protocolo metodológico” (2011). Nele, as autoras colocam como pressuposto central do trabalho o fato de que

Muito do explicável dos acontecimentos publicados na imprensa poderia ser investigado não exclusivamente nas narrativas produzidas, mas também no que poderíamos chamar de narrativas da própria produção do acontecimento jornalístico, ou seja, nas estratégias e técnicas do processo produtivo da notícia (SILVA e MAIA, 2011, p. 2).

Em seu protocolo de análise de cobertura jornalística, as autoras estabelecem três níveis de inspeção, que podem ser utilizados para investigar como um determinado veículo estrutura a cobertura dos temas, permitindo verificar as marcas das estratégias e técnicas de apuração e composição da matéria jornalística.

Assim, no primeiro nível devemos examinar as marcas da apuração dos fatos, tais quais a assinatura (se é de um repórter da matriz da redação, de um correspondente, enviado especial, colaborador, agência de notícias ou não assinado), o local de apuração (se há indícios ou não de que o jornalista tenha se deslocado para o local do acontecimento), e a origem da informação (a forma como a informação foi obtida – direta ou indiretamente, a natureza das fontes – humana, documental ou eletrônica, e a posição das fontes no contexto dos acontecimentos).

Em um segundo nível, deve-se verificar as marcas da composição do produto – afinal, não podemos ignorar o fato de que a notícia também é um produto comercial. Logo, importa saber qual é o gênero jornalístico (nota, notícia, fotonotícia/fotolegenda, entrevista, reportagem

ou reportagem especial/dossiê), o grau de destaque na localização do texto no veículo (página par ou ímpar, quadrante superior direito/esquerdo ou inferior direito/esquerdo, metade superior ou inferior, página inteira, várias páginas (quantas), editoria/caderno ou seção, manchete, chamada de capa ou apenas texto), e os recursos visuais que foram ou não adicionados (gráfico ou tabela, box, infográfico, imagens não-fotográficas como ilustrações e montagens, e fotografia).

Por fim, as autoras analisam os aspectos do contexto de produção, quais sejam, o contexto externo (caracterização do tema específico da cobertura e da conjuntura sócio-histórico-cultural envolvente) e o contexto interno (caracterização visual, editorial e organizacional do veículo/empresa). Este último “pode incluir aspectos como perfil da redação, rotinas produtivas, orientações editoriais expressas, tiragem, área de abrangência, estrutura de produção própria, público-alvo, formato do produto, se produto segmentado/dirigido” (SILVA e MAIA, 2011, p. 14).

Identificar as nuances da maneira como os mais variados temas são reportados nos permite compreender o decisivo papel que a mídia tem “enquanto suporte, por um lado, da identificação e da exploração dos acontecimentos, por outro, do debate público através do qual as soluções são elaboradas ou experimentadas” (QUÉRÉ, 2005, p. 22).

Nessa lógica, Heloisa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto, no artigo “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa” (2007), problematizam os usos frequentes que historiadores fazem da imprensa como fonte de pesquisa, e também propõem avançar na discussão de um repertório de procedimentos teórico-metodológicos para o seu tratamento, uma vez que

A Imprensa é linguagem constitutiva do social, detém uma historicidade e peculiaridades próprias, e requer ser trabalhada e compreendida como tal, desvendando, a cada momento, as relações imprensa /sociedade, e os movimentos de constituição e instituição do social que esta relação propõe (CRUZ e PEIXOTO, 2007, p. 260).

As autoras (2007) apresentam um roteiro de análise da imprensa que busca a identificação do periódico (título, subtítulo, datas-limites da publicação, periodicidade, classificação na instituição), e de seu projeto gráfico (organização e distribuição dos conteúdos nas diversas partes e seções no interior do periódico, como capas e primeiras páginas, partes e cadernos, cadernos especiais e suplementos, edições comemorativas, seções, colunas fixas e assinadas, iconografia de ilustrações, charges, desenhos e gráficos, manchetes, legendas, colunagem e frisos, anúncios e publicidade). Também analisam a produção do periódico

(grupos produtores de proprietários, diretores, redatores e colaboradores, e as condições técnicas como tecnologias de produção e impressão, organização da redação e sucursais e serviços de apoio) e sua distribuição e circulação (tiragem, preço, formas e espaços de venda e distribuição).

As autoras ainda dão atenção ao projeto editorial, que demonstra a movimentação e posicionamento político do jornal em determinada conjuntura, “problematizando o movimento do jornal enquanto força ativa - atenta às questões, sujeitos sociais, espaços e temas que prioriza na agenda pública - naquele campo da hegemonia e as articulações entre presente, passado e futuro que embasam sua perspectiva histórica (CRUZ e PEIXOTO, 2007, p. 266).

Para tanto, as autoras perscrutam as intervenções na agenda pública feitas pelo jornal, seus principais temas e campanhas gerais, os posicionamentos políticos que explicita, e a perspectiva histórica que apresenta através da construção de temporalidade, da constituição de sujeitos sociais, das propostas de alinhamento e de negociação de pactos políticos.

Neste aspecto, podemos traçar um paralelo no sentido de a hegemonia produzida pela mídia ser aplicada também ao universo do mercado de arte. Para além de nos respaldarmos no escopo teórico sobre a análise de jornais para contarmos a história de Célia Câmara, ressaltamos ainda que ela própria soube usar o mesmo aparato midiático para influenciar o sistema da arte goiano. Nossa análise, assim, de certa maneira, é também metalinguística. No segundo capítulo estudaremos como a imprensa figura como uma das instâncias de consagração da arte (BOURDIEU, 2012), corroborando decisivamente para o funcionamento desse mercado.

As colunas sociais do Jornal “O Popular” configuram uma fonte chave para nosso trabalho empírico. Nestes documentos, buscamos o estilo de vida de dona Célia Câmara, e localizamos várias notas e notícias com informações de diferentes temáticas, tais como aniversários, casamentos e as chiques viagens aéreas (principalmente a São Paulo), bem como as participações de nossa protagonista nos acontecimentos sociais de relevância do estado de Goiás, as recepções promovidas pelos membros da sociedade, as festas, as maneiras de frequentar os espaços, enfim, as sociabilidades da elite goianiense.

Novas perspectivas teóricas emergiram na historiografia no século XX, abrindo um novo olhar sobre a história das mulheres. Essas renovações metodológicas e conceituais questionaram as generalizações e universalidades sobre a visão dos sujeitos ao longo da História, e permitiram a descoberta de outras experiências, entre elas, as das mulheres. O

feminino, comumente atrelado à dualidade público/privado e íntimo/social, foi assim questionado por diversas tendências de interpretação que recuperaram a atuação feminina como sujeito ativo, “a mulher dona de sua história” (MATOS, 2013, p. 8).

Nessa perspectiva, a imprensa oferece um riquíssimo material para a análise da representação das mulheres, principalmente de elite. Por meio das colunas sociais, tornou-se possível identificar a presença e participação das mulheres na vida social e cultural, pois registra um novo momento da atuação feminina no século XX. Além disso, ao retratarem uma prática social que não é do feito da grande maioria das pessoas, os colunistas criam espetáculos sobre a vida cotidiana das elites.

Com essas considerações, as informações sobre Célia Câmara encontradas nas colunas sociais nos fornecem uma perspectiva de análise sobre sua vida em particular, e sobre a temática feminina, em sentido amplo. Isso porque, em reiteradas vezes, deparamo-nos com comentários elogiosos ao empreendedorismo e dinamismo de Célia Câmara, ao mesmo tempo em que se afirma implicitamente que estes atributos não são próprios ao universo feminino. Nossa pesquisa, assim, não pode se abster da análise dessa peculiar maneira de elogiar dona Célia encontrada nas fontes, sendo necessário trazer o respaldo teórico da história das mulheres.

A História das Mulheres surgiu como um campo de estudos na década de 1970, apoiada na História Cultural, momento em que a História atravessou inúmeros revisionismos, ampliando seu leque de fontes e possibilidades metodológicas. Este campo de estudo permitiu repensar uma variedade de significados compartilhados e construídos por homens e mulheres para explicar o mundo, tendo como objeto os sentidos e discursos que “se manifestam em imagens, coisas, práticas” (PESAVENTO, 2005, p. 17). Dessa forma, novas fontes, como a literatura e os registros fotográficos, levantaram novos temas: as pessoas comuns em suas práticas e sentidos, o cotidiano, a família, as crianças, e as mulheres.

Michel Foucault, nas obras “A Ordem do Discurso” (1996) e “Vigiar e Punir” (2014), compreende o discurso como um conjunto de práticas impostas aos sujeitos por meio de coerções, disciplinas e sujeições. Tais discursos criaram hierarquias sociais, consolidando uma determinada ordem para os indivíduos que são, por sua vez, “efeitos” ou “invenções” desses discursos. Para o autor, é necessário nos questionar acerca dos processos que naturalizam e posicionam essas relações de poder e hierarquias como “a-históricas”.

Muitos críticos da cultura, incluído a crítica feminista, partem dessas reflexões como matéria de estudo para encontrar as condições e possibilidades de surgimento desses discursos. Segundo a professora Ana Maria Colling (2014), existe uma “engenharia social e política em

que os fundadores dos vários discursos – religioso, médico, psicanalítico e outros, são geralmente homens, que representam, numa relação de poder, o gênero feminino” (COLLING, 2015, p. 43). Logo, esse discurso deprecia e inferioriza as mulheres, que foram definidas ao longo da história como inseguras, ingênuas, traiçoeiras, incapazes de produzir, de racionalizar e de criar.

A partir dessa compreensão de Michel Foucault (1996) sobre o discurso, percebemos a prescrição de papéis sociais, os constrangimentos, e os procedimentos de exclusão e controle que atravessam todos os indivíduos. No caso feminino, observamos essas práticas na reclusão das mulheres à esfera privada do âmbito doméstico. Assentes nessas observações, verificaremos a maneira como Célia Câmara tanto obedeceu quanto reagiu e resistiu, conscientemente ou não, às relações de poder. Poderemos, assim, refletir sobre os significados e sentidos atribuídos por Célia às suas experiências.

Nossas fontes primárias pesquisadas foram reportagens do jornal O Popular que mencionavam o nome de Célia Câmara, o que nos permitiu acompanhar sua trajetória, desde os primeiros anos de casamento com Jaime Câmara, até o fim de sua vida. E, para analisarmos esse trajeto, consultamos autores da área de História, que nos trouxeram um embasamento para a história biográfica; da área de sociologia, que fundam um alicerce para compreender o papel das mulheres no sistema das artes visuais; e da área de educação, que desnudam as tensões quanto ao ensino de artes no currículo escolar, e ajudam a compreender a importância do trabalho de Célia Câmara em promover os artistas de Goiás e ampliar o conhecimento em arte no interior e na capital goiana.

Ainda a título de fontes, foram feitas entrevistas orais com familiares e amigos, a fim de esclarecer dados que a documentação acessada não permitiu constatar e preencher lacunas de informação. Essa adoção complementar de técnicas de coleta de dados com entrevistas foi considerada bastante oportuna em função dos entrevistados possibilitarem um confronto de informações com as demais fontes.

O primeiro capítulo, “O ensino de arte na educação básica de Goiás”, visa defender a relevância do estudo da figura da marchande Célia Câmara em meio aos grandes nomes das artes plásticas de Goiás, através da reflexão sobre as implicações na educação escolar sobre o ensino do funcionamento do sistema da arte.

Para promovermos essa análise no campo da educação escolar de Goiás, nos embasaremos em autores como Paulo Freire, José Carlos Libâneo, Dermeval Saviani, Pierre

Bourdieu, Afrânio Mendes Catani, Álvaro Vieira Pinto, Sérgio Miceli, Sérgio Buarque de Hollanda, Jessé Souza, entre outros. A maioria desses pensadores foram estudados no curso “Cultura, formação social e educação: uma introdução aos intérpretes do Brasil”, do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Goiás, ministrado pelo professor doutor Márcio Penna Corte Real.

Esses autores escancaram as engrenagens de dominação social que ocorrem através da hierarquização das diversas práticas culturais. Dessa maneira, objetivamos contribuir, na esfera da reflexão e produção do conhecimento, com uma discussão que busca empoderar os educandos da educação básica mediante sua iluminação quanto às estratégias de legitimação e consagração dos artistas e suas obras, inclusive em âmbito local.

A respeito do entrelaçamento entre os conceitos que dão título ao curso do PPGE, “cultura”, “formação social” e “educação”, um dos debates instigados foi sobre a utilização do aparato cultural, em suas diversas formas, para legitimar valores das elites dominantes e, dessa maneira, assegurar seu poder e privilégio ao longo da história.

Dentre as instituições preponderantes de transmissão desses valores estão o Estado, as igrejas, a mídia, e a escola, sendo que esta última se destaca, em seu currículo formal, como aquela que elenca quais práticas culturais são consideradas eruditas, e quais são inferiores em importância, ou até mesmo passíveis de menosprezo e objeção.

Então, utilizaremos essa análise com base em pensadores da educação para argumentarmos a importância de se ensinar na educação básica como os artistas são consagrados por um sistema, com intelectuais e marchands que chancelam o valor de suas obras. Este conhecimento por parte dos discentes do ensino básico visa uma apropriação e um empoderamento, desmistificando entre os estudantes a hierarquia historicamente produzida entre cultura erudita e popular.

A partir dessa pedagogia histórico-crítica teorizada no primeiro capítulo, apresentaremos o caso concreto da trajetória de Célia Câmara, que lançou mão de sua posição social, contatos sociais, capital cultural, e, principalmente, da mídia disponível do jornal O Popular e da TV Anhanguera para alcançar uma legitimação da arte goiana perante a crítica e o público, profissionalizando o mercado de arte nas décadas de 1970 e 80.

O segundo capítulo, intitulado “Sistema da Arte: compreensão evolucionária, sociológica e histórica”, explanará sobre o sistema da arte. Mas, diferentemente das explicações

tradicionais, não iniciaremos com o advento da idade moderna, mas com o advento da própria humanidade.

Partindo de estudos pessoais sobre neurociência aplicada à educação, a autora desta tese entendeu que a tendência adaptativa dos seres humanos à formação de grupos dentro de uma mesma sociedade poderia muito bem explicar a formação dos grupos herméticos que caracterizam o sistema de arte. Resultado disso é uma análise que busca compreender o sistema da arte não só pela sociologia e pela história, mas também através da biologia e da antropologia.

Em seguida, o sistema da arte é explicado em seu viés sociológico e em seu desenvolvimento histórico, a partir do sociólogo Pierre Bourdieu. Sua farta obra, desenvolvida sobretudo ao longo das décadas de 1960 e 1980, é legatária de uma tradição de estudos da relação entre arte e sociedade que se desenvolveu a partir dos anos 1950, com a História Social da Arte.

Feita inicialmente por historiadores, a História Social da Arte vale-se de métodos empíricos de pesquisa emprestados da história tradicional, aplicando-os a documentos, em sua maioria, do passado. A partir deles, são feitas gêneses de aspectos do universo artístico através da investigação de fenômenos como o lugar do artista em diferentes momentos históricos, o mecenato, mutações da percepção estética e a sensibilidade pelo público (HEINICH, 2008).

Dessa maneira, são colocados em destaque os contextos históricos, sociais, culturais, econômicos e institucionais que servem de base para a produção artística de determinado período. A concepção de sistema da arte, assim, passa a ser engendrada na tomada de consciência de que o significado não é imanente à obra, e que é preciso que se leve em consideração o contexto do artista. Alguns dos historiadores que analisaram o sistema da arte e, portanto, produziram uma sociologia da arte, são Ernest Gombrich, Francis Haskell, Michael Baxandall, Peter Burke e Hans Belting.

Contudo, conforme explica Featherstone (1995), os sociólogos demoraram a se importar com a arte, e, somente aos poucos, se libertaram do paradigma cientificista pelo qual por tanto tempo a Sociologia foi afeita, abrindo seu escopo de interesses e passando a se dedicar à análise de questões antes periféricas, colocando em seu cerne também o estudo da cultura:

Até meados da década de 70, o interesse sociológico pela cultura e pelas artes era muitas vezes considerado excêntrico, diletante e, na melhor das hipóteses, marginal. Nessa tradição, eram relativamente demarcadas as fronteiras disciplinares entre, de um lado, os sociólogos que manifestavam algum interesse pelas artes e, de outro, críticos literários e historiadores da arte, que viam a sociologia como

algo irrelevante para a compreensão do sagrado domínio da cultura.
(FEATHERSTONE, 1995, p. 53).

Já durante os anos 1960 e 1970, ocorre um desgaste da linha fronteira que separava as belas-artes da arte de massa, o que renovou o interesse pela arte e demandou novas reflexões acerca de categorias típicas do paradigma estético, legitimadas como convencionais, como a noção de alta e baixa cultura.

É a partir daí que a sociologia da arte principia a caminhar na direção de tornar-se uma área legítima da Sociologia, e que surgem conceitos como “mundo da arte”, de Howard Becker, e “campo artístico”, de Pierre Bourdieu. Atualmente, a produção da sociologia da arte procura analisar as diferentes perspectivas do complexo sistema da arte, debruçando-se sobre os fenômenos que envolvem a produção, mediação e recepção de uma obra de arte.

Utilizaremos muitos destes estudos ao longo do capítulo 2, que faz um amplo apanhado histórico do sistema da arte. Na segunda parte do capítulo, a análise orbitará ao redor de figuras femininas nos bastidores da produção artística, seja na qualidade de *sallonières* ou de *marchandes*. A partir da compreensão dessas personalidades, poderemos então traçar a biografia de Célia Câmara, cientes de toda a História da relação das mulheres com o sistema da arte.

No terceiro capítulo, traçamos uma biografia de Célia Câmara de sua vida anterior à abertura da Casa Grande Galeria de Arte. Os 31 anos da vida adulta de Célia que selecionamos como a “primeira fase” de nossa narrativa biográfica apresentam, pouco a pouco, o seu desenvolvimento como empresária e figura pública.

Entre 1944 e 1975, pudemos observar – com as devidas considerações da ausência de neutralidade das fontes históricas –, através da ótica das colunas sociais da rede midiática do próprio marido, Jaime Câmara, que Célia foi uma dona de casa exemplar enquanto o filho ainda era pequeno, até os nove anos de idade. Já 1956 se apresenta como um ano de inflexão, durante o qual Célia passou a atuar na vida pública através da vice-presidência do Clube Social Feminino e da inauguração da Boutique Revy.

O engajamento político de Jaime Câmara encontra suporte em Célia, que, no ano de 1958, filia-se juntamente ao marido ao Partido Social-Democrata (PSD), e ainda estrutura um comitê feminino para o partido em Goiás. Jaime se tornaria prefeito de Goiânia neste ano. A partir de 1965, vemos Célia se tornar vice-presidente da TV Anhanguera, o que enseja nas colunas sociais um enaltecimento de suas qualidades comerciais ao mesmo tempo em que se

reafirma constantemente os atributos “femininos” de Célia, como que justificando que sua posição de poder não a faz deixar de ser mulher.

Ao largo destes 31 anos, Célia Câmara participou de inúmeros eventos sociais: bailes de carnaval, ações beneficentes, jantares políticos, vernissagens artísticas, bailes de debutantes, julgamentos de misses, e aniversários da colunista que tanto a reportou, Maria José. Encontramos algumas situações pontuais que revelam o feitio de Célia pelas artes plásticas: em 1965, descobrimos seu gosto por antiguidades; em 1966, seu comparecimento a exposição de Frei Confaloni; e em 1972, em coquetel de apresentação do artista plástico Kennedy Bahia. Mas em nenhum momento vemos uma frequência assídua de Célia Câmara em vernissagens, muito menos seu envolvimento substancial com as artes plásticas de Goiás.

Diferentemente de uma história teleológica, de uma vida em busca de uma ambiência artística que culminaria na criação da galeria, vemos na verdade a vida como ela é: encontros esporádicos com personalidades dos mais diversos meios, que, em algum momento, pela aleatoriedade e contingência histórica, calharam de frutificar em um segmento comercial que estava se sobressaindo nos anos 1970: as artes plásticas.

No quarto capítulo, objetivou-se contar os momentos mais significativos da vida de Célia Câmara, a partir da criação da Casa Grande Galeria de Arte, em 1975, até seu falecimento por complicações cardíacas, em 1998. Neste momento, sua biografia será inserida no contexto da história do sistema da arte de Goiás, e, para tanto, faremos um apanhado histórico baseado nas obras de Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, com o doutorado “Os Salões e o Sistema da Arte - Os Salões da CAIXEGO nos anos 1970” (2015), e de Armando de Aguiar Guedes Coelho, com a tese “O Mercado de Arte Goiano e o Artista como Ser Social” (2015).

As publicações sobre o sistema da arte, galerias, salões de arte, e sobre museus foram importantes para o desenvolvimento do presente trabalho, mostrando-nos que os salões de arte colaboraram para constituir ou integrar com seus prêmios de aquisição o acervo de vários museus pelo Brasil. Os autores teóricos também possibilitaram-nos embasar as reflexões sobre acervos e coleções, memória, identidade, sobre o campo da arte e o sistema da arte. A partir de então, poderemos perceber a importância da atuação de Célia Câmara à frente da Casa Grande Galeria de Arte e do Concurso Novos Valores.

Com relação à compreensão do campo da arte na região centro-oeste, os principais autores são Amaury Meneses, que no livro “Da Caverna ao Museu: Dicionário das artes plásticas em Goiás” (1998) faz um levantamento dos artistas e fatos relevantes da história da

arte de Goiás, e Aline Figueiredo, que em “Artes Plásticas no Centro-Oeste” (1979) faz uma consistente análise do sistema da arte na região até o ano de sua publicação, 1979.

A vida de Célia Câmara continuará sendo narrada, no capítulo 4, a partir das reportagens sobre ela no O Popular. Incluiremos também, agora, os eventos promovidos na Casa Grande Galeria, à busca dos mecanismos de legitimação e consagração utilizados por Célia para fazer rodar o sistema da arte em Goiás.

Destarte, com esse trabalho pretendemos corroborar para a compreensão da História da Arte e da História de Goiás, evidenciando a importância de seu ensino na Educação Básica de Goiás. Como uma empreendedora das artes, Célia Câmara foi essencial para as engrenagens (artistas) e lubrificação (criação de um público) do mercado de arte entre 1975 e 1995.

Não queremos cair no mais-do-mesmo de dizer que ela foi uma mulher avançada para a sua época, uma vez que, se ela assim o fez, é porque seu tempo histórico o permitiu, seguindo um legado de diversas figuras femininas no contexto da arte. Mas desejamos perscrutar ao máximo os caminhos por ela trilhados, e, quiçá, instigar no leitor a curiosidade por suas realizações, inspirando pesquisas futuras que complementem esta narrativa.

CAPÍTULO I – O ensino do sistema da arte na educação básica de Goiás

1.1- A escola e a cultura erudita

Este capítulo tem por objetivo defender a relevância do estudo da figura da marchande Célia Câmara em meio aos grandes nomes das artes plásticas de Goiás, através da reflexão sobre as implicações na educação escolar sobre o ensino do funcionamento do sistema da arte, à luz de autores como Paulo Freire, José Carlos Libâneo, Dermeval Saviani, Afrânio Mendes Catani, Álvaro Vieira Pinto, Pierre Bourdieu, Sérgio Miceli, Sérgio Buarque de Hollanda, Jessé Souza, entre outros. A maioria desses pensadores foram estudados no curso *Cultura, formação social e educação: uma introdução aos intérpretes do Brasil*, do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Goiás, ministrado pelo professor doutor Márcio Penna Corte Real.

Esses autores escancaram as engrenagens de dominação social que ocorrem através da hierarquização das diversas práticas culturais. Dessa maneira, objetivamos contribuir, na esfera da reflexão e produção do conhecimento, com uma discussão que busca empoderar os educandos da educação básica mediante sua iluminação quanto às estratégias de legitimação e consagração dos artistas e suas obras, inclusive em âmbito local.

A respeito do entrelaçamento entre os conceitos que dão título ao curso do PPGE, “cultura”, “formação social” e “educação”, um dos debates instigados foi sobre a utilização do aparato cultural, em suas diversas formas, para legitimar valores das elites dominantes e, dessa maneira, assegurar seu poder e privilégio ao longo da história. Dentre as instituições preponderantes de transmissão desses valores estão o Estado, as igrejas, a mídia, e a escola, sendo que esta última se destaca, em seu currículo formal, como aquela que elenca quais práticas culturais são consideradas eruditas, e quais são inferiores em importância, ou até mesmo passíveis de menosprezo e objeção.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), homologada em 2017, terreno de disputas políticas que visavam articular os processos de gestão, avaliação e regulação do currículo escolar nacional, traz algumas inovações com relação aos modelos de educação tradicional. Em alguns pontos, consideramos benéficas essas inovações, no sentido de busca por um ensino democrático e diverso – apesar das várias críticas que são pertinentes, mas que não competem ao escopo desta tese.

Especialmente com relação aos conteúdos concernentes à análise deste trabalho, a História e a Arte, a BNCC postula que, no caso do ensino de História,:

A história não emerge como um dado ou um acidente que tudo explica: ela é a correlação de forças, de enfrentamentos e da batalha para a produção de sentidos e significados, que são constantemente reinterpretados por diferentes grupos sociais e suas demandas – o que, conseqüentemente, suscita outras questões e discussões (BNCC, 2017, p. 397).

Todas essas considerações de ordem teórica devem considerar a experiência dos alunos e professores, tendo em vista a realidade social e o universo da comunidade escolar, bem como seus referenciais históricos, sociais e culturais. Ao promover a diversidade de análises e proposições, espera-se que os alunos construam as próprias interpretações, de forma fundamentada e rigorosa. Convém destacar as temáticas voltadas para a diversidade cultural e para as múltiplas configurações identitárias, destacando-se as abordagens relacionadas à história dos povos indígenas originários e africanos. Ressalta-se, também, na formação da sociedade brasileira, a presença de diferentes povos e culturas, suas contradições sociais e culturais e suas articulações com outros povos e sociedades (BNCC, 2017, p. 401).

No mesmo sentido, na disciplina de Artes, a BNCC institui que

O componente curricular [artes] contribui, ainda, para a interação crítica dos alunos com a complexidade do mundo, além de favorecer o respeito às diferenças e o diálogo intercultural, pluriétnico e plurilíngue, importantes para o exercício da cidadania. A Arte propicia a troca entre culturas e favorece o reconhecimento de semelhanças e diferenças entre elas.

Nesse sentido, as manifestações artísticas não podem ser reduzidas às produções legitimadas pelas instituições culturais e veiculadas pela mídia, tampouco a prática artística pode ser vista como mera aquisição de códigos e técnicas. A aprendizagem de Arte precisa alcançar a experiência e a vivência artísticas como prática social, permitindo que os alunos sejam protagonistas e criadores (BNCC, 2017, p. 193).

Em ambos os componentes curriculares, é notável o objetivo de formar educandos ativos em seu processo de aprendizagem, e não meros espectadores passivos de conteúdos que serão esquecidos logo após a prova. Essa perspectiva é fruto da contribuição do pensamento de Paulo Freire, que defende no livro *Pedagogia do Oprimido* (1987) que a educação tradicional, chamada por ele de educação bancária, é opressiva e não permite que os educandos se desenvolvam de maneira crítica e reflexiva.

A educação bancária é, de acordo com Freire (1987), um modelo de ensino que se caracteriza por uma relação unilateral entre professor e discente, em que o professor deposita conteúdos e ideias no estudante, que é visto como um recipiente vazio que precisa ser "enriquecido" com o conhecimento do professor. O professor seria o único sujeito da relação pedagógica, e o aluno assumiria uma posição passiva diante a comunicação unilateral do professor.

Além disso, segundo Freire (1987), os conteúdos da escola tradicional são desligados da realidade dos estudantes, e a educação tradicional visaria, assim, à adaptação do aluno ao mundo e ao cerceamento de sua criatividade, o que o autor considerava um modelo opressor e antidialógico. Para superar a educação bancária, Freire (1987) defendia a educação problematizadora, que se baseia na troca mútua de conhecimento entre professor e alunos.

Percebemos este pensamento freireano quando a BNCC fala que a História é a “correlação de forças, de enfrentamentos e da batalha para a produção de sentidos e significados” (BNCC, 2017, p. 397), colocando a importância de se discutir as reinterpretações dos diferentes grupos sociais e suas demandas. Também o vemos na consideração da “experiência dos alunos e professores, tendo em vista a realidade social e o universo da comunidade escolar, bem como seus referenciais históricos, sociais e culturais” (BNCC, 2017, p. 401).

Essa ligação do conteúdo com a realidade do discente promoveria, de acordo com a BNCC, bebendo na fonte de Paulo Freire (1987), a diversidade de análises e proposições, e, em última instância, “espera-se que os alunos construam as próprias interpretações, de forma fundamentada e rigorosa” (BNCC, 2017, p. 401) – o aluno, assim, não seria mais um mero espectador passivo do conhecimento do professor.

Nesse mesmo sentido, o professor e pensador da educação José Carlos Libâneo valoriza o ensino de um conhecimento que possibilite a liberdade intelectual e política, para as que os educandos fruam de um real significado da informação, julgando-a criticamente e com liberdade de decisão – um ensino de fato democrático, que alcance as camadas populares. No livro “Democratização da Escola Pública – A pedagogia crítico-social dos conteúdos” (1984), Libâneo referenda que

Democratizar o ensino é ajudar os alunos [...] na formação de sua personalidade social, na sua organização enquanto coletividade. Trata-se, enfim, de proporcionar-lhes o saber e o saber-fazer críticos como pré-condição para sua participação em outras instâncias da via social, inclusive para melhoria das suas condições de vida. A democratização da escola pública, portanto, deve ser

entendida aqui como ampliação das oportunidades educacionais, difusão dos conhecimentos e sua reelaboração crítica, aprimoramento da prática educativa escolar visando à elevação cultural e científica das camadas populares, contribuindo, ao mesmo tempo, para responder às suas necessidades e aspirações mais imediatas (melhoria de vida) e à sua inserção num projeto coletivo de mudança da sociedade (LIBÂNEO, 1984, p. 12).

Portanto, a Pedagogia Crítico Social dos Conteúdos proposta por Libâneo (1984) defende um aprendizado ativo, em que os alunos são incentivados a questionar, explorar e construir o seu próprio entendimento. Para isso, o papel do professor seria atuar como mediador, facilitando a construção do saber e organizando as atividades de ensino. Logo, para o autor (1984), a escola teria como objetivo a preparação para o processo produtivo, a formação para a cidadania crítica e participativa, e a formação ética.

Outro autor bastante conhecido no meio educacional pelas profundas contribuições teóricas é Dermeval Saviani. Em “Pedagogia histórico-crítica: Primeiras aproximações” (2011), ele articula a reflexão crítica sobre a natureza histórico-social dos conteúdos de ensino e sua didática, visando a emancipação crítica dos alunos no processo de aprendizagem.

A teoria da Pedagogia Histórico-Crítica proposta por Saviani (2011) propõe que o conhecimento sistematizado deve ser acessível aos estudantes e que a compreensão desse conhecimento deve ser um instrumento de reflexão e transformação da sociedade. Assim, defende uma mudança da educação e do sistema educacional, se opondo a modelos reprodutivistas e conteudistas de ensino, que não historicizam os saberes transmitidos.

Em contraponto ao perfil da escola tradicional, Saviani (2011) busca meios para “atuar de modo crítico no campo pedagógico, como ser um professor que, ao agir, desenvolve uma prática de caráter crítico” (SAVIANI, 2011, p. 59). Logo, a ideia-chave da pedagogia histórico-crítica idealizada por Saviani (2011) é a de que apenas através do conhecimento historicamente acumulado é possível a análise crítica da realidade com vistas a uma ação transformadora:

Envolve a necessidade de se compreender a educação no seu desenvolvimento histórico-objetivo e, por consequência, a possibilidade de se articular uma proposta pedagógica cujo ponto de referência, cujo compromisso, seja a transformação da sociedade e não sua manutenção, a sua perpetuação (SAVIANI, 2011, p. 80).

Contudo, é bastante recente essa mudança de paradigma escolar no Brasil, que tradicionalmente transmitiu às diversas gerações de educandos conceitos desconectados da realidade, oriundos da escolha das elites intelectuais atreladas ao governo do país e à gestão da

educação. Tratava-se de um modelo de educação de fato reprodutivista, visando a perpetuação do *status quo*.

Dentre os vários conteúdos escolares que podem ter sua didática discutida, concerne ao nosso trabalho a análise de como a escola tradicional difundiu o ensino de práticas culturais consideradas eruditas, dentre elas, as artes plásticas, que é o campo de atuação da marchande Célia Câmara.

No Brasil, dentre as práticas culturais “cultas” que se encontram no currículo escolar, temos como matérias obrigatórias a Literatura e a História da Arte – mas aquelas produzidas por europeus ou, no caso do Brasil, por uma elite colonizadora de ascendência europeia. E, para fazerem sentido no *continuum* da compreensão da formação da sociedade, esses conteúdos precisam ser correlacionados aos contextos que são ensinados nas matérias de História Geral e do Brasil.

Aqui, podemos inclusive discutir o termo “História Geral”, que na verdade privilegia a história europeia e apenas menciona os demais continentes do mundo quando estes aparecem sob a situação de dominação do colonialismo europeu – lembremos que só recentemente, em 2003, a lei nº 10.639 tornou obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas do Brasil; e esta obrigatoriedade só se estendeu ao ensino da cultura indígena em 2008. Nesse sentido, o doutor em educação Reinaldo Matias Fleuri explana que

De modo particular, no mundo ocidental a cultura europeia tem sido considerada natural e racional, erigindo-se como modelo da cultura universal. Desse ponto de vista, todas as outras culturas são consideradas inferiores, menos evoluídas, justificando-se, assim, o processo de colonização cultural. A doutrinação, nesta perspectiva, era interpretada como uma forma de ajuda que os povos “desenvolvidos” dirigem aos “subdesenvolvidos” para favorecer o seu crescimento. (FLEURI, 2003, p. 18)

Assim, a própria educação escolar contribui para manter a cultura dominante em detrimento de culturas que passam a ser consideradas como limitadas, supersticiosas, infantis ou erradas, agenciando uma relação desigual: “colonizadores x colonizados; mundo ocidental x mundo oriental; saber formal escolar x saber informal cotidiano; cultura nacional oficial x culturas locais etc.” (FLEURI, 2003, p. 18).

Mas nosso objetivo neste trabalho não é problematizar o currículo escolar em si (apesar das inúmeras críticas pertinentes), mas sua aplicação. Para tanto, pensaremos sobre o ensino de Literatura e de História da Arte à luz de Paulo Freire, Álvaro Vieira Pinto, Pierre Bourdieu, Afrânio Mendes Catani, Sérgio Miceli, Sérgio Buarque de Hollanda e Jessé Souza, que demonstram as estratégias de legitimação e consagração dos agentes culturais e suas obras,

através da hierarquização, inclusive no ambiente escolar, das diversas práticas culturais, que, em última instância, pretende uma dominação social promovida pelas elites.

Posteriormente, aplicaremos tais discussões para propor o ensino, dentro do currículo escolar, sobre o funcionamento do sistema da arte, juntamente com o ensino da própria História da Arte, como uma maneira de iluminar os educandos quanto aos jogos sociais por detrás das noções de intelectual e de gênio artístico.

Utilizaremos essa discussão para analisar, em seguida, no âmbito do sistema da arte goiano, a atuação da marchande Célia Câmara, relacionando sua trajetória, o aparato midiático de sua família e suas conexões sociais com seu empreendedorismo cultural, principalmente como dona da Casa Grande Galeria de Arte, entre 1975 e 1995, na cidade de Goiânia.

Nascida no Paraná, Célia casou-se com o jornalista Jaime Câmara na década de 1940 e, a partir de então, começou sua história em Goiás. As colunas sociais do jornal O Popular, de propriedade de seu marido, acompanham a trajetória de Célia de dona de casa a empreendedora e figura influente na sociedade goiana. Célia Câmara, dessa forma, utilizou-se de seu capital social para fazer rodar as engrenagens do sistema da arte em Goiás, que apresentou uma grande profissionalização durante as décadas de 1970 e 80, período do funcionamento de sua galeria.

A instituição escolar moderna foi inventada em um determinado contexto e com uma determinada finalidade: no desenvolvimento do capitalismo, com a Revolução Industrial, na segunda metade do século XVIII, que necessitava formar e disciplinar pessoas com uma instrução básica para o trabalho fabril. É a partir daí que se discute o que ensinar e quais valores transmitir, conferindo à escola o poder de disseminar o pensamento ideológico de quem comanda a sociedade.

Dentre as várias implicações desse processo, há a tendência à naturalização e à “desistorização” do ensino escolar, que difunde ideias desvinculadas de sua construção histórica, como se tivessem nascido prontas ou sequer nascido – como se fossem inatas, como se sempre existissem e sempre existirão.

Essa é a crítica feita por Paulo Freire em *Educação Como Prática da Liberdade* (1999). O patrono da educação brasileira diz que uma educação que não faça a integração do educando ao seu contexto implica em uma desumanização, pois promove uma simples adaptação, acomodação ou ajustamento à cultura vigente, como se tudo o que está posto fosse absoluto. Para haver uma educação de fato libertadora, segundo o autor, é necessário um enraizamento:

No ato de discernir, porque existe e não só vive, se acha a raiz, por outro lado, da descoberta de sua temporalidade, que ele começa a fazer precisamente quando, varando o tempo, de certa forma então unidimensional, atinge o ontem, reconhece o hoje e descobre o amanhã. (FREIRE, 1999, p. 40)

À medida em que o educando percebe o tempo, a construção histórica das coisas, sua relação com o mundo passa a fazer sentido, deixando de ser unidimensional. Em relação à nossa análise de interesse, compreender a História e a Sociologia por detrás das produções culturais ensinadas em Literatura e História da Arte permitem não apenas que se herde a experiência da sociedade, mas que se crie: “integrando-se às condições de seu contexto, respondendo a seus desafios, objetivando-se a si próprio, discernindo, transcendendo, lança-se o homem num domínio que lhe é exclusivo – o da História e o da Cultura” (FREIRE, 1999, p. 41). Afinal de contas, como também nos lembra a filósofa Marilena Chauí,

Seres e objetos culturais nunca são dados, [mas] são postos por práticas sociais e históricas determinadas, por formas da sociabilidade, da relação intersubjetiva, grupal, de classe, da relação com o visível e o invisível, com o tempo e o espaço, com o possível e o impossível, com o necessário e o contingente. Para que algo seja isto ou aquilo e isto e aquilo é preciso que seja assim posto ou constituído pelas práticas sociais (CHAUÍ, 1986, p. 88).

Nesse sentido, a educação como prática da liberdade, segundo Freire (1999), permite o domínio da realidade, a decisão, a criação e recriação, “acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura” (FREIRE, 1999, p. 43). Dessa maneira, o educando pode dinamizar o seu mundo, e assim ele se humaniza. Contudo,

Infelizmente, o que se sente, dia a dia, com mais força aqui, menos ali, em qualquer dos mundos em que o mundo se divide, é o homem simples esmagado, diminuído e acomodado, convertido em espectador, dirigido pelo poder dos mitos que forças sociais poderosas criam para ele. Mitos que, voltando-se contra ele, o destroem e aniquilam. É o homem tragicamente assustado, temendo a convivência autêntica e até duvidando de sua possibilidade (FREIRE, 2001, p. 44).

Sob este prisma, buscamos uma educação que não crie apenas um aluno-espectador da cultura, que se sente impossibilitado de fazê-la, por considerá-la pertinente apenas a uma elite mítica dotada de genialidade, única que consegue produzi-la ou compreendê-la. É por esse motivo que se torna necessário, àqueles que almejam uma educação libertadora, ensinar aos educandos o processo pelo qual determinados bens culturais são hierarquizados, quais são as estratégias de dominação camufladas, das quais a escola tradicional é cúmplice.

O filósofo Álvaro Vieira Pinto, em sua Teoria da Cultura (1979), reflete que a produção cultural “não tem data de nascimento definida” (p. 122), uma vez que ela ocorreu juntamente com a formação do homo sapiens, em um processo cultural e biológico que se condicionou reciprocamente. A necessidade da ação coletiva advinda das adversidades da sobrevivência, com o tempo, deu lugar “à etapa social da produção da cultura e sua diversificação por efeito da aquisição cada vez mais vultosa de conhecimentos, que florescerão em obras de arte e nos mais variados produtos culturais” (PINTO, 1979, p. 122).

Dessa forma, a cultura deriva da relação produtiva do homem sobre seu ambiente. Vieira Pinto (1979) compreende, assim, a cultura como um bem de produção, pois ela é o “acervo de conhecimentos e de instrumentos que vão permitir a exploração coletiva do mundo pelo homem, um meio de operar sobre a natureza, uma força social a serviço da sobrevivência do indivíduo e da espécie” (PINTO, 1979, p. 124). Contudo,

Em certos tipos de sociedade, porém, aqueles em que há classes distintas e com oposição de interesses, (...) apenas uma parte, um grupo minoritário, por ser o detentor da cultura enquanto bem de produção, forma a classe (...) que têm o privilégio de conceber as finalidades sociais, e por isso aparece como “culto”, enquanto o restante, as massas, que somente manejam os bens de produção sem os possuir e só escassamente absorvem os bens de consumo, adquirem a enganosa aparência de parte “inculta” da sociedade (PINTO, 1979, p. 124).

Vieira Pinto (1979) assinala que, em nossa estruturação social, ao invés de se apropriar da cultura, de dominá-la, as pessoas fazem o contrário, alienando-se a ela, transformando-a em uma realidade entificada e superior. Logo, só é reconhecido como “culto” aquele indivíduo que cultiva os valores culturais alheios; e há uma corrupção na essência da cultura, que deixa de ser concreta, palpável e presente no cotidiano, para se tornar abstrata e inatingível para a maioria.

Aqui, encontramos uma confluência entre práticas culturais, ensino escolar formal e o sistema da arte. A escola tradicional se incumbem de perpetrar valores das elites, como modelos a serem seguidos por toda a sociedade. Devemos ter em mente que as práticas culturais em si são neutras, e é a educação que transmitirá o juízo de valor dominante sobre determinada prática cultural: se é melhor ou pior, bom ou ruim, bonito ou feio, culto ou inculto, sublime ou vulgar. E, dentre as várias práticas culturais que são categorizadas também pela escola, estão as artes plásticas e a literatura, que conformam um sistema próprio de valoração.

Em As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário (1996), Pierre Bourdieu ensina que “o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção

enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista” (1996, p. 259). O autor, aqui, desmistifica a legitimação advinda da ideia de gênio artístico, de dom inato, ou de técnica excelente, e demonstra que a consagração das obras tem muito mais a ver com um jogo de poder – bastante subjetivo e pouco técnico – entre aqueles que ditam os parâmetros para um trabalho ser considerado bom ou não.

Assim, os estudos sobre o campo de produção da arte devem considerar tanto os artistas, analisados por Bourdieu como “os produtores diretos da obra em sua materialidade”, quanto “o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra”, incluindo nesse grupo “críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, marchands, conservadores de museus, mecenas, colecionadores, membros de instâncias de consagração, academias, salões, júris, etc” (1996, p. 259).

Na nossa análise em questão, podemos dizer que o mercado de arte em Goiânia se consolidou com a abertura da Casa Grande Galeria de Arte, inaugurada em 1975 por Célia Câmara. Atuando como marchande, ela “estabeleceu um novo patamar na negociação de arte em Goiás com a criação de uma nova estrutura de venda de arte, ajudando a construir e profissionalizar o mercado de arte goiano” (COELHO, 2013, p. 142). Célia Câmara coordenou diversos agentes, como jornalistas, críticos, colecionadores, e até mesmo políticos e celebridades que compareciam às exposições de sua galeria, para, dessa maneira, alcançar junto ao público uma legitimação dos artistas cujas carreiras ela administrava.

Célia Câmara também lançou mão do aparato midiático de seu marido, Jaime Câmara, principalmente através do jornal O Popular, com colunistas que cobriam seus eventos, que faziam matérias sobre os artistas locais, e com uma agenda repleta de exposições com nomes de reputação nacional, que agregavam valor tanto à galeria quanto aos artistas com quem ela trabalhava.

Além disso, Célia se preocupava com o que chamava de “interiorização da arte”, fazendo conexões com políticos de cidades do interior de Goiás para levar exposições de artistas goianienses. Resultado disso foi o contato, até então quase inexistente, da população goiana com uma cultura visual formal, a criação de um público consumidor local, além do surgimento de artistas nas cidades do interior, inspirados pelas exposições. Em entrevista para o jornal O Popular, em 1988, Célia Câmara relata: "Há alguns anos, nós fizemos uma exposição de artistas da capital em Catalão e o que surgiu de artistas naquela cidade desde então foi uma coisa extraordinária" (O Popular, Caderno 2, pg. 21, de 22/09/88).

Célia Câmara também é notória quanto à valorização da arte indígena. Detalharemos ao final do quarto capítulo deste trabalho que ela, ao final de sua vida, teve como última atividade em prol da arte o incentivo para que indígenas registrassem seus desenhos tradicionais em telas, que seriam posteriormente expostas em grandes exposições em sua galeria e em galerias de São Paulo.

De fato, utensílios indígenas estavam em voga na decoração de residências na década de 1990, mas a apreciação da arte indígena em espaços eruditos ainda era escassa – o que foi tensionado por Célia Câmara com sua atuação. Seu pioneirismo é ainda mais notório quando levamos em consideração que somente em 2021 a Bienal de São Paulo, um dos maiores eventos de artes plásticas do Brasil, ao completar 70 anos, convocou cinco artistas indígenas brasileiros para sua megaexibição (MEDEIROS, 2021).

De todos os feitos de Célia Câmara, merece destaque o estabelecimento, a partir de 1977, do Concurso Novos Valores, que vigorou anualmente até 2009, e que, nas palavras do renomado artista plástico Amaury Menezes, “pela atenção na seleção dos candidatos e pelo bem-esquematizado critério de premiação, [foi] o mais importante e acreditado salão de arte de Goiás” (MENEZES, 1998, p. 54). Seu objetivo era contemplar, via concurso, novos artistas que tentavam a entrada no mercado das artes em Goiás. Em entrevista ao O Popular (Caderno 2, 18 de novembro de 1988), Amaury Menezes destacou:

O Concurso Novos Valores, que ela promove anualmente, revela um grupo de artistas que depende apenas de oportunidade para aparecer. A Casa Grande faz um concurso que difere de outros, porque não tem premiação, não é nada de medalhas – simplesmente a galeria dá a estes artistas a oportunidade de aparecer e faz uma seleção rigorosa, mais criteriosa do que qualquer outro salão de que a gente tenha notícia, pelo menos aqui no Centro-Oeste. O importante do aparecimento da Casa Grande é que, antes, o artista era ao mesmo tempo o produtor e o comerciante de sua obra. E comercializar o trabalho é muito constrangedor para o artista, que é mais voltado para a própria produção. É tão importante a participação da Casa Grande dentro da produção artística, como é importante a participação do artista. Um não sobreviveria sem o outro (O POPULAR, Caderno 2, 18 de novembro de 1988).

Por outro lado, há também o aspecto de qual o perfil das pessoas que se relacionam com o mundo da arte. Apesar dos esforços de Célia Câmara em levar arte para o interior de Goiás e alavancar a carreira de artistas iniciantes, que não tinham conexões com uma elite intelectual, o que se viu ao longo da história, de forma geral, foi o movimento oposto.

No caso do sistema da arte europeu, os sociólogos Pierre Bourdieu e Alain Darbel, no livro *O Amor pela arte: Os Museus de Arte na Europa e seu Público* (2003), realizaram pesquisa na Espanha, França, Grécia, Holanda e Polônia, para compreenderem alguns dos dispositivos que levam à formação do público de museus, à prática da visitação e ao gosto e amor pela arte. E o que eles perceberam   uma predisposi o do público assíduo aos museus ao “amor   arte”, que   ensinada desde a infância no seio familiar, como um habitus, um estilo de vida que promove uma disti o entre as classes sociais cultas das demais.

Em resenha sobre o livro de Bourdieu e Darbel (2003), o professor doutor em educa o Márcio Penna Côrte Real (2016) percebe que o “amor pela arte” que intitula o livro   na realidade uma ironia. Isso porque, longe de ser democrático e de advir de uma propensão emocional, o “amor   arte”   ensinado, como se percebe nos dados da pesquisa (BOURDIEU E DARBEL, 2003), que revelam grande influência da escolariza o: quanto maior o grau de instru o, maior a frequência aos museus. Logo,

Trata-se, então, de desvendar as dinâmicas sociais que possam contribuir para o acesso às obras de arte. Aparentemente, a ideia de amor pela arte pode soar como uma dádiva ou como um esforço individual, fruto da boa vontade cultural de certos agentes ou grupos sociais na rela o que estabelecem com sua aprecia o. Para Bourdieu, não. A questão da educa o ou do capital cultural, em correla o com a posse de capital material,   definidora das possibilidades de acesso aos vários tipos de conhecimento, em particular, ao artístico (REAL, 2016, p. 938).

Bourdieu e Darbel constatao que a visita o a museus “corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 37), sendo um capital cultural transmitido como herança de pais para filhos. O conhecimento sobre arte, assim, faz parte de um jogo de domina o social. E nesse jogo também entra a educa o no sistema escolar tradicional, que apenas tem eficácia quando exercida sobre indivíduos já familiarizados com o mundo da arte.

Consequentemente, “a a o da Escola, exercida de forma bastante desigual (nem que fosse no que diz respeito   dura o) sobre crianças oriundas das diferentes classes sociais (...), tende a reduplicar e consagrar, por suas san oes, as desigualdades iniciais diante da cultura” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 54). Diante essa revela o, se torna indispensável a leitura de Pierre Bourdieu, no sentido de desnaturalizar os mecanismos instituídos de ocultamento das rela oes que levam às divis oes sociais.

O sociólogo e professor da Faculdade de Educa o da USP, Afrânio Mendes Catani, que dedicou boa parte de sua produ o ao estudo da obra de Pierre Bourdieu e sua recep o no

Brasil, analisa que o sociólogo francês questionou como e por que alguns grupos conseguem se apoderar dos meios de dominação,

Permitindo nomear e representar a realidade, construindo categorias, classificações e visões de mundo às quais todos os outros são obrigados a se referir. Compreender o mundo converte-se em poderoso instrumento de libertação. (CATANI, 2008, p. 62).

Dessa maneira, é crucial compreender as lutas em torno da apropriação da cultura e do conhecimento legítimo – ou, melhor dizendo, legitimado pelas elites. Esse desvelamento das estruturas de dominação vigentes inclui compreender que tal procedimento se realiza, dentre outros meios, no educacional. O próprio Bourdieu, no excelentemente intitulado livro “Estruturas sociais e estruturas mentais” (1989), afirma:

A instituição escolar desempenha papel determinante na reprodução da distribuição do capital cultural e, portanto, na reprodução da estrutura do espaço social, tornando-se uma aposta central nas lutas pelo monopólio das posições dominantes (BOURDIEU, 1989, p. 13-14).

Para Afrânio Mendes Catani, uma análise sociológica da educação deveria, sobretudo, se preocupar com o rompimento das categorias do senso comum de compreensão do mundo social. Segundo ele, aplicar Bourdieu à análise da Educação significa efetuar uma ruptura com essa tendência à naturalização, à desistorização, ao fatalismo, às explicações individualizantes, metafísicas e essencialistas. Assim, o pensamento pedagógico deveria produzir um efeito de desencantamento, tornar visível o invisível, e destruir a ilusão de transparência do mundo social (CATANI, 2008).

Neste ponto, e no tocante à educação sobre as artes plásticas, que é o foco deste trabalho, temos uma discussão que, como nos lembra Real (2016), concerne aos profissionais da educação: diante um sistema tão bem engendrado para manutenção da hegemonia de um seletivo grupo, é possível à escola promover a democratização do conhecimento de arte? Ao que o próprio professor (REAL, 2016) responde:

O papel da escola diante disso seria tensionar, por meio de sua ação pedagógica, o monopólio de certas expressões da cultura por parte dos grupos dominantes. Conclusivamente, trata-se de desvelar aquilo que Bourdieu chama "a verdade oculta do gosto culto". Ou seja, de mostrar que, independentemente do processo educativo (dentro ou fora da escola), a arte é um conhecimento que se estuda e se apreende - ainda que, por fazer parte de jogos de distinção e das lutas por posições de poder entre os diferentes grupos sociais, o conhecimento artístico, por vezes, não seja acessível aos diferentes grupos sociais da mesma forma (REAL, 2016, p. 941).

Por esse motivo, defendemos aqui o ensino sobre as engrenagens do sistema da arte para os alunos da educação básica. Não basta transmitir nomes e ideias consideradas importantes ao longo da história da arte, se este conhecimento não tiver qualquer correlação com a vida dos educandos.

Neste ponto, o ensino sobre arte deve tanto abranger formas outras de arte – como a de culturas para além da europeia –, quanto ensinar sobre os cânones da arte de forma articulada com a realidade. E essa articulação se dá exatamente mostrando as maneiras pelas quais a maioria dos artistas se consagra, provando que diversas pessoas poderiam ter feito obras consideradas excepcionais, caso tivessem os recursos sociais para tanto: classe social, habitus familiar, contatos, influência, ou o respaldo de uma marchande, mecenas e empreendedora cultural como Célia Câmara.

Apenas dessa maneira poderemos promover um tensionamento do monopólio das artes consideradas eruditas por parte de uma elite intelectual. A ação pedagógica libertadora deve dar o acesso ao “gosto culto” ao mesmo tempo em que demonstra sua lógica de dominação e também prova que outras práticas culturais são equivalentes em importância.

Sob esta lógica, somos amparados também pelo educador Demerval Saviani (2011), que advoga uma superação da dicotomia Saber Erudito versus Saber Popular. Em sua pedagogia histórico-crítica, o autor busca uma maneira de as pessoas terem acesso ao saber sistematizado, de forma que expressem de forma elaborada seus conhecimentos populares:

Chegaríamos assim a uma cultura popular elaborada, sistematizada. Isso aponta na direção da superação dessa dicotomia, porque se o povo tem acesso ao saber erudito, o saber erudito não é mais sinal distintivo de elites, quer dizer, ele torna-se popular. A cultura popular, entendida como aquela cultura que o povo domina, pode ser a cultura erudita, que passou a ser dominada pela população (SAVIANI, 2011, p. 69).

É por isso que, no caso da educação em Goiás, para ocorrer essa apropriação popular da cultura erudita, é necessário não apenas conhecer os artistas canonizados pelo sistema da arte local, como Antônio Poteiro ou Siron Franco, mas também saber quem foi a principal figura que engendrou esse sistema: Célia Câmara. Uma mulher da elite, que internalizou o habitus cultivado do apreço às artes plásticas, e fez disso seu negócio e propósito de vida, ampliando o acesso do público à cultura erudita. Para tanto, ela dispunha de contatos com a elite econômica, política e intelectual, além de uma empresa de mídia, com o jornal O Popular e a TV Anhanguera, que ela articulou para promover artistas, muitos deles inicialmente desconhecidos, que expunham em sua Casa Grande Galeria de Arte.

Na outra ponta, Célia também proporcionava uma democratização da arte ao viabilizar as carreiras de artistas oriundos das classes populares, além oferecer cursos, palestras e oficinas para o público em geral, fazendo de sua galeria uma verdadeira escola de arte aonde as pessoas podiam trocar seus conhecimentos. Enquanto durou a Casa Grande Galeria de Arte, de 1975 a 1995, produtores e apreciadores de arte puderam se encontrar e formar um sistema e um mercado, gerando valor cultural e econômico, agenciados pelo empreendedorismo cultural de Célia Câmara.

1.2- De onde vêm os intelectuais do Brasil

Para termos uma melhor compreensão do que foi teorizado até aqui, à luz de Paulo Freire, José Carlos Libâneo, Demerval Saviani, Álvaro Vieira Pinto e Pierre Bourdieu, vamos lançar mão de um exemplo que ocorreu no Brasil, com relação à maneira como se consolidaram os grandes nomes da intelectualidade nacional.

Em geral, quando se estuda Literatura, busca-se compreender os valores e estéticas propostas por cada escola literária, e – quando há uma didática bem planejada – sua correlação com os eventos da história. Dessa forma, sabemos que o movimento Barroco surgiu como uma reação da Igreja Católica à Reforma Protestante, enquanto o Arcadismo, no século XVIII, ajuda a compreender o declínio do absolutismo e a ascensão da burguesia, no contexto do Iluminismo e do avanço técnico e tecnológico que produziram a industrialização e o conseqüente êxodo rural.

Em seqüência, nas aulas de Literatura em uma pedagogia tradicional, decora-se uma lista de nomes de autores mais proeminentes de cada escola literária, e aprende-se sobre um aspecto ou outro de suas vidas pessoais que possam ter influenciado em sua obra. A impressão que fica, ao final de cada conteúdo, é a de que se tratava de gênios que perceberam o estado mental geral de sua sociedade e cristalizaram seus valores em grandes obras, que ficaram eternizadas por sua grande qualidade técnica e de perspicácia – algo impossível de se cogitar ser feito por qualquer outro. Além disso, fica subentendido também que, além do prestígio, tais autores auferiam grande renda de suas publicações, parecendo que a escrita seria uma fonte de riqueza para alguns que tiveram o mérito de produzir obras geniais.

Contudo, além de não ser verdade, o desconhecimento dos entremeios sociais que legitimam ou não determinado escritor levam os educandos a se sentirem desconectados e inferiores a eles, sendo impensável tê-los como um exemplo possível para suas próprias vidas. E, ao fim, é difícil haver sequer uma real compreensão e conexão com as obras estudadas – o que deveria ser o objetivo do estudo destes autores pelos discentes da escola formal.

Em *Intelectuais à brasileira* (2001), Sérgio Miceli desnuda os elementos, a organização e o funcionamento interno das estratégias de inserção social da elite cultural brasileira, principalmente da primeira metade do século XX. No caso dos literatos, tratava-se, em sua grande maioria, de funcionários públicos que, em seu tempo ocioso, dedicavam-se às letras – o que já revela que eram raros os casos de autores que viviam exclusivamente de suas publicações, e menor ainda era a possibilidade de enriquecer.

A grande moeda de troca de seu labor era, assim, o prestígio social, a possibilidade de ser reconhecido como um intelectual. E esse reconhecimento não vinha de uma genialidade inata, de uma argúcia ímpar, mas do que Miceli (2001) caracteriza como “o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, [que] vão depender (...) das instituições e dos grupos que exercem o trabalho de dominação” (MICELI, 2001, p. 17).

Dessa maneira, Sérgio Miceli (2001) ensina ao longo de seu livro que muitos escritores procuravam justificar suas obras por um ideal de missão nacional e/ou civilizatória, como se fossem os grandes conhecedores dos interesses gerais da sociedade. Isso se deu com os reformistas liberais do fim do período imperial, com os positivistas republicanos, com os críticos da República, com os modernistas, e também com seus sucessores ou desafetos das décadas de 1930 e 40.

O autor (2001) demonstra a lógica das regras cotidianas das estratégias de inserção e de viabilização das carreiras dentro das instituições dominantes, sobretudo no âmbito do Estado, reforçando a importância dos vínculos sociais dos intelectuais e a relação entre suas origens e consequentes posições nas estruturas de poder. A maioria destes intelectuais se ocupava no funcionalismo público ou como profissionais liberais, principalmente com diplomas de medicina ou direito.

Precisamos ressaltar aqui que, para Miceli (2001), o intelectual não é apenas aquele que publica livros ou está ligado ao ambiente acadêmico, como se pensa no senso comum, mas o agente que se envolve nas tarefas políticas e ideológicas a serviço do Estado, que atua em defesa

dos interesses da classe social que representam, legitimando suas ações, em uma perspectiva muito próxima à concepção de “intelectual orgânico”, em Antônio Gramsci (2007).

Na prática, vemos em *Intelectuais à brasileira* (2001) que, até a Primeira República, os intelectuais dependiam das redes de relações sociais e familiares, e, com o declínio das oligarquias rurais na década de 1930, passa-se a exigir que possuam outras formas de distinção, como diplomas escolares – o que demonstra que, para além da concorrência no campo intelectual, havia também a hierarquização das posições internas em relação às origens sociais dos recrutados. Sérgio Miceli (2001) também questiona a tradição intelectual inaugurada pela Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922, que impôs a definição do próprio sentido do modernismo brasileiro a partir dos seus valores particulares.

Em uma análise sociológica, as pesquisas de Miceli (2001) demonstram o fato de que as ações dos intelectuais não são sempre motivadas pelos princípios que eles dizem, tentando uma maneira de racionalizá-las. Isso porque o nexos entre as biografias dos autores e a dinâmica político-cultural da sociedade brasileira provam que tanto as possibilidades efetivas de projeção de suas obras, quanto a própria identidade desses atores estavam sujeitas às forças sociais que se organizavam no Estado, criando uma codependência entre as duas partes. De um lado, o Estado ganhava em legitimação ideológica e cultural. De outro, os intelectuais ganhavam notoriedade pública.

Ainda com relação às elites intelectuais brasileiras, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, em “*Raízes do Brasil*” (1968), publicado em 1936, diz que as elites do Brasil herdaram da Europa seus sistemas de privilégios e hierarquias, que lá correspondiam à nobreza. Também vieram dos europeus ibéricos o desprezo pelos trabalhos manuais e mecânicos, cabendo às elites os trabalhos considerados intelectuais. Contudo, no caso do Brasil, existia uma elite com bem menor diplomação universitária e hábito de leitura que sua correlata na América Espanhola. De acordo com o autor,

Os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de idéias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade de seu domínio (HOLANDA, 1968, p. 121).

Sérgio Buarque de Holanda (1968) analisa, então, a formação da sociedade brasileira, abordando a relação entre tradição e modernidade, e as raízes culturais e estruturais que a moldaram. O livro busca nas raízes da sociedade brasileira uma explicação para o atraso social do país, refletindo sobre as práticas do patrimonialismo e o costume de dar maior importância à esfera privada, em detrimento da esfera pública – ou seja, a corrupção.

Por outro lado, Jessé Souza, em “A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato” (2017), demonstra que a desigualdade brasileira deve ser refletida a partir da escravidão, e não a partir da herança de um Estado corrupto. Souza critica “Raízes do Brasil” (1936), dizendo conter uma “narrativa totalizadora” e uma legitimação “para uma dominação oligárquica e antipopular com a aparência de estar fazendo crítica social” (SOUZA, 2017, p. 8).

Com foco nas heranças da escravidão negra, Jessé Souza (2017) discute o atraso brasileiro não numa perspectiva econômica, mas sociocultural, mostrando o papel das elites em perpetrar seus sistemas de dominação. Souza ainda reconhece a Universidade de São Paulo, com sua formação moralista, como o capital cultural por onde a classe média é assimilada, e acredita que a classe média é vítima em todo o processo, mas, ao mesmo tempo, um braço responsável por ajudar a ampliar a desigualdade social e manter nossa identidade de “vira-lata”.

Apesar das divergências, tanto Sérgio Miceli quanto Sérgio Buarque de Holanda e Jessé Souza coadunam em apresentar a figura do intelectual como um agente importante de legitimação da dominação das elites através do Estado brasileiro. Mediante suas teorizações, influência no sistema educacional, ou pela promoção ou repressão de determinadas práticas culturais, os intelectuais ditam quais valores serão transmitidos à população do Brasil.

Nesse sentido, podemos dizer que Célia Câmara foi uma intelectual, que difundiu valores à população goiana não através da publicação de livros, mas como uma agente cultural. Com seu empreendedorismo, ela educou a população para a valorização das artes plásticas eruditas e dos artistas goianos, conseguindo, assim, formar público para a produção da arte local. Dessa forma, ela permitiu que muitos artistas conseguissem viver da renda advinda das vendas de suas obras, gerando a profissionalização do mercado de arte goiano nos anos 1970 e 80.

O Brasil foi ideologicamente formado por intelectuais que, conscientemente ou não, serviram para propagar os discursos e perpetrar os valores da elite que comandava o Estado brasileiro, como vimos com Sérgio Miceli (2001), Sérgio Buarque de Holanda (1968) e Jessé Souza (2017). Esses ideais se infiltraram no sistema escolar, que serviu como principal meio de propaganda de práticas culturais legitimadas por essa elite, como a Literatura e a História da Arte, consagradas ao longo do tempo como “eruditas”, como nos ensina Álvaro Vieira Pinto (1979) sobre a dicotomização entre o que é “culto” ou “inculto”.

Mas não é objetivo da escola tradicional – pelo menos na forma como essa informação é passada – uma compreensão que permita um empoderamento dos educandos. Pelo contrário,

conhecer uma série de autores e suas obras, apartados do contexto social que os colocou em proeminência, promove um culto à personalidade, e transmite a errônea impressão de que os educandos nunca teriam capacidade de feitos parecidos.

Essa é, nas palavras de Paulo Freire (1999), uma educação desumanizadora. Não faz cidadãos, mas espectadores. Para pensadores como José Carlos Libâneo (1984), Demerval Saviani (2011), Marilena Chauí (1986) e Paulo Freire (1999), uma educação libertadora deve ensinar a construção histórica das ideias e das práticas culturais: tudo tem uma origem e uma intenção. Conhecer o conteúdo sem conhecer o como e o porquê de sua escolha no currículo escolar, em detrimento de uma vastidão de outros saberes, forma pessoas alienadas de sua própria realidade.

É por esse motivo, visando uma educação de fato libertadora, que instamos o ensino na Educação Básica da lógica de consagração dos artistas, em conjunto com a História, a História da Arte e a Literatura. No caso das redes de ensino de Goiás, é crucial o reconhecimento, por parte das novas gerações, do nome de Célia Câmara.

Destarte, não há o que se falar sobre a arte em Goiás – pelo menos em relação aos anos 1970 e 80 – sem se citar o nome de Célia Câmara. Com essa afirmação, não desejamos diminuir o trabalho dos talentosos artistas goianos, mas dizer que, sem dona Célia, não existiriam muitos dos principais nomes de peso da História da Arte de nosso estado. Para além de tantos artistas de vulto que merecem ser estudados, pairou acima de todos, orquestrando a dinâmica das artes em Goiás, a figura de Célia Câmara.

CAPÍTULO II – O Sistema da Arte

Este capítulo analisará, desde os primórdios da humanidade, como se deu a formação do sistema da arte. Segundo o filósofo Álvaro Vieira Pinto, a cultura é “coetânea do processo de hominização, não tem data de nascimento definida nem forma distintiva inicial. A criação da cultura e a criação do homem são na verdade duas faces de um só e mesmo processo (PINTO, 1979, p. 122).

Assim, inicialmente, as dificuldades de sobrevivência dos primeiros homens impuseram a necessidade da ação coletiva, produzindo os relacionamentos sociais e a cultura. Com o tempo, a diversificação cada vez mais vultosa de conhecimentos passou a florescer em produtos culturais, entre eles as obras de arte, e passaram a ser criadas em torno delas sistemas simbólicos para sua decodificação. Nas palavras de Paulo Freire (1999),

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura (FREIRE, 1999, p. 43).

Contudo, com o desenvolvimento de algumas civilizações, dentre elas a ocidental, e de uma organização de classes sociais, surgiram também engrenagens de dominação social que ocorreram através da hierarquização das diversas práticas culturais. O aparato cultural passou então a ser utilizado, em suas diversas formas – dentre elas, as artes plásticas – para legitimar valores das elites dominantes e, dessa maneira, assegurar seu poder e privilégio ao longo da história.

Compreendendo essa evolução à luz da antropologia, da sociologia e da história, objetivamos contribuir, na esfera da reflexão e produção do conhecimento, com uma discussão que busca empoderar os alunos da Educação Básica mediante sua iluminação quanto às estratégias de legitimação e consagração dos artistas e suas obras.

2.1– Sistema da Arte: compreensão evolucionária, sociológica e histórica

O Sistema da Arte como um ritual do homo sapiens moderno

A arte nasceu junto com a humanidade, como uma irmã gêmea da condição humana. Por meio dela, a humanidade expressa suas necessidades, crenças, sonhos, desejos, colocando em símbolos a relação homem–mundo. Nas palavras de Duarte Júnior, professor doutor do Instituto de Artes da Unicamp, “a arte está com o homem desde que este existe no mundo, ela foi tudo o que restou das culturas pré-históricas” (1994, p. 136).

Na verdade, a arte precede o homem como o conhecemos. Em 2018, pesquisadores descobriram pinturas em cavernas feitas por neandertais há 65 mil anos atrás, muito antes de o *Homo sapiens* chegar à Europa, há 45 mil anos. Segundo reportagem da BBC (2018), “até agora, acreditava-se que a produção artística era um comportamento único à nossa espécie (a *Homo sapiens*) e muito distante das habilidades de nossos primos evolucionários”.

Fazer arte, portanto, é anterior à nossa constituição como espécie, e é inerente à nossa condição de ser, ocorrendo em todas as culturas existentes. É também através da arte que podemos fazer levantamentos de informações de períodos históricos remotos, como foi o caso da recente descoberta sobre a arte neandertal. Para Anamelia Buoro, doutora em Comunicação e Semiótica,

(...) entendendo arte como produto do embate homem/mundo, consideramos que ela é vida. Por meio dela o homem interpreta sua própria natureza, construindo formas ao mesmo tempo em que se descobre, inventa, figura e conhece. Desta maneira podemos dizer serem as invenções filhas das épocas em que acontecem, pois não há descoberta científica ou produção artística sem que existam condições materiais e psicológicas favoráveis ao seu aparecimento. Elas sempre se apóiam em acontecimentos anteriores, inscritos em um processo histórico. (BUORO, 2000, p. 82).

O fato de o homem ter desenvolvido a arte muito antes de sua “conclusão”⁴ enquanto espécie indica uma retroalimentação na qual nós evoluímos ao mesmo tempo em que fazíamos arte – e também por causa disso. Dessa forma, a arte é inerente tanto ao nosso desenvolvimento cultural quanto ao nosso desenvolvimento biológico. Precisamos, portanto, compreender um pouco de neurociência para compreendermos como se deu a formação dos sistemas de arte na

⁴ As aspas foram utilizadas para rechaçar uma interpretação teleológica da evolução humana. Compreendemos que, por meio da seleção natural, a evolução de todos os animais, inclusive os humanos, se dá ininterruptamente, sem caminhar rumo a um “objetivo” ou a um “aperfeiçoamento”.

sociedade moderna. A partir disso, poderemos analisar como Célia Câmara, advindo do contexto histórico em que se encontrava a arte de Goiás, soube orquestrar os agentes do sistema da arte goiano de modo a produzir legitimidade das artes plásticas locais para o público, e, também, a noção de pertencimento de grupo entre os artistas que trabalhavam com ela, promovendo uma validação coletiva que se retroalimentou e que, durante certo tempo, também frutificou na forma de capital financeiro e cultural.

Atualmente, vivemos um contexto de ênfase nas pesquisas neurocientíficas⁵. Os novos programas de pesquisa desenvolvidos nos últimos trinta anos têm reconhecido a necessidade de aproximar as ciências sociais e a biologia, e partem da premissa de que a cultura é, tal como percebido pela sociologia e pela antropologia, uma causa importante do comportamento humano (CHEIDA e COSTA, 2014).

Logo, todo o engajamento para a compreensão do cérebro, além de trazer novos conhecimentos para as áreas de antropologia, ciências sociais e artes, revolucionou também a nossa percepção sobre o que é a cultura. Contudo, Rodrigo Saraiva Cheida e Maria Conceição da Costa, do Departamento de Política Científica e Tecnológica (DPCT) da Unicamp, ressaltam que

As pesquisas nas neurociências (...) não são meramente deterministas ao reduzir a experiência humana à circulação do sangue no cérebro e a alquimia de neurotransmissores. O privilégio do imaginário ontológico e seu futuro a ser construído permite aos praticantes das neurociências estabelecerem reflexões e pressuposições sobre a personalidade. Entretanto é preciso destacar que (...) há uma “ideologia” nas neurociências do cérebro definir o “ser”, uma qualidade ou pré-condição das neurociências investigarem o cérebro como definidor do sujeito, que instigou o avanço nas investigações dessa área científica - o que não quer dizer necessariamente que as transformações neste ramo científico seguiram simplesmente essa lógica. (CHEIDA e COSTA, 2014, p. 11)

Nesse sentido, o cientista social Paulo Crochemore Mohnsam da Silva enxerga a neurociência e as rupturas advindas com estes estudos como a conformação de novos arranjos

⁵ O cérebro ganhou destaque tanto na produção científica quanto no debate público, desde a década de 1990, quando o então presidente dos Estados Unidos, George Bush, proclamou a chamada “Década do cérebro”, inaugurando na sociedade ocidental um grande evento científico, cultural, histórico, discursivo, político e também midiático. Anos depois, no início de 2013, foi divulgado pelo presidente Barack Obama um programa de financiamento público denominado “Brain Initiative”, cujo objetivo era desenvolver o mapeamento cerebral, técnicas terapêuticas e inovações tecnocientíficas na área. Para Eric Kandel, ganhador do prêmio Nobel de Medicina e proeminente neurocientista, “como os biólogos focalizaram seus esforços na compreensão do cérebro/mente, a maior parte deles está convencida de que a mente representará para a biologia do século XXI o que os genes representaram para a biologia do século XX” (KANDEL, 2003, p 142).

de conhecimento que constituem novas formas de explicar o mundo, sem que a centralidade do cérebro imponha uma cisão com outras explicações. Logo, não se trata de um avanço da ciência no sentido de um progresso da racionalidade, mas novas possibilidades interpretativas da condição humana:

Tomo as Neurociências, assim, através de seus modos de problematizar o ser humano – como um conhecimento situado entre domínios de objetos e conjuntos conceituais definidos por práticas e discursos. Trata-se de recolocar a questão do conhecimento, inquirindo não o quanto ele atinge as coisas mesmas, mas na própria forma como um tipo de olhar e um tipo de linguagem funda determinada ordenação epistemológica da realidade, produzindo uma nova ontologia do ser humano a partir do cérebro, seus circuitos neuronais e seus processos neuroquímicos. Desta forma, entendo a existência mesma da “cognição social” a partir da rede de neurônios – peça chave que liga o indivíduo e seu cérebro com um mundo inteligível – como parte dos deslocamentos e metamorfoses discursivas dentro do saber (SILVA, 2014, p. 4).

Assim, a neurociência parte da constatação da existência da mente com determinadas funções e capacidades que permitem ao ser humano conhecer a si e ao mundo, relacionando sua evolução biológica paralelamente à evolução da organização social. Nessa perspectiva, o homem é um ser social dentro de um continuum evolutivo. E desses estudos advieram ramos mais interessados na dimensão social do indivíduo⁶. Cacioppo e Bernston (2001), para definirem Neurociência Social, partem do princípio de que os seres humanos são animais sociais, que precisam naturalmente estarem juntos. Os autores afirmam que a mente é um componente fundamental do desenvolvimento do indivíduo, e que esta atua em um “teatro” que seria inegavelmente social. Estudam, assim, as relações entre o que se processa no cérebro e o que se processa na dimensão social.

Nesse sentido, a Neurociência Cognitiva Social é definida por Lierberman (2001) como o estudo do processo no cérebro humano que guia o indivíduo a entender aos outros e a si mesmo, possibilitando que este aja efetivamente no “mundo social”. Há a ênfase em análises que vão desde “a experiência e o comportamento de indivíduos motivados em contextos (nível social), passando pelos mecanismos de processamento de informação que originam tal

⁶ Enquanto a Neuropsicologia estuda distúrbios cognitivos e emocionais e tem objetivos diagnósticos e terapêuticos, a Neurociência Social e a Neurociência Cognitiva Social tomam por objeto principal o indivíduo sem ênfase na dimensão patológica.

fenômeno (nível cognitivo) até o sistema cerebral no qual se localizam esses processos (nível neural)” (LIEBERMAN e OCHSNER, 2001, p. 719).

Dessa forma, os pesquisadores estudam a evolução humana através da comparação com outros primatas e em relação a outros homínídeos, observando a mente em resposta orgânica a estímulos externos. Foi formulada, assim, a ideia de cognição social, um “processo neurobiológico que permite tanto humanos como animais interpretarem adequadamente os signos sociais e, conseqüentemente, responder de maneira apropriada” (BUTNAM e ALLEGRI, 2001).

Chegou-se à conclusão, assim, de que não apenas o cérebro evoluiu de maneira a produzir a adaptação do homem, como a evolução do cérebro humano instrumentaliza o indivíduo de modo a ser capaz de manter uma relação adaptativamente regulada com os grupos sociais. Ao longo de sua história evolutiva, portanto, o homem foi cada vez mais desenvolvendo suas habilidades sociais – não apenas a nível cultural, mas cerebral.

A evolução, provavelmente, inclinou os seres humanos a maneiras de agir pró-social e cooperativamente, já que o desenvolvimento da comunicação não seria suficiente para explicar nossa evolução cultural, com sua organização social extremamente imbricada, se comparada à de outros primatas.

Esta abordagem foi denominada teoria da coevolução gene-cultura, ou "teoria da dupla herança". Ela inovou no embate entre biologia e ciências sociais ao propor a tese de que tanto a cultura depende da genética humana quanto o contrário. Segundo Fábio Portela Lopes de Almeida, pós-doutor em Sociologia do Direito,

O fato de sermos seres culturais somente foi possível porque nosso passado evolutivo favoreceu o surgimento de indivíduos capazes de agir de acordo com elementos culturais, e a circunstância de a cultura existir entre nossos ancestrais exerceu forte pressão seletiva sobre nossa genética. Segundo a teoria da dupla herança, a cultura é causa evolutiva de nosso comportamento. Trata-se de uma abordagem fundamentalmente diferente de outras perspectivas teóricas rejeitadas pela teoria social, como a sociobiologia ou a psicologia evolucionista, que não atribuem à cultura qualquer papel relevante na compreensão de nosso comportamento. (ALMEIDA, 2013, p. 246)

A partir daqui, podemos compreender o surgimento das regras sociais, que irão se desenvolver a ponto de vermos no moderno sistema da arte uma de suas manifestações. A humanidade foi estabelecida por meio de normas e regras, que, para além de transmitirem conhecimentos de cuidados que garantissem a sobrevivência no ambiente, caracterizavam-se também como uma fonte de coesão do grupo.

Cerimônias com intrincadas sucessões de ritos, por exemplo, aumentavam nossos níveis de dopamina no cérebro, hormônio da sensação de recompensa – o que ocorre até hoje, visto que somos os mesmos *homo sapiens* surgidos há cerca de 300 mil anos, e com o mesmo aparato biológico de cerca de 70 mil anos atrás (salvo poucas modificações seletivas acumuladas ao longo de nossa evolução).

Compreender e fazer parte das regras rituais nos proporciona prazer pela sensação de pertencimento ao grupo. O “raciocínio” da evolução seria “se pertence ao grupo, siga suas regras”, e se manifesta até hoje, por exemplo, nos rituais de cerimônias religiosas, festividades populares, e – por que não – na lógica do sistema de arte.

O neurobiólogo Semir Zeki, referência em seu estudo de neuroestética, busca os fundamentos neurológicos da contemplação e da criação artística. No caso da apreciação de uma *performance*, o pesquisador verifica no comportamento de massa do público a relação da arte com a coesão social:

A maneira como a plateia experiencia a *performance* artística é modulada pelo contexto do ambiente social e sensorial que resulta em uma série de ativações neurais na tentativa de decodificar as expressões faciais, a percepção social, as reações das demais pessoas etc. Aqui, aparelhos de neuroimagem (...) apontam estruturas (...) responsáveis pelo comportamento de massa que observamos nesses eventos - os aplausos coordenados, o espanto, o choro, o riso. A experiência coletiva pode refletir sobre o indivíduo de maneira a amplificar suas próprias emoções, dando outro patamar à percepção artística (ZEKI, 2015, p. 16).

Mas, para além da fruição estética, a compreensão neurobiológica do sistema da arte está muito mais relacionada à compreensão da cooperação humana, que evoluiu através da imitação de regras culturais. De acordo com o já mencionado Fábio Portela Lopes de Almeida, em “As origens evolutivas da cooperação humana e suas implicações para a teoria do direito” (2013),

A seleção natural favoreceu, na linhagem homínida, uma psicologia inata capaz de imitar as variantes culturais mais comuns de uma população, favorecendo a sua disseminação e a diminuição da frequência das mais raras. Com a imitação das variantes culturais mais comuns, a variação cultural pode ser mantida, porque mesmo os imigrantes aprendem as variantes culturais mais comuns no grupo e passam a comportar-se de acordo com o esperado pela comunidade. Esse efeito é ainda maior se o viés conformista for aliado à punição moral, uma vez que os imigrantes passam a respeitar as variantes culturais comuns, já que o risco de sofrer punição torna mais custosa a adoção de variantes diferentes das comuns. Há cerca de 200.000 anos, a mente de

nossos ancestrais já era dotada das pré-condições psicológicas (o viés conformista e a capacidade de punir moralmente) necessárias para a diferenciação cultural entre as várias sociedades humanas. (ALMEIDA, 2013, p. 253)

Considerando que nosso aparato neurobiológico, desde o princípio de nossa espécie, tende ao conformismo cultural e às capacidades de imitação e de punir moralmente, podemos inferir que esta é a causa primeira de suas implicações socioculturais – dentre elas, a formação de diversos grupos fechados, com regras próprias, dentro de uma mesma sociedade.

Nesse sentido, o grupo fechado que caracteriza o sistema da arte é definido pelo sociólogo Pierre Bourdieu como um campo de produção erudita, que se diferencia do campo da indústria cultural de massa por ser hermético, criando suas próprias regras de diferenciação, um “fechamento em si mesmo” (BOURDIEU, 1982, p.105) para se diferenciar do público não-intelectual das classes dominantes e, principalmente, das demais classes sociais.

Bourdieu ensina que “ao contrário do sistema da indústria cultural, que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos” (BOURDIEU, 1982, p.105). Nesse caso, a concorrência se dá pelo reconhecimento cultural, que é concedido por pessoas do próprio grupo: clientes privilegiados cultivados e produtores de arte concorrentes. Logo, a lei fundamental do sistema de arte é a legitimação dada pelo grupo intelectual.

Essa legitimação é alcançada através da imitação de determinados ritos, conceitos e linguagens criados dentro do grupo, ao mesmo tempo em que se pratica a punição moral daqueles que não seguem as regras. E tudo isso é bem amalgamado pelo viés conformista inato à nossa espécie, que sente o prazer dopaminérgico ao se adequar ao grupo social. Para fundamentar nossa análise neurosociológica do sistema de arte, temos as regras definidas por Bourdieu:

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo, os fatores de

diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder, bem como às tomadas de posição políticas (BOURDIEU, 1982, p.106).

Dessa maneira, o moderno sistema de arte é oriundo de um processo evolutivo de acumulação e diferenciação cultural das diversas comunidades pré-humanas, viabilizados por nosso viés conformista e capacidade para a imitação e para a punição moral. Portanto, foi favorecida a seleção de mentes capazes de lidar com variantes culturais cada vez mais sofisticadas em sociedades também cada vez maiores. Por sua vez, essas mentes eram capazes de lidar com um nível de complexidade cultural ainda maior.

Como consequência desse processo, temos o surgimento de culturas cada vez mais complexas, que demandavam mentes ainda mais sofisticadas, em uma coevolução entre a cultura e os genes responsáveis pelo aprendizado cultural. Nas palavras de Fábio Portela Lopes de Almeida, “culturas mais complexas exigem mentes mais aptas a lidar com variantes culturais, que, por sua vez, possibilitam o surgimento de culturas ainda mais sofisticadas” (ALMEIDA, 2013, p. 254).

Por conseguinte, a paulatina sofisticação da cultura e do aprendizado cultural deu ensejo a mentes capazes de se identificarem com marcadores simbólicos que caracterizam determinado grupo social – características marcantes que são perceptíveis no sistema de arte moderno. A criação de símbolos e a seleção de indivíduos e grupos que podem se associar a eles foi muito relevante para propiciar a evolução da cooperação humana.

Isso se dá porque a sociedade humana, altamente cooperativa, é sustentada por normas sociais, que são variantes culturais específicas que ditam o comportamento esperado e as punições aplicáveis. E, para que os indivíduos respeitem essas normas, é essencial uma psicologia propensa a se identificar com marcadores simbólicos, que possibilitam a interação seletiva dos membros da mesma comunidade, e a sensação de pertencimento a estes subgrupos. Fábio Portela Lopes de Almeida explica:

Os marcadores simbólicos sinalizam a pertença a uma comunidade moral que aplica as normas morais que fazem parte de sua cultura. O viés conformista facilita a aprendizagem dessas normas, que são imitadas e reforçadas pela comunidade por meio da punição. É provável que alguns dos elementos necessários para a evolução da psicologia que sustenta a marcação simbólica estejam relacionados também à evolução da linguagem. Todos esses aspectos presentes na evolução humana favoreceram a seleção de instintos específicos, que moldaram a estrutura da sociabilidade humana (...). Progressivamente, os ancestrais humanos se organizaram em grupos cada vez maiores, cujos

membros eram bastante cooperativos internamente e se identificavam por meio de marcadores simbólicos. (ALMEIDA, 2013, p. 254).

Dessa forma, construímos comunidades morais, com base em marcadores simbólicos em comum que tornam um indivíduo ligado emocionalmente ao grupo. Criações culturais como hinos, bandeiras, uniformes e línguas são marcadores que podem ser utilizados para identificar quem pertence e quem não pertence ao grupo – e, logo, para identificar quem é ou não digno de confiança.

Assim, a cultura depende dos símbolos para transmitir significados e valores, reforçar a identidade do grupo e estabelecer os limites da aceitação social. Os símbolos organizam o comportamento da sociedade, influenciando os indivíduos, as relações entre eles e suas ações no seu ambiente. Essa rede simbólica de variantes culturais está na origem dos sistemas normativos humanos como o direito, a religião e a moral, assim como em regras e convenções sociais – como são, por exemplo, a moda, a etiqueta e o sistema de arte.

Em Goiás, Célia Câmara cultivou um ambiente artístico que reforçava o poder simbólico da arte atrelado aos valores sociais referentes à cultura, erudição e status. Utilizando como ferramenta seu aparato midiático para propagar e reforçar esses valores, ela alçou seus artistas ao patamar de celebridades culturais locais, criando a identidade desse grupo e daqueles que queriam se ligar simbolicamente a ele, através da compra de obras de arte e da assiduidade nos eventos desse *métier*.

O Sistema da Arte como capital cultural

Pierre Bourdieu explica os símbolos como um signo de distinção social. Para o sociólogo, essas representações de significados socialmente construídos têm o poder de reconhecer os grupos privilegiados e estabelecer uma hierarquia entre os diferentes grupos sociais. Distinção social, portanto, é o processo pelo qual um grupo é percebido como diferente de outro da mesma sociedade.

O conceito de distinção social refere-se a grupos que são separados por meio de características como riqueza, educação, religião, etnia, gênero e profissão, separação esta que resulta em desigualdades sociais, pois certos grupos têm acesso a recursos, oportunidades e status que outros grupos não têm. Essas desigualdades podem ser vistas em muitos aspectos da vida, como saúde, educação, direitos políticos e em quase todas as perspectivas da vida em sociedade.

No livro “A Distinção: crítica social do julgamento” (2008), Pierre Bourdieu aborda como as estruturas de poder social influenciam os comportamentos humanos. Considerado um de seus livros mais influentes, seu conteúdo oferece um rico panorama sobre as dinâmicas sociais e como elas moldam a cultura humana.

Bourdieu argumenta que a distinção social, nosso gosto classificado em relação a certas coisas, é o resultado de um sistema de hierarquia social, com grupos sociais agindo de acordo com sua posição econômica, status e educação. Esta hierarquia de classes não é necessariamente baseada em competência, mas sim na criação de diferenças independentes entre os grupos.

Pierre Bourdieu examina como a distinção social é refletida no gosto estético e intelectual das pessoas, a fim de explicar como as classes sociais são formadas e mantidas. O autor percebe que, embora os indivíduos possam optar por diferentes estilos de vida, a distinção de classe limita o alcance do que eles podem realmente escolher. Para ilustrar seu ponto, ele cita exemplos diretos das diferenças sutis entre os gostos estéticos e intelectuais das classes superiores, médias e inferiores. Ele também explica como as estruturas de classe afetam a educação e a formação profissional.

Bourdieu defende que, ao assumir uma posição social, os indivíduos adquirem um “*habitus*”, que é um conjunto de atitudes, critérios e valores que orientam seu comportamento e seu gosto, principalmente com base em sua riqueza familiar e em seu histórico educacional. A hierarquia de classes é perpetuada, então, pelas distinções sociais, que são constantemente celebradas pela mídia, governo, empresas e outras instituições, sempre reafirmando esta cosmovisão cultural.

Logo, as distinções são usadas para categorizar e avaliar pessoas, lugares e coisas, baseada na ideia de que certos grupos têm um status social mais elevado do que outros. Esta seria a maneira de as classes dominantes manterem a sua autoridade, influenciando a maneira como pensamos e nos comportamos.

Célia Câmara, antes mesmo da criação da Casa Grande Galeria de Arte, como vimos, já influenciava o público do jornal O Popular através de seus modos, gostos, formas de vestir – seu *habitus* em geral. Com sua inserção no mercado de arte, então, a percepção de sua autoridade social é recrudescida pelo capital intelectual ao qual ela se liga, perpetuando sua distinção com relação às demais pessoas.

As distinções podem ser vistas em muitos aspectos diferentes da vida cotidiana. Por exemplo, pessoas de diferentes classes sociais são muitas vezes julgadas de forma diferente pela sociedade. Isso pode se manifestar em diferentes níveis de respeito por diferentes

indivíduos, bem como em diferentes expectativas de como as pessoas devem se vestir, agir e falar. Contudo, este conceito se refere tanto à separação consciente quanto à inconsciente, ou seja, é uma forma de diferenciar as características entre as classes, independentemente de como elas percebem sua própria posição. Muitas vezes, esses limites simbólicos são tênues e passam despercebidos, ainda que definam nossas identidades e a posição que ocupamos na sociedade.

Nesse sentido, o sistema da arte é mais um dos artifícios criados e arbitrariamente consagrados ao longo da história como parte de um habitus das classes dominantes, que dicotomizavam “alta” e “baixa” cultura, conceito que foi problematizado por Mikhail Bakhtin em 1965 na obra “Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais”, onde mostra a retroalimentação ou “circularidade cultural” entre as classes, que não se mostravam tão herméticas assim, sobretudo durante o carnaval na Idade Média.

Em “As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário” (1996), Pierre Bourdieu argumenta que a cultura é produzida e consumida de acordo com uma série de regras e práticas previamente estabelecidas. Essas regras determinam quais tipos de ideias são aceitáveis e quais não são, além de estabelecerem o que é considerado “bom” e “ruim”. Na obra, Bourdieu mostra que a produção de arte é impulsionada por um fator social subjacente. Ele acredita que as regras e os principais elementos da cultura afetam o que ele chama de “capital cultural”. O capital cultural desempenha um papel importante na definição dos critérios artísticos, na separação da arte popular da arte erudita e da cultura de massa, e na manutenção dos estilos artísticos.

Apesar de “As Regras da Arte” (1996) analisar a literatura, e não as artes plásticas, a obra faz uma análise profunda das relações entre o campo literário e o campo do poder, e que é de grande valor para a nossa compreensão sobre o sistema da arte. Designando quais obras são mais eruditas e socialmente relevantes, o campo intelectual, de acordo com Pierre Bourdieu, é um campo de luta entre grupos diferentes que buscam apropriar-se e controlar a produção artística.

Para Bourdieu, as regras da arte determinam as estratégias e os recursos que são aceitáveis e desejáveis na produção de arte. Essas regras são protegidas por aqueles que têm acesso a certos meios, como educação, recursos financeiros, conhecimento técnico e acesso a outros recursos de produção artística. E tais regras são impostas por aqueles que detêm o poder de definir o que é considerado arte.

Dessa forma, as regras da arte refletem os interesses dos grupos dominantes e podem servir para limitar o acesso aos meios de produção artística. Por exemplo, aqueles que não têm acesso ao ensino superior, a contatos sociais influentes e a recursos financeiros, poderão ter

dificuldades em obter o conhecimento e os meios necessários para produzir arte de qualidade. Mais difícil ainda será ter o reconhecimento da relevância de suas obras, ainda que sejam tecnicamente coerentes com o discurso dominante.

Pierre Bourdieu ensina (1996) que a figura do intelectual, como a conhecemos hoje, emergiu na segunda metade do século XIX, quando se deu a emergência do campo intelectual enquanto universo relativamente autônomo em relação ao campo político e econômico. Essa nova forma de atuação em relação à cultura escamoteou estruturas sociais mais profundas através do verniz de interações sentimentais mais ou menos intensas do crítico/intelectual em relação à obra de arte. Essas estruturas sociais e psicológicas camufladas pela formalização literária são desnudadas por Bourdieu, uma realidade que os críticos estão pouco inclinados a admitir, vez que estão habituados a se perderem na superfície das “efusões sentimentais e das discussões formais” (BOURDIEU, 1996, pp. 110 e 119).

Bourdieu também trata da relação entre o mercado de arte e a arte em si. Segundo ele, a presença do comércio e dos controles de mercado distorcem os critérios artísticos, uma vez que incentivam os artistas a produzirem para o gosto de seu público, ao invés de seguir o que é considerado pelo campo intelectual como correto, conceitual e autêntico. O sistema da arte, assim, vive em um perene embate entre legitimidade artística por meio da demonstração de alheamento ao mercado, ao mesmo tempo em que precisa dele para se manter. Conforme explica o historiador da arte Arnold Hauser,

Os intelectuais isolaram-se cada vez mais do resto da sociedade e os elementos intelectualmente fecundos viviam já uma vida própria. Surgiu o conceito de filistino e de burguês, em contraste com o de cidadão, e chegou-se à situação singular, quase sem precedentes, de os artistas e os escritores abominarem exatamente a classe da qual derivam a sua existência material e intelectual, e só terem desdém por ela (HAUSER, 1972, p. 820).

Por fim, a compreensão do sistema da arte segundo Pierre Bourdieu é complementada pela obra “Economia de Trocas Simbólicas” (2011), um livro organizado pelo sociólogo brasileiro Sérgio Miceli, que oferece ao leitor os pontos cruciais das concepções desenvolvidas por Bourdieu.

O autor aborda a arte como um mercado de troca de valor simbólico, em oposição ao valor de uso e ao valor de troca. Nesse ponto, Bourdieu converge com a filosofia de Jean Baudrillard (1929-2007). De fato, o valor de algo não reside em sua natureza, mas nas relações sociais que o circunscrevem, e, portanto, apresenta variabilidades e nunca é definitivo, pois está

em permanente construção. Logo, valores não são inerentes, mas estão localizados no tempo e no espaço geográfico.

O filósofo francês Jean Baudrillard, em “A Sociedade de Consumo” (1970) identificou que, à medida em que uma sociedade se torna mais intrincada, com o tempo, surgem também novas formas de valorar seus produtos. Além da utilidade ou do trabalho humano, os símbolos surgem como uma nova forma de produção de valor, em um nível mais subjetivo do que material, e são difundidos e intensificados através de meios ideológicos, como a mídia (BAUDRILLARD, 1995).

Assim, valor simbólico é uma forma de atribuição de valor por meio da produção de signos e símbolos, superando os conceitos de utilidade, função e até trabalho, e ultrapassando, portanto, a materialidade e os próprios objetos. Dessa forma, o valor simbólico, situado exatamente na esfera ideológica, possibilita o consumo e a aquisição não apenas de um produto, mas também de um estilo de vida e de uma ideia relacionada à ascensão de status social e de pertencimento a uma sociedade capitalista e burguesa caracterizada pela supervalorização do consumo. A mídia seria, segundo Baudrillard (1995), o agente preeminente nesse processo, pois introduz, difunde e consolida símbolos.

Já “Economia de Trocas Simbólicas” (2011) percebe a sociedade como um espaço onde se encontram e se chocam relações de força oriundas das significações e simbolizações. Miceli aponta que Bourdieu observa a arte e a linguagem "(...) em sua qualidade de instrumento de comunicação e conhecimento (...), como um instrumento de poder, isto é, de legitimação da ordem vigente" (Miceli *apud* BOURDIEU, 2011, introdução, p. VIII). Sendo, dessa forma, uma contundente crítica social, Bourdieu propõe, dentro do estudo da cultura, uma análise das condições de valor estabelecidas pelos diferentes sistemas simbólicos. Bourdieu se refere às obras de arte como

Produtos da atividade humana socialmente designados, que podem despertar percepções distintas, desde a percepção estética que carrega em si um sistema de códigos específicos, com um significado socialmente estabelecido, até uma percepção constituída de uma lógica semelhante àquela desenvolvida na vida cotidiana, aplicada à percepção dos objetos cotidianos (BOURDIEU, 2011, p. 269).

Pierre Bourdieu, citando Panofsky, diz que a obra de arte é pertencente a uma classe de objetos que teria sua percepção guiada por uma "intenção estética", uma "percepção da sua forma muito mais que da sua função" (BOURDIEU, 2011, p. 270). A intenção a que o autor se refere ultrapassa a produção dos objetos estéticos, constituindo "ela própria o produto das

normas e das convenções sociais que concorrem para definir a fronteira sempre incerta e historicamente mutável entre os simples objetos técnicos e os objetos de arte (...)" (BOURDIEU, 2011, p. 270).

O autor estabelece, então, uma relação entre a intenção que rege a apreciação da obra de arte e as normas de abordagem artística de um determinado contexto histórico-social. Essa relação funciona como um sistema de códigos que norteia o campo da arte e caracteriza o sistema de bens simbólicos. E os códigos só são acessíveis a quem detêm as categorias de percepção e de apreciação estética. Segundo Bourdieu,

A apreensão e a apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como uma aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística. (BOURDIEU, 2011, p. 271)

Pierre Bourdieu entende que a "intenção estética", que reconhece os objetos de arte como obras de arte, advém de uma necessidade arbitrária que impõe normas, reconhecidas como legítimas, dentro de um arbitrário cultural, que são difundidas através da educação como um produto histórico que deve ser "reproduzido". Segundo o autor,

Na medida em que a cultura (o sentido de competência), que não passa de interiorização do arbitrário cultural, a educação familiar ou escolar tem por efeito mascarar de modo cada vez mais acabado, através da inculcação do arbitrário, o arbitrário da inculcação, ou seja, o arbitrário das significações inculcadas e das condições de inculcação. (BOURDIEU, 2011, p. 272)

Assim, a maneira "legítima" de abordar uma obra de arte refletiria os cânones de uma "estética pura", que nasce das condições sociais de produção de uma preferência ou um "gosto", considerado como um signo de distinção social (BOURDIEU, 2011, pp. 272-273). Nesse sentido, a obra de arte, considerada como um bem simbólico, só existe enquanto tal para quem conhece os meios necessários para fazer sua leitura e interpretação corretas, isto é, para quem domina o código historicamente construído e socialmente reconhecido num determinado contexto social, garantindo uma percepção estética da obra de arte, que difere da percepção ingênua, fundada numa interpretação denotativa, baseada em vivências cotidianas (BOURDIEU, 2011, pp. 282-283).

Bourdieu explica que a aptidão de decifrar características estilísticas é função de uma competência artística somente obtida com a contínua convivência com as obras de arte, de maneira a atribuir-lhes traços de originalidade ou semelhança com obras anteriores, "consciente ou inconscientemente retidas porque apresentam em grau particularmente elevado às

qualidades reconhecidas, de maneira mais ou menos explícita, como pertinentes em um sistema determinado de classificação" (BOURDIEU, 2011, pp. 283-284).

O autor conclui que o grau em que uma obra contemporânea se torna legível depende do quanto o espectador domina o código exigido pela obra, seja pela aprendizagem e convivência com obras de arte, por um período suficiente, como pela capacidade de atualizar um habitus cultivado, proporcionando a familiaridade com os novos códigos, compreendendo a “experiência da história da arte enquanto sucessão de rupturas com os códigos estabelecidos” (BOURDIEU, 2011, pp. 294).

Nesse sentido, através do estudo da biografia de Célia Câmara, perceberemos que seu habitus cultivado foi resultado da convivência com artistas e com colecionadores e apreciadores de obras de arte. Em suma, o valor da arte para Pierre Bourdieu está em seu valor de distinção social, que converte capital econômico em capital social, e vice-versa, como podemos ver no texto “Esboço de uma Teoria da Prática” (1983):

O que se disputa é o capital simbólico, cultural ou social, constituído não só em bens e riquezas econômicas, mas em prestígio, saberes, diplomas, títulos, premiações pertencimento a museus e galerias consagrados e relações sociais. Tais elementos podem resultar em poder social e permitem identificar os agentes naquele espaço. Este capital simbólico, portanto, é instrumento de legitimação (BOURDIEU, 1983, p. 74).

Reconhecendo o capital cultural simbólico como instrumento de legitimação social, podemos finalmente compreender o desenvolvimento histórico do sistema da arte.

O Sistema da Arte em seu desenvolvimento histórico

A obra de arte não existe apartada de um sistema que a reconheça como tal. O sistema da arte atual é formado por um conjunto de instituições e de agentes, que tiveram seus papéis definidos entre o final do século XIX e o final do século XX: o colecionador, o *marchand*, o curador, o professor, o crítico e o editor. O sistema da arte é, assim, uma rede que reúne os sujeitos do circuito artístico, de maneira que a atuação de cada um contribua para seu funcionamento, com sua própria organização interna propiciada pelas interrelações que dão “movimento” ao sistema.

O estudo do sistema da arte explora aspectos técnicos, estéticos e filosóficos da criação artística, em uma abordagem que busca entender o processo de criação artística através da

análise de elementos como o meio, o contexto, o momento e o estilo. O sistema da arte considera a arte como um todo, focando-se na forma como os artistas e as obras artísticas podem ser consideradas dentro do contexto histórico e cultural.

A história da arte também engloba este sistema, e sua referência não serve apenas como exercício de erudição, mas como uma maneira de entender o lugar do artista dentro de um contexto maior, que historicamente acumula e incorpora imagens de obras, nomes de artistas, escolas e movimentos.

O sistema da arte interliga as dimensões econômica, cultural e política através de agentes como o próprio conceito de arte e a obra, o artista, a exposição, a crítica, a curadoria, a escola e a história da arte. Para ter reconhecido o seu valor, a obra de arte precisa, de maneira geral, ser exposta em uma galeria ou museu, ser reproduzida como fotografia em um artigo de revista especializada, acompanhada de um comentário crítico, ser analisada em instituições acadêmicas voltadas à arte, além de ser comentada em círculos sociais de apreciadores e colecionadores.

Este intrincado sistema de legitimação social se dá pelo fato de a arte ser um marcador simbólico que reforça o pertencimento e a identidade de um grupo, como vimos no início deste capítulo. Também aprendemos que a arte considerada erudita configura um capital cultural que confere distinção social e prestígio a quem a compreende. Seus saberes foram histórica e arbitrariamente acumulados, processo que estudaremos agora.

Durante a Antiguidade, a produção de arte era feita espontaneamente ou sob encomenda, seja de obras de artes plásticas, de música ou de literatura. Essas encomendas foram as primeiras formas de mecenato, e pretendiam disseminar ideologias e modos de vida do interesse dos que podiam pagar por elas, tendo a seu serviço um corpo de funcionários, muitas vezes escravos, incumbidos nessas atividades.

O imperador romano Augusto César (63 a.C. – 14 d.C.) foi inspirado por seu ministro Caio Cílnio Mecenas a proteger escritores “como Horácio, autor das Odes, Virgílio, criador da Eneida, e o poeta Ovídio, além de apoiar a arquitetura clássica romana, fortemente influenciada pela grega” (RUBIM, 1998, p. 142).

Caio Mecenas entendeu a arte como método de glorificação e legitimação, encomendando obras que criassem uma imagem do imperador como defensor das tradições cívicas e morais romanas, consolidando, assim, um consenso positivo acerca do seu governo. Pelo memorável trabalho de acolhimento e estímulo à cultura, seu sobrenome passou, por metonímia, a designar qualquer patrono das artes.

O mecenato, em sua história, para além da relação do homem com a coletividade e com o transcendente, foi terreno de disputas por reconhecimento social e prestígio. Esta prática realizou-se através das mais variadas instituições e personalidades:

A Igreja Católica, os reis, a aristocracia e a burguesia ascendente (basta lembrar no período do Renascimento grandes famílias italianas como os Dória de Gênova, os Borghese de Roma e os Médicis de Florença ou pouco depois os “déspotas esclarecidos”), os Estados nacionais e os empresários, como os norte-americanos da virada do século XX: os Rockefeller, os Ford, os Getty, os Carnegie, etc. (RUBIM, 1998, p. 142)

Estamos habituados ao agrupamento das artes visuais com a poesia e a música no sistema das belas artes. No entanto, essa forma de fruir e categorizar o mundo não existiu na Antiguidade Clássica, na Idade Média ou no Renascimento. Os gregos chegaram a comparar poesia, pintura e teoria da imitação, o que estabeleceu uma conexão entre a pintura e a escultura, e entre a poesia e a música. Mas, na tradição da filosofia ocidental, não houve qualquer pensador antigo ou medieval que tenha encontrado um lugar específico ou independente em seu sistema para a teoria das artes e da beleza, embora tenham expressado opiniões ocasionais sobre tais temas (KRISTELLER, 2021).

O Renascimento, sob o ponto de vista filosófico, propiciou a emancipação das artes visuais em relação aos ofícios, multiplicando as comparações entre as diversas artes, sobretudo entre pintura e poesia, e preparando o terreno para um interesse diletante pelas diferentes artes, que busca aproximá-las mais do ponto de vista do leitor, do espectador e do ouvinte, que do artista (KRISTELLER, 2021).

O século XVII viu a emancipação das ciências naturais e, assim, preparou o caminho para uma separação mais clara entre as artes e as ciências. Somente no início do século XVIII, especialmente na Inglaterra e na França, foram produzidos tratados escritos por e para diletantes, nos quais as diversas belas-artes eram agrupadas, comparadas entre si e combinadas em um esquema sistemático baseado em princípios comuns. Na segunda metade do século, a Alemanha deu um passo adiante ao combinar a prática comparativa e teórica da arte em disciplinas separadas do sistema filosófico.

No século XVIII, enfim, durante o Romantismo, temos a criação do sistema moderno das belas-artes. Para o filósofo e estudioso do Renascimento, Paul Oskar Kristeller (1905 – 1999),

Não é fácil indicar as causas da gênese do sistema no século XVIII. A ascensão da pintura e da música desde o Renascimento, não tanto em suas realizações efetivas, mas em seu prestígio e apelo, a ascensão da crítica literária e da crítica

de arte e, acima de tudo, a ascensão de um público dileitante, para o qual as coleções e exposições de arte, os concertos, bem como as óperas e peças de teatro eram dirigidas, devem ser considerados como fatores importantes. O fato de que a afinidade entre as várias artes seja mais plausível para o dileitante, que sente um tipo de prazer análogo, do que para o próprio artista, que se preocupa com os objetivos e técnicas peculiares de sua arte, é em si mesmo óbvio (...). A origem da estética moderna na crítica dileitante ajudaria a explicar por que as obras de arte foram analisadas, até recentemente, por estetas mais do ponto de vista do espectador, leitor e ouvinte, que do artista produtor. (KRISTELLER, 2021, p. 22)

Durante o movimento romântico, assim, houve a aceleração da relativa independência do campo da arte, na medida em que a produção artística vai lentamente adquirindo autonomia em relação a outras disciplinas da filosofia, e em relação aos ofícios considerados “meramente” técnicos. Esta autonomia se dava principalmente através de um aparelho hierarquizado controlado por um *corpus* que ditava os padrões de ensino da arte oficial, na qual a estética neoclássica funcionava como propaganda política para o Estado.

A Academia de Belas-Artes da França – chamada, na sua criação, em 1648, Academia Real de Pintura e Escultura –, controlava as obras e artistas – funcionários do Estado – a serem expostos nos salões. Isso impunha àqueles desejosos de iniciar carreira nas artes plásticas a adaptação a um estilo marcado pelo controle técnico, proporção das formas, clareza e rigor formal, sempre tratando de temas de cunho moralizante, a partir de cenas históricas ou mitológicas.

A partir da segunda metade do século XVIII, com o advento da Revolução Industrial, há o esgotamento do artesanato, e dá-se uma separação mais clara dos termos “arte”, que passa a ser reconhecida como atividade intelectual, e “técnica”, constituindo-se aos poucos o desenvolvimento de toda uma indústria voltada à cultura. Isso permitiu à nascente burguesia – ou “novos-ricos sem cultura”, conforme coloca Bourdieu (2010, p. 75) – o acesso a bens culturais historicamente reservados a uma minoria. A aparente democratização da arte, assentada na produção em série e no consumo em massa, significou uma sem precedentes mercadologização da arte.

Em contrapartida, o movimento artístico da época, o Romantismo, preconizou, pelo menos aparentemente, ideias conflitantes com a lógica do mercado e do mundo material. A ideia do artista enquanto gênio criador e original, a noção de individualidade sensível, e a rejeição da racionalidade implicaram a necessidade, por parte dessa parcela autoproclamada intelectual de produtores culturais, de isolar-se e distinguir-se de outras camadas da sociedade.

Daí a necessidade de fruição de bens culturais distintos, e da diferenciação entre arte e produto industrializado convertido em produto estético.

Para a idade romântica, quem não tivesse originalidade não poderia ser gênio, não poderia sequer ser um bom artista, uma vez que as belas-artes se consideravam essencialmente produto do gênio. Kant expressou, na “Crítica da Faculdade do Juízo”, de 1790, o gênio como sendo um dom natural ou aptidão mental inata que “dá regras à arte”. As belas-artes, sustentou o filósofo, “só são possíveis como produto do gênio” e “a originalidade deve ser a sua propriedade fundamental”, havendo uma “completa oposição entre o gênio e o espírito de imitação” (KANT, 1995, Primeira Parte, p. 163).

Em meio a esse processo histórico-sociológico, surge a acepção moderna do termo estética. O livro “Estética”, do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1715 – 1762), escrito em 1750, é um marco bibliográfico que instaurou um novo ramo da filosofia ao designar o estudo da sensibilidade e das formas de conhecimento sensível. Concerne à estética abarcar os elementos que fogem ao campo racional e industrial, como são as manifestações artísticas, que naquele momento estavam relacionadas a um ideal de beleza formal exclusivamente contemplativo.

Aos poucos, surgem instituições específicas para salvaguarda e exposição das obras de arte, a maioria públicas, ou particulares atreladas ao Estado. A arte continua seu rumo à sua cada vez maior autonomização, *pari passu* à secularização da sociedade ocidental e ao recrudescimento dos mecanismos do capitalismo. Em fins do século XIX, o campo da produção cultural passa a elaborar suas próprias regras, parecendo libertar-se definitivamente de amarras externas de outros campos de estudo, ao mesmo tempo em que se divide nitidamente.

Tem-se início, então, toda uma diferenciação entre a arte comercializada para o povo e a arte enquanto bem simbólico para poucos, produzida por e para produtores. Nasce, assim, uma comunidade autocentrada de produtores culturais e, com ela, a exclusão simbólica dos “não iniciados”, dos despossuídos de capital cultural (BOURDIEU, 2011).

A arte pura, acessível a uma elite intelectual, com um significado singular de uma obra única, que é produto da originalidade e subjetividade do artista, passa, dessa maneira, a se diferir da arte como bem de difusão e consumo direcionado às massas. Com a entrada maciça da classe média no mercado cultural, e no ímpeto de que se consiga vender a maior quantidade possível de objetos, há a intensa proliferação de produtos artísticos destinados a esse mercado pequeno burguês.

Pierre Bourdieu, em “O Poder Simbólico” (2012), no capítulo intitulado “A institucionalização da anomia”, trata da quebra das estruturas simbólicas da produção artística em fins do século XIX. Esse rompimento, liderado, a princípio, por Manet e pelos impressionistas, envolveu todo um trabalho de conversão coletiva para que as estruturas de então, que ditavam as normas de estética, pudessem sofrer modificações.

Bourdieu (2012) demonstra como se tornou insustentável o conservadorismo da Academia, dadas as novas possibilidades do mercado burguês e o aumento do número de pintores, que formava uma intensa boemia à margem dos salões, produzindo arte à parte de seus regramentos e, acima de tudo, contestando-os.

Aos poucos, o Estado solta as suas amarras no que diz respeito a uma produção artística “legítima”, e dissolvem-se as regras quanto ao conteúdo pictórico: dá-se maior importância à forma do que ao tema da retratação. Para Bourdieu, foi orquestrada uma muito bem-sucedida revolução simbólica, e é daí que surgem as categorias de apropriação e de percepção, hoje tão arraigadas nos estudos sobre arte (BOURDIEU, 2012).

Dessa maneira, uma nova visão pluralista do prazer estético entra em contradição com os preceitos neoclássicos de uma uniformidade definitiva e legítima na apreciação da arte. Variações do gosto, em conformidade com os estilos dominantes nas diferentes épocas, dão origem a novas categorias estéticas. Entra em processo mudanças acerca da visão do que é ou não arte, e que serão apreendidas pela História Social da Arte.

Passa-se da arte acadêmica, com sua gama de instituições ligadas ao Estado e suas normas de percepção, para a crítica ao conceito normativo do belo, feita principalmente pelo Impressionismo. Ainda que o Barroco e o Maneirismo tenham anteriormente atentado contra a teoria clássica do belo, somente depois do Romantismo este conceito começa a definitivamente se deteriorar. Do Romantismo em diante, não houve mais um gosto padrão da mesma forma que existiu o gosto clássico normativo. O Impressionismo, com sua ruptura simbólica, passa a ser considerado o primeiro movimento artístico plenamente inserido no capitalismo, e, por convenção, atribui-se a ele o surgimento da arte moderna.

O campo artístico, ensina Bourdieu, (2012), originou-se dessa nova crença instaurada pelo Impressionismo, a partir do trabalho de subversão ética e estética operada pelos artistas: “A constituição do campo artístico é, no verdadeiro sentido, uma institucionalização da anomia” (BOURDIEU, 2012, p. 278). “Nomos” significa norma, no caso, instaurada por um cânone. Já a anomia é seu desvio, ou seja, a desobediência à norma. Institucionalizar a anomia – termo que

intitula o capítulo do livro – significa normatizá-la, tomá-la como legítima, de acordo com os preceitos em questão.

Ao ser institucionalizada, uma anomia deixa, de certa forma, de ser anomia. Mas esse paradoxo é relativizado quando deixa de existir um centro único incumbido da instauração do valor artístico, e a nova crença instituída é a crença no campo, ou seja, a crença na atitude estética que o campo exige em cada momento. Logo, a transgressão torna-se a regra, e é louvada a anormalidade em relação à regra do cânone, através da originalidade idiossincrática do autor. São a individualidade e autenticidade do artista que passam a importar na legitimação de uma obra, e não mais os moldes pelos quais ela se constituiu (BOURDIEU, 2012).

Assim, enquanto o campo artístico ganha autonomia, também são constituídos, na segunda metade do século XIX, dois elos do sistema da arte moderno: um público ávido por bens simbólicos, formado por uma série de agentes artísticos (que seriam os produtores dos bens simbólicos e dos códigos de decifração de tais bens) e as instâncias de consagração, que são os espaços legítimos para a exposição e conservação dos objetos tidos como artísticos.

O conceito de Pierre Bourdieu de capital simbólico pode ser compreendido, dessa forma, através da chave interpretativa do objeto artístico como um bem simbólico e do campo artístico como o lugar da produção dos códigos simbólicos. Seria, para o autor, um poder “invisível” atribuído àqueles agentes (artistas, mecenas, colecionadores, curadores, críticos, galeristas, marchands, editores etc.) em posição de destaque dentro do campo artístico. Este poder adviria do prestígio, do reconhecimento e da consagração desses agentes; o que lhes permite reconhecer e consagrar outras figuras, outras funções, outros artistas e objetos artísticos (BOURDIEU, 2012).

Por outro lado, a noção de capital simbólico opõe-se à lógica do capital econômico. O capital simbólico, através da produção erudita, salvaguarda o que proclama ser a “verdadeira arte”, não deixando claras quaisquer motivações e facilidades econômicas dos agentes envolvidos.

Assim, teoricamente, bens simbólicos não podem ser reduzidos a um valor de mercado, transmitindo a ideia de que a arte é um valor em si mesmo, e que apreciá-la e compreendê-la é um dom natural e desinteressado. Já o capital econômico tem uma lógica ligada à produção em massa da indústria cultural, na qual a busca pelo lucro através do maior número possível de consumidores é explícita já de início pela publicidade, que, mesmo visando nichos particulares da população, se esforça em incorporar a todos ao consumo.

Logo, as condições pecuniárias não são as determinantes para o acesso a bens simbólicos, porque ao lado do capital econômico, e com força igual, estão as disposições do capital cultural. E são os dotados de conhecimento, na forma de capital cultural, os capazes de jogar o jogo da arte, pois é o que vai permitir o deciframento dos códigos que virão a dar valor e sentido a uma obra de arte. É isso o que separa os velhos dos novos ricos, adicionando camadas de distinção social para além do poderio econômico. Como coloca o antropólogo Nestor Garcia Canclini, na esteira de Bourdieu e da lógica da distinção,

Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo (tanto de bens materiais como de bens simbólicos) se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças (CANCLINI, 2006, p. 36).

Para Bourdieu (2012), é preciso que haja antes o aprendizado de determinada categoria estética para que então se possa apreendê-la pelo sensível. Nesse sentido, somente aprendendo a linguagem artística elaborada pelo campo em diferentes momentos histórico-sociais que os indivíduos se tornam aptos às lutas simbólicas, que podem resultar em novos conceitos e categorias classificatórias no juízo ou apreciação de uma obra de arte.

E tal aprendizado nada mais é que o “habitus”, categoria-chave para a sociologia de Bourdieu. Habitus, para o autor (BOURDIEU, 2012), é o conjunto das disposições adquiridas pelo indivíduo ao longo de sua vida, através, principalmente, da educação. Essas disposições evidenciam o capital cultural e simbólico, distinguindo as pessoas conforme seu status social. Dispor de ferramentas para a compreensão da arte depende, logo, do habitus da pessoa:

A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o habitus culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que uma obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas, pode-se dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte. (BOURDIEU, 2009, p. 286).

Enfim, o início do século XX promove o sistema da arte moderno, trazendo muito mais agentes para seu cenário do que foi visto anteriormente ao longo da história. A filósofa e crítica de arte, Anne Cauquelin (2005), tenta desnudar a arte contemporânea através do mapeamento do momento imediatamente anterior, investigando os mecanismos sistêmicos da arte moderna.

Em “Arte contemporânea: uma introdução” (2005), a autora designa como “regime de consumo” o processo de constituição do modo de produção capitalista deflagrada pela Revolução Industrial. Juntamente à secularização da cultura, este regime engendrou o sistema da arte moderna.

Cauquelin (2005) acompanha o cenário de fortalecimento da burguesia e de suas noções de “bom gosto” ligadas a categorias estéticas, o surgimento de um mercado independente específico para os bens simbólicos, e a liberalização cultural – demonstrada no desfazimento dos cânones acadêmicos, na descentralização dos salões e no fato de o artista passar a produzir em um regime baseado na originalidade e na singularidade. Cauquelin caracteriza os primórdios do mercado de arte da seguinte maneira:

Para que a passagem da produção ininterrupta de novidade a seu consumo seja feita continuamente, há necessidade de mecanismos, de engrenagens. Uma espécie de grande máquina industrial, incitante, tentacular, entra em ação. Isso se chama ‘mercado’. Mas bem depressa a simples lei da oferta e da procura segundo as ‘necessidades’ não vale mais: é preciso excitar a demanda, excitar o acontecimento, provocá-lo, espicaçá-lo, fabricá-lo, pois a modernidade se alimenta (CAUQUELIN, 2005, p. 30).

Portanto, o acelerado desenvolvimento do mercado de bens simbólicos se dá pelos seguintes fatores: 1) a constituição de um campo artístico relativamente livre de determinantes, no caso da França, dos ditames da Academia de Belas-Artes; 2) a emergência de um emaranhado de instâncias às quais caberia garantir o funcionamento da economia dos bens culturais, como espaços de exposição, de consagração e de produção; e 3) a profissionalização, especialização e autonomização dos responsáveis pela engrenagem do sistema da arte, inúmeros agentes intermediários que passam a fazer parte do campo artístico, com seus respectivos discursos e ações, sejam materiais ou simbólicas, que, além de projetar, também fazem a obra de arte enquanto tal.

Nesse regime de consumo, todos produzem e todos consomem. Cauquelin (2005) ensina que é na figura do intermediário que se concentra a tarefa-chave de fazer o “escoamento” da arte, de dar fluidez a esse processo. Principalmente, cabe a ele o esforço de manter a esfera da cultura, no caso dos bens artísticos, separada da esfera puramente mercadológica, ainda que, na grande maioria dos casos, tal separação seja ilusória.

O trabalho artístico é, logo, uma manifestação de todo o campo artístico, como lembra Bourdieu (2009). Dentre todos os agentes engajados na produção de uma obra, destaca-se na arena da arte moderna a posição do especialista em bens simbólicos, por ser formador de gosto,

por ser aquele que, legitimadamente, atribui valor, enquanto produz e reproduz continuamente a crença no valor da arte.

Nesse sentido, Cauquelin (2005) diz que, no regime de consumo, o mediador é aquele responsável pela construção da ponte que leva um determinado produto, seja uma peça de roupa ou uma obra de arte, à fruição e consumo do público. Podemos, assim, traçar um paralelo aonde o intermediário cultural está para o bem simbólico assim como o publicitário está para o bem material utilitário.

Aqui, cabe pensarmos na figura do marchand, o comerciante de arte, cujas ações Bourdieu chamou de “formas altamente eufemizadas da publicidade” (BOURDIEU, 2001, p. 23). Mesmo que o marchand seja quem organiza a publicidade para determinado produto artístico ganhar valor de mercado, fazendo o “comércio do sagrado”, ele precisa se atentar em mascarar as motivações econômicas dos negócios que envolvem os bens simbólicos.

Isso se dá, principalmente, para “poupar” o artista dessas questões mundanas, para ele poder se voltar completamente ao desenvolvimento de sua criatividade. É claro que esta é uma questão característica do artista do Modernismo, que, como vimos, vem de uma tradição inaugurada no Romantismo, na qual o autor da obra deve se mostrar indiferente em relação ao público e alheio às questões pecuniárias, como se estivessem à parte em seu universo artístico puro. Por si só, este fato já justifica o aumento do número de mediadores no mundo da arte ao longo do século XX.

A figura do marchand tem origem, de acordo com Canclini (1984, p. 98), na Holanda pós Reforma Protestante, no século XVI. Após breve período de independência e também de instabilidade econômica para os artistas, o marchand surge para oferecer contratos de trabalho e fornecer as temáticas para os quadros de acordo com o pedido de compradores, ou seja, de acordo com o mercado que vai surgindo.

O marchand, dessa forma, tem papel crucial na História da Arte, principalmente do último século e meio, momento em que a arte se liberta do controle religioso e das amarras do poder político, e o artista, agora profissional liberal e não mais funcionário da legitimação estatal e religiosa, precisa procurar compradores, comercializar sua obra e encontrar seu próprio mercado. E é neste papel que Célia Câmara atua na História da Arte de Goiás.

Paralelamente, a figura do crítico de arte se origina em meados do século XIX, como uma espécie de substituto do júri dos salões. Quando a Academia de Belas-Artes e o Estado perdem relevância na consideração e avaliação oficial das obras, a tradição clássica e sua

estética normativa deixam de ser a regra, e o número de pintores cresce vertiginosamente. Estabelece-se, desse modo, um mercado próprio para arte, e surge uma quantidade inédita de novos estilos artísticos, fazendo necessária a tarefa de valorar tais trabalhos. Logo, o juízo feito pelo crítico de arte vem substituir a voz da Academia:

De escritor, de jornalista, até mesmo de romancista já em atividade e exercendo alguma influência sobre seus leitores, o crítico se torna um profissional da mediação junto de um público muito maior: o dos aficionados da arte, ou dos simples curiosos. Ele ‘fabrica’ a opinião e contribui para a construção de uma imagem da arte, do artista, da obra ‘em geral’ – e de determinado artista ou grupo de artistas ao qual se ligará especialmente (CAUQUELIN, 2005, p. 38).

O crítico de arte, à época das vanguardas, quando a ruptura com qualquer ordem canônica é definitivamente marcada, passa a ser considerado “a nova estrela ascendente no firmamento da arte” (CAUQUELIN, 2005), com a função de elaborar a linguagem artística, os conceitos, os critérios de percepção e a produção de sentido sobre determinada obra.

Na verdade, a função do crítico era promover o grupo que lhe agradasse, e ao qual, muitas vezes, pertencia, através de sua palavra, seja impressa ou em rodas de conversa, frequentemente sob o tom politizado do manifesto. Isso porque, durante as vanguardas, os artistas se uniram ideologicamente como grupo, diferentemente de períodos anteriores, quando atuavam em corporações de ofício ou individualmente, tendo apenas a escola pictórica em comum.

Nesta seara, a empreitada modernista encontra na imprensa uma arma poderosa. As publicações de críticos de arte atrelados aos grupos de artistas abrem espaço para a disseminação, discussão e, aos poucos, aceitação do valor cultural e comercial das obras modernas. Veremos mais adiante, neste trabalho, a mesma relação dos artistas com a imprensa goiana, sobretudo com o Jornal O Popular, mediado pela figura de Célia Câmara.

Podemos citar, como grande exemplo de crítico de arte, Guillaume Apollinaire (1880-1918), escritor, poeta e ativista cultural, que se torna o maior aliado e responsável pela crítica da arte desenvolvida em prol do grupo cubista, além de ter sido o criador do termo “surrealismo”.

No compilado de textos publicados por Apollinaire em jornais e revistas franceses denominado “Chroniques d’art” (APOLLINAIRE, 1996), fica evidente seu interesse em legitimar a importância dos artistas modernos para a arte francesa. Os apontamentos de Apollinaire acerca da arte cubista, recebidos com notoriedade na mídia francesa, se dedicaram

à consagração de artistas como Picasso, Braque, Juan Gris, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin e Marcel Duchamp.

Anne Cauquelin alerta para o fato de que, sob o regime de consumo, essa união dos vanguardistas e de seus críticos em torno de um ideal se configura uma estratégia de marketing e consagração. A partir dos trabalhos do crítico e do marchand,

O sistema de consumo promove um grupo, não um artista isolado, pela simples razão, calcada no mercado, de que um produto único atrai menos consumidores do que uma constelação de produtos da mesma marca (CAUQUELIN, 2005, p. 47).

A arte moderna foi inaugurada com a revolução no modo de ver a arte que se deu na segunda metade do século XIX, com o Impressionismo. De acordo com Pierre Bourdieu, em “A Produção da Crença” (2008), esse acontecimento personifica-se na figura de Édouard Manet. Anos mais tarde, em 1917, Marcel Duchamp promoverá uma revolução análoga em tamanho, atacando os significados da arte e evidenciando seu caráter institucional. O dadaísta inaugurou o uso do ready-made, um artefato utilitário comum fabricado pela indústria de massa.

Ao exibir como objeto de arte um artigo retirado de seu contexto, como uma chacota, Duchamp afrontou a noção lugar-comum de resguardo de uma obra, forçando a separação entre arte e estética, com a intenção de dessacralizar a arte. Nesse sentido, Walter Benjamin comenta, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, que “os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa” (BENJAMIN, 1975, p. 19).

Ironicamente, contudo, sacralizou-se o artista e sua assinatura: atualmente, os trabalhos de Duchamp, em especial o mictório “Fonte”, circulam como obras de arte em exposições ao redor do mundo, em galerias e museus – as instâncias por excelência de consagração da arte. Fica evidente que, no jogo do sistema da arte, uma das maneiras de conceder status e valor artístico a um trabalho é a sua entrada no circuito e exposição em lugar legitimado. A autonomia da obra será então salvaguardada, independentemente de inicialmente ter sido um objeto qualquer, não artístico, como um ready-made.

A propósito do urinol de Duchamp, Heinrich detecta seis operações de mediação entre o objeto e sua recepção: primeiro, seu deslocamento para um contexto artístico (o Salão de Independentes de 1917, onde Duchamp tentou, em vão, expô-lo); segundo, sua desfuncionalização; terceiro, a assinatura: R. Mutt; quarto, a data; quinto, o título: Fonte; sexto, a foto produzida infinitamente. Transformação do objeto, imagens, palavras e instituições intervieram para que esse ready-made fosse finalmente consagrado como arte

por especialistas, marchands, colecionadores, mídia e público. (CANCLINI, 2012, p. 211).

É inegável que a linguagem artística enriqueceu a partir das vanguardas do início do século XX, tipicamente iconoclastas e satíricas ao buscarem dissolver a ideia de obra de arte. Por outro lado, desencadeou-se também um pluralismo artístico que gerou um surto de permissividade estética. A partir de então, e principalmente com o advento da arte contemporânea, fez-se necessária a tradução e mediação do *métier* artístico, normalmente através do comentário explicativo ou crítico, para que simples objetos possam ser tomados, contemplados e compreendidos como arte.

Diante da impossibilidade de compreender a arte apenas pela observação, de distinguir “arte” de “não-arte”, resta aos não iniciados – a maioria das pessoas – a indiferença, deixando a fruição artística para espectadores com um treino especializado, através do aprendizado – o capital cultural, que vem a ser determinado pelo “habitus”, em Bourdieu.

Afinal, é necessária, além da assinatura de um artista autodeclarado como tal, que “autoridades” legítimas o aceitem e lhe atribuam valor artístico, para só então seus trabalhos serem convencido como artísticos e apresentados em espaços próprios. É por esse motivo que muito da arte contemporânea apenas seja apreendida no contexto de uma exposição, o que evidencia o vigor do campo artístico e dos intermediários entre a obra e o espectador, aqueles que atribuem valor e sentido, tal como o crítico, o historiador, o marchand e, mais recentemente, o curador de arte.

Com relação ao marchand, vimos que sua aparição se deu na Holanda do século XVII como um atravessador comercial entre pintores e compradores, mas essa profissão só se consolidou juntamente com o mercado financeiro capitalista no século XIX. Até a Primeira Guerra Mundial, os marchands dos movimentos de vanguarda tiveram êxito em vender seus pintores: “organizaram exposições, estocaram obras, conseguiram firmar acordos de exclusividade com artistas promissores, sem a rigor precisar sustentá-los” (DURAND, 1986, p. 4).

No período entre o final da Primeira Guerra e a quebra da bolsa de Nova York em 1929, as vendas em leilão em Paris contemplaram a pintura moderna com preços generosos e crescentes, cujos autores elevaram-se em importância, “por força da celebração feita por escritores e aristocratas da moda, e dos dólares dos americanos” (DURAND, 1986, p. 4).

A atividade percebeu um incremento ainda maior após a Segunda Guerra Mundial, visto que as espoliações feitas pelos nazistas ajudaram na rotação de peças inscritas em grandes

coleções de judeus. Houve um movimento de vendas para fora da Europa, dada a inflação nos países que foram campo de batalha da guerra e a conseqüente valorização do dólar e das outras moedas dos países que não foram destruídos.

Entre 1956 e 1965, surgiram as primeiras publicações relativas à arte como investimento, em livros, artigos e catálogos (MOULIN, 1967). Isso indica ser essa a conjuntura em que o mercado da pintura se autonomizou relativamente ao mercado de antiguidades, em que de há muito se inscrevia. Nos Estados Unidos, mais do que na Europa, passou a falar-se abertamente dos retornos econômicos das compras de arte.

Já a figura do curador de exposições surgiu nos anos 1980, de acordo com Nathalie Heinich (2008), como um novo tipo de intermediário cultural. Até aquele momento, a organização de exposições era quase sempre realizada, anonimamente, por conservadores de museus. Estes seleccionavam obras da coleção, emprestavam outras obras de diferentes museus, dirigiam a colocação dos quadros, e redigiam as notas do catálogo, elas também anônimas.

Pouco a pouco os promotores passaram a assinar um verdadeiro ensaio introdutório ao catálogo, mesmo não aparecendo como seu autor. Seu nome é comunicado à imprensa e mencionado na exposição. O trabalho deles se torna complexo: os temas de exposições revelam uma problemática – mais pessoal; buscam-se artistas pouco conhecidos ou obras raramente mostradas; solicitam-se especialistas em diferentes campos. A decoração da exposição é minuciosamente trabalhada com a ajuda de um decorador profissional. Em matéria de arte contemporânea, os promotores adquiriram um poder determinante (...): "montar" uma exposição de um artista pouco conhecido, de quem se falará em seguida, é ao mesmo tempo firmar sua própria reputação e lançar o artista em questão. Os próprios críticos de arte participam dessa evolução, pois fazendo o relato de uma exposição, eles avaliam hoje as qualidades da apresentação (da pertinência da colocação dos quadros à cor das paredes) e não apenas as qualidades das obras expostas. (HEINICH, 2008, p. 90)

Atualmente, a curadoria alcançou tamanha relevância, que o Direito passou a reconhecer o texto curatorial como uma nova categoria de autores: em 1998, a apresentação feita por Henri Langlois no Museu do Cinema em Paris foi considerada, pela primeira vez na história, uma "obra intelectual" digna de ter seu direito autoral protegido (HEINICH, 2008).

Destarte, tendo analisado o sistema da arte em seus aspectos antropológico, social e histórico, podemos agora reconhecer o papel das mulheres neste meio.

2.2– A mulher no sistema da arte: da *salonnière* à *marchande*

O campo historiográfico da História das Mulheres e das Relações de Gênero, que emergiu na segunda metade do século XX, trouxe novas tendências de estudos que possibilitaram renovações metodológicas e conceituais, questionando estereótipos e universalidades, e permitindo a descoberta das experiências históricas das mulheres.

O universo feminino, sempre atrelado à dualidade íntimo/social e público/privado, foi questionado por várias correntes de interpretação que recuperaram a atuação feminina como sujeito ativo, ou seja, a mulher como “dona de sua história” (MATOS, 2013, p. 8). É sob esta perspectiva que faremos nossa análise a seguir, que corroborará para o estudo da biografia de Célia Câmara.

Salonnières da Europa

O relacionamento das mulheres com a sociedade artística remonta ao século XVI, no Renascimento italiano, em salões literários, também chamados de salões de conversação, que reuniam nobres e burgueses que gostavam de arte e cultura. Esta prática se difundiu pela Europa, e ganhou ainda mais força na França, aonde, antes mesmo do reinado de Luís XIV, o Rei Sol, já aconteciam reuniões literárias. Estas reuniões da alta classe eram consideradas como eventos da “sociedade educada” ou “sociedade polida”, e os encontros, quase sempre, eram presididos por mulheres.

Mulheres de elite adotaram esta estratégia como forma de possuir um lugar atuante na sociedade, para além das preocupações com a casa e com os filhos, recebendo em suas residências intelectuais, escritores, artistas plásticos e políticos. Eram, sob uma análise bourdieusiana, mulheres cultivadas, detentoras de capitais econômicos, sociais e culturais. Eram também, muitas vezes, belas, bem-vestidas e bem educadas (DANDREY, 1996), incorporando um “capital estético” que poderia muito bem ser adicionado à proposição de ativos sociais de Pierre Bourdieu.

Jacob Burckhardt (2003), analisando a importância das sociabilidades para o desenvolvimento artístico do Renascimento na Itália, percebe como indício de seu valor o fato de que “as mulheres, que compunham seu elemento central, tornavam-se famosas e altamente respeitadas em função disso, sem nenhum prejuízo para sua reputação” (BURCKHARDT,

2003, p. 277). Na sequência, elenca uma série de mulheres italianas notórias por seus salões, e que, nos séculos seguintes, influenciaram as atividades na França das “*salonnières*” – como ficaram conhecidas as anfitriãs dos salões. O autor não reconhece nestes salões artístico-literários um fator decisivo da cultura renascentista, mas também não ignora sua importância:

Com certeza, o que então se produziu de grandioso no campo intelectual prescindiu do auxílio de tais salões, ou mesmo os ignorou. Entretanto, estar-se-ia cometendo uma injustiça ao minimizar seu valor para o desenvolvimento da arte e da poesia, quando menos porque eles ajudaram a criar o que, à época, não existia em país algum: um interesse e um juízo crítico à altura da produção literária. Independentemente disso, um tal tipo de sociabilidade constitui já, por si só, um fruto natural de uma vida e cultura como eram à época a italiana e como, a partir de então, tornou-se europeia (BURCKHARDT, 2003, p. 278).

A arte da conversação desenvolvida nos salões franceses era mais do que simplesmente conversar, uma vez que os participantes tinham que ter elegância, tom, sagacidade, erudição e boa aparência. Os temas abordados eram assuntos considerados intelectuais, como a beleza da arte e questões relacionadas à mente e aos sentimentos, que exerceram uma influência considerável nos comportamentos e na literatura da época.

Este costume do encontro em salões se arraigou tanto nos altos círculos da França, que alguns historiadores franceses consideram a arte da conversação uma forma de convívio especificamente francesa, que foi imitada de diferentes maneiras na Inglaterra e na Alemanha (MASON, 2004).

Ganha destaque, neste ambiente, a escritora francesa Madeleine de Scudéry, que foi responsável pelos salões literários mais importantes do século XVII. Suas obras eram *best sellers* da época, e ela fazia parte do movimento literário francês *Préciosité*. Segundo o diplomata e historiador Étienne Dennery,

Nascido de uma transformação de costumes, que se seguiu às Guerras de Religião⁷, esse movimento contribuiu, mesmo em seus exageros, para criar a atmosfera graças à qual a linguagem será fixada, a análise dos sentimentos será aguçada, a influência literária da classe média e especialmente a das mulheres será afirmada (Dennery *apud* DUNOYER, 1968).

⁷ As Guerras de Religião foram uma série de guerras ocorridas na Europa durante os séculos XVI, XVII e início do século XVIII. Travadas após o início da Reforma Protestante em 1517, as guerras perturbaram a ordem religiosa e política nos países católicos da Europa. Ambições territoriais, conflitos de poder e revoltas populares foram outros motivos que envolveram as guerras. Na França, o Edito de Nantes, em 1598, concedeu aos protestantes huguenotes tolerância dentro do Estado, juntamente com os meios políticos e militares de defender os privilégios que haviam conquistado. No final da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), a França católica havia se aliado às forças protestantes contra a monarquia católica dos Habsburgos. As guerras foram em grande parte terminadas pela Paz de Vestfália (1648), que estabeleceu uma nova ordem política, mas guerras religiosas menores continuaram a serem travadas até a década de 1710. (SALMON *apud* Encyclopédia Britannica, 2023)

O romance “La Morale du monde ou Conversations”, de Madeleine de Scudéry, com um enredo em que as personagens participam ativamente de conversas espirituosas, se tornou um manual de como ser elegante. Já na obra “Artamène ou le grand Cyrus”, a escritora se mostra contrária ao casamento, dizendo que é uma instituição tirânica para as mulheres, e assume posicionamentos que podem ser considerados, atualmente, ainda que de forma anacrônica, feministas.

Na Paris do Iluminismo, os salões literários ofereceram um espaço social alternativo à corte, reunindo aristocratas e burgueses, artistas e intelectuais, dignitários estrangeiros, homens e mulheres. Constata-se, durante os séculos XVII e XVIII, um significativo número de mulheres ativamente participantes do ambiente letrado, seja através dos salões de conversa ou como integrantes da academia francesa (ALMEIDA, 2017). Inclusive, foram nestes salões que se formou a opinião pública de contestação ao poder monárquico e eclesiástico que resultaria na Revolução Francesa:

Na Europa, os salões, considerados por Montesquieu como ‘um tipo de república... um novo estado dentro do estado’, foram uma criação das mulheres da aristocracia. Espaço semipúblico, situado entre a casa e a rua, o salão literário foi um dos poucos territórios onde as mulheres tinham um lugar reconhecido, e onde efetivamente desenvolveram formas originais de sociabilidade em torno do exercício e do debate literário (Hollanda e Araújo *apud* MATTAR, 2002, p. 29).

No período revolucionário, estes encontros deixaram de ser abertos a todos os interessados e assumiram um tom menos "literário" – embora, a rigor, nunca o tenham sido – nos quais a política assume mais ou menos um papel tão importante quanto a literatura, teatro, jogos, pintura ou música. Dependendo do caso, os participantes concordam com um filósofo ou outro, com uma nomeação ou decisão ministerial, e a favor ou contra uma peça, um ator ou atriz de sucesso (MASON, 2004).

Nas casas de Madame Grimod La Reynière ou da Marquesa de Cassini, as notícias se espalhavam, mas, acima de tudo, cresciam as intrigas para elogiar ou caluniar figuras importantes, diminuir a influência ou arruinar sua reputação. Quanto mais se aproximava a revolução, mais os salões se radicalizavam e se distinguiam. Dez anos antes da Revolução, o "belo espírito", de maneira geral, cedia lugar a desafios e confrontos políticos envolvendo escritores.

Os círculos literários ou salões foram, de certa forma, o eco dos clubes e academias, dos quais eram uma extensão, tornando-se, assim, locais de influência política aonde eram elaborados vários projetos, alguns dos quais encontrariam tradução legislativa. Nestes lugares,

cuja importância política não pode ser ignorada, distinguem-se, conforme o sentido dado às palavras, os círculos "revolucionários" e "contrarrevolucionários".

Os escritores recebidos no salão de Anne-Catherine Helvetius ou de Fanny de Beauharnais consideravam-se "revolucionários", em oposição aos encontros com a Duquesa de Polignac, a Condessa de Brionne e a Duquesa de Villeroy, cujos visitantes regulares, também altamente politizados, tentaram sabotar a convocação dos Estados Gerais em 1789. Os escritores sempre estavam às voltas de todos esses salões, tão importantes para a história das ideias, aonde todas as sensibilidades estavam representadas (MASON, 2004).

Apesar do perigo começar a ameaçá-las, algumas mulheres mantiveram uma atitude decididamente monárquica, como a duquesa de Gramont, em cujo círculo foram desenvolvidos inúmeros planos contrarrevolucionários, incluindo o financiamento de vários projetos de fuga para a família real. A literatura e o teatro permaneceram, em grande parte, o foco das discussões, especialmente desde que os escritores se engajaram muito mais politicamente, após a instauração da censura em 1789.

Depois que os primeiros direitos humanos foram promulgados, revogando a lei que permitia a execução de suspeitos, muitos salões se atualizaram. Entre as principais estão as casas de Julie Talma, Sophie de Condorcet ou Laure Regnault de Saint Jean d'Angely, aonde Madame Chastenay e von Humboldt apareciam para falar sobre seus escritos. Essas mulheres cultas tinham o dom de atrair para suas casas autores, artistas e atores talentosos. Essas reuniões eram os lugares mais importantes de inteligência e cultura, mas, em certos quartos "elegantes", a conspiração continuava (MASON, 2004).

Os salões, aonde se tocava música, se serviam refeições refinadas, se defendiam causas políticas e se discutiam teatro e literatura, eram extremamente numerosos durante o período da Revolução. Após o anúncio do Consulado vitalício de Napoleão Bonaparte, contudo, as divisões políticas reapareceram com força: salões monarquistas contra salões bonapartistas.

Os principais salões literários da Restauração foram os organizados por Juliette Récamier e Delphine de Girardin, lugares regularmente frequentados por, entre outros, Théophile Gautier, Honoré de Balzac, Franz Liszt, Alexandre Dumas Sr., Alfred de Musset, Victor Hugo, Laure Junot d'Abrantès, Marceline Desbordes-Valmore, Alphonse de Lamartine, Jules Janin, Jules Sandeau, George Sand e Fortunée Hamelin (MASON, 2004).

Um dos últimos grandes salões literários de Paris foi o de Virginie Ancelot, no Hotel de la Rochefoucauld. Durante o século XX, a história dos salões atingiu um ponto de virada: estavam no auge no início do século, quando eram lugares em que se forjava a vanguarda

artística, mas, mais tarde, viram seu declínio devido às convulsões modernas do meio literário e artístico.

Cada vez mais, os salões passaram a ser lugares na vida literária em que as reputações eram construídas e também manchadas. Cada *salonnière* tinha seus protegidos, artistas que ela convidava, vestia, defendia e trazia para a frente do palco, quando organizava leituras e espetáculos. Alguns artistas que foram lançados por esses salões se tornaram figuras sociais importantes, como Marcel Proust e Jean Cocteau (MASON, 2004).

Durante o período da Primeira Guerra Mundial, o sucesso dos salões, embora afetado pelos acontecimentos, permaneceu. Contudo, no final da Segunda Guerra Mundial e nas décadas seguintes, estes salões sofreram um forte declínio. Deslocados por novos e diferentes modos de entretenimento, como o advento da televisão em particular, eles se tornaram cada vez mais raros, até finalmente desaparecerem (MASON, 2004).

Salonnières do Rio de Janeiro

No Brasil, a recepção habitual de intelectuais em casa, à maneira dos *salonniers*, foi uma prática difundida na virada do século XIX para o XX. O período colonial havia sido marcado por um comércio restrito e a ausência, praticamente, de uma vida social, excetuando as idas a igrejas e algumas festas. A mudança da corte de Portugal para o Rio de Janeiro, em 1808, como reflexo da expansão napoleônica, deixou clara a disparidade entre a vida luxuosa dos membros da corte e a falta de cuidados e de sofisticação dos moradores da colônia.

Com a chegada da corte, trazendo hábitos europeus, foram criadas novas sociabilidades, como as festas particulares e os salões literários. A partir disso, a população começa a se interessar pela moda, pelos costumes, e pelo habitus em geral que mimetizasse os europeus e se dissociasse da imagem rústica das camadas marginais da sociedade, como os escravos e a população pobre (RAINHO, 2002).

No Brasil Colônia e no Brasil Império, as mulheres de elite viviam em uma espécie de clausura: eram submissas e dedicadas apenas aos seus lares, por não ser de bom tom as damas de respeito circularem sozinhas. A dona de casa que habitava os casarões quase não saía à rua, e, quando o fazia, ia basicamente à missa. Gilberto Freyre, em “Sobrados e Mucambos” (2006), ensina que o contato da mulher com a rua se dava principalmente através de vendedores que lhe batiam à porta. De acordo com o autor (2006), o regime patriarcal foi a mais importante

instituição da nossa história, uma vez que era a garantidora do “equilíbrio social da nação”, mantendo a ordem dentro de uma sociedade altamente desigual, com papéis bem demarcados, em que as mulheres exerciam um papel secundário, com seu espaço restrito ao lar.

Aos olhos de Gilberto Freyre (2006), mesmo algumas atividades que as mulheres exerciam, como idas ao teatro, a leitura de romances e pequenos recitais ao piano, demarcariam o empenho patriarcal de circunscrevê-la ao seu domínio. Tais “frivolidades femininas”, juntamente aos apelos da moda que impunham à mulher de elite a necessidade de um vestuário opulento, teriam a função de aumentar a distância e a diferença entre os sexos, reafirmando o domínio do homem sobre a mulher.

A segunda metade do século XIX apresentou um processo de modernização da sociedade, que teve na urbanização seu aspecto preeminente. Fruto de grandes mudanças e controversas reformas urbanas iniciadas ainda na época da chegada da corte portuguesa, a urbanização principiou o declínio do sistema patriarcal no Brasil – com muito maior foco no Rio de Janeiro – e “a libertação da mulher do despotismo do pai ou do marido” (FREYRE, 2006, p. 249).

Essa modernização fomentou a individualização e a independência de “tipos sociais” que até então viviam sob o domínio patriarcal, ensejando uma maior liberdade feminina. Contudo, Gilberto Freyre (2006) salienta que o resultado desse embate resultou num amálgama entre os valores do “moderno” e os do patriarcado, em uma acomodação entre ordem burguesa e tradicionalismo.

Neste período de modernização, os salões literários no Brasil, inspirados no modelo consagrado pela alta sociedade de Paris, se tornaram mais relevantes, principalmente no final do Segundo Reinado e início da República. A vida social no Rio de Janeiro imperial, até então, havia sido comedida, devido aos hábitos tranquilos de Dom Pedro II, com uma vida mais doméstica e sem rompantes festivos. Já a partir da década de 1870, o hábito de promover saraus em salões foi ganhando espaço na alta sociedade, inspirado principalmente pelo Segundo Império da França (CAMARGOS, 2003).

No Segundo Reinado, era conhecido e prestigiado o salão da Sra. Carmem Freire, a Baronesa de Mamanguape. Salões como o Cabana Azul, de Júlia Galeno ou o Salão Verde, de Júlia Lopes de Almeida, mais tarde herdado por sua filha a poetisa Margarida Lopes de Almeida, terminaram por transformar-se em verdadeiros centros do debate político e cultural. (HOLLANDA, 1990, p. 18)

No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro foi palco da reforma urbana do prefeito Pereira Passos, com intuito higienista e civilizatório, ancorado no exemplo parisiense. O novo rumo e configuração que a sociedade assume com essa reforma leva as mulheres de elite a assumirem novos papéis, mas ainda condicionadas ao domínio masculino. No caso das burguesas, cumprem uma função de ostentação, cujo lazer era uma maneira de mostrar a fortuna e a condição do marido (HAHNER, 2012).

No texto “Honra e distinção das famílias”, do livro “Nova história das mulheres no Brasil” (2012), a historiadora June Edith Hahner estuda as mulheres de elite, discutindo seus estereótipos, com o intuito de desmistificar a ideia de ociosidade creditada a essas mulheres em contraponto às mulheres das classes subalternas. Embora o estudo tenha sido sobre uma personagem particular, foi traçado um panorama geral sobre a educação feminina, uma vez que diversas práticas da elite eram comuns a todos os membros.

Segundo a autora, as mudanças ocorridas a partir das reformas urbanas podem ser demonstradas na abertura do espaço doméstico, que antes era reservado à mulher, e que agora se abre para as relações de sociabilidade da família: “as mulheres da elite têm que assumir uma nova posição, tornando-se as responsáveis pelas redes de amizade da família, redes sociais e as alianças entre as outras famílias de elite” (HAHNER, 2012, p. 56). É neste contexto que surge com maior força a prática dos salões de intelectuais entre as mulheres da elite brasileira, como veremos a seguir.

Além disso, enquanto os homens apresentavam uma imagem austera, com roupas práticas, condizentes com a produtividade da ordem burguesa, demonstrando seriedade no envolvimento com a vida econômica, política e intelectual, ficava a cargo das mulheres da elite serem o símbolo de distinção social e riqueza familiar. Esperava-se dessas mulheres uma série de comportamentos que demonstrassem suas “habilidades sociais e talentos que promovessem o nome da família” (HAHNER, 2012, p. 55).

Com as reformas na cidade do Rio de Janeiro, a rua se torna um espaço de circulação feminina, suprimindo as necessidades de compra e de busca por lazer e educação. Desse modo, o ambiente urbano deixa de ser um espaço apenas de trabalho ou de passagem entre ambientes familiares, se transformando em um lugar de vivências e de sociabilidades. Essa transformação do espaço urbano é descrita por Gilberto Freyre (2006) como uma “aristocratização das ruas”, tendo como frequentadores uma burguesia recém-formada.

As novas feições da cidade, agora limpa e arejada, com novas avenidas e espaços públicos, oferecem a possibilidade de as mulheres circularem por amplas calçadas com suas

vitruines. As mulheres de elite se transformam, então, em consumidoras: “As compras, assim como agradáveis passeios à tarde ou o chá em cafés elegantes, passaram a fazer parte do lazer das mulheres privilegiadas nos meios urbanos” (HAHNER, 2012, p. 57).

É neste momento que surge também uma maior preocupação com as aparências e com os signos de status social, demandados pelos passeios nas ruas, onde se quer ver e ser visto. A indumentária passou a ser uma peça-chave neste momento histórico de início da espetacularização da sociedade, em virtude de identificar o sujeito no círculo social a que pertence, materializando no corpo os discursos normativos, e acelerando os ciclos da moda. No início do século XX, então, o espaço urbano se consolida como local privilegiado da sociabilidade feminina.

Neste contexto, surge Laurinda Santos Lobo, nascida em Cuiabá, capital da província de Mato Grosso, em 1878. Desde cedo órfã de pai, Laurinda ficou sob a proteção da família materna, os Murtinhos, de grande influência e riqueza, donos da Mate Laranjeira e da Ferro Carril. A família Murtinho era radicada no estado do Mato Grosso, mas transferiu-se para o Rio de Janeiro na última década do século XIX.

A família começou a angariar prestígio no meio político com o início da República, quando Joaquim Murtinho (1848-1911) se aproxima dos homens que pertencem à classe política do Brasil, tornando-se ministro da fazenda, no governo de Campos Salles (1898 -1902). Vale ressaltar que a família Murtinho não pertencia à antiga aristocracia do império ligada a terra, no entanto, ela fez parte da elite burguesa que emergiu e se posicionou a favor da modernização do país (LIMA, 2016, p.27).

Chegando na capital federal, Laurinda, com 16 anos, instalou-se com sua família no aristocrático bairro de Santa Tereza, em um palacete com decoração de influência predominantemente francesa. Devido a seu vínculo com o tio, Joaquim Murtinho, ela passa a circular no mundo político do Rio de Janeiro, e os próximos anos seriam de ascensão da jovem no cenário da alta sociedade carioca.

Em 1903, ela se constituía como dona de grande prestígio, começava a aparecer nas colunas sociais da época, sempre acompanhada de figurões da sociedade e por nomes influentes no contexto político da capital, como o prefeito do Rio de Janeiro, em 1903, Pereira Passos (LIMA, 2016, p. 27).

Não era comum tal acesso das mulheres ao círculo da política, que costumava ser limitado, uma vez que “o universo feminino era para ser doméstico. Mesmo as mulheres das classes privilegiadas não podiam entrar no mundo ‘masculino’ da política” (HAHNER, 2012, pp. 47-49). Contudo, enquanto sobrinha do ministro da fazenda, Laurinda teve a possibilidade

de adentrar as portas da vida social e cultural, facilitando-lhe o acesso a lugares restritos às mulheres.

Aos 18 anos, Laurinda se casa com o negociante Hermenegildo Santos Lobo, passando a adotar o sobrenome do marido. Em 1911, o tio Joaquim Murtinho falece, e Laurinda herda a Companhia Matte Laranjeira. No mesmo ano, ela abre seu salão no Palacete Murtinho, aonde passa a organizar muitos bailes e reuniões com os músicos e poetas aos quais ajudava financeiramente, costume que manteve até seu falecimento, em 1946.

Neste período de consolidação da República, os salões se proliferaram no Rio de Janeiro, então capital federal, mas, “dentre todos, o de Madame Santos Lobo – o mais brilhante – [é] até hoje o mais lembrado” (MACHADO, 2002, p. 56). Bastante representativos desta Belle Époque, os salões, aonde o privado se torna público, demonstram o quão aficionada era a alta sociedade brasileira pelos modos franceses, em todos os seus aspectos, passando a reproduzi-los aqui. Eram assumidas posturas remedadas dos costumes aristocráticos franceses, copiando-se roupas, decoração, música e conversas (CAMARGOS, 2003).

Durante a década de 1920, o salão de Laurinda Santos Lobo foi um ponto de encontro do Modernismo brasileiro no Rio de Janeiro, e um dos lugares mais badalados da vida cultural carioca durante as duas próximas décadas, promovendo festas que reuniam famosos e figuras proeminentes da época, como a artista Tarsila do Amaral, a bailarina norte-americana Isadora Duncan, considerada a “mãe da dança moderna”, e o músico Heitor Villa Lobos, que era um dos seus protegidos, a quem Laurinda financiou a projeção na capital francesa, em 1924. Laurinda também possuía um apartamento em Paris, e ali passava dois meses por ano, onde continuava o seu salão, recebendo brasileiros e franceses.

Laurinda era considerada pela sociedade como uma mulher muito elegante no seu vestir e aparência, tendo recebido a alcunha de “A Marechala da Elegância” pelas colunas sociais, ávidas por noticiar seu estilo de vida, e que deixaram farto material sobre seus salões. Laurinda era descrita como “anfitriã sofisticada, amante das artes, colecionadora e mecenas pródiga. Sob seu comando, o palacete Murtinho se torna o mais importante salão lítero-musical da República Velha” (FERREZ, 1965, p. 242, *apud* LIMA, 2016, p. 48). Laurinda soube receber e promover os seus saraus, e seu salão ganhou fama em toda a capital federal. Era descrito como o “mais célebre (...), onde comparecia todo o *grand monde* político, financeiro intelectual” (FERREZ, 1965, p. 243, *apud* LIMA, 2016, p. 48).

Nos dias que se realizavam os saraus, eram uma mistura de inúmeras pessoas de diferentes segmentos da sociedade: diplomatas e políticos em meio aos artistas, e outros aspirantes buscando apoio de Laurinda. Uma prática comum

dos salões era ter seus “fiéis”, ou seja, pessoas assíduas que eram íntimas dos anfitriões e até gozavam de certa afeição. E com Laurinda não foi diferente. Ela tinha seus “preferidos”, que eram pessoas das mais diferentes atividades de artista, como pintores, escritores e cronistas, até membros do corpo político. (...) Nas reuniões e saraus de Madame Santos Lobo, figuravam personalidades importantes daquela sociedade como, por exemplo, Eptácio Pessoa, Hermes da Fonseca e sua primeira-dama Nair de Tefé, além de personalidades internacionais como o escritor francês Anatole France e a bailarina Isadora Duncan. A fortuna de Laurinda possibilitou que ela se tornasse mecenas das artes, patrocinando e promovendo artistas brasileiros como o maestro Villa Lobos (...) (LIMA, 2016, p. 48).

Além das diversas atividades de mecenato, Laurinda Santos Lobo chegou a presidir o conselho da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização fundada em 1922 no Rio de Janeiro em prol dos direitos civis e políticos das mulheres, principalmente, por iniciativa da líder feminista brasileira Bertha Lutz. O movimento tinha como lema "Promover a educação da mulher e elevar o nível de instrução feminina", e liderou conquistas como a criação da União Universitária Feminina, o ingresso de meninas no Colégio Pedro II, o voto feminino e leis de proteção à mulher e à criança.

Salonnières de São Paulo

Mudando nosso eixo narrativo do Rio de Janeiro para São Paulo, os salões literários também foram muito comuns entre os barões do café como sinônimo de prestígio. Para tanto, investia-se na moradia: uma mansão com muitos cômodos, em um bairro de elite, preferencialmente em estilo neoclássico, abastecida com cristais, pratarias e sedas e decorada com raras antiguidades, questão de honra entre os que procuravam se distinguir em status. A elite paulista destinava o *hall* de suas residências para os encontros e eventos culturais, podendo oferecer opções de divertimento para seus convivas.

A possibilidade e disposição para receber em casa um membro de Estado ou ainda personalidades do mundo dos negócios, em caráter oficial, não eram compartilhadas por toda a sociedade paulista, mas por uma fração desta, cuja distinção se faz de modo simbólico e material. Em primeiro lugar, torna-se necessário uma certa familiaridade com o protocolo dessas situações e, depois, é preciso que haja um espaço sofisticado em construção e paramentos. Nesses

casos, considera-se a hospitalidade um instrumento de prestígio. (TRIGO, 2001, p. 81)

Em fins de 1880, dona Veridiana (1826-1909), a matriarca da família Prado, organizou em seu palacete, localizado na avenida Higienópolis, reuniões periódicas destinadas às discussões literárias, políticas, científicas e até mesmo relacionadas à agricultura. Apesar de até esse momento no Brasil a presença feminina ser ainda uma raridade no meio político-intelectual, dona Veridiana instituiu suas recepções depois de uma temporada vivendo na Europa, onde foi apresentada à sociedade e aos salões culturais.

Veridiana Prado também manteve um salão em Paris, tendo o seu filho Eduardo Prado como um dos anfitriões, onde recebia, por exemplo, Eça de Queiroz. No Brasil, Veridiana recebeu o imperador em sua última visita a São Paulo, a princesa Isabel e o conde D'Eu, Teodoro Sampaio, além de escritores, médicos, cientistas e os negros abolicionistas Luís Gama e José do Patrocínio.

Até a segunda metade do século XIX, São Paulo não era muito diferente das outras vilas do país, em que ainda não era nítida a fronteira entre campo e cidade. Com a vinda das estradas de ferro, porém, o trânsito dos cafeicultores e de suas famílias das fazendas para a cidade foi facilitado, tornando a permanência na cidade uma constante, e as idas para o campo passaram a ser ocasionais. Isso requeria o aprendizado de um novo modo de vida, já que não se poderia simplesmente transplantar os valores rurais para a cidade.

A cidade de São Paulo passou a ser o principal polo econômico do país graças à produção do café. O Brasil rapidamente se transformou com o surto industrial, a imigração e todo o processo de urbanização. A chegada de grande contingente europeu provocou um incremento na população da capital paulista e, conseqüentemente, houve uma maior procura por produtos, serviços e atividades culturais. Estatisticamente, foi em fins dos anos 1920 que o número de locais destinados aos encontros sociais ou artísticos organizados pela iniciativa privada deu um salto.

As elites passaram então a desejar e a produzir novos valores que os fizessem reconhecidos com “distinção”, tentando livrar-se do provincianismo que havia marcado o viver em São Paulo. Inspiravam-se no modo de viver da burguesia europeia, especialmente a francesa, sem, no entanto, abandonar os valores aristocráticos, como os títulos de nobreza. Antes da República, as altas classes de São Paulo buscavam no Rio de Janeiro as honras da Corte, e depois dela, passaram a procurar essa “distinção” diretamente na Europa.

Os membros de famílias ilustres viajavam com frequência para a Europa para observarem, aprenderem e exercitarem a “civilização” a ser importada para o Brasil. Não

bastavam o poder político, econômico e os títulos, se fazia necessário também ser civilizado, o que significava ser educado, ter boas maneiras, saber etiqueta, vestir-se corretamente, ser culto.

Passar temporadas na Europa servia como uma espécie de “estágio” para a convivência nas altas rodas de São Paulo. Inclusive, muitos mantinham residência em Paris, passando longas temporadas visitando teatros, museus, antiquários, modistas, estudando, fazendo negócios e também observando o universo francês e sentindo-se parte dele.

A tônica da época era a modernidade, entendida segundo a cosmovisão europeia. Neste contexto, a casa das famílias e sua decoração foram utilizadas como “via privilegiada de acesso a grupos exclusivos e muito fechados, cuja aproximação não ocorre facilmente” (ROSATTI, 2019, p. 90). A recepção de convidados ilustres, como políticos, artistas e intelectuais – à maneira dos *salonnieurs* –, era, ao mesmo tempo, uma ostentação do círculo social do qual se participava, e também da minuciosa decoração da moradia.

Esta decoração acompanhava as tendências francesas, passando da *belle époque* para a modernista, a partir da década de 1920, e encontrando seu auge na metade do século XX. As residências ligadas ao modernismo arquitetônico paulista são um excelente exemplo do habitus em Pierre Bourdieu, uma demonstração de preferências pessoais e demarcação e recusa em relação ao gosto dos outros – o povo, aos quais se deseja instituir uma distância social segura, ainda que simbólica.

Para essa clientela, vale assinalar, a adoção da estética modernista se fez com a ajuda de uma figura de intermediação cultural central para a disseminação desse gosto: os arquitetos modernos, que desempenharam com obstinação o papel de prescritores e legitimadores da nova estética. Nesse caso, a contratação de profissionais destacados no campo artístico local serviu para que a clientela tivesse acesso a novos códigos formais ligados à vanguarda. Como é comumente encontrado nas estratégias de dominação cultural, a intermediação do profissional do gosto, aquele que dispõe de autoridade para prescrever, foi decisiva para afirmação de um estilo de vida ao mesmo tempo cultivado e ousado, marcadamente diferente da maioria das moradias de classe média alta paulistana que, nesse período, entre as décadas de 1940 e 1960, adotavam arquitetura mais tradicional, ou, quando modernas, elegiam expressão estética menos radical (ROSATTI, 2019, p. 90-91).

Olívia Guedes Penteado foi o grande destaque neste ambiente. Filha do Barão de Pirapitingui, importante fazendeiro de café do interior paulista, ela nasceu em Campinas, em 1872. Criada na fazenda, Olívia foi educada por professores particulares. Casou-se aos 16 anos com seu primo materno, Ignácio Leite Penteado, e foram viver em Santos. Nos cinco anos que

residiram lá, Ignácio tinha o costume, incomum para a época, de importar “livros e revistas para sua esposa, incentivando-a a estudar” (MATTAR, 2002, p. 22).

Em 1898, o casal se muda para São Paulo, onde inaugura seu palacete. O projeto de diferentes influências tinha salões profusamente decorados com objetos adquiridos em Paris, obedecendo ao habitus das elites paulistanas. Desde então, Olívia estabelece o costume de receber convidados às terças-feiras à tarde, mantendo-o por toda a vida.

Ignácio adoece, o que “leva a família muitas vezes à Europa, até chegarem à solução de manter um apartamento na Avenue Hoche em Paris” (MATTAR, 2002, p. 25). A família passou, então, a dividir seu tempo entre São Paulo e Paris, e “o gosto do mobiliário dessas residências era o convencional da época: Luís XV em Paris, e bastante eclético em São Paulo” (AMARAL *apud* MATTAR, 2002, p. 107). Neste período, Olívia cuidava do marido doente e da educação das filhas, vivendo de acordo com os padrões da época, como uma típica representante da oligarquia rural.

Em 1914, Ignácio Leite Penteado falece, e Olívia, uma mulher rica, bonita e independente, aos 42 anos de idade, com as filhas quase adultas, decide não se casar novamente, apesar dos múltiplos pretendentes, em uma clara opção pela liberdade. Em 1923, é apresentada em Paris ao casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, através do amigo Paulo Prado. Começa, então, a frequentar ateliês e adquirir obras de artistas modernos. No mesmo ano, Olívia volta a morar no Brasil, e, já uma amante das artes, traz consigo exemplares da obra de Pablo Picasso e de Marie Laurencin, pela primeira vez no país.

Neste ínterim, havia ocorrido o Salão de Arte Moderna de 1922, que despontou os nomes de Tarsila, Oswald, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, dentre outros. Olívia, tendo contato com o meio artístico a partir de 1923, travou a partir de então uma duradoura amizade com Tarsila.

Viajaria com Tarsila e Oswald de Andrade para conhecer o Carnaval do Rio de Janeiro em 1924. Do mesmo modo, iriam em excursão, de trem, conhecer a Semana Santa em Minas, percorrendo as cidades coloniais do ciclo do ouro, no mesmo ano, sempre acompanhando o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, então no Brasil (...), com outros modernistas como Mário de Andrade e René Thiollier. (...) Foi em sua casa, onde, depois da Semana Santa em Minas, foi pensada por Cendrars, com a participação de todo o grupo que estivera na viagem, a iniciativa de se organizar uma associação para a defesa do patrimônio arquitetônico do período barroco mineiro, tal o abandono em que encontraram preciosidades esquecidas. Seria a Sociedade dos Amigos das Velhas Igrejas de Minas Gerais, ideia portanto precursora da criação do

SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), fundado em 1937 (Amaral *apud* MATTAR, 2002, pp. 109-110).

Em 1925, Olívia cria para si o pavilhão modernista, convertendo a antiga cocheira de sua mansão em um salão decorado, das paredes ao teto, por Lasar Segall ao estilo moderno, com cores fortes e composição abstrata geometrizada, que pudesse abrigar seu acervo de obras modernistas. Ela acreditava que o interior da sua casa era clássico demais para abrigar obras de viés mais moderno, pois era grande o contraste com os padrões estéticos ligados às tradições do século XIX apresentados pelo resto da residência.

Este pavilhão era chamado por alguns artistas de “galeria”, já a família de Olívia lembra do cômodo como “Salão de Arte Moderna” (MATTAR, 2002, p. 140). Os artistas se reuniam nesta “galeria” ou “salão”, contudo, o chá das terças-feiras, que congregava as altas figuras da sociedade paulista, continuava a ser servido “na sala de jantar do palacete, cujas paredes se cobriam de gobelins⁸” (Tarsila *apud* MATTAR, 2002, p. 110).

É notável o gesto de dona Olívia, pessoa de alto prestígio social, e radicada à aristocracia rural. A inauguração do salão modernista representou a abertura de uma brecha considerável na resistência aos novos valores artísticos, exercendo uma função de fundamental importância no desenvolvimento do movimento modernista em São Paulo. “Não apenas os modernistas recebiam o apoio de Olívia, sua mentalidade aberta a levava a ter respeito pelo trabalho, e seu salão foi dos primeiros a receber personalidades antes discriminadas por preconceitos, como imigrantes e mulatos” (MATTAR, 2002, p. 35).

Olívia viveu as contradições que marcaram positivamente a sua personalidade. Em sua casa da rua Conselheiro Nébias conviveram, nem sempre harmoniosamente, a chamada “alta sociedade” com os artistas e intelectuais modernistas (...). [Havia] ‘tremendos conciliábulo’, nos quais os modernistas ‘conspiravam continuamente e contra todos os burgueses (...). Quase tímida, corajosa, intuitiva, contemporânea e vanguardista, Olívia soube enfrentar com simplicidade os preconceitos e o provincianismo da sociedade que ela mesma frequentava. Conhecendo a sua personalidade, compreendem-se as razões que a levaram em 1925 a construir o seu “Pavilhão Moderno”, cujas paredes internas e externas e o forro receberam a “pintura decorativa” de Lasar Segall. (BOTELHO *apud* MATTAR, 2002, p. 280)

As reuniões na casa de Olívia Penteadó assumiram a feição de movimento coletivo, que foi precursor das futuras sociedades de artistas e de amigos da arte moderna. Essa concentração

⁸ Tapeçaria tradicional francesa, ricamente ilustrada, surgida no século XVIII.

de artistas e intelectuais reformadores estimularia e propiciaria, tempos depois, a criação do Museu de Arte Moderna e a instituição da sua Bienal em São Paulo.

Em 1927, Olívia convida seus amigos para uma viagem ao Nordeste e à Amazônia. Participam da viagem Mário de Andrade, Margarida, sobrinha de Olívia, e Dulce, filha de Tarsila. A excursão dura três meses, e Mário de Andrade realiza mais de 600 fotos da viagem e recolhe mitos e lendas que são contados pelos habitantes da região. Além disso, Olívia e sua comitiva recebem homenagem oficial das prefeituras das cidades visitadas.

Na viagem, Olívia admira a beleza natural do Brasil, mas também toma consciência da extrema pobreza do povo, o que “mudará para sempre sua atitude” (MATTAR, 2002, p. 36). Neste ponto de inflexão, Olívia passa a apoiar a Cruz Vermelha e a Cruzada Pró-Infância, no ano de 1931, assim como a participar de diversas ações cívicas e políticas.

Em 1930, Olívia é nomeada pelo governador de São Paulo, Carlos Campos, para o Conselho de Educação Artística. Com seu espírito conciliador e com ajuda de amigos, Olívia funda a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, e reorganiza a Orquestra do Teatro Municipal, convidando Lamberto Baldi como regente.

Contudo, a situação econômica de São Paulo havia sido abalada com a quebra da bolsa de Nova York ocorrida em 1929, que fez caírem os preços do café. A política modifica-se completamente com a ascensão de Getúlio Vargas através da Revolução de 30, e dona Olívia passa a ter uma maior atuação cívica.

Em 1932, é criada a SPAM, Sociedade Pró-Arte Moderna, sendo seus estatutos aprovados no Salão Moderno de dona Olívia, que teve papel decisivo na criação da associação. Ela cedeu obras de seu acervo, como o quadro de Léger e a escultura de Brecheret, para a exposição inaugural. Neste ano, também, Olívia ingressa no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, tendo sido a décima mulher a tomar posse nessa entidade.

Em julho do mesmo ano, eclode a Revolução Constitucionalista, ou Revolução de 1932, e a mobilização se estende a todas as camadas sociais. A população da cidade de São Paulo lutava para impedir a continuação do governo provisório de Getúlio Vargas, exigindo eleições presidenciais, uma nova Constituição e o retorno imediato do país ao estado de direito. Durante os meses da revolução, pegaram em armas estudantes, intelectuais, industriais e outros segmentos das camadas médias, políticos ligados à República Velha e ao Partido Democrático.

Durante este período, dona Olívia Guedes Penteado engajou-se na luta ao dirigir o Departamento de Assistência à População Civil, empenhando-se por melhores condições de vida para viúvas e órfãos de voluntários. Já sua amiga íntima, a médica Carlota Pereira de

Queiroz, cria e dirige o Departamento de Assistência aos Feridos, juntamente às filhas de Olívia, Maria e Carolina Penteado. O salão cultural promovido por Olívia, bem como toda a programação cultural da cidade, permaneceu suspensa, retomando de maneira intensa ao fim de 1932.

Em 1933, Olívia luta tenazmente pelo voto feminino, e articula e patrocina a campanha de Carlota Pereira de Queiroz, primeira mulher a ser eleita Deputada Federal e integrante da Constituinte no Brasil. No Congresso Eucarístico da Bahia, Olívia é recebida como legítima embaixadora do Governo de São Paulo.

Em 9 de junho de 1934, contudo, Olívia morre aos 62 anos de idade, vítima de apendicite. Recebe a homenagem emocionada do povo de São Paulo, que enche as ruas carregando seu esquife nas mãos até o cemitério da Consolação, onde jaz em túmulo encimado pela obra de Brecheret. O eminente jurista Goffredo da Silva Telles Jr., neto de Olívia, lembra da avó da seguinte maneira:

Olivia Penteado tinha uma personalidade singular. Ela soube conciliar seu tradicionalismo com seu ímpeto vanguardista. Muito severa para consigo própria, era compreensiva ante as novidades do mundo, e tolerante para com os destemperos dos outros. Lia os jornais. Mantinha-se informada e atualizada. Os livreiros lhe remetiam as melhores obras nacionais e estrangeiras. Jamais foi feminista, no sentido que esta palavra começava a ser empregada, naquele tempo, pelas mulheres da liberação feminina. Mas foi a primeira presidente da Associação Cívica Feminina. Ela era independente e autônoma. Livre, sem ser libertária. Moderna, sem abdicar de suas tradições (...). Tinha uma fala branda e clara. Sabia ouvir. Prestava muita atenção ao que lhe estivesse sendo dito. Não impunha suas opiniões, nem as dava com muita frequência. Mas sempre foi firme em suas decisões. Tinha uma esclarecida vontade e uma imperturbável serenidade de ânimo. (Goffredo *apud* MATTAR, 2002, pp. 272-273)

A escritora Heloísa Buarque de Hollanda (1990) identifica na atuação de Olívia Guedes Penteado um antecedente da profissionalização das mulheres no ambiente artístico. Pelo seu mecenato, com grande incentivo à arte brasileira da época, Olívia chegou a ser apelidada de “Nossa Senhora do Brasil” por Oswald de Andrade, em 1925, “título” que passou a ser usado por todos, inclusive pessoas fora do círculo modernista.

Hollanda (1990) coloca a atividade de organizadora de salões literários ao lado de tantas outras que contribuíram para uma atuação intelectual da mulher na vida pública, como a atividade das academias femininas de letras, de leitora (presença fundamental dos saraus literários), de realizadora de compêndios, dicionários e antologias sobre escritoras e/ou vultos

femininos “notáveis” (uma das práticas críticas e políticas mais caras e frequentes na produção feminina), e de produtora, de escritora e de consumidora da imprensa feminina (que circulou de forma surpreendente na segunda metade do século XIX).

A importância destas práticas se dá na combinação da reflexão sobre a literatura e as artes em geral com o claro projeto de articulação feminina de redes cujas funções e sentidos são extremamente diversificados, desde a tentativa de realizar uma historiografia própria, até promover a experimentação dos limites e formas literárias, além de organizar circuitos de solidariedade, de divulgação de trabalhos, de discussão e protesto sobre a condição das mulheres. Heloísa Buarque de Hollanda vê, dessa maneira, o “uso da associação e da reflexão em torno da literatura como campo permitido de ensaio e passagem para a atuação mais efetiva na vida pública” (HOLLANDA, 1990, p. 14).

Em São Paulo, na época do Modernismo, mulheres da elite tornam-se mesmo promotoras da produção literária de ponta e, de certa forma, exercem uma influência efetiva no mercado literário da época. A respeito do salão de Dona Olivia Guedes Penteadado, um dos mais importantes de São Paulo ao lado do de Tarsila, Mário de Andrade recorda: “E conto entre as minhas maiores venturas admirar essa mulher excepcional que foi Dona Olivia Guedes Penteadado. A sua discrição, o tato e a autoridade prodigiosos com que ela soube dirigir, manter, corrigir essa multidão heterogênea que se chegava a ela, atraída pelo seu prestígio, artistas, políticos, ricos, cabotinos, foi incomparável”.

A percepção da importância destas formas de organização literária parece imprescindível para a definição da inserção das mulheres na cultura letrada e no espaço público nacional. Já no ano de 1890, em artigo no jornal paulista “A Família”, Ignez Sabino havia observado “o quanto a literatura, o jornalismo e os salões literários estavam atrelados à emancipação da mulher”. (HOLLANDA, 1990, p. 19)

Apesar de tudo, é importante lembrar que os salões literários e políticos ocorridos nas residências de famílias pertencentes à elite brasileira, prática introduzida desde meados do Império, eram geralmente dirigidos por sujeitos do sexo masculino, como o barão de Piracicaba II, o advogado e agricultor Conselheiro Antônio da Silva Prado e seu irmão, o escritor Eduardo Prado, por Paulo Prado, filho do conselheiro, pelo advogado René Thiollier, pelo senador José de Freitas Valle e pelo advogado Carlos Pinto Alves. Dessa forma, constituíram exceções os salões comandados por mulheres como dona Veridiana da Silva Prado, por Laurinda Santos Lobo e por Olívia Guedes Penteadado.

A prática dos salões literários se rarefez no Brasil a partir da década de 1930, por causa das grandes mudanças sociopolíticas. Até então, a elite vinha assumindo a tarefa de implementar eventos artísticos, como festas e saraus musicais, que serviam de pretexto para um convívio social, em uma época em que havia poucas opções de divertimento, dada a ausência de órgãos oficiais atuantes neste setor.

Depois da Revolução de 1930, a promoção da cultura migrou dos mecenas, com seus salões, para os organismos do Estado, que passaram a ter o controle das políticas culturais. Assim, houve uma redefinição dos canais de acesso e influências. Diante o novo momento político do país, modificações foram promovidas na administração central, e uma grande mudança no setor cultural se estabeleceu.

Foi iniciado, então, um processo de construção de novas instituições, com uma série de novos ministérios do governo federal, e multiplicou-se o número de escolas superiores públicas, que, no caso de São Paulo, se deram através da criação da Universidade de São Paulo, em 1934, e do Departamento Municipal de Cultura, em 1935. Dessa maneira, a cultura passou a ser concebida como um “negócio oficial”, abarcando intelectuais e artistas dispostos a trocar o processo criativo por trabalhos burocráticos.

Neste contexto, os novos dirigentes procuraram se distanciar dos antigos grupos, principalmente dos cafeicultores endividados devido à crise econômica de 1929 e não mais participantes do governo central, dado o combate à política do “café com leite”. Como os primeiros participantes do movimento modernista mantiveram, geralmente, boas relações com os antigos dirigentes do país, ficaram fora do novo grupo com a mudança de comando.

Além disso, no início dos anos 1930, a crise econômica e política despertou uma consciência de classe nos artistas e intelectuais, que apostaram na ideologia marxista como solução dos problemas da sociedade, e passaram a demonstrar sua via política através de uma arte engajada.

Nomes como Oswald de Andrade, Caio Prado Júnior e Carlos Prado, dentre muitos outros, se filiaram ao Partido Comunista desde fins da década de 1920. Se, até as duas décadas anteriores, eles haviam vivido lado a lado com o poder, agora não eram bem recebidos, inclusive pelos próprios familiares, devido às suas convicções políticas. “Os parentes mais velhos passaram a proibir, dentro de casa, os debates favoráveis à experiência russa, rompendo, assim, a tradição de se organizar salões culturais onde, até então, as discussões políticas sempre tiveram lugar” (FORTE, 2010, p. 281).

Os jovens modernistas “progressistas” se viram obrigados, assim, a buscar uma nova clientela, a construir novas oportunidades de sociabilidades e novos espaços de circulação. Em novembro de 1932, Di Cavalcanti, Carlos Prado, Flávio de Carvalho e Antônio Gomide criam, na cidade de São Paulo, o Clube de Artistas Modernos, o CAM, uma agremiação cultural favorável à promoção da arte moderna, sem depender da ajuda financeira dos mecenas. A esse respeito, a mestre em História Social pela USP, Graziela Naclério Forte, explana que

De maneira geral, o relacionamento entre os artistas e os mecenas – alguns deles colecionadores de obras de arte – apresentou algumas contradições. Havia uma prática comum entre os artistas de darem conselhos, opiniões e orientações, possibilitando aos mecenas-colecionadores encontrarem pechinchas ou transações convidativas de aquisição ou encomenda. Em contrapartida, estes últimos valiam-se de seus contatos e indicações para a obtenção de informações, pedidos, nomeações e auxílio na indicação dos artistas para bolsas de estudos oferecidas pelo governo, numa troca de favores que se fazia por vezes acompanhar da doação voluntária de obras ou da venda de quadros e esculturas, a preços depreciados, realizadas por alguns dos artistas agraciados com o prêmio de viagem, estudos e permanência no exterior oferecido pelo Pensionato Artístico Paulista. É nesse sentido que se estabeleceu um jogo de interdependência financeira e ideológica entre os mecenas e os artistas – principalmente pintores e músicos. Segundo os padrões estéticos dos mecenas-colecionadores, a chamada arte acadêmica predominava (...). Os [artistas] eram procurados para executarem a decoração dos interiores das residências ou para a confecção de retratos uma vez que utilizavam uma estética reconhecida e consagrada. (FORTE, 2010, pp. 274-275).

Inclusive, este foi um dos motivos pelo qual Olívia Penteadó havia ganhado a simpatia dos modernistas: mostrava-se receptiva à “nova estética”, enquanto outros grandes mecenas e colecionadores de perfil mais convencional alimentavam a preferência por financiar os artistas voltados aos cânones acadêmicos, como José de Freitas Valle, mesmo tendo sido ele um dos idealizadores da Semana da Arte Moderna de 1922.

O Clube de Artistas Modernos surgiu nesta fase final dos salões culturais promovidos pela elite e o início da institucionalização do Estado, da consolidação de um mercado para as artes e do incentivo dado à indústria de massa. Nos trabalhos artísticos de alguns dos componentes do CAM, nota-se a representação dos humildes, buscando um aspecto mais popular da sociedade.

Como um mercado voltado para as artes ainda não havia se formado no Brasil, a associação buscou a expansão do público interessado e capaz de consumir especificamente as

artes modernas. Para tanto, alguns eventos foram incluídos na agenda de atividades, como palestras de divulgação da União Soviética, com o intuito de atrair trabalhadores operários ligados ao Partido Comunista (FORTE, 2010).

Assim, a partir de 1933, a burguesia ilustrada passou a dividir a audiência dos eventos com operários e artistas sem muitos recursos financeiros, fato nada comum na conservadora sociedade paulistana da época. As atividades e experimentações do CAM revolucionaram, em certa medida, o ambiente artístico da cidade de São Paulo, e abriram novas possibilidades para as artes.

Mas esta fase de união dos modernistas acabou no período do Estado Novo, quando o projeto de institucionalização do modernismo foi colocado em prática tanto pela via do mercado como pela via do Estado. Com a era Vargas, os espaços de lazer e cultura começaram a ser organizados pelo governo, a partir da criação do Ministério da Educação e Saúde, do Departamento de Cultura, da Escola de Sociologia e Política da Universidade de São Paulo, em 1934, além, principalmente, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), vinculado à Presidência da República.

O DIP foi um instrumento de ampliação da capacidade de intervenção do Estado, no âmbito dos meios de comunicação e da cultura. Tinha como função inculcar na opinião pública as diretrizes doutrinárias do regime, atuando em defesa do que considerava ser a cultura, a unidade espiritual e a civilização brasileira. O departamento produziu todo tipo de conteúdo, como livros, revistas, folhetos, programas de rádio, filmes e cinejornais, para “divulgar o discurso destinado a construir a imagem de instituições, do chefe de governo e do regime, identificando-os com o próprio país e seu povo” (FORTE, 2010, p. 293).

Dentre os reflexos no sistema da arte, o DIP promoveu a profissionalização dos artistas e possibilitou o aumento do mercado de trabalho para os intelectuais, dentro do aparelho burocrático. Isso se deu principalmente durante a gestão de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação, que se transformou em um ambiente de mecenato estatal, e de encontro e produção cultural.

Sua política privilegiava as formas estéticas inovadoras, mas é na arquitetura que os esforços do Estado se concentraram, sendo por meio dela que as artes plásticas obtiveram maior apoio oficial no período. Desde então, e até o período do mandato de Juscelino Kubitschek, foram feitos pacotes de grandes encomendas por parte do governo, culminando com o programa de Brasília, o que garantiu realizações notáveis de arquitetos. Esse período de financiamento estatal para a arte se encerraria com o golpe cívico-militar de 1964.

Do ponto de vista econômico, o momento era de industrialização. Se até o final da década de 1930 a produção industrial paulista foi moderada, a partir da Segunda Guerra Mundial ela prosperou a pleno vapor, especialmente para atender à demanda externa dos mercados que antes compravam artefatos europeus.

Os áureos tempos da plantação do café, até o ano da quebra da bolsa de 1929, proporcionaram condições favoráveis para esses novos empreendimentos e atraíram investidores estrangeiros para o Brasil. Inclusive, muitos produtores passaram a se interessar mais pelos aspectos comerciais e financeiros do seu negócio de exportação cafeeira. Com o passar do tempo, o plantio de café deixou de ser o principal meio de vida para a maior parte das famílias paulistas tradicionais.

Contudo, entre 1930 e 1950, a concorrência com os estabelecimentos produtivos dos imigrantes se tornou mais acirrada. Desde a passagem do século XIX para o século XX, representantes das colônias italiana, alemã e sírio-libanesa, principalmente, estavam empenhados em fabricar e comercializar, inicialmente, bens de consumo, como alimentos e tecidos e, em seguida, meios de produção, a exemplo das máquinas de beneficiamento de matérias-primas agrícolas, como o café, o trigo e o algodão.

Entre os imigrantes, muitos se tornariam integrantes da rede de relações de futuros mecenas, como as famílias Crespi, Jafet e Matarazzo, que eram donas de tecelagens, e os Klabin, que fizeram fortuna manufaturando e vendendo papel. Como veremos mais adiante, grande parte das empresas que contribuíram para a compra dos primeiros quadros do MASP, por exemplo, pertenciam ou tinham sido fundadas por imigrantes (MOURA, 2012).

No ano de 1940, em plena Segunda Guerra Mundial, foi criado nos Estados Unidos o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas*, composto por três departamentos: Comercial Financeira, Comunicações e Relações Culturais, tendo como diretor-geral o multimilionário Nelson Rockefeller. A instituição teve um papel fundamental na divulgação do americanismo nos países da América Latina.

O então presidente Roosevelt tinha como objetivo sofisticar o mercado consumidor para os produtos fabricados nos Estados Unidos, e, do ponto de vista político, havia uma preocupação de que o atraso econômico dos países latino-americanos pudesse propiciar revoluções lideradas por socialistas ou simpatizantes do nazifascismo. No caso brasileiro, era notório que o Estado Novo flertava com o fascismo.

O combate ao totalitarismo dependeria, segundo o *Office* de Rockefeller, de uma estreita cooperação econômica e cultural. Para tanto, era importante incrementar e mitificar algumas

ideias que compõem o *American Way of Life*, como progresso, eficiência e tecnologia. A divulgação desses valores era feita em programas transmitidos por estações de rádios em todo o país, incluindo emissoras associadas do jornalista Assis Chateaubriand. E essa enxurrada de propagandas de produtos inovadores fez crescer o sentimento de “modernidade”, não só como “uma categoria abstrata, mas experimentada sensorialmente” (MOURA, 2012, p. 51).

Neste amplo projeto de modernidade encampado por agentes, empresas e governos nacionais e internacionais – neste caso, principalmente com financiamento dos Estados Unidos –, podemos compreender o empreendimento do MASP, o Museu de Arte de São Paulo. Ele foi idealizado pelo jornalista e empresário Francisco de Assis Chateaubriand, dono da maior rede midiática do Brasil, cujos recursos sociais puderam ser convertidos em recursos financeiros para a aquisição de obras para o acervo.

O encontro de Chateaubriand com Pietro Maria Bardi, marchand e também jornalista, foi decisivo. Bardi, que já trabalhava com arte na Itália antes de vir para o Brasil refugiado da Segunda Guerra, conhecia todos os críticos e coleções da Europa. Foi, assim, escolhido como diretor do museu.

Pietro Maria Bardi e sua esposa, Lina Bo, imprimiam em sua revista *Habitat*, que circulou de 1950 a 1965, um projeto de modernidade que começou a ser elaborado antes de sua vinda para o Brasil. Ambos militavam pela mudança no gosto estético tradicional e em favor do apreço das formas artísticas e arquitetônicas contemporâneas.

A inauguração do Museu de Arte de São Paulo se deu no ano de 1947, e sua primeira exposição internacional de parte do seu acervo ocorreu em 1953, no Musée de l’Orangerie, em Paris. As primeiras aquisições do Museu de Arte de São Paulo foram reconhecidas em toda parte, e fomentaram a presença brasileira no mercado mundial das artes: “Alguns até diriam que, antes da inauguração do museu em 1947, o País estava fora do mapa onde figuram as grandes coleções” (MOURA, 2012, p. 10).

Dentre os mecenas que compraram e doaram quadros para a pinacoteca do MASP em sua fase de formação, figuram Geremia Lunardelli, Drault Ernanny, Orozinho Roxo Loureiro, Jacques Pilon, e as representantes de famílias de cafeicultores paulistas, Sinhá Junqueira e Yolanda Penteado. Dentre suas motivações, Moura (2012) explica que

A disposição do grupo de pessoas em contribuir com a aquisição de quadros para o MASP corresponde a uma operação para manter ou obter status. Lembramos que, quando o Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado, no final da década de 1940, os quadros exibidos nos salões culturais pareciam instáveis ou deslocados, em consequência da mobilidade social e do processo

de urbanização. Por outro lado, as paisagens, dia a dia, perdiam a configuração provinciana, transformando-se em metrópole. Trata-se de um momento, em que poucas coisas na vida se mostravam estáveis ou permaneciam definitivas. (MOURA, 2012, p. 131)

No caso de Yolanda Penteado, sobrinha de Olívia Penteado, sua colaboração com Assis Chateaubriand não se deu somente no estabelecimento do Museu de Arte de São Paulo (MASP), mas também na implantação dos Museus Regionais de Olinda, de Campina Grande e de Feira de Santana. Além disso, a mecenas, juntamente a seu esposo, Francisco Matarazzo Sobrinho, teve papel importante no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e das Bienais, inclusive doando sua coleção particular e generosos recursos ao Museu de Arte Contemporânea da USP.

Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho organizaram a primeira Bienal Internacional de São Paulo, em 8 de outubro de 1951, com 1800 obras e 21 países, sendo a primeira exposição de arte moderna de grande porte realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos. Na segunda Bienal, em dezembro de 1953, trouxeram a obra *Guernica*, de Pablo Picasso, que estava guardada em Nova York esperando o fim da ditadura de Franco para seu retorno à Espanha. A exposição era um presente à cidade de São Paulo, nos seus 400 anos, comemorados em 25 de janeiro de 1954.

Segundo José Carlos Durand (1989), há motivos, interesses e circunstâncias por detrás dessas iniciativas culturais, sob a influência norte-americana e a ideia de “compatibilidade entre arte e negócios”. Como vimos, São Paulo recebeu dois projetos de grande envergadura: a fundação do Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947), pelo jornalista Assis Chateaubriand, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM (1948), pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, que também foi responsável pela criação da Bienal Internacional de Arte em São Paulo (1951). A concepção desses projetos resulta de uma busca por reconhecimento e também, segundo Durand, de uma concorrência pessoal entre Chateaubriand e Matarazzo (DURAND, 1989, pp.117-139). De todo modo, a criação desses espaços representou um sensível impacto no meio artístico.

Marchandes brasileiras

Para além dos salões, a primeira estrutura de mercado de arte no Brasil foi resultado do impacto revolucionário da Segunda Guerra Mundial, que fez com que se fixasse no país um contingente de estrangeiros que se tornaria a maioria dos galeristas e dos colecionadores de arte

moderna entre 1947 e o fim da década de 1960. São grandes exemplos o casal Pasquale e Ana Maria (Nina) Fiocca, italianos que abriram a Galeria Domus em São Paulo, em 1947 (e que em 1958 abririam a Galeria São Luís, juntamente a Ernesto Wolff), e Franco Terranova, italiano que passou a ser dono da Petite Galerie, inaugurada em 1953 no Rio de Janeiro.

Estes colecionadores e galeristas, juntamente aos artistas que também vieram, seja das artes plásticas, teatro, dança, cinema ou televisão, construíram aqui os fundamentos de uma cultura artística modernizada, adquirida na Europa, e geraram as condições que permitiram que ao menos parte deles pudesse sobreviver de sua profissão (DURAND, 1983). Para a elite emergente de artistas imigrantes recém-chegados ao Brasil, suas obras agradavam a um grupo de estrangeiros bem-sucedidos, incentivadores e consumidores da arte, que aqui se radicaram anos antes.

Mas se os colecionadores e galeristas eram quase todos recém-chegados, a maioria dos artistas e críticos de arte eram brasileiros, ou imigrantes enraizados há muitos anos. À frente das instituições modernas – os museus e as bienais – temos uma burguesia industrial nacional, parte dela ligada aos meios de comunicações, financiando uma rede de arte moderna de fazer inveja a muitos países europeus (...). Graças aos museus de arte moderna e às bienais, passamos a ter acesso à cultura artística internacional, sem precisar sair do País. Nas artes, registramos uma retomada das posturas vanguardistas e do diálogo com a produção internacional. Mas, tal como no início do século, predominava uma leitura acrítica do processo de modernização (BUENO, 2005, p. 383).

Nesse período do pós-guerra ainda não havia galerias de arte no Brasil, e muito menos um contingente de colecionadores de arte internacional, diferentemente do que ocorria nos Estados Unidos, sendo Nova York, desde o início do século XX, um importante centro de comércio de arte moderna, logo atrás de Paris.

Ainda assim, o carro-chefe da primeira estrutura de mercado de arte no Brasil, que se deu nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, foi a arte moderna, em consonância com o comércio de vanguarda novaiorquino da mesma época. É neste momento que temos a primeira coleção institucional importante de arte europeia no Brasil, através do MASP, em 1947, e do MAM-SP, no ano seguinte.

A designação do conceito de moderno, em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos anos 1950, foi estudada por Maria Lúcia Bueno (2005), que traçou um perfil da produção artística em circulação no período para a compreensão da maneira como o “moderno” foi apropriado pelo mercado, identificando três segmentos de artistas relacionados com momentos diversos da história da modernidade das artes plásticas no Brasil:

Os modernistas históricos da década de 1920, identificados com o núcleo da Semana de Arte Moderna de 1922, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Antônio Gomide, embora ainda atuantes, ocupavam uma posição secundária na vida artística.

A seguir, os artistas que despontaram entre 1930 e 1945, com propostas estéticas mais moderadas, prestigiados pela crítica de arte e pelo público comprador que começava a se formar na época. Foi ao redor deste grupo que se organizou a primeira estrutura de mercado de arte moderna no Brasil. Entre eles estavam as grandes estrelas da arte brasileira do período, como Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard, além dos núcleos conhecidos como artistas operários, o Santa Helena, em São Paulo, e o Bernardelli, no Rio de Janeiro. Mas, outros da mesma geração, como Ismael Nery, permaneciam desconhecidos.

Finalmente, a vanguarda dos anos 50. Os concretistas, que agitaram a cena artística em São Paulo e no Rio de Janeiro, assinalam o início da arte contemporânea no Brasil, sendo os primeiros artistas a despontar num ambiente modernizado e sintonizado com o debate internacional. Críticos da cultura estética estabelecida, marcaram uma posição de ruptura em relação aos artistas dos períodos anteriores. Recebidos com reservas pelos colecionadores e pela crítica mais conservadora, ocuparam os museus e as bienais, encontrando respaldo entre intelectuais e críticos avançados, como Mário Pedrosa (BUENO, 2005, p. 383).

Os anos 1950 presenciaram a criação de um verdadeiro sistema da arte brasileiro, com a autonomização de sua vida artística. Surgiram, em 1951, o Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), e a Bienal Internacional de São Paulo, que constituíram instâncias de consagração propriamente modernas. Ao longo da década, também apareceram agentes especializados e locais de exposição fixos, como museus e galerias de arte.

Essa rede de bienais e de museus, em São Paulo, foi financiada integralmente pela burguesia local; já no Rio de Janeiro, então capital federal, o Estado também participou dos empreendimentos. As bienais se tornaram grandes polos de informação e formação das correntes modernas internacionais, enquanto os museus de arte moderna converteram-se, após o fim da era dos salões culturais, no principal espaço de exposição, legitimação e consagração dos artistas e das tendências plásticas do período.

Bueno (2005) ensina que as elites brasileiras sofriam de um “complexo de subdesenvolvimento” (p. 384), e que, assim como no início do século XX, procuravam superá-lo cercando-se de arte e cultura. Na década de 1950, essa ação se tornou mais ampla, extrapolando o mecenato privado dos salões, com a criação de equipamentos para a difusão da

cultura, como teatros, museus e escolas. Esse fenômeno pode ser explicado pelo fato de que “o mecenato burguês do fim dos anos 40 adquire outra dimensão, uma vez que a valorização da cultura não tem mais uma função puramente aristocratizante, revelando um conteúdo de democratização” (BUENO, 2005, p. 384).

O desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, na segunda metade da década de 1950, expandiu a classe dominante e novos setores da classe dirigente, graças à presença de capital estrangeiro. Houve, por conseguinte, uma ampliação e consolidação de uma classe média urbana e escolarizada, que é um mercado consumidor atraente para a indústria cultural. A difusão da cultura através da criação de aparatos institucionais, como museus e teatros, juntamente à construção de Brasília, pouco depois, representarão um grande impacto no campo artístico (DURAND, 1989).

É neste momento também que a crítica de arte se desenvolve e profissionaliza, como produto da expansão das empresas jornalísticas, que, por sua vez, se vinculavam às instituições que promoviam a arte moderna, especialmente as filiadas à rede de Assis Chateaubriand. Em 1951, acontece em São Paulo o I Congresso Nacional de Críticos de Arte, no MASP, instalado no edifício dos Diários Associados, e coincidindo com o evento da 1ª Bienal. É notável que este grande momento da crítica de arte brasileira tenha ocorrido apenas dois anos depois da fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte, em Paris, que ocorrera em 1949.

Contudo, ainda predominava em São Paulo a orientação crítica do período anterior, mais tradicional e conservadora. Por outro lado, no Rio de Janeiro, uma nova geração de críticos despontou, articulada ao redor de Mário Pedrosa, “contrastando com a do período anterior por suas posturas vanguardistas e intimidade com o universo das artes plásticas” (BUENO, 2005, p. 386). Pela primeira vez no Brasil, surgiu a especialização da crítica, dissociada do domínio da literatura, como ocorrera até então.

É peculiar que neste momento, nos anos cinquenta, ao lado da aceitação da arte erudita, há uma difusão mundial da arte “primitiva”. Ela propiciou uma revalorização da pintura, da talha e da modelagem da gente do povo. “A ‘pureza’ dos ‘ingênuos’ fascinou intelectuais e críticos especializados, e uma enxurrada de arte naif invadiu galerias e feiras de praça pública” (DURAND, 1983, pp. 4-5). Veremos a seguir, neste trabalho, o grande sucesso que a arte naif fez também em Goiás, principalmente com Antônio Poteiro, “descoberto” por Célia Câmara.

Para fechar o quebra-cabeças do sistema da arte em nosso país, entre 1959 e 1964 também foi formada, no eixo Rio–São Paulo, uma rede comercial com um mercado de galerias

de arte moderna que se apoiava em bases mais profissionais. Apesar de terem sido em número restrito, estas galerias realizaram o trabalho de “classificação da produção não acadêmica até então, o que serviu de substrato para uma construção da história da pintura moderna brasileira” (BUENO, 2005, p. 389).

O crescimento demográfico da classe média e a expansão acelerada do ensino superior explicam a ampliação e a diversificação do mercado de bens de luxo, dentre os quais estão as obras de arte. Em meados dos anos 1960, o público feminino ingressou maciçamente nas universidades. Logo depois, de 1965 a 1980, podemos observar o aparecimento de uma leva de donas de galeria, que ajudou a alargar subitamente o comércio de pintura (DURAND, 1989), onda na qual Célia Câmara se insere.

Além disso, a incorporação da mulher escolarizada no mercado de trabalho causou um impacto simultâneo na oferta e procura por bens educacionais e culturais. Esse recrudescimento do efetivo “mais feminino, mais burguês e mais escolarizado” fez aumentar a demanda pelo amadorismo artístico e por itens decorativos. José Carlos Durand explica:

(...) vêm aumentando regularmente as matrículas femininas em cursos de nível superior que formam professores de arte para a pré-escola e para o ensino elementar e médio. Com esses impulsos, e mais o marketing dos produtos para a arte, "voltados para a dona-de-casa", fortalece-se o amadorismo estético tornando-se o reservatório de artistas amadores mais feminino, mais burguês e mais escolarizado. Essas circunstâncias dizem respeito a mudanças de longo prazo na composição social das fileiras de artistas e têm implicações sobre o campo da arte e sobre suas instâncias comerciais. Por exemplo, aumentando o número de principiantes que podem contar com ajuda da família no custeio de suas experiências estéticas e no financiamento de suas exposições, fica mais fácil para os marchands transferirem boa parte dos custos de promoção e divulgação ao próprio artista, ao exigir que ele pague a apresentação do crítico, a impressão do catálogo, o transporte das obras e as despesas do coquetel de vernissage (DURAND, 1983, p. 3).

Os colecionadores que faziam girar um comércio regular eram, quase todos, estrangeiros de origem judaica. Também figuravam alguns bancos ou firmas multinacionais. Mas, somente com a consolidação do capitalismo no Brasil, na virada dos anos 1970, que surgiria a figura do comprador de arte brasileiro. Já quanto ao perfil das galerias, Maria Lúcia Bueno (2005) aponta dois segmentos:

O primeiro, levado por uma conduta operacional espontânea, estava mais voltado para a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade. O segundo, já orientado por uma estratégia comercial, foi responsável pela

criação do padrão de organização que estruturou o primeiro mercado de arte contemporânea brasileira.

Na primeira categoria incluímos os paulistas que surgem entre 1958 e 1962. A cidade de São Paulo, em processo acelerado de crescimento urbano-industrial, permanecia com relação ao ambiente artístico mais atrasada e conservadora que a capital do País. Prevalecia um provincianismo entre a burguesia e os segmentos cultos paulistanos. O comércio de arte refletia esta atmosfera, evoluindo a reboque dos eventos sociais. Como nas galerias de vanguarda novaiorquinas dos anos 50, a necessidade de uma vivência cultural sobrepuja-se aos objetivos de ordem comercial, convertendo os espaços em locais de reunião puramente intelectual (BUENO, 2005, pp. 390-391).

Neste momento de nascimento das galerias, já encontramos donas do sexo feminino, como Emy Bonfim (Galeria Atrium, SP), casada com o poeta Paulo Bonfim, e que tinha como sócio o pintor Clóvis Graciano, e Giovana Bonino (Galeria Bonino, RJ), cujo marido, Alfredo, já possuía uma galeria em Buenos Aires. Em todos os casos, assim como em relação aos galeristas homens, como Jean Boghicci (Galeria Relevo, RJ) e Stefano Gheiman (Galeria Astréia, SP), vemos, na vida pessoal destes galeristas, uma anterior intimidade com o meio artístico, e a vontade de terem seus nomes ligados a empreendimentos desta ordem.

Como nota Bueno (2005), “se o capital que financiou a rede institucional vinha dos meios de comunicação, no caso das galerias de arte predominavam as empresas ligadas ao comércio” (BUENO, 2005, p. 391). Como veremos mais adiante, neste trabalho, Célia Câmara, em Goiás, reunia três destas características: a vinculação com uma rede de comunicação, a anterior intimidade com pessoas do meio artístico, na qualidade de *salonnière*, e sua atuação no comércio, à frente da Boutique Revy.

Com relação ao *modus operandi* das galerias, Bueno demonstra que, mesmo sem recorrer a uma “estratégia de vendas” (2005, p. 392), elas se efetivavam, visto que havia um público comprador em ascensão e poucos espaços comerciais. As galerias vendiam obras em consignação, com uma comissão de 30%, e não costumavam adquirir trabalhos dos artistas. Apesar de Bueno (2005) afirmar que não havia “estratégia de vendas”, ela também afirma que

(...) os galeristas (...) pareciam empenhados em atender à demanda modesta da alta sociedade local. Como as artes plásticas eram um fato recente no seu universo, essas pessoas não haviam ainda incorporado um habitus que as levasse a valorizar a produção. Mesmo assim, os entrevistados manifestaram a preocupação recorrente de dispor de um acervo do agrado e com preços acessíveis a esta fatia de mercado.

A [Galeria] Astréia chegou a contratar como relações públicas uma moça de família tradicional paulista; a [Galeria] Atrium promovia, nos finais de ano,

feiras de Natal para vender obras de artistas conhecidos, em formatos menores e a preços módicos; e, Emy Bonfim solicitava, inclusive, aos artistas trabalhos especiais para atender aos caprichos desse consumidor, ainda ligado exclusivamente ao assunto (BUENO, 2005, p. 392).

Dessa forma, a consolidação de uma sociedade de mercado no final dos anos 1950 fez aumentar a demanda de consumo por arte brasileira contemporânea, apesar de ainda não haver ocorrido a incorporação de um habitus cultivado pelas classes médias. Os primeiros marchands paulistas representaram uma resposta espontânea a esse mercado ascendente, com práticas puramente comerciais, sem preocupação em demonstrar um “exorcismo do lucro”, em Pierre Bourdieu (2005).

Analisaremos mais adiante que as práticas descritas por Bueno (2005) também foram feitas em Goiânia por dona Célia Câmara, como a encomenda de “motivos” para as pinturas, e a promoção de feiras em datas comemorativas, com quadros menores a preços acessíveis.

Enquanto as galerias paulistas lembravam uma versão moderna dos salões da burguesia, a atuação no Rio de Janeiro foi mais consciente e organizada: “com um ambiente mais cosmopolita, de capital federal e centro turístico internacional, a ação ali foi orientada desde o início para a constituição de um mercado” (BUENO, 2005, p. 393).

Assim, em 1959, ocorre no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um leilão de arte beneficente, organizado pelo Jornal do Brasil, que foi um sucesso de vendas. Dentre as obras que alcançaram cifras elevadas, estavam artistas brasileiros das décadas de 1930 e 40, o que aguçou o interesse dos futuros marchands para esse potencial de mercado, inaugurando um período de “redescobrimto” de artistas esquecidos.

Em 1960, é inaugurada a primeira galeria no Rio de Janeiro a trabalhar exclusivamente com obras de arte, o que causou estranhamento no público, uma vez que até àquele momento, em que não havia mercado, os mecenas compravam diretamente do artista. Tratava-se da Galeria Bonino, em Copacabana, atuante até os anos 1980, cujo foco era a obra de artistas modernos dos anos 30 e 40, já consagrados. Dentre os que eram bastante prestigiados, tinha-se Portinari, Volpi, Di Cavalcanti e Djanira.

Ainda no mesmo ano, reabre a Petite Galerie, com uma exposição de Guignard, em espaço projetado especialmente para suas atividades. Assim como na Galeria Bonino, foram contratados grandes nomes da pintura brasileira. Mas a Petite inseriu uma novidade: a articulação de uma política de vendas, com um plano de financiamento juntamente a um banco para a aquisição de obras de arte, mediante contrato com artistas.

Promovendo-se a partir da produção de artistas consagrados pelo público, que eram a maioria das vendas, tanto a Galeria Bonino quanto a Petite Galerie faziam um jogo dual: atendiam a essa demanda dos consumidores ao mesmo tempo em que faziam exposições com artistas de vanguarda, que, mesmo sem terem aceitação comercial, agregavam uma legitimação cultural entre a crítica e as instituições (BUENO, 2005).

Já em 1961, Jean Boghiccini inaugura a Galeria Relevo, em Copacabana. O mercado de arte brasileiro foi delineando o seu perfil desde então. Em 1962, morreram Portinari e Guignard, dois nomes de destaque da pintura moderna. Isso fez com que, pela primeira vez no Brasil, da noite para o dia os preços de um artista subissem de quatro a cinco vezes. Por conseguinte, os colecionadores ampliaram a demanda por arte moderna brasileira, e os marchands tiveram que consolidar suas estratégias.

Acrescentado a este fato, o momento econômico também foi decisivo. O clima de instabilidade política do período do Governo Goulart gerou a aceleração do processo inflacionário e a desaceleração do crescimento econômico, levando os investidores a procurarem formas alternativas e mais seguras de aplicação de capital. Para tanto, um núcleo do mercado de arte no Rio de Janeiro organizou-se para captar parte destes investimentos. A obra de arte era tratada pelos *experts* como alternativa a ações e imóveis, que diziam que seriam bons suportes para reserva de valor e, portanto, objetos de investimento. Dessa maneira, o hábito de possuir obras de arte rapidamente foi incorporado a um restrito círculo de grandes empresários (DURAND, 1989).

Consequentemente, aumentou-se a procura por uma produção moderna concentrada nos nomes consagrados, como Volpi e Di Cavalcanti, que configurariam um investimento de baixo risco. Uma vez que grande parte destes artistas era, à época, entre 1961 e 1962, contratados da Galeria Bonino ou da Petite Galerie, estas amealharam grandes lucros. Ao mesmo tempo, “começaram a articular uma política para reter as peças mais importantes, vendendo apenas o suficiente para alimentar o mercado sem inflacioná-lo” (BUENO, 2005, p. 395).

A partir de então, o mercado de arte brasileiro seguiu um caminho natural para o escoamento de bens de luxo, com artigos raros e, por isso, caros: a estratégia dos leilões, que demonstram o valor monetário real que um meio social dá a determinado bem, livre de misancenias típicas do comércio de arte. Afinal de contas, “é nos leilões que se formam os preços de referência de todo o mercado” (Moulin *apud* DURAND, 1989, p. 206).

O mercado de arte cresceu bastante devido a estes leilões e sua vasta publicidade. Uma galeria com papel significativo naquele momento foi a Collectio Artes Ltda., que, por meio de

uma ousada estratégia de publicidade e realização de leilões, inflamou o mercado com a promoção da arte moderna brasileira, elevando os preços a patamares até então sem precedentes. O marchand da Collectio, José Paulo Domingues, conseguiu

Aproveitar o momento mais propício para sensibilizar o sistema bancário e o mundo dos negócios, abrindo linhas de financiamento para aquisições, e atraindo para objetos de arte parcela do capital especulativo que abandonava as carreiras da Bolsa de Valores (DURAND, 1989, p. 196).

Contudo, conduzido dessa forma, gerava-se apenas consumo, às custas da especulação comercial desses objetos institucionalizados como arte. Dessa maneira, o chamado *boom* do mercado de arte operou com uma produção preexistente, principalmente modernista. Esse processo foi amplamente rejeitado pelos críticos, por suas falhas na formação de um vínculo real entre colecionadores e artistas, essencial ao desenvolvimento da produção e à ampliação do mercado.

Em decorrência disso, logo depois, em meados da década de 1970, o sistema de leilões entrou em declínio, pois a maior parte da obra dos artistas brasileiros, tanto modernos quanto acadêmicos, já estava na casa dos colecionadores particulares, fora do alcance do público. E, assim, as pequenas galerias voltaram a dar o tom no mercado. A partir de então,

No Brasil, o mundo da arte contemporânea evoluiu reproduzindo o modelo internacional, mas operando apenas em âmbito nacional. O mercado consolidou-se usando a produção contemporânea como fachada, mas realizando-se comercialmente através da venda dos grandes nomes do modernismo brasileiro, fundados principalmente no eixo Rio–São Paulo e que evoluíram em torno da arte local e de uma clientela também local.

Na década de 1970, permaneceu em vigor o mesmo modelo. A produção contemporânea foi encontrando seu espaço num circuito comercial precário e altamente competitivo, onde a oferta era sempre superior à demanda. As galerias especializadas continuavam subsistindo economicamente recorrendo à estratégia dos anos 60: nas vitrines e eventos promoviam a arte corrente, mas os lucros vinham das vendas de grandes nomes do modernismo brasileiro realizadas nos bastidores (BUENO, 2005, p. 398).

José Carlos Durand (1989) ensina que a política econômica de Juscelino Kubitschek e dos governos militares pós-1964, com um padrão de desenvolvimento acentuado, acarretou a expansão das classes dominantes (conjunto das classes médias e altas), incrementada pela transformação da estrutura produtiva e ocupacional.

Na região da grande São Paulo, principalmente, houve a montagem de grandes empresas e a formação de um polo industrial moderno, fruto do aporte de capital estrangeiro na indústria,

com predominância do capital norte-americano, de sua tecnologia e de sua cultura comercial e administrativa.

Essa presença do grande capital estrangeiro, aliada à intervenção estatal na economia, desencadearam condições para a constituição ou ampliação de novos setores da classe dirigente, que, por conseguinte, expandiu o contingente de consumidores de bens e serviços de luxo. A concentração da renda e do consumo privilegiou claramente um agregado de segmentos bem remunerados, ávidos pela aquisição não apenas de bens duráveis, mas de “tudo o mais que foge ao poder aquisitivo das classes populares e dos segmentos inferiores das classes médias” (DURAND, 1989, p. 168).

Estes segmentos da pequena burguesia industrial e comercial formaram um capital de gosto – ou uma disposição estética, em Bourdieu (2005) –, predominantemente por meio das mulheres das famílias. Logo depois, isso se repercutiu numa tendência à sofisticação de consumo e de estilo de vida, através da procura por serviços culturais como cursos de arte, arquitetura ou decoração.

Ademais, os crescentes índices de escolarização e o deslocamento da mulher para o mercado de trabalho engrossaram o público consumidor de vários gêneros de bens e serviços culturais, como revistas de arte e decoração. Isso acabou desencadeando, cumulativamente, novas demandas educacionais, como o surto da pré-escola para crianças pequenas, a partir dos anos 1970.

Neste ponto, Durand (1989) registra que a escola passou a cumprir o papel de uma agência de encorajamento indireto e a longo prazo do amadorismo artístico, dado que a LDB (Lei de diretrizes e bases da educação nacional) nº 5692, de 1971, introduziu a disciplina “Iniciação Artística” no ensino secundário, e que

A moderna escola maternal, por força de seus pressupostos psicopedagógicos, inclui rotineiramente brincadeiras e exercícios ‘artísticos’, funcionando como agência extrafamiliar de iniciação da criança no manejo de materiais e instrumentos empregados em artes plásticas (DURAND, 1989, p. 172).

Esse incentivo levou ao alargamento dos efetivos de artistas entre 1950 e 1980, além, é claro, da própria demanda do mercado por mais bens culturais e decorativos. Com a profissionalização dos intermediários culturais de bens de luxo e conexos, como decoradores, arquitetos, fotógrafos, escultores e pintores, rotinizou-se o fluxo de importações. Em consequência, “os círculos mais festivos e cosmopolitas de alta burguesia perdem a função de introdutores primeiros de novidades” (DURAND, 1989, p. 185), deixando de ser os introdutores imediatos e necessários de novos bens e práticas de consumo.

Tanto a imprensa quanto o público perdem o interesse pelos rituais de sociabilidade e pelas viagens e desembarques das classes altas, decaindo a atuação das colunas sociais, que tem seus espaços cada vez mais reduzidos nos jornais e revistas. Neste momento, então, se dá o declínio da alta burguesia na importação e difusão cultural, decaindo a importância de suas reuniões. Em suma, Durand (1989) elenca as condições que favoreceram o campo das artes a partir dos anos sessenta:

1) O crescimento do agregado das classes dominantes e sua diferenciação interna mediante a consolidação de novos segmentos dirigentes, fenômeno que está associado à expansão da escolarização secundária e superior; 2) a incorporação da mulher escolarizada ao mercado de trabalho e seu impacto simultâneo na oferta e procura por serviços educacionais e bens de cultura; 3) a expansão rápida da educação pré-escolar e a introdução da disciplina “Iniciação Artística” no ensino secundário (...); 4) estruturação do mercado editorial de livros e revistas, em particular daqueles destinados ao público feminino; (...) 5) crescimento dos efetivos de artistas plásticos, arquitetos e profissões afins; (...) 6) o declínio histórico dos clãs de alta burguesia no trabalho de importação de bens e serviços de luxo e, portanto, de sua importância no lançamento de novas modas e estilos de vida. (DURAND, 1989, pp. 167-168)

Essa reconstituição permite compreender as premissas do surto comercial ocorrida a partir de meados dos anos 1960, e cujo apogeu coincide com a fase do "milagre" brasileiro, entre 1970 e 1973, que promoveu uma alta concentração de renda. Veremos nesta pesquisa que este surto comercial nacional que beneficiou o mercado de arte também coincide com a inauguração da Casa Grande Galeria de Arte, em 1975, a partir da qual Célia Câmara profissionalizou o sistema da arte em Goiás.

A essas mudanças, soma-se “o trabalho de revalorização e reclassificação por intelectuais e artistas, tanto da arte barroca dos séculos XVI a XVIII, quanto da arte popular, via promoção do ‘folclore’” (DURAND, 1989, p. 189). Juntamente à redescoberta de artistas modernistas da primeira metade do século XX, esse “renascimento” cultural brasileiro contribuiu para expandir o acervo de objetos decorativos e/ou de coleção passíveis de se converter em mercadoria no mercado de arte, o que deu ensejo às primeiras empreitadas de ativação do mercado de antiguidades.

Ironicamente, ainda que a Semana de Arte de 1922 tenha sido o grande marco do "modernismo", foi preciso meio século para que houvesse um processo de consagração do modernismo brasileiro e que seus pintores fossem disputados comercialmente. Apenas no início

dos anos 1970 que se mostrou real e contínua a procura pela pintura moderna brasileira considerada histórica.

Neste momento, também, ocorre uma mudança no perfil dos marchands. Se, entre os anos 1950 e 60, os marchands pioneiros tinham origem estrangeira, e não dispunham de recursos próprios de vulto, o marchand que se profissionaliza no correr dos anos 1970 é de extração mais comumente brasileira da alta burguesia. Durand se refere a este fenômeno como “a época do marchand *freelance* foi sucedida pela fase da empresa familiar” (DURAND, 1989, p. 202).

Os primeiros marchands estrangeiros não tinham uma profissão estabelecida, dada a falta de recursos sociais e econômicos. Contudo, o trunfo deste tipo de comerciante era sua própria nacionalidade, que o aproximava a membros da alta burguesia de mesma origem, permitindo-o frequentar os grupos restritos do circuito artístico em formação durante os anos 1950, e aproveitar oportunidades ocasionais de encomendas esporádicas. Além disso, por mais elementar que pudesse ser sua iniciação estética trazida da Europa, essa informação seria razoavelmente rara no Brasil.

Estes marchands costumavam viajar e sondar oportunidades em outras cidades ou países do continente, alternando aos poucos a condição de intermediário eventual com a de marchand estabelecido. São emblemáticos deste período os marchands Alfredo Bonino, da Galeria Bonino, e Franco Terranova, da Petite Galerie.

Já no período dos anos 1970, figuram entre os marchands: banqueiros, industriais e profissionais liberais, juntamente a seus parentes e amigos. Esse perfil adquirira formação estética através de experiências que vão desde o amadorismo artístico aos serviços de decoração, às vezes passando por funções tais como o atendimento ao público em galerias mais antigas ou até mesmo a secretaria de instituições culturais.

Neste momento, nota-se uma pronunciada presença de mulheres na rede de galerias, que, em fins de 1978, “eram vinte e uma, dirigindo dezesseis entre as trinta principais lojas” em São Paulo (DURAND, 1989, p. 203). De todas elas, a única que permanece em atividade é a Galeria Strina, inaugurada em 1974 pela marchande Luísa Strina, e que hoje ostenta o título de galeria de arte contemporânea mais antiga do Brasil.

O florescimento feminino nesse meio se deu porque o varejo de arte e de bens de luxo em geral passou a atrair um bom número de mulheres propensas e ressaltar mais a rentabilidade simbólica do que econômica de seu ofício, devido ao fato de que essa atividade exige mais relacionamento social, disponibilidade de tempo e disposição estética do que o mero capital

econômico. Durand (1989) traz uma explicação memorável sobre este fenômeno, que se liga aos estereótipos de masculino e feminino:

(...) o crítico Olney Kruse recolheu depoimentos muito sugestivos em apontar o quanto a clivagem entre arte e economia remete a arquétipos mais profundos acerca do feminino e do masculino. Segundo eles, a "sensibilidade", o "amor" e a "intuição" comporiam o pacote básico de virtudes a justificar a ocupação desse espaço comercial, a que se associaria "a paciência: (...) o homem quer resultados imediatos, investimento rapidíssimo e a mulher tem paciência para tratar tudo a longo prazo. E em arte tudo é a longo prazo" (Rosa Holtz, marchande).

De todo o modo, a presença feminina destacava-se mais no número de galerias, do que no vulto financeiro das transações. Justificou uma delas, em entrevista, que quando se trata de alguma revenda de pintor consagrado, o negócio é quase sempre intermediado por homens. Mas não é possível entender a presença feminina se não se entende que a ideologia dominante constrói da mulher uma figura bem ajustável ao trabalho de intermediação comercial de bens de luxo e cultura. A final de contas, "amor à cultura", "paciência", "tolerância", "facilidade no trato", "capacidade de receber" e "desprendimento em relação a dinheiro" são disposições pessoais mais afins com imagem feminina do que masculina, no âmbito das classes altas e médias.

Nesse mercado, é muito arriscado o emprego de astúcia e técnicas de persuasão tais como faz o comerciante comum de objetos vulgares. Em suma, elas dirigem-se ao comércio de arte porque, antes de serem marchandes "em si", são marchandes "para si", como fica exemplarmente dito na fala da pintora e marchande Sophia Tassinari: 'Tenho a impressão de que a mulher dirige galeria de arte como hobby, como é o meu caso. Um hobby caríssimo. O que sustenta minha galeria é o meu acervo. Sempre compro quadros para mim, para meu uso pessoal (...)'. (DURAND, 1989, p. 203).

Fica claro, dessa forma, o desenvolvimento histórico que permitiu com que Célia Câmara traçasse sua trajetória à frente da Casa Grande Galeria de Arte, em 1975, no período do "boom" das galerias de arte no Brasil, em especial encabeçadas por mulheres. Mas Célia não parecia encarar sua galeria como um hobby de colecionismo, visto que não tinha o costume de comprar muitas obras para si mesma, da mesma forma como relatou Sophia Tassinari.

Por outro lado, é certo também que Célia não dependia da rentabilidade da galeria para se subsistir. Talvez, seu desejo maior fosse mesmo o de "agitar" culturalmente a cidade de Goiânia, fazendo orbitar ao seu redor uma gama heterogênea de personalidades, à maneira como se via no período das *salonnières*.

O perfil feminino burguês e escolarizado, juntamente a uma empresa familiar de sucesso – neste caso, no ramo da comunicação – e a disposição para o relacionamento social e fruição estética, que seriam considerados à época como sendo da ordem do feminino, complementam o conjunto de características que conectam Célia Câmara às demais galeristas brasileira dos anos setenta.

Quanto à função dos marchands, de forma geral, seus esforços deveriam se dirigir à organização das condições de compra, ou seja, à administração da clientela. Na condição de um intermediário comercial e cultural, cada marchand tem de voltar-se para um grupo pequeno, monopolizando a produção de um restrito número de autores e uma fração circunscrita da clientela. Seu trabalho é fazer, a longo prazo, uma conjunção de interesses materiais e simbólicos, entronizando um artista em um círculo de clientela cujo gosto ele conheça, e desenvolvendo sua carreira conjuntamente com a clientela oferecida pelo próprio autor, ou seja, seu círculo de amizades.

A linha mestra da conduta de cada marchand, em uma hipótese de condições ideais do mercado, seria desenvolver e reter a maior parcela de compras de um mesmo autor, para, futuramente, monopolizá-la. Com relação à clientela, a conduta do negociante deve buscar a exclusividade através da satisfação de aquisições encaradas como definitivas, ou seja, "puramente" para deleite de gosto pessoal. A partir de então, só será possível a expansão das vendas com o crescimento da clientela de colecionadores ou com o aumento da área física doméstica destinada a abrigar coleções (DURAND, 1989).

Considerando que os bens artísticos, para terem legitimidade, precisam ser objetos de prática artesanal em que o artista se exprime livremente, sem coerções externas, não é possível que o comerciante de arte interfira abertamente na produção, para intensificá-la ou forçá-la a ajustar-se a padrões de preferência previamente estabelecidos.

Considerando ainda que, por um imperativo cultural, cada obra deva ser diversa de qualquer outra – mesmo que sejam idênticos o autor, a época de execução, as dimensões, e as matérias-primas – é inadmissível que o fundamento do valor econômico da peça seja tal como se dá em relação às mercadorias em geral, que são constituídas pelo tempo médio de trabalho humano.

Ainda assim, é função do marchand orientar o artista com algumas informações, como os aspectos mais favoráveis para que uma mercadoria seja mais cobiçada no mercado de arte e que alavanque um ciclo de valorização mais amplo e estável. São eles:

(...) as telas de pequeno e médio porte tendem a valorizar-se mais do que as grandes, mais difíceis de acomodar em residências particulares e em paredes já ocupadas. Prefere-se o figurativo ao abstrato e, no figurativo, os temas "alegres", ou seja, que não "choquem" o espectador com cenas de miséria ou de luta política. Acolhem-se melhor as obras que passaram por coleções "de prestígio", assim definidos os acervos de celebridades da política, da economia, da cultura ou do mundanismo social. As premiações conferidas à obra também contam positivamente. Quando se trata de pintor consagrado, também entram em conta as próprias características da assinatura. Preferem-se os quadros em que a assinatura mais se aproxime daquela que todos conhecem (e que, portanto, torne a autoria instantaneamente identificável), o que é ainda mais decisivo nos casos em que o contraste de cores ponha a assinatura em vivo realce. Finalmente, conta o fato de a tela pertencer a uma "fase" valorizada da carreira do artista. No Brasil todas essas particularidades têm menor peso diferencial, tendo a nomeada do artista uma importância mais absolutizada do que nos mercados artísticos mais consolidados (DURAND, 1989, pp. 213-214).

Contudo, José Carlos Durand percebe, em 1986, através do artigo "Mercado de arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos", em um plano macroeconômico, que nos países em desenvolvimento, dentre eles o Brasil, a vigência de um mercado de arte apenas se deu a partir de meados dos anos 1960, com peculiaridades que o diferem do mercado de países desenvolvidos. Ele lembra que "se trata de comércio incipiente, sem casas de tradição, não unificado no âmbito da nação e com cifras de negócios muito modestas comparativamente aos países ricos" (DURAND, 1983, p. 3).

Os críticos do meio artístico brasileiro com frequência censuravam a conduta dos marchands, que ainda não "se teriam imbuído do hábito de calcular e agir a médio e longo prazos, e não se dispunham à saudável prática de comprar, estocar, promover artistas sem nome a fim de impor tendências e ganhar sem pressa" (DURAND, 1983, p. 3). O que se veria na prática seria a ambição especulativa da clientela e a desinformação cultural.

Por outro lado, Durand (1983) não leva muito a sério essas críticas, "pois em parte são elementos do ritual de exorcismo do lucro que reafirma o princípio de gratuidade da arte" (DURAND, 1983, p. 3). Na verdade, ele observa que nos anos 1970 e início dos 80, houve um surto de novas galerias nas grandes capitais, além da proliferação de leilões de arte e um número maior de artistas jovens conseguindo viver da venda de seus trabalhos, tudo graças à concentração de renda e à conseqüente demanda por bens de luxo.

Coetânea à atuação de Célia Câmara na arte goiana, a obra de Durand nos revela que o desenvolvimento do mercado de arte de Goiás se circunscreve em um movimento nacional de proliferação do sistema da arte em localidades de todo o Brasil. De antemão, já podemos entender que, apesar do ambiente altamente especulativo denunciado à época, Célia Câmara, no entanto, não incorreu no erro de não investir em artistas iniciantes, muito pelo contrário.

Alguns artistas faziam questão de contar, como veremos adiante, que haviam sido ajudados por Célia tanto para pagamento de contas pessoais, ainda que sem previsão de reembolso, quanto para comprar materiais de produção, como telas e tinta acrílica – um claro investimento nos artistas, cumprindo o papel de marchande. Além disso, Célia ainda promovia o Concurso Novos Valores, que viabilizava a carreira de artistas iniciantes.

Vejamos, agora, como se deu a trajetória de Célia Câmara.

Figura 1: Célia Câmara (1969)



Fonte: O Popular, 5 de março de 1969, p. 14.

CAPÍTULO III – Célia Câmara: mulher empreendedora

O objetivo desse capítulo é conhecer os caminhos trilhados no início da vida adulta de Célia Câmara, para compreender sua posterior atuação na cultura goiana. É fundamental aos discentes da Educação Básica de Goiás aprenderem sobre sua figura de forma crítica, percebendo que a proeminência de Célia não surgiu do nada, mas foi possibilitada por condições sociais, prestígio e influência da família Câmara. Essa percepção vai ao encontro da concepção de educação libertadora de Paulo Freire:

(...) necessidade de uma educação corajosa, que enfrentasse a discussão com o homem comum, de seu direito àquela participação. De uma educação que levasse o homem a uma nova postura diante dos problemas de seu tempo e de seu espaço. A da intimidade com eles. A da pesquisa ao invés da mera, perigosa e enfadonha repetição de trechos e de afirmações desconectadas das suas condições mesmas de vida (FREIRE, 1999, p. 100).

3.1- A Família Câmara e a comunicação em Goiás

Maria Célia Guimarães nasceu na cidade de Jacarezinho, no Paraná, onde cresceu ao lado de um único irmão, Nelson Guimarães, na fazenda dos avós (O Popular, 29/09/1998, p. 18). Em depoimento, Jaime Câmara Júnior, seu filho, resume sua história:

Célia Câmara... Célia Guimarães, migrante paranaense, filha de Nestor Guimarães e Odete Guimarães, veio do Paraná e chega em Goiás nos idos de 40, na recém-fundada capital, Goiânia. Aqui encontra Jaime Câmara, casa, cria família, e, ao longo dos anos, se transforma numa mulher executiva, empresária, e que transforma, de certa forma, o mundo das artes de Goiás (...) (JAIME CÂMARA JÚNIOR, depoimento, 2024).

Célia nasceu em 18 de março, provavelmente na década de 1920. Não sabemos ao certo o ano de seu nascimento. Na verdade, nem mesmo sua família o sabe, o que demonstra divertidamente o quanto nossa biografada era vaidosa. Segundo a neta de Célia e Jaime, filha de Jaime Câmara Júnior, Larissa Câmara,

Isso era até uma anedota na família. Nós nunca descobrimos a data de nascimento da minha avó. Não podia ser o ano que ela dizia ter nascido, porque, fomos fazer as contas e, se fosse, ela teria dado à luz ao meu pai com 12 anos. Inclusive, quando ela morreu, isso foi um problema. Ela andava com uma carteira de identidade alterada, com um ano de nascimento mais recente.

Antigamente não era tão criterioso, não tinha como checar os documentos. Era essa identidade que ela mostrava quando era parada em blitz. Se fosse hoje, não teria como andar com um documento assim. Então, quando ela faleceu, fomos procurar a certidão de nascimento dela. Mas onde ficava o ano de nascimento, estava rasurado. A gente nunca descobriu a data exata (risos). (LARISSA CÂMARA, depoimento, 2024).

Após a adolescência em São Paulo, Maria Célia veio a Goiânia pela primeira vez com o pai, numa viagem de negócios. Numa dessas vindas, acabou conhecendo o jornalista Jaime Câmara, que na época tentava estruturar o jornal O POPULAR. “Ela diria mais tarde numa entrevista ao jornal Edição Extra, que se apaixonara pelo pioneirismo dele” (O Popular, 29/09/1998, p. 18).

Célia casou-se com Jaime Câmara em 1943, em Goiás (O Popular, 24/12/1989, p. 8). Jaime Câmara nasceu no município de Jardim de Angicos, no Rio Grande do Norte, em 16 de julho de 1909. Empreendedor, ele saiu ainda jovem da cidade natal para tentar a sorte no sul do Brasil. A então capital do estado de Goiás, a Cidade de Goiás, foi o lugar que apresentou oportunidades de expansão de seus objetivos.

Na Cidade de Goiás, Jaime Câmara abriu o jornal A Razão, propiciando a discussão de fatos da época, e uniu-se a Albatênio Caiado de Godoi na fundação da Associação Goiana de Imprensa (AGI) em 1934, que “desde os seus primórdios, lutou pela formação acadêmica do jornalista como um dos caminhos para se obterem um melhor desempenho profissional e uma maior organização classista” (BORGES e LIMA, 2008, p. 82). Em 1935, Jaime Câmara e Henrique Pinto Vieira abriram a “J. Câmara e Companhia”, abrigando uma tipografia e uma papelaria na cidade de Goiás.

Com o advento da Revolução de 1930 e o alinhamento de Pedro Ludovico Teixeira aos ideais de Getúlio Vargas, foi criada uma nova capital para Goiás, Goiânia, fundada em 24 de outubro de 1933. Com a transferência da capital, Jaime Câmara desfez a sociedade com Henrique Pinto Vieira, transferindo a firma para Goiânia e fundando uma nova sociedade, agora com os irmãos Joaquim Câmara Filho e Vicente Rebouças Câmara. Assim, Jaime Câmara integrou a corrente de pioneiros, e fundou na nova capital, em 1938, o Jornal O Popular. Sobre este tema, BORGES e LIMA (2008) ensinam que

Um [novo] período da história da imprensa goiana pode ser demarcado no período de 1936 a 1945, com a efetivação da transferência da capital para Goiânia e uma profunda alteração no jornalismo goiano. Principalmente pelo discurso desenvolvimentista em que se baseou a transferência, houve o fechamento de espaço para o jornalismo político e opinativo e,

simultaneamente, a abertura dos caminhos ao jornalismo empresarial. Foi neste novo cenário que surgiu, em abril de 1938, o jornal O Popular, de Joaquim Câmara Filho e irmãos (BORGES e LIMA, 2008, p. 78).

Em Goiânia, Jaime casou-se com Célia e criou a família. Entrou na vida política de Goiás, sendo Prefeito Municipal de Goiânia de 1959 a 1961, e eleito Deputado Federal em 1968, pelo partido ARENA. Contudo, teve o mandato de Deputado Federal cassado e os direitos políticos suspensos por dez anos, na legislatura 1967-1971, em face do disposto no art. 4 do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968 – legislação que marca o período de maior opressão da ditadura militar no Brasil. Mais tarde, Jaime Câmara foi eleito novamente em 1982, pelo PDS, com expressiva votação.

Jaime Câmara fundou a Televisão Anhanguera em 1963, o Jornal de Brasília em 1964, e a Rádio Anhanguera em 1966. Em 1968, a TV Anhanguera torna-se afiliada da Rede Globo em Goiás. Em 1976, é fundada a primeira afiliada no interior do estado, no então norte de Goiás, que viria a se tornar o estado do Tocantins em 1989. É montado, dessa forma, um grande complexo de comunicação que promove e discute pautas da sociedade goiana, reverberando e influenciando acontecimentos do estado de Goiás. Com relação a essa fase de expansão, BORGES e LIMA (2008) identificam na história da imprensa goiana um período de emergência do modelo comercial de imprensa em Goiás:

Neste período, surgiram também os primeiros grupos de comunicação, como a Organização Jaime Câmara, que hoje é o maior complexo de comunicação do Centro-Oeste. No cenário nacional e goiano, o jornalismo contava com melhores tecnologias, o que garantia uma melhor impressão. Além disso, os periódicos já manifestavam preocupações estéticas e as redações estavam tornando-se cada vez mais profissionalizadas e ágeis, tendo em vista que o desenvolvimento da telefonia no Brasil contribuiu significativamente para o aceleração da notícia. O jornal adquiria então um caráter empresarial e a profissão de jornalista, uma necessidade mercadológica (...) (BORGES e LIMA, 2008, p. 78).

3.2 – O percurso de Célia Câmara na sociedade goianiense

As colunas sociais do Jornal “O Popular” configuram uma fonte chave para nosso trabalho empírico. Nestes documentos, buscamos o estilo de vida de dona Célia Câmara, e localizamos várias notas e notícias com informações de diferentes temáticas, tais como

aniversários, casamentos e as chiques viagens aéreas (principalmente a São Paulo), bem como as participações de nossa protagonista nos acontecimentos sociais de relevância do estado de Goiás, as recepções promovidas pelos membros da sociedade, as festas, as maneiras de frequentar os espaços, enfim, as sociabilidades da elite goianiense.

Novas perspectivas teóricas emergiram na historiografia no século XX, abrindo um novo olhar sobre a história das mulheres. Essas renovações metodológicas e conceituais questionaram as generalizações e universalidades sobre a visão dos sujeitos ao longo da História, e permitiram a descoberta de outras experiências, entre elas, as das mulheres. O feminino, comumente atrelado à dualidade público/privado e íntimo/social, foi assim questionado por diversas tendências de interpretação que recuperaram a atuação feminina como sujeito ativo, “a mulher dona de sua história” (MATOS, 2013, p. 8).

Nessa perspectiva, a imprensa oferece um riquíssimo material para a análise da representação das mulheres, principalmente de elite. Por meio das colunas sociais, tornou-se possível identificar a presença e participação das mulheres na vida social e cultural, pois registra um novo momento da atuação feminina no século XX. Além disso, ao retratarem uma prática social que não é do feitio da grande maioria das pessoas, os colunistas criam espetáculos sobre a vida cotidiana das elites – assim como é feito nas modernas redes sociais de influenciadores digitais –, e reportam o que acreditam que seus destinatários mais desejam conhecer.

Com essas considerações, as informações sobre Célia Câmara encontradas nas colunas sociais nos fornecem uma perspectiva de análise sobre sua vida em particular, e sobre a temática feminina, em sentido amplo. Isso porque, em reiteradas vezes, deparamo-nos com comentários elogiosos ao empreendedorismo e dinamismo de Célia Câmara, ao mesmo tempo em que se afirma implicitamente que estes atributos não são próprios ao universo feminino. Nossa pesquisa, assim, não pode se abster da análise dessa peculiar maneira de elogiar dona Célia encontrada nas fontes, sendo necessário trazer o respaldo teórico da história das mulheres.

A História das Mulheres surgiu como um campo de estudos na década de 1970, apoiada na História Cultural, momento em que a História atravessou inúmeros revisionismos, ampliando seu leque de fontes e possibilidades metodológicas. Este campo de estudo permitiu repensar uma variedade de significados compartilhados e construídos por homens e mulheres para explicar o mundo, tendo como objeto os sentidos e discursos que “se manifestam em imagens, coisas, práticas” (PESAVENTO, 2005, p. 17). Dessa forma, novas fontes, como a

literatura e os registros fotográficos, levantaram novos temas: as pessoas comuns em suas práticas e sentidos, o cotidiano, a família, as crianças, e as mulheres.

Michel Foucault, nas obras “A Ordem do Discurso” (1996) e “Vigiar e Punir” (2014), compreende o discurso como um conjunto de práticas impostas aos sujeitos por meio de coerções, disciplinas e sujeições. Tais discursos criaram hierarquias sociais, consolidando uma determinada ordem para os indivíduos que são, por sua vez, “efeitos” ou “invenções” desses discursos. Para o autor, é necessário nos questionar acerca dos processos que naturalizam e posicionam essas relações de poder e hierarquias como “a-históricas”.

Muitos críticos da cultura, incluído a crítica feminista, partem dessas reflexões como matéria de estudo para encontrar as condições e possibilidades de surgimento desses discursos. Segundo a professora Ana Maria Colling (2014), existe uma “engenharia social e política em que os fundadores dos vários discursos – religioso, médico, psicanalítico e outros, são geralmente homens, que representam, numa relação de poder, o gênero feminino” (COLLING, 2015, p. 43). Logo, esse discurso deprecia e inferioriza as mulheres, que foram definidas ao longo da história como inseguras, ingênuas, traiçoeiras, incapazes de produzir, de racionalizar e de criar.

A partir dessa compreensão de Michel Foucault (1996) sobre o discurso, percebemos a prescrição de papéis sociais, os constrangimentos, e os procedimentos de exclusão e controle que atravessam todos os indivíduos. No caso feminino, observamos essas práticas na reclusão das mulheres à esfera privada do âmbito doméstico.

Assentes nessas observações, verificaremos a maneira como Célia Câmara tanto obedeceu quanto reagiu e resistiu, conscientemente ou não, às relações de poder. Poderemos, assim, refletir sobre os significados e sentidos atribuídos por Célia às suas experiências. Em relação a isso, a neta de Célia, Larissa Câmara, faz um emocionado depoimento sobre sua avó e seu legado:

Primeiro, o prazer que é poder falar sobre ela. Essa homenagem, o tanto que ela é emocionante. O tanto que ela me toca em tudo o que ela fez. Pelas artes e pela mulher que ela sempre foi. Ela era uma força da natureza. Quando ela chegava, era impossível não vê-la. E era minha avó. Então, imagina isso quando você é uma criança e, de repente, chega aquela mulher maravilhosa, uma presença muito forte, muito marcante, e que, além de tudo, você ama, que é uma paixão.

E ela tinha uma relação muito gostosa comigo. Eu sou a única mulher dos netos, então, eu acho que, de alguma forma, eu acabei sendo a representante feminina daquilo que ela era demais, que era muito feminina. Era uma mulher

extremamente potente numa época em que isso era raro. Uma mulher muito independente, com um valor de independência muito grande. Ao mesmo tempo, extremamente feminina. Ela era uma mulher que sempre estava com o máximo da sua feminilidade ali exposta. Era ela mesma na casa dela, na galeria, nos trejeitos, no jeito dela. Eu herdei com grande orgulho esses valores. Ela conversava... ela não era uma avó tradicional. Não era uma avó que fazia bolos. Ela servia alcachofras. A gente ia almoçar na casa dela, e ela ensinava a gente a comer alcachofra e a lavar as mãos depois de comer alcachofra. O serviço era à francesa. Então, tinha uma formalidade, mas, ao mesmo tempo, tinha um aprendizado. Sempre que eu ia à casa dela, tinha algo diferente. A gente sempre saía de lá com algo novo, com um aprendizado diferente, um conhecimento diferente.

Os almoços em família, ou quando ela convidava os amigos, eram interessantíssimos, porque ela era uma mulher muito interessante, com amigos muito interessantes. Então, eu ficava, pequena, calada, ouvindo aquela cena acontecer. E sempre com um valor estético muito alto na casa, no sentido de estesia mesmo. A casa dela, acho que ela mesma provocava sensações em mim. Quando eu tinha 16 anos, fui para a casa dela, eu não tinha nem namorado nem nada, mas eu sabia que ela iria ficar bravíssima. E aí eu falei para ela que, quando ela perguntou que faculdade eu ia fazer, eu falei que eu não ia fazer faculdade, que eu ia casar. Ela levantou da mesa, foi embora, saiu (risos). Eu tive que falar: “Vó, volta aqui! É brincadeira, eu vou fazer faculdade sim!” (risos). Ela sentou na mesa bravíssima, ela falou assim: “Uma mulher precisa ser independente”. E isso eu levei pra vida.

Ela fez isso por mim. Ela faleceu, eu era muito nova, e ela me deixou independente. Ela sabia o quanto isso era importante para uma mulher dentro do contexto em que ela vivia, o contexto em que eu estava inserida. Hoje, se eu estou ocupando o lugar que estou, dessa independência, tanto no sentido de valor emocional quanto de uma independência financeira, eu devo muito a ela. Ela que começou esse caminho por mim, ela trilhou, praticamente, o meu futuro. E foi a partir dela, a partir do que ela me ensinou, a partir do que ela fez, que eu cheguei aonde eu estou. Eu continuei essa caminhada.

Então, eu sempre a tenho como uma referência muito importante, muito forte. A minha vida teria sido diferente se ela não tivesse tomado as medidas, feito o que ela fez por mim. (Larissa Câmara, depoimento, 2024).

O que dizem as colunas sociais

A primeira menção a Célia Câmara no Jornal O Popular data de 6 de fevereiro de 1944, noticiando-a, juntamente a seu marido, como padrinhos de casamento:

CASAMENTOS

Realizou no dia 27 de janeiro o enlace matrimonial da srta. Luzia Alves de Oliveira com o sr. Walter dos Santos. Foram padrinhos por parte do noivo o sr. Jaime Câmara e sua exma. esposa da. Célia Câmara (O Popular, 6 de fevereiro de 1944).

Posteriormente, em 26 de março de 1944, um domingo, na coluna “O Popular na Sociedade”, é dada uma nota pequena sobre o aniversário de Célia, que aparece entre notícias intituladas “hóspedes e viajantes”, “anedotas históricas”, “coisas de Hollywood”, “conselhos de saúde”, “noivado”, “casamento”, “nascimento” e “falecimentos”.

Aniversários

Da dona Célia Câmara

Fez aniversário dia 18 deste d. Célia Câmara, esposa do sr. Jaime Câmara, nosso diretor (O Popular, 26 de março de 1944, n° 533, ano VI).

Goiânia havia sido fundada em 1933, e somente teve seu batismo cultural ou “inauguração oficial” em 5 de julho de 1942, apenas dois anos antes desta nota. Nesta época, cerca de 40 mil pessoas viviam no território urbano de Goiânia, formado basicamente pelos setores Central, Norte, Sul e Oeste (Prefeitura de Goiânia, 2012).

Como sintoma do tamanho diminuto da cidade, e a avidez pelo noticiamento de acontecimentos de qualquer ordem, destaca-se, curiosamente, a nota “hóspedes e viajantes”, que dá conta de todas as pessoas (ao todo, cinco) que estavam de passagem por Goiânia, vindas do interior.

Já a terceira aparição de Célia Câmara no O Popular é mais movimentada, e data de 13 de abril de 1944, uma quinta-feira, informando uma viagem de avião a São Paulo – acontecimento restrito à elite econômica, considerando que o valor das passagens, à época, correspondia a “40% ou mais do que pagamos hoje” (RIBEIRO, 2013).

Viajou o Diretor de O POPULAR

Pelo último avião de carreira da Vasp, viajou para São Paulo o nosso Diretor, sr. Jaime Câmara, acompanhado de sua exma. esposa da. Célia Câmara.

Inúmeros amigos do distinto casal compareceram ao Aeroporto, afim de apresentar-lhe os votos de boa viagem (O Popular, 13 de abril de 1944, n° 538, ano VII).

Noticiar a viagem de avião, e ainda mencionando em qual companhia aérea, é, como explicamos anteriormente, uma estratégia de espetacularização da vida cotidiana das elites, inspirando os sonhos de riqueza da população comum. Mas também percebemos um enaltecimento deste evento pelos próprios pares do casal Câmara, que vão ao aeroporto cumprimentá-los pela mera ocasião da viagem de avião. O mesmo ocorre no regresso, que é noticiado dia 4 de maio de 1944, na coluna “O Popular na Sociedade”:

Jaime Câmara

Regressou segunda-feira, dia 1º do corrente, pela VASP, o sr. Jaime Câmara, Diretor de O POPULAR, e que *veiu* em companhia de sua exma esposa da. Célia Câmara. O distinto casal foi recebido no aeroporto por inúmeros parentes e amigos (O Popular, 4 de maio de 1944).

Célia Câmara só vem a figurar outra vez na coluna social no ano seguinte, no dia 22 de março de 1945, por ocasião, novamente, de seu aniversário. Mas agora é noticiada a visita de parentes e amigos para cumprimentá-la:

ANIVERSÁRIOS

Da. Célia Câmara

Completo domingo, 18 do corrente, mais um ano de existência a exma. sra. da. Célia Câmara, esposa do nosso Diretor sr. Jaime Câmara e elemento de nossa melhor sociedade. À residência do distinto casal compareceram naquele dia muitos amigos e parentes que foram levar suas felicitações à aniversariante (O Popular, 22 de março de 1945).

Em 28 de junho de 1945, é informado que Jaime e Célia Câmara batizaram a filha do casal Genésio e Djanir Roriz, sendo “Roriz” um sobrenome ligado à elite política da cidade de Luziânia:

BATIZADOS

Realizou-se no dia 1º do corrente o batizado da interessante menina Marília, filha do dr. Genesio Roriz e de sua exma. esposa da. Djanir Roriz. Foram padrinhos o sr. Jaime Câmara e a sra. da. Célia Câmara. Aos presentes foi oferecida uma lauta mesa de doces O Popular, 28 de junho de 1945).

No ano de 1946, Célia Câmara aparece, ao dia 28 de fevereiro, como integrante de um bloco de senhoras no carnaval do Jóquei Clube. Já em 26 de setembro do mesmo ano, dá-se nota de sua viagem de férias para o rio Araguaia:

Sr. Jaime Câmara

Acompanhado de sua exma esposa, da. Célia Câmara, seguiu sábado para o Araguaia, em viagem de repouso, o Sr. Jaime Câmara diretor-presidente da J. Câmara & Irmãos S.A. O Sr. Jaime Câmara e sua exma esposa deverão

regressar no fim deste mês (O Popular, 26 de setembro de 1946, n° 767, ano IX).

Em 8 de dezembro de 1946, anuncia-se uma viagem a trabalho de Jaime Câmara para o Rio de Janeiro, acompanhado de Célia:

Sr. Jaime Câmara

Acompanhado de sua exma esposa, da. Célia Camara, viajou para o Rio de Janeiro, em avião de carreira da Aerovias, o Sr. Jaime Câmara diretor-presidente da J. Câmara & Irmãos S.A., e que vai ali tratar de assuntos [ilegível] desta sociedade (O Popular, 8 de dezembro de 1946, n° 787, ano IX).

Já na terceira aparição de nota de aniversário de Célia Câmara, ocorrida em 20 de março de 1947, percebemos uma evolução no reporte de suas sociabilidades: enquanto na primeira vez informam somente o dia de seu aniversário, e na segunda dizem que ela recebeu a visita de parentes e amigos, além de dizer que ela é “elemento de nossa melhor sociedade”; a terceira menção comenta que ela “tem um largo círculo de relações na mais alta sociedade goianiense”, demonstrando um crescimento de seu capital social:

ANIVERSÁRIOS

Da. Célia Câmara

Viu transcorrer terça-feira, dia 18 do corrente, mais uma data de seu natalício a exma sra. d Célia Camara, esposa do sr Jaime Câmara, diretor-presidente da J. Câmara & Irmãos S.A.

A distinta aniversariante que tem um largo círculo de relações na mais alta sociedade goianiense, recebeu, no ensejo da passagem daquele dia, inúmeras felicitações (O Popular, 20 de março de 1947).

Três dias depois, em 23 de março de 1947, é anunciado que Jaime e Célia batizaram o filho de Olegário de Faria e Maria Tarcísia Câmara de Faria, irmã de Jaime Câmara. Um ano depois, em 18 de março de 1948, é reportado novamente o aniversário de Célia, com texto muito parecido com o do ano anterior:

Da. Célia Câmara

Completa, hoje, dia 18, mais um ano de existência a exma. sra. da. Célia Câmara, esposa do sr. Jaime Câmara, diretor-presidente da J. Câmara & Irmãos S. A., e elemento de real destaque nos meios sociais de Goiânia. A aniversariante, que desfruta de largo círculo de amizades, receberá, hoje, muitas felicitações (O Popular, 18 de março de 1948).

Em 3 de outubro de 1948, a coluna social “O Popular na Sociedade” informa sobre o aniversário de 1 ano de Jaime Câmara Júnior:

ANIVERSÁRIOS

Jaime

Completo a 25 do mês passado seu primeiro aniversário natalício o robusto e inteligente Jaime, primogênito do distinto casal sr. Jaime Câmara - Da. Célia Câmara. A todos os parentes e amiguinhos do aniversariante, que compareceram à residência do distinto casal, seus genitores ofereceram uma lauta mesa de finos doces (O Popular, 3 de outubro de 1948).

Em 4 de novembro de 1948, é anunciada uma viagem da família a São Paulo:

Sr. Jaime Câmara

Viajou, há dias, para São Paulo, acompanhado de sua exma. esposa, da. Célia Câmara, e filho, o sr. Jaime Câmara, presidente da Federação do Comércio neste Estado e da firma J. Câmara & Irmãos, S.A (O Popular, 4 de novembro de 1948).

Em 25 de setembro de 1949, ocorre viagem do casal para o Rio de Janeiro, então capital federal. Curiosamente, não encontramos nenhuma notícia do ano de 1950 que mencionasse Célia Câmara. Mas, em 1951, temos a primeira – e extensa – reportagem sobre ela e sua família:

Ronda Goiana no Rio

Correspondência de Daisy Porto

Nossos Anfitriões

Convidada fomos pelo diretor de "O Popular" sr. Jaime Câmara e senhora Célia Câmara, para hospedar-nos em sua residência. Aceitamos, embora acanhada por tirá-los de seus hábitos, desviando-lhes da rotina normal de suas vidas.

Júnior é o herdeiro da família. Tem três aninhos. É um garoto prodígio. Foi logo recebendo as visitas sem cerimônias, contando-nos que seu maior amigo é Antônio Carlos, filho da Edinéia e do Lisbôa; que estava no Externato S. José e gostava muito das Irmãs e dos companheiros; que passear de automóvel em Goiânia é muito bom, mas assistir as meninas dançarem melhor ainda. Também disse: não gosto de gente que fala "né" – porque o certo é: "não é". Ótimo garoto! Quando para de conversar é para ouvir conversas e... depois... quantas vezes passamos mal com as nossas indiscrições perante sua pessoinha. Madame Célia é um encanto: muito jovem, bonita e boa-gente. De gênio retraído, é mais observadora do que falante. Dona de casa excelente; sabe ordenar, porque sabe fazer. E tem gosto: a decoração de seu apartamento é bem uma [ilegível]. Gosta de bons livros. Vêmo-la, tôdas as noites, conversar com os seus melhores amigos, que não desapontam e só fazem bem. Adora a música: do clássico ao ligeiro são encontrados em sua discoteca – numa seleção perfeita. É vaidosa, sabe escolher suas "toilettes".

E o coração de Célia? Só quem esteve hospedada em sua casa, convive com essa goianiense de Curitiba, pode vê-la todos os dias recebendo uma infinidade

de pobres, dando-lhes remédios e roupas – auxiliando-os da melhor forma possível. É querida, muito querida, por essa gente. Haverá felicidade maior do que essa?

Jaime é o chefe do lar. Vive para os seus e para o trabalho. Sisudo, mas amigo dos seus amigos. Cumpridor de seus deveres, pouco tempo dispôs para maiores divertimentos. Luta pelo “O Popular” – progredindo em seus negócios, tornando-se um dos vultos de maior destaque do comércio local. Entusiasmante pela Associação Comercial de Goiás, dedicando à mesma toda a atenção.

Maria é a secretária da casa. Morena, bôa e educada. Faz quitutes gostosos e o seu senso de responsabilidade, no cumprimento do serviço, é grande.

Durante um mês estivemos hospedados no lar dessa família. Um mês em que fomos tratados principescamente, talvez por isso, abusando da hospitalidade de nossos anfitriões, completando tanto tempo assim em sua casa.

A hóspede dêsse lar é rondeira. Rondeira de leitores, que desejam saber de todas as suas atividades – principalmente as de sua viagem. Por isso traz, assim na intimidade, a família Câmara, para sua curiosidade. Leitores que estarão ao nosso lado assistindo como saber dizer: muito obrigada, e respeitar a amizade e distinção de seus preciosos amigos, que nos proporcionaram semanas deliciosas – como estivéssemos em nossa casa (O Popular, 23 de setembro de 1951).

A julgar pelo título, “Ronda goiana no Rio”, a correspondente Daisy Porto viajou para o Rio de Janeiro; logo, ou a família Câmara morava lá nessa ocasião (o que é menos provável, já que Jaime Jr. disse estar estudando no Externato São José, escola de Goiânia), ou tinha lá uma casa para passar temporadas.

O início do texto denota uma tentativa de humildade por parte da jornalista com relação aos seus anfitriões, ao recorrer ao esdrúxulo erro de concordância “Convidada fomos” para demonstrar que ela foi convidada para a estadia, ao mesmo tempo em que coloca o verbo “ir” na terceira pessoa do plural, uma vez que referir a si própria ou ao próprio trabalho no singular poderia parecer presunção.

Considerando que esse erro não condiz com uma pessoa que tem na escrita a sua profissão, e que, portanto, ele foi intencional, esse questionável recurso da jornalista de ambigualmente referir a si própria no coletivo demonstra certo cuidado em demarcar sua subordinação em relação aos patrões, que abriram a intimidade de seu lar para a matéria. Afinal, ela não seria uma amiga pessoal do casal, para se sentir à vontade em afirmar sucintamente: “fui convidada”.

Por outro lado, seria do interesse de Jaime e Célia Câmara receber a coluna social. Mostrar as qualidades de cada membro da família criaria uma conexão com os leitores de “O Popular”, tornando os Câmara celebridades a nível local, aumentando seu prestígio e capital social, e engajando o público com a coluna social.

Os papéis da família tradicional são muito bem demarcados pelos adjetivos utilizados por Daisy Porto: o filho “prodígio”, que aos três anos “não gosta de gente” que comete determinado erro gramatical, a esposa “jovem, bonita, boa-gente, de gênio retraído”, o marido “chefe do lar”, que “vive para os seus e para o trabalho”, “sisudo, mas amigo dos seus amigos, “cumpridor de seus deveres”, que “pouco tempo dispôs para maiores divertimentos”. Fica clara a delimitação de papéis, em plena década de 1950, da mulher bela e amável restrita ao espaço doméstico, e do homem sisudo e trabalhador, que se envolve tanto com o espaço público que não tem tempo para “maiores divertimentos”.

Também é digna de nota a consideração que a coluna teve em separar um parágrafo para a “secretária da casa” – eufemismo cortês para empregada doméstica –, tendo sua presença no seio familiar notada e reportada, elencada como se fosse mais um membro da família; mas também marcando seu “senso de responsabilidade, no cumprimento do serviço”. Ela é qualificada como “morena, bôa e educada”, sendo o termo “morena”, muitas vezes (não temos certeza se aqui também), empregado como eufemismo para se referir a pessoas negras, demonstrando uma necessidade de reportar qual a cor da pele da funcionária da casa.

Este artigo escrito por Daisy Porto é uma fonte imprescindível para conhecermos o feitio de Célia Câmara quando jovem adulta, antes de iniciar sua carreira como empresária. Algumas qualidades que se destacam na reportagem são sua beleza, simpatia, introversão, e manejo na administração doméstica, dizendo que ela própria sabe executar os serviços da casa: “Dona de casa excelente; sabe ordenar, porque sabe fazer”.

Também se faz questão de elencar qualidades atreladas à erudição e cultura, como o bom gosto para decoração, o hábito de leitura e de escutar música. E, para demonstrar que “madame Célia” também tem um momento de autocuidado, é dito que ela “tôdas as noites, conversa com os seus melhores amigos”, e que é “ vaidosa, sabe escolher suas ‘toilettes’”. Por fim, é apresentada a caridade como uma grande qualidade de Célia, que, por auxiliar “uma infinidade de pobres”, é “muito querida por essa gente”.

Já em 18 de março de 1953, há outra nota na coluna social de O Popular felicitando o aniversário de Célia Câmara, que na ocasião estava no Rio de Janeiro. Em 23 de junho do

mesmo ano, é reportada viagem a São Paulo feita por Jaime, Célia e o filho do casal. Em 26 de setembro de 1953, comenta-se o aniversário de Jaime Jr. Em 9 de março de 1954, outra viagem do casal para o Rio de Janeiro.

Em 13 de março de 1956, na coluna Flash Sociedade, de Lourival Batista Pereira, ou L.B.P., vemos pela primeira vez um engajamento social de Célia Câmara, como candidata à vice-presidência do Clube Social Feminino.

PELO QUE VIMOS notando, há um forte movimento entre as senhoras de nossa sociedade a fim de trabalhar pela reeleição da senhora Themis Teixeira, cujo mandato na presidência do Clube Social Feminino expirará, supomos, no mês que vem. O nome mais provável para a sua sucessão é o da senhora Odessa Sabino Jorge, que também é componente da atual diretoria. O nome da senhora Célia Câmara figuraria na vice-presidência. Voltaremos ao assunto (O Popular, 13 de março de 1956, p. 4).

A candidatura é confirmada na tradicional nota anual sobre o aniversário de Célia, onde ainda se afirma que “(...) A senhora Célia Câmara, indubitavelmente uma das mulheres mais elegantes de Goiânia, dada a sua capacidade de iniciativa, é candidata à vice-presidência do Clube Social Feminino” (O Popular, 18 de março de 1956, p. 4).

Em 4 de abril de 1956, é confirmada sua eleição, por unanimidade, pelos membros do clube. No programa de atividades, configuram “o desenvolvimento da parte filantrópica, bem como criar uma secção de esportes, que será iniciada com jogos de salão, (...) a realização, além das festas já tradicionais, de outras de menor cerimônia, a fim de proporcionar maior convívio às associadas” (O Popular, 4 de abril de 1956, nº 2687, ano XIX).

É inaugurada então uma nova fase na vida de Célia, com maior penetração na sociedade. A 6 de junho de 1956, é realizada “grande reunião artístico-social” promovida pelo Clube Social Feminino, “em que tomaram parte senhoras e senhoritas da alta sociedade goianiense” (O Popular, 6 de junho de 1956, nº 2733, ano XIX).

Concomitantemente, Célia também desenvolve seu lado empresarial. Em 9 de junho de 1956, ela aparece pela primeira vez como uma das proprietárias de uma boutique chamada “Revy”:

Regressou de São Paulo, aonde fora em visita a seus familiares, a senhora Célia Câmara, digníssima esposa do nosso Diretor e Prefeito Municipal, sr. Jaime Câmara. A elegante senhora é uma das proprietárias da Boutique Revy (O Popular, 9 de junho de 1956, quarta página, coluna LBP).

No mesmo ano de 1956, no dia 5 de setembro, o Clube Social Feminino, com Célia como vice-presidente, promove a apresentação de músicos, cantores, bailarinas e malabaristas: “Goiânia terá oportunidade de conhecer amanhã diversos artistas de renome internacional, contratados para exposições nesta Capital pelo Clube Social Feminino” (O Popular, 5 de setembro de 1956, nº 2798, ano XIX). Percebemos, aí, uma primeira atenção dada por Célia às artes. No fim do ano, há uma nota simples de seu regresso de São Paulo, em visita a familiares (O Popular, 19 de outubro de 1956, p. 4).

Dessa forma, o ano de 1956 foi um ponto de inflexão na vida de Célia Câmara, deixando de atuar apenas no espaço doméstico, e iniciando suas atividades como empresária, na boutique Revy, e como vice-presidente do Clube Social Feminino. No início de 1957, Célia representa a diretoria do clube em dois aniversários (O Popular, 31 de janeiro de 1957, p. 3; O Popular, 13 de fevereiro de 1957, p. 4).

Em 3 de março, vemos a primeira vez em que Célia utiliza diretamente o jornal O Popular para promover seus negócios na Boutique Revy, através de um concurso com prêmios, e tendo a preocupação de que fossem atingidas várias camadas sociais de consumidoras:

Sucesso Absoluto!

O maior concurso do ano:

200 senhoras e senhoritas compareceram à redação de O Popular para receberem os prêmios a que tinham direito — Mais de 30 mil cruzeiros, em produtos da famosa linha “Richard Hudnut”. Alcançou o mais amplo sucesso, em nosso meio feminino, o concurso patrocinado pela “Boutique Revy”, com a colaboração dos produtos de beleza “Richard Hudnut”. (...) usaram da palavra (...) a sra. Célia Câmara, diretora da Boutique Revy, seguindo-se a entrega dos prêmios (...).

Boutique Revy, sempre a primeira: Cumpre-nos salientar que esse patrocínio da Boutique Revy, a primeira entre uma série para o mundo feminino elegante de Goiânia, revestiu de grande êxito, comprovando assim a grande penetração deste matutino nas camadas A, B e C de nossa população.

Ampla reportagem ilustrada: Em uma de nossas edições futuras, além dos nomes das premiadas e a relação dos produtos, apresentaremos uma ampla reportagem ilustrada sobre assunto, sem dúvida a maior iniciativa no campo da publicidade bem dirigida realizada no Brasil Central (O Popular, 3 de março de 1957).

A prometida reportagem ilustrada é então divulgada no dia 10 de março, com fotos do evento, aonde reafirmam que o concurso “obteve o mais amplo sucesso, atestando a

penetração de O Popular em todas as camadas sociais do Estado” (O Popular, 10 de março de 1957, p. 3), aproveitando, assim, para medir a audiência do próprio jornal. Em 17 de outubro, a coluna social do O Popular faz uma nota comentando o retorno de Célia de São Paulo, “onde visitava parentes e reforçava o estoque de novidades da Boutique Revy” (O Popular, 17 de outubro de 1957, p. 4).

Ainda no ano de 1957, também se inicia uma atividade social que será frequente para Célia Câmara: comparecer a concursos de miss, seja na qualidade de espectadora, organizadora ou de julgadora. Em 14 de maio, ela e o marido, então secretário da viação e obras públicas, representam o governador do estado na escolha da Miss Goiás 1957 (O Popular, 14 de maio de 1957); e em 10 de novembro, ela preside a comissão julgadora da Miss Bancária 1957 (O Popular, 10 de novembro de 1957, ano XX, nº 3139). Ao fim do ano, Célia preside a comissão organizadora de evento para promover uma festa de Natal para pequenos jornalheiros, com ceia, distribuição de prêmios, e “filme, desfile de rainhas e show em benefício dos meninos-jornalheiros” (O Popular, 4 de dezembro de 1957).

Ao longo do ano de 1958, Célia Câmara continua com suas atividades sociais. Em fevereiro, ela aparece como madrinha do concurso Miss Brotinho, de caráter estadual, promovido pelo Grêmio Littero-Teatral “Carlos Gomes”, em colaboração com O Popular, e que foi patrocinado pelo irmão de Célia, Nelson Guimarães, proprietário da bebidas Imperial, “que entrou com o refrigerante” (O Popular, 23 de fevereiro de 1958).

Na qualidade de vice-presidente do Clube Social Feminino, ela aparece dando premiações em um baile de máscaras do carnaval promovido pelo CSF no Jôquei Clube (O Popular, 23 de fevereiro de 1958), e na eleição da nova diretoria que a substituiria (O Popular, 14, 15 e 16 de março de 1958).

Mas o envolvimento mais relevante de Célia no ano de 1958 se dá com a política, com sua adesão ao Partido Social Democrata (PSD) e a estruturação de seu comitê feminino. Na ocasião, Gercina Borges Teixeira, esposa do fundador de Goiânia, Pedro Ludovico Teixeira, foi eleita uma das presidentes de honra, enquanto Célia Câmara foi eleita uma das presidentes:

Novas adesões ao PSD (...)

Comitê Feminino do PSD

Realizou-se na última sexta-feira a reunião de reestruturação do Comitê Feminino do PSD. Compareceu grande número de senhoras, tendo sido amplamente discutida a participação da mulher pessedista na próxima campanha eleitoral, bem como planos de trabalho e de mobilização. Na oportunidade, além dos Departamentos diversos, foi eleita a seguinte Comissão

Executiva: presidentes de honra, senhoras Gercina Borges Teixeira, Iracema Caldas de Almeida e Maria José Cândido de Oliveira; presidente, D. Alda Ferreira de Carvalho e Maria Célia Câmara; 1ª secretária, D. Nely Ludovico de Almeida; tesoureira, D. Francisca Alves da Costa; oradora, D. Ana Braga (...) (O Popular, 18 de maio de 1958).

Esse movimento se deu pela debandada, a nível nacional, de membros do Partido Trabalhista Brasileiro, o PTB, por causa de sua coligação à época com o partido de orientação conservadora UDN (União Democrática Nacional), o que foi explicado no trecho da reportagem:

Diverge da Atual Orientação do PTB

O sr. Euclides Vieira, antigo militante do Partido Trabalhista Brasileiro, em documento que tornamos público em outro local desta edição, manifesta-se contrário às diretrizes traçadas pelo Diretório do PTB e lealmente declara que, por motivos de foro íntimo, não pode pactuar com a coligação PTB-UDN (O Popular, 18 de maio de 1958).

No mesmo sentido, a criação do comitê feminino do PSD, com Célia Câmara eleita uma das presidentes, também aparece em reportagem do dia 22 de maio de 1958, atrelada ao cisma ocorrido entre membros do PTB, que é assim esclarecido:

Desligou-se do P.T.B. o Sr. Irany Alves Ferreira

No documento que transcrevemos abaixo, o sr. Irany Alves Ferreira, Secretário de Estado para os negócios de Saúde e um dos mais antigos militantes do Partido Trabalhista Brasileiro, anuncia o seu desligamento da agremiação trabalhista, por esta não corresponder mais à doutrina social que justificou a sua criação.

O afastamento do sr. Irany Ferreira do P. T. B. representa, sem dúvida, um rude golpe para a organização partidária, a que prestou tantas e tão [ilegível] serviços, desde a sua fundação em Goiás (...) (O Popular, 22 de maio de 1958, ano XXI, nº 3293).

Nos dias 24 e 30 de agosto e 12 e 19 de setembro, o jornal O Popular anunciou e deu cobertura sobre a Convenção do PSD Feminino, inclusive dizendo que “Estará presente provavelmente, a sra. Sara Kubitschek, primeira dama do país” (O Popular, 24 de agosto de 1958, ano XXI, nº 3696; O Popular, 30 de agosto de 1958, ano XXI, nº 3700), o que não se confirmou nas reportagens seguintes (O Popular, 12 de setembro de 1958, ano XXI, nº 3711; O Popular, 19 de setembro de 1958, ano XXI). É reportado, também, que Jaime Câmara será o candidato do PSD à Prefeitura de Goiânia:

Está marcada para o próximo dia 11 de setembro, nesta capital, a grande Convenção do Comitê Feminino do PSD, que tem na presidência a sra. Alda

Feliciano Ferreira e como presidentes de honra as srs. Gercina Borges Teixeira e Célia Câmara (...).

A Convenção do PSD Feminino de Goiás contará com a presença de delegações de todos os pontos do território goiano, assim como das sras. Iracema Caldas de Almeida, espôsa do governador José Ludovico de Almeida; Gercina Borges Teixeira, esposa do Senador Pedro Ludovico; Alda Feliciano Ferreira, espôsa do sr. José Feliciano Ferreira, candidato do PSD ao Palácio das Esmeraldas; Célia Câmara, espôsa do sr. Jaime Câmara, candidato do PSD à Prefeitura de Goiânia, além de outras figuras de destaque do Comitê Feminino do PSD goiano. O grande acontecimento, provavelmente, contará com a presença da sra. Sara Kubitschek, primeira-dama do país (O Popular, 30 de agosto de 1953, ano XXI, nº 3700).

Ao longo dos meses seguintes, fica claro o posicionamento político do jornal O Popular em reportagens laudatórias ao crescimento do PSD goiano (O Popular, 25 de setembro de 1958, ano XXI, nº 3722; O Popular, 14 de outubro de 1958, p. 3). Com a vitória de Jaime Câmara para a prefeitura de Goiânia, ele recebe homenagem de seus funcionários do O Popular (O Popular, 18 de novembro de 1958, ano XXI, nº 3764).

Ao fim do movimentado ano de 1958, há o singelo acontecimento da festa de formatura de Jaime Câmara Júnior na turma do Jardim de Infância do Externato São José, aonde ele foi paraninfo. Jaime e Célia Câmara comparem, orgulhosos, à formatura (O Popular, 25 de novembro de 1958, ano XXI, nº 3770).

Em 1959, com a troca da presidência do Clube Social Feminino, Célia passa a exercer a função de diretora filantrópica, e promove distribuição de alimentos (O Popular, 3 de janeiro de 1959, ano XXI, nº 3801). Ela também se engaja em sua empresa, a Boutique Revy, que muda de endereço em janeiro (O Popular, 7 de janeiro de 1959, p. 5), lança coleção de inverno em abril (O Popular, 8 de abril de 1959, p. 4) e recebe malhas de tipo italiano para sua coleção (O Popular, 3 de maio de 1959, p. 4), tudo bem documentado pela coluna Flash Sociedade, de Lourival Batista Pereira. Em julho, Célia viaja para Jacarezinho, sua cidade natal no Paraná, para visita a familiares (O Popular, 16 de julho de 1959, p. 4).

Já em 1960, Célia é empossada, novamente, em outra eleição, como vice-presidente do Clube Social Feminino, dessa vez em chapa com Marina Loyola na presidência (O Popular, 26 de janeiro de 1960, p. 3). Em fevereiro, o clube promove o tradicional baile de máscaras de carnaval (O Popular, 19 de fevereiro de 1960, p. 4).

Em setembro, “a primeira-dama da cidade, senhora Jayme (Célia) Câmara encontra-se em Paulo revendo seus familiares. Dona Célia Câmara, aproveitando o ensejo, como

sempre, não deixará, por certo, de adquirir algumas novidades para a Boutique Revy” (O Popular, 5 de setembro de 1960, p. 4). O regresso foi reportado dia 27 de setembro, juntamente a Jaime, então prefeito de Goiânia (O Popular, 27 de setembro de 1960).

Entre os anos de 1961 e 1964 vemos idas e vindas de São Paulo, eventos do Clube Social Feminino e novidades chegando à Boutique Revy. É interessante notar que em 28 de março de 1963, Célia configura entre os sócios da Associação Goiana de Imprensa (O Popular, p. 12), e em 1964 há uma nota sobre ela e outras *socialites* goianas “Frequentando, assiduamente, as aulas de ginástica na Academia Músculo e Poder, as simpáticas Célia Câmara (...)” (O Popular, 6 de dezembro de 1964), um fato curioso para uma época em que não era comum mulheres frequentarem academias.

A primeira menção a Célia Câmara no jornal O Popular em 1965 se dá em uma publicação da ata constitutiva da sociedade da Televisão Anhanguera S.A., aonde ela aparece como detentora de cinco mil ações ordinárias, enquanto o marido aparece com dezoito mil duzentos e oitenta ações, o filho com três mil ações, além de diversos outros nomes de acionistas, a maioria pertencente à família Câmara (O Popular, 21 de janeiro de 1965).

A 7 de fevereiro de 1965, Célia aparece em foto e texto na coluna “Elegância e Beleza”, de Maria José, juntamente a outras senhoras de destaque em Goiás. O texto faz uma espécie de perfil de personalidade, e traz as atividades em que a homenageada se evidencia:

Figura 2: Célia Câmara (1965)



Fonte 2: O Popular, 7 de fevereiro de 1965, p. 12.

Nome - Maria Célia Câmara, esposa do conhecido homem de empresas jornalísticas Jaime Câmara. Nasceu em uma bonita e fértil serra no norte do Paraná, mas considera-se goianiense de coração pois, há muitos anos, reside em Goiânia, gostando, imensamente, da cidade e de sua gente. Inteligente e de personalidade marcante é nossa destacada como mulher de grande atividade e altos negócios do ano de 1964.

Vice-Presidente da TV Anhanguera, está sempre ao lado do esposo em todos os empreendimentos da firma, mantendo-se sempre ao par de tudo que passa na organização. Possui espírito humanitário e se interessa por todos que necessitam de seu auxílio.

Destacou-se também como uma das proprietárias de Revy Criações Ltda., casa especializada em confecções de uniformes colegiais e domésticos, sua firma faturou muito bem no ano que passou, graças a sua habilidade comercial e a seu modo agradável e simpático de tratar as freguesas.

Gosta imensamente de seu "metier" desejando que o dia tivesse 48 horas para poder fazer mais coisas.

Cultiva suas amizades. Detestando pessoas fúteis e insinceras. Esteve sempre elegante em todos os acontecimentos sociais do ano que passou, acompanhando sempre o marido em suas atividades sociais e políticas. Assim é Célia, bonita, meiga, elegante e por tais atributos destacada com grande merecimento, como mulher elegante de altos méritos, mormente na atividade comercial (O Popular, 7 de fevereiro de 1965, p. 12).

É cristalina a grande diferença nas atividades de Célia demonstrada nesta reportagem de 1965 e a que apresenta a família Câmara, de 1951. Se catorze anos antes Célia era descrita como uma dona de casa de gênio retraído, agora a qualidade que mais a destaca é o empreendedorismo: “Inteligente e de personalidade marcante”, “mulher de grande atividade e altos negócios”, “mulher elegante de altos méritos, mormente na atividade comercial”.

Mas algumas qualidades permanecem: “bonita, meiga, elegante”, atributos requeridos às mulheres em qualquer idade. Também continua cultivando suas amizades, e com seu “espírito humanitário e se interessa por todos que necessitam de seu auxílio”, mas desta vez sua solidariedade não aparece em relação aos pobres, como ocorreu na reportagem de 1951, mas no contexto laboral da organização da TV Anhanguera.

Podemos saber também através deste perfil escrito pela colunista Maria José que Célia é a vice-presidente da TV Anhanguera, no ano seguinte à sua fundação, e coloca-a como braço-direito do marido, “mantendo-se sempre ao par de tudo que passa na

organização”, o que reforça a assertividade de Célia, que não se aliena dos negócios de seu marido, fato que não era comum para as mulheres da época.

Além disso, podemos saber que a outrora Boutique Revy passou a se chamar Revy Criações Ltda., uma empresa especializada em confecções de uniformes colegiais e domésticos. Isso mostra uma inventividade de Célia, que provavelmente buscou se adaptar ao mercado. Tanto o é que “sua firma faturou muito bem no ano que passou, graças a sua habilidade comercial e a seu modo agradável e simpático de tratar as freguesas” (O Popular, 7 de fevereiro de 1965, p. 12).

Ainda em fevereiro de 1965, temos uma reportagem que nos desvenda o gosto de Célia Câmara por antiguidades, o que provavelmente pode ter influído em seu apreço pela arte e a futura construção da Casa Grande Galeria de Arte:

A BELA CHÁCARA que o Sr. Jaime Câmara possui à beira da represa Jaó está sendo completamente remodelada. Vale salientar, a propósito, que D. Célia Câmara, grande colecionadora de móveis e objetos de decoração antigos, pretende decorar a casa no estilo colonial, utilizando, exatamente, o que há de mais precioso em sua coleção (O Popular, 11 de fevereiro de 1965, p. 4).

Em 28 de fevereiro de 1965, "Entre os alunos que concluíram o Curso de Inglês de verão no Centro Cultural Brasil Estados Unidos estão as simpáticas Célia Câmara (...)" (O Popular, 28 de fevereiro de 1965). Vemos aí mais uma iniciativa de Célia em angariar conhecimento, o que poderia ajudar em seus negócios.

Ao longo de 1965, Célia comparece junto a Jaime em confraternização de aniversário do O Popular (O Popular, 4 de abril de 1965); em maio, “aderindo à nova moda, corta os cabelos no salão Chanel” (O Popular, 9 de maio de 1965), e participa da comissão de propaganda da festa da padroeira de Goiânia (O Popular, 16 de maio de 1965). E ainda configura na reportagem “As 10 mais bem-vestidas e elegantes de 1964-1965”, da colunista Maria José:

Figura 3: Célia Câmara (1965)



Fonte 3: O Popular, 16 de maio de 1965, ano XXVIII, nº 5182.

Sra. Jayme Câmara (Maria Célia Câmara). Célia foi escolhida por sua beleza, discrição e elegância. Possui guarda-roupa aprimorado, sendo seus modêlos originais e de acôrdo com seu tipo. Inteligente, culta, e com personalidade definida, é a grande incentivadôra do marido em todas as atividades empresariais. A par dessas atividades, Célia não perde sua autenticidade representativa da evanidade de nossa terra (O Popular, 16 de maio de 1965, ano XXVIII, nº 5182).

Em 1966, Célia e o filho vão a Londres assistir à Copa do Mundo, participando da caravana de Goiás, e, de lá, visitaram a Europa (O Popular, 10 de março de 1966). Em 1º de maio de 1966, ela aparece como patronesse da festa de gala “Elegância, beleza e filantropia”, ocorrida no Palácio das Esmeraldas, cujos proventos seriam arrecadados para a caridade.

Figura 4: Célia Câmara (1966)



Fonte 4: O Popular, 1º de maio de 1966, ano XXIX, nº 5466.

Em 30 de julho de 1966, Célia e Jaime Câmara aparecem como patronos da festa de debutantes do Jôquei Clube de Anápolis (O Popular, 30 de julho de 1966, p. 13). Em 9 de agosto,

O senhor Jaime Câmara, diretor presidente da organização Câmara & Irmãos (Rádio e Televisão Anhanguera e O Popular), tendo em vista sua candidatura a deputado federal, se afastará de suas funções e de acordo com os estatutos das empresas deverão assumir a presidência, respectivamente da Televisão Anhanguera, O Popular e Rádio Anhanguera, Dona Célia Câmara, Tasso Câmara e João Balbino Teixeira (O Popular, 9 de agosto de 1966, p. 13).

Outra viagem à Europa, se referindo somente à Célia, é reportada em 6 de setembro (O Popular, 6 de setembro de 1966, p. 13), com seu regresso ocorrendo dia 23 de outubro (O Popular, 23 de outubro de 1966, p. 6), perfazendo mais de um mês no continente. A 18 de dezembro, Célia comparece a exposição do pintor Frei Nazareno Confaloni, sendo o primeiro contato documentado dela com um artista plástico goiano (foto 5).

Figura 5: Célia Câmara e Frei Nazareno Confaloni (1966).



Fonte 5: O Popular, 18 de dezembro de 1966, p. 15.

Revestiu-se de sucesso o lançamento do álbum de pinturas do [ilegível] Frei Nazareno Confaloni, realizado recentemente em nossa Capital. (Na foto Frei Nazareno e a sra. Célia Câmara, presente ao acontecimento) (O Popular, 18 de dezembro de 1966, p. 15).

Em janeiro do ano seguinte, Célia Câmara surge como patronesse e uma das integrantes da lista “As mais elegantes” da colunista Maria José, com mulheres que se “Sobressaíram pela freqüência aos acontecimentos sociais, pelas maneiras em receber, classe, finesse, elegância, esmero e bom gosto no trajar, aprimorada educação no trato social e, *maximé*, pela euforia e bom humor sempre manifestos” (O Popular, 15 de janeiro de 1967, p. 12).

É curioso notar que, enquanto a maioria das demais senhoras listadas aparecem em fotos (figura 6) ao lado de fastuosos cortinados, luxuosas mesas de canto, com abajures ou arranjos de flores, certamente em suas próprias casas, Célia Câmara tira sua foto (figura 7) em frente a um quadro que, provavelmente, pela identidade pictórica, é de Nazareno Confaloni. Teria Célia adquirido tal obra na exposição a que fora um mês antes?

Figura 6: Lista das “Mais Elegantes” (1967).



Fonte 6: O Popular, 15 de janeiro de 1967, p. 12.

Figura 7: Célia Câmara (1967), ampliação da página do jornal da Foto 6.



Fonte 7: O Popular, 15 de janeiro de 1967, p. 12.

A julgar pela cadeira de encosto lustroso (figura 7), provavelmente de couro, em que Célia apoia sua mão direita, a mesa com papéis à frente, e à máquina de escrever à sua esquerda, ela se encontra em seu escritório. De forma semiótica, Célia Câmara demarca sua personalidade em relação às demais senhoras da lista das “Mais elegantes”, deixando-se fotografar no ambiente de trabalho, que é aonde ela quer ser reconhecida.

Meses depois da reportagem, Célia ainda se empenhou em trazer um casal de atores das novelas em voga da rede Globo para prestigiar o baile que foi feito, em abril, para homenagear as mulheres que constavam na lista das “Mais Elegantes” (O Popular, 30 de abril de 1967, p. 14):

Grande interesse social vem despertando o "Baile de Gala das Elegantes", dia 13 no Clube Cruzeiro do Sul. Além das Belas que comparecerão a festa, das importantes patronesses é certa a presença do casal de maior destaque da Televisão e do Teatro Brasileiro: Ioná Magalhães e Carlos Alberto, a Maria Tereza de "Eu Compro Esta Mulher" e Wladimir Petow em "O Rei dos Ciganos". Uma das patronesses Sra. Célia Câmara, Vice- Presidente da TV Anhanguera, conseguiu a vinda do famoso casal para abrilhantar a festa (O Popular, 30 de abril de 1967, p. 14).

Em foto na capa do jornal do dia 14 de maio de 1967, é retratado um banquete que foi feito em homenagem a Jaime e Célia Câmara em Brasília, oferecido pelo então

Procurador Geral da Justiça do Distrito Federal. A nota fala da presença de “pessoas das relações do casal homenageado”, dentre as quais estão deputados federais e secretários da prefeitura de Brasília, demonstrando grande prestígio político de Jaime Câmara. Em 28 de junho de 1967, ele tomaria posse como deputado federal pelo partido ARENA, como suplente, até 31 de outubro do mesmo ano (Câmara dos Deputados, 2023).

Figura 8: Banquete em homenagem a Jaime e Célia Câmara (1967).



Fonte 8: O Popular, 14 de maio de 1967, ano XXX, nº 5771.

O sr. Jaime Câmara e sua esposa Célia Câmara foram homenageados, domingo último, em Brasília, com um banquete de 150 talheres, que contou com a presença de expressivas figuras daquela capital, destacando-se o cel. Tancredo Ramos Jubé, do gabinete militar da Presidência da República, deputados federais, Secretários da Prefeitura de Brasília e muitas outras pessoas das relações do casal homenageado. Falaram, à ocasião, os srs. Guimarães Lima, Procurador Geral da Justiça do Distrito Federal, oferecendo o banquete, os deputados federais Lino Brauner, do Rio Grande do Sul, e Resende Monteiro, os srs. Ernesto Roller, Arquelau Gonzaga, Sebastião Oscar de Castro, Hosanah Guimarães e o homenageado. As fotos mostram aspectos do banquete, onde aparecem o casal Jaime Câmara ladeado pelo cel. Tancredo Ramos Jubé e um aspecto da mesa. (O Popular, 14 de maio de 1967, ano XXX, nº 5771)

Em checagem feita pela internet, descobrimos que o nome do deputado “Lino Brauner” da reportagem é, na verdade, João Lino Braun, e que ele representava o PTB do Rio Grande do Sul (Câmara Legislativa, 2023). Já “Resende Monteiro” era Antônio

Rezende Monteiro, advogado, agricultor, e deputado do PDS goiano. Não encontramos menção a Ernesto Roller, mas há um político homônimo em Goiás que foi secretário do atual governo de Ronaldo Caiado (Alego, 2023), e que pode ser seu descendente. Sebastião Oscar de Castro era advogado (SEDEP, 2013 e Jusbrasil, 2023) e Hosanah de Campos Guimarães foi médico e vice-governador de Goiás de 1947 a 1950 (Governo do Estado de Goiás, 2023).

Em junho de 1967, Célia Câmara aparece em foto no aniversário da colunista social Maria José, ao lado de outras senhoras (O Popular, 9 de junho de 1967, p. 10). A partir de então, será comum Célia comparecer todos os anos ao aniversário, que é aproveitado pela jornalista como oportunidade de estreitar a amizade com as pessoas sobre as quais ela reporta em sua coluna.

Figura 9: Célia Câmara, Heloísa Y. Rocha Lima, Eugênia de Pina Oliveira (1967).



Fonte 9: O Popular, 9 de junho de 1967, p. 10.

Em agosto, Célia Câmara substitui a diretora artística da TV Anhanguera, Magda Santos, que estava em férias, e faz a programação do vídeo tape "Show da CBS" (O Popular, 17 de agosto de 1967, p. 13). Outra nota explica que ela acumulou as funções de vice-presidente da TV e de dirigir pessoalmente o setor artístico da TV Anhanguera (O Popular, 22 de agosto de 1967, p. 12). Nesse cargo, ela recebe a visita da então primeira-dama, Iris de Araújo Rezende Machado (O Popular, 9 de setembro de 1967):

Figura 10: Célia Câmara e dona Iris Rezende (1967).



Fonte 10: O Popular, 9 de setembro de 1967.

A Sra. Iris de Araújo Rezende Machado (à direita), acompanhada de um grupo de senhoras e senhoritas, fez uma visita de solidariedade à Sra. Célia Câmara, diretora da TV Anhanguera e, ao mesmo tempo, convidou-a para o desfile de Dener, depois de amanhã, no Jaó (O Popular, 9 de setembro de 1967).

Na função de diretora artística, Célia ainda passou pelo contratempo de lidar com um acidente que destruiu as instalações e equipamentos da TV Anhanguera, o que sensibilizou várias entidades, que enviaram notas de solidariedade (O Popular, 21 de setembro de 1967, p. 11). A TV Anhanguera, então, recebeu “proposta de firmas construtoras, para reerguer suas antigas instalações da rua oito. A Vice-Presidente da TV Sra. Célia Câmara, viajou para Curitiba a negócios” (O Popular, 13 de outubro de 1967, p. 13).

Célia também expande suas atividades nos negócios da família através da fundação do Jornal de Brasília: “Da. Célia Câmara vai dirigir um jornal diário em Brasília” (O Popular, 30 de novembro de 1967, p. 12). Ao fim de 1967, o “O Popular” dá conta do grande dinamismo da empresária:

CÉLIA CÂMARA — Numa atividade enorme, dirigindo todos os trabalhos da TV Anhanguera, assim como proporcionando novos programas em vídeo tape, novelas, musicais, etc. E o goianiense, também as cidades que captam a nítida imagem da Televisão Anhanguera, à Da. Célia, devem este grande favor, pois é ela, uma das molas mestras deste nosso tão bom passa-tempo (O Popular, 12 de dezembro de 1967, ano XXX, nº 5944).

Os anos 1960 e, principalmente, os 1970, foram o período de inflexão da entrada maciça das mulheres no mercado de trabalho, para além de funções ligadas à limpeza e ao cuidado de crianças e enfermos, historicamente já ocupadas por elas. E os meios de comunicação passam a celebrar essas mulheres, majoritariamente oriundas da elite, que

paulatinamente passam a ocupar cargos importantes, muitas vezes, como é o caso de Célia, ancoradas em algum homem da família que dá respaldo ou é dono do negócio.

Mas é interessante notar que há certa “precaução” em fazer a ressalva de que essas mulheres não perdem a vaidade, nem outros atributos femininos, por estarem ocupando cargos tradicionalmente masculinos. É o que percebemos na seguinte nota de 1968 da colunista Maria José:

Elegantes que trabalham

As elegantes como vemos, não cuidam apenas de sua beleza e vaidade, muitas delas trabalham exercendo cargos de destaque na vida social. Senão vejamos: Maria Célia Câmara, comerciante, industrial e Vice-Presidente da Organização Câmara. Tânia Cruz, professora do Conservatório de Música da UFG, Tereza Sabino Louza, uma das proprietárias da Maison Daura, Marilda Fontoura de Siqueira, Obras Filantrópicas, Stela Berocan Leite, Diretora de Promoções do Clube de Regatas Jaó, Srtas. Daura Sabino de Freitas, proprietária da Maison Daura, Wanda Fleury de Amorim, Professora do Conservatório da Música da UFG. Sobre cada uma delas que pertencem a nossa lista de elegantes falaremos oportunamente com detalhes de suas atividades (O Popular, 11 de setembro de 1968, p. 14).

O mesmo tom de celebração do trabalho e da atuação social feminina também é visto em nota de Maria José sobre a confecção Revy: “Elas são notícias: Elas acontecem assim: Maria Célia Câmara, com grande entusiasmo, dedicando-se cada vez mais à sua indústria de confecção de uniformes, que vai de vento em popa (...)” (O Popular, 25 de dezembro de 1968, p. 15), em que o trecho “elas são notícias” denota que as mulheres também produzem conteúdo para reportagens, de atividades que são importantes para a sociedade.

No início de 1969, Célia aparece em lista do conselho deliberativo de chapa registrada para o pleito da Associação Goiana de Imprensa (O Popular, 20 de fevereiro de 1969, p. 7). Também aparece em uma bela foto (foto 10) na coluna “Reportagem Social”, de Maria José, com a seguinte legenda:

Figura 11: Célia Câmara (1969).



Fonte 11: O Popular, 5 de março de 1969, p. 14.

Sra. Maria Célia Câmara, que vem fazendo grande sucesso como Vice Presidente da Organização Câmara e Diretora Artística do Canal 2. O programa Musical no Dois, vem sendo uma das principais atrações do Canal Dois, ultimamente dirigido por Célia (O Popular, 5 de março de 1969, p. 14).

Na tradicional nota sobre o aniversário de Célia, em 18 de março, sabemos que ela viajou para São Paulo, aonde “Célia vai passar seu aniversário hoje, com sua mãe que reside naquela Capital” (O Popular, 18 de março de 1969, p. 16). Em julho, ela participa mais uma vez do “Baile das Elegantes”, que são homenageadas no baile de aniversário do Clube de Regatas Jaó (O Popular, 19 de julho de 1969, p. 9). Para compor uma série de perfis que apresentam cada uma das integrantes dessa lista das “10 Mais Elegantes”, a colunista Maria José entrevista Célia Câmara:

MARIA CÉLIA CÂMARA é paranaense, mas pelo seu casamento com o jornalista Jaime Câmara, há muitos anos residente em Goiânia, é mais goiana que paranaense. Presença obrigatória nas listas de elegantes da cidade, pois sua elegância é inaudita, não apenas nos acontecimentos sociais, mas no trabalho, no lar, em qualquer ocasião. Além dos encargos de dona de casa é industrial dirigindo com grande firmeza e inteligência sua indústria de confecções.

Freqüenta pouco as reuniões sociais, mas quando o faz, é sempre notada por seus atributos de beleza e bom gosto no trajar.

É esposa dedicada e mãe carinhosa de único rebento Jaime Câmara Júnior, que é todo seu orgulho, sendo seu nascimento a maior emoção de sua vida.

- Seu desejo atual: "Viver num mundo de paz"

- Referindo-se à moda, diz: "A mini saia não cairá porque é a moda que rejuvenesce a mulher". Aprecia-a nas jovens senhoras e nos brotos.

- Gosta dos escritores nacionais, citando principalmente José Mauro de Vasconcelos, autor do livro "Confissões de Frei Abobora", que leu recentemente.

- Tem predileção pelas roupas clássicas de linha, mas seu forte mesmo são os trajes esportivos, possuindo uma grande variedade destes, em seu guarda-roupa.

- Diz que: "No mundo moderno a mulher é tida como um ser humano, e devido à sua independência financeira já não é tão submissa como antigamente".

Um pensamento de sua predileção: "Não faça aos outros o que não quer que façam a si".

Célia de marcante beleza causa sempre comentários e "impactos" nos acontecimentos que aparece. Bastante inteligente, é jornalista, falando fluentemente o inglês. Gosta de viajar, pretendendo logo que possível, visitar o Velho Mundo.

Integra com muito mérito nossa lista de "10 Mais" da Capital na sua pessoa homenageamos hoje tôdas as mulheres elegantes de Goiás. Vai comparecer juntamente com seu esposo no Baile no Jaó, usando moderna e original toilette (O Popular, 9 de agosto de 1969, p. 9).

A colunista inicia fazendo o mesmo comentário utilizado para introduzir todos os perfis sobre Célia que já vimos anteriormente: o de ser "goiana de coração", ou "mais goiana que paranaense". Mais uma vez, a jornalista vê a necessidade de reforçar que, ainda sendo uma "industrial", Célia o faz "além dos encargos de dona de casa", não se desvencilhando do que é colocado como seu papel feminino. O mesmo é reforçado no trecho "é esposa dedicada e mãe carinhosa", demonstrando suas múltiplas facetas, familiar e empreendedora.

Apesar de vermos Célia regularmente nas colunas sociais, Maria José considera que ela "freqüenta pouco as reuniões sociais", o que transmite certa percepção de recato e timidez, e dá mais apelo e importância à sua presença: "mas quando o faz, é sempre notada por seus atributos de beleza e bom gosto no trajar". A inteligência de Célia também é enaltecida, e quando se diz que ela "gosta dos escritores nacionais", citando livro que leu recentemente, é para demonstrar sua erudição.

Na entrevista concedida por Célia, podemos ver concepções de mundo arrojadas para a época, podendo ser consideradas feministas. A defesa da minissaia, uma peça que havia sido criada na então década de 1960 pela estilista britânica Mary Quant, um símbolo da emancipação do corpo feminino, pode ser encarada como um certo “atrevimento” de Célia em terras goianas, considerando todo o debate que a roupa causava sobre a exposição do corpo da mulher. No mesmo sentido, o fato de Célia vestir com mais frequência os trajes esportivos, demonstra uma preferência por roupas que transmitem o dinamismo do mundo do trabalho e oferecem conforto para uma mulher que se desdobra em inúmeros papéis ao longo do dia.

Para arrematar, Célia Câmara diz a pérola: “No mundo moderno a mulher é tida como um ser humano, e devido à sua independência financeira já não é tão submissa como antigamente”. Vemos, primeiramente, a argúcia de Célia no sarcasmo com que ela aborda o que foi a condição feminina até então, já que, só agora, a mulher seria “tida como um ser humano”, inferindo, pois, que anteriormente a vida da mulher era inumana.

Em segundo lugar, quando Célia diz que “devido à sua independência financeira já não é tão submissa como antigamente”, ela demonstra sua percepção do quanto o trabalho da mulher é importante para sua independência, mas, principalmente, no trecho “já não é tão submissa como antigamente”, ela vê uma melhora em relação ao passado, mas ainda não descarta a condição de submissão. O “tão...como...” denota uma comparação à condição anterior, ao mesmo tempo em que transparece a opinião de que ainda há muito a ser conquistado pelas mulheres.

Compreendemos, destarte, uma evolução no pensamento crítico de Célia Câmara ao longo da década de 1960. De esposa recatada a empresária feminista defensora da minissaia, percebemos sua trajetória de trabalho e pessoal, sem, contudo, como Maria José não nos deixa olvidar, deixar de lado suas funções domésticas. Célia Câmara era a cara da mulher moderna de seu tempo.

Ainda no ano de 1969, Célia recebe homenagem de um colunista do O Popular. É notável o fato de Jaime Câmara não estar na lista de personas da cena goiana dignas de serem homenageadas, e, logo, Célia lá aparece por méritos próprios. Mas o que mais salta aos olhos é a relação dos homenageados, que estão elencados igualmente ao nome Célia, e que configuram alguns dos nomes mais importantes da história de Goiânia:

Comemorando os 10 anos de sua coluna A Garota da Semana, João Guimarães (...) escolheu, como homenageados de sua festa de décimo aniversário, os nomes de Iris Rezende Machado, Otávio Lage de Siqueira, Gercina Borges

Teixeira, Maria Célia Câmara e Venerando de Freitas Borges (O Popular, 14 de outubro de 1969, p. 7).

Já o ano de 1970 começa com uma nota divertida: “Célia Câmara circulando pelas ruas da cidade num Opala 0 k fantasia, ano-70, muito bacaninha (O Popular, 3 de janeiro de 1970, p. 9). Célia dirigia um carro que foi o sonho de consumo dos jovens durante toda a década de 1970. Em agosto, vemos pela primeira ela fazer em sua casa “reuniões de arte”:

Célia Câmara vem recebendo amigos em seu moderníssimo apartamento para reuniões de arte, em que seu filho Júnior, Fernando Rocha Lima, César Gordo, Tereza Teixeira e Célia de Souza cantam e declamam poesias. Antônio Siqueira está gravando naquele apartamento a música Stella, com a qual concorrerá ao Festival da Música Popular Brasileira (O Popular, 22 de agosto de 1970, p. 9).

Em 25 de setembro, Célia organiza uma festa de aniversário para Júnior, em seu “apartamento no edifício Uirapuru, rua 2, no centro” (O Popular, 16 de setembro de 1970, p. 8). Em outubro, “A Revy Colegial, que obedece à direção da Sra. Célia Câmara, está mudando de ponto. Está se instalando num edifício novo da rua 3, entre a Av. Araguaia e a rua 20” (O Popular, 15 de outubro de 1970, p. 9).

Em 1971, vemos que “Célia Câmara seguiu para Europa. Oriente Médio no roteiro” (O Popular, 1º de outubro de 1971, p. 9), sendo que o último destino é incomum, próprio de pessoas habituadas a viagens internacionais e ávidas por novas experiências e conhecimentos.

Em 1972, “Sra. Célia Câmara na chefia da Rádio Anhanguera. É o perfume competente nas rédeas da R.A. que ganhou mais alto nível ainda. ‘Não será difícil comandar a Rádio, afinal o Júnior deixou a casa arrumadinha..., falou’” (O Popular, 16 de março de 1972, p. 14). Mais uma vez, vê-se a necessidade de exaltar a feminilidade – “perfume” – ao lado da competência da mulher na posição de comando.

Em maio, ela viaja a São Paulo e deixa o posto de diretora-geral da rádio com o então diretor-artístico (O Popular, 12 de maio de 1972, p. 8), e volta no mesmo mês (O Popular, 28 de maio de 1972, p. 20). Célia ainda acumulava o cargo de diretora da Organização Jaime Câmara (O Popular, 27 de junho de 1972, p. 3).

Em julho de 1972, Célia e Jaime aparecem (figura 12) em festa que promoveram para o aniversário da colunista Maria José; “Célia, num autêntico caftan plissado e estampado” (O Popular, 4 de julho de 1972, p. 15).

Figura 12: Célia Câmara, homem desconhecido, e Jaime Câmara (1972).



Fonte 12: O Popular, 4 de julho de 1972, p. 15.

Em 5 de agosto de 1972, Célia aparece pela primeira vez como “patronesse de honra” de um coquetel de apresentação de um artista plástico, chamado Kennedy Bahia, ocorrido em Brasília (O Popular, 5 de agosto de 1972, p. 9). Chileno radicado no Brasil, o artista Kennedy decidira divulgar o estado da Bahia através de sua arte e de seu sobrenome artístico. Era um nome influente nas décadas de 1960 e 70, “muito amigo do escritor Jorge Amado e do também artista plástico Carybé, foi considerado o maior artista de tapeçaria do Brasil, tendo sua coleção Fauna e Flora da Bahia, de 1973, apreciada por colecionadores de todo o mundo. Seus tapetes enfeitaram por muitos anos o Palácio da Alvorada, no Senado e na Câmara (Arremate Arte, 2023)⁹.

Movimentadíssimo o coquetel de apresentação do artista Kennedy, da Bahia, com mostras de seus maravilhosos tapetes e quadros. Os tapetes são sensacionais, despertando admiração, suas cores fortes e brilhantes. Motivos: flôres, pássaros, candoblé e paisagens de Salvador. Os quadros em guaches são

⁹ Conhecido nacional e internacionalmente, Kennedy Bahia foi um dos pioneiros na expansão das artes plásticas no Estado e ficou conhecido por suas tapeçarias alegres e coloridas, além dos quadros e gravuras de belas mulatas (...). O artista também contribuiu para a divulgação da cultura baiana, inclusive, adotando o nome do Estado e divulgando informações sobre a Bahia por todos os países para onde viajava com suas obras.

Nascido Patrick Maderos Kennedy Dito, em 1929, em Valparaíso - Chile, Kennedy Bahia era engenheiro de minas em seu país. Ele entrou em contato com o exotismo da fauna e flora brasileira pela primeira vez quando foi trabalhar na região amazônica, primeiro na exploração de ouro na selva boliviana e depois, já em território brasileiro, no alto Tapajós - Amazonas. Convalescendo de uma malária, o engenheiro chileno iniciou sua atividade como tapeceiro. As impressões da selva, porém, nunca saíram da sua mente e seus trabalhos caracterizam-se pelo aproveitamento da fauna e flora amazônicas. Ao se mudar para a Bahia, nos anos 60, passou também a incluir motivos folclóricos da cultura afro-baiana nas suas obras (BLOMBÓ, 2023).

originais; nus artísticos de lindas negras baianas, entre estas a famosa manequim Luanda.

Os convidados foram recepcionados à entrada do Salão do Palace Hotel pelo casal Terezinha-Paulo Bracarense, que ajudaram o Dr. Newton Rossi, Presidente da Associação Comercial de Brasília, idealizador da promoção. Durante o animado coquetel Kennedy foi apresentado às diversas personalidades presentes, entre as quais o casal Governador Hélio Prates da Silveira, Vera, uma das patronesses da fabulosa mostra de arte.

De Goiânia compareceu a senhora Maria Célia Câmara, também patronesse de honra da promoção, que despertou comentários por sua elegância, num caftan indiano plissado. Célia e seu filho Júnior Câmara conversaram demoradamente com Kennedy elogiando seu magnífico trabalho (...) (O Popular, 5 de agosto de 1972, p. 9).

Em 7 de setembro de 1972, “Deixou o Hospital, após submeter-se a uma operação nos olhos, o senhor Nestor Guimarães, genitor da senhora Maria Célia Câmara e de Nelson Guimarães” (O Popular, 7 de setembro de 1972, p. 17). Em 12 de novembro, “Dona Maria Célia Câmara, esposa do jornalista Jaime Câmara, foi escolhida por unanimidade como Madrinha de formatura dos contabilistas do Colégio Comercial (...)” (O Popular, 12 de novembro de 1972, p. 20). Em 8 de dezembro (figura 13),

O maior acontecimento social do ano no Distrito Federal foi sem dúvida nenhuma a festa de inauguração do Jornal de Brasília, pertencente a Organização Jaime Câmara, ocorrida às 11 horas, de quarta-feira, com presença de mais de mil convidados do mundo social, político, jornalístico e publicitário de Goiânia, Brasília, Rio e São Paulo (...). Notava-se o sorriso feliz do Jornalista Jaime Câmara e de sua esposa Célia, elegantíssima, num modelo plissado coral com bolinhas pretas (O Popular, 8 de dezembro de 1972, p. 9).

Figura 13: Inauguração do Jornal de Brasília; Célia Câmara à direita (1972)



Fonte 13: O Popular, 8 de dezembro de 1972, p. 9.

Momento em que o Arcebispo, Dom José Newton de Almeida, abençoa as novas instalações do Jornal de Brasília, presentes o Governador e Sra. Leonino

Caiado, Sr. e Sra. Tasso José Câmara, Jaime Câmara Júnior e senhora Maria Célia Câmara (O Popular, 8 de dezembro de 1972, p. 9).

Em janeiro de 1973, Jaime Câmara Júnior se casa com Maria Alice Roriz no “Santuário do Ateneu Dom Bosco, repleto de A a Z de pessoas da alta sociedade goianiense” (O Popular, 7 de janeiro de 1973, p. 17). No mesmo mês, Célia surge (figura 14) na lista de Personalidades Femininas de 72, “senhoras da alta roda que brilharam durante o ano na vida artística, social, comercial, industrial, cultural da cidade e de Anápolis” (O Popular, 21 de janeiro de 1973, p. 6).

Figura 14: Célia Câmara (1973).



Fonte 14: O Popular, 21 de janeiro de 1973, p. 6.

Em 1975, “Waldomiro (Tânia) Saraiva Cruz e Jaime (Célia) Câmara enriqueceram suas pinacotecas, adquirindo quadros do pintor Talles de Aquino¹⁰” (O Popular, 6 de setembro de 1975, p. 14). Como era costume na época, o nome das mulheres era substituído nas reportagens pelo de seus maridos, sendo, às vezes, colocado o nome próprio delas entre parêntesis. A iniciativa de compra de quadros das duas senhoras pode dar uma pista do que viria neste ano de 1975: “Célia Câmara, cuidando dos preparativos para inaugurar sua Galeria de Arte, dia 31 deste” (O Popular, 4 de outubro de 1975, p. 14).

Analisaremos no capítulo 3 o desenvolvimento da vida de Célia junto à Casa Grande Galeria de Arte, sua transformação em Fundação Jaime Câmara, até o ano de 1996, quando

¹⁰ Pintor Tales Aquino Coelho – está incorreta a grafia “Talles”, reportada na nota do O Popular (6 de setembro de 1975, p. 14). Ele era pai de Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, artista plástico que comandou a Secult Goiás em 2014 e cuja tese de doutorado “Os salões e o sistema da arte - os salões da Caixego nos anos 1970” (2015) foi bastante consultada para este trabalho.

Célia falece de complicações cardíacas. Estes 31 anos da vida adulta de Célia que selecionamos como a “primeira fase” de nossa narrativa biográfica apresentam, pouco a pouco, o seu desenvolvimento como empresária e figura pública.

Entre 1944 e 1975, pudemos observar, através da ótica das colunas sociais da rede midiática do próprio marido, Jaime, que Célia Câmara aparecia como uma dona de casa exemplar enquanto o filho ainda era pequeno, até os nove anos de idade. Já 1956 se apresenta como um ano de inflexão, durante o qual Célia passou a atuar na vida pública através da vice-presidência do Clube Social Feminino e da inauguração da Boutique Revy.

O engajamento político de Jaime Câmara encontra suporte em Célia, que, no ano de 1958, filia-se juntamente ao marido ao Partido Social Democrata (PSD), e ainda estrutura um comitê feminino para o partido em Goiás. Jaime se tornaria prefeito de Goiânia neste ano.

A partir de 1965, vemos Célia se tornar vice-presidente da TV Anhanguera, o que enseja nas colunas sociais um enaltecimento de suas qualidades comerciais ao mesmo tempo em que se reafirma constantemente os atributos “femininos” de Célia, como que justificando que sua posição de poder não a faz deixar de ser mulher.

Ela também assume a presidência da TV Anhanguera em agosto de 1966, quando Jaime se afasta para candidatar-se a deputado federal, e, no ano seguinte, já de volta à vice-presidência, Célia acumula o cargo de diretora artística da TV quando ocorre as férias do então diretor. Em 1969, a vemos dirigir programas de sucesso no canal. Nesse mesmo ano, em entrevista, Célia defende posicionamentos feministas. Em 1972, ela passa a chefiar a Rádio Anhanguera quando das férias de seu diretor. E tudo isso ocorria enquanto ela ainda administrava sua empresa, a Revy, que a esta altura passara a produzir uniformes.

Ao largo destes 31 anos, Célia participou de inúmeros eventos sociais: bailes de carnaval, ações beneficentes, jantares políticos, vernissagens artísticas, bailes de debutantes, julgamentos de misses, e aniversários da Maria José – a colunista que tanto a reportou.

Encontramos algumas situações pontuais que revelam o feitio de Célia pelas artes plásticas: em 1965, descobrimos seu gosto por antiguidades; em 1966, seu comparecimento a exposição de Frei Confaloni; em 1972, em coquetel de apresentação de Kennedy Bahia; e em 1975, adquire quadros do pintor Talles de Aquino. Mas em nenhum momento vemos uma frequência assídua de Célia Câmara em vernissagens, muito menos seu envolvimento substancial com as artes plásticas de Goiás. Posteriormente, no quarto e último capítulo

desta tese, aprofundaremos o conhecimento sobre a vivência artística de Célia Câmara a partir da inauguração de sua galeria de arte.

Diferentemente de uma história teleológica, de uma vida em busca de uma ambiência artística que culminaria na criação da galeria, vemos na verdade a vida como ela é: encontros esporádicos com personalidades dos mais diversos meios, que, em algum momento, pela aleatoriedade e contingência histórica, calharam de frutificar em um nicho comercial que estava sobressaindo-se nos anos 1970: as artes plásticas.

Figura 15: Célia Câmara



Fonte 15: Arquivo Pessoal da Família. Disponível em <https://fundahc.org.br/n/3803-vernissage-em-homenagem-a-celia-camara-marca-a-abertura-das-comemoracoes-de-25-anos-da-fundahc> , acesso em 27 de abril de 2024).

CAPÍTULO IV - Célia no mundo das artes: A Casa Grande Galeria de Arte

O foco deste capítulo, assim como desse trabalho, é apresentar a importância do ensino para os discentes da Educação Básica de Goiás sobre as realizações de Célia Câmara para a cultura do estado, principalmente para as artes plásticas, estudando como foram suas estratégias de atuação, principalmente através da Casa Grande Galeria de Arte.

Nosso enfoque não é apenas apresentá-la como uma agente histórica de Goiás passível de homenagens e um exemplo a ser seguido, mas também dona de uma trajetória para se pensar e, assim, contribuir, na esfera da reflexão e produção do conhecimento, com uma discussão que busca empoderar os educandos da Educação Básica mediante sua iluminação quanto às estratégias de legitimação e consagração dos artistas e suas obras, inclusive em âmbito local, no caso de Goiás.

A compreensão do funcionamento do sistema da arte, como vimos no primeiro capítulo, é fundamental para desmistificar a ideia de gênio artístico e assim fazer com que os estudantes percebam que eles também podem possuir aptidão para grandes feitos culturais, intelectuais e artísticos. O que lhes falta são as conexões sociais e condições econômicas para conseguir notoriedade, ou até um reconhecimento de linguagens artísticas que estão fora do rol do que é ensinado como erudito pela escola tradicional.

Nesse sentido, compreender como Célia Câmara auxiliou na carreira de inúmeros artistas e no sistema da arte goiano como um todo propiciará uma educação libertadora (FREIRE, 1999), uma pedagogia crítico-social dos conteúdos (LIBÂNEO, 1984), e uma pedagogia histórico-crítica (SAVIANI, 2011).

4.1 – O sistema da arte goianiense

Vimos no segundo capítulo desta tese que a obra de arte não existe apartada de um sistema que a reconheça como tal. Em Goiás, o conjunto de instituições e de agentes que definiram a abordagem que busca entender o processo de criação artística em nosso território procuraram contemplar produções desde antes da chegada dos europeus em solo goiano.

Um grande exemplo a ser citado é Amaury Menezes, artista plástico que foi aluno e, depois, professor da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), e que escreveu “Da Caverna ao

Museu: Dicionário das artes plásticas em Goiás” (1998), obra extremamente influente e consultada amplamente em pesquisas diletantes ou nos cursos relacionados à arte em Goiás, já propõe na introdução de seu livro que nossa história da arte se inicia com pinturas rupestres registradas na região de Serranópolis, no sudoeste do Estado, há 11 mil anos, por grupos de caçadores e coletores. Um exemplar dessas pinturas, inclusive, é apresentado na capa do livro (1998), como um subentendido indicativo de ser “a obra fundamental”, que deu origem a tudo o que foi produzido posteriormente.

Além disso, ainda sob a ótica de quais obras o sistema da arte de Goiás legitima como pertencentes à cronologia da história da arte do estado, o I Congresso Nacional de Intelectuais, realizado em Goiânia em 1954 – que veremos detalhadamente mais adiante nesse capítulo –, expôs para a comunidade de visitantes de todo o país algumas obras representativas de nossa história “local”¹¹. Dentre elas, arte dos índios Carajás, arte popular, ex-votos de Trindade, e a exposição, pela primeira vez ao público, de esculturas do santeiro do século XIX Veiga Valle, o mais importante artista sacro de Goiás, e que até então era desconhecido no restante do Brasil.

A história da arte de Goiás que é contada mais adiante, por livros canônicos sobre o assunto (MENEZES, 1998; FIGUEIREDO, 1979), já dá um salto para o século seguinte em relação a Veiga Valle, no que tange a “nomes” dignos de serem lembrados. Este fato é corroborado, inclusive, pelo próprio site oficial da Secretaria de Estado da Cultura de Goiás (2012). É neste cenário que surge Octo Marques, um dos nomes de maior expressão das artes do início do século XX.

Nascido na Cidade de Goiás em 1915, Octo Marques atuou como pintor, gravador, escritor e desenhista autodidata, chegando a trabalhar como ilustrador no jornal O Estado de São Paulo. Sua pintura remetia a certa ingenuidade, com imagens de pessoas simples em afazeres cotidianos. Veremos ainda neste capítulo que muito da notoriedade que o sistema da arte concede a Octo Marques se dá porque é ele “quem constroi uma visão de mundo mais relacionada com aspectos de uma elaboração identitária sobre o lugar visto e vivido chamado Goiás no início do século XX” (BORELLA, 2010, p. 76).

A cidade de Goiânia começou a ser construída em 1933, fruto da política da “marcha para o oeste”. O então presidente Getúlio Vargas nomeou o médico goiano Pedro Ludovico Teixeira, que lutara com ele na revolução de 1930, como interventor do estado. Este fazia

¹¹ As aspas se referem à ressalva já feita na introdução, na qual o trabalho aqui proposto concorda com Durval Muniz de Albuquerque Júnior quando este diz que considera “um gesto político importante a negativa em se assumir o lugar do regional ou do local quando se trata de escrita da história” (Albuquerque Jr. in ARRAIS e SANDES, 2018).

oposição à oligarquia política sediada na cidade de Goiás, e propôs a construção de uma nova capital com novas lideranças e que, além disso, impulsionasse a ocupação do Estado, direcionando os excedentes populacionais para espaços demográficos vazios, com a intenção de aumentar a produção econômica e ligar a região Centro-Oeste ao sul do país.

Contudo, a inauguração oficial de Goiânia se deu somente nove anos depois, em 5 de julho de 1942, ocasião que foi nomeada de Batismo Cultural, quando a cidade foi palco de eventos culturais que duraram mais de uma semana, apresentando a nova capital ao Brasil e atraindo personalidades políticas, intelectuais, artísticas e eclesiásticas do país, além da presença do próprio presidente Vargas.

A revista Oeste, constituída por intelectuais goianos em seu corpo editorial e de colaboradores, sob a direção de Zecchi Abrahão, foi lançada no dia da inauguração de Goiânia, e pode ser considerada a primeira manifestação de um sistema de arte a ser engendrado na nova capital.

Criada especificamente para esta ocasião, a revista tinha o objetivo de contribuir com a propaganda do Estado Novo de Vargas. Segundo a historiadora da arte Maria Elízia Borges, “havia um espaço destinado para os jovens escritores goianos, para que os mesmos pudessem publicar textos e expressarem seu culto à modernidade do Estado de Goiás mediante a instalação da nova capital do Estado” (BORGES, 2007, p. 129).

Para tanto, a Oeste Revista Mensal ilustrava suas capas e corpo com fotografias de personalidades políticas do momento, de cidades do interior do estado, e principalmente da nova capital. As imagens das cidades sempre reforçavam a prosperidade, progresso e desenvolvimento propiciados pela “marcha para o oeste”, e os textos que acompanhavam as imagens consolidavam esse ideal:

Goiânia – cuja construção é uma afirmação da nossa capacidade realizadora e de nossa confiança nos destinos de nossa terra, oferece, a cada momento, em conseqüência de seu progresso incessante, os mais surpreendentes aspectos. (...) A Praça cívica aparece no seu conjunto admirável, batizada de sol, na manhã luminosa (Revista Oeste, nº. 14, março, 1944, *apud* BORGES, 2006, p. 131).

Três anos depois do batismo cultural, artistas vindos da antiga capital, a Cidade de Goiás, “ligados ainda à arte mimética de cunho notadamente decorativo e ao modelo acadêmico neoclássico europeu de herança colonial” (GOYA, 1998, p. 70), juntamente a intelectuais recém-chegados a Goiânia, criaram, em 1945, a Sociedade Pró-Arte de Goiaz, a primeira movimentação direcionada ao desenvolvimento das artes na nova capital.

José Amaral Neddermeyer, arquiteto, pintor, escultor e músico, arregimentou os artistas da cidade para a estruturação da Sociedade Pró-Arte, que foi inaugurada com apresentação de orquestra e exposição de artes plásticas e arquitetura, “que se repetiu regularmente nos anos de 1946, 1947 e 1948, atraindo artistas das cidades de Goiás, Anápolis, Catalão, Pirenópolis e Ipameri” (MENEZES, 1998, p. 39).

A Sociedade Pró-Arte de Goiaz foi, assim, a primeira escola de artes plásticas do estado, apesar de sua tendência para as atividades musicais. Os arquitetos Neddermeyer e Jorge Félix de Souza e o pintor José Edilberto da Veiga começaram a dar aulas gratuitas de desenho e pintura na Praça Cívica, ao ar livre, em frente ao Palácio do Governo, “como que denunciando a falta de um espaço adequado ao ensino de arte em Goiânia. Essa ação foi fundamental para a criação, poucos anos depois, da Escola Goiana de Belas-Artes” (MENEZES, 1998, p. 40).

O jornal Folha de Goiaz¹² de 4 de novembro de 1945 faz um texto altamente crítico – na acepção negativa da palavra – da primeira exposição da “Sociedade Pró-Arte”, intitulado “Iniciação à arte em Goiás”:

De início podemos dizer que a exposição não foi grande coisa. Aliás, não esperávamos mesmo que a Pró-Arte, em sua inauguração, apresentasse obras primas. Mas é de se considerar o esforço e a coragem de seus iniciadores. Demais, tivemos a oportunidade de apreciar expressões artísticas que são uma bela promessa de um futuro confortador para a arte em Goiás, se a Sociedade vier a encontrar em nosso meio o estímulo que necessita para prosseguir. Para o observador mais consciente de sentido de Arte, via-se que ali não havia quadros ou motivos que apresentassem originalidade, tanto quanto ao tema como quanto a composição ou construção plástica. Percebia-se perfeitamente, que os autores expostos não se filiam, de modo algum, ao sadio esforço modernista de nossa pintura e demais artes plásticas, que busca ansiosamente, por todos os caminhos da percepção e do sentimento, aceitando todas as concepções no setor da arte, o original, a visão nova, a fuga desesperada ao balofo dos eternos dos velhos temas. Não havia, portanto, na exposição que se abriu no Jóquei Clube, no dia 22, qualquer traço de revolução artística, um indício sequer que trouxesse aos iniciantes no conhecimento da arte, entre nós, o conhecimento das novas correntes (...) (Folha de Goiaz, 1945, *apud* FIGUEIREDO, 1979, p. 102).

Já no ano seguinte, a reportagem “Pró-Arte – Exposição de Pintura”, de 1º de novembro de 1946 do jornal Folha de Goiaz, traz um texto muito mais informativo sobre a exposição e

¹² O Folha de Goiaz, jornal fundado no final da década de 30, cujo acervo “deu aporte a inúmeras produções de intelectuais goianos” (MEDEIROS, 2015, p. 16), foi extinto em 1984.

elogioso em relação a um artista em específico: Octo Marques. Não sabemos quem foi o autor de ambos os textos da Folha de Goiaz, nem se foram escritos pela mesma pessoa, mas é notável a discrepância de opiniões sobre a Pró-Arte emitidas pelo mesmo jornal, e o posterior engajamento em apoiar a sociedade:

A Exposição de pintura, escultura e arquitetura organizada pela Sociedade Pró-Arte de Goiás vem constituindo, como já temos dito anteriormente, um grande sucesso nos meios artísticos de Goiânia. Nesse certame, que é no momento o centro de atração da nossa sociedade, estão expostos cerca de 60 quadros, e trabalhos de escultura e diversos outros de arquitetura, de autoria de vários artistas residentes no Estado de Goiás.

Como a Folha de Goiaz pretende dar todo o seu apoio a essa iniciativa da Pró-Arte, publicará diariamente notas sobre a exposição, preferindo, por isso mesmo, mencionar de cada vez as obras de determinado autor, com ligeiras referências. Iniciamos assim pelos trabalhos do Sr. Oto Marques, artista ainda moço, com um auspicioso futuro pela frente nas artes plásticas, e que se ainda não faz mais é porque o nosso meio é excessivamente acanhado e pouco animador para aventuras desse gênero (...) (Folha de Goiaz, 1946, *apud* FIGUEIREDO, 1979, p. 102).

É digno de nota que, após um ano, a opinião da Folha de Goiaz foi de “a exposição não foi grande coisa” para “vem constituindo, como já temos dito anteriormente, um grande sucesso nos meios artísticos de Goiânia”. Indagamo-nos se a exposição organizada pela Sociedade Pró-Arte de fato elevou a qualidade das obras no espaço de um ano, ou se cooptou a Folha de Goiaz para legitimar sua presença na cena artística goianiense, já montando, dessa forma, um circuito do sistema da arte à maneira como elucida Pierre Bourdieu (2012).

É incoerente também o jornal descrever o meio artístico goiano como “excessivamente acanhado e pouco animador” para justificar o fato de Octo Marques ainda não ter despontado na carreira, mas no ano anterior ter destilado inúmeras críticas à primeira edição de uma exposição de arte ocorrida em uma capital recém-construída, e que certamente não corroboraram para um ambiente “animador” deste meio que ainda se iniciava.

Por fim, é interessante a escolha de Octo Marques, em início de carreira, para inaugurar a seção que discorreria sobre os artistas da Pró-Arte – e que provavelmente os encheu de elogios também, nos textos subsequentes. Sobre isso, Marcela Aguiar Borela explica que, com esse destaque, o jornal chama a atenção para a poética do sertão no trabalho de Octo Marques. Apesar de a autora não ter encontrado obras do período da reportagem em acervos públicos e privados, ela interpretou as produções do artista a partir da década de 1960:

(...) dos artistas envolvidos com a Pró-Arte, Octo Marques merece atenção redobrada. A visualidade por ele empreendida se diferencia em muitos aspectos daquela mais geral que se observou na Pró-Arte, assim como nos conta a Folha de Goiás. Octo é quem constroi uma visão de mundo mais relacionada com aspectos de uma elaboração identitária sobre o lugar visto e vivido chamado Goiás no início do século XX. A partir de um instinto documentarista de revelação da realidade regional, mesmo que, todavia, fora de uma investigação formal que poderia ligá-lo a uma experimentação modernista, produz, principalmente em desenhos em bico de pena e pinturas realistas, uma imagem dos modos de vida de sua cidade natal a partir de temas populares.

(...) Conclui-se, portanto, que, do ponto de vista temático, sua investigação se aproxima do que se revelará como a busca modernista posterior e que significará um encontro identitário. É Octo Marques que, nos anos 1940, estará perseguindo a revelação do mundo desconhecido do sertão, seus personagens, seu desenho mais constante: vontade de saber e de representação que não é encontrada na obra de outros artistas do período (BORELA, 2010, pp. 75 e 76).

O grande mérito de Octo Marques para configurar com enaltecimento no texto da Folha de Goiás é, portanto, o encontro de uma identidade tradicional e o flerte com o modernismo. E é esta configuração que posteriormente veremos no gosto que se consolidará no sistema da arte goiano e que se refletirá, nas décadas de 1970 e 80, nas obras escolhidas por Célia Câmara para comporem as exposições da Casa Grande Galeria de Arte.

Precisamos recordar, aqui, que o que entendemos conceitualmente por sistema da arte, hoje, é uma rede que reúne os sujeitos do circuito artístico cujos papéis foram definidos entre o final do século XIX e o século XX: o colecionador, o marchand, o curador, o professor, o crítico e o editor, que formam o meio e o contexto em que os artistas irão trabalhar. E é exatamente as figuras do crítico e do editor à frente da Folha de Goiás que vemos fazer o trabalho de construção da legitimidade artística da obra de Octo Marques.

Sobre uma possível categorização de Octo, Marcela Borela fala de uma estética de fronteira: “arte popular, academicismo neorromântico e modernismo começam a se encontrar, encontro que marca definitivamente uma estética de fronteira para a experiência moderna nas artes plásticas que virá a se constituir mais adiante” (BORELA, 2010, p. 76).

Nascido em Vila Boa de Goiás em 1915, Octo Marques retrata “situações de passagem ocorridas nas paisagens da Cidade de Goiás ou mesmo no universo sertanejo, rural e caipira que a circunda” (BORELA, 2010, p. 75), o que reforça o velho tradicionalismo antípoda da nova e moderna Goiânia. Mesmo com a intenção de valorizar a cultura de sua cidade natal, o

artista corroborava com o discurso estadonovista da construção de Goiânia, o que também pode explicar o entusiasmo do artigo da Folha de Goiaz.

De toda forma, Octo Marques é atualmente identificado como um dos artistas plásticos goianos precursores no desenvolvimento de uma identidade pictórica própria. Segundo Divino Sobral (2000), sua obra é “pioneira no exercício da linguagem visual” em Goiás, e provavelmente foi este aspecto que a crítica do jornal Folha de Goiaz observou ao chamar sua paisagem de “melancólica e bastante diferente de outras regiões goianas (...); nos apresenta interessantes aspectos sociais do nosso sertão” (Folha de Goiaz, 1946, *apud* FIGUEIREDO, 1979, p. 103).

O Batismo Cultural de Goiânia em 1942 e a atividade, de 1945 a 1947, da Sociedade Pró-arte de Goiás, foram os antecedentes ideológicos e criativos da experiência moderna que começa a ser vivenciada apenas a partir do funcionamento da Escola Goiana de Belas-Artes, a EGBA. Fundada em 1953 e posteriormente ligada à Universidade Católica de Goiás, a escola tinha como professores-fundadores Nazareno Confaloni, Luiz Curado, Gustav Ritter, José Edilberto da Veiga, Jorge Félix de Souza, Antônio Henrique Péclat, o médico Luís da Glória Mendes (para lecionar anatomia) e o professor de história da arte José Lopes Rodrigues.

O professor Luiz Curado (1919-1996) percebeu em dois artistas europeus seus aliados para a efetivação de seu projeto de fundar em Goiânia uma escola de arte de nível superior, a EGBA. Primeiro conheceu Nazareno Confaloni (1917-1977), frei italiano, ordenado padre em Florença (cidade que fora berço do Renascimento artístico europeu do século XV), e que chegou em 1950 à Cidade de Goiás através de contratação do bispo Dom Cândido Penso, com a missão de pintar os afrescos da antiga Igreja do Rosário. Após dois anos de trabalho, Confaloni se mudou para Goiânia, e introduziu aqui seus conhecimentos sobre vanguardas modernistas, sob influência de sua formação no Novecento italiano¹³.

¹³ O Novecento Italiano foi um movimento artístico italiano fundado em Milão em 1922 para criar uma arte baseada na retórica do fascismo de Mussolini. O Novecento Italiano foi fundado por artistas veteranos da Primeira Guerra Mundial, motivados por um "chamado à ordem", e reunidos por Lino Pesaro, um dono de galeria interessado em arte moderna, e Margherita Sarfatti, uma escritora e crítica de arte que trabalhava no jornal do ditador italiano Benito Mussolini, “O Povo da Itália” (Il Popolo d'Italia). O movimento foi oficialmente lançado em 1923 em uma exposição em Milão, com Mussolini como um dos oradores, e foi representado na Bienal de Veneza de 1924 em uma galeria própria. O grupo desejava desafiar o *status quo* italiano e criar uma arte associada à retórica do fascismo. Os artistas apoiaram o regime fascista, e seu trabalho tornou-se associado ao departamento de propaganda estatal. O nome do movimento (que significa 1900s) era uma referência deliberada aos grandes períodos da arte italiana no passado, o Quattrocento e o Cinquecento (1400s e 1500s). O grupo rejeitava a arte de

Na mesma época, Luiz Curado é apresentado ao escultor alemão Henning Gustav Ritter, que residia no Brasil desde 1936 – em Belo Horizonte, Minas Gerais, tendo contato com o modernismo brasileiro através do arquiteto, pintor e paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) –, e que chegara a Goiânia em 1949 para lecionar desenho de mobiliário na Escola Técnica Federal de Goiás (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia), que havia sido inaugurada em 1942.

Somente com a inauguração da EGBA, em 1953, e com a atuação de artistas de orientação modernista como Ritter e Confaloni, que o processo artístico em Goiás começou a se estruturar de fato, em torno de uma inteligência plástica modernista. A mudança da capital e a fundação da Escola Goiana de Belas Artes foram marcos para o desenvolvimento das artes plásticas em Goiás.

Amaury Menezes, artista plástico que vivenciou como aluno e professor da EGBA o processo de modernização da arte em Goiânia, afirma que a faina pelo “novo” ensejada pela nova capital propiciou também um maior contato e conhecimento das vanguardas artísticas que já há algumas décadas se desenvolviam no sudeste brasileiro. Em suas palavras,

Não podemos afirmar com segurança que a fundação de Goiânia e a consequente mudança da capital tenham propiciado o surgimento de novos artistas, mas, seguramente, a menor dificuldade de intercâmbio com o restante do país possibilitou uma efervescência cultural com reflexo principalmente nas artes plásticas (MENEZES, 1998, p. 34).

Em 1954, foi realizado o I Congresso Nacional de Intelectuais, com intensa participação de Ritter e Confaloni, e que reuniu em Goiânia as mais representativas figuras do universo cultural do Brasil, mantendo o “clima de renascimento e renovação, desejando conhecer o que se fazia lá fora e tentando mostrar uma face mais contemporânea do Estado” (MENEZES, 1998, p. 43). A EGBA se encarregou da realização de uma exposição de artes plásticas, na qual reuniu e expôs pela primeira vez ao público as esculturas do mais importante artista sacro goiano, o santeiro Veiga Valle, que ainda era desconhecido no Brasil.

A exposição mostrava desde a arte dos índios Carajás, arte popular e ex-votos de Trindade, passando por artistas modernos radicados em Goiás, como Luiz Curado, Ritter e Confaloni, até trabalhos de Alfredo Volpi, Carlos Seliar, Georgina de Albuquerque, Sérgio Milliet, Glauco Rodrigues, Inimá de Paula, Mário Gruber, Luiz Ventura, entre outros nomes de

vanguarda europeia e desejava reviver a tradição da pintura de história em grande formato no estilo clássico. O movimento não possuía um programa artístico preciso e incluía artistas de diferentes estilos e temperamentos. Seu objetivo era promover uma arte italiana renovada, mas tradicional (BRAUN, 2000, p. 1).

peso nacional. Sobre esta exposição, podemos conferir uma crítica feita por Regina Lacerda¹⁴, então secretária da EGBA, para o caderno da escola, intitulada “O que foi a exposição do Congresso Nacional de Intelectuais”:

Em Goiânia, em fevereiro do corrente ano, realizou-se o Congresso Nacional de Intelectuais. Os professores da EGBA foram convidados a participar do certame integrando uma das comissões organizadoras. (...) Era uma grande oportunidade para a escola dar a conhecer ao público do Brasil a expressão artística de que é dotada a gente de nosso Estado, e trazer a esta gente os valores reais do resto do Brasil (...).

Em observação ao que ficou estabelecido no temário “preservação da característica nacional”, a comissão organizadora da exposição, resumindo o pensamento que a orientou, anotou em seu livreto muito sabiamente um conceito – “Para a preservação da arte nacional é indispensável o conhecimento da expressão artística popular”. E foi assim que o folclore de Goiás se evidenciou na apresentação das mais belas peças de cerâmica popular, nas figuras de santos e peças de presépio de modestos santeiros como foi Sebastião Epifânio e como é Maria Beni (de Pirenópolis), nos ex-votos vindos de Trindade onde a alma do povo se manifesta através da arte em atos de louvor ao Divino Pai Eterno. Estava ali a expressão de um Brasil que nasce, que vive, que sofre, que trabalha e que sente as emoções mais diferentes.

Foi nessa oportunidade que vimos os nossos primeiros artistas, os patronos da EGBA – os índios Carajás nas suas cerâmicas ricas de imaginação, despidas de esnobismo civilizado, portadoras de expressão sincera de emoção e arte. Era nossa etnologia que se fazia ver; como já dissemos: o Brasil nascente. Ao lado de tudo isso tivemos as grandes representações dos estados de São Paulo, Rio, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Ceará, em gravuras, óleos, esculturas, desenho, etc. Foram expostas ao todo 720 peças. Jamais Goiás viu coisa tão grandiosa. Honrou-nos a presença de trabalhos de nomes ilustres como Osvaldo Teixeira, Georgina de Albuquerque, Jordão de Oliveira, Quirino Campofiorito, Sérgio Millet (...) (Regina Lacerda, Caderno da EGBA, 1954, *apud* FIGUEIREDO, 1979, p. 103).

O artigo faz, logo depois, um compilado de textos de diferentes jornais e de escritores brasileiros e estrangeiros (uma francesa e um argentino) que festejam o acontecimento do congresso em Goiânia. Gostaria de salientar aqui algumas observações: primeiramente, a preocupação em inserir na exposição arte indígena e arte popular juntamente a artistas

¹⁴ Regina Lacerda (1921-1992) foi uma folclorista nascida na Cidade de Goiás. Em 1970, tomou posse como membra fundadora na Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. Foi também membra da Academia Goiana de Letras, da União Brasileira de Escritores - Seção de Goiás, da Associação Goiana de Imprensa, do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e da Academia Trindadense de Letras (AFLAG, 2021).

conhecidos em Goiás e de renome nacional, o que demonstra uma valorização dessas diversas formas de arte, não pretendendo apresentar aos visitantes de fora apenas um segmento modernista da arte goiana, que traria maior “status” cultural, que denota uma acuidade e sensibilidade na seleção feita por Luiz Curado e Nazareno Confaloni.

Por outro lado, percebemos uma subserviência à arte “nacional” nos escritos de Regina Lacerda, principalmente nos trechos “Honrou-nos a presença de trabalhos de nomes ilustres como (...)” e “grande oportunidade para a escola dar a conhecer ao público do Brasil a expressão artística de que é dotada a gente do nosso Estado, e trazer a esta gente os valores reais do resto do Brasil”. Quanto a este último trecho, podemos questionar o que seria um “valor real do resto do Brasil”? Na visão da autora os artistas de Goiás não eram valores reais? Com relação à honra na “presença de trabalhos de nomes ilustres”, o termo pode ter sido empregado por educação, em agradecimento à disponibilização das obras para exposição. De todo modo, Regina não comentou sobre as obras expostas, limitando-se a listar os “nomes ilustres”.

Uma última questão a ser pensada no artigo de Regina Lacerda é a flagrante lisonja associada a uma falta de compreensão da arte carajá, “nas suas cerâmicas ricas de imaginação, despidas de esnobismo civilizado, portadoras de expressão sincera de emoção e arte”. Como uma carta branca que participa do jogo, mas que não sofre as penalizações da crítica, os termos que designam as obras indígenas na exposição, “ricas de imaginação” e “expressão sincera de emoção e arte”, são termos genéricos que podem ser empregados a qualquer tipo de arte, apresentando uma vontade gratuita da autora em engrandecer a arte carajá sem saber falar de seus aspectos.

Mais problemática ainda é a expressão “despidas de esnobismo civilizado” que, querendo demonstrar uma apologia à arte carajá em detrimento à arte “civilizada”, na verdade suprime a civilidade própria da sociedade carajá e nega o labor artístico que procura adequar-se aos padrões do próprio imaginário carajá. Fica mais um exemplo na História de autores que, querendo defender a cultura indígena, aprisionam-na em uma eterna menoridade necessitada de tutela “civilizada”, em uma profunda incompreensão da alteridade.

Já na década seguinte, mais especificamente no ano de 1966, ocorre a comemoração de 33 anos de Goiânia. O evento é reportado no início do ano seguinte por Pietro Maria Bardi, jornalista, historiador e crítico italiano radicado em São Paulo, que escreve um divertido texto sobre o acontecimento para a revista *Mirante das Artes* (São Paulo, jan/fev/1967), intitulado “Goiânia comemora 33 anos – Corrida de motocicletas. Roberto Carlos e uma Revista”.

Goiânia comemorou o seu 33º aniversário de fundação com dois acontecimentos: convite a Roberto Carlos e corrida de motocicletas e outros

festejos miúdos, circunstanciais. Entretanto um grupo de intelectuais, em meio ao barulho dos motores e dos histerismos de costume, comemorou a data com o lançamento do primeiro número de uma revista de poesia e de ficção (...). Existe uma Goiânia preocupada com os problemas da cultura, com bons sinais de vivência, com obras no ativo e rumos bem traçados; tudo está em fermentação, como sempre acontece numa cidade construída às pressas (cerca de 300.000 habitantes), beneficiando-se do extraordinário espírito de “província”. Isto significa encontrar caminhos genuínos, desbravar mentalidade, olhar para si e peneirar o que vem de fora, com bom senso e simplicidade.

A tradição não é “cassada” como acontece em São Paulo ou no Rio; aliás, é prezadíssima. Não tem gênios na história goiana; tem o escultor José Joaquim da Veiga (1806-1874) apelidado de Aleijadinho de Goiás e às vezes de Fra Angelico brasileiro. Todavia a verdadeira escultura é a popular. Quem lançou a revista foi o GEN (Grupo Escritores Novos), presidido por Miguel Jorge (...). A reunião se fez no museu que, na ocasião, apresentava uma patética exposição histórica, a da fundação: o altar da primeira missa celebrada, fotografias da pequena aldeia, dos fundadores da capital, o telegrama de Getúlio Vargas e a escrivanhinha na qual se redigiu a ata da transferência deliberada por Pedro Ludovico. História administrativa breve, repleta, porém, de lutas políticas no Palácio das Esmeraldas, belas páginas cívicas. (...)

Goiânia não tem história mas Goiás sim. É nesse hinterlande insulado que poetas e romancistas atingem, ainda, um pouco de “regionalismo”. Somente agora, talvez, os escritores estejam vendo o ambiente na sua realidade agreste, fora do convencionalismo dos movimentos românticos, que tampouco conseguiram, fechados como estavam na Capital, deduzir que a mitologia não era somente grega (...).

A imprensa é francamente aberta a discussões literárias, com abertura generosa para a jovem guarda (...). É este o milagre goiano: a existência de uma vida artística. Além da Católica há a Escola da Universidade Federal. Duas escolas de arte já é luxo demais (...). No campo das artes o que se faz é importante: as livrarias, abertas, inclusive à noite (...); a pintura começa a penetrar nas casas (...). O “provinciano” é levado a divagar: é como se a um faminto fosse oferecido um banquete de fazenda e não soubesse por onde começar. O provinciano quer mostrar tudo.

Agora vamos tratar de um assunto que ultrapassou os limites dos goianos: o Teatro Inacabado, pois ainda se encontra em construção; lançaram a pedra fundamental em 59. (...) Concluindo nossa reportagem procuramos saber como nasceu a vivência goiana. Informaram-nos que a flama surgiu com a realização do Congresso Nacional de Intelectuais, de 54, quando o núcleo local da

Associação Brasileira de Escritores conseguiu trazer Jorge Amado, Pablo Neruda, Cláudio Santoro, Vanja Orico, Lima Barreto, Alberto Cavalcanti, Maria Della Costa, Mário Gruber, Vilanova Artigas, Djanira e outros progressistas. (...) uma cidade nova em folha, que deve afugentar, antes de tudo, a mentalidade em contraste com os tempos (Pietro Maria Bardi, 1967, apud FIGUEIREDO, 1979, pp. 105 a 107).

O tom irônico de Pietro Maria Bardi já é perceptível no título. Na primeira frase, “convite a Roberto Carlos e corrida de motocicletas e outros festejos miúdos, circunstanciais”, o autor critica finamente os “festejos” que não têm relação com a cultura, voltados ao entretenimento popular. Em meio aos “histerismos de costume”, surge a revista do Grupo Escritores Novos, o GEN, esta sim preocupada com promoção cultural.

Bardi pontua que em Goiânia, aos seus 33 anos, há um “espírito de província” que fermenta a cultura, que tem “obras no ativo e rumos bem traçados”. Elogia o fato de a cidade prezar sua tradição, ao contrário do que “acontece em São Paulo ou no Rio”. O grande acontecimento da comemoração, na visão de Bardi, é o lançamento da revista do grupo GEN, que ocorre no museu onde havia uma “patética exposição histórica”.

O Grupo Escritores Novos atuou entre 1963 e 1967, em meio a grandes transformações econômico-sócio-culturais em Goiás, com a fundação de Brasília em 1960 e a criação de duas universidades em Goiânia: a Católica em 1959 (que incorporou a EGBA, fundada, como vimos, em 1953) e a Federal em 1960. Nas palavras de Pietro Maria Bardi, “É este o milagre goiano: a existência de uma vida artística. Além da Católica há a Escola da Universidade Federal. Duas escolas de arte já é luxo demais”.

Composto por jovens artistas que se reuniam frequentemente para discutir e trocar experiências, inspirados pela Semana de Arte Moderna de 1922, o objetivo do GEN era ampliar o campo artístico, atuando não apenas na literatura, mas também nas artes visuais, no teatro e na música. Os encontros, muitos em espaço cedido pela musicista Belkiss Spenciere, resultaram na produção de diversas obras.

No livro “Gen: um sopro de renovação em Goiás” (2000), Moema de Castro e Silva Olival assinala a significativa contribuição do grupo à renovação e modernidade dos estilos literários em Goiás, com notável participação no debate cultural. Muitos de seus participantes viriam a se tornar representativos da literatura goiana, como o seu criador, o poeta Mário Chamie, além de Miguel Jorge, que presidiu o grupo por duas vezes, Yêda Schmaltz, Heleno Godoy, Geraldo Coelho Vaz, Carlos Fernando Magalhães, Luiz Araújo e Luiz Fernando Valadares.

Miguel Jorge, especificamente, logo seria um expoente da crítica de arte em Goiás, além de poeta, teatrólogo, romancista e contista com inúmeros prêmios literários. Por diversos anos pertencente aos quadros da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), ele é frequentemente convidado para fazer curadorias e participar de comissões julgadoras de salões e concursos em Goiás (inclusive na Casa Grande Galeria de Arte de Célia Câmara) e em outros centros do país. Para Amaury Menezes, “o nome de Miguel Jorge merece citação especial (...) como testemunha e profundo conhecedor da evolução das artes plásticas no Estado de Goiás” (MENEZES, 1998, p. 192).

Pietro Maria Bardi comenta o atrasado movimento modernista na literatura em Goiás, promovido pelo GEN, que na década de 1960 inspirava-se na semana de 1922 ocorrida em São Paulo: “Goiânia não tem história, mas Goiás sim. É nesse hinterlande insulado que poetas e romancistas atingem, ainda, um pouco de ‘regionalismo’. Somente agora, talvez, os escritores estejam vendo o ambiente na sua realidade agreste, fora do convencionalismo dos movimentos românticos (...)”. O termo hinterlande utilizado por Bardi é uma adaptação do alemão “Hinterland”, que significa literalmente “terra de trás”, e também se refere à parte menos desenvolvida de um país, menos dotada de infraestrutura e menos densamente povoada, sendo, assim, sinônimo de sertão ou interior (Dicionário Aulete da Língua Portuguesa).

Goiânia é, dessa forma, nas palavras de Bardi, um interior insulado – ilhado – onde as mudanças ocorridas no eixo Rio-São Paulo demoram muito a chegar – neste caso, 41 anos entre a Semana de Arte Moderna em São Paulo e a fundação do GEN em Goiás. É por isso que os escritores do grupo, mesmo se autointitulando como divisores de água entre o modernismo e o regionalismo em Goiás, ainda “atingem um pouco de ‘regionalismo’”, uma vez que “Goiânia não tem história mas Goiás sim”: o regionalismo é a história de Goiás, que a moderna Goiânia, querendo ou não, precisa se apoiar.

Ao longo da década de 1960, Goiânia passou a ser um pólo importante no Centro-Oeste, enriquecida pelo arroz e pelo boi e aproveitando a irradiação de Brasília. Para Aline Figueiredo, “sentiu necessidade do progresso cultural, uma vez conquistando o progresso material, almejando afirmar seus próprios valores. No início dos anos setenta, encontramos Goiânia se agitando na espera pressagiosa de sua definição artística” (1979, p. 99).

Os sucessos de Bernardo Élis, que entrou para a Academia Brasileira de Letras em 1975, e de Siron Franco¹⁵, reconhecido no mesmo ano pelo júri internacional da Bienal de São Paulo,

¹⁵ Siron Franco, nascido na Cidade de Goiás em 1947, ainda criança passara a morar em Goiânia, e na década de 1960 começara a “frequentar o ateliê do pintor DJ Oliveira na EGBA, tendo ainda como orientadores Frei Nazareno Confaloni e Cleber Gouveia” (MENEZES, 1998, p. 239).

repercutiram as artes goianas para o país, alimentando o anseio histórico de Goiânia em participar da vida cultural nacional. Sobre a importância do feito, Aguinaldo Coelho (2015) explica que

A Bienal de São Paulo era uma referência de qualidade e prestígio, não só para Goiás, mas para todo o Brasil. Os artistas goianos participaram de várias edições, culminando na premiação de Siron na Bienal Nacional de São Paulo, em 1974 e na XIII Bienal de São Paulo, que era internacional, ocorrida em 1975. Sobre este aspecto é interessante a matéria de Alcyone Abrahão que estava em São Paulo no evento e relatava que Siron havia acabado de ganhar a Bienal Nacional e mencionava sobre a expectativa da participação do artista na Bienal Internacional, questionando se as pessoas em Goiás estariam percebendo a importância da conquista, único premiado em pintura e que representaria o Brasil no evento Internacional. Continua refletindo que “em termos de promoção cultural, Siron fez sozinho e em poucos anos o que muitos não fizeram juntos a vida toda”. E ainda, que no Rio e em São Paulo era significativo o valor desta conquista solitária (COELHO, 2015, p. 149).

A cidade de Goiânia despontou, logo então, com um “grupo artístico de indiscutível penetração local. Consegue manter um grande número de artistas, a cidade é rica e há vontade de formar uma tradição, e já que é tão jovem – um fato qualquer é notícia e vira história” (FIGUEIREDO, 1979, p. 99), deslumbramento este que vai ao encontro do comentário de Pietro Maria Bardi: “O ‘provinciano’ é levado a divagar: é como se a um faminto fosse oferecido um banquete de fazenda e não soubesse por onde começar. O provinciano quer mostrar tudo”.

O surgimento de galerias e salões de arte na década de 1970, como o da Caixa Econômica do Estado de Goiás), motivou artistas que, por sua vez, formaram outros artistas, que ficaram no estado, ministrando aulas, participando dos salões e apresentando obras para as galerias recém-surgidas, formando um sistema do mercado de arte.

Neste ínterim, destaca-se o “Ateliê do Oliveira”, ponto de encontro de artistas e intelectuais localizado no ateliê do pintor DJ Oliveira¹⁶, e testemunhado por Amaury Menezes como o ambiente “responsável pelo nosso período de maior efervescência nas artes plásticas e

¹⁶ Contemporâneo e amigo de Amaury Menezes, DJ Oliveira (1932-2005), ou Dirso José de Oliveira, alcunhado “operário da arte” pelo primeiro (2016), nasceu em Bragança Paulista, São Paulo. Interessado por artes visuais desde tenra idade, estudou desenho e pintura com o renomado pintor de sua cidade Luís Gualberto. Em 1948, mudou-se para São Paulo, onde, por recomendação do professor, passou a trabalhar como assistente de artesãos especializados em decoração de paredes, e assistente de pintura em murais e cenografia. DJ Oliveira mudou-se para Goiânia em 1956, “talvez atraído pela perspectiva de uma nova fronteira que desse suporte à sua produção artística vislumbrada com a construção de Brasília” (SILVA, 2007, p. 79). Montou na capital um ateliê de pintura e desenho publicitário, fazendo vitrines e cartazes. Participativo na cena goianiense, realizou vários murais em estabelecimentos públicos e privados, utilizando técnicas de afresco, cerâmica vitrificada, acrílica, dentre outras.

[que] favoreceu o surgimento dos mais significativos nomes do cenário artístico de Goiás” (MENEZES, 1998, p. 47), uma vez que propiciava a convivência e troca de experiências.

DJ Oliveira, em 1961, foi convidado a lecionar gravura em madeira e desenho na Escola de Belas Artes da Universidade Católica de Goiás, a UCG, e transferiu para lá seu ateliê, que antes se localizava no fundo do palco do antigo Teatro de Emergência, época em que já mantinha suas portas abertas àqueles interessados por conversas informais sobre artes. DJ Oliveira fundou com suas alunas Iza Costa e Ana Maria Pacheco o Ateliê Livre da Escola de Belas Artes na própria UCG, o “Ateliê do Oliveira”, espaço que oportunizou uma aproximação da faculdade com a comunidade. Dentre os artistas que tiveram suas carreiras iniciadas ou impulsionadas no Ateliê do Oliveira, além do próprio Amaury Menezes, figuram Alcione, Ana Maria Pacheco, Grace Freitas, Iza Costa, Leonan Fleury, Paulo Humberto, Roosevelt, Sáida Cunha, Siron Franco e Vanda Pinheiro (MENEZES, 1998).

No mesmo período, estreou o “Salão da Caixego”, em 1973, com o nome oficial de Concurso Estadual de Artes Plásticas, que no ano seguinte ampliou-se para o plano nacional, com o nome de Concurso Nacional de Artes Plásticas, e que ocorreu anualmente até 1977. Amaury Menezes aponta os Salões da Caixego como “sem dúvida os mais importantes, sob o ponto de vista de projeção nacional” (MENEZES, 1998, p. 50).

Amaury salienta ainda a importância dos concursos e exposições coletivas para a abertura de caminhos na vida profissional, pois “representam os mais importantes meios de oportunidade para os artistas, consagrados ou emergentes, mostrarem seus trabalhos, submetendo-os à apreciação e julgamento da crítica e do público” (MENEZES, 1998, p. 49).

A Caixa Econômica do Estado de Goiás adotou um sistema de convites especiais, com a compra de trabalhos para o seu acervo, visando um futuro museu, com a finalidade de garantir a participação de nomes significativos da arte brasileira. Apesar de sua contribuição ter sido, segundo Aline Figueiredo, “apenas no âmbito estadual” (FIGUEIREDO, 1979, p. 101), os salões da Caixego possibilitaram aos artistas e ao público um confronto da produção local com a de outros estados, o que impulsionou a arte goiana.

O cenário artístico goiano mantinha seu crescimento com o salão da Caixego. Com o intercâmbio artístico, com artistas de localidades distintas frequentando Goiânia, os jovens produtores goianos foram acumulando conteúdo e descobrindo por onde andava a produção nacional. O meio artístico local adiciona a essa troca de informação gerando uma evolução criativa, alavancando a produção ao diálogo artístico nacional e perdendo a ingenuidade local. Jovens artistas goianos ganhavam experiência com o Salão da Caixego ao serem julgados por comissões compostas pelos maiores nomes da crítica de

arte do país. Marchands e novos colecionadores locais aparecem em meio a essa movimentação. Goiânia, durante a década de 70, então, já ensaiava o que viria a se constituir em um aquecido mercado de arte nos anos 80 (Aguinaldo COELHO, 2015, p. 129).

Além dessa estratégia para contar com a participação de artistas de todo o país, o Salão de Arte da Caixa também convidava para seu corpo de jurados críticos de arte e jornalistas de outros estados, de notoriedade nacional, buscando sua valorização no campo nacional como instância de legitimação para agregar valor no campo local. Ao longo de seus cinco anos, os salões trouxeram os críticos de arte Hugo Auler, Jacob Klintowitz, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Márcio Sampaio, Paulo Mendes de Almeida, Ramiro Martins Pereira, Roberto Marinho de Azevedo, Roberto Pontual e Walmir Ayala, que puderam conhecer de perto a arte e os artistas goianos e “estudá-los em suas colunas das metrópoles” (FIGUEIREDO, 1979, p. 101).

O I e o II Salão Nacional da Caixa foram notabilizados por seu êxito pelo mineiro Frederico Moraes, um dos nomes mais importantes da crítica de arte brasileira. Ele fez considerações positivas em artigo para O Globo em janeiro de 1976, no qual ressalta que

Os Salões da Caixa ‘têm proporcionado bons frutos à Goiânia, levando artistas de outros estados, premiando também os locais e gerando boa movimentação’. Concluía que isto estimulava o sistema das artes de Goiás, começando a se constituir. Cita as galerias LBP e Casa Grande e o fato de que os artistas começavam a vender seus trabalhos e a produzir com regularidade (Frederico Moraes *apud* COELHO, 2015, p. 107).

Já em relação ao último salão, o IV Salão Nacional da Caixa, ocorrido em 1977, o crítico de arte pernambucano Roberto Pontual tece críticas severas sobre sua realização em artigo intitulado “Pela metade não”, publicado no Jornal do Brasil em 12 de novembro de 1977. Ele havia sido jurado do salão juntamente com Hugo Auler, Aline Figueiredo, Jayme Maurício e Jacob Klintowitz.

Estamos chegando a um estado de exaustão total do velho sistema de amostragem da arte que inclui regulamentos esclerosados, repetitivos e amadorísticos; seleções às pressas, hipócritas e irresponsáveis; (...) conchavos e barganhas; e montagens preguiçosas para as quais o aproveitamento didático é a última das providências em que se cogita (quando se cogita). Um sistema cada vez mais esbanjador no uso dos recursos humanos e materiais, que só tem feito incompatibilizar mutuamente todos os que atuam no circuito: o artista, as instituições, o crítico, o marchand e o público. Ninguém parece satisfazer-se com o estado de coisas, mas o estado de coisas continua (Roberto Pontual *apud* COELHO, 2015, p. 107).

A reclamação de Roberto Pontual sobre a organização do IV Salão Nacional da Caixa é compartilhada por Aline Figueiredo, que comenta sobre os espaços inapropriados – “improvisados”, em suas palavras – para as expografias dos Salões da Caixa, além da grande quantidade de obras, tornando a montagem “apertada, desordenada e exaustiva de se ver” (FIGUEIREDO, 1979, p. 101):

Foi inteiramente louvável a iniciativa da Caixa, porém devemos acrescentar que deixou muito a desejar a forma como as exposições foram apresentadas ao público, carecendo dos mais simples recursos de montagem e de satisfação visual, que revela um clima de improvisação desprofissionalizante a refletir contra o próprio movimento de arte. O aproveitamento didático, por exemplo, foi pequeno. Faltou um catálogo mais didático para registrar melhor o evento. No último salão, nem mesmo a relação dos participantes, mimeografada, chegou a sair (FIGUEIREDO, 1979, p. 101).

Apesar do amadorismo, os Salões da Caixa, ocorridos em um momento de aquecimento econômico no Brasil e em Goiás, que contribuíram para despertar o sistema das artes plásticas no estado, foram fundamentais na divulgação dos artistas goianos, animando a cena cultural do estado e sua repercussão nacional. Além disso, o acervo destes salões foram os responsáveis pela posterior formação, em 1988, do Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Goiás.

Associado ao momento goianiense de efervescência cultural, lembramos ainda do momento econômico que surgia a nível nacional de fortalecimento do mercado de bens de luxo, que permitiu a proliferação de galerias de arte pelo Brasil. Esta conjuntura foi propiciada pelo surto comercial ocorrido a partir de meados dos anos 1960, e cujo apogeu coincide com a fase do "milagre" brasileiro, entre 1970 e 1973, que promoveu uma alta concentração de renda (DURAND, 1983, p. 3), como estudamos ao final do segundo capítulo desta tese.

Com relação à implantação de um mercado de arte propriamente dito, e não somente de um sistema da arte movimentado por salões, temos o primeiro aparecimento de uma galeria de arte em Goiânia em 1963, quando a pintora Maria Guilhermina, pioneiramente, segundo Menezes (1998), inaugurou a Alba Galeria, na Rua 7 com Rua 3, Centro. Posteriormente, viria a se denominar Galeria Azul, e funcionaria por dez anos ininterruptos, apresentando trabalhos de artistas locais e de outros estados.

Amaury Menezes enxerga a iniciativa de instalação das primeiras galerias de arte em Goiânia, feita por alguns artistas com espírito empreendedor, como uma busca, “acima de improváveis vendas, [de] criação de um espaço adequado à realização de exposições, já que

naquela época praticamente não havia a comercialização de obras de arte” (MENEZES, 1998, p. 54).

Assim, em 1971, foi aberta a Galeria Vila Boa na Rua 4, Setor Central, pelos pintores DJ Oliveira e Siron Franco, que, além dos seus trabalhos, promoviam mostras coletivas e individuais de outros artistas. Em 1975, o pintor Wash (Washington Honorato Rodrigues) criou a Arte Goiana Galeria de Arte, que comercializava obras de artistas locais e que durou quatro anos.

Na esteira desses artistas, outros segmentos profissionais e comerciais passaram a montar galerias de arte em Goiânia. Em 1974, o Hotel Umuarama começa a expor artes plásticas em seu Salão Verde. Em dezembro do mesmo ano, o marchand Oscar Seraphico, que já possuía uma importante galeria em Brasília, montou uma filial em Goiânia no Salão Marron do Hotel Bandeirante. Em entrevista, Seraphico explicou que o motivo da abertura é que “considerava promissor o movimento de artes plásticas em Goiânia” (O Popular, 17/12/1974, Suplemento, Álvaro Catelan, p. 22).

O jornalista Lourival Batista Pereira inaugura em 17 de agosto de 1973 a LBP Galeria de Arte, que funcionou até 2008 (VRI Consulting, 2024). O dono da Livraria Paulo Araújo também abre sua própria galeria de arte, a P. D. Araújo. É neste momento que surge a Casa Grande Galeria de Arte de Célia Câmara, que estabeleceu uma estrutura mais empresarial com curadoria cuidadosa e seleção dos expositores, e que instituiu, a partir de 1977, o Concurso Novos Valores, que, “pela atenção na seleção dos candidatos e pelo bem-esquematizado critério de premiação, é o mais importante e acreditado salão de arte de Goiás” (MENEZES, 1998, 54). Dessa maneira, Célia Câmara une seu grande tino comercial a um conhecimento artístico autodidata angariado ao longo dos anos de vivência em ambientes da alta sociedade.

A partir de agora, com a entrada da Casa Grande Galeria de Arte de Célia Câmara no mercado goiano, em 1975, adentraremos a história propriamente dita da formação da galeria, e faremos algumas considerações sobre o relacionamento das galerias de arte e da imprensa goiana.

4.2 – A criação de um mercado de arte goiano: Casa Grande Galeria de Arte

No dia 19 de outubro de 1975 foi publicada uma nota simples, pequena, no canto esquerdo do Suplemento Cultural, página 2, do Jornal O Popular, na coluna Acontecimentos. Embora pequena, a nota já fazia uma grande promessa:

Vai ser inaugurada brevemente uma nova Galeria de Arte em Goiânia, de propriedade de Célia Câmara, com o sugestivo nome de “Casa Grande”. A nova Galeria vai promover os artistas goianos e trazer para Goiânia importantes nomes dentro do panorama das artes plásticas de modo geral. O local da Casa Grande será na rua 8, na antiga sede do C. P. G. (O Popular, 19 de outubro de 1975, p. 2).

Infelizmente, não conseguimos encontrar o significado de “C.P.G.”, mencionado no artigo. Quando o jornalista categoriza como “sugestivo” o nome de Casa Grande, se refere à amplitude do local escolhido para o estabelecimento da galeria, como veremos a seguir. Em nossa pesquisa, não encontramos qualquer relação semântica pretendida com a obra “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre. Essa relação havia sido cogitada pela pesquisadora, mas as fontes analisadas não permitem essa afirmação.

A promessa de “promover os artistas goianos e trazer para Goiânia importantes nomes dentro do panorama das artes plásticas de modo geral” demonstra a estratégia mercadológica estipulada por Célia Câmara para conduzir sua galeria, associando-a a nomes consagrados nacionalmente para, por conseguinte, transmitir essa “aura” para os artistas locais vinculados à galeria.

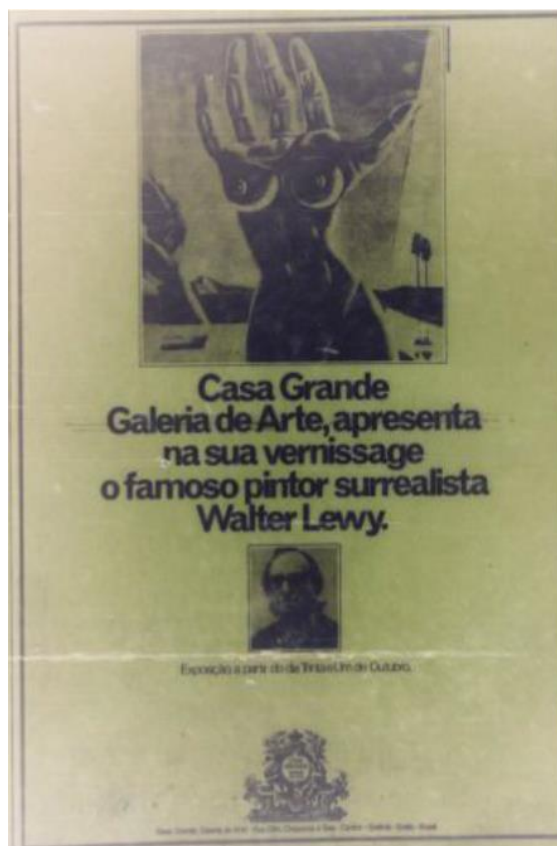
Em 26 de outubro, temos um grande box de propaganda com o cartaz de inauguração da galeria (figura 16). Nele, em letras grandes e centralizadas, temos a frase “Casa Grande Galeria de Arte, apresenta na sua vernissage o famoso pintor surrealista Walter Lewy” (O Popular, 26/10/1975, *apud* COELHO, 2015, p. 146). A pessoa encarregada de fazer a propaganda cometeu o deslize gramatical de separar com vírgula o sujeito e o predicado da oração, talvez se confundindo por considerar “Casa Grande Galeria de Arte” um nome comprido demais.

Há também uma confusão no uso da palavra de origem francesa: deveria ser “seu vernissage”, usando o pronome possessivo masculino. Caso se utilizasse a palavra aportuguesada “vernissagem”, aí sim deveria ser utilizado o pronome na forma feminina¹⁷.

¹⁷ A título de curiosidade, a palavra “vernissage” pode ser traduzida por “envernizamento”, e deriva de verniz, um acabamento usado em muitas obras de arte. Historicamente, o momento de dar o acabamento às pinturas era também o dia em que artistas recebiam um número limitado de convidados para conhecer e opinar sobre as peças

Podemos questionar se esta confusão não seria o sintoma de uma falta de costume da imprensa goiana em empregar palavras relacionadas ao sistema da arte, visto que este mercado era incipiente na região.

Figura 16: Cartaz de inauguração da Casa Grande Galeria de Arte.



Fonte 16: O Popular, 26/10/1975, *apud* COELHO, 2015, p. 146.

Apesar de ser uma propaganda, o caráter informativo da frase em destaque (figura 16) faz com que o texto se “camufle” como uma notícia do próprio jornal. E a disposição didática em deixar claro que Walter Lewy é um pintor surrealista famoso já demonstra a estratégia de formação de público que será empregada pela galeria Casa Grande.

À década de 1970, Walter Lewy era então um artista consagrado, tendo ganhado várias edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo entre 1951 e 1975, o 1º e 2º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1952 e 57, e participado de várias edições do Salão Paulista de Arte Moderna entre 1952 e 1965. Ainda assim, quem fez a propaganda da

antes do grande público. Hoje, esse encontro se transformou em um evento sofisticado de confraternização e celebração que marca o lançamento de mostras de arte (Dicionário Michaelis online, 2023).

inauguração da galeria entendeu que se fazia necessário deixar claro tanto a vinculação estética surrealista, quanto o fato de Lewy ser famoso, já visando um público leigo e heterogêneo.

É digno de nota, ainda, que em um universo de tantos e belíssimos quadros produzidos por Walter Lewy – apesar de não termos registro de todas as obras que participaram da inauguração da Casa Grande –, escolheu-se exatamente um com forte apelo sexual para ser um exemplo dos quadros que estariam na exposição. O escultural corpo nu feminino objetificado em primeiríssimo plano da composição seria um bom chamariz de público pouco acostumado à fruição de imagens plásticas.

Abaixo do letreiro (figura 16), temos uma foto de Walter Lewy, ajudando na identificação da celebridade que estaria na vernissagem. Mais abaixo, a logomarca da Casa Grande Galeria de Arte, que analisaremos logo mais.

No dia 28 de outubro de 1975, é publicada uma portentosa reportagem de página inteira (figura 17) no 2º caderno de O Popular, na seção “Arte”. Intitulada “CASA GRANDE, uma nova galeria de arte para Goiânia”, a reportagem de Miguel Jorge¹⁸ é “ornada” com a logomarca da galeria em ambos os lados. O design é em estilo barroco, com uma profusão de ramagens envolvendo o nome “Casa Grande Galeria de Arte”.

A acertada escolha de Miguel Jorge para reportar o acontecimento é justificada de diversas maneiras: desde 1963, o escritor já era conhecido pela criação do Grupo de Escritores Novos (GEN), que propunha uma nova postura na literatura goiana, inserindo nosso estado na estética modernista – fato que ocorreu de forma bastante tardia com relação a São Paulo, não assumindo o caráter subversivo ao *status quo* comum às vanguardas da década de 1920.

Miguel Jorge também já se relacionava com a *intelligentsia* goianiense de jornalistas e artistas plásticos, guiados pelo mental da modernidade que intercorria desde o contexto da criação da nova e moderna capital, Goiânia, em 1933. Logo, convidar um escritor local, modernista e reconhecido, para falar de um artista plástico nacional também modernista, e vinculando ambos à nova galeria que se inaugurava, era a receita para criar, desde já, a instância de consagração da arte de que falamos no segundo capítulo, com Pierre Bourdieu (2012).

¹⁸ Miguel Jorge “nasceu em 1933 em Campo-Grande, Mato-Grosso do Sul, mas aos dois anos de idade mudou-se com a família para Inhumas, Goiás (...). Miguel Jorge é autor de livros nos mais variados gêneros, desde ensaios biográficos, peças para teatro, poemas, contos, romances e novelas, com inúmeros prêmios literários. Além de importante nas áreas de literatura, teatro, jornalismo e crítica de arte, Miguel Jorge é testemunha e profundo conhecedor da evolução das artes plásticas no Estado de Goiás. É um permanente descobridor e incentivador de talentos e, como crítico de arte, pertencente aos quadros da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Internacional de Críticos de Arte, é frequentemente convidado para fazer curadorias ou participar de comissões julgadoras de salões e concursos em Goiás e em outros centros do país” (MENEZES, 1998, p. 192).

Mesmo em branco-e-preto, a logomarca nas laterais superiores (figura 17) é muito vistosa e remete às ideias de luxo e riqueza, uma vez que o movimento artístico barroco é considerado a estética correspondente ao absolutismo na Europa. Vigente entre o final do século XVI e meados do XVIII, o Barroquismo iniciou-se na Itália e encontrou seu auge na França, durante o reinado de Luís XIV, com sua corte ostentadora.

O contexto sociopolítico de centralização do poder nos nascentes Estados europeus, que demandava afirmação de poder e legitimidade, encontrou sua “ferramenta” estética na opulência e esplendor exuberante das linhas sinuosas do Barroco (Enciclopédia Britannica, 2022), ficando associada, na cultura ocidental, à concepção de luxo.

Dentre os elementos estéticos próprios do Barroco encontrados na logomarca (figura 18), temos seu formato piramidal, compondo um frontão barroco, figuras espelhadas de cisnes de perfil, anjos em diagonal em ambos os lados, e folhagens e volutas espiraladas nos arremates da composição.

Figura 18: Logomarca, detalhe da página da reportagem “Casa Grande: uma nova galeria de arte para Goiânia”.



Fonte 18: O Popular, 28/10/1975.

É até notório que a estética da logomarca (figura 18) não tenha sido moderna, uma vez que Célia Câmara já tinha em mente (considerando as primeiras exposições que veremos adiante) uma proposta arrojada de promover artistas modernistas consagrados em Goiânia juntamente a jovens artistas, chamados de “novos talentos”. Não seria mais condizente utilizar um desenho geométrico, com uma proposta mais “futurista”, que se integrasse ao caráter “novo” e “moderno” da galeria?

Podemos inferir, pela escolha do design da marca que, desde seu início, não havia qualquer intenção de ruptura com a tradição de a galeria de arte ser um espaço elitizado, até aristocrático (como veremos futuramente, com muitos políticos dentre seus frequentadores), assim como a corte de Luís XIV e a estética barroca com a qual a logomarca se relaciona.

Ainda que o público leigo não conheça movimentos artísticos de determinados períodos históricos, não associando de imediato a estética barroca à aristocracia europeia dos séculos XVII e XVIII, a leitura que se faz do *design* da logomarca, partindo do senso comum da cultura ocidental, é de uma estética “tradicional”, “antiga” e “luxuosa”. Esses atributos, facilmente perceptíveis, se encaixam a uma proposta convencional de galeria de arte, deixando evidente a qual estrato social ela se destina. De todo modo, essa logomarca em estilo barroco nunca mais apareceu ornando o nome da galeria, que nas reportagens em diante é impressa de forma normal em letras em caixa alta.

Contudo, mesmo que o consumidor final seja aquele com poder de adquirir obras de arte, mantendo a “distinção” – um conceito bourdiesiano – do ambiente da galeria, dona Célia Câmara fazia questão de convidar a comunidade para visita. Dois grupos, em específico, são citados por ela na reportagem sobre a inauguração da galeria:

Gostaria, e vou fazer convites para os estudantes, principalmente os universitários, que visitassem sempre as exposições e se familiarizassem com as artes plásticas. Os professores poderiam ajudar muito incentivando os alunos para esse tipo de visita. Também vou fazer o convite para as donas de casa participar[em] mais da vida cultural de nosso Estado visitando a Casa Grande (O Popular, 2º caderno, 28/10/1975).

O convite aos universitários tem a intenção clara de intelectualizar o meio artístico. A familiarização dos estudantes com as artes plásticas, proposta por Célia, ensinaria a associação de conceitos e ideias filosóficas, psicológicas e sociológicas às obras plásticas dos artistas expostos na galeria. Essa interrelação entre a elite intelectual e a elite artística é bem explicada por Pierre Bourdieu, e estabelece uma retroalimentação de percepção de valor da obra de arte, aumentando o “capital” da obra e do artista. Quando bem trabalhado, esse capital social e intelectual pode ser convertido em capital financeiro, no momento em que a obra de arte é vendida por um alto preço.

Já o convite às donas de casa para “participar[em] mais da vida cultural de nosso Estado visitando a Casa Grande” é explicado com base na obra de José Carlos Durand, que, como vimos no segundo capítulo, demonstra como a arte diletante e seus negócios mais embasados

no colecionismo pessoal seriam um ambiente considerado próprio para o público feminino (DURAND, 1989, p. 203).

A logomarca da galeria, juntamente com o nome “CASA GRANDE” em letras garrafais ocupando todo o centro da página, deixam evidente o caráter propagandístico da reportagem veiculada pelo jornal O Popular. Temos uma primeira amostragem, assim, de como Célia Câmara promoveu seu empreendimento, de maneira bastante inteligente, através do veículo de comunicação de sua família.

Miguel Jorge inicia a reportagem fazendo uma contextualização do momento do mercado de arte goiano vivido à época:

Ninguém pode desconhecer agora o movimento cultural que se processa em Goiânia, resultado de muitos anos de trabalho, de amadurecimento, de técnica, de conquista, todas elas devidas aos próprios artistas, que lutam sozinhos com seu talento e a vontade de mostrar sua arte realizada no Estado de Goiás, um Estado ainda essencialmente rural. Ninguém pode desconhecer que as grandes metrópoles estão descobrindo os artistas goianos, estão se interessando em mostrá-los nas grandes galerias. E é um desabafo geral, quando chegam a Goiânia e constatam, com os próprios olhos, o movimento artístico de Goiás. Pintores, escritores, desenhistas, primitivistas, musicistas, escultores, compositores etc. E assim, seguindo um processamento normal da ordem dos fatores e do tempo, os artistas goianos de modo geral, vão tendo sua hora e sua vez. Algumas galerias surgiram ao longo desses anos, marcaram sua presença importante em nosso meio cultural, e por um motivo ou por outro desapareceram. Outras permaneceram e cumprem sua missão. Mas, agora, surge uma nova galeria chamada Casa Grande, de propriedade de Célia Câmara, e que nasce de uma antiga ideia de ter uma galeria de arte para divulgar os artistas goianos e brasileiros de talento. E principalmente para ajudar o jovem artista a mostrar seus trabalhos, afastando-o das dificuldades que entravam o caminho do artista iniciante. É sem dúvida alguma um motivo novo e inexistente no mercado das artes, e quem conhece Célia Câmara, sabe que ela está movida primeiramente pelo sentimento de amor à arte, de idealismo, de vontade de ajudar aos talentos novos, e em último plano o lado comercial da transação (...) (O Popular, 2º caderno, 28/10/1975).

É interessante notar que Miguel Jorge viu necessidade em comunicar que Célia Câmara inaugurou a galeria por amor à arte e idealismo, e que o comércio estaria em último plano. Para compreendermos a contextualização do momento da arte goiana feita por Miguel Jorge, Armando de Aguiar Guedes Coelho (2015) ensina que, como vimos na primeira parte deste capítulo, em meados da década de 1970, vários artistas de Goiás já vinham sendo selecionados

e premiados em importantes salões nacionais, com base no suporte do Salão da Caixa: “Jovens artistas começavam a sair das feiras-livres e procurar a profissionalização junto às instituições e às poucas galerias existentes. Críticos e artistas de outros estados passam a frequentar a cidade por ocasião do Salão da Caixa, que era aberto nacionalmente” (COELHO, 2015, p. 129). Nesse sentido, Célia Câmara, na entrevista a Miguel Jorge, enfatiza que

A Casa Grande vai funcionar também com essa finalidade, ou seja, de descobrir e promover talentos novos. Para isso vou viajar pelo Brasil e entrar em contato com os artistas novos. Já tenho alguns em mira e as primeiras conversas já foram feitas. Acho que o pintor iniciante no Brasil tem muito pouca oportunidade, as dificuldades são enormes para ele mostrar seu valor. Pensei muito nisso e vou ajudá-los na medida do possível. Minha Galeria vai ser uma casa aberta aos talentos novos. Faço questão de evidenciar isso (Célia Câmara, entrevista, O Popular, 2º caderno, 28/10/1975).

No dia 29 de outubro de 1975, a Casa Grande Galeria de Arte foi apresentada à imprensa. Já a abertura oficial se deu no dia 31 de outubro de 1975, e foi prestigiada por políticos, empresários, autoridades e artistas. Em ambas as situações, homenageou-se o colunista social Lourival Batista Pereira, conhecido como LBP, como pioneiro no setor de galerias de arte, à frente da Galeria LBP.

Casa Grande foi apresentada com homenagem a LBP

Já totalmente montada com a exposição de 24 quadros do pintor alemão Walter Levy¹⁹, a Casa Grande Galeria de Arte foi ontem à noite apresentada à imprensa, ocasião em que a proprietária, sra. Célia Câmara, externou aos jornalistas presentes a sua homenagem ao colunista Lourival Batista Pereira, a

¹⁹ Walter Levy (Bad Oldesloe, Alemanha 1905 - São Paulo, São Paulo, 1995). Gravador, pintor ilustrador, paisagista, desenhista e publicitário. Estudou na Escola de Artes e Ofícios de Dortmund, Alemanha, entre 1923 e 1927. Realiza sua primeira exposição individual em Bad Lippspringe em 1932, mas ela é fechada quando a Câmara de Arte Alemã proíbe a participação de judeus na vida artística. Escapando dessa situação opressora, o artista imigra para o Brasil em 1938, retomando profissionalmente à pintura. Deixa para trás centenas de trabalhos, que são enviados para a Holanda e perdidos durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). No Brasil, fixa-se em São Paulo. Nos primeiros anos faz desenho publicitário e mais tarde capas de livros e ilustrações para diversas editoras. Ilustra obras de Bertrand Russell, Machado de Assis e Arnold Toynbee, entre outras. Mais tarde, emprega-se como diagramador, letrista e arte-finalista nas agências de propaganda De Carli, Lintas Publicidade, Martinelli, Santos & Santos e Thompson Propaganda.

Walter Lewy é apontado como um dos principais nomes do surrealismo no Brasil. Sua pintura constitui-se de um imaginário pessoal irracional e delirante, em que se mesclam paisagens lunares, plantas fantásticas, objetos amorfos e indefinidos, inseridos num espaço espectral e onírico. O artista se vale de massas cromáticas chapadas e intensas, e evoca o universo imaginário de escritores como Júlio Verne e Edgar Allan Poe, e de pintores como Max Ernst e Yves Tanguy. Em relação à obra de Lewy, o crítico Sérgio Milliet observa que ela possui uma primeira fase de deformação da figura e de exploração do absurdo poético, passando então pela experiência das formas em liberdade até chegar, afinal, à pintura de um mundo de fantasia cósmica. Ainda segundo o crítico, o domínio de seu instrumento de trabalho é perceptível por meio de sua obra, na limpeza da execução e na consciente harmonia do colorido e dos valores. (LEWY, Walter. Surrealismo tropical. São Paulo: Espaço Cultural do Banco do Brasil, 1990, p. 2; *apud* ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2023).

quem ela considera o pioneiro do incentivo às artes em Goiás (...) (O Popular, Cidade/Estado, 30/10/75, p. 4).

Aberta ontem a Casa Grande Galeria de Arte

(...) Em sua saudação aos presentes, o jornalista Jaime Câmara lembrou ainda o pioneirismo, no setor de galerias de arte, de Lourival Batista Pereira, o conhecido colunista social LBP (O Popular, Cidade/Estado, 01/11/75, p. 4).

Figura 19: Inauguração da Galeria Casa Grande. Célia Câmara, Walter Levy e Siron Franco.



Fonte 19: O Popular, 31/10/1975. Na descrição, lê-se: “D. Célia e os pintores Walter Levy e Siron Franco, no coquetel que a Casa Grande ofereceu ontem à imprensa”.

A LBP Galeria de Arte foi a primeira galeria em Goiânia que realmente teve atuação comercial importante, segundo entrevistas feitas por Armando de Aguiar Guedes Coelho para sua tese de doutorado (2015):

O jornalista Lourival Batista Pereira assinava a coluna social mais importante do jornal O Popular, onde, entre outros acontecimentos sociais e políticos, dava notícias de exposições e das vendas realizadas, de quem frequentava os vernissages e adquiria trabalhos na sua galeria, mas também em todas as outras. Em sua galeria funcionava um espaço “uisqueria”, frequentado por autoridades políticas, empresários e intelectuais (COELHO, 2015, p. 145).

Por outro lado, a Casa Grande era considerada pela crítica Aline Figueiredo (1979) como a galeria mais bem montada. Curiosamente, as duas maiores galerias de arte de Goiás do momento estavam ligadas ao jornal O Popular: uma pertencente à esposa do dono, e outra a um jornalista. Em notas do jornal sobre a inauguração da Casa Grande, vemos que Célia Câmara homenageou o jornalista LBP (O Popular, 30/10/1975, p. 4 e 01/11/75, p. 4).

Contudo, dois dias depois de inaugurada a Casa Grande, o jornalista LBP se retirava do O Popular e levava sua coluna para o jornal Folha de Goiaz (O Popular, 02/11/1975, LBP). Em seu lugar, assumiu Arthur Rezende, em 04 de novembro (O Popular, 04/11/1975, p. 14, coluna “Arthur Rezende Informa”). Consultado em entrevista, LBP negou que sua saída tivesse relação com as galerias (LBP, 2013, entrevista, *apud* COELHO, 2015, p. 147).

Demonstrando o aquecimento das atividades do sistema de artes plásticas em Goiás, principalmente com as duas maiores galerias de Goiás, a Casa Grande Galeria de Arte e a LPB Galeria, Coelho (2015) percebe que, durante o início da década de 1970, foram intensificadas as matérias sobre artes e cultura no jornal O Popular:

Só o fato (...) que as duas maiores galerias de Goiás estavam ligadas a pessoas envolvidas com o jornal O Popular, já permite avaliar a importância do jornal na cena artística da capital. Como atores do Sistema da Arte, os jornalistas divulgavam as atividades e conquistas dos artistas, o que alimentava o sistema, mas eles mesmos contribuíam para o desenvolvimento deste ao noticiar esta atividade artística de forma intensa e cujo teor demonstrava visível intenção de estimular o mercado da arte em Goiânia, notadamente a partir da década de 70 (COELHO, 2015, p. 157).

Aline Figueiredo percebe que, até o ano de lançamento de seu livro “Artes Plásticas no Centro-Oeste”, 1979, não havia em Goiás uma crítica especializada em artes plásticas e os escritores é que geralmente atendiam a essa demanda, notabilizando-se Miguel Jorge à frente do Suplemento Cultural do O Popular, entre 1977 e 1983.

Como não há ainda em Goiânia uma crítica de arte especializada em artes plásticas, quem geralmente atende a essa tarefa são os escritores locais que conseguem manter intensa agitação na cidade, em constantes lançamentos de livros. O poeta e escritor Miguel Jorge, que há cerca de 10 anos acompanha as atividades dos artistas, é o que mais corresponde a essa necessidade. Através do jornal O Popular, Miguel Jorge edita o Suplemento Cultural que traz, semanalmente, comentários sobre literatura e música, contos e poesias, entrevistas com escritores, poetas e artistas, depoimentos e ensaios diversos e uma coluna, “Acontecimentos”, assinada pelo editor, com informações gerais sobre arte (FIGUEIREDO, 1979, p. 100).

Aguinaldo Coelho referenda que os jornais da época publicavam páginas inteiras com reportagens jornalísticas elogiosas sobre artistas sem nenhum talento ou meros principiantes, “transparecendo uma clara intenção mercadológica, criando ao público uma confusão de valores, posto que não havia o fortalecimento de um parâmetro, um discernimento crítico verdadeiro para estabelecer uma escala” (COELHO, 2015, p. 60).

Não coincidentemente, tal avalanche de produção de conteúdo sobre arte por parte do jornal O Popular se dava ao mesmo tempo em que se via o recrudescimento do mercado de bens de luxo no Brasil, impulsionado pelo milagre econômico do início da década de 1970 e sua posterior queda, sendo a arte, então, considerada como boa estratégia de reserva de valor (DURAND, 1989), fato que analisamos no segundo capítulo deste trabalho.

Olav Velthuis, professor no Departamento de Sociologia da Universidade de Amsterdã, com especialização em sociologia econômica, sociologia das artes e sociologia cultural, explica no livro “Talking Prices” (2013), sem tradução para o português, que as relações comerciais no mundo da arte tendem para a criação de “laços de amizade e reciprocidade” (VELTHUIS, 2013, pp. 23 e 24).

Essa reciprocidade pode ser percebida na articulação da galeria com contatos nacionais, proporcionando uma inserção mais eficiente de seu seleto grupo de artistas no cenário nacional, e, também, na outra mão, com a relação de fidelidade que a galeria mantém com seus artistas. No caso da Casa Grande Galeria de Arte, em seu quadro faziam parte artistas como Amaury Menezes, Cleber Gouvêa, Siron Franco e D.J. Oliveira, todos considerados os grandes mestres da arte em Goiás.

Vimos no segundo capítulo deste trabalho que os artefatos e comportamentos que designamos como arte são uma convenção social, assim como o dinheiro. Olav Velthuis (2013) observa que ambos são sistemas simbólicos: seus valores não são inerentes, mas construções das sociedades. Tanto arte quanto dinheiro são abstrações, uma vez que, sem haver fé em um pedaço de papel pintado, ou em um valor visto virtualmente na conta bancária, não haveria troca comercial além do escambo; da mesma forma que nenhuma arte existiria não fosse a noção de uma convenção artística.

E as instâncias legitimadoras que fornecem a base para os significados e conferem a ambos, arte e dinheiro, legitimidade e valor, são as referendadas por Pierre Bourdieu (2012) no segundo capítulo desta tese. Assim como instituições bancárias e museus, também produzem valor simbólico o galerista, o curador, o professor, o historiador da arte, o editor de conteúdos culturais em jornais, o crítico, o colecionador, todos corroborando para, em maior ou menor escala, um consenso de qual arte e qual artista terão prestígio. Por conseguinte, esse capital intelectual pode ser futuramente convertido em capital financeiro (BOURDIEU, 2012).

Os artistas que são considerados inovadores contam com a colaboração de diversos agentes na promoção de sua arte e de seus nomes. Por meio do discurso na imprensa, críticos de arte advogam a relevância das obras, dão notícia de acontecimentos como exposições, novas

manifestações artísticas, compras importantes, preços e reputações das obras, contextualizando obras e conjuntos de objetos de arte, atentos às atualidades e alinhados com os marchands e galeristas, todos contribuindo para o funcionamento do sistema da arte.

Desde o século XVIII, a imprensa foi o espaço por excelência da crítica de arte. Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, a crítica foi consequência, mas também umas das causas da progressiva autonomização da arte. Isso ocorreu porque a crítica de arte contribuiu para a sedimentação de um campo de atividade e conhecimento que obedece a critérios próprios, através da institucionalização de um circuito de exibição e de mercado, amparado por fundamentos da História da Arte e da filosofia estética.

Ao longo do tempo, a imprensa se desenvolveu, e influenciou a arte de diversas maneiras, desde o apuramento das técnicas até a publicação de tratados e outros textos, permitindo, dessa forma, a criação de um espaço de debate sobre arte. Na transição do século XIX para o XX, as revistas modernistas passaram a se afirmar, como reação ao que consideravam ser um “estacionamento” institucional da arte e do mundo editorial. Contribuíram, assim, com a difusão de ideias transnacionais, principalmente pela publicação de manifestos.

Um grande exemplo desse fenômeno, no Brasil, ocorreu entre o final da década de 1950 e a primeira metade da década de 1960, com o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, de circulação no Rio de Janeiro, configurando um “exemplo máximo dessa posição que o caderno de cultura ocupava frente ao mundo da arte” (CORRÊA, 2020, p. 5).

Desde o início do século XX, os cadernos de cultura dos grandes jornais brasileiros apresentaram-se como espaços de debate, influência intelectual e divulgação das artes visuais no Brasil. No final da década de 1950, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil foi reformulado pelo artista Amílcar de Castro, e se tornou um dos principais espaços de divulgação sobre o Neoconcretismo, movimento que seria o início da arte contemporânea brasileira; cedendo espaço, em 1959, para as publicações do Manifesto Neoconcreto e da série Etapas da arte contemporânea, de Ferreira Gullar (CORRÊA, 2020).

Os grandes jornais do Brasil tornaram-se ainda mais vitais para a divulgação das artes a partir da modernização da imprensa brasileira nos anos 1950, quando os veículos de comunicação “deixaram seu caráter mais opinativo para dedicarem-se à informação” (CORRÊA, 2020, p. 2).

Foram feitos “novos projetos gráficos, a profissionalização das redações, a inserção de outras modalidades de escrita jornalística e a ampliação da cobertura para outros temas”

(CORRÊA, 2020, p. 2); reestruturação essa que coincide com o momento de implantação das artes visuais modernas no Brasil, através da criação da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, de galerias de arte e de museus especializados, “que receberam ampla divulgação nas páginas de cultura, fortalecendo este universo” (CORRÊA, 2020, p. 2).

A criação de novos espaços de comércio, exposição e distribuição da produção artística fez as renovações necessárias para um mercado de arte mais dinâmico. Surgiram no Rio de Janeiro e em São Paulo galerias e exposições de vulto, muitas lideradas por estrangeiros refugiados da Segunda Guerra Mundial, como vimos no segundo capítulo. Assim, havia uma importante presença de arte europeia e norte-americana nos museus e bienais (BULHÕES, 2014), consolidando, nos anos 1950, a arte moderna no Brasil. Diante deste novo cenário, Corrêa (2020) ensina que

Ao sofrer a influência da cooperação de um grupo de pessoas, as obras desenvolvidas por determinado artista (...) irão, necessariamente, ser impregnadas de marcas próprias da cooperação. Ainda que tais marcas não sejam tão identificáveis para determinados grupos, elas vão seguir convenções e aparecer em galerias, museus e salões semelhantes, serão compradas por colecionadores com gostos e interesses semelhantes, criticadas pelo mesmo núcleo de jornalistas e críticos, estudadas por pesquisadores da arte em âmbitos muito próximos e contempladas por públicos iguais (CORRÊA, 2020, p. 3).

Com uma então atuação de destaque no país, a imprensa escrita tinha colunas de arte, contendo notícias e críticas especializadas, que divulgavam mostras, bienais e salões (BULHÕES, 2014). Ela passou a ser, nos anos 1950 e 1960, um importante meio de repercussão, principalmente nos cadernos de cultura, que tinham protagonismo nos jornais reformados ou em processos de modernização (CORRÊA, 2020). A partir daí, vemos uma relação muito próxima entre os meios de comunicação e os locais de distribuição das obras de arte:

Niomar Muniz Sodré, diretora do Correio da Manhã, foi diretora do conselho executivo do MAM-RJ em 1951 (...). Adolpho Bloch comprou muita pintura, escultura e tapeçaria de artista nacional para as sedes de Manchete, volta e meia objeto de reportagens ilustradas. Roberto Marinho e alguns parentes encomendaram projetos de casas urbanas e de campo a Lúcio Costa. O industrial Isai Leiner, ligado ao conselho de administração do Museu de Arte Moderna de São Paulo e às Bienais, escolheu o saguão de um jornal (Folhas) para nele instalar sua sala de exposições com premiação anual entre 1958 e 1961 (Durand, 1985, p. 272, *apud* CORRÊA, 2020, p. 4).

Aproveitando então de sua estreita relação com as instituições de arte moderna, muitas empresas jornalísticas fortaleceram, desenvolveram e profissionalizaram sua crítica especializada, cujo primeiro passo foi “a realização do I Congresso Nacional de Críticos de Arte, em São Paulo, no MASP, em 1951, ano da 1ª Bienal. Àquela época, o MASP estava instalado no edifício dos Diários Associados, o que deixava ainda mais próxima a relação arte e crítica” (CORRÊA, 2020, p. 4).

Em Goiás, o uso da imprensa como instância de legitimação do sistema da arte é verificado a partir do final da década de 60 e início de 70, quando Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, em sua tese (2015), identifica no jornal O Popular que “já se começava a noticiar intensamente matérias sobre artes e cultura, matérias estas que possibilitam aquilatar o aquecimento das atividades do sistema das artes plásticas em Goiás” (COELHO, 2015, p. 159). De acordo com o autor,

Como atores do Sistema da Arte, os jornalistas divulgavam as atividades e conquistas dos artistas, o que alimentava o sistema, mas eles mesmos contribuía para o desenvolvimento deste ao noticiar esta atividade artística de forma intensa e cujo teor demonstrava visível intenção de estimular o mercado da arte em Goiânia, notadamente a partir da década de 70 (COELHO, 2015, p. 158).

Aguinaldo Coelho analisa que os principais jornais que circulavam em Goiás nos anos 1970 eram “O Popular” e “Folha de Goiaz”, e que O Popular tinha um maior volume de matérias e informes sobre arte. O jornal Folha de Goiaz fazia parte dos Diários Associados, conglomerado de mídia brasileiro fundado por Assis Chateaubriand em 1924, que já foi a maior corporação da história da imprensa no Brasil, tendo, em seu auge, cerca de 100 empresas.

Mas o Folha de Goiaz foi decaindo na década de 1970, enquanto o O Popular ascendia. O pesquisador Aguinaldo Coelho (2015) entende que a relação com as Organizações Globo, iniciada em 1963 com o surgimento da TV Anhanguera em Goiânia, primeira retransmissora do sinal da Rede Globo na região centro-oeste, potencializou muito o Grupo Jaime Câmara, do qual o jornal O Popular faz parte.

A partir de então, o O popular passou a liderar entre os periódicos goianos. Custódia Annunziata, que atuou, na década de 1990, ao lado de Maria Alice Câmara, nora de Célia, na Fundação Jaime Câmara, fazendo trabalhos conjuntos com a PUC e a UFG, ressalta que

Eu acho que uma homenagem para a dona Célia é extremamente importante. No que tange no que ela realmente fez para o contexto todo, porque, na verdade, não era só a galeria. Existia o O Popular e, depois, a Fundação Jaime Câmara, que foi riquíssima. E o O Popular tem até hoje uma marca histórica

muito grande na construção do pensamento cultural do estado. Porque o Magazine foi de uma riqueza imensa. Se alguém, algum dia, fizer essa pesquisa, a qualidade dos textos publicados no Magazine é uma coisa fantástica (...). A Fundação Jaime Câmara foi de uma riqueza insuperável. O trabalho que foi feito ali com crianças e na produção de jovens talentos, seguindo a linha da galeria, né. Então, a produção ali com os jovens talentos foi uma coisa maravilhosa (...) (ANNUNZIATA, depoimento, anexo IV, 2024).

Dentre os jornalistas que escreviam notas sobre artes plásticas no O Popular, durante os anos 1970, estão Domiciano de Faria, Lourival Batista Pereira (LBP), Maria José e Arthur Rezende, sendo que este último entrou no jornal ao final de 1975, substituindo LBP. Havia também escritores por profissão que faziam reportagens, comentários e entrevistas sobre artes plásticas: Miguel Jorge, Modesto Gomes (algumas matérias de arte, mas a maioria de literatura), Álvaro Catelan e Brasigóis Felício. Além deles, também escreviam para O Popular os artistas plásticos Eduardo Jordão, Maria Guilhermina e Alcyone Abrahão. De acordo com Aguinaldo Coelho (2015),

O crescimento das artes plásticas pode ser balizado pela evolução do suplemento que o jornal publicava, que a princípio era Suplemento Literário (década de 60), assinado pelo escritor Modesto Gomes, com raras informações sobre artes plásticas. À medida que esta atividade foi crescendo, a partir de 1970, foi lançado o Caderno Especial, onde na página II era publicada a coluna “Acontecimentos”, de responsabilidade do escritor e crítico de arte Miguel Jorge. O Caderno Especial, a princípio, tinha em torno de 05 páginas e ainda dava maior destaque para a Literatura. Não tinha temas fixos nas páginas (...). Posteriormente surgiu o Suplemento Cultural, com uma página para Literatura, outra denominada “Artes”, assinada pelo escritor, e outras de diferentes assuntos. Na década de 1970, o jornal lançou ainda um encarte em formato tabloide chamado “Dominguinho”, que tinha uma página cativa “Artes Plásticas”, sob a responsabilidade da escultora Maria Guilhermina. Nesta página, a artista (e professora) publicava matérias sobre artistas de Goiás e eventos locais e nacionais (COELHO, 2015, p. 160).

O editor geral do O Popular era o jornalista Domiciano de Faria, que era extremamente prestigiado na empresa (COELHO, 2015). Faria atuou também como diretor do Departamento de Cultura do Governo do Estado, atividade na qual estimulou especialmente as artes plásticas, demonstrando a inclinação da época para um aumento da valorização social para essa atividade.

A coluna de Domiciano de Faria se chamava “Coisas e Fatos”, geralmente fixada na página 2 do caderno principal do O Popular. Tratava de assuntos da política, economia, autoridades e artes. Mas noticiava as exposições e eventos de arte em menor volume que os

fatos econômicos e políticos. A coluna durou até 1975, quando foi substituída pela coluna “Giro”, cujo responsável era Hélio Rocha.

Havia ainda as colunas sociais: a de LBP, chamada “Flash Sociedade”, que às vezes apresentava um quadro chamado “Artes e Artistas”, que não tinha página fixa; e a de Maria José, chamada “Reportagem Social”, também sem página fixa, que muitas vezes comentava exposições de arte. E algumas reportagens sobre artes plásticas eram publicadas em outras páginas do caderno principal. Raramente notícias sobre as artes plásticas apareceram na capa do jornal O Popular.

De acordo com Aguinaldo Coelho (2015), em sua pesquisa nas edições, percebeu-se que “o mesmo evento era divulgado nos três espaços, pelos três jornalistas (Domiciano, LBP e Maria José), em poucos dias de diferença e às vezes no mesmo dia” (COELHO, 2015, p. 161). Esse fato pode ser comprovado quando, no dia 31 de outubro de 1975, tanto a coluna LBP quanto a de Maria José noticiam, na mesma página 14, sobre a inauguração da Casa Grande Galeria de Arte:

A Galeria Casa Grande

Com uma exposição dos quadros do artista alemão Walter Levy, será inaugurada hoje, a Casa Grande Galeria de Arte, à rua 3, no. 56, de propriedade da sra. Célia Câmara. A solenidade será às 21 horas, em grande estilo, com a presença de autoridades e artistas que se destacam no cenário regional e nacional (Coluna LBP, O Popular, 31/10/1975, p. 14).

Casa Grande

Toda a imprensa desta Capital visitou na noite de quarta-feira, a Casa Grande Galeria de Artes, de propriedade de Maria Célia Câmara, que acompanhada de seu esposo, jornalista Jaime Câmara, recebia a todos os convidados. Enquanto saboreavam fino coquetel, os jornalistas admiraram alguns quadros do pintor Walter Levy, ali expostos. No agradável bate-papo anotamos a presença dos casais: Jaime Câmara Júnior e Maria Alice, Marcos Tadeu Câmara e Nair, Miguel Jorge e Maria Helena, Dirce Levy (esposa do artista), jornalistas Derly Lopes e Delly, Henrique Duarte e sra., Tasso José Câmara, Ministro Aquino Porto, Cunha Júnior, Siron Franco, Frei Nazareno Confaloni, Domiciano de Faria e muitos outros (Coluna Maria José, O Popular, 31/10/1975, p. 14).

Após essa digressão sobre a relação da imprensa com o sistema da arte, e a gradual relevância que as artes plásticas tomam na imprensa goiana a partir da década de 1970, podemos compreender melhor as notícias que O Popular apresenta sobre a inauguração da Casa Grande

Galeria de Arte. Em reportagem do dia 1º de novembro de 1975, página 14, percebemos a assiduidade de grandes nomes da sociedade goianiense:

Aberta ontem a Casa Grande Galeria de Arte

A Casa Grande Galeria de Arte, da sra. Célia Câmara, foi aberta em concorrida solenidade, às 21 horas de ontem, com a presença de destacadas autoridades, artistas, intelectuais, políticos, amigos e familiares da proprietária.

Inicialmente, o monsenhor Primo Vieira abençoou as instalações, seguindo-se as palavras do jornalista Jaime Câmara, que agradeceu, em nome de sua esposa, do seu filho Jaime Câmara Júnior e de sua nora Maria Alice, e no seu próprio, a presença de todos, destacando os pintores, o governador Irapuan Costa Júnior e o representante dos críticos de arte do Rio de Janeiro, jornalista Jaime Maurício. O orador evidenciou os méritos do pintor Walter Levy, que ali expõe 24 dos seus principais quadros. A abertura foi assistida, ainda, dentre outras personalidades, pela primeira-dama do Estado, sra. Lúcia Vânia Abrão Coita; dona Nicácia de Freitas, esposa do Prefeito de Goiânia, acompanhada do casal Nelson Guimarães, secretário das Finanças do Município; dona Gercina Borges Teixeira; médico Anapolino de Faria, presidente do MDB goiano; engenheiro Eudoro Lemos de Oliveira, presidente da Telegoiás; coronel Duarte Rota, comandante do 42o. BIM; secretário do Planejamento e Coordenação do Estado, Humberto Ludovico de Almeida Filho; Ursulino Leão, procurador de Justiça do Estado e presidente do Conselho Estadual de Cultura, e Manoel dos Reis e Silva.

O pintor Walter Levy chegou ao Brasil em 1937, iniciando-se como artista dois anos depois e, após sua exposição, serão montadas outras com artistas primitivistas de Goiás, dentre os quais Octo Marques, Antônio Poteiro, Caetano Somma e Divino Jorge. A Casa Grande Galeria de Arte fica no número 56 da Rua Oito, e seu salão principal tem 56 metros quadrados, onde são expostos os trabalhos aos convidados. A decoração foi toda ela orientada pela sra. Célia Câmara, destacando-se a iluminação que oferece uma visão perfeita das obras expostas.

Todos os presentes elogiaram bastante as obras de Walter Levy, dentro da fase da Natureza, apresentando quadros surrealistas sobre cobras, erotismo, pedras, cactos e árvores. Em sua saudação aos presentes, o jornalista Jaime Câmara lembrou ainda o pioneirismo, no setor de galerias de arte, de Lourival Batista Pereira, o conhecido colunista social LBP. Em seguida à inauguração foi servido um coquetel aos convidados, encerrando-se a solenidade por volta das 23 horas (O Popular, 01/11/1975, p. 14).

É interessante notar a bênção às instalações feita pelo monsenhor, imitando solenidades de eventos públicos oficiais. A presença do crítico de arte Jayme Maurício, de destacada atuação no jornal carioca *Correio da Manhã* – e importante articulador da consolidação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) em sede própria, além de divulgador de suas ações –, demonstra o cuidado de Célia Câmara em trazer um crítico renomado nacionalmente para legitimar a inauguração de sua galeria.

Percebemos também, de maneira geral, que o vínculo de Célia Câmara se dava com maior peso com personalidades do ambiente artístico do Rio de Janeiro que de São Paulo, talvez por ser onde era a sede da rede Globo, da qual a TV Anhanguera era e é afiliada, ou porque até 1960 o Rio de Janeiro era a capital do Brasil, tendo maiores incentivos à produção cultural e maior influência sobre os outros estados do país.

O desfile de personalidades políticas presentes na inauguração da galeria é notável, a maioria atrelada ao MDB, partido político de Jaime Câmara. O mencionado secretário das finanças do município, Nelson Guimarães, é homônimo do irmão de Célia Câmara. Muito provavelmente se trata da mesma pessoa, considerando o envolvimento de Jaime Câmara com a política, tendo sido anteriormente prefeito de Goiânia, de 1959 a 1961, o que poderia ter favorecido a nomeação do cunhado no cargo.

O mesmo acontecimento é reportado no dia seguinte na coluna de Maria José. Como de costume, ela acrescenta nota sobre o figurino: “Célia estava alinhadíssima, num conjunto estilo japonês, café com areia” (*O Popular*, 2/11/1975, p. 24). A coluna de Maria José apresenta ainda fotos do evento:

Figura 20: Inauguração da Galeria Casa Grande.



Fonte 20: O Popular, 2/11/1975, p. 24.

Um mês depois, ocorre outra exposição na Casa Grande Galeria de Arte, após essa inaugural de Walter Lewy. Em 30 de novembro, é noticiada:

Pintura primitiva na Casa Grande

Em sua segunda exposição, a Casa Grande Galeria de Arte reúne quatro nomes expressivos da pintura primitivista em Goiás: Octo Marques, Antônio Poteiro, Caetano Somma e Omar Souto. Esses, segundo o crítico Miguel Jorge, “buscam no seu processo criador as raízes características da vida brasileira: cenas da vida rural, folclore, misticismo, paisagens históricas; vieram do meio do povo, autodidatas, e permanecem fiéis a uma tradição de vida, costumes e arte, que a cidade grande não conseguiu corromper” (...).

Bazar de Arte – Na próxima sexta-feira, será aberto na Casa Grande, junto com a atual exposição, um bazar de arte, com peças de cerâmica e pintura, a preços acessíveis, onde estarão presentes, além de mini-quadros de Octo Marques, Caetano Somma, Antônio Poteiro e Omar Souto, Siron Franco, Vanda Pinheiro, Naura e Isa Costa, escultura de Divino Jorge de Valdelino e do húngaro Milan Howat (...) (O Popular, 30/11/1975, p. 29).

Célia Câmara já havia adquirido um quadro do pintor Antônio Poteiro um mês antes (O Popular, 30/10/1975, p. 14), provavelmente já com a intenção de fazer esta exposição. Com relação a Antônio Poteiro, o artista plástico Elder Rocha Lima se recorda que

Tenho as melhores recordações de dona Célia. Aliás, a primeira exposição de telas que eu fiz na minha vida foi na galeria Casa Grande, que é da dona Célia. A arte em Goiás deve demais à dona Célia. A dona Célia é que praticamente descobriu o Poteiro. Inclusive, todos os instrumentos e todo o material... o Poteiro era muito pobre, ele vivia de vender potes na feira. E ela sustentou o Poteiro, deu todo o material para ele, e ele tornou-se o que ele é ainda hoje, um grande artista naif. Todos nós em Goiânia e no estado de Goiás devemos à dona Célia (LIMA, depoimento, anexo IV, 2024).

Com relação à maneira com que Célia Câmara “descobriu” Antônio Poteiro, Maurício Jorge, que foi motorista de Célia durante vinte anos, relembra que

Com relação aos artistas daqui de Goiás, o Antônio Poteiro... Na construção do edifício Uirapuru ali na rua 2, no centro, o Antônio Poteiro – na época ele era Poteiro – ele trabalhava no prédio, na construção do edifício Uirapuru. E a dona Célia, com a visão estupenda que ela tinha, empreendedora que tem uma visão maravilhosa, ela descobriu o Antônio Poteiro. E foi criando essa pessoa que ele é hoje. Quer dizer, já foi... nós já perdemos ele. Ele foi um grande artista plástico aqui para Goiás, como vários outros artistas plásticos também, através da dona Célia Câmara (...) (JORGE, depoimento, anexo IV, 2024).

Relembrando esta exposição, Antônio Poteiro afirma em depoimento de 1988 para o O Popular que:

Eu não tinha lugar para pintar, e naquele tempo eu bebia umas pinguinhas, era meio irresponsável, agora hoje eu sou muito responsável. Então, a Célia disse que ia me trazer pra cá e arrumou um cômodo nos fundos da Casa Grande. Então, eu pintava, e ela levava o almoço, levava a janta, às vezes eu até dormia ali, ela não deixava eu ir, porque falava – você vai, e não vai dar conta dos dez quadros para a exposição. Eu ficava ali pintando. Nessa época, eu não tinha dinheiro para comprar tintas. Ela foi a uma casa de tintas e falou: entrega o que esse velho quiser. E foi assim que começou a segunda exposição da Casa Grande, que foi eu, o Omar Souto, o Octo Marques e o Caetano Somma, estes dois até já morreram. Até esta exposição, fazia só uns dois anos que eu estava pintando, estava ainda engatinhando. Vendi só um quadro nesta minha primeira exposição (...) (O Popular, Caderno 2, Goiânia, 18 de novembro de 1988).

No livro “Poteiro, na primeira pessoa” (2011), um compilado de depoimentos do artista, e escrito por PX Silveira, Antônio Poteiro se recorda da confusão com os artistas Omar Souto e Caetano Somma sobre a precificação dos quadros que estariam na exposição:

A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO

Foi tudo graças à Célia. Naquele tempo, eu bebia. E bebia mesmo. Ela combinou assim: "Você, como é muito sem vergonha, eu vou prender aqui dentro da galeria. Você fica aqui pintando e vou mandar trazer o seu almoço e o seu jantar, para você ficar aqui só trabalhando". Ela comprou pincel, tela e tinta. E fez de tudo para eu fazer essa exposição, que foi a minha primeira exposição na galeria dela (eu tinha feito uma no Hotel Nacional, em Brasília, que eu não fui por falta de poder comprar uma roupa).

No dia da abertura, cheguei perto dos dois artistas que iam expor comigo e combinei: "Vou botar estes preços". Eles concordaram e falaram que iam colocar também. Chegou na hora, os fdp fizeram ao contrário. Meus preços ficaram a mil e os deles a 200. "Ô Poteiro, assim você não vai vender nada", disse a Célia. Eu enfezei e disse que não me interessava se ia ou não ia vender. Mas o preço era esse mesmo. Ficou tudo lá. Não vendi nada e ela ficou brava, veio me xingar. "Célia, eu vou varrer a galeria um ano, para te pagar o que você gastou". Ela ficou mais brava ainda: "Seu coisa, você não vê que eu fiz isso tudo porque acredito em você?"

A gente dava cada briga, se xingava, mas era tudo da boca para fora. Na mesma hora já fazia as pazes. Nessa exposição o Siron chegou com uns deputados, que ficaram impressionados por causa do meu preço. E puseram no jornal que eu era o primitivo mais caro do mundo. Veio o Siron, veio o Cleber Gouveia dar palpite. Eu disse: "Cala a boca, seus fdp, vocês põem preço nos seus quadros, mas não mexem com os meus não". E até que eu tinha um pouco de razão, dessa vez. A Nair Lobo, eu lembro bem, porque eu só fiquei sabendo depois, foi a única, mas foi uma pessoa que comprou (Antônio Poteiro, *apud* SILVEIRA, 2011, pp. 95 e 96).

Em comum, os artistas Antônio Poteiro, Octo Marques, Caetano Somma e Omar Souto compartilham temas populares como Festa do Divino, folias e outros aspectos da vivência rural e de cidades do interior goiano. Seus trabalhos podem ser caracterizados como arte *naif*, um termo francês para algo que é "ingênuo ou inocente", usado para designar um tipo de arte popular e espontânea, que remete a desenhos feitos por crianças, sem conhecimento técnico acadêmico. A temática gira em torno de momentos cotidianos e manifestações culturais do povo. Já os elementos da composição são simplificados e usualmente exibem muitas cores vivas.

Geralmente, a arte *naif* é produzida por autodidatas, artistas que não possuem conhecimento formal e técnico de arte. Os princípios que são considerados para a avaliação

dessas obras procuram, então, aspectos relacionados à autenticidade; fato que começou a ocorrer quando o pintor francês Henri Rousseau (1844-1910), considerado o precursor do estilo *naif*, foi reconhecido dessa forma quando expôs suas obras no “Salão dos Independentes” na França, em 1886.

Vimos nesta tese que a notoriedade que a sociedade goiana concedia a essa temática popular é explicada pela demanda social de construção de “uma visão de mundo mais relacionada com aspectos de uma elaboração identitária sobre o lugar visto e vivido chamado Goiás no início do século XX” (BORELLA, 2010, p. 76). A população da nova capital goiana queria ver suas tradições rurais retratadas, ao mesmo tempo em que essa era uma maneira estética de demarcar que aquilo remetia ao passado, enquanto Goiânia representava o novo na política, na economia, na sociedade, na arquitetura e nas artes plásticas.

Para além disso, também estudamos no segundo capítulo deste trabalho que o movimento modernista brasileiro foi o que permitiu a apreciação de obras de arte popular nacional (em detrimento das mímeses neoclássicas da arte europeia), e a conseguinte valorização e comércio dessas peças no eixo Rio-São Paulo – sendo o marchand Franco Terranova, à frente da *Petite Galerie* na década de 1950, um expoente no “garimpo” desses trabalhos pelo Brasil e revenda a altos preços para a elite carioca (CORRÊA, 2018).

Célia Câmara, viajante regular a São Paulo (onde viveu na adolescência e onde morava sua mãe), certamente tinha conhecimento das vanguardas das artes brasileiras e de quais orientações estéticas circulavam no mercado. Assim, na primeira exposição da Casa Grande Galeria de Arte, ela traz Walter Lewy, um artista modernista reputado nacionalmente, e, na segunda, contempla artistas goianos representantes de uma estética popular, a *naif*, que já havia sido certificada pela elite intelectual brasileira e era demandada pela sociedade goianiense.

Juntamente à segunda exposição, Célia faz ainda um “bazar de arte, com peças de cerâmica e pintura, a preços acessíveis” (O Popular, 30/11/1975, p. 29), não se esquecendo do cunho mercadológico de seu empreendimento. Além dos pintores da exposição principal, figuram no bazar outros artistas goianos que já eram conhecidos na cena local, frequentadores das já mencionadas Escola Goiana de Belas-Artes (EGBA) e Ateliê do Oliveira. Diverge, porém, o artista Milan Howat, que não aparece em pesquisa alguma pela internet.

Em 14 de dezembro de 1975, Célia Câmara comparece à inauguração do ateliê da pintora Iza Costa (O Popular, 14/12/1975, p. 36), fato reportado pela coluna de Maria José, que trouxe uma fotografia:

Figura 21: Inauguração do ateliê de Iza Costa, 1975.



Fonte 21: O Popular, 14/12/1975, p. 36.

É a primeira vez que Célia Câmara aparece acompanhada de vários pintores locais. Cléber Gouveia era professor na Escola Goiana de Belas Artes, e os demais, com exceção de Antônio Poteiro, eram seus alunos. Por uma coincidência muito interessante e pressagiadora, a foto apresenta uma estrutura piramidal deslocada à direita, com Célia figurando no topo da composição, tal qual uma regente que irá orquestrar os artistas goianos. Provavelmente, tratou-se na ocasião de assuntos relacionados a futuras exposições na Casa Grande.

No início do ano seguinte, o crítico Frederico Morais, em sua coluna de Artes Plásticas no jornal O Globo, considerou a galeria Casa Grande “bem montada” (O Globo, “Goiás, o Horror”, 15/01/76) – a despeito do que mais ele viu no estado –, pois dispunha de um salão expositivo de 56 metros quadrados, com iluminação adequada.

Em fevereiro de 1976, Célia Câmara faz um convite a Juscelino Kubitschek:

A Casa Grande Galeria de Arte, através de sua proprietária, Célia Câmara, e mais os artistas plásticos de Goiás, vão convidar o escritor Juscelino Kubitschek para fazer o lançamento de seu livro *Por que construí Brasília*, na Casa Grande. Juscelino e José Mauro de Vasconcelos são os mais fortes concorrentes ao Troféu Juca Pato, instituído pela União Brasileira de Escritores, de São Paulo (O Popular, Acontecimentos, Suplemento Cultural, 08/02/1976, p. 2).

De fato, Juscelino Kubitschek foi o vencedor do Troféu Juca Pato naquele ano. A notoriedade de seu nome era tão grande que dispensou a apresentação de seus antecedentes políticos, e a coluna limitou-se a apresentá-lo como escritor, faceta pouco conhecida ao público. Não encontramos fontes que confirmassem o aceite do convite por parte de Juscelino, mas fica demonstrada a tentativa de vinculação do nome do notório ex-presidente da República à nova galeria.

No mesmo mês, Célia recebe reconhecimento da Academia Goiana de Letras pelo serviço à cultura do estado, principalmente pelo curso de História da Arte ofertado por Regina Lacerda e Emílio Vieira sobre a "Vida e Obra de Veiga Vale" ocorrido na Casa Grande Galeria de Arte.

Academia vota aplausos a dona Célia Câmara

Por sugestão da acadêmica Regina Lacerda, a Academia Goiana de Letras aprovou, por unanimidade, aplausos a sr^a. Célia Câmara pelos "relevantes serviços prestados às lides culturais de Goiás, máxime por ocasião do curso sobre "História da Arte", ministrado na Casa Grande Galeria. A propósito, dona Célia Câmara recebeu do escritor Ursulino Tavares Leão, presidente da Academia Goiana de Letras, o ofício seguinte:

"Em sessão realizada a cinco de fevereiro pretérito, esta Augusta Academia, por unanimidade de votos e aprovando proposição da Acadêmica Regina Lacerda, reconheceu os relevantes serviços prestados por V. S^a. às lides culturais de Goiás, máxime por ocasião do curso sobre "História de Arte", ministrado nesta Capital cujo certame constituiu-se de exitosas palestras proferidas pelo eminente Prof. Emílio Vieira e da referida acadêmica sobre o tema "Vida e Obra de Veiga Vale". Desincumbindo-me do encargo de comunicar-lhe a decisão do colegiado, renovo-lhe a V. S^a. os protestos de elevado apreço e distinta consideração" (O Popular, 10/04/1976, p. 4).

O professor Emílio Vieira foi membro fundador e participante do Grupo de Escritores Novos (GEN), já mencionado nesse trabalho, e viria a se tornar membro da Academia Goiana de Letras em 2009. Por outro lado, Regina Lacerda já possuía então grande destaque cultural, tendo publicado inúmeras pesquisas folclóricas em periódicos de Goiás e de outros estados, e atuado como membra da Academia Goiana de Letras, da União Brasileira de Escritores - Seção de Goiás, da Associação Goiana de Imprensa, do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e da Academia Trindadense de Letras.

O propósito de oferecer um curso ministrado por intelectuais goianos notórios era claro: atrelar seu valor cultural à imagem da Casa Grande Galeria de Arte, ao mesmo tempo em que se formava um público que, posteriormente, poderia se converter em consumidores de obras de

arte. E, ainda que não consumissem, era reforçado o *marketing* positivo da galeria como espaço de estudo e produção cultural, e de Célia Câmara, pessoalmente, como uma benfeitora social, o que fica evidente no reconhecimento oficial da Academia Goiana de Letras.

Em 11 de abril de 1976, mantendo o costume de sua vida social anterior à inauguração da galeria, Célia Câmara aparece como *patronesse* da lista de personalidades femininas:

Top List

A mulher da atualidade já se firmou e vem se destacando em todos os setores de atividades humanas, saindo-se sempre muito bem. Deixou de ser doméstica, para caminhar junto ao homem, nos diversos setores da vida. Não é mais a mulher objeto, mas, a mulher participante, objetiva, igual e dinâmica, de personalidade forte, sabendo, como nunca, distinguir o certo do errado. No campo da assistência social, seu valor é incontestável e evidente principalmente quando o esposo exerce uma posição de destaque. Em nossa "Top List" figuram mulheres vitoriosas em todos os ramos de atividades. São elegantes e sempre presentes nos grandes acontecimentos sociais da Capital, do Estado e em outras capitais do Brasil. Possuem classe, educação, instrução e aquela "finesse" própria de uma dama. Daí a escolha selecionada que fizemos para ilustrar esta afirmativa e para compor a lista de personalidades femininas de 1976. Como patronesses escolhemos as senhoras Nicácia de Oliveira Castro, Primeira-Dama do Município e Maria Célia Câmara, esposa do Jornalista Jaime Câmara (O Popular, 11/04/1976, p. 28).

O "*Top List*", palavra americanizada para trazer um despojamento ao nome da lista de mulheres no "topo" da sociedade goiana, faz um texto de apresentação "feminista-só-que-não-tanto": traz uma série de adjetivos demonstrando a capacidade feminina para, logo então, dizer que "No campo da assistência social, seu valor é incontestável e evidente principalmente quando o esposo exerce uma posição de destaque" (O Popular, 11/04/1976, p. 28), atrelando a evidência dessas mulheres ao destaque de seus maridos. Subliminarmente, também está dizendo que os esforços por elas arrecadados para assistência social advieram do trabalho de seus esposos. Além disso, como já esperado para uma coluna social, as qualidades femininas estão atreladas ao grau de instrução e, portanto, da classe social da qual essas mulheres são oriundas: "classe, educação, instrução e aquela "finesse" própria de uma dama" (O Popular, 11/04/1976, p. 28).

Na comemoração de um ano da Casa Grande Galeria de Arte, Célia convidou o ex-presidente Jânio Quadros a fazer sua primeira exposição individual de, com o perdão da repetição, quadros. Jânio era então filiado ao MDB (de 1965 a 1980), mesmo partido de Jaime Câmara, e sua presença, assim como o anterior convite a Juscelino Kubitschek no início de

1976, manifesta a tentativa de relacionar personalidades políticas ao nome da galeria – apesar da falta de êxito de Jânio Quadros na seara política, que, não sabemos, pode ter sido compensada neste momento por seus dons artísticos.

Mostra de Jânio

O ex-presidente Jânio Quadros fará uma exposição individual de pintura em Goiânia, no dia 29 de outubro, a convite da galeria Casa Grande que estará, naquela data, comemorando seu primeiro aniversário de funcionamento. A proprietária da Galeria, Célia Câmara, formalizou o convite ao ex-Presidente na semana passada e obteve, ontem, a confirmação de sua presença na abertura da mostra. A galeria Casa Grande é a principal galeria de artes plásticas de Goiânia e, no momento, a única que mantém exposições permanentemente. Foi aberta no dia 29 de outubro do ano passado com uma exposição individual de Walter Levi e terá, comemorando seu primeiro aniversário, a mostra individual de Jânio Quadros, que considera importante porque, além do interesse que os trabalhos do ex-presidente despertam, será também sua primeira exposição individual de pintura (O Popular, 21/09/1976, p. 2).

Em dezembro, Célia coordena a expansão da atuação da Casa Grande para o interior goiano, levando a Anápolis uma mostra de artes de pintores goianienses. Na reportagem, fala-se que “A mostra será o início do ‘intercâmbio cultural’ entre artistas de Goiânia e de Anápolis, oportunamente os pintores locais realizarão uma coletiva na referida Galeria, com data a ser confirmada brevemente” (O Popular, 09/12/1976, p. 6). E ainda reforça a importância cultural do evento para a cidade e a relevância de alguns artistas anapolinos em outras regiões do país:

(...) A exposição vai ser uma das maiores de todos os tempos em Anápolis: o interesse despertado junto à comunidade já está se fazendo notar. (...) Ressalte-se que o movimento cultural vem alcançando grande desenvolvimento em Anápolis. Ao longo dos meses, surgiram grandes revelações para o mundo artístico regional, vários pintores e escultores locais alcançam sucesso com apresentações em diversas cidades brasileiras. Dois desses destaques são o escultor José Loures e o pintor Antônio Sibasolly, que tem seus trabalhos comercializados diariamente com os grandes centros do País (...) (O Popular, 09/12/1976, p. 6).

No dia 11 de dezembro, outra reportagem traz as mesmas informações e ainda complementa os artistas de Goiânia que serão expostos em Anápolis: Siron Franco, Cleber Gouveia, Omar Souto, Antônio Poteiro, Frei Confaloni, Vanda Pinheiro, Isa Costa, Agostinho de Souza e Naura Timm de Lima. A ideia de um “intercâmbio” também é colocada: “O objetivo da exposição é iniciar o intercâmbio cultural entre artistas da Capital e de Anápolis. Numa

próxima promoção da mesma natureza, a Casa Grande Galeria de Arte trará para Goiânia obras de pintores daquela cidade (...)” (O Popular, 11/12/1976, p. 6). No dia 15, o evento é reportado:

Artistas goianos expõem em Anápolis

A sociedade anapolina compareceu em massa ao Salão Dourado do Clube Recreativo Anapolino na noite da última segunda-feira para assistir à abertura da exposição "Coletiva dos Artistas Plásticos Goianienses", promovida pela Casa Grande Galeria de Artes, da Capital do Estado. Patrocinada por um grupo de damas locais, tendo à frente a primeira-dama do município, sra. Walkiria Luna Cecílio, e coordenada pela sra. Célia Câmara, a mostra apresentou em sua noite inaugural trabalhos de dez artistas de Goiânia, havendo a comercialização de diversos quadros já naquela oportunidade (...).

O único orador da noite, acadêmico Ursulino Leão, destacou inicialmente o trabalho arrojado da Casa Grande, pela sua luta em prol da cultura goiana. Lembrou que sua criadora, Célia Câmara, ‘deixa o conforto do lar e o aconchego da família para trabalhar a favor do desenvolvimento cultural’. Destacou ainda o trabalho dos artistas, que patrocinavam ‘um dos mais importantes acontecimentos culturais da história de Anápolis’. Ao falar sobre a Casa Grande Galeria de Artes, o dr. Ursulino Leão afirmou que ‘agora ela se torna maior ainda, pois amplia seu campo de ação ao atingir Anápolis, e, dentro em breve, outras cidades, buscando o que há de melhor, na cultura do Estado de Goiás para mostrar aos olhos do Brasil’. Disse do privilégio de Anápolis em ter a deferência da Casa Grande e agradeceu em nome das organizadoras da exposição o comparecimento em peso de toda a sociedade local, bem como enalteceu o trabalho desenvolvido pelas patronesses. Ao final, destacou o trabalho dos pintores, que classificou como ‘o que de melhor já se apresentou neste Estado, estando os artistas de parabéns pelos trabalhos apresentados ao público anapolino’ (...) (O Popular, 15/12/1976, p. 17).

Remontando à antiga tradição das *salonnières* que estudamos no segundo capítulo, a exposição em Anápolis foi “patrocinada por um grupo de damas locais”, sendo um momento importante para a sociabilidade da elite da cidade. Os contatos sociais de Célia Câmara permitiram a “comercialização de diversos quadros já naquela oportunidade” (O Popular, 15/12/1976, p. 17), engajando os artistas profissional e financeiramente.

Ursulino Tavares Leão, na qualidade de presidente da Academia Goiana de Letras, já havia oficiado um reconhecimento aos serviços culturais de Célia Câmara em abril daquele ano (O Popular, 10/04/1976, p. 4), e agora o fazia em seu discurso em Anápolis. Ele fora vice-governador do estado de Goiás de 1971 a 1975, e ainda exercia as atividades de advogado e escritor.

Ursulino coloca o trabalho de Célia como um “privilégio de Anápolis em ter a deferência da Casa Grande”, sendo que ela, diferentemente de outras senhoras da sociedade, “deixa o conforto do lar e o aconchego da família para trabalhar a favor do desenvolvimento cultural” (O Popular, 15/12/1976, p. 17). O trabalho de Célia Câmara é enaltecido, assim, quase como uma caridade que ela faz à sociedade.

Além disso, provavelmente Célia Câmara já comentava sua intenção de atuar em cidades do interior goiano, visto que o orador discursa que a Casa Grande “amplia seu campo de ação ao atingir Anápolis, e, dentro em breve, outras cidades, buscando o que há de melhor, na cultura do Estado de Goiás para mostrar aos olhos do Brasil” (O Popular, 15/12/1976, p. 17).

No dia seguinte, a Casa Grande Galeria recebeu a visita de Franco Terranova para “possíveis projetos futuros” (O Popular, 16/12/1976, p. 04). Como já dissemos neste trabalho, Terranova era um italiano que veio para o Brasil e adquiriu, no Rio de Janeiro, a *Petite Galerie*, tornando-a um ponto de encontro de intelectuais e artistas, além de um importante espaço para divulgação da arte contemporânea.

Já no início do ano seguinte, vemos uma exposição individual de pinturas de Siron Franco, com o comparecimento de nomes importantes da sociedade goianiense, incluindo o então governador estadual:

As Madonas de Siron Franco

Com um movimentado e elegante coquetel, teve lugar, na noite de terça-feira, na Casa Grande Galeria de Arte, a abertura da Exposição de Arte Sacra do laureado pintor Siron Franco. O acontecimento reuniu políticos, jornalistas, artistas e pessoas da sociedade que apreciaram e admiraram os belos quadros do artista. Na ocasião teve lugar também o lançamento do álbum de poesias de Ciro Palmerston Muniz, com gravuras de Siron. A apresentação foi feita pelo escritor Miguel Jorge que, num feliz improviso, falou de seu trabalho e de sua atual fase artística, explicando com muita facilidade como são suas Madonas e os temas usados em seus quadros. (...)

Também usou da palavra Frei Nazareno Confaloni, que abordou a feliz convivência que teve com o artista pois seus quadros foram feitos em seu atelier de trabalho. Disse ainda que com esta exposição Siron atingiu seu amadurecimento na pintura. Finalizou parabenizando-o pelo tema escolhido e pelo acontecimento.

Maria Célia Câmara, proprietária da galeria, em noite de muita elegância, num modelo chanel em crepe indiano branco, juntamente com seu esposo, jornalista Jaime Câmara, e Nair Câmara, gentilmente recebiam aos convidados, oferecendo-lhes um coquetel.

Cumprimentando Siron e Ciro, e apreciando os trabalhos, anotamos, entre outros, o governador Irapuan da Costa Júnior e Lúcia Vânia, muito bonita de vermelho, vice-governador José Luiz Bittencourt, presidente da Associação Comercial, Heno Jácomo Perillo, vereador José Elias, médico Manoel dos Reis e Silva, Luiz Alberto de Oliveira, Amauri Menezes, relações-públicas do Governador (...) (O Popular, 03/03/1977, p. 18).

Desde o ano de 1967, Siron Franco vinha em uma ascendente em sua carreira, a partir da oportunidade em que pintou um retrato da esposa do governador de Goiás na época, e sua reputação de retratista se expandiu até Brasília, onde pintou as figuras da alta sociedade (ESCRITORIO DE ARTE, 2024). Agora, dez anos depois, ele vinha expondo em galerias de São Paulo e Rio de Janeiro, e sendo premiado em salões e bienais dessas cidades.

Siron Franco recebeu muitas críticas positivas, a partir de 1972, como as de Walmir Ayala, que foi um defensor de suas obras, e que era escritor e crítico de arte na seção cultural do Jornal do Brasil. Em 1973, Siron abandona o estilo hiper-realista para pintar figuras isoladas, deformadas, sugerindo fetos, centradas sobre a tela. A partir de exposições nesse ano, o crítico Jayme Maurício se torna o primeiro mentor intelectual de Siron, sendo uma figura-chave em sua carreira.

Apesar do grande sucesso com a crítica, era necessário também o escoamento das obras. Desde 1969, quando realizou sua segunda exposição individual na Fundação Cultural de Brasília, Siron começou a pintar temas sacros, em especial Madonas, “que era mercadoria muito vendável e aceita nos países latinos. Esses rendimentos permitiam a Siron certa liberdade financeira para desenvolver sua própria obra que, na época, carecia ainda de definição e era invendável” (ESCRITORIO DE ARTE, 2024). Dessa forma, mesmo sendo, posteriormente, bem aceito pela imprensa e estar vendendo bem, Siron continuava a “pintar madonas e figuras com ar de madonas. Talvez porque com a família sempre crescendo as necessidades também crescessem” (ESCRITORIO DE ARTE, 2024).

E é exatamente esta temática das madonas que são colocadas a público na primeira exposição individual de Siron Franco na Casa Grande Galeria de Arte (O Popular, 03/03/1977, p. 18); temática essa que será uma das marcas definidoras da carreira do artista, sendo bem cotadas no mercado de arte até a atualidade.

Ainda em março de 1977, Célia Câmara traz à galeria uma exposição de Lasar Segall, expoente pintor modernista. Judeu nascido onde hoje é a Lituânia, Segall já era um artista conhecido quando se mudou para o Brasil em 1923, sendo um dos primeiros artistas modernistas a expor em nosso país.

A Galeria Casa Grande num patrocínio da Organização Jaime Câmara e Rede Globo de Televisão, vai apresentar, pela passagem do 20º aniversário da morte do artista plástico Lasar Segall, uma retrospectiva dos seus trabalhos, que merecem ser vistos por todas as pessoas de bom gosto. A mostra será inaugurada dia 21 deste mês, ocasião em que estarão presentes muitos convidados especiais, autoridades e imprensa (O Popular, Arthur Rezende Informa, 17/03/1977, p. 14).

É divertido notar o apelo ao ego do leitor quando o colunista Arthur Rezende diz que os trabalhos de Segall “merecem ser vistos por todas as pessoas de bom gosto” (O Popular, Arthur Rezende Informa, 17/03/1977, p. 14). Além disso, esta é a exposição ocorrida na Galeria Casa Grande que, até o momento, apresentou o nome mais relevante das artes plásticas feitas no Brasil, e é curioso o motivo pelo qual sua divulgação se resumiu a uma nota na coluna de Arthur Rezende.

Apesar das buscas, não encontramos outros anúncios da exposição, muito menos uma reportagem grande que fizesse justiça ao nome de Lasar Segall. Provavelmente, as obras do modernista não estivessem à venda, e talvez, cogitamos, isso ajude a explicar o pouco empenho em sua divulgação. Por outro lado, não fazemos aqui uma afirmação categórica de que não houve maiores divulgações, dizemos apenas que esta pesquisa não encontrou tais anúncios no arquivo do CEDOC que nos foi disponibilizado. A respeito deste evento, Maria Dulce, que trabalhou no administrativo da direção da Fundação Jaime Câmara nos anos 1990, se recorda:

Em 1977, ela [Célia Câmara] trouxe uma exposição comemorativa dos vinte anos da morte do Lasar Segall para Goiânia. Trouxe as pinturas, as obras, as diversas maneiras que ele pintava. Então Goiás, a partir de Célia Câmara, entrou no cenário da arte do Brasil (...) (Maria Dulce, depoimento, 2024).

Em oposição à pouca divulgação que encontramos sobre a exposição de Lasar Segall, outra nota é apresentada em junho na coluna social, agora de Maria José, com um coquetel abrindo uma exposição de artistas locais menos relevantes:

Numa badalada noite de queijos e vinhos, Célia Câmara e Nair Câmara receberam artistas, escritores e pessoas da sociedade, na Casa Grande Galeria de Arte, para a abertura da exposição coletiva dos artistas Heliana Almeida, Neusa Peres, Márcio Nogueira, Maria Eugênia e Maria Alvas, sob o patrocínio da Provalle. Heliana mostrou lindas gravuras com o tema borboletas, Neusa Peres trabalhos em têmpera com o tema o homem no Universo, e Márcio exibiu quadros em guache lavado com o tema o homem hostil, que sofre as conseqüências de tudo que ele provoca. A apresentação dos artistas foi feita por Adelmo de Moura Café (O Popular, 18/06/1977).

Vemos uma exposição coletiva de temática bastante heterogênea, com pouca convergência entre as obras. A Provalle, que patrocinou o evento, era uma empresa distribuidora de alimentos. Já o apresentador da exposição, Adelmo Café, foi historiador e crítico de artes visuais, tendo ministrado disciplinas na área de História da Arte na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Católica de Goiás.

No mês seguinte, vemos outra exposição em Anápolis presidida por Célia Câmara (O Popular, 27/07/1977, p. 16), mas, desta vez, era uma exposição coletiva de artistas da própria cidade, por ocasião dos festejos do aniversário municipal. Vemos, assim, uma continuidade do trabalho iniciado em dezembro do ano anterior, investindo no mercado anapolino.

Três dias depois, em Goiânia, a Casa Grande Galeria de Arte recebe uma exposição de “(...) bonitos quadros de Zaíra Caldas, pintados a óleo e em metal, que retratam temas regionais, folclóricos, lendas, casarios e mulheres no mar. Os de metal impressionam pela beleza das cores verde-musgo, azul e vinho” (O Popular, 30/07/1977, p. 16).

Zaíra Caldas Pereira foi uma importante pintora, gravadora, ceramista, escultora, tapeceira e poeta da cidade de Natal, no estado do Rio Grande do Norte, aonde nasceu em 1928. Sua presença em exposição promovida por Célia Câmara demonstra uma preocupação em trazer expoentes artísticos também de fora do eixo Rio-São Paulo. Quanto à temática, o regionalismo a assemelha aos artistas *naïf*, contudo, suas formas orgânicas arrojadas colocam-na muito mais próxima ao modernismo, beirando ao abstrativismo.

Em 24 de outubro de 1977, em reportagem conjunta do O Popular com o Jornal de Brasília, também pertencente ao grupo Jaime Câmara, faz-se um excelente texto panorâmico sobre a arte na região centro-oeste (O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977). Infelizmente, no arquivo não aparece o jornalista que foi o autor; talvez o próprio editorial o tenha escrito. Dado o tamanho do texto, e ainda a importância que julgamos que ele tenha, o transcrevemos em anexo neste trabalho. A reportagem traz ao leitor o importante lembrete de que

Todo trabalho artístico, na opinião dos experts, é regional na maneira de ser concebido, transportado para a tela e dado como resultado final de todo um processo cultural e econômico. O que muda são os meios de torná-lo conhecido do grande público. Dependendo disso, em todos os casos, ele se torna internacional, nacional, estadual ou municipal. (...) Por que com os goianos não pode acontecer o mesmo? Só porque nós os conhecemos muito de perto, ou muito de longe não os conhecemos e não podemos contar com os mistérios da mistificação? (ou é da mitificação?) (...) (O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977).

O tom do texto demonstra um orgulho regional – comedidamente, uma vez que não faz elogios gratuitos e infundados –, e pondera, acertadamente, que o grande valor conferido à arte europeia se dá pelo jogo de poder político mundial, e não somente pela qualidade de seus artistas – indo ao encontro do que Pierre Bourdieu (1979) escreveria na mesma época em que este texto era publicado.

A reportagem, então, declara a importância do fomento governamental, dizendo que o “Itamaraty entra em cena para internacionalizar nossa cultura” (O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977), através de prêmios de viagens para a Europa para os artistas goianos. Faz-se, então, uma contextualização do mercado goiano:

A pioneira Galeria Azul, da escultora Maria Guilhermina, sempre obteve bons resultados, embora tenha fechado por outros motivos. Veio a LBP Galeria com tanto rendimento que animou nossos artistas e, agora, a Casa Grande Galeria de Artes, de Célia Câmara, que além de manter contato direto e permanente com os grandes centros, divulgando os artistas locais, traz até o goianiense obras de um Lasar Segall, por exemplo.

O número sempre crescente de colecionadores, as propostas individuais e coletivas tem levado os valores locais a exposições em São Paulo, Rio de Janeiro. Porto Alegre, Blumenau, Brasília, Nova Iorque, México e Paris. Vários críticos e "marchands" estão interessados nestes trabalhos. Isso deixa claro o caminho que as artes plásticas de Goiás vão percorrer rumo à ascensão (...) (O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977).

Fica evidente um sentimento geral de superação do estado de Goiás em relação a sua relevância nacional. Se, “há bem pouco tempo, nos grandes centros, pensar em modernismo, em artistas plásticos e obras de qualidade vindas de Goiás provocava risos até nos mais otimistas. Aqui não existia mercado de artes, nem galerias, nem mentalidade para isso” (O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977), agora, na década de 1970, vemos a confluência de um crescimento econômico em Goiânia irradiado pela construção de Brasília, pela insipiente industrialização e consolidação do agronegócio, o que ajuda a estimular o setor cultural. A euforia em relação às conquistas de Bernardo Élis na literatura, e de todos os artistas visuais premiados em salões no sudeste brasileiro, chancela um novo patamar para a sociedade goiana, curando-se de sua síndrome de vira-lata e enaltecendo os feitos regionais.

Neste ínterim, a Casa Grande Galeria de Artes surfa na onda de um mercado em ascensão, sendo que, antes dela, a “LBP Galeria [teve] tanto rendimento que animou nossos artistas” (O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977). A galeria de Célia Câmara, assim, dá um passo adiante ao “manter contato direto e permanente com os grandes centros, divulgando os

artistas locais”, e a reportagem ainda dá a nota de que ela “traz até o goianiense obras de um Lasar Segall, por exemplo” (O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977), lembrando a exposição feita em março de 1977.

Em 26 de novembro de 1977, a galeria Casa Grande traz uma exposição de D. J. Oliveira, sendo “muito admirados os quadros da nova fase do pintor, destacando-se ‘O Juiz apontando a rua’” (O Popular, 26/11/1977, p. 16). Dirso José de Oliveira nasceu em Bragança Paulista, no estado de São Paulo, em 1932, e mudou-se para Goiás em 1956. Em Goiânia, passou a dedicar-se à pintura, à gravura, e ficou muito conhecido por seus murais. D. J. Oliveira também lecionou pintura, desenho e gravura na Escola Goiana de Belas Artes da antiga Universidade Católica de Goiás, contribuindo para a formação de artistas como Iza Costa, Ana Maria Pacheco, Siron Franco, entre outros.

Em dezembro, a colunista Maria José reporta a presença “Na Casa Grande, durante a exposição de quarta-feira: governador Irapuan Costa Júnior (...)” (O Popular, 10/12/1977, p. 18), sem, contudo, dizer qual era o artista que estava sendo exposto: a relevância do governador-visitante era maior que a do artista expositor. No início do ano seguinte, vemos uma exposição de obras de Eliseu Visconti.

Maravilhosa a retrospectiva itinerante do famoso artista italiano Eliseu D'Angelo Visconti. Esta é uma iniciativa da Galeria de Arte Global com apoio da fundação Roberto Marinho. A apresentação da mostra em nossa capital foi patrocinada pela TV Anhanguera, Organização Jaime Câmara e Casa Grande Galeria de Arte, através de sua proprietária, Célia Câmara.

Trata-se da primeira individual de Visconti, tendo incluído seus principais trabalhos artísticos. Visconti nasceu na Itália, tendo vindo para o Brasil com menos de um ano de idade, sua formação artística é completamente brasileira. Faleceu no Rio em 1944. O grande mérito de Visconti é que ele representa um marco divisório da pintura brasileira. Apesar de sua formação tipicamente acadêmica recebeu e deu colaboração aos pintores como Segall, Portinari, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Da mostra constam lindas paisagens, entretanto, achamos de maior valor seus retratos, pois ele é considerado exímio retratista, talvez o melhor dos artistas brasileiros neste gênero. De seus quadros o que mais nos impressionou foi "Ilusões Perdidas" e nos retratos os nus masculinos e femininos.

Saboreando o fino coquetel e curtindo a bela mostra, anotamos, entre outros, o governador Irapuan Costa Júnior, que conversou demoradamente com o casal Célia-Jaime Câmara, ela, muito alinhada num caftan estampado; o prefeito Francisco de Castro e Nicácia, sempre rodeados de amigos, secretário Nelson Guimarães e Vera (...) (O Popular, 07/01/1978, p. 14).

Diferentemente do que constatamos na exposição de Lasar Segall, desta vez a colunista se delongou ao apresentar Eliseu Visconti, ensinando ao público geral a relevância cultural do artista – apesar de que, em nossa opinião, Visconti mereceria reportagem própria com maior destaque.

A Galeria Arte Global, que trouxe a exposição itinerante, havia sido criada em 1973, em São Paulo, e vigorou por dez anos. Tendo como diretor Franco Terranova, e sendo de propriedade da Rede Globo de Televisão, divulgava artistas utilizando-se de seu alcance nacional, informando sobre as exposições em horário nobre, antes da novela das oito (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2024).

Dentre os presentes na exposição na Casa Grande, o governador e o prefeito, mantendo o costume do comparecimento de personalidades políticas às exposições. E é bem interessante que a colunista se referiu ao “casal Célia-Jaime Câmara” (O Popular, 07/01/1978, p. 14), colocando, pela primeira vez em todas as reportagens aqui estudadas, o nome de Célia à frente do de seu marido, como um sintoma da relevância que ela vinha apresentando àquele momento.

Em março de 1978, Célia Câmara comparece, entre outras mulheres que à época se destacavam no cenário cultural goiano, em um “Curso de Atualização da Mulher”, renovando seus pendores à defesa do dinamismo e valorização feminina:

Por iniciativa de algumas senhoras da sociedade de Anápolis, teve início naquela cidade, recentemente, o Curso de Atualização da Mulher, que prevê em sua programação o debate periódico de livros, artes, folclore e das coisas de Goiás. A solenidade de abertura contou com a presença da primeira-dama do Estado, Lúcia Vânia Abrão Costa, e da primeira dama de Anápolis, Walquíria Luna Cecílio, além de Célia Câmara, representando a Casa Grande Galeria de Arte, Lena Leão, Belkiss Spenciere Carneiro de Mendonça, Tânia Cruz, Sandra Pompeu de Pina, Marilda Coelho, Nancy Bose, Ruth Fontes, Elisabeth Pires, Odete Aguillar, Neison Abreu de Almeida e outras mulheres de destaque nos mais diversos setores de atuação no Estado.

A palestra de abertura do curso foi feita pela sra. Celina Lemos de Oliveira, no Sesc de Anápolis, sob o tema A Mulher com o Poder das Idéias (...) (O Popular, 26/03/1978, p. 26).

Em 24 de maio de 1978, o O Popular faz uma reportagem de página inteira sobre exposição na Casa Grande com obras do artista plástico baiano José Júlio Calasans Neto (O Popular, 24/05/78, p. 13), e trazendo fotos de Calasans recebendo cumprimentos dos visitantes. Contudo, houve um equívoco no título, na grafia de seu sobrenome, colocado com a letra “z”.

Figura 22: Notícia de exposição de Calasans Neto na Casa Grande Galeria de Arte.



Fonte 22: O Popular, 24/05/78, p. 13.

Calasans Neto (1932-2006) frequentou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, e, ao longo de sua vida, foi pintor, gravador, ilustrador, desenhista, entalhador e cenógrafo (criando, entre 1956 e 1965, cenários para produções como Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha, e Eles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri). Também ilustrou livros de Jorge Amado, Tasso Franco, Olga Savary, Zélia Gattai e Sônia Coutinho.

Na reportagem, o artista é apresentado como anti-burguês, e é feita uma apresentação de sua obra e seus significados:

Talvez Calasans Neto seja dos poucos artistas anti-burgueses da Bahia. A baleia é um tema onipresente em suas criações na madeira — o instrumental com quem tem maior parentesco e afinidade. Também um ecologista, de espírito aberto para a fascinação da natureza, Calasans Neto, que é hoje um dos maiores gravadores brasileiros, demorou 15 anos para vender seu primeiro trabalho (...). Calasans pinta, desenha, grava baleias onde, como e quando pode. Recentemente, editou um belíssimo álbum de gravuras só de baleias, com textos de Vinícius de Moraes, que lhe pôs na boca verdadeiras declarações de amor a elas (...). E Vinícius afirma: "Definido como um dos poucos artistas

que servem a todas as classes, Calasans, a par de ser um dos artistas mais respeitados do Brasil, e também um ser humano com quem se deseja sempre conviver (...) (O Popular, 24/05/78, p. 13).

Como vimos, o texto recorre ao endosso de Vinícius de Moraes para mostrar a relevância artística de Calasans Neto. O carioca Vinicius de Moraes foi um notório poeta, dramaturgo, jornalista, diplomata, cantor e compositor, e seus comentários sobre Calasans, colocado por ele como “um dos artistas mais respeitados do Brasil”, ajuda a criar uma legitimidade a nível nacional.

Meses depois, nos dias 12 e 13 de agosto de 1978, é anunciada exposição de Siron Franco na galeria Casa Grande, usando-se o termo francês "avant première", que significa pré-estreia:

Casa Grande Galeria – Célia Câmara e Nair Câmara foram felizes em provocar a "avant-première" da exposição de Siron Franco, durante um coquetel, na Casa Grande Galeria de Artes, que esteve repleta de amigos e admiradores do artista, convidados especiais para verem a mostra em primeira mão. Serviu-se um coquetel com muito uísque e champanhe a francesa e todos os presentes foram unânimes em elogiar os belos quadros. Siron escolheu como tema de sua nova série: “Situações”. São enormes telas em que ele retrata o homem e animais nas mesmas condições, conflitos existenciais de solidão. Esta coleção será apresentada na Galeria Bonino (Rio) e depois da Europa (Madri) e outras Capitais (O Popular, 12/08/1978, p. 17).

A gloriosa noite de Siron – Conforme afirmamos, mais uma voz nosso "menino de ouro" Siron Franco, brilhou na "avant première" de exposição de seus quadros (nova fase) realizada durante movimentado coquetel, quinta-feira, na Casa Grande Galeria de Arte, organizada por Célia Câmara. (...) (O Popular, 13/08/78, p. 19).

O “menino de ouro” Siron Franco era um investimento à altura de um “coquetel com muito uísque e champanhe à francesa” (O Popular, 12/08/1978, p. 17). A notoriedade do artista, unido, provavelmente, aos contatos de Célia Câmara, proporcionaram exposições seguintes no Rio de Janeiro e na Europa. Como vimos no primeiro capítulo, a Galeria Bonino, de propriedade de Giovanna e Alfredo Bonino, foi a primeira galeria no Rio de Janeiro a trabalhar exclusivamente com obras de arte, desde 1960. Ficou chancelada, assim, a conexão de um artista goiano com uma importante galeria do sudeste brasileiro.

Em agosto, Calasans Neto retorna a Goiânia. É feita outra reportagem de página inteira, dessa vez, acertando a grafia de seu nome. Na reportagem, ficamos sabendo que o artista “esteve em Goiânia, pela primeira vez acompanhando Jorge Amado no lançamento de ‘Tiêta do

Agreste’. Impressionado com a vitalidade cultural emanada da ‘cidade nova’, voltou para rever amigos e para fazer uma exposição de seus trabalhos, na Casa Grande Galeria de Arte” (O Popular, 20/08/1978).

Figura 23: Notícia de exposição de Calasans Neto na Casa Grande Galeria de Arte.



Fonte 23: O Popular, Suplemento Cultural, 20/08/1978.

A reportagem é a primeira capa do Suplemento Cultural do O Popular, editado por Miguel Jorge. Ela traz uma longa entrevista de Miguel com Calasans Neto, questionando sobre o início de sua carreira, sua temática, sua técnica, como ele começou a se interessar por arte, e como começou seu contato com o escritor Jorge Amado e com diretores de cinema. Ao final, Miguel Jorge pergunta a Calasans qual sua opinião sobre o ambiente artístico goiano e seus artistas, quase como pedindo uma aprovação do artista de renome nacional:

M.J: E sobre Goiânia? Você encontrou um ambiente artístico favorável?

C.N: A minha experiência em Goiás nasceu o ano passado com o lançamento do Tiêta do Agreste. Foi então, que eu senti que estava muito preso ao litoral e ao centro sul e perdendo as coisas melhores do Brasil, e a divulgação do meu trabalho nas cidades novas com cultural dinâmica, coisa viril. Tomar conhecimento disso é muito importante. Em Goiânia eu circulei no meio certo,

ligado às pessoas interessadas em cultura, direta ou indiretamente. Por isso, com esse movimento cultural de Goiás, eu quis fazer aqui uma mostra dos meus trabalhos, e desta forma, me manter sempre ligado a Goiás.

M.J: Qual sua opinião sobre nossos artistas?

C.N: Eu tive logo um contato com os donos da terra, que é para chegar com um certo respeito. O Siron eu já conhecia através de alguns trabalhos. Pessoalmente não, porque como internacional ele estava sempre viajando, e para mim ainda continua sendo um certo mito. Mas aqui, conheci melhor os trabalhos dele (...).

M.J. Quanto ao mercado para as obras de arte. Ele existe?

C.N: Eu vivo bem. Vivo do que faço (...).

M.J: E de Goiânia?

C.N: Goiânia é um bom mercado. Está tomando um alento maior agora. No entanto, o motivo de minha vinda a Goiânia foi mais afetivo do que profissional. Eu vim para rever todos os amigos: Você, (...) Célia Câmara e tantos outros. Célia e Jaime Câmara são pessoas que podem trazer para Goiânia uma grande vitalidade. Eles, em parte, são os responsáveis pela vitalidade cultural de Goiás, porque mantêm nas mãos órgãos de divulgação. São, portanto, responsáveis pela continuidade de uma vida cultural intensa. Eles têm nas mãos todo um meio para tornar Goiânia um centro vivo de cultura (O Popular, Suplemento Cultural, 20/08/1978).

O respeito de Calasans Neto por Siron Franco é tal que o considera “um certo mito”, sendo que nunca havia tido anteriormente a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente porque “como internacional ele estava sempre viajando” (O Popular, Suplemento Cultural, 20/08/1978). Calasans também não deixa de mencionar a ideia corrente de que os Câmara são os “responsáveis pela vitalidade cultural de Goiás”, considerando o aparato midiático da família.

No dia 29 do mesmo mês, uma singela nota na coluna social de Maria José informa o “Novo hobby de Célia Câmara: cavalgar. É vista todas as manhãs praticando este esporte na Sociedade Hípica de Goiânia” (O Popular, 29/08/78, p. 17). A prática do hipismo demonstra duplamente um recorte de classe, dado o dispêndio de dinheiro necessário para sua manutenção, e, ainda, uma resistência às convenções sociais que historicamente proibiram a montaria para mulheres – tendo sido o hipismo feminino reconhecido como modalidade olímpica somente em 1952.

Em 24 de setembro de 1978, ficamos sabendo de uma exposição de Cléber Gouveia na galeria Casa Grande (O Popular, 24/09/1978, p. 17). Aluno de pintura de Alberto da Veiga

Guignard, o mineiro Cleber Gouvêa atuou em Goiânia como professor no Instituto de Belas Artes, em 1962, e no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, a partir de 1979.

Nesta exposição Cléber utiliza a mesma temática da apresentada no Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meirelles, com grande sucesso. São fósseis, libélulas, crustáceos, arraiais, na técnica de areia, ouro e vitrocélulose, em cores douradas, pretas e sépias, ressaltadas pelo fundo branco ou cinza. Sob o ponto de vista material, temos a destacar coisa rara em Goiânia, os quadros expostos foram quase todos vendidos, havendo até disputa pela aquisição de alguns deles (O Popular, 24/09/1978, p. 17).

A Sala Cecília Meireles é uma das casas de concerto mais tradicionais do Brasil, desde 1965, e é localizada no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. A exposição de Cleber Gouvêa lá reflete o reconhecimento que a arte goiana vinha tendo no sudeste brasileiro. Por outro lado, do ponto de vista mercadológico, a colunista Maria José diz que “temos a destacar coisa rara em Goiânia, os quadros expostos foram quase todos vendidos” (O Popular, 24/09/1978, p. 17), demonstrando o contido desempenho nas vendas à época, que foi superado nesta exposição de Cleber Gouvêa.

Em outubro, “Glória Menezes visita a Galeria Casa Grande, recebida pela sra. Célia Câmara a o artista plástico Siron Franco” (O Popular, 11/10/1978). Glória Menezes é uma das principais atrizes da televisão brasileira. Já era conhecida desde os anos 1960 por novelas da antiga TV Tupi, e, desde o ano de 1970, era contratada da TV Globo. Provavelmente, ela foi a celebridade mais conhecida do público leigo à época a prestigiar a Casa Grande Galeria de Arte, ajudando a alavancar o nome da galeria para a população geral, consumidora de telenovelas.

Figura 24: Visita de Glória Menezes à Casa Grande Galeria de Arte.



Fonte 24: O Popular, 11/10/1978.

Em 21 de outubro de 1978, a Casa Grande promove uma exposição de esculturas no calçadão da avenida Goiás (O Popular, 21/10/1978, p. 5). Tanto a anterior presença da atriz Glória Menezes, quanto a iniciativa de uma exposição na então avenida mais movimentada de Goiânia, indicam a tentativa de Célia Câmara de popularizar o contato e o interesse nas obras expostas na galeria:

(...) Com essa iniciativa pioneira da Casa Grande Galeria de Arte, que pretende fazer o povo sentir de perto o que é a arte, estão sendo expostas esculturas de artistas do Rio de Janeiro, Goiânia e Anápolis, com duração até o dia 10. Para a senhora Célia Câmara, "o trabalho que estamos realizando aqui não é uma imitação dos 50 Anos de Escultura Brasileira no Espaço Urbano, realizado no Rio, e sim uma reedição daquilo de bom e pioneiro que eles fizeram lá".

(...) Com o patrocínio da Organização Jaime Câmara, da Prefeitura, Leonardo Rizzo e Projecta 94 (...).

Dia 28 de novembro, a exposição irá para Brasília sob o patrocínio da Fundação Cultural do Distrito Federal e do Jornal de Brasília (...) (O Popular, 21/10/1978, p. 5).

Os artistas do rio de Janeiro expostos na avenida Goiás foram Mário Agostinelli, Haroldo Barroso, Sônia Eblig e Mario Hormezzano, todos de pouca fama nacional, mas já demonstrando, mais uma vez, um intercâmbio do Rio com artistas daqui, visto anteriormente neste capítulo com as exposições de Siron Franco e Cléber Gouveia ocorridas na capital carioca. Dos artistas de Goiânia, expuseram Neusa Moraes, Gustav Hitter, Paulo Fogaça, Maria Guilhermina, Antônio Poteiro, Ângelo Ktenas e Waldomiro Lacerda. E, de Anápolis, o escultor Loures, representante do contato feito dois anos antes com a cidade do interior, visto também neste capítulo (O Popular, 15/12/1976, p. 17).

Assim, a Casa Grande Galeria de Arte passa a representar um elo de acesso da arte do interior de Goiás à do Rio de Janeiro. Célia Câmara se preocupa tanto em relacionar Goiânia à capital carioca, antigo centro cultural brasileiro por ter sido, até 1959, a capital do Brasil; quanto se envolve também na alavancagem de artistas anapolinos, do interior do estado.

A negativa de Célia Câmara ao dizer que “o trabalho que estamos realizando aqui não é uma imitação dos 50 Anos de Escultura Brasileira no Espaço Urbano, realizado no Rio (...)” (O Popular, 21/10/1978, p. 5), acaba por informar ao leitor que um projeto parecido ocorrera no Rio de Janeiro, de onde chegava as influências culturais “nacionais”. Célia trouxe para cá uma iniciativa que ela tinha visto no Rio de Janeiro e considerou exitosa.

Logo após a mostra na avenida Goiás, a exposição iria para Brasília, “sob o patrocínio da Fundação Cultural do Distrito Federal e do Jornal de Brasília” (O Popular, 21/10/1978, p.

5), sendo que este jornal também era de propriedade da família Câmara, do qual Célia futuramente viria a ser diretora. Provavelmente, em Brasília também haveria a oportunidade de encontrar clientela com maior poder aquisitivo, entre políticos e funcionários públicos.

Em 8 de novembro de 1978, a coluna social de Maria José reitera a informação da iniciativa de Célia Câmara em levar a Brasília a exposição de esculturas ao ar livre, e ainda traz uma foto sua ao lado de outras *socialites* de Goiânia (O Popular, 8/11/78, p. 19):

Figura 25: Consuelo Badra, Célia Câmara, Thereza Sabino Louza e Daura Sabino.



Fonte 25: O Popular, 8/11/78, p. 19.

Em 23 de novembro de 1978, há uma reportagem detalhada falando sobre a presença da escultora Maria Guilhermina na exposição de “Esculturas do Centro-Oeste no Espaço Aberto da Goiânia”, de seu sucesso profissional através do “ingresso na seleta coleção de Roberto Marinho”, que um “grupo de galerias em Ipanema já firmou contrato com a artista para uma mostra, em março de 1979”, e que a “artista participa de grande e seleta exposição, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Panorama da Escultura Brasileira, como convidada especial” (O Popular, 23/11/1978, p. 16).

Maria Guilhermina, entre 1956 e 59, havia feito o curso de pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Católica de Goiás, e, em seguida, estudou escultura com Henning Gustav Ritter. Em 1972, ela participou da Bienal Nacional de São Paulo, tornando-se um dos principais nomes da escultura em Goiás, junto a Ritter.

Na reportagem, também é mencionado (com destaque) como incentivador da exposição o crítico de arte Jayme Maurício, que foi um importante articulador para a consolidação das artes plásticas brasileiras dentro e fora do país, tendo integrado o MAM Rio. Em sua coluna no Diário da Manhã, entre 1955 e 1974, ele foi comentador das artes modernas, atento ao cenário vanguardista nacional e internacional, e se estabeleceu como um nome forte da crítica de arte nacional.

Jayme Maurício, crítico de arte do Correio da Manhã, é um dos incentivadores da mostra Esculturas do Centro-Oeste no Espaço Aberto de Goiânia, levada à rua pela Casa Grande Galeria de Arte. Jayme Maurício, um dos críticos de arte mais lúcidos do país, referiu-se, com entusiasmo, à iniciativa de Célia Câmara, dizendo do transcendente significado nessa integração arte/povo (...).

Ainda que reduzida, a Mostra de Arte no Espaço Urbano de Goiânia tem implicações com a nova orientação para a escultura brasileira e universal (O Popular, 23/11/1978, p. 16).

Vemos, assim, uma iniciativa de Célia Câmara em trazer a arte para o público geral transeunte das ruas de Goiânia e Brasília, inspirado em ação semelhante ocorrida no Rio de Janeiro. Ela conta com a crítica de Jayme Maurício, de notoriedade na capital carioca, e apresenta a escultura de Maria Guilhermina, o maior nome da escultura goiana até então, depois de Gustav Ritter.

Por outro lado, além da popularização da arte, continuava a se fazer necessária a rentabilidade comercial das atividades de Célia Câmara. Logo no mês seguinte, ela “abre sua *Cave*, casa especializada em queijos e vinhos” (O Popular, 09/12/1978, p. 15). Historicamente, o consumo de queijos e vinhos foram associados a pessoas com poder aquisitivo, refinadas e de bom gosto, e este empreendimento dialogava bem com o público consumidor de obras de arte que ela angariou através da Casa Grande Galeria de Arte.

No início de 1979, esse tom mercadológico das obras de arte é evidenciado em uma grande reportagem de primeira capa do caderno 2 do O Popular, escrita pelo jornalista e artista plástico Eduardo Jordão (O Popular, 23/02/1979, p. 13). O texto, intitulado “Gravura”, traz um tom didático sobre os retornos financeiros do investimento em arte, e explicativo das diferenças entre gravura e pintura a óleo, trazendo entrevistados com conhecimento sobre o assunto; entre eles, Célia Câmara.

Figura 26: Célia Câmara em reportagem sobre o investimento em arte.



Fonte 26: O Popular, 23/02/1979, p. 13, Caderno 2.

O INVESTIMENTO DAS PESSOAS DE BOM GOSTO

A arte é um dos poucos bons investimentos ainda não descobertos no país. Eu não conheço ninguém que tenha perdido dinheiro em arte". Quem diz isso é Marco Antônio Duarte Rezende, um comerciante de arte, iniciado em São Paulo, agora em Goiânia, provando o que fala: "Uma gravura de Aldemir Martins, ano 71, que custou 200 cruzeiros, no mercado de arte, hoje, vale mais de 3.000 cruzeiros. Eu compro"(...).

O brasileiro, agora, está sentindo a necessidade de colocar alguma coisa na parede. Para não senti-las despidas ou para investir algum dinheiro em arte que, além de dar status, valorizam rápido e se tornam excelentes negócios. Não mais por hobby, que isso já foi o tempo (...).

A gravura, como diz Cleber, é uma arte para ser cultivada por pessoas de muito bom gosto e nós, aqui, temos muito bons gravuristas como D. J. Oliveira, gravando em metal, em cores; Iza Costa, fazendo xilografias coloridas; Naura Timm de Lima, a única que faz lito e faz bem; Vanda Pinheiro Dias, com um processo do gravuras que envolve placas de metal e Roosevelt Oliveira, que vem se revelando na técnica do metal.

Mas, em Goiânia, talvez por desconhecimento desta arte, a gravura é confundida com a estampa (que não tem valor artístico nenhum, é mera reprodução gráfica). E graças a esse mal-entendido, ela tem menos aceitação que a pintura. Por quê? Vejamos o que pensam os entendidos: (...)

Célia Câmara, da Casa Grande Galeria

Sobre as preferências do público para a pintura a óleo e a gravura artística, Célia Câmara afirmou:

— Quando a pessoa tem um poder aquisitivo mais elevado, ela prefere um óleo a uma gravura. Ela acha que o quadro a óleo, por ser mais caro, tem mais valor. E mesmo os colecionadores, gente entendida dessa arte, quando é elevado o número de cópias, não gostam de levar. Ademais, quem entende de arte gosta de comprar trabalhos de gravuristas que tenham nome famoso no Brasil. Quando são desconhecidos ou razoavelmente famosos, como alguns que têm aparecido por aí, os colecionadores não compram mesmo. Quanto ao papel, se é importado ou se a cópia está na gravura, o comprador não quer nem saber se o nome que assina é famoso. Em relação ao óleo e a gravura, a porcentagem de vendas desta última é de apenas 10%. E essa resistência, a meu ver, se prende à falta de conhecimento de como se faz uma gravura. Por exemplo, o D. J. Oliveira é também um ótimo gravurista, mas seus quadros a óleo é que têm mais saída (...) (O Popular, 23/02/1979, p. 13, Caderno 2).

O apelo promocional da técnica da gravura é evidente, fazendo da reportagem uma formadora de público consumidor para as obras de arte. É invocada a noção de bom gosto e a necessidade do leitor em fazer parte deste grupo, trazendo ainda muitos argumentos sobre a rentabilidade do investimento em arte. Sobre o vertiginoso aumento dos preços de obras de arte no período, vimos com Durand (1989), no segundo capítulo, o crescimento deste mercado nos anos 1970.

Além do mais, Célia Câmara demonstra conhecimento sobre o negócio, falando da primazia de vendas de quadros a óleo em detrimento das gravuras, e a predileção por nomes famosos – o que não é novidade no mercado de arte. Seu comentário “essa resistência, a meu ver, se prende à falta de conhecimento de como se faz uma gravura” (O Popular, 23/02/1979, p. 13, Caderno 2) transparece a necessidade de educação do público-alvo que essa reportagem vem solucionar.

Em março de 1979, ocorre na Casa Grande Galeria de Arte uma mostra individual com 30 fotografias com temas sobre mulheres e natureza, de Paulo Veiga Jardim, goianiense radicado em São Paulo com carreira consolidada no mercado publicitário de lá, que já havia feito fotos para as revistas Bazar, Status, Casa e Jardim, Playboy e Interview (O Popular, 8 de março de 1979, p. 13).

Desse modo, Célia Câmara coloca no espaço “canonizado” da galeria de arte a fotografia de um nome do meio da propaganda, sem preocupação com a manutenção de uma “aura intelectual” e de um “gênio” artístico destituído de interesses mercadológicos – lugar comum da estratégia dos marchands, evidenciada por Bourdieu (2012). Apesar de parecer um lapso em seus critérios, na verdade, o nome de um fotógrafo bem estabelecido no ambiente publicitário paulista muito mais agrega valor que o desabona, considerando o perfil leigo do consumidor de arte goiano. Célia Câmara, dessa forma, é uma marchande à brasileira, que sabe chamar a atenção de um público consumidor muito diverso daquele estudado por Bourdieu (2012) na França.

Nesse mesmo sentido, em abril de 1979 (O Popular, 19/04/79, p. 18), Célia Câmara traz à sua galeria uma exposição de cartuns do jornalista e humorista Ziraldo, juntamente ao lançamento do “Jornal de Deboche”. Fica evidente a estratégia de valorizar o entretenimento e os nomes famosos (de qualquer forma de arte) que lá expõem, não sendo de interesse do seu negócio a instauração de uma aura erudita que vinculasse o nome da galeria apenas a uma elite intelectual.

Aproveitando a presença de Ziraldo, Célia Câmara faz em seguida, dias depois, uma “Coletiva de Cartum Goiano, bem como o lançamento do Jornal de Deboche (...). Foram seus organizadores os cartunistas Jorge Braga e João Lima” (O Popular, 22/04/79, p. 19). Ela promove, assim, uma exposição de cartunistas goianos “em ambiente descontraído” (O Popular, 22/04/79, p. 19), aproveitando o ensejo do cartunista de renome nacional para promover os locais.

Ainda demonstrando o apelo a nomes famosos, não interessa se oriundo ou não de uma consagração do sistema da arte, “a Galeria de Arte Casa Grande continua marcando tentos preciosos na missão de incentivo às artes em Goiás, trazendo agora (...) as aquarelas de Sua Alteza Imperial Real, Dom Pedro Henrique de Orleans e Bragança (...), com o apoio da Leonardo Rizzo Imóveis” (O Popular, 27/04/79, p. 16).

A mostra dispõe do nome histórico do bisneto de Dom Pedro II, usando de toda a pompa em sua apresentação. A reportagem se delonga em anunciar a lista de nomes da antiga família real em sua árvore genealógica, para só então explicar os méritos artísticos de Pedro Henrique de Orleans e Bragança:

O artista é membro da Academia Brasileira de Arte, ocupando a cadeira n.º 28 Patronímica do pintor Henrique Barnadelli, tendo sido empossado em 1972 (...). No período de 1968 a 1974, expôs suas obras de arte clássica, prevalecendo aquarelas e desenhos a nanquim, reproduzindo paisagens de

velhas fazendas coloniais e de cidades históricas brasileiras. Realizou exposições em São Paulo, Rio, Brasília, Belo Horizonte e, agora, em Goiânia, na Casa Grande (O Popular, 27/04/79, p. 16).

Em 29 de abril de 1979, Jaime e Célia Câmara comparecem à fundação do Instituto de Estudos Afro-Brasileiros, do qual Jaime é o presidente de honra (O Popular, 29/04/79, p. 19). Consideramos notório o engajamento do casal em uma pauta antirracista, muitas décadas antes de ela orientar o debate público, como ocorre atualmente.

A diretoria do Instituto Goiano de Estudos Afro-brasileiros está convidando para as solenidades de posse e fundação da primeira diretoria, com a seguinte programação: Recepção ao presidente de honra Jornalista Jaime-Câmara; recepção às autoridades, instalação dos trabalhos, homenagens às senhoras Célia Câmara, Maria Aparecida Pereira e Joana D'arc Fraga; conferência a ser proferida pelo escritor José Martiniano da Silva, sob o tema: "O Negro, de bom escravo a mau cidadão". Local: Plenário da Câmara Municipal (O Popular, 29/04/79, p. 19).

Editado originalmente em 1977, o livro "O Negro, de bom escravo a mau cidadão?" foi escrito pelo sociólogo e jornalista Clóvis Moura. A obra enriquece o debate sobre a condição do negro no Brasil após a abolição da escravatura, e desmistifica a falácia da democracia racial, defendida por alguns com base na obra Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre (1933).

Sobre o escritor José Martiniano da Silva, que apresenta essas ideias em Goiânia, encontramos sua dissertação de mestrado sobre quilombos do Brasil central, apresentada em 1998 ao Instituto de Ciências e Letras da Universidade Federal de Goiás; portanto, bastante posterior à sua fala em 1979 ao Plenário da Câmara Municipal de Goiânia. Não descobrimos sobre sua atuação contemporânea a essa reportagem.

No final de junho de 1979, a Casa Grande faz outra exposição em Anápolis, no espaço da "sucursal da Organização Jaime Câmara, patrocinada pela primeira-dama de Anápolis (O Popular, 27/06/1979, p. 5). Eduardo Jordão faz o texto "Um panorama das artes plásticas goianas", falando da importância da atividade cultural para Anápolis – "cidade situada entre duas capitais importantes" (O Popular, 22/07/79, p.17) –, que recebeu obras de Siron Franco, Cleber Gouveia, Juca de Lima, Antônio Poteiro, Omar Souto, Vanda Pinheiro, Iza Costa e D. J. Oliveira (O Popular, 24/07/79, p. 20).

Figura 27: Exposição coletiva de artistas goianos em Anápolis.



Fonte 27: Coluna Maria José, O Popular, 27/07/1979, p. 19.

Na foto, à direita, a representante da primeira-dama do Estado, Maria José Fernandes Louza, “participando do corte inaugural da fita, juntamente com a mãe de dona Zenyr, sob as vistas do prefeito Decil de Abreu e Célia Câmara” (O Popular, 27/07/1979, p. 19). Dessa forma, sobre a exposição em Anápolis, encontramos quatro reportagens em dias diferentes, gerando reboliço pelo acontecimento.

Em agosto, surge uma reportagem sobre o Concurso Novos Valores, promovido pela Casa Grande Galeria de Arte, demonstrando o intento de oferecer uma “valiosa oportunidade aos jovens artistas goianos”, trazendo novas pessoas para o sistema da arte local, e assim “contribuindo decisivamente para o aprimoramento das artes plásticas em Goiás” (O Popular, 07/08/79, p.18). Dos nomes expostos, o de Selma Parreira será o que futuramente irá se consagrar como um nome de peso na história da arte de Goiás.

Valores Novos, versão 79

Amanhã, nove da noite, o jornalista, escritor e crítico Brasigóis Felício estará apresentando a versão 79 da mostra Valores Novos na Casa Grande Galeria de Arte. Como das vezes anteriores, e foram quatro, não tenho dúvidas em afirmar que o sucesso está antecipadamente garantido tal o interesse que essa promoção desperta. Nas paredes, os trabalhos de Brasileu, Élvio Braga, Malakyas e Selma Parreira, jovens artistas desejosos de, a exemplo de Neuza Pereira, Dinéia Dutra, Sebastião dos Reis e Eliana Almeida, dentre outros, passarem a participar do movimento artístico local.

A importância dessa promoção pode ser medida pelo fato de que para a seleção dos novos valores do ano que vem, já existem várias inscrições, como ocorreu o ano passado. A Casa Grande Galeria de Arte, muito bem dirigida pelas sras. Célia Câmara e Nair Câmara, ao dar essa valiosa oportunidade aos jovens artistas goianos contribui decisivamente para o aprimoramento das artes

plásticas em Goiás. Que as áreas interessadas passem a olhar essa iniciativa com mais carinho, é o mínimo que se pede. (O Popular, 07/08/79, p.18)

No mesmo mês, também vemos uma recepção para o artista Albery Cunha. Albery Seixas da Cunha nasceu em Belém, em 1944, mas era radicado no Rio de Janeiro, onde estudou desenho e gravura na Escola Nacional de Belas Artes. Realizou sua primeira mostra individual em 1967, e morou em Nova York e Paris. Seus quadros mais conhecidos são paisagens surrealistas e retratos de mulheres, muitas delas famosas, como a Princesa Caroline de Mônaco, Elizabeth Taylor, Catherine Deneuve, a Duquesa de Windsor, e as atrizes brasileiras Maitê Proença e Sônia Braga.

Requinte e finesse na recepção oferecida pela encantadora Célia Câmara, em seu maravilhoso apartamento, no Edifício Uirapuru, na última quarta-feira, em torno do renomado e talentoso artista Albery Cunha. O coquetel, seguido de finíssima ceia, reuniu as mais destacadas personalidades do mundo social de nossa Capital, que não pouparam elogios ao belo trabalho do referido artista (O Popular, 19/08/79, p. 19).

Albery Cunha estava no auge na década de 1970, tendo aparecido no programa Fantástico, da rede Globo, em 09 de abril de 1978, e feito uma participação especial na novela Dancin' Days, também de 1978, onde apresenta um retrato de Sônia Braga (COURI, 2014). A presença de Albery no apartamento de Célia Câmara em Goiânia, assim, é duplamente valiosa: tanto no valor artístico, mas, com muito mais força, no valor midiático *mainstream* que ele representava por já ter sido lançado pela TV Globo.

Em setembro de 1979, surge uma nota, com foto (figura 28), na coluna Arthur Rezende, informando que “Célia regressa de São Paulo, onde esteve tratando de interesses de sua galeria (O Popular, 28/09/1979, p. 16):

Figura 28: Célia Câmara ao lado de Teresa Sabino Louza.



Fonte 28: Coluna Arthur Rezende, O Popular, 28/09/1979, p. 16.

Teresa Sabino Louza, que aparece na foto ao lado de Célia Câmara (figura 28), era uma socialite goiana que pertencia a uma rica e tradicional família de Goiás, sendo reconhecida como responsável por criar a grande moda da capital goiana, juntamente com sua irmã, Daira Sabino. “Tanto Teresa quanto Célia eram tidas como referências de mulheres modernas, requintadas e elegantes” (FREITAS E TEMER, 2012, p. 10), e, poucos anos mais adiante, em 9 de março de 1981, Célia estreará ao lado de Teresa a primeira edição do programa *Feminina*, na TV Anhanguera.

Em reportagem do dia seguinte, Célia Câmara aparece como jurada de uma competição de artistas plásticos em Inhumas, em “comissão presidida pelo artista Kleber Gouveia, com a participação de Omar Souto, Neusa Moraes” (O Popular, 29/09/79, p. 7), além de Célia. Era a final do “Festival Grandes Revelações da Mocidade Inhumense — Gremi”, com participação de candidatos de vários municípios goianos e do distrito federal, demonstrando o fomento às artes plásticas no interior goiano.

Já em novembro de 1979, Arthur Rezende comemora os quatro anos de sua coluna no *O Popular*, com a seguinte nota:

Esta coluna completou quatro anos domingo que passou, dia 4 de novembro. Nesta data, há quatro anos, redigia a coluna de estréia, em substituição a LBP que transferia de endereço e deixava o espaço de tanta tradição informativa no seio da sociedade.

Convidado pela direção do jornal, tive como madrinha a exuberante sr^a. Célia Câmara, que, como esposa do líder do maior complexo de comunicação do Brasil Central, Jaime Câmara, extrapolou a condição de simples esposa para também atuar na direção da empresa. E fora, comandando as artes na Casa

Grande Galeria de Arte, e nos negócios (leia-se La Cave e Vira Mundo), vem dando mostras de visão e inteligência. Dividido, portanto, com ela, o sucesso desta coluna. (...) (O Popular, 06/11/1970, p. 18).

Assim, Arthur Rezende coloca Célia Câmara como sua madrinha na coluna, o que nos instiga a dúvida se foi pelo motivo de Lourival Batista Pereira (LBP), o colunista anterior, já ter uma galeria de arte consagrada antes de Célia abrir a Casa Grande. Pela nota, somos informados também que Célia se divide entre as tarefas de diretora da Organização Jaime Câmara e dona da galeria Casa Grande, da loja de queijos e vinhos La Cave, e da Vira Mundo, que não descobrimos de qual nicho comercial era.

A década de 1980 é inaugurada com uma retrospectiva do que foi a década de 1970 para a arte de Goiás. Eduardo Jordão faz uma reportagem (O Popular, 05/01/80, caderno 2) em que explica:

Foram anos da afirmação das artes em Goiás, sobretudo das artes plásticas, que ganharam salões, galerias, mercados e prêmios importantes. Foram fundamentais para o reconhecimento de artistas como Cleber Gouveia, Maria Guilhermina, D. J. Oliveira, Siron Franco, Roos Oliveira, Iza Costa, com suas gravuras em cores, Vanda Pinheiro, que vinham lutando há algum tempo em busca de um caminho definitivo.

Foram os anos que deram à luz a muitos valores novos como Gomes de Souza, Neusa Perez, Omar Souto, Carlos Dacruz, Malaquias, Fernando Costa Filho e outros. Para Antônio Poteiro, que começou quase no fim da década, foi um tempo de glórias, com elogios unânimes da crítica, tornando-se um nome nacional; Roos Oliveira, com seu álbum O Clã, atacando de gravura, atingiu sua maturidade artística.

Siron Franco apareceu, firmou-se nacionalmente mereceu invejáveis e cobizados elogios de Rubem Braga, vendeu muito, foi à Europa e continuou sendo a estrela maior da pintura, o mais importante artista da década (...) (O Popular, 05/01/80, caderno 2).

Com relação às galerias de Goiânia, Eduardo Jordão afirma que a Casa Grande Galeria de Arte inaugura “a idade adulta da comercialização e descoberta de novos valores” (O Popular, 05/01/80, caderno 2), logo depois de um rápido pioneirismo da LBP Galeria:

A LBP Galeria foi a primeira a surgir, se bem que desapareceu logo. Mas foi ela quem consolidou um público, ou, como querem outros, "inventou" alguns apreciadores e colecionadores, comercializando de um modo muito romântico (...). Outras vieram, como a Casa Grande Galeria de Arte, de iniciativa de Célia Câmara, inaugurando a idade adulta da comercialização e descoberta de novos valores, e as mais novas, como a galeria do Clube de Regatas Jaó, criada por

Stela Berocan, e a PD Araújo Galeria, de Paulo Araújo, de menor expressão, mas muito válida (O Popular, 05/01/80, caderno 2).

A galeria de Paulo Araújo se deu no ensejo do ambiente cultural proporcionado por sua livraria homônima. Já o tradicional Clube Jaó, inaugurado em 1962 por Ubirajara Berocan Leite, sediou a galeria de sua esposa, Stela Berocan, em mais um exemplo do perfil social anunciado por Durand (1989), de donas de galerias esposas de homens abastados, que se utilizam do empreendimento artístico como forma de angariar prestígio social e intelectual ao nome da família.

Em 18 de março de 1980, Arthur Rezende coloca uma foto de Célia Câmara em sua coluna (figura 29), em comemoração ao aniversário dela, aonde comenta: “A ilustre aniversariante de hoje é a marchand Célia Câmara, mulher cujo dinamismo e simpatia têm muito a ver com o sucesso da Organização Jaime Câmara” (O Popular, 18/03/1980).

Figura 29: foto de Célia Câmara



Fonte 29: O Popular, 18/03/1980.

Em 7 de junho de 1980, Célia Câmara aparece como madrinha da Associação Afro-Brasileira do Estado de Goiás, da qual Jaime Câmara e um representante do presidente da Rede Globo iriam receber uma comenda e título de sócios honorários. O objetivo da associação era a “conscientização mais efetiva do negro a respeito dos seus direitos. (...) Outra meta da AABEG

ê criar uma assistência social e psicológica específica, no sentido de libertar o negro de seu sentimento muitas vezes caracterizado como de oprimido” (O Popular, 07/06/1980, p. 7).

Associação combate o preconceito racista

Representantes da Associação Afro-Brasileira do Estado de Goiás estão organizando seu primeiro congresso. Sua finalidade é "combater o preconceito racista no Estado e, principalmente, na sociedade goianiense". (...)

Na oportunidade, a bandeira da Associação será batizada por Célia Câmara e Maria Aparecida Pereira, madrinhas da AABEG. Várias personalidades serão homenageadas, com o título de sócio honorário e comenda da Associação, dentre elas o jornalista Jaime Câmara e um representante do presidente da Rede Globo, Roberto Marinho; o ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel; o secretário da Segurança Pública, Herbert de Bastos Curada e a primeira-dama do Estado, Maria Bahia Peixoto Valadão, além de políticos e jornalistas (O Popular, 07/06/1980, p. 7).

Em 27 de junho, a Casa Grande Galeria de Arte proporciona uma reunião com grupos de músicos, de dança, atores de teatro amador, diretores, escritores e artistas plásticos, para discutir e solucionar problemas de suas áreas. A reportagem diz que a iniciativa se deu após visita do crítico de arte paulista Carlos Von Schmidt:

Artistas debatem hoje, na Casa Grande, seus problemas básicos

Desde a vinda do crítico Carlos Von Schmidt, da Folha de São Paulo (entre outros jornais e revistas de circulação nacional) a Goiânia, atendendo convite da Casa Grande Galeria de Artes, a fim de conhecer de perto o que está acontecendo em nossas artes, desde música, artes plásticas e teatro, é que grupos de artistas vêm se reunindo ali para debater os problemas que enfrentam em cada área. Depois de Von Schmidt, que visitou ateliê de artistas, conversou com músicos, analisou trabalhos de escultores, como Neusa Morais, discutiu fórmulas de trabalhos com os grupos amadores de teatro de Goiânia - a Casa Grande Galeria, por iniciativa de Nair e Célia Câmara, pretende trazer até aqui outros nomes também importantes da área de música e de teatro, para avaliarem o que vem sendo feito, discutir, apontar caminhos e, o que é mais importante, divulgar fora do Estado o que tivermos de melhor, além de oferecer cursos e estágios.(...) Debater problemas, encontrar soluções, elaborar planos de ação conjuntos e fazer laboratórios teatrais, visando apresentações futuras.

Aos dois melhores atores e músicos serão oferecidos estágios, em São Paulo, arranjados pelo crítico Von Schmidt (...). Visando, num futuro próximo, apresentações de criações coletivas, numa campanha de aproveitamento dos espaços culturais da cidade, como o Teatrinho de Arena, construído há dez anos, na administração Manoel dos Reis, na Praça Santa Helena, no Setor Sul, e que até hoje não foi aproveitado. Espera-se a presença de autoridades

responsáveis pelo desenvolvimento cultural de Goiás, como o presidente da Fundação, Jaci Siqueira, do Diretor do Departamento Cultural da Prefeitura, do Departamento Cultural das Universidades Católica e Federal, entre outros interessados (...) (O Popular, 27/06/1980).

Esse movimento organizado por Célia Câmara demonstra um genuíno interesse em profissionalizar e fomentar os setores artísticos, não só de artes plásticas – que seria o foco mercadológico da galeria – mas, de fato, incrementar o ambiente cultural goiano, com boas condições para seus profissionais.

Temos vários argumentos para tal: o fato de Célia trazer a Goiânia nomes importantes de diversas áreas artísticas para avaliarem o que vem sendo feito e apontar caminhos, a divulgação fora do estado de Goiás, a busca de contatos para o oferecimento de cursos e estágios em outros estados, a ocupação e aproveitamento dos espaços culturais já existentes em Goiânia, e, além de tudo, a solicitação (irrecusável para a diretora da Organização Jaime Câmara) da presença de autoridades responsáveis pelo desenvolvimento cultural de Goiás. Diante dos fatos, não há como dizer que havia tão somente um interesse comercial, mas sim que Célia Câmara realmente abraçou a causa do fomento à cultura goiana.

Em 27 de agosto de 1980, é anunciado o I Congresso Regional de Integração do Negro e o Branco, promovido pela Associação Afro-Brasileira do Estado de Goiás, do qual Jaime Câmara é paraninfo, e Célia Câmara, madrinha (O POPULAR 27/08/80). No mesmo dia, além da pauta antirracista, Célia também aparece como agente em uma pauta feminista, coordenando dentro de sua galeria um grupo de promoção da participação feminina na política – grupo esse vinculado a deputados coligados ao antigo MDB, do qual Jaime Câmara fazia parte à época em que fora prefeito de Goiânia:

O GEM — Grupo de Estudos da Mulher —, atualmente sob a coordenação de Célia Câmara e Glória Drummond, dando início ao seu programa de reciclagem sócio-político-econômica, realizará amanhã, a partir das 20 horas, na Casa Grande Galeria de Arte, um painel sobre o tema "A política partidária no Brasil - da queda da Monarquia aos dias atuais". Comporão a mesa do deputado federal Adhemar Santillo (PMDB) e os deputados estaduais Adilon de Souza (PDS), Linio de Paiva (PT), José Ellas (PMDB) e Clarismar Fernandes (PDS) (O Popular, 27/08/80, Giro).

Em 3 de setembro, Célia Câmara aparece na mesa redonda de um debate promovido pelo jornal Folha de Goiaz, em comemoração à Semana da Pátria, com o tema "Impasse e Perspectivas das Letras em Goiás: a) o escritor goiano e a questão editorial; b) acesso do leitor

ao livro de autor goiano; c) incentivo oficial ao escritor" (O Popular, 03/09/80, p. 7). É notável o comparecimento de Célia a um evento promovido por jornal concorrente ao de sua família.

Célia Câmara participa dessa mesa com outros grandes nomes da cultura em Goiás, como os escritores Bernardo Elis, Ático Vilas Boas da Mota, Colemar Natal e Silva, Brasigóis Felício, Ursulino Tavares Leão, Rosarita Fleury, a pianista e professora da UFG Belkis Spenciere de Mendonça, o teatrólogo João Bênio, o livreiro Paulo Araújo, a dona da Galeria Jaó Estela Berocan Leite, e os pintores Cleber Gouvêa, Siron Franco, Omar Souto, Maria Guilhermina e Antônio Poteiro.

Em outubro de 1980, a Organização Jaime Câmara e a Galeria Casa Grande “instituem Concurso Artístico Regional para projeto e execução de um painel na sede da primeira, no Setor Serrinha, nesta Capital”, no qual “o concorrente poderá trabalhar sobre qualquer suporte, (...) e terá, igualmente, inteira liberdade na escolha do material e técnica a serem empregados” (O Popular, 08/10/80, p. 6), admitindo uma liberdade criativa ao artista escolhido.

Em março de 1981, Célia Câmara inaugura o programa “Mulher”, pela TV Anhanguera. Apesar de ser uma pesquisa muito interessante, não nos aprofundaremos sobre o programa neste trabalho, dado o nosso foco no mercado de arte e promoção cultural em Goiás. Mas, a título de curiosidade, vale saber através de texto de Eduardo Jordão que:

Pouca gente sabe da verdadeira batalha que a ideia teve de travar nos bastidores da empresa para se tornar um projeto viável e, tempos depois, uma realidade no vídeo de milhares de pessoas. Seus opositores tinham argumentado fortes, como a falta de assunto para serem abordados, diariamente, durante trinta minutos. "Hoje" — conta Célia Câmara, diretora responsável pelo programa — "assuntos bons é que não faltam." Para ela, o importante, o fundamental, era fazer um programa com a prata da casa, treinar uma equipe, ensiná-la, dar oportunidade aos valores locais, orientar as pessoas sobre assuntos fundamentais para a vida delas, contribuir para um melhor padrão de vida da comunidade, já que a televisão é um veículo popular. E, de cara, Célia Câmara teve uma vitória inédita nesse tipo de empreendimento — começou o programa Mulher com excelentes patrocinadores.

Agora, completa um ano de existência, tendo evoluído, melhorado, conseguido destaques de audiência, conforme pesquisas do Ibope, e vem se pagando inteiramente e dando lucros. "Eu poderia ter feito um programa com gente famosa, contratada no Rio e São Paulo. Mas de que adiantaria isso? Meu desejo era trabalhar com os valores daqui (...)" (O Popular, 09/03/1982, Caderno 2).

Em 30 de março de 1982, Célia Câmara é eleita em chapa como 2ª secretária da Associação Goiana de Imprensa (O Popular, 30/03/1982). Em 1º de maio, a Casa Grande Galeria de Artes realiza exposição de Newton Rezende, com presença do chargista e jornalista Millôr Fernandes (O Popular, 01/05/1982, p, 18). Em reportagem, Brasigóis Felício disse que:

Poucas vezes em sua história Goiânia esteve às voltas com um acontecimento cultural tão expressivo, contando com a presença de grandes destaques da cultura brasileira, como na mostra de pintura do artista paulista Newton Rezende. O fato foi assinalado pelos intelectuais e artistas que compareceram à abertura da mostra cultural de Newton Rezende - mostra esta que pode chegar à apreciação dos goianos graças a um esforço desenvolvido pela Casa Grande Galeria de Arte, junto à Bonino Galeria, do Rio de Janeiro, e a colecionadores que possuem obras do grande artista brasileiro. O esforço da Casa Grande Galeria de Arte concentrou-se também aos convites feitos a intelectuais e críticos dos mais destacados do país. Assumindo todas as despesas, a Casa Grande trouxe para a mostra Millôr Fernandes, escritor, teatrólogo, humorista e tradutor de prestígio internacional; Cora Ronai, jornalista e escritora, atualmente trabalhando no Pasquim; Carlos Von Schmidt, crítico de arte, e Jacob Klintowitz, crítico do Jornal da Tarde.

Segundo explicou Célia Câmara, diretora da Galeria, Goiânia e seus artistas vêm despertando as atenções nacionais, e isso se deve mais às tentativas de se promover uma aproximação cultural entre o centro-oeste e o eixo Rio-São Paulo, além, evidentemente, do indiscutível talento de muitos dos artistas goianos (...).

O crítico Carlos Von Schimidt conta que esteve, há três anos, em Goiânia, quando participou de uma reunião, provocada pelo trabalho de Célia Câmara, que pedia uma diminuição da distância cultural existente entre centro oeste e o eixo Rio-São Paulo: "Na ocasião, sugerimos uma aglutinação de movimentos e artistas, no sentido de se diminuir esta distância, pedindo que o trabalho fosse feito a nível municipal, estadual e federal (...). Para Carlos Von Schimidt, o trabalho de Cleber, Siron e Poteiro se abeberam do inconsciente coletivo da região, e são forças originais na arte brasileira". Jacob Klintowitz, crítico dos mais conceituados do país, é outro que está acompanhando de perto a produção artística goiana, que ele vê com bons olhos, além de manifestar seu aplauso pelo esforço que aqui se faz para se diminuir a condição de colônia cultural, flagrantemente presente em Goiás (O Popular, 01/05/1982, p. 23).

Newton de Rezende Silva, nascido em São Paulo, em 1912, era pintor autodidata, desenhista, gravador e escultor. Em 1980, dois anos antes desta exposição em Goiânia, o renomado escritor e crítico de arte Ferreira Gullar escreveu um livro sobre a obra de Rezende, publicado pela Galeria Bonino, o que destacou sua contribuição para a arte brasileira.

Gostaríamos de assinalar a ênfase da reportagem de Brasigóis Felício em mostrar o esforço da Galeria Casa Grande em trazer intelectuais e críticos do país, “assumindo todas as despesas” (O Popular, 01/05/1982, p. 23). Além disso, vemos pela segunda vez um contato da Casa Grande com a Galeria Bonino, sendo que a primeira havia sido em 1978, na exposição de Calasans Neto (O Popular, 12/08/1978, p. 17).

O crítico Carlos Von Schmidt rememora sua vinda anterior a Goiânia, que engatilhou um debate entre artistas goianos sobre seus problemas profissionais, como vimos em reportagem de junho de 1980 (O Popular, 27/06/1980). Já Jacob Klintowitz refaz uma crítica constante na fala da elite intelectual, de que a arte goiana sofre de uma “condição de colônia cultural” (O Popular, 01/05/1982, p. 23), que agora fazia um esforço para diminuir.

Após a exposição, Newton Rezende é homenageado na residência do casal “Amália-Maximiano da Mata Teixeira [que] recebeu para um almoço em torno do artista Newton Resende que aqui passou o final de semana conhecendo amigos e mostrando seus belos quadros na Casa Grande Galeria de Artes” (O Popular, 05/05/1982, p. 19). Fica demonstrado, assim, o uso da figura pública do artista também como um ativo social, em coquetel individual na casa de uma família da alta-roda goiana, “realizado no jardim da residência à sombra de um caramanchão florido” (O Popular, 05/05/1982, p. 19), à maneira como vimos ocorrer desde à época das *salonnières* francesas.

Em 21 de agosto, a Casa Grande Galeria de Artes apresenta vernissagem de Amaury Menezes, com aquarelas com o tema "Estrada de Ferro" (O Popular, 21/08/1982, p. 19). Em 21 de outubro, Célia comparece em lançamento de livro de Augusta Faro Fleury de Melo, juntamente a exposição de Glauco Moraes (O Popular, 21/10/1982, p. 18).

Em 1983, o programa Mulher da TV Anhanguera passa a se chamar “Feminina - A Revista da Mulher Goiana”, para não concorrer em nome e horário da TV Mulher, produção da rede Globo apresentada por Marília Gabriela, que surgia dois anos depois da iniciativa de Célia Câmara na TV local (O Popular, 01 e 02/01/1983, p. 25). No dia 20 de janeiro, ficamos sabendo que

Com a finalidade de fazer um estágio na TV Globo, passaram uns dias no Rio de Janeiro Célia Câmara e Tereza Sabino Louza, respectivamente produtora e apresentadora do então Programa Mulher, da TV Anhanguera, que agora se passa a chamar "Revista Feminina". Elas ficaram hospedadas no tradicional Copacabana Palace, em suíte especial, recebendo tratamento VIP do casal Heliana-Comendador Josè Eduardo Guinle; ele, diretor-comercial do famoso hotel da Atlântica.(...) (O Popular, 20/01/83, p. 16).

Em março de 1983, é anunciada a investidura de Jaime Câmara Júnior na presidência da Organização Jaime Câmara, em substituição a seu pai, Jaime Câmara, que se elegera no ano anterior como deputado federal por Goiás. “Maria Célia Câmara continua como diretora-vice-presidente da TV Anhanguera” (O Popular, 08/03/83, p. 2).

Em 09 de Agosto de 1983, a capa do Caderno 2 do O Popular trouxe grande reportagem de Eduardo Jordão, intitulada “Casa Grande Galeria seleciona e mostra os novos talentos” (O Popular, 09/08/1983, caderno 2):

Esta é a quinta vez, durante os seus sete anos de existência, que a Casa Grande Galeria de Arte promove o seu concurso anual intitulado "Valores Novos", visando, como o próprio nome indica, descobrir e dar oportunidades aos artistas que estão começando e que disponham de algum talento para a pintura, o desenho ou a escultura, encaminhando-os para um mercado promissor, abrindo-lhes as portas para o contato com um público mais exigente, colecionador, e com os artistas já consagrados no ofício e, por outro lado, facilitando seus contatos com a imprensa e a crítica especializada.(...)

Nos "Valores Novos", como se sabe, o prêmio maior é a oportunidade de se expor na galeria. Primeiro, por uma semana, e, depois de um ano, numa coletiva bastante divulgada, caso o artista continue em bom nível técnico e de idéias, procurando dar àquilo que faz o seu toque original, personalístico, válido, a altura do ambiente e do público que o prestigia. Este ano, os vencedores foram: Suzana Elis, Tolentino, Francisco Galeno, Antônio Ernestino, Nonato, Georges Andraus, Marcos Rodrigues e Baltazar Moura (este com esculturas em madeira). O júri para a escolha dos "valores" estava composto de Siron Franco, Cléber Gouveia, Ornar Souto, Vanda Pinheiro e Antônio Poteiro, artistas conhecidos e respeitados no ofício, dispensando-se maiores comentários.(...) (O Popular, 09/08/1983, caderno 2).

Apesar da pouca qualidade de impressão das imagens, própria dos jornais, é possível ver que há uma escultura em madeira, em estilo expressionista, no canto inferior direito; uma pintura, no canto superior direito, em estilo naif; duas em estilo geométrico modernista, ao meio e abaixo; e as demais pinturas são em estilo expressionista. Estas obras feitas pelos artistas novatos, escolhidos no certame de 1983, mantêm a tradição estética dos artistas que já eram consagrados no mercado goiano.

Se fizéssemos uma estatística das escolas artísticas mais frequentes entre os trabalhos de artistas goianos renomados no período, chegaríamos a uma proporção muito próxima à que encontramos nos trabalhos finais deste Concurso Novos Valores: uma grande maioria de expressionistas, alguns outros se utilizando de formas geométricas modernas, uns poucos em estilo naif, representando a vida religiosa e no interior, e uma minoria de esculturas em madeira ao estilo Gustav Ritter. Não há grandes inovações no suporte das obras de arte, e os artistas selecionados são como uma “nova versão” dos artistas já reconhecidos do sistema da arte goiano.

Com relação aos artistas que já haviam passado por algum dos sete anos de Concurso Novos Valores, a reportagem lembra que muitos se tornaram expoentes da arte goiana:

O Concurso Valores Novos já revelou diversos nomes que hoje são conhecidos e respeitados no meio artístico, como Dinéia Dutra, gravadora e pintora, a cada ano melhor em seu ofício, uma vez que soube utilizar-se das chances que lhe foram dadas, botando para fora o seu talento; Sebastião de Souza, um primitivista que tem evoluído muitíssimo, arrancando elogios de sua pintura baseada na religiosidade; Malaquias, um surrealista que continua no seu atelier buscando o seu caminho próprio, embora sem expor há algum tempo; o próprio Antônio Poteiro, que teve na Casa Grande Galeria o necessário apoio para se tornar um nome respeitável na pintura brasileira (esta semana a Veja publicou uma página com elogios aos seus trabalhos); e Omar Souto, outro pintor que teve naquela casa de artes o seu trampolim para o sucesso (O Popular, 09/08/1983, caderno 2).

Em 28 de agosto, sem grande alarde, há uma nota na coluna social de Maria José sobre uma exposição na Casa Grande Galeria de Artes de gravuras de Aldemir Martins (O Popular, 28/08/83, p. 22), artista cearense radicado em São Paulo, muito famoso por seus retratos de gatos, que até hoje alcançam bom preço de revenda (Da Mata, entrevista, anexo I, 2021).

No mês seguinte, a galeria Casa Grande apresenta exposição coletiva de Amaury Menezes, Valdelino Lourenço, Juca de Lima e Omar Souto (O Popular, 25/09/83, p. 25). E em

novembro, outra coletiva; agora, de Da Cruz, Gomes de Sousa e Dinéia Dutra (O Popular, 26/11/83, p. 17).

Figura 31: Célia Câmara ao lado de Da Cruz, Gomes de Sousa e Dinéia Dutra, em exposição coletiva na Casa Grande Galeria de Artes.



Fonte 31: O Popular, 26/11/83, p. 17.

O ano de 1983 é finalizado conferindo a Célia Câmara o título de cidadã goianiense, pela Câmara Municipal, por seu trabalho na Organização Jaime Câmara, na Casa Grande Galeria de Arte e, mais recentemente, pelo programa Feminina:

Está virtualmente aprovado na Câmara Municipal o projeto que concede o título de cidadania goianiense a dona Célia Câmara. O projeto destaca sua atuação na Organização Jaime Câmara, desde 1945, a dedicação à promoção da arte, com a Casa Grande, que fundou em 1975, e com a abertura que impôs nas comunicações com o programa "Feminina, a Revista da Mulher Goiana", no ar há quase três anos (O Popular, 03/12/1983, p. 2).

O ano de 1984 se inicia com Célia Câmara encontrando Giovana Bonino, “a mais tradicional marchande do país, da Galeria Bonino, uma das mais antigas e mais conhecidas galerias do Brasil, [que] é, como se sabe, responsável pela realização de importantes exposições desde o início da década de sessenta” (O Popular, 08/01/1984, p. 17). O encontro se deu durante jantar oferecido às duas marchandes pelo “colecionador Luiz Antônio Gravatá em seu apartamento da Urca, com a presença de Tereza Sabino Louza (...)” (O Popular, 08/01/1984, p. 17).

Ao longo do ano de 1984, Célia Câmara aparece bastante focada na produção diária do programa Feminina, na TV Anhanguera (O Popular, 09/03/84, 16/03/84, 21/03/84, 22/03/84, 25/03/84). Em 31 de março, vemos uma exposição promovida pela Casa Grande na cidade de Catalão, em reportagem com o título “Interiorização da arte, a inovação da Casa Grande” (O Popular, 31/03/1984, p. 16). Nela, foram apresentadas vinte peças de Agostinho de Souza, Dinéia Dutra, Gomes de Souza, Vanda Pinheiro, Antônio Poteiro, Américo de Souza, Omar Souto, Juca de Lima, Valdelino Lourenço, Siron Franco e Cleber Gouveia. Este último comenta à reportagem:

“Somente a Universidade Federal de Goiás, cumprindo um papel de direito seu, mas não de sua exclusividade, tem feito um trabalho de interiorização da arte. Essa iniciativa de Catalão torna-se ainda muito mais importante por se tratar de algo partido de um particular, como é a Casa Grande Galeria de Arte”, acrescenta Cleber, ressaltando o acontecimento como de grande importância para o crescimento do setor artístico regional. “O contato dos artistas locais com o nosso trabalho, nosso próprio contato com manifestações inexploradas de arte e mesmo a abertura de novas frentes, no meu ponto de vista, é um exemplo que deveria ser adotado pelo Estado” (O Popular, 31/03/1984, p. 16).

Em 22 de abril, temos uma exposição individual na Casa Grande Galeria, de Elder Rocha Lima, “arquiteto bem-sucedido, que cada vez mais se dedica e se consagra na pintura” (O Popular, 22/04/1984, p. 18). No dia 25, outra reportagem noticia a exposição (O Popular, 25/04/1984, p. 5), dessa vez, de forma incomum, trazendo os preços das obras expostas: “A mostra reúne 20 quadros (...), que estão disponíveis a preços módicos: variam de Cr\$ 130 mil a Cr\$ 270 mil”, e ainda criando a noção de escassez para as peças: “As obras em exibição não voltarão a ser expostas proximamente na cidade, pois Elder Rocha Lima já está com duas exposições programadas para este ano só em Brasília (...)” (O Popular, 25/04/1984, p. 5). Uma terceira e grande reportagem, capa do Caderno 2, é feita por Brasigóis Felício, contando sobre a trajetória e a obra de Elder Rocha Lima (O Popular, 29/04/1984, caderno 2), o que demonstra um grande interesse em criar público para sua exposição.

Figura 32: Elder Rocha Lima, Célia Câmara e Jaime Câmara, em exposição individual de Elder na Casa Grande Galeria de Arte.



Fonte 32: O Popular, 25/04/1984, p. 5.

Em junho de 1984, vemos nota pequena na coluna Arthur Rezende sobre exposição coletiva na Casa Grande, com Antônio Poteiro, Omar Souto, Amaury Menezes, Souza Neto, Valdelino Lourenço e Gomes de Souza (O Popular, 05/06/1984, p, 15). Dois dias depois, a mesma coluna publica foto do evento (O Popular, 07/06/1984, p, 15).

Figura 33: Na coletiva dos artistas plásticos na Casa Grande Galeria de Arte, a marchande Célia Câmara com Souza Neto, Valdelino Lourenço, Amaury Menezes, Omar Souto, Gomes de Souza e Antônio Poteiro.



Fonte 33: O Popular, 07/06/1984, p, 15.

Em agosto, há exposição do paulista Aparício Basílio, “um escultor e gravador, estilista e industrial, de sucesso” (O Popular, 08/08/1984, p. 15). Brasigóis Felício faz grande reportagem falando sobre essa mostra de “esculturas (bronze), gravuras e múltiplos de Aparício Basílio, um artista que tem já uma carreira internacional” (O Popular, 09/08/1984, p. 16), e que contou com a presença do crítico Carlos Von Schimidt.

No final do mês, Célia Câmara é apontada como presidente da comissão de comunicação do Conselho Permanente da Mulher Executiva, da Associação Comercial e Industrial do Estado de Goiás - ACIEG (O Popular, 30/08/1984, p. 8). No dia seguinte, ela discursa à ACIEG, onde afirma que a instituição “proporciona à mulher executiva goiana canais adequados para a expansão do crescente papel que ela passou a desempenhar no contexto empresarial”; também ressalta o papel da galeria de arte, que considera “um valioso instrumento de apoio e de incentivo aos artistas goianos” (O Popular, 31/08/1984, p. 9). De acordo com Célia Câmara,

“Qualquer pessoa que tenha alguma sensibilidade pelas artes plásticas não ignora que foram esses canais de proteção e de apelo, em todos os tempos, desde que o homem sublimou a arte, os responsáveis maiores pela transmissão de cultura de uma geração para outra, de um período para outro. Nem os gênios do Renascimento dispensaram esse estímulo”.

Ela saudou a iniciativa da ACIEG, ao assinalar que Goiás é um estado insuficientemente aparelhado para oferecer o devido amparo e estímulo à criação artística, sendo necessário o complemento por parte da iniciativa privada à contribuição cultural (...) (O Popular, 31/08/1984, p. 9).

Célia Câmara demonstra erudição e posicionamento político em sua fala. Não há como sabermos (afinal, é dever do historiador questionar sempre o que dizem suas fontes) se o início de seu negócio na Casa Grande Galeria foi de fato incitado por grande amor à arte ou por uma conveniência mercadológica – como vimos ao final do capítulo anterior.

Mas, neste momento, em seu discurso, com nove anos de experiência comandando sua galeria, Célia manifesta seu reconhecimento da necessidade de um aparato social que permita a produção de arte – em qualquer momento da história, citando até mesmo os renascentistas italianos – e defendendo que este deveria ser um papel do Estado. Uma vez que Goiás é “insuficientemente aparelhado para oferecer o devido amparo e estímulo à criação artística”, segundo ela, seria necessária a contribuição privada.

Nesse sentido, Célia Câmara reitera seu discurso de promoção estatal da arte na ocasião de uma exposição da Casa Grande na cidade de Jaraguá, juntamente à prefeitura local: “Dando prosseguimento ao trabalho que vem desenvolvendo no sentido da interiorização da arte, a Casa Grande Galeria de Arte abriu, no último sábado, em Jaraguá, uma mostra coletiva de artes

plásticas” (O Popular, 23/10/1984, p. 16). A reportagem reforça a ideia de um projeto de “interiorização”, que vimos ocorrer desde a primeira exposição feita por Célia no interior de Goiás, no caso, em Anápolis (O Popular, 09/12/1976, p. 6). Uma espécie de “bandeirantismo cultural” que estaria sendo feito por Célia Câmara, diante a inação do poder público. A reportagem cita parte do discurso dela na inauguração da exposição em Jaraguá:

Administradores e governantes sensíveis não desprezam as artes, pois elas refletem riquezas espirituais às vezes imperceptíveis, se não fosse a capacidade de percepção do artista. Com iniciativas no campo na cultura, a administração de Jaraguá se revela à altura desses compromissos. Abrimos assim, com essa mostra, um intercâmbio cultural que deve ficar como referência para outras iniciativas destinadas a aumentar os espaços para expansão das artes plásticas em Goiás (O Popular, 23/10/1984, p. 16).

O tom da fala de Célia passa, neste momento, por uma alteração. Se desde a primeira exposição da Casa Grande realizada no interior de Goiás (O Popular, 09/12/1976, p. 6) – quando já se utilizava na reportagem o termo “interiorização” – Célia argumenta benesses para a população, sempre falando de artistas locais que “despertaram” diante o contato com obras de arte trazidas por ela; agora, nos discursos feitos à ACIEG (O Popular, 31/08/1984, p. 9) e na exposição de Jaraguá (O Popular, 23/10/1984, p. 16), ela se utiliza, de forma mais contundente, de um discurso politizado. Ainda que este seja feito para enaltecer o apoio da prefeitura de Jaraguá, Célia se utiliza da ocasião para torná-la “referência para outras iniciativas” (O Popular, 23/10/1984, p. 16), advertindo, assim, os demais entes públicos que não investem em arte. De todo modo, ela deixa registrada sua crítica, defendendo o investimento em arte por parte do governo. Será esse discurso um sintoma de entraves – burocráticos ou de falta de vontade política – que Célia percebeu em suas tentativas particulares de promover a arte?

Aqui, gostaríamos de fazer um comentário metodológico sobre esta tese. Nosso objetivo é compreender os mecanismos pelos quais a história de Célia Câmara é essencial para a História da Arte de Goiás, a ser estudada nas escolas do estado. Perscrutamos sua trajetória pública à luz das notas e reportagens veiculadas pelo jornal O Popular, percebendo, de início, sua metamorfose de dona de casa a empresária. Agora, vemo-la de empresária a agente e formadora de opinião no sistema da arte de Goiás.

Não seria um trabalho historiográfico bem-feito – ainda mais com tendências biográficas – realizar grandes recortes temporais, categorizando a trajetória de vida de uma pessoa em fases muito bem delimitadas. Toda pessoa é uma constante construção. E é por esse motivo que se faz necessária uma análise pormenorizada, às vezes maçante, de feitos de Célia Câmara ao longo dos anos. Só dessa maneira, como vimos, podemos perceber diferenças nas

nuances do discurso e suas intenções, seja de nossa própria personalidade em estudo, seja da fonte que elegemos que fale sobre ela.

Uma investigação mais afoita, que apenas “pinçasse” acontecimentos esparsos ao longo dos anos, não alcançaria a profundidade da compreensão que pretendemos nesta tese. Estamos vendo em formação uma pessoa que escolheu defender a cultura, que colheu ao longo dos anos conhecimentos tanto eruditos quanto sobre o mercado de arte – pelo meio social em que passou a conviver –, e que se tornou uma ponte de contato entre Goiânia, o interior de Goiás, e o eixo Rio-São Paulo. E essa transformação se deu, até agora, ao longo dos nove anos em que Célia esteve à frente de sua galeria. Vejamos como serão os próximos anos.

Em novembro de 1984, falece a mãe de Célia: “Missa de 7º dia: Nelson Guimarães e Célia Câmara cumprem o triste dever de comunicar o falecimento de sua mãe Odete Alves Guimarães, ocorrido no dia 19 de novembro, em São Paulo” (O Popular, 25/11/1984, p. 15). No mês seguinte, apesar do luto, Célia dá prosseguimento a seu trabalho de “interiorização da arte”:

O Hotel de Turismo da Pousada do Rio Quente terá um evento cultural importante, que dá continuidade ao trabalho de interiorização da arte que vem sendo executado pela Casa Grande Galeria de Arte. Trata-se da mostra coletiva de artistas goianos, representativa do que há de melhor na produção de artes plásticas em Goiás. Entendendo que não pode limitar suas atividades à capital do Estado, sob pena de discriminar injustamente as comunidades interioranas, a marchande Célia Câmara vem promovendo exposições coletivas em cidades do interior. Duas dessas exposições já foram levadas, com sucesso, a Catalão e a Jaraguá, iniciando um trabalho de despertar dessas comunidades para a apreciação e o consumo de arte (O Popular, 07/12/1984, p. 24).

A exposição feita no hall do Hotel de Turismo, na Pousada do Rio Quente (O Popular, 06/12/1984, p. 4), é colocada como a continuidade de um projeto já feito em outras cidades do interior de Goiás. A reportagem dá um tom de “dever” de Célia Câmara em levar a arte a todo o estado, “entendendo que não pode limitar suas atividades à capital do Estado, sob pena de discriminar injustamente as comunidades interioranas” (O Popular, 07/12/1984, p. 24), como um trabalho social preocupado em abranger o máximo possível de pessoas.

A reportagem informa ainda que a exposição de Catalão havia “contribuído para o descobrimento de dois valores da pintura, que trabalhavam anonimamente nesta cidade, sem nunca ter mostrado seus trabalhos ao grande público e aos críticos, Mariínha e Itamar (...), que

fizeram recentemente uma mostra na Casa Grande Galeria” (O Popular, 07/12/1984, p. 24), trazendo-os para o público da capital goiana.

No ano seguinte, em março, em nota sobre o aniversário de Célia Câmara, ficamos sabendo que há um ano ela estava morando em Brasília (O Popular, 21/03/1985, p. 15). Na mesma nota, é falado que “É da opinião da dinâmica Célia Leão Hizim que Célia Câmara, desde que passou a atuar em Brasília, tem conseguido uma projeção maior ao Jornal de Brasília, atuando como uma verdadeira relações públicas da empresa jornalística, com dinamismo e simpatia” (O Popular, 21/03/1985, p. 15). Não conseguimos descobrir quem é Célia Leão Hizim, mas é válido sabermos da desenvoltura empresarial falada sobre Célia Câmara.

Em maio de 1985, há na Casa Grande uma exposição individual de Olívia Martinelli, artista plástica do Espírito Santo, mas moradora do Rio de Janeiro. A reportagem se delonga em explicar sua obra, que consiste na técnica do “panneaux (pintura sobre tecido industrial)” (O Popular, 09/05/1985, p. 17). No mesmo mês, Célia trata com Pietro Maria Bardi sobre exposição a ser feita no palácio do governo de Goiás:

Em São Paulo, a marchande Célia Câmara e sua assessora Regina Fleury Silva e Souza mantiveram contato com o professor Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, Masp. O assunto tratado foi a Grande Exposição Cultural que farão acontecer em setembro próximo no Palácio das Esmeraldas. O professor Bardi é uma das maiores autoridades de arte no Brasil, para quem não sabe (O Popular, 19/05/1985, p. 27).

Figura 34: Reunião de Célia Câmara com Pietro Maria Bardi, diretor do Masp.



Fonte 34: O Popular, 19/05/1985, p. 27.

O acesso de Célia Câmara a Pietro Maria Bardi é admirável. Porém, muito infelizmente, não conseguimos encontrar reportagem que tratasse do grande feito da exposição. Pelo que a nota deu a entender, viriam obras do Masp para serem expostas no Palácio das Esmeraldas, mas não temos como comprovar. O que temos de certo é apenas a reunião realizada com o diretor do Masp.

Em junho de 1985, Célia aceita convite para participar do Conselho Municipal da Condição Feminina, coordenada pela vereadora Conceição Gayer, que representava “entidades ou instituições identificadas com a luta da mulher” (O Popular, 19/06/1985, p. 14). No mesmo sentido, Célia Câmara decide em agosto criar um movimento próprio, na capital federal, nomeado União das Mulheres Brasileenses:

A mulher e a Constituinte

A população brasileira é constituída de 52% de mulheres. Voz inaudível em todos os assuntos do País, segundo elas mesmas, as componentes do recém-criado grupo União das Mulheres Brasileenses, sem sigla política ou cor religiosa. Sua líder é a empresária Célia Câmara, comandando uma equipe de mulheres esclarecidas e dinâmicas. Objetivo: "Conscientizar a mulher a respeito da importância da Constituinte, e, principalmente, para que tenham os espaços nela, no campo moral, social, político e econômico, sem

discriminações". Uma das personalidades visitadas, a propósito, foi a primeira-dama do País, sra. Marly Sarney (...) (O Popular, 14/08/1985, p. 15).

No mesmo mês, Célia Câmara aparece novamente no Conselho Municipal da Condição Feminina, sendo empossada na diretoria de comunicação, enquanto o conselho é presidido pela vereadora Conceição Gayer (O Popular, 28/08/1985, p. 15). Dessa forma, Célia passa a atuar em pautas pelos direitos das mulheres tanto em Goiânia quanto em Brasília, concomitantemente.

Nesse ínterim, a Casa Grande Galeria de Arte realiza exposição na cidade de Ceres, pois “Para a marchande Célia Câmara, as entidades culturais públicas e particulares não podem se limitar à atuação nas capitais onde estão instaladas, pois estariam com isso alijando as comunidades interioranas dos benefícios que podem proporcionar” (O Popular, 01/06/1985, p. 17). A galeria também faz, em Goiânia, exposição individual do gaúcho Glênio Bianchetti (O Popular, 20/06/1985, p. 15), e outra de Elder Rocha Lima (O Popular, 13/10/1985, p. 31).

O ano de 1985 termina anunciando uma nova assessora para a galeria Casa Grande, Regina Célia da Silva e Souza, enquanto Célia Câmara continua na direção. Uma robusta e informativa reportagem explica que a goiana Regina Célia permaneceu vários anos em São Paulo, estando ligada a movimentos artísticos, e “onde atuou em vários campos de trabalho, como o desenho arquitetônico, cursos de arte e de secretariado” (O Popular, 13/10/1985, p. 31). Percebemos, assim, uma preocupação técnica com o currículo da pessoa a ocupar o cargo na galeria.

A reportagem fala que Regina Célia, há um ano na Casa Grande, deu continuidade ao trabalho lá executado, sob a orientação de Célia Câmara. Dentre eles, “as promoções de natureza cultural, as exposições com artistas locais e de fora, assim como o tradicional certame destinado à revelação de novos valores” (O Popular, 13/10/1985, p. 31). Regina Célia diz que

Ficou surpresa com o nível de maturidade a que a cultura local chegou, particularmente as artes plásticas. ‘Grande número de artistas se revela a cada ano, fazendo lembrar a imagem de uma Meca da criatividade. Críticos renomados vieram a Goiânia, conheceram nossos principais artistas e testemunharam o fenômeno’ (...)

Regina Célia vê na multiplicação das galerias em Goiânia um pouco de modismo, mas reconhece que isto atesta o crescimento do mercado de arte. ‘Se há tanta produção e tanto interesse na comercialização de obras de arte, é porque existe consumo. O fato é que há espaço para todos, o que vem comprovar o amadurecimento cultural por que passa a cidade’ (O Popular, 13/10/1985, p. 31).

Já em 1986, é comemorado os 5 anos do Programa Feminina. Uma nota na coluna de Arthur Rezende diz que “um dos objetivos do programa, que é a defesa dos direitos da mulher, vem sendo cumprido satisfatoriamente (...). Participa de todos os acontecimentos regionais, sejam eles femininos e feministas ou não” (O Popular, 08/03/1986, p. 15). Considerando que a palavra “feminista” era bastante estigmatizada nos anos oitenta, e que suas pautas só foram amplamente abordadas pela mídia *mainstream* a partir do século XXI, é admirável um programa de TV, ainda mais de produção regional, ter se assumido publicamente como “feminista”, com essa denominação sendo utilizada até mesmo na nota de jornal falando sobre ele.

Em maio, Célia Câmara e Tereza Sabino Louza (apresentadora do Programa Feminina) vão ao Acre, para “assistirem à posse da governadora Iolanda Fleming, que é a primeira do País nessa condição” (O Popular, 16/05/1986, p. 15), prestigiando, dessa forma, um ganho político da pauta feminista. No mês seguinte, Célia Câmara promove vernissage na Galeria Visual, em Brasília, expondo esculturas do artista plástico Gilvan, representando a Casa Grande Galeria de Arte (O Popular, 11/06/1986, p. 17).

Em 1987, em abril, a Casa Grande recebe exposição individual de Douglas Marques de Sá, pintor paulista que, em 1972, tornou-se professor de desenho da Universidade de Brasília (UnB). Brasigóis Felício faz uma longa reportagem a seu respeito, dizendo que “as telas de Marques de Sá não são embasadas em propostas puramente decorativistas, daí a vitalidade e a permanência de seu recado estético” (O Popular, 16/04/1987, p. 19). Dessa maneira, Brasigóis recorre a conceitos filosóficos e à chancela acadêmica para legitimar a obra de Marques de Sá, como costuma acontecer na crítica de arte, fato bem explicado por Pierre Bourdieu em “As regras da Arte” (1996), livro analisado nos primeiro e segundo capítulos.

Em maio de 1987, Célia Câmara concede entrevista a Paulo Beringhs (anexo III). Ela conta que passa sua semana em Brasília, onde é diretora do Jornal de Brasília, e vem para Goiânia às sextas-feiras, ficando até domingo, para ver como está a Galeria Casa Grande. Por esse motivo, diz que trabalha bastante e pouco tempo tem para “chazinhos e desfiles de moda, típicos de dondocas” (O Popular, 03/05/1987, p. 34) – exatamente o tipo de compromisso social que vimos ela frequentar antes de começar seus empreendimentos.

Figura 35: Célia Câmara em entrevista a Paulo Beringsh.



Fonte 35: O Popular, 03/05/1987, p. 34.

Na entrevista, Célia diz que estava construindo outra galeria em Brasília, “que, a exemplo da Casa Grande, não tem um caráter comercial. Meu objetivo, como já disse, é incentivar os artistas, dar espaço a eles” (O Popular, 03/05/1987, p. 34). Sobre o programa Feminina, comenta que

Há seis anos, eu propus fazer um programa para a televisão que fosse comandado, dirigido e produzido só por mulheres. No começo foi uma barra muito forte, enfrentamos muito machismo, mas o programa está aí, seis anos depois, muito bem (...). Ele cumpriu plenamente o papel a que se propôs, que era esclarecer, apresentar alternativas para as mulheres. A crise hoje é grande e não é só da mulher ou do homem, é do casal. O programa sempre procurou apresentar formas de se driblar esta crise. Consegui e vai continuar conseguindo. Mas abrir espaço para as mulheres não significa dizer que homem não tem vez no programa. Nós temos homens colaborando conosco e apesar de darmos um enfoque a partir da mulher, nossos assuntos interessam a todos (O Popular, 03/05/1987, p. 34).

Célia diz ser adepta de esportes e atividades pouco comuns, como lutar capoeira e pilotar aviões e ultraleves. Ao ser questionada sobre a opinião de seu marido em relação aos esportes e ao trabalho, Célia fala que sempre teve muito apoio dele, que “toda a vida foi um homem muito progressista (...). O Jaime sempre foi um homem muito aberto. Quando eu esquematizei o que eu queria fazer, ele me deu total apoio. Ele pode ter manifestado machismo de outras formas, mas para o trabalho não” (O Popular, 03/05/1987, p. 34). Com relação a essa pauta feminista, o entrevistador pergunta:

- A senhora se considera uma feminista?

- Claro, qual a mulher que não é feminista? Da mesma forma como você certamente é machista (risos). Eu tenho uma neta, que daqui a pouco vai se tornar uma mulher. Se eu não batalhar por ela, quem é que vai batalhar? (O Popular, 03/05/1987, p. 34).

É interessante o ponto de vista de Célia em colocar machismo e feminismo como lados antagônicos em que homens e mulheres sempre irão defender seu grupo, desconsiderando a possibilidade de haver mulheres que defendam posições machistas, e homens que defendam o feminismo. Ou talvez seja apenas uma estratégia retórica para explicar ao entrevistador que ela, como mulher, precisa defender seu lado, assim como os homens já o fazem historicamente.

E é muito bonito ver o argumento de Célia em precisar batalhar por sua neta que logo iria se tornar uma mulher. Sobre isso, a única neta de Célia, Larissa Câmara, comenta em depoimento que

Eu sou a única mulher dos netos, então, eu acho que, de alguma forma, eu acabei sendo a representante feminina daquilo que ela era demais, que era muito feminina. Era uma mulher extremamente potente numa época em que isso era raro. Uma mulher muito independente, com um valor de independência muito grande. Ao mesmo tempo, extremamente feminina (...).

Ela fez isso por mim. Ela faleceu, eu era muito nova, e ela me deixou independente. Ela sabia o quanto isso era importante para uma mulher dentro do contexto em que ela vivia, o contexto em que eu estava inserida. Hoje, se eu estou ocupando o lugar que estou, dessa independência, tanto no sentido de valor emocional quanto de uma independência financeira, eu devo muito a ela. Ela que começou esse caminho por mim, ela trilhou, praticamente, o meu futuro. E foi a partir dela, a partir do que ela me ensinou, a partir do que ela fez, que eu cheguei aonde eu estou. Eu continuei essa caminhada. Então, eu sempre a tenho como uma referência muito importante, muito forte. A minha vida teria sido diferente se ela não tivesse tomado as medidas, feito o que ela fez por mim (LARISSA CÂMARA, depoimento, anexo IV, 2024).

Contudo, apesar de todos os esforços no sentido de independência feminina promovidos por Célia, sua entrevista a Paulo Beringhs volta ao clichê, em que Paulo questiona “Com tantas atividades, ainda lhe sobra tempo para ser uma dona-de-casa?”, ao que Célia responde “Dá tempo sim, minha casa é muito bem organizada. Dá tempo pra tudo, só não tem me sobrado tempo pra fazer uma coisa que gosto muito, que é voar de ultraleve” (O Popular, 03/05/1987, p. 34), talvez querendo enfatizar sarcasticamente que existem outras atividades na vida de uma mulher – como voar de ultraleve – além dos cuidados domésticos.

Em 21 de maio de 1987, a Galeria Casa Grande faz exposição individual de pinturas de Elder Rocha Lima (O Popular, 21/05/1987, p. 18). Em julho, Célia Câmara, através do Jornal de Brasília, promove o evento “90 Horas de Pintura Contemporânea”, no qual “Pela primeira vez na América do Sul, será realizada uma maratona de pintura quando, durante 90 horas, 20 artistas terão oportunidade de expressar todo o seu talento” (O Popular, 28/07/1987, p. 18).

Este tipo de maratona foi realizado pela primeira vez há quatro anos, no Canadá. A idéia chegou depois à Suíça e à França e, agora, ao Brasil trazida pelo artista plástico mineiro Franz Guimarães, que passou pela experiência em Genebra. O Jornal de Brasília encampou o projeto, que será o primeiro de uma série dentro de um programa de promoções culturais que pretende desenvolver. Segundo dona Célia Câmara, do JBr, já foram feitos todos os acertos para que a maratona seja realizada com sucesso (O Popular, 28/07/1987, p. 18).

Descobrimos, assim, que o nome da galeria de arte inaugurada por Célia Câmara em Brasília é JBr, provavelmente em referência ao Jornal de Brasília. A maratona de pintura ocorreu no ParkShopping, e a inscrição dos artistas requeria um currículo com destaque para as experiências artísticas “e um projeto detalhado da obra que pretende realizar durante a maratona (...). Os 20 artistas, selecionados por uma comissão formada por artistas plásticos e pessoas ligadas à vida cultural de Brasília, terão seus trabalhos apresentados na exposição inaugural da Galeria de Arte JBr” (O Popular, 28/07/1987, p. 18 e O Popular, 28/08/1987, p. 1).

Dessa maneira, Célia Câmara promove uma movimentação cultural em espaço para grande público, o shopping, envolvendo o apoio do jornal do qual ela é diretora, e preparando desde já o marketing para a sua galeria de arte que seria inaugurada em Brasília, a JBr, com as obras vencedoras do “90 Horas de Pintura Contemporânea”.

Em outubro, em Goiânia, a Casa Grande Galeria de Arte faz exposição de pinturas do artista chinês radicado em Goiânia Tai Hsuan An (O Popular, 22/10/87, p. 18). No ano de 1988, houve exposição de Naná Breuel e Gilvan Cabral na Casa Grande (O Popular, 08/06/88, p. 17), e de Cléa Costa na Galeria JBr (O Popular, 12/06/88, p. 2)

Em agosto de 1988, a Artefacto, Galeria de Arte de São Paulo, promove uma coletiva com vinte galerias brasileiras. “A única convidada de Goiânia foi a Casa Grande Galeria do Arte. A marchande Célia Câmara levou M. Cavalcante e Gomes de Souza, que, afinal, representaram bem a casa” (O Popular, 26/08/1987, p. 17).

No mês seguinte, fica acordado que artistas plásticos exibirão seus “trabalhos no Masp, em março de 89; é a boa nova conseguida pela marchande Célia Câmara com Pietro Maria Bardi, recentemente em São Paulo” (O Popular, 03/09/88, p. 17). Também ocorre exposição de artistas da Casa Grande no Museu de Artes Plásticas da Biblioteca Municipal de Anápolis (O

Popular, 22/09/88, p. 21), com uma robusta participação de vários artistas (O Popular, 25/09/88, p. 02).

Figura 36: Exposição de artistas da Casa Grande Galeria de Arte em Anápolis.



Fonte 36: O Popular, 25/09/88, p. 02.

Em novembro de 1988, a capa do Caderno 2 de O Popular traz uma grande reportagem falando sobre a nova sede da Galeria Casa Grande e sua história.

Um sonho sempre em ascensão

Há 15 anos, Célia Câmara decidiu concretizar um sonho. Alugou uma casa ampla, com um quintal enorme e deu-lhe o nome de Casa Grande, justamente por causa de seu tamanho. Surgia então uma galeria que se destinava a deixar fortes marcas nas artes plásticas goianas, incentivando talentos e divulgando valores até então desconhecidos. Hoje, a galeria transfere-se para sua nova sede, na Rua 87, n. 5314, Setor Sul, com a intenção de continuar com suas propostas e de colocar em prática novos projetos.

Uma avaliação do período de existência da galeria e de sua atuação no meio cultural goiano é feita pela própria marchande Célia Câmara. "Houve um crescimento artístico muito grande não só em Goiânia, mas no Estado. A galeria já adquiriu maturidade e pretende em Ceres, Jaraguá, Rio Verde, Pousada do Rio Quente e em Anápolis", aponta (O Popular, 18/11/1988, p. 1).

Figura 37: Célia Câmara em reportagem sobre a Galeria Casa Grande.



Fonte 37: O Popular, 18/11/1988, p. 1.

A própria reportagem relembra que a inauguração da Casa Grande Galeria de Arte ocorreu em 31 de outubro de 1975, e a “primeira exposição foi com um artista de renome internacional, Walter Levy” (O Popular, 18/11/1988, p. 1). Uma vez que a reportagem estava sendo publicada em 1988, havia apenas 13 anos da existência da galeria, e não 15, como é falado no início do texto. Seja por descuido ou conveniência, a ideia de um *debut* da galeria justamente na época de sua mudança de sede criava uma data duplamente comemorativa.

Dentre as iniciativas da Galeria Casa Grande elencadas na reportagem, estão o Concurso Novos Valores, a exposição de esculturas no Calçadão da Avenida Goiás, “e, nas exposições que se sucediam, nomes que o mundo das artes plásticas soube valorizar - Glauco Pinto de Moraes, Newton Rezende, Aparício Basílio da Silva, Lasar Segall e Rubens Gerchman, dentre outros” (O Popular, 18/11/1988, p. 1). Com relação às iniciativas futuras, Célia Câmara promete:

Mas não apenas as artes plásticas mereceram a atenção da galeria, que tem sido ponto de convergência cultural também em outras áreas, havendo lugar ali para lançamento de livros, reuniões ou performances. “Na nova sede, como nós temos mais espaço, vamos criar um departamento destinado ao ensino de técnicas artísticas, através da participação de professores daqui e de fora, como também convidaremos críticos de arte”, adianta Célia Câmara.

Outra proposta que tem cativado a atenção da marchande é a de aumentar os intercâmbios. "O eixo Rio-São Paulo é muito fechado, quase não dá oportunidade para o artista jovem, o artista que está começando. Então, tenho procurado mostrar os valores de Goiás neste eixo e parece que está havendo uma boa aceitação por lá", relata ela.

A capital federal não ficou isenta deste entusiasmo. "Aproveitei um espaço no Jornal de Brasília e organizei ali uma galeria diferente, não comercial, a JBR Galeria. Estou levando artistas daqui para lá e também mostrando os valores jovens de Brasília aqui", explica.

Para a inauguração de sua nova sede, a Casa Grande Galeria de Arte promove uma coletiva (...). Além de Célia Câmara, sempre à frente de suas realizações, a galeria conta com o trabalho de Cida de Souza e Regina Fleury e agora, em instalações mais amplas, terá também a participação de Indiara Artiaga (O Popular, 18/11/1988, p. 1).

Ficamos sabendo, assim, que a JBr Galeria fica em espaço físico do próprio Jornal de Brasília, e, de acordo com Célia, também tem uma finalidade mais cultural que econômica – por mais que o capital cultural, em última instância, possa ser revertido em financeiro, ao angariar valor para o nome do jornal (BOURDIEU, 2012).

Nesse mesmo sentido (BOURDIEU, 2012), a iniciativa em Goiânia de criar na nova sede da Casa Grande Galeria de Arte um departamento destinado ao ensino de técnicas artísticas, além do convite a críticos de arte, são uma maneira de intelectualizar a galeria, ligando-a às técnicas plásticas legitimadas pelos agentes do sistema da arte – neste caso, os professores e críticos.

Uma terceira iniciativa de Célia nesta lógica de busca pelo capital cultural (BOURDIEU, 2012) é a tentativa de intercâmbio com o eixo Rio-São Paulo, que “é muito fechado, quase não dá oportunidade para o artista jovem” (O Popular, 18/11/1988, p. 1) – mas, ainda assim, ela persiste, porque entende ser importante uma legitimação desses centros para o nome de sua galeria e dos artistas que ela representa, frente ao sistema da arte goiano.

No dia seguinte, outra reportagem complementa sobre a inauguração da nova sede da Casa Grande Galeria de Arte, informando sobre a “revelação de sua nova integrante, Maria Alice Roriz Câmara, como sócia da marchande Célia Câmara. A nova empresária do mundo das artes é mulher do presidente da Organização J. Câmara, Júnior Câmara” (O Popular, 19/11/1988, p. 19). Além da nora de Célia, a reportagem lembra “também o efetivo trabalho de Regina Fleury e de Cida de Souza, (...) perfeitamente integradas a esse mundo mágico de obras artísticas (...)” (O Popular, 19/11/1988, p. 19).

A respeito de a equipe trabalhando na galeria ser totalmente formada por mulheres, o comentário sobre ser um “mundo mágico de obras artísticas” retira totalmente o esforço do trabalho de venda de obras de arte, colocando-o como um hobby feminino. Neste sentido, lembramos que vimos nesta tese, com José Carlos Durand (1989, p. 203), que

Não é possível entender a presença feminina se não se entende que a ideologia dominante constrói da mulher uma figura bem ajustável ao trabalho de intermediação comercial de bens de luxo e cultura. A final de contas, "amor à cultura", "paciência", "tolerância", "facilidade no trato", "capacidade de receber" e "desprendimento em relação a dinheiro" são disposições pessoais mais afins com imagem feminina do que masculina, no âmbito das classes altas e médias (DURAND, 1989, p. 203).

Alguns dias depois, Arthur Rezende comenta em sua coluna social que estiveram presentes na inauguração da nova sede da Casa Grande Galeria de Arte “os artistas plásticos e convidados de fora: Rubens Gerchman, Antônio Zago, Cláudio Tozzi, Cláudio Valancier e Antônio Cândido Galvão, este, o curador da bienal de São Paulo” (O Popular, 23/11/1988, p. 17).

O ano de 1989 se inicia apresentando uma nova faceta na vida de Célia Câmara: no primeiro dia do ano, Siqueira Campos, o primeiro governador do recém-criado Estado do Tocantins, anuncia seu secretariado, aonde consta, no assessoramento especial, que “a empresária Célia Câmara será indicada para um órgão encarregado de assuntos indígenas” (O Popular, 01/01/1989, p. 3). Ainda em janeiro,

O governador Siqueira Campos transformou em fundação duas secretarias especiais: a de Defesa da Ecologia e Meio Ambiente, que tem à frente o sertanista Leolídio de Ramos Caiado, e a Secretaria Especial para Assuntos Indígenas, sob o comando de Célia Câmara. (...)

Célia Câmara, que assume a Fundação do índio, vai assistir e apoiar as comunidades indígenas e definir de vez as terras de propriedade dos silvícolas e preservar as tradições culturais das nações indígenas. (O Popular, 24/01/1989, p. 3).

No final do mês, Célia, entre outras autoridades, e “representando o Tocantins como Assessora Especial de Defesa e Assistência às Comunidades Indígenas”, comparece à festa da fartura, “para agradecer à natureza pela boa colheita obtida”, promovida pelo povo indígena Apinajé das Aldeias de São José, Maríazinha e Cocalinho, no município de Tocantinópolis, Estado do Tocantins (O Popular, 26/01/1989, p. 1). Em março, “Com o objetivo de conhecer e ouvir reivindicações, a presidente da Fundação das Nações Indígenas do Tocantins, Célia Câmara, esteve no último sábado na reserva Xerente” (O Popular, 04/03/1989, p. 6).

Em depoimento (anexo IV), Célida Maria comenta que Célia Câmara “foi convidada pelo governo do Tocantins para ser secretária de assuntos indígenas, no qual eu a assessorei. Moramos no Tocantins, visitamos aldeias. Ela fez um lindo trabalho lá” (Célida Maria, anexo IV, 2024). Neste cargo de assessora da Fundação Estadual de Defesa das Nações Indígenas do Tocantins (Funatins), Célia Câmara desenvolveu o trabalho de demarcação de terras e retirada de posseiros de áreas indígenas (O Popular, 29/09/1998, p. 18).

Apesar de nosso grande interesse, não analisaremos, daqui em diante, as reportagens concernentes à atuação de Célia Câmara como secretária de governo frente aos assuntos indígenas, considerando que é outro o foco deste trabalho. Manteremos, assim, a análise de sua atuação no mercado de arte, até seu falecimento.

Em março de 1989, a galeria Casa Grande realiza vernissage em homenagem ao Dia Internacional da Mulher (O Popular, 12/03/1989, p. 3). Em setembro, ocorre exposição de Siron Franco, “marcando a pré-estréia da individual que vai instalar em São Paulo (...). De acordo com o empresário e poeta Ciro Palmerston, o mérito maior de Siron está no saber criar - o que fica acima do saber pintar” (O Popular, 21/09/1989, p. 3). Em dezembro, a galeria apresenta uma mostra individual de Elder Rocha Lima (O Popular, 01/12/1989, p. 2).

Ao longo do ano de 1989, Célia Câmara recebe diversas homenagens: em abril, da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro, por ser “Mulher Destaque – 88” (O Popular, 23/04/1989, p. 3); da Fundação de Promoção Social de Goiás (O Popular, 25/04/1989, p. 4); e do Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, que “realiza sessão especial às dez mulheres que trabalharam em 88 pela integração da mulher no processo de desenvolvimento sócio-político-econômico do país. A empresária Célia Câmara receberá homenagem no setor de Meios de Comunicação, pelo Jornal de Brasília” (O Popular, 30/04/1989, p. 10), ocasião na qual Célia discursou:

Acho que a mulher brasileira hoje tem que estar sempre muitíssimo atualizada em todos os movimentos políticos, porque só assim ela pode melhorar sua situação (...). Para as mulheres, sempre foi mais difícil subir os degraus da vida (O Popular, 04/05/1989, p. 14).

Em novembro de 1989, Jaime Câmara falece, e um convite público para sua missa de sétimo dia é publicado no jornal O Popular (01/11/1989, p. 1). Desde então, as menções à Célia Câmara em reportagens do jornal diminuem a frequência. Ela não mais aparece em reportagens sobre exposições na Casa Grande, o que nos instiga a dúvida se é porque, com o luto da viuvez, ela diminuiu a sua participação em eventos sociais. Vemos apenas a continuidade de sua atuação relacionada às questões indígenas no governo do Tocantins.

No ano de 1994, Célia Câmara aparece sendo homenageada em desfile de joias (O Popular, 13/11/1994, p. 3; 23/11/1994, p. 3 e 26/11/1994, p. 2), uma vez que ela traz a marca brasiliense Natan Joias para o mercado de Goiânia (O Popular, 26/11/1994, p. 2). Em 1995, ela dá depoimento sobre a história de Goiânia para o jornalista Luiz Elias, com o intuito de constar no Museu da Imagem e do Som da Fundação Cultural Pedro Ludovico (O Popular, 25/02/1995, p. 3).

Figura 38: Célia Câmara e jornalista Luiz Elias



Fonte 38: O Popular, 25/02/1995, p. 3.

Também em 1995, é criada a Fundação Jaime Câmara, que viria a abrigar as obras da Casa Grande Galeria de Arte, e dar continuidade a seu Concurso Novos Valores. A partir de então, todas as iniciativas de Célia Câmara que aparecem em relação à arte ocorrem à frente da Fundação Jaime Câmara, e não mais do nome Casa Grande Galeria de Arte.

O sonho da Fundação

(...) lançamento oficial da Fundação Jaime Câmara, que atuará nas áreas cultural, social, ecológica e da saúde, com o desenvolvimento de projetos a serem conveniados com a iniciativa privada e governo. O Conselho Curador será presidido por Célia Câmara e Júnior Câmara, ficando como diretora executiva Maria Alice Câmara, materializando o que por certo representa o coroamento de todo um trabalho iniciado pelo fundador da Organização, que deixou tantos exemplos e muitas saudades.

Provisoriamente a Fundação estará instalada na Casa Grande Galeria de Arte, QG dos artistas plásticos e posto avançado das pessoas de bom gosto e intelectuais. Que tenha longa vida (O Popular, 02/04/1995, p. 3).

Em depoimento (anexo IV), Maria Dulce explica que quando Célia Câmara “realizou a Fundação Jaime Câmara, todo o acervo da Casa Grande passou a pertencer à Fundação Jaime

Câmara, e ela então criou um projeto que levou o nome de Cultura Casa Grande, e lá nós continuamos o trabalho de Célia Câmara. Foi quando eu a conheci mais de perto” (Maria Dulce, depoimento, anexo IV, 2024).

Neste período, Maria Dulce passou a integrar o quadro da direção da Fundação Jaime Câmara, na área administrativa, e lembra que “a gente promovia, além das exposições de artes plásticas, ela passou a patrocinar também eventos culturais e sociais. Na área cultural, ela promoveu a música, uma inovação na parte de cultura. Isso nos anos 90” (Maria Dulce, depoimento, anexo IV, 2024).

Em maio de 1998, Célia Câmara aparece em comissão organizadora do Movimento Pró-Cidade de Goiás, que promoveu o 1º Seminário Cultural e Ambiental da Cidade de Goiás, por ocasião do anúncio feito pelo Ministério da Cultura de que a cidade de Goiás seria transformada, pela Unesco, em Patrimônio da Humanidade. A comissão na qual Célia estava envolvida estava promovendo palestras “e outros eventos paralelos para discutir questões relacionadas ao meio ambiente, ao turismo e a preservação da cultura da antiga capital. Essa é uma das exigências da Unesco para que o título possa ser conferido” (O Popular, 08/05/1998, p. 1).

No mesmo mês, a Fundação Jaime Câmara realiza exposição itinerante pelo interior goiano em comemoração aos 60 anos do jornal O POPULAR. A curadoria foi feita por Antônio da Mata, e Maria Alice Roriz Câmara é mencionada como diretora-executiva da Fundação Jaime Câmara, enquanto o nome de Célia aparece como vice-presidente da Organização Jaime Câmara, com Jaime Câmara Júnior sendo o diretor-presidente (O Popular, 10/05/1998, p. 7). Não é falado sobre Célia estar na organização do evento, apenas que ela compareceria à abertura da exposição – o que demonstra que Célia havia passado para sua nora a liderança da fundação, que guardava as obras da antiga galeria. A mostra passou por Goiânia, Luziânia, Rio Verde, Itumbiara, Catalão, e Anápolis (O Popular, 29/07/1998, p. 3).

Em junho, “como uma embaixatriz da cultura, Célia Câmara voa para a Bolívia. Vai fazer contato com os círculos artísticos e políticos para, em breve, promover um leilão de arte internacional” (O Popular, 23/06/1998, p. 6). Ela retorna na semana seguinte:

A vice-presidente da Organização Jaime Câmara, Célia Câmara, acaba de chegar de viagem a La Paz, a convite do governo boliviano. Recebida pelo presidente, voltou encantada com tudo o que viu e contatos com artistas plásticos locais. Intercâmbio com Brasília sobrando para Goiânia, certamente (O Popular, 30/06/1998, p. 2).

Célia Câmara também atua na implantação de exposição de esculturas ao ar livre na Praça Universitária, que é até hoje uma característica marcante da praça em Goiânia. Na

condição de presidente de honra da associação que buscava revitalizar a região, Célia recorda em reportagem que a ideia foi influenciada pelas exposições de esculturas na Avenida Goiás realizadas pela Casa Grande Galeria de Arte nos anos 1970, que vimos anteriormente neste capítulo.

Museu ao Ar Livre na praça

O Projeto Memória em Praça Pública começou a sair do papel. Na tarde de ontem foi iniciada, em solenidade informal, a implantação de sua primeira etapa, que consiste na instalação do Museu ao Ar Livre, na Praça Universitária. Essa exposição permanente também marca o início da revitalização do local pela Prefeitura de Goiânia. Além da fixação das obras de arte (...), ali também serão desenvolvidas atividades culturais. Serão distribuídas pela praça 15 esculturas e 2 painéis em materiais como cerâmica, bronze, ferro, pedra-sabão e fibra de vidro, criados por artistas como Antônio Poteiro, Souza Neto, Luiz Olinto, Maria Guilhermina, Angelos Ktenas e outros. Um trabalho de Gustav Ritter, já falecido, também integra a mostra.

A marchande Célia Câmara, que têm cargo de presidente de honra da associação, lembrou que o trabalho é resultado das exposições nas praças, que ela começou a realizar há vinte anos. Emocionada, ressaltou a importância deste projeto no sentido de tornar a arte mais acessível ao público (O Popular, 18/07/1998, p. 2).

Em agosto de 1998, descobrimos uma última atividade de Célia Câmara em prol da arte: o incentivo para que indígenas registrassem seus desenhos tradicionais em telas, que seriam posteriormente expostas em grandes exposições. Percebemos o desenvolvimento dessa ideia e sua colocação em prática na seguinte sequência de reportagens:

Arte Camaiurá

A marchande Célia Câmara prepara-se para desembarcar na Aldeia Camaiurá, no alto Xingu, de mala e cuia. Quer dizer, com telas e tintas para os índios se esbaldarem. A ideia é reunir um bom material e fazer uma exposição insólita no final do mês. Na abertura, em plena selva, um convidado especial: o presidente-candidato FHC (O Popular, 04/08/1998, p. 6).

Pincel do índio

Célia Câmara acaba de voltar do Alto Xingu animadíssima. Trouxe telas pintadas pelos índios Camaiurás, que vão deixar os colecionadores enlouquecidos (O Popular, 18/08/1998, p. 6).

A última festa do Quarup de 1998 – a mais importante celebração indígena do Brasil – foi realizada no fim de semana, na aldeia Iaulapiti, no Parque Nacional do Xingu. O ritual que homenageia os mortos reuniu oito etnias (...). O último

Quarup do ano foi reservado à comunidade indígena e com poucos convidados não-índios. Entre eles, o embaixador da Alemanha, Claus Duisberg, e Noé Villas-Boas, filho do sertanista Orlando Villas-Boas, um dos fundadores do Parque Nacional do Xingu. Outra convidada especial foi a marchande Célia Câmara, vice-presidente da Organização Jaime Câmara, que está desenvolvendo um trabalho artístico na aldeia Camaiurá (O Popular, 01/09/1998, p. 1).

A arte dos índios do Xingu - A marchande Célia Câmara dedica-se a um novo projeto: organizar um amplo painel dos elementos simbólicos presentes na cultura das 19 aldeias do Parque Nacional do Xingu. Ela distribuiu telas aos índios, que, com pincéis feitos de filetes de madeira e usando tintas naturais, estão criando trabalhos surpreendentes. O resultado será exposto em Goiânia e em São Paulo, no próximo ano (O Popular, 06/09/1998, p. 1).

Temos a impressão de que, após desbravar a arte goiana e apresentá-la ao público do sudeste do Brasil, que se diz e é visto historicamente como representante de uma intelectualidade “nacional”, e após também ter possibilitado a emergência de novos nomes goianos no sistema da arte; agora Célia Câmara havia encontrado uma nova fronteira a explorar: como uma verdadeira sertanista da arte, ela se propunha neste momento a apresentar a arte indígena e sua beleza ao mundo “civilizado”.

Percebemos, dessa maneira, uma conduta com um viés “missionário” em Célia Câmara, no sentido de ser aquela que revelaria à sociedade erudita as riquezas das culturas feitas fora dos grandes centros. Primeiramente, como vimos ao longo deste trabalho, com os artistas já consagrados localmente em Goiás, levando-os para o âmbito nacional, e, às vezes, internacional. Depois, revelando através do Concurso Novos Valores nomes que, de outro modo, dificilmente teriam relevância no sistema da arte. E, por fim, trazendo a arte de alguns povos originários do Brasil para espaços e suportes consagrados pela elite intelectual branca.

Nesse sentido, Célia Câmara depõe em reportagem do Jornal do Tocantins: “Meu trabalho com os índios não está ligado às questões políticas. Esse trabalho é uma opção pessoal em função do seu senso humanístico” (Jornal do Tocantins, 1º de maio de 1990, *apud* O Popular, 29 de setembro de 1998, p. 18), reforçando um caráter filantrópico.

Claramente, não é nosso objetivo aqui tratar da questão indígena, até mesmo pela falta de um escopo teórico. Mas gostaríamos de tecer comentários sobre algumas passagens escritas nas reportagens, que saltam aos olhos atuais diante o trato que se dava à questão na década de 1990, revelando uma incompreensão do público em geral sobre os povos tradicionais do

território brasileiro, que são tão diversos. Fazemos a ressalva de que não buscamos fazer um julgamento anacrônico de quem escreveu sobre os indígenas nos anos noventa, mas pensar sobre o que consideramos ser um ganho social das últimas décadas, no sentido de que muitos destes comentários seriam impensáveis nos dias de hoje, mesmo para o público leigo.

Na reportagem do dia 4 de agosto de 1998 (O Popular, 04/08/1998, p. 6), o termo “de mala e cuia”, sendo a cuia um utensílio de origem indígena, busca fazer uma referência extremamente genérica e banal à cultura dos vários povos originários, enquanto em “telas e tintas para os índios se esbaldarem” há a intenção de infantilizar tais pessoas, como crianças que estão recebendo presentes simples. Exposição “insólita”, no sentido de anormal ou não habitual, traz uma noção de exotismo misterioso à exposição, e “abertura, em plena selva”, termina de fetichizar a cultura indígena, assinalando sua estranheza em relação à cultura branca, que é o oposto da “selva”.

Na reportagem do dia 18 de agosto (O Popular, 18/08/1998, p. 6), o título “Pincel do índio”, traz uma incomum estrutura vocabular. Seria uma tentativa sensacionalista de fazer um trocadilho de cunho sexual? Além do mais, em “telas pintadas pelos índios Camaiurás, que vão deixar os colecionadores enlouquecidos”, vemos que a reação dos colecionadores é a de quem descobre uma “mina de ouro”, exatamente pelo exotismo fetichizado com que as obras de arte indígena são encaradas pelo público branco.

Em primeiro de setembro (O Popular, 01/09/1998, p. 1), a reportagem assinala a presença de Célia Câmara no Quarup, que tinha “poucos convidados não-índios. Entre eles, o embaixador da Alemanha, Claus Duisberg, e Noé Villas-Boas, filho do sertanista Orlando Villas-Boas, um dos fundadores do Parque Nacional do Xingu” (O Popular, 01/09/1998, p. 1). De certa forma, o texto busca engrandecer o trabalho de Célia junto aos Camaiurá, colocando-a ao lado, em importância, de um dos filhos do fundador do Parque Nacional do Xingu.

Por fim, na reportagem de 6 de setembro (O Popular, 06/09/1998, p. 1), há a ênfase em dizer “índios, que, com pincéis feitos de filetes de madeira e usando tintas naturais, estão criando trabalhos surpreendentes” (O Popular, 06/09/1998, p. 1). Esse trecho demonstra um cuidado em mostrar que a arte feita por pessoas indígenas aconteceu através do uso dos materiais mais naturais possíveis, e, dessa forma, seriam mais “originais”, “tradicionais”, sem a intervenção do homem branco. Como se o uso de tintas artificiais e pinceis de plástico maculassem a obra de arte, que seria “menos indígena” porque teve contato com a cultura branca, ignorando todo o arcabouço cultural do artista, e o contexto ao que ele se liga. É a mesma lógica daqueles que até hoje criticam indígenas que usam tênis e andam de carro, como

se apenas essa incorporação de alguns hábitos brancos anulassem completamente a identidade indígena.

Para aprofundar um pouco mais nossa compreensão sobre o trabalho de Célia Câmara com a arte do povo Camaiurá, temos alguns depoimentos que relatam suas viagens ao Xingu. Maria Dulce, que trabalhou na administração da Fundação Jaime Câmara, lembra que

Para mim, uma das mais brilhantes ações dela foi quando ela já estava doente, e ela promoveu uma ida ao Xingu, levou umas telas brancas, sem nada, e chegou lá e distribuiu essas telas para os índios pintarem. Graças a ela, nós temos uma série grande (não sei quantas telas são, mas é uma quantidade grande) de telas pintadas pelos índios do Xingu, que fazem parte hoje do acervo da Fundação Jaime Câmara.

Isso, para Goiás, foi muito importante, porque, com esse avanço da modernidade, eu acho que talvez tenha sido uma das últimas obras dos indígenas, assim, significativa. Nesse aspecto de promotora de artes, ela foi pioneira em Goiás (Maria Dulce, depoimento, anexo IV, 2024).

A importância defendida por Maria Dulce do trabalho de Célia junto aos indígenas frente ao “avanço da modernidade” diz respeito, obviamente, ao ponto de vista do mercado de arte, e não da própria produção artística em si. Quando ela diz que “talvez tenha sido uma das últimas obras dos indígenas, assim, significativa” Maria Dulce não se refere à arte feita para o próprio povo, dialogando com as próprias práticas culturais, mas uma arte visando a exportação para o mundo branco, circulando entre galerias e exposições, na lógica do mercado – aí sim, compreendemos o termo utilizado, “significativa”.

José Olímpio, piloto de avião e helicóptero que trabalhou para o grupo Jaime Câmara durante quarenta anos, se recorda do estímulo de Célia para os indígenas fazerem pintura de quadros para venderem na galeria de arte, e que o dinheiro era totalmente revertido para eles:

Meu relacionamento com a dona Célia foi muito grande com a visita aos índios, que ela gostava muito. Tivemos alguns contratemos, às vezes, isso já no primeiro vôo. Eu não a conhecia, ela se apresentou, mas eu não sabia quem era. E disse que queria ir na frente para aprender a pilotar. E eu disse que ela não iria (risos) (...).

Tivemos uma infinidade de visitas no Xingu, nos Guaroupes. Ela foi secretária de assuntos indígenas do governo do Tocantins, e a gente visitava praticamente todas as aldeias do Tocantins. Era festa, pamonhada, abobrada, era incrível. E ela, de uma força incrível: estava sempre presente, sempre ativa... estimulando os índios a fazerem pintura de quadros para vender na galeria de arte dela. E isso tudo era ajuda para os índios; o dinheiro, ela revertia todo para eles.

Numa das vezes, estranhamos, porque ela chegou e falou: “você pode voltar, me deixa aqui”. “Mas eu não posso largar a senhora aqui, dona Célia, sozinha!”. E ela falou: “Não, eu quero ficar só, tenho que resolver uns problemas aqui, de telas, com esses índios, e eu vou ficar só”. “Quando é que eu volto para buscar a senhora”? “No domingo.” “Tá bom.”

No domingo, eu cheguei lá para buscá-la. A aldeia toda vinha para cima do avião. E passa uma bicicleta. E a dona Célia sentada no cano. Passou direto, e ela falando: “Para, para, para, é o avião!” E o índio lá fez a curva lá, voltou (risos). Ela era incrível. Uma mulher incrível! (José Olímpio, depoimento, anexo IV, 2024).

Vemos, assim, mais uma vez, o espírito aventureiro de Célia Câmara. Primeiramente, querendo aprender a pilotar avião – já vimos neste trabalho que ela inclusive havia feito aulas. Ela “aplaudia o piloto José Olímpio pelos pousos que considerava perfeitos e adorava lembrar as lições de pilotagem que teve” (O Popular, 29/09/1998, p. 5). E, além disso, Célia, uma mulher urbana e já idosa, de forma incomum, se sentiu à vontade para passar alguns dias junto aos indígenas, vivendo na aldeia, longe de todas as comodidades da cidade, dormindo em redes.

Uma grande reportagem de Nádya Timm de 6 de setembro de 1998 (anexo V) explica que a iniciativa de Célia Câmara com a arte dos índios do Xingu surgiu de uma idéia que ela teve quando conheceu, a convite do então presidente da Funai, Sullivan Silvestre, o Quarup, a maior festa indígena do País, que havia sido realizada na aldeia Camaiurá:

Ela conta que ficou impressionada com a beleza da pintura corporal usada em cada ritual da cerimônia, que contou com a participação de mais de 2 mil índios. Ao conversar com eles, a marchande foi descobrindo o significado da simbologia que está nos sinais, traços e cores de cada desenho e pintura. (...)

A partir do Quarup, Célia Câmara criou o projeto artístico e, para iniciá-lo, chegou a passar quatro dias na aldeia Camaiurá. Esse contato possibilitou que se aproximasse mais da cultura indígena (...). Pretendendo voltar ao Xingu mais vezes, a marchande calcula que finalizará o projeto até abril de 99 (O Popular, 06/09/1998, p. 10).

Figura 39: Célia Câmara com mulher indígena no Parque Nacional do Xingu.



Fonte 39: O Popular, 06/09/1998, p. 10.

A reportagem de Nádía Timm (anexo V) também utiliza alguns recursos narrativos que demonstram a falta de familiaridade do público leitor da época com assuntos pertinentes à cultura indígena. Em um trecho, diz: “A marchande Célia Câmara (...) está desenvolvendo um projeto artístico junto às etnias (essa palavra, atualmente, substitui o vocábulo tribos entre os antropólogos) que vivem no Parque Nacional do Xingu, no norte do Mato Grosso” (O Popular, 06/09/1998, p. 10), percebendo, dessa maneira, a necessidade de explicar ao leitor o significado da palavra “etnia”. Também explica que

Sua intenção é preparar um amplo e expressivo painel que reúna elementos simbólicos da cultura de todas as 14 etnias que vivem nas 19 aldeias da reserva indígena. Com apoio da Funai, Célia Câmara já esteve três vezes na área para distribuir telas entre os índios interessados em pintá-las. "Ele ficam inteiramente livres para escolher a temática e o material que quiserem usar", explica a marchande, que também comenta a desenvoltura com que utilizam pequenos filetes de madeira como se fossem pincéis. "Até parece que eles têm alguma régua", brinca.

Ao invés de tintas tradicionais, os índios trabalham com pigmentos naturais à base de jenipapo, urucum e resinas vegetais, porém alguns não dispensam o lápis de cor. Nas telas surgem composições geométricas de dar inveja aos artistas mais contemporâneos e que deixariam os concretistas de queixo caído. A figuração também tem vez, e na estrutura sintética dos elementos, a flora e a fauna ganham contornos simples e harmoniosos. "Eles contam suas histórias e seu relacionamento com o meio ambiente com muita delicadeza e

criatividade", analisa a marchande, que conclui: "As imagens de arraias, peixes, tartarugas e jacarés sugerem esse equilíbrio perfeito" (O Popular, 06/09/1998, p. 10).

A reportagem reitera a informação de que os indígenas utilizam materiais de origem natural para suas obras, demonstrando que esse fato é considerado importante pelo público, como vimos anteriormente, para não macular a "aura" silvícola dos trabalhos artísticos. Apesar disso, também se diz que "eles ficam inteiramente livres para escolher a temática e o material que quiserem usar" (O Popular, 06/09/1998, p. 10).

Também se tenta fazer um paralelo entre as obras dos xinguanos e a de artistas de influência das vanguardas europeias, em "nas telas surgem composições geométricas de dar inveja aos artistas mais contemporâneos e que deixariam os concretistas de queixo caído" (O Popular, 06/09/1998, p. 10). Apesar de ser inócua, considerando que não faz sentido analisar obras de arte através de critérios de uma cultura totalmente diferente, a consideração aos artistas contemporâneos e concretistas nos lembra que grande parte dessas estéticas das vanguardas europeias beberam da fonte de culturas não europeias, exatamente pelo interesse, ao final do século XIX, por artefatos e arte "tribal", acreditando que o fazer artístico dessas culturas ancestrais era mais "sincero" que a arte acadêmica europeia (ARGAN, 1992).

Nesse sentido, quando Célia Câmara diz "As imagens de arraias, peixes, tartarugas e jacarés sugerem esse equilíbrio perfeito" (O Popular, 06/09/1998, p. 10), está, talvez sem perceber, reverberando essa ideia de "sinceridade" da arte de povos tradicionais, oriunda do que acredita ser um "equilíbrio perfeito" com a natureza, idealizando a vida desses povos. Devemos lembrar que, como em qualquer sociedade, também existem práticas nocivas à natureza nas diversas culturas originárias, apesar de serem bem menos desastrosas que as promovidas após a Revolução Industrial europeia. Não se trata, portanto, de um equilíbrio "perfeito".

Por fim, a reportagem informa que as telas seriam apresentadas no ano seguinte em exposição na Fundação Jaime Câmara, em Goiânia, e na Funarte de São Paulo, que era coordenada por PX da Silveira. Na opinião de Célia Câmara, "a mostra é muito oportuna, principalmente porque estamos discutindo as comemorações dos 500 anos do descobrimento e está na hora de lembrarmos as raízes da cultura brasileira, para, finalmente, darmos o devido valor ao índio" (O Popular, 06/09/1998, p. 10) – dispondo da oportunidade de uma data histórica para, só então, lembrar dos donos primordiais do território brasileiro, de forma a corroborar com a criação de um ideal de nacionalidade para o Brasil, como foi feito desde os tempos imperiais com a arte e literatura indianistas.

Em 15 de setembro de 1998, uma nota na coluna Artemania, de Nádya Timm, informa que “PX Silveira e Célia Câmara aliaram-se para promover uma supermostra em São Paulo, em plena Bienal Internacional. Vão reunir obras de gente que passou pelo Projeto Novos Valores da Casagrande Galeria de Arte para apresentar na Funarte paulista” (O Popular, 15/09/1998, p. 6).

Ao final do mês, de forma pressagiosa quanto ao iminente falecimento de Célia Câmara, ocorre uma última homenagem ainda em vida: “Espaço Célia Câmara: Em breve, a Fundação Jaime Câmara vai homenagear a marchande Célia Câmara. Seu nome vai prestigiar um novo espaço cultural da instituição. A área reúne sala de eventos, de exposição e uma midioteca” (O Popular, 22/09/1998, p. 6).

Em 28 de setembro de 1998, Célia Câmara falece, vítima de complicações cardíacas (O Popular, 29/09/1998, p. 3). Ela estava internada há vários dias no Hospital Santa Geneveva, depois de sofrer um enfarte, e teve falência múltipla de órgãos. Seu enterro foi no Cemitério Santana, no jazigo da família, ao lado do marido, Jaime Câmara, falecido em 1989.

Figura 40: Enterro de Célia Câmara (1998).



Fonte 40: O Popular, 29/09/1998, p. 18.

O velório, realizado no Cemitério Jardim das Palmeiras, durou pouco mais de três horas, em respeito ao desejo da empresária de ser sepultada rapidamente. A celebração da missa contou com a participação do Secretário Municipal de Cultura, padre César Garcia, que foi um dos celebrantes. Compareceram diversos intelectuais, artistas e políticos (O Popular,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em reportagem no O Popular de 3 de abril de 2024, intitulada “Uma Longa História Feita de Arte”, o jornalista Rogério Borges faz um sucinto apanhado histórico da arte feita em Goiás, muito embasado no livro de Amaury Menezes, “Da Caverna ao Museu: Dicionário das artes plásticas em Goiás” (1998). O jornalista dedica um parágrafo inteiro a Célia Câmara:

Quem acompanha a cena artística goiana concorda que um nome foi fundamental para sua consolidação: Célia Câmara, esposa do empresário Jaime Câmara. "Goiânia já tinha uma base sólida na academia e passou a ter no mercado, com a Casagrande Galeria de Arte, que Célia Câmara fundou", destaca PX Silveira. "Ela permitiu que o artista se viabilizasse como profissional. Eram bem recebidos e cuidados. E tinha meios de divulgação poderosos no jornal O POPULAR e na TV Anhanguera. Antes, o pessoal não dava importância aos artistas, as obras não valiam nada. Se não fosse Célia com a posição que ela ocupava e sua capacidade de trabalho, não teríamos desenvolvido uma cena de artistas visuais." Para DaMatta, que (...) trabalhou em museus e na Fundação Jaime Câmara, onde gerenciou o acervo, a cena das artes em Goiás é surpreendente por sua variedade e originalidade. (...) DaMatta também verifica mudanças: "Hoje não é possível mais ter isolamento. As informações estão circulando. Mas falta uma Célia Câmara para organizar" (O Popular, 3 de abril de 2024, p. 16).

De fato, Célia Câmara faz falta. Seu nome foi utilizado por DaMatta (O Popular, 3 de abril de 2024, p. 16) como referência: “falta *uma* Célia Câmara”, alguém que organize e fomenta o sistema da arte como ela. O termo “Célia Câmara”, dessa maneira, se tornou metonímia, assim como ocorreu, na antiguidade romana, com Caio Cílnio Mecenas, cujo sobrenome alcunhou a prática do mecenato.

Célia Câmara, ainda que, provavelmente, não conhecendo muito as teorias acerca do sistema da arte, produziu um sistema em Goiás que funcionou primorosamente durante 20 anos, enquanto durou sua Casa Grande Galeria de Arte (1975-1995). Ela se utilizou do aparato de mídia do jornal O Popular de sua família, contando com críticos de Goiás e do eixo Rio-São Paulo (com foco maior na capital carioca), que noticiavam e traziam uma produção artística erudita, e promoveu e negociou obras de novos talentos juntamente a artistas já tradicionais do mercado goiano.

Dessa forma, ela soube orquestrar um sistema que perpetrava os valores da arte moderna, que agregava valor cultural a seu empreendimento, e ainda rendia financeiramente a ela e a todos que a circundavam: os compradores tinham acesso a bens artísticos canonizados

pela imprensa local e, principalmente, os artistas puderam viver de sua produção enquanto a Casa Grande Galeria de Arte negociava as obras – fato que até hoje rende louvores a Célia Câmara por parte dos artistas plásticos goianos.

Nossas fontes primárias pesquisadas foram reportagens do jornal O Popular que mencionavam o nome de Célia Câmara, o que nos permitiu acompanhar sua trajetória, desde os primeiros anos de casamento com Jaime Câmara, até o fim de sua vida. Também foram feitas entrevistas orais com familiares e amigos, a fim de esclarecer dados que a documentação acessada não permitiu constatar e preencher lacunas de informação.

Para analisarmos essa trajetória, consultamos autores da área de História, que nos trouxeram um embasamento para a história biográfica; da área de sociologia, que fundaram um alicerce para compreender o papel das mulheres no sistema das artes visuais; e da área de educação, que desnudaram as tensões quanto ao ensino de artes no currículo escolar, e ajudaram a compreender a importância do trabalho de Célia Câmara em promover os artistas de Goiás e ampliar o conhecimento em arte no interior e na capital goiana.

O primeiro capítulo, “O ensino de arte na educação básica de Goiás”, visou defender a relevância do estudo da figura da marchande Célia Câmara em meio aos grandes nomes das artes plásticas de Goiás, através da reflexão sobre as implicações na educação escolar sobre o ensino do funcionamento do sistema da arte.

Para promovermos essa análise no campo da educação escolar de Goiás, nos embasamos em autores como Paulo Freire, José Carlos Libâneo, Dermeval Saviani, Pierre Bourdieu, Afrânio Mendes Catani, Álvaro Vieira Pinto, Sérgio Miceli, Sérgio Buarque de Hollanda, Jessé Souza, entre outros. A maioria desses pensadores foram estudados no curso “Cultura, formação social e educação: uma introdução aos intérpretes do Brasil”, do Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Goiás.

Esses autores escancaram as engrenagens de dominação social que ocorrem através da hierarquização das diversas práticas culturais. Dessa maneira, objetivamos contribuir, na esfera da reflexão e produção do conhecimento, com uma discussão que busca empoderar os educandos da educação básica mediante sua iluminação quanto às estratégias de legitimação e consagração dos artistas e suas obras, inclusive em âmbito local.

Utilizamos essa análise para argumentarmos a importância de se ensinar na educação básica como os artistas são consagrados por um sistema, com intelectuais e marchandes que chancelam o valor de suas obras. Este conhecimento por parte dos discentes do ensino básico

visa uma apropriação e um empoderamento, desmistificando entre os estudantes a hierarquia historicamente produzida entre cultura erudita e popular.

A partir dessa pedagogia histórico-crítica teorizada no primeiro capítulo, apresentamos o caso concreto da trajetória de Célia Câmara, que lançou mão de sua posição social, contatos, capital cultural, e, principalmente, da mídia disponível do jornal O Popular e da TV Anhanguera para alcançar uma legitimação da arte goiana perante a crítica e o público, profissionalizando o mercado de arte nas décadas de 1970 e 80.

O segundo capítulo, intitulado “Sistema da Arte: compreensão evolucionária, sociológica e histórica”, explanou sobre o sistema da arte. A tendência adaptativa dos seres humanos à formação de grupos dentro de uma mesma sociedade explica a formação dos grupos herméticos que caracterizam o sistema de arte. Assim, pudemos compreender o sistema da arte não só pela sociologia e pela história, mas também através da biologia e da antropologia.

Em seguida, o sistema da arte foi explicado em seu viés sociológico e em seu desenvolvimento histórico, a partir do sociólogo Pierre Bourdieu. Sua farta obra, desenvolvida sobretudo ao longo das décadas de 1960 e 1980, é legatária de uma tradição de estudos da relação entre arte e sociedade que se desenvolveu a partir dos anos 1950, com a História Social da Arte. Nela, são colocados em destaque os contextos históricos, sociais, culturais, econômicos e institucionais que servem de base para a produção artística de determinado período. A concepção de sistema da arte, assim, passa a ser engendrada na tomada de consciência de que o significado não é imanente à obra, e que é preciso que se leve em consideração o contexto do artista.

Assim, o capítulo 2 fez um amplo apanhado histórico do sistema da arte. Na segunda parte do capítulo, a análise orbitou ao redor de figuras femininas nos bastidores da produção artística, seja na qualidade de *sallonières* ou de *marchandes*. A partir da compreensão dessas personalidades, pudemos traçar a biografia de Célia Câmara, cientes de toda a História da relação das mulheres com o sistema da arte.

No terceiro capítulo, analisamos a biografia de Célia Câmara com relação à sua vida anterior à abertura da Casa Grande Galeria de Arte. Os 31 anos da vida adulta de Célia que selecionamos como a “primeira fase” de nossa narrativa biográfica apresentaram, pouco a pouco, o seu desenvolvimento como empresária e figura pública.

Entre 1944 e 1975, pudemos observar – com as devidas considerações da ausência de neutralidade das fontes históricas –, através da ótica das colunas sociais da rede midiática do próprio marido, Jaime Câmara, que Célia foi uma dona de casa exemplar enquanto o filho ainda

era pequeno, até os nove anos de idade. Já 1956 se apresenta como um ano de inflexão, durante o qual Célia passou a atuar na vida pública através da vice-presidência do Clube Social Feminino e da inauguração da Boutique Revy.

O engajamento político de Jaime Câmara encontra suporte em Célia, que, no ano de 1958, filiou-se juntamente ao marido ao Partido Social-Democrata (PSD), e ainda estruturou um comitê feminino para o partido em Goiás. Jaime foi eleito prefeito de Goiânia neste ano. A partir de 1965, vemos Célia se tornar vice-presidente da TV Anhanguera, o que enseja nas colunas sociais um enaltecimento de suas qualidades comerciais ao mesmo tempo em que se reafirma constantemente os atributos “femininos” de Célia, como que justificando que sua posição de poder não a faz deixar de ser mulher.

Ao largo destes 31 anos, Célia Câmara participou de inúmeros eventos sociais: bailes de carnaval, ações beneficentes, jantares políticos, vernissagens artísticas, bailes de debutantes, julgamentos de misses, e aniversários da colunista que tanto a reportou, Maria José. Encontramos algumas situações pontuais que revelam o feitio de Célia pelas artes plásticas: em 1965, descobrimos seu gosto por antiguidades; em 1966, seu comparecimento a exposição de Frei Confaloni; e em 1972, em coquetel de apresentação do artista plástico Kennedy Bahia. Mas em nenhum momento vemos uma frequência assídua de Célia Câmara em vernissagens, muito menos seu envolvimento substancial com as artes plásticas de Goiás.

Diferentemente de uma história teleológica, de uma vida em busca de uma ambiência artística que culminaria na criação da galeria, vemos na verdade a vida como ela é: encontros esporádicos com personalidades dos mais diversos meios, que, em algum momento, pela aleatoriedade e contingência histórica, calharam de frutificar em um segmento comercial que estava se sobressaindo nos anos 1970: as artes plásticas.

No quarto capítulo, objetivou-se contar os momentos mais significativos da vida de Célia Câmara, a partir da criação da Casa Grande Galeria de Arte, em 1975, até seu falecimento por complicações cardíacas, em 1998. Neste momento, sua biografia foi inserida no contexto da história do sistema da arte de Goiás, e, para tanto, fizemos um apanhado histórico baseado nas obras de Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, com o doutorado “Os Salões e o Sistema da Arte - Os Salões da CAIXEGO nos anos 1970” (2015), e de Armando de Aguiar Guedes Coelho, com a tese “O Mercado de Arte Goiano e o Artista como Ser Social” (2015).

A vida de Célia Câmara continuou sendo narrada, no capítulo 4, a partir das reportagens sobre ela no O Popular. Incluímos também, agora, os eventos promovidos na Casa Grande

Galeria, em busca dos mecanismos de legitimação e consagração utilizados por Célia para fazer rodar o sistema da arte em Goiás.

Dessa forma, o objetivo desse trabalho foi corroborar para a compreensão da História da Arte e da História de Goiás, evidenciando a importância de seu ensino na Educação Básica de Goiás. Como uma empreendedora das artes, Célia Câmara foi essencial para as engrenagens (artistas) e lubrificação (criação de um público) do mercado de arte entre 1975 e 1995.

Diante as fontes estudadas, podemos traçar um fio condutor do protagonismo de Célia Câmara, que começou sua vida pública como socialite, depois se tornou empresária, assumiu a diretoria da TV Anhanguera e do Jornal de Brasília, atuou no plano político através do PTB, por influência de seu marido (que foi prefeito de Goiânia e deputado federal por Goiás), e, finalmente, manejou todo o conhecimento adquirido com essas vivências para ser uma grande marchand em Goiás, muito mais por seu traquejo e autodidatismo do que através de uma educação formal voltada às artes.

De forma geral, analisamos que a atuação de Célia visava muito mais a promoção dos artistas locais do que a sua penetração nacional: houve muito mais exposições coletivas de goianos na Casa Grande Galeria de Arte do que de nomes nacionais. E, entre esses grandes nomes, verifica-se uma variedade eclética: aqueles consagrados pelo próprio sistema da arte brasileiro, como Walter Lewy, Lasar Segall, Eliseu Visconti e Aldemir Martins; mas também pessoas que pintaram quadros mas eram famosas em outras carreiras, como os políticos Jânio Quadros, Juscelino Kubitschek, o herdeiro da família imperial D. Pedro IV, e os cartunistas Millôr Fernandes e Ziraldo (e, na ocasião, foi convidado o cartunista goiano Jorge Braga). Temos também a visitação de grandes nomes da mídia, como a atriz Glória Menezes, ou a exposição de Albery Cunha, que havia aparecido em novela da rede Globo.

Diante tamanha variedade, percebemos um crivo de escolha midiático, e não tão preocupado com a opinião de profissionais da elite das artes plásticas, sacerdotes da manutenção de uma aura culta e conceitual. O propósito dessas exposições era o de que os nomes nacionais fossem apresentados aqui para ajudar a consagrar o espaço da Casa Grande Galeria e os artistas locais que lá expunham.

Fazemos a ressalva de que houve sim artistas goianos que se consagraram nacional e internacionalmente – com destaque para Siron Franco e Ana Maria Pacheco. Mas o peso do que foi feito pela galeria de Célia Câmara está na promoção da arte local – o que fica evidente no Concurso Novos Valores, que permitia a ascensão de jovens talentos, e no programa de

“interiorização” da arte em Goiás, muito exitoso em levar para cidades distantes da capital, Goiânia, um pouco de conhecimento em arte e o reconhecimento de nossos artistas. Ao fim, Célia ainda promoveu arte indígena em sua galeria e em São Paulo, fruto de sua atuação como secretária de assuntos indígenas do primeiro governo do recém-criado estado do Tocantins. Célia Câmara, assim, desbravava uma última fronteira ao dar notoriedade para a arte feita no que outrora era território goiano.

É fundamental, para a construção de uma cidadania crítica, que os estudantes da Educação Básica de Goiás saibam do legado de Célia Câmara, não como uma figura mítica, mas como uma mulher que, dispondo de meios sociais, escolheu utilizá-los em prol da cultura e da arte. Da mesma maneira, também defendemos aqui o ensino sobre as engrenagens do sistema da arte para os alunos da Educação Básica, pois não basta transmitir nomes e ideias consideradas importantes ao longo da história da arte, se este conhecimento não possuir qualquer correlação com a vida dos educandos.

Guiando-nos pelas ideias de Paulo Freire (1999), José Carlos Libâneo (1984) e Demerval Saviani (2011), buscamos uma educação que não crie apenas um aluno-espectador da cultura, que se sente impossibilitado de fazê-la, por considerá-la pertinente apenas a uma elite mítica dotada de genialidade, única que consegue produzi-la ou compreendê-la. É por esse motivo que se torna necessário, àqueles que almejam uma educação libertadora, ensinar aos educandos o processo pelo qual determinados bens culturais são hierarquizados, quais são as estratégias de poder camufladas, das quais a escola tradicional é partícipe.

Neste ponto, o ensino sobre arte deve tanto abranger formas outras de linguagens artísticas – como a de culturas para além da europeia –, quanto ensinar sobre os cânones da arte de forma articulada com a realidade. E essa articulação se dá exatamente mostrando as maneiras pelas quais a maioria dos artistas se consagra, provando que diversas pessoas poderiam ter feito obras consideradas excepcionais, caso tivessem os recursos sociais para tanto: classe social, habitus familiar, contatos, influência, ou como vimos, o respaldo de uma marchande, mecenas e empreendedora cultural como Célia Câmara.

A ação pedagógica libertadora deve dar o acesso ao “gosto culto” ao mesmo tempo em que demonstra sua lógica de poder e também prova que outras práticas culturais são equivalentes em importância. Apenas dessa maneira a escola poderá promover um tensionamento do monopólio das artes consideradas eruditas por parte de uma elite intelectual.

É por isso que, no caso da educação em Goiás, para ocorrer essa apropriação popular da cultura erudita, é necessário não apenas fazer os educandos conhecerem os artistas canonizados pelo sistema da arte local, como Ana Maria Pacheco, Antônio Poteiro ou Siron Franco, mas também saber quem foi a principal figura que engendrou esse sistema: Célia Câmara. Uma mulher da elite, que internalizou o habitus cultivado do apreço às artes plásticas, e fez disso seu negócio e propósito de vida, ampliando o acesso do público à cultura erudita. Para tanto, ela dispunha de contatos com a elite econômica, política e intelectual, além de empresas de mídia, com o jornal O Popular e a TV Anhanguera, que ela articulou para promover artistas, muitos deles inicialmente desconhecidos, que expunham em sua Casa Grande Galeria de Arte.

Na outra ponta, Célia também proporcionava uma democratização da arte ao viabilizar as carreiras de artistas oriundos das classes populares, além oferecer cursos, palestras e oficinas para o público em geral, fazendo de sua galeria um espaço de arte aonde as pessoas podiam trocar seus conhecimentos. Enquanto durou a Casa Grande Galeria de Arte, de 1975 a 1995, produtores e apreciadores de arte puderam se encontrar e formar um sistema e um mercado, gerando valor cultural e econômico, agenciados pelo empreendedorismo cultural de Célia Câmara.

A análise proposta neste trabalho não teve como finalidade uma biografia que esgotasse em absoluto a figura de Célia Câmara, mas que, na esteira de Philippe Levillain, mostrasse “as ligações entre passado e presente, memória e projeto, indivíduo e sociedade” (1996, p. 176). E, admoestados por Benito Bisso Schmidt (2004), nutrimos um profundo respeito pela personagem pesquisada, “no sentido de compreendê-la em sua historicidade e não como uma celebridade a ser desnudada – [...] ética particular, aquela do profissional de História que se dedica a perscrutar os caminhos e descaminhos de uma vida” (SCHMIDT, 2004, p. 25).

É inegável a relevância de Célia Câmara para a História de Goiás, sobretudo a história da cultura goiana. Sua contribuição para a sociedade vai mais além quando consideramos também se tratar de uma mulher empreendedora no século XX, que, com seus esforços e discursos, influenciou outras mulheres e ampliou o alcance de suas iniciativas. Quanto a essa temática, a de mulheres de grande importância na história de Goiás, nosso trabalho vem, muito

orgulhosamente, enriquecer um arcabouço de produções intelectuais da Faculdade de História que inclui pesquisas sobre Goiandira do Couto²⁰, Belkiss Spenziéri²¹ e Lígia Rebelo²².

Destarte, fica a memória de um tempo em que Goiás gozou de um sistema da arte bem articulado, que permitiu ganhos culturais à sociedade e profissionais a seus agentes. E deixamos aqui o pesar por nosso estado não ter presenciado, desde o falecimento de Célia Câmara em 1998, uma atuação, principalmente empresarial, tão efetiva em prol das artes plásticas goianas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFLAG. *Regina Lacerda*. Disponível em <https://www.aflag.com.br/academicas/38-regina-lacerda>, acesso em 29 de junho de 2021.

AGAMBEN, Giorgio; OLIVEIRA, Cláudio. *Gosto*. Autêntica, 2017. Capítulo “verdade e ciência”. Disponível em https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=lang_pt&id=DoQ6DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=o+gosto&ots=Ob6ka6RI7L&sig=oVUG1RtJZubXeKdw4cPcFRcwuiE&redir_esc=y#v=onepage&q=o%20gosto&f=false

ALMEIDA, Fábio Portela Lopes de. *As origens evolutivas da cooperação humana e suas implicações para a teoria do direito*. Artigos Revista Direito GV 9 (1), Jun 2013. <https://doi.org/10.1590/S1808-24322013000100009>. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rdgv/a/g4RhfpDzsySQtd6Crm6VhnR/?lang=pt>, acesso em 03 de fevereiro de 2023.

ALMEIDA, Renata Lopes Marinho de. *A mulher letrada na França Iluminista: trajetória, sociabilidade e possibilidades*. XXIX Simpósio de História Nacional. Anpuh, 2017. Disponível em

²⁰ BARBOSA, Raquel Miranda. *Muito além das telas douradas: cidade e tradição em Goiandira do Couto*. PPGH-UFG. Tese de doutorado, 2017.

²¹ FREIRE, Luciana Bueno de Alvarenga. *Belkiss Spenziéri: uma fotobiografia (1928-2005)*. PPGH-UFG. Dissertação de mestrado, 2018.

²² MACHADO, Vinícius Felipe Leal. *O colégio Pedro Gomes entre projetos de modernidade e práticas educacionais subjetivas: uma perspectiva a partir das memórias de Lígia Rebelo (1956-1966)*. PPGH-UFG. Tese de doutorado, 2025.

https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502848139_ARQUIVO_TextocompletoANPUH2017.pdf , acesso em 14 de outubro de 2020.

A POLLINAIRE, Guillaume. *Chroniques d'art: 1902-1918*. Coautoria de L. C. Breunig. Paris: Gallimard, 1996. 623 p. (Collection folio/essais, 221).

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ARRAIS, Cristiano Alencar e SANDES, Noé Freire (Org.). *A história escrita: percursos da historiografia goiana*. Goiânia: Gráfica UFG, 2018.

AVELAR, Alexandre de Sá. *A biografia como escrita da História: possibilidades, limites, tensões*. Dimensões, n. 24, 2010.

BARROS, José D.'Assunção. *História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier*. DHI/PPH/UEM. Revista Diálogos, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/3055/305526860014.pdf> , acesso em 01 de outubro de 2020.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

BORELA, Marcela Aguiar. *Experiência Moderna nas Artes Plásticas em Goiás*. Goiânia, Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2010, p.82.

BORELA, Marcela Aguiar. *Experiência moderna nas artes plásticas em Goiás: fronteira, identidade, história (1942-1962)*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de História da UFG. Goiânia, 2010.

BORGES, Maria Elízia. *A pintura na capital do café: sua história e evolução no período da Primeira República*. Série História Local 10. Franca: UNESP, 1999.

BORGES, Maria Elízia. *Legitimação de um ideário artístico: as publicações culturais e os percursos do ensino de história da arte na Faculdade de Artes Visuais/UFG*. XXVI Colóquio CBHA, 02/07/2007, pp. 129-138.

BORGES, Rosana Maria Ribeiro; LIMA, Angelita Pereira de. *História da imprensa goiana: dos velhos tempos da Colônia à modernidade mercadológica*. Dossiê 200 anos da imprensa no Brasil. Revista UFG, dezembro de 2008, ano X, nº 5. Pp. 68-87.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, A. *O Amor pela Arte, os museus de arte na Europa e seu público*. Porto alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre & PASSERON, J. *A Reprodução, elementos para uma teoria de ensino*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BOURDIEU, Pierre et al. *O poder simbólico*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção, crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma Teoria da Prática*. In: ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Gosto de classe e estilos de vida*. In: ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *O campo científico*. In: ORTIZ, R. (org.) Pierre Bourdieu. Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. 2017.

BRASIL. Lei nº 7.957, de 06 de janeiro de 2000. Altera pela Lei nº 8146, de 27 de dezembro de 2002, Lei Municipal de Cultura, que institui incentivo fiscal em favor de pessoas físicas e

jurídicas de direito privado, para a realização de projetos culturais e dá outras providências. Brasília, DF, jan 2000.

BRASIL. Lei nº 13.613, de 11 de maio de 2000. Institui o Programa Estadual de Incentivo à Cultura – GOYAZES e dá outras providências. Brasília, DF, mai 2000.

BRASIL. Lei nº 15.633, de 30 de março de 2006. Dispõe sobre a criação do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás - Fundo Cultural, e dá outras providências. Brasília, DF, mar 2006.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (Lei Rouanet). Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF, dez 1991.

BRAUN, E.. *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics under Fascism*. Cambridge University Press, 2000, p. 1.

BRUGIATELLI, Vereno. *Narrativa e experiência temporal na reflexão de Paul Ricoeur*. Logoi.ph – Journal of Philosophy, n. V, 14, pp. 421-433, 2019. ISSN:2420-9775. Disponível em <file:///D:/Main/Downloads/16-57946-traducao.-narrativa-e-experiencia-temporal-na-reflexao-de-paul-ricoeur-1.pdf> Consultado em 29 de dezembro de 2022.

BUENO, Maria Lúcia. *O Mercado das Galerias e o Comércio da Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*. In: Sociedade e Estado, Brasília: maio/agosto, 2005, v. 20, n. 2, p. 377-402. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922005000200006> e em https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200006&lng=pt&tlng=pt , acesso em 21 de outubro de 2020.

BULHÕES, Maria Amélia. *Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas*. In: Porto Arte, v.1, n.1, maio de 1990. Porto Alegre: I.A. UFRGS, 1990.

BULHÕES, Maria Amélia. *O sistema da arte mais além de sua simples prática*. In: As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil. BULHÕES, Maria A. (org.). Porto Alegre: Zouk, 2014.

BULHÕES, Maria Amélia. *Sistemas de Ilusão: institucionalizações que não se evidenciam*. In: MARTINS, Alice F. COSTA, Luís E. MONTEIRO, Rosana H. (orgs). Cultura visual e desafios da pesquisa em artes. Goiânia: ANPAP, 2005.

- BUORO, Anamelia Bueno. *O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*. 4º edição. São Paulo: Cortez, 2000.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução de Sérgio Tellaroli. Editora Companhia das Letras, 2003.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Zahar, 2ª edição, 2005.
- BUTNAM, Judith; ALLEGRI, Ricardo F. *A cognição social e o córtex cerebral*. In.: Psicologia: Reflexão e Crítica, volume 14, n. 2, 2001.
- CACIOPPO, J. T.; BERNSTEIN, G. G. *Social neuroscience*. In.: SMELSER, Neil J.; BALTES, Paul B. Baltes (eds.). *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Oxford: Elsevier. Publisher's, 2001.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Jaime Câmara*. Biografia. Disponível em www.camara.leg.br/deputados/131941/biografia, acesso em 24 de julho de 2023.
- CAMARGOS, Márcia. *Uma República nos moldes franceses*. REVISTA USP, São Paulo, n.59, p. 134-143, setembro/novembro 2003.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1979.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte*. São Paulo: Cultrix LTDA., 1984.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. 4ª Ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A Sociologia de Bourdieu (ou como um autor se torna indispensável a nosso regime de leituras)*. Educação & Sociedade, ano 23, no 78, Abril/2002a.
- CATANI, Afrânio Mendes; HEY, A. P. *Bourdieu e a educação*. Cult, São Paulo, n. 128, p. 62-64, 2008. Available from: <https://revistacult.uol.com.br/home/bourdieu-e-a-educacao/>. Access on: 09 Nov. 2022.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- CCUFG, Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás. *Geração 80*. Catálogo de exposição. Texto e curadoria de Aguinaldo Coelho. Goiânia, 2020.
- CERTEAU, Michel de. *Operação historiográfica*. In: A escrita da História. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1987.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. *A História hoje: dúvidas, desafios e propostas*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n.13, v.7, p.97-113, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Defesa e ilustração da noção de representação*. Fronteiras, Dourados/MS, v.13, n. 24, p. 15-29, Jul./Dez. 2011.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos Avançados, São Paulo, v.5, n.11, p. 173-191, 1991.
- CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Volume 4. Organizador: Homero Santiago.
- CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Ed. UFG, 1999.
- CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- CHEIDA, Rodrigo Saraiva; COSTA, Maria Conceição da. *Investigando os subterrâneos neurológicos dos transtornos de aprendizagem: perspectivas teóricas e metodológicas para uma pesquisa dos ESCT sobre as Neurociências*. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 3 e 6 de Agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401989514_ARQUIVO_RodrigoSaraivaCheida.pdf, acesso em 09 de fevereiro de 2023.

COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. *Os Salões e o Sistema da Arte - Os Salões da Caixego nos anos 1970*. Doutorado em Arte e Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás, 2015.

COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. *Os salões e o sistema da arte - os salões da caixego nos anos 1970*. Tese de doutorado da Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes Coelho. *Casa Grande Galeria de Arte: A engrenagem de um mercado de arte emergente*. In: Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: UFG, FAV, 2013.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. *Carlos Sena: A Trajetória de um Artista na Arte Goiana (1980-1989)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2009.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. *Carlos Sena: A trajetória de um artista na arte goiana (1980-1989)*. Dissertação de mestrado da Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. *Casa Grande Galeria de Arte: a engrenagem de um mercado de arte emergente*. In: MONTEIRO e ROCHA (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: FAV/UFG, 2013.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. *O mercado de arte goiano e o artista como ser social*. Tese de doutorado FAV/UFG, 2015.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. *O mercado de arte goiano e o artista como ser social*. Tese de doutorado da Faculdade de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antônio (Org.). *Dicionário crítico de gênero*. Dourados (RS): UFGD, 2015.

CORAZZA, Sandra Mara. *Introdução ao Método Biografemático*. In: COSTA, L. B.; FONSECA, T. M. G. (Org.). *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*. Porto Alegre: [S.n.], 2010, pp.85-107. Disponível em

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/259071/000748343.pdf?sequence=1&isAllowed=y> , acesso em 27 de dezembro de 2023.

CORRÊA, Clecius Campos. *Artes visuais e imprensa: os cadernos de cultura e as transformações do mundo da arte brasileira (São Paulo e Rio de Janeiro entre os anos de 1960 a 1980)*. 44º Encontro Anual da ANPOCS. SPG 05 - Arte e Política: Disputas, Práticas e Deslocamentos, Sessão 01, 01 de dezembro de 2020.

CORRÊA, Gabriela Caspary. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. 2018.

COSTA, Jean Henrique. *Reflexões sobre a indústria cultural a partir de Pierre Bourdieu: a importância dos conceitos de Habitus e Capital Cultural*. Revista Espaço Acadêmico nº140, 2012, p. 12–21. Disponível em <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/18411/10261> , acesso em 14 de outubro de 2020.

COURI, Daniel. *Julia Mattos pelos olhos de Albery*. Blog Porcos, Elefantes e Doninhas. Postado em 8 de setembro de 2014. Disponível em <https://porcoselefantesedoninhas.blogspot.com/2014/09/julia-mattos-pelos-olhos-de-albery.html> , acesso em 22 de setembro de 2024.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Projeto História, São Paulo, n.35, pp. 253-270, dez. 2007.

DANDREY, Patrick. *Dictionnaire des lettres françaises: le XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1996, p.1149.

DE SÁ AVELAR, Alexandre. *A biografia como escrita da História: possibilidades, limites, tensões*. Dimensões, n. 24, 2010.

DOCUMENTO CURRICULAR PARA GOIÁS. DC-GO. Goiânia/GO: CONSED/ UNDIME Goiás, 2018.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. 3. ed. Campinas: Papirus, 1994.

DUBY, Georges. *Prefácio à História da Vida Privada*. in: História da vida privada, 1: do Império Romano ao ano mil. Org. Paul Veyne. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Pág. 7.

DUNOYER, Jean-Marie. *Salões preciosos e literários no século XVII*. Le Monde, 22 de janeiro de 1968. Disponível em https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/01/22/precieuses-et-salons-litteraires-au-xviiie-siecle_2510997_1819218.html , acesso em 13 de abril de 2023.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DURAND, José Carlos. *Mercado de arte e mecenato: Brasil, Europa, Estados Unidos*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 1, n. 2, p. 55-67, 1986. Disponível em http://anpocs.com/images/stories/RBCS/02/rbcs02_06.pdf, acesso em 19 de julho de 2020.

ENCICLOPÉDIA BRITANNICA. *Arte e arquitetura barroca*. Encyclopedia Britannica, 6 de outubro de 2022. Disponível em <https://www.britannica.com/art/Baroque-art-and-architecture> , acessado em 23 de fevereiro de 2023.

ENCICLOPÉDIA BRITANNICA. *Guerras de Religião*. Escrito por John Hearsey McMillan Salmon. Encyclopædia Britannica. Disponível em <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/The-Wars-of-Religion> , acessado em 17 de abril de 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Arte e Cultura Brasileira. *Caetano Somma*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22415/caetano-somma>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL de Arte e Cultura Brasileira. *Walter Lewy*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8864/walter-lewy>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Galeria Arte Global*. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17516/galeria-arte-global>, acesso em 30 de julho de 2024.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Livros Studio Nobel LTDA, 1995.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. MS Pereira, Antônio Pedro Pita, 1994.

FEIL, Gabriel Sausen. *O método biografemático: escritura nova em educação*. Publicado em 07 de agosto de 2019. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/29466/html> , acesso em 27 de dezembro de 2023.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/ Museu de Arte e de Cultura Popular. Cuiabá, 1979.

FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista e o mercado*. Catálogo de exposição. Curadoria de José Roberto Aguillar. In: Arco das Rosas. O marchand como curador. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9ª edição. Rio de Janeiro. Guanabara Editora, 1987.

FLEURI, Reinaldo Matias. *Intercultura e educação*. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação. Maio/Jun/Jul/Ago 2003, nº 23.

FORTE, Graziela Naclério. *Entre os Salões e a Institucionalização da Arte*. Revista de História 162, 1º semestre de 2010, pp. 271-294.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula Inaugural no Collège de France. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 42. ed. Petrópolis (RJ): VOZES, 2014.

FREIRE, Cristina. *Afásias na crítica de arte contemporânea*. In: Os lugares da crítica de arte. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, pp. 63-76.

FREIRE, Cristina. *O presente-ausente da arte dos anos 70*. In: Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FREIRE, Luciana Bueno de Alvarenga. *Belkiss Spenzieri: uma fotobiografia (1928-2005)*. Dissertação de mestrado, Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 23 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Carolina Rodrigues; TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. *O programa Feminina e o consumo como requisito para a cidadania*. Culturas Midiáticas. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Ano V, n. 09 – jul-dez/2012.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2006.

GOMBRICH, Ernest H. *Breve História do Mundo*. Revisoras Maria Regina Ribeiro Machado; Luzia Aparecida dos Santos; trad. Monica Stahel. Martins Fontes: São Paulo, 2001, páginas 17 a 333.

GOYA, Edna de Jesus. *A arte da gravura em Goiás: raízes e evolução*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais/Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1998.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 3. 2007.

HAHNER, June Edith. *Honra e distinção das famílias*. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. (Orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 43-64.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem*. Seminário “Estudos sobre Mulher no Brasil – Avaliação e Perspectivas”, Fundação Carlos Chagas, 27 a 29 de novembro de 1990. Disponível em https://static1.squarespace.com/static/5bcd01c69d414940eeb23b24/t/5c9cc6d9eb39315118a332f5/1553778397027/os+estudos+sobre+mulher+e+literatura+no+Brasil_uma+primeira+abordagem-artigo.pdf, acesso em 18 de abril de 2023.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993, p. 13-34.

KANDEL, Eric R. *A biologia e o futuro da psicanálise: um novo referencial intelectual para a psiquiatria revisitado*. In.: Revista de Psiquiatria. RS, 25(1): 139-165, jan/abr. 2003.

KANDEL, Eric R. *The brain and behavior*. In.: KANDEL, Eric R.; SCHWARTZ, James H.; JESSEL, Thomas M. (org.). Principles of neural sciences. New York: McGraw-Hill, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Coordenação de Roberto Machado. 2ª edição. Forense Universitária. “Primeira Parte: crítica da faculdade de juízo estético” (pp. 45-200), 1995. Disponível em [file:///C:/Users/Elizabet/Downloads/Kant Critica Da Faculdade Do Juizo Livro.pdf](file:///C:/Users/Elizabet/Downloads/Kant%20Critica%20Da%20Faculdade%20Do%20Juizo%20Livro.pdf) , acesso em 06 de abril de 2023.

KRISTELLER, Paul Oskar. *O sistema moderno das artes: Um estudo em história da estética*. Traduzido por Anderson Bogéa. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP, ARTEFILOSOFIA, ISSN: 2526-7892, nº30, jan-dez., 2021, p. 2-24. Disponível em <file:///C:/Users/Elizabet/Downloads/4479-Texto%20do%20artigo-11356-3-10-20210105.pdf> , acesso em 4 de abril de 2023.

LIBÂNEO, José Carlos. *Democratização da escola pública: a pedagogia crítico-social dos conteúdos*. São Paulo: Loyola, 1984.

LIEBERMAN, M. D; OCHSNER, K. N.. *The emergence of social cognitive neuroscience*. In.: American Psychologist, 2001.

LIMA, Andresa Taís Bortoloto de. *Laurinda Santos Lobo: roupas, estilo de vida e as memórias da belle époque tropical*. Dissertação de mestrado em História, Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2016.

LORIGA, Sabina. *O Pequeno X: Da Biografia à História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

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

MAC, Museu de Arte Contemporânea de Goiás. *A Imagem Adquirida*. Catálogo de exposição. Centro Cultural Oscar Niemeyer. Goiânia, novembro de 2013.

MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2002.

MAG, Museu de Arte de Goiânia. *Goiás Nossa Arte: Antônio Poteiro, D. J. Oliveira, Siron Franco*. Catálogo de exposição com textos de Ilka Canabrava, Margarida Nonato de Oliveira e Divino Sobral. Goiânia: MinC/Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 1997.

MARCONDES, Guilherme. *Deslocamento, formação e legitimação: uma análise de programas de residência artística no Brasil*. Dossiê - Caderno CRH 32 (87) - Sep-Dec 2019. <https://doi.org/10.9771/ccrh.v32i87.30772>. Artigo resultado da tese de doutorado intitulada *Arte e Consagração: Os Jovens Artistas da Arte Contemporânea*, 2018, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Disponível em <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/dBY4Xz8WGFQ3NVRfZtNdxqD/?lang=pt#:~:text=Isso%20porque%2C%20no%20que%20se,%2C%20torna%2Dse%20um%20profissional%2C>, acesso em 03 de fevereiro de 2023.

MASON, Amelia Ruth Gere. *The Women of the French Salons*. Nova York, Century Co., 1891; Kessinger Publishing, 2004. ISBN 978-1-41918-842-8 https://es.wikipedia.org/wiki/Mujeres_y_salones_literarios

MATOS, Maria Izilda. *História das Mulheres e das Relações de Gênero: campo historiográfico, trajetórias e perspectivas*. Mandrágora, v.19. n. 19, 2013, p. 5-15.

MATTAR, Denise (Org.). *No tempo dos modernistas: D. Olivia Penteadó, a Senhora das Artes*. São Paulo: FAAP – Fundação Armando Álvares Penteadó, 2002.

MEDEIROS, Enderson. *Folha de Goiás: o jornal e o seu tempo*. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História. Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Impressa, integrante do 10º Encontro Nacional de História da Mídia, Porto Alegre, 2015. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontrosnacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-impressa/folha-de-goiaz-o-jornal-e-o-seu-tempo/>, acesso em 28 de junho de 2021.

MEDEIROS, Jotabê. *Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena*. Portal Amazônia Real. Publicado em: 03/09/2021. Disponível em <https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/> acesso em 13 de março de 2025.

- MELO, Alexandre. *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.
- MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao Museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL, 1998
- MENEZES, Amaury. *DJ Oliveira: Operário da Arte*. Goiânia: Kelps, 2016.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MOURA, Luanda de. *Mecenato: atores, objetos e práticas*. Fundação Getúlio Vargas, Centro de pesquisa e documentação de história contemporânea do Brasil – CPDOC. Programa de pós-graduação em história, política e bens culturais, mestrado profissional em bens culturais e projetos sociais. Rio de Janeiro, março de 2012.
- O POPULAR. *75 anos do Batismo Cultural de Goiânia*. Jornal O Popular, reportagem de Gyovana Carneiro, 7 de julho de 2017. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/ludovica/blogs/papo-musical/papo-musical1.862967/75-anos-do-batismo-cultural-de-goi%C3%A2nia-1.1305108>, acesso em 23 de junho de 2021.
- O POPULAR. *MAG abre exposição com obras do grupo GEN*. Jornal O Popular, reportagem de Luis Duarte, 22 de agosto de 2019. Disponível em: <https://acontece.opopular.com.br/mag-abre-exposicao-com-obras-do-grupo-gen>, acesso em 29 de junho de 2021.
- OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *Gen: um sopro de renovação em Goiás*. Editora Kelps, 2000.
- PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the visual arts*. New York: Doubleday Anchor Books, 1955.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Coleção História & Reflexões. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- PINTO, Álvaro Vieira. *Teoria da cultura*. In.: *Ciência e existência: problemas filosóficos da pesquisa científica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp.119-128.
- PRIORE, Mary Del. *História do cotidiano e da vida privada*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologias*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

QUEMIM, Alain. *Evolução do mercado de arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea*. In: O Valor da Obra de Arte. São Paulo: Metalivros, 2014.

QUÉRÉ, Louis. *Entre facto e sentidos: a dualidade do acontecimento*. Revista Trajectos, Lisboa, n.6, p. 59-76, 2005.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz Concha. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. MASP Aftrall. Amanda Carneiro (Org.). Tradução de Sérgio Molina e Rubia Goldoni. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019. Disponível em <https://www.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf> , acesso em 13 de outubro de 2020.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A Cidade e a Moda*. Brasília: Editora UNB, 2002.

REAL, Márcio Penna Corte. *A questão da educação no acesso às obras culturais: o amor pela arte é uma ironia?* Resenha de BOURDIEU, P.; DARBEL, A. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público (2003). Polyphonia, v. 27/2, jul./dez., 2016.

ROSATTI, Camila Gui. *Patrimônio imobiliário convertido em herança cultural: a casa como espaço de transmissão do gosto erudito em famílias da elite cultural paulistana*. In: Estudos de Sociologia, nº46. Revista Semestral do Departamento de Sociologia e Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais FCL – UNESP – Araraquara – v.24 – n.46 – 1º semestre de 2019. ISSN 1414-0144. Pp. 89-112. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/issue/download/741/223> , acesso em 14 de abril de 2023.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Dos sentidos do marketing cultural*. Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 21, n. 1, 1998, p. 142. Disponível em file:///D:/Main/Downloads/Mecenato%20-%20marketing%20cultural.pdf Acesso em 14 de outubro de 2020.

SALOMON, Marlon. *A Danação do Arquivo: Ensaio sobre a História e a Arte das Políticas Culturais*. In: SALOMON, Marlon (org). Saber dos Arquivos. Goiânia: Ricochete, 2011 (A).

SALOMON, Marlon. *Saber dos Arquivos*. In: SALOMON, Marlon (org). Saber dos Arquivos. Goiânia: Ricochete, 2011 (B).

SAVIANI, Demerval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 11 ed. Campinas-SP: Autores Associados, 2011.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica*. História Unisinos, v.8, n.10, pp.131-142, jul-dez, 2004.

SILVA, Carolina Rodrigues Freitas, TEMER, Ana Carolina Rocha Pessôa. *O programa de televisão Feminina e a tradução local de um conceito de cidadania vinculado ao consumo*. Universidade Federal de Goiás. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Paper apresentado ao XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Recife - PE – 14 a 16/06/2012. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-1048-1.pdf>, acesso em 19 de julho de 2020.

SILVA, Gislene; MAIA, Flávia Dourado. *Análise de cobertura jornalística: um protocolo metodológico*. Dossiê Rumores. Limites e possibilidades das práticas jornalística e imagética. Edição 10, ano 5, julho-dezembro de 2011. Disponível em file:///C:/Users/bianc/Downloads/Analise_de_cobertura_jornalistica_um_protocolo_met.pdf, acesso em 28 de dezembro de 2023.

SILVA, Paulo Crochemore Mohnsam da. *As Neurociências e o lugar da cognição social para o conhecimento científico da relação cerebral eu-mundo*. Anais do 13º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, 2012. Disponível em https://www.13snhct.sbhct.org.br/resources/anais/10/1345078895_ARQUIVO_PauloCrochemoredaSilva_ARTIGO_SIMPOSIO_2012.pdf, acesso em 03 de fevereiro de 2023.

SILVEIRA, P. X. *Poteiro na primeira pessoa: um livro narrado por Antônio Poteiro e revelado por PX Silveira*. Goiânia: Editora Kelps; Instituto de ArteCidadania, 2011.

SOBRAL, Divino. *As primeiras exposições de arte em Goiânia e suas contribuições para a formação do modernismo goiano nas artes plásticas*. Anais da Jornada 2021 da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Disponível em https://issuu.com/abcainforma/docs/anais_jornada_abca_2021/s/14424014, acesso em 03 de fevereiro de 2023.

SOBRAL, Divino. *Trajetórias e perfis: arte goiana na coleção do MAC*. Catálogo da exposição do Museu de Arte Contemporânea de Goiânia, 2000.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Leya, 2017.

TELLES, Martha; TORRES, Fernanda. *A relação entre crítica e produção na formação de um pensamento contemporâneo de arte no Brasil na década de 1970*. São Paulo, ARS, Janeiro-Abril 2017. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ars/a/X4pDWDdKNpD6VVwjtr6VXvG/?lang=pt>, Acesso em 23 de junho de 2021.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Título original: 33 Artists in 3 Acts. Tradução autorizada da primeira edição americana, publicada em 2014 por W.W. Norton & Company, de Nova York, Estados Unidos 2014. Edição brasileira: Jorge Zahar Editor Ltda, 2015.

TRIGO, Maria Helena Bueno. *Os paulistas de quatrocentos anos - Ser e parecer*. O patrimônio simbólico dos mecenas. São Paulo, Editora Annablume, 2001.

VAINFAS, Ronaldo. *História da vida privada: dilemas, paradigmas, escalas*. Disponível em <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/4j4FwgqMMkL43qvry355XVQ/?format=pdf&lang=pt> . Consultado em 27 de dezembro de 2022.

VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. New Jersey, Princeton University Press, 2005.

VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press, 2013.

VEYNE, Paul. *Introdução*. In: *História da vida privada, 1: do Império Romano ao ano mil*. Org. Paul Veyne. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Pág. 12-13.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil – 2º vol*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.

ZEKI, Semir. *The Neurobiology of Aesthetics*. Ultima Academy. 12 de Setembro de 2015, Kulturhuset Oslo. Reportagem de 06 de dezembro de 2022, disponível em <https://www.brainlatam.com/blog/como-a-neurociencia-encara-a-arte-uma-abordagem-da-neuroestetica-687> , acesso em 10 de fevereiro de 2023.

REPORTAGENS

ACONTECIMENTOS. O Popular, Goiânia, 19 de outubro de 1975, p. 2. Suplemento Cultural.

ALEGO. *Álbum Ernesto Roller secretário de Governo*. Assembleia Legislativa de Goiás, 18 de dezembro de 2019. Disponível em <https://portal.al.go.leg.br/galerias/12780/ernesto-roller-secretario-de-governo> , acesso em 12 de outubro de 2023.

ARREMATE ARTE. *Kennedy Bahia*. Disponível em <https://www.arrematearte.com.br/artistas/kennedy-bahia-1929> , acesso em 31 de julho de 2023.

BBC. *Estudo diz que neandertais eram capazes de fazer arte - e pode mudar nossa percepção sobre eles*. Paul Rincon, editor de ciência da BBC News Online. 22 de fevereiro de 2018. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43148024> , acesso em 09 de fevereiro de 2023.

BLOMBÔ. *Kennedy Bahia*. Disponível em <https://blombo.com/artistas/kennedy-bahia> , acesso em 31 de julho de 2023.

ESCRITORIO DE ARTE. *Siron Franco*. Disponível em <https://www.escriporiodearte.com/artista/siron-franco> , acesso em 19 de julho de 2024.

VICE-GOVERNADORIA DO GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS. *Hosannah de Campos Guimarães*. Disponível em <https://www.vicegovernadoria.go.gov.br/acesso-a-informacao/46-institucional/galeria-de-vice-governadores/999-hosannah-de-campos-guimar%C3%A3es.html> , acesso em 12 de outubro de 2023.

JORGE, Miguel. *Casa Grande, uma nova galeria de arte para Goiânia*. O Popular, Goiânia, 28 de outubro de 1975. Segundo caderno. Arte.

JUSBRASIL. *Morre em Brasília o advogado Sebastião Oscar de Castro*. Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil. Jusbrasil. Disponível em <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/morre-em-brasilia-o-advogado-sebastiao-oscar-de-castro/597407> , acesso em 12 de outubro de 2023.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Lino Braun*. Disponível em <https://www.camara.leg.br/deputados/131000> , acesso em 12 de outubro de 2023.

O QUE ROLA. *HGG realiza exposição em homenagem a Célia Câmara*. Disponível em <https://oquerola.com/2019/06/hgg-realiza-exposicao-em-homenagem-a-celia-camara/> , acesso em 13 de outubro de 2023.

O POPULAR. *Célia Câmara*. Disponível em <https://www.opopular.com.br/noticias/80-anos/c%C3%A9lia-c%C3%A2mara-1.1492210> , acesso em 13 de outubro de 2023.

O POPULAR. *Uma longa história feita de arte*. Reportagem de Rogério Borges. 3 de abril de 2024, p. 16.

SEDEP. *Nota de falecimento – Advogado Sebastião Oscar Castro morre aos 94 anos*. Disponível em <https://www.sedep.com.br/noticias/nota-de-falecimento-advogado-sebastiao-oscar-castro-morre-aos-94-anos/> , acesso em 12 de outubro de 2023.

PREFEITURA DE GOIÂNIA. *História de Goiânia*. Anuário Estatístico de Goiânia, 2012. Disponível em https://www.goiania.go.gov.br/shtml/seplam/anuario2012/_html/historico.html#:~:text=Entre%20os%20anos%2040%20e,Sul%2C%20Oeste%20e%20cidade%20sat%C3%A9lite , acesso em 21 de junho de 2023.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Rezende Monteiro*. Disponível em <https://www.camara.leg.br/deputados/131654> , acesso em 12 de outubro de 2023.

RIBEIRO, Fabrícia. *Você consegue imaginar como era viajar de avião nas décadas de 50 e 60?* Mega Curioso, 13 de dezembro de 2013. Disponível em <https://www.megacurioso.com.br/acontecimentos-historicos/40337-voce-consegue-imaginar-como-era-viajar-de-aviao-nas-decadas-de-50-e-60-.htm> , acesso em 21 de junho de 2023.

VRI CONSULTING. *LBP Galeria de Arte*. Disponível em <https://www.vriconsulting.com.br/empresa.php?cnpj=01260173000101> , acesso em 29 de janeiro de 2024.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE GOIÁS. *História das Artes em Goiás*. Última Atualização em 3 de agosto de 2012. Disponível em <https://goias.gov.br/cultura/h/#:~:text=Na%20raiz%20das%20artes%2C%20em,que%20esculpriu%20principalmente%20em%20madeira.> , acesso em 27 de abril de 2024.

IDTECH. *Vernissage marca homenagem a Célia Câmara.* Disponível em <https://www.idtech.org.br/principal.asp?edoc=conteudo&secaoid=168&subsecaoid=168&conteudoid=23404>, acesso em 27 de abril de 2024.

ANEXO I

TRANSCRIÇÃO DE ARTIGO DO JORNAL O POPULAR

JORGE, Miguel. Casa Grande, uma nova galeria de arte para Goiânia.

O Popular, Goiânia, 28 de outubro de 1975. Segundo caderno. Arte.

CASA GRANDE, uma nova galeria de arte para Goiânia.

Ninguém pode desconhecer agora o movimento cultural, que se processa em Goiânia, resultado de muitos anos de trabalho, de amadurecimento, de técnica, de conquista, todas elas devidas aos próprios artistas, que lutam sozinhos com seu talento e a vontade de mostrar sua arte realizada no Estado de Goiás, um Estado ainda essencialmente rural. Ninguém pode desconhecer que as grandes metrópoles estão descobrindo os artistas goianos, estão se interessando em mostrá-los nas grandes galerias. E é um desabafo geral, quando chegam a Goiânia e constataam, com os próprios olhos, o movimento artístico de Goiás. Pintores, escritores, desenhistas, primitivistas, musicistas, escultores, compositores, etc. E assim, seguindo um processamento normal da ordem dos fatores e do tempo, os artistas goianos de modo geral, vão tendo sua hora e sua vez. Algumas galerias surgiram ao longo desses anos, marcaram sua presença importante em nosso meio cultural, e por um motivo ou por outro desapareceram. Outras permaneceram e cumprem sua missão. Mas, agora, surge uma nova

galeria chamada Casa Grande, de propriedade de Célia Câmara, e que nasce de uma antiga idéia de ter uma galeria de arte para divulgar os artistas goianos e brasileiros de talento. E principalmente para ajudar o jovem artista a mostrar seus trabalhos, afastando-o das dificuldades que entravam o caminho do artista iniciante. É sem dúvida alguma um motivo novo e inexistente no mercado das artes, e quem conhece Célia Câmara, sabe que ela está movida primeiramente pelo sentimento de amor à arte, de idealismo, de vontade de ajudar aos talentos novos, e em último plano o lado comercial da transação. Depois de muitos anos e do amadurecimento da idéia em termos concretos, Célia Câmara, inaugurará sua Casa Grande com um artista de renome internacional: Walter Levy, o pintor de mundos estranhos e paisagens inquietantes, vivenciado dentro do surrealismo, no dia 31 deste mês.

Para falar de sua Casa Grande e das promoções da nova Galeria é que fui visitá-la para um bate papo informal. Conversamos sobre tudo o que se trata de arte. Muitos planos. Uma agenda planejada com vagar e cuidado. Viagens pelo Brasil para contato com os artistas novos. Um plano ousado: expor as esculturas de Moriconi, talvez este ano ainda, ou no início do próximo. Faço-lhe uma pergunta sobre a idéia inicial do nascimento da Galeria. Ela não demora muito para dizer, que a idéia era antiga, o sonho alimentado em muitos anos, mas, somente agora a coisa vingou para valer. Quero trazer nomes famosos para Goiânia, mas, quero também evidenciar o valor do artista novo. Sei que há muitos a espera de uma oportunidade. A Casa Grande vai servir para isso. Não importa que este artista nunca tenha sido premiado em Salão, ou que nunca tenha exposto em outra Galeria. Seu curriculum vai começar pela minha galeria. Não somente pintores, mas os artistas de maneira geral. Basta ter talento e trabalhos para mostrar.

Certo. É importante ouvir isso de uma mulher que aparenta estar entrosada unicamente com negócios. À medida que fala, seu lado altruísta ganha em proporcionalidade, e a gente acaba por constatar que Célia Câmara vai fazer algo de novo para a arte brasileira, no sentido promocional de exposições.

— Você precisou se sacrificar de alguma forma para montar sua galeria?

Ela demora para responder. Dá um sorriso. Depois resolve dizer. A única coisa que sacrifiquei foi meu carro. Vendi-o. E com o dinheiro apurado montei a Galeria. Vamos ver no que vai dar.

— Quando vai ser a inauguração?

— No dia 31 deste mês. Convidei o crítico de arte, radicado no Rio, Jayme Maurício. Vou convidar pessoas interessadas em arte, a imprensa falada e escrita, pessoas que entendem de

arte e possam escrever alguma coisa, como Adelmo Café e Amaury Menezes e outros cujos nomes não me ocorrem agora. Convidei o Walter Levy para mostrar sua arte na inauguração. Vi logo que a escolha foi excelente. Ele pertenceu ao movimento do realismo mágico e que em 1937, com 32 anos, chegou ao Brasil, identificando-se rapidamente com nosso clima, nossas cores e as formas sensuais dos trópicos. Uniu-se também aos nossos mais expressivos nomes da arte brasileira: Goeldi, Sérgio Milliet, Pancetti, Mário de Andrade. Atualmente Walter Levy considera-se como um pintor brasileiro, muito embora seja de origem judaica. Levy foi um seguidor da linha mais puramente surrealista. Leitor especialista em ficção científica. Outra sua paixão são as plantas cactáceas e suculentas. Desde jovem era apaixonado por botânica, e hoje é um dos maiores colecionadores, do Brasil, de plantas gordurosas. Outra característica de Levy é a brasilidade de suas formas e símbolos. É este o artista escolhido para marcar os passos iniciais da Casa Grande.

— Célia, você acha que os goianos vão gostar da pintura do Walter Levy?

— Tenho certeza que a pintura do Levy vai agradar muito em Goiânia, principalmente aos colecionadores. Muitos vão ter a oportunidade de ver de perto os trabalhos surrealistas do Levy. Depois é nome conhecido universalmente, e acho que a Casa Grande começa fazendo uma estréia digna de Goiânia.

— Você já conhecia a pintura dele?

Uma ocasião em São Paulo fui a uma exposição do Levy e gostei muito. Penso que todos vão gostar de sua técnica, de suas cores, de suas formas. Os novos têm muito que aprender com ele e esta é uma oportunidade não só para conhecê-lo como também para um bate papo.

— O que virá depois do Levy?

— Penso em uma coletiva com os artistas goianos. Para mais tarde está programado uma coletiva com os primitivistas goianos, é um desejo acalentado há tempos. Gosto muito dos primitivos. Está também na minha agenda o nome do artista goiano Tancredo Araújo, atualmente radicado no Rio. Vou expor seus desenhos na Galeria. E por último estou pensando em trazer para uma individual o famoso escultor Moriconi. Para isso estou fazendo uma pesquisa de mercado, porque como sabe as esculturas dele são de preço elevado e requer também um bom espaço para sua exposição. Mas tudo indica que o Moriconi virá a Goiânia para expor na Casa Grande. Os contatos já estão sendo feitos.

O programa da Galeria está bastante bom.

— Como vai funcionar a galeria?

— Da seguinte maneira: das 2 às 22 horas. Tenho uma diretoria que é a Cleuza Rodovalho e uma funcionária que vai permanecer na galeria diariamente. Gostaria, e vou fazer convites para os estudantes, principalmente os universitários, que visitassem sempre as exposições e se familiarizassem com as artes plásticas. Os professores poderiam ajudar muito incentivando os alunos para esse tipo de visita. Também vou fazer o convite para as donas de casa participar mais da vida cultural de nosso Estado visitando a Casa Grande. Para isso nosso horário vai das 2 às 22 horas, sempre com um bom atendimento.

— Célia, você falou em fazer uma coletiva com os primitivistas goianos, como vai ser isso?

— Penso em reunir todos os artistas que trabalham com a arte ingênua, primitiva, incluindo pintura, escultura, cerâmica, etc. Vou juntar numa mesma exposição o Antônio Poteiro, o Divino Jorge, o Caetano Somma, o Octo Marques e outros.

— Você falou também sobre a promoção dos novos artistas. É uma coisa que me tocou. Qual seu plano?

— A Casa Grande vai funcionar também com essa finalidade, ou seja de descobrir e promover talentos novos. Para isso vou viajar pelo Brasil e entrar em contato com os artistas novos. Já tenho alguns em mira e as primeiras conversas já foram feitas. Acho que o pintor iniciante no Brasil tem muito pouca oportunidade, as dificuldades são enormes para ele mostrar seu valor. Pensei muito nisso e vou ajudá-los na medida do possível. Minha Galeria vai ser uma casa aberta aos talentos novos. Faço questão de evidenciar isso.

— Você quer dizer mais alguma coisa?

— Quero convidar a todos os interessados em arte para a individual do Walter Levy e para a inauguração da Casa Grande, no dia 31 deste mês.”

(JORGE, Miguel. Casa Grande, uma nova galeria de arte para Goiânia. O Popular, Goiânia, 28 de outubro de 1975. Segundo caderno. Arte.)

ANEXO II

ENTREVISTA COM LARISSA CÂMARA

Larissa Câmara, depoimento, 19 de maio de 2024.

- Larissa, eu gostaria de saber qual foi o ano de nascimento de sua avó. Procurei em todas as fontes que tenho sobre ela, e nunca encontrei.

- (Risos) Isso era até uma anedota na família. Nós nunca descobrimos a data de nascimento da minha avó. Não podia ser o ano que ela dizia ter nascido, porque, fomos fazer as contas e, se fosse, ela teria dado à luz ao meu pai com 12 anos. Inclusive, quando ela morreu, isso foi um problema. Ela andava com uma carteira de identidade alterada, com um ano de nascimento mais recente. Antigamente não era tão criterioso, não tinha como checar os documentos. Era essa identidade que ela mostrava quando era parada em blitz. Se fosse hoje, não teria como andar com um documento assim. Então, quando ela faleceu, fomos procurar a certidão de nascimento dela. Mas onde ficava o ano de nascimento, estava rasurado. A gente nunca descobriu a data exata (risos) (LARISSA CÂMARA, depoimento, 2024).

ANEXO III

ENTREVISTA COM ANTÔNIO DA MATTA

Antônio Da Matta, depoimento, 13 de outubro de 2022.

Célia foi uma mulher muito arrojada, muito competente no que ela fez. Foi uma pessoa que deu o sangue no contexto da arte. Ela enfrentou muita coisa. É evidente que ela era uma mulher poderosa, mas imagine só uma mulher na época dela, na década de 60 e 70. Ela teve a petulância de colocar uma galeria de arte, de vender arte, comprar arte.

Ela comprava... Muitas das coisas que ela tinha na vida eram justamente para ajudar os artistas. Ela foi considerada uma mãe dos artistas. Ela foi considerada uma mecenas, não tenha dúvida. Ela tinha na mão uma riqueza, que era a comunicação. Ela tinha na mão um equipamento de divulgação incrível: jornal, televisão, rádio – ela tinha tudo isso na mão.

Mas, assim, se ela não quisesse, ela poderia não fazer nada. Se isso não interessasse a ela, se não estivesse dentro do âmago dela essa percepção do que era a cultura, isso não importaria para ela, ela seria apenas uma madame. Mas ela não, ela correu atrás da coisa da arte mesmo. E ela divulgou, através da Casa Grande galeria de arte, posteriormente transformada em Fundação Jaime Câmara, ela divulgou a arte de Goiás para o mundo, ela levou para o Brasil

e para o mundo. Todo o mundo conheceu Célia Câmara no contexto nacional e até internacional.

– Você sabe dizer de onde veio esse gosto pela arte, se ela chegou a frequentar alguma escola de arte?

Não, isso é inato dela. Ninguém nunca disse para ela, ela teve um feeling, é uma coisa dela mesmo, da alma, do espírito dela, de se submeter a essa provação com a arte. E ela foi muito feliz de ter feito isso, eu tenho certeza. Era uma mulher cheia de vida, não havia nada de ruim para aquela mulher. Ela enfrentava, ela falava: “vou falar com o Presidente da República”, e ela ia e falava com o Presidente da República.

– Isso aconteceu mesmo?!

Aconteceu! E não aconteceu porque eles eram presidentes do grupo Jaime Câmara não. Para todo lugar que ela ia, ela ia para falar sobre a arte especificamente de Goiás. Ela ia falar com o presidente, com o ministro... eu me lembro que em certa ocasião ela foi para falar sobre um projeto de um museu a céu aberto, o museu da Praça Universitária. Ela foi ao ministro da cultura e foi ao presidente. Ela não tinha barreiras, sabe? Quando ela queria as coisas, ela enfrentava, ela ia.

– Você sabe dizer se ela já conhecia esses ministros, esses políticos previamente, ou se ela marcava a reunião por conta própria?

Eu não sei dizer se ela conhecia previamente, mas ela era uma pessoa muito conhecida. Ela era uma pessoa muito do meio artístico, do meio cultural. Todo o mundo, de ponta a ponta, sabia quem era Célia Câmara. E ela morava em Brasília, Ela morou grande parte da vida dela em Brasília, e ela se aproveitou muito disso. Como ela morava em Brasília, ela se mostrava muito em Brasília também. Ela fazia a ponte Brasília-Goiânia e Goiânia-Brasília. Lá tinha o Jornal de Brasília, do grupo também. Tinha o jornal O Popular daqui, e tinha o Jornal de Brasília lá. Ela passou a ir para lá para tomar conta do Jornal de Brasília.

– Isso foi quando?

Nos anos 90.

– Então a Casa Grande Galeria já tinha fechado.

A Casa Grande Galeria fechou, e a Fundação Jaime Câmara começou em 1995. Em 96 eu cheguei na Fundação Jaime Câmara. A casa grande galeria foi a célula de transformação para a Fundação Jaime Câmara. O seu Jaime tinha esse desejo, fez esse pedido à dona Célia, ele tinha esse anseio. Ela, juntamente com Maria Alice, com o Júnior, todo mundo da família. Foi juntamente com a família, mas ela foi à frente, porque era um desejo dele.

– Foi logo depois que ele faleceu?

Não foi tão próximo de quando ele faleceu. Acho que ele faleceu na década de 80, isso aconteceu em 1995.

Então assim, primeiro houve um coordenador cultural da Fundação Jaime Câmara, e aí eles tiraram essa pessoa e eu entrei no lugar. E fiquei muito tempo. Eu vivi com ela por pouco tempo, mas esse pouco tempo foi muito intenso.

– Enquanto ela teve a Casa Grande, ela vivia em Goiânia?

Ela morava em Goiânia, tinha a casa dela, e morava também em Brasília, também tinha a casa deles lá, porque eles tinham o jornal. Ela tinha esse trânsito. O seu Jaime foi deputado, entendeu. A partir daí, ela foi conhecendo o meio político, e conseqüentemente foi enfronhando no meio cultural.

Mas eu não sei te dizer como ela se apossou do meio cultural, mas foi uma coisa dela. Ela se apropriou do meio cultural porque ela tinha esse feeling, ela viu que era uma coisa boa. A maior parte dos artistas chamavam ela de mãe. A Casa Grande Galeria de Arte era a segunda casa dos artistas. Todos os artistas iam para lá fazer encontros, desenhos.

A gente selecionou muitos desenhos de muitos artistas que passaram pela Casa Grande Galeria de Arte. A grande maioria do Siron Franco, muitos desenhos que foram feitos na Casa Grande galeria de arte.

– Essa seleção que você fez foi para o acervo da fundação?

Sim, existem no acervo da fundação... os desenhos do Siron Franco... tinham muitos, quase 200, muitas coisas, desenhos de folha de papel. Não só dele, mas de outros artistas também, mas ele é o mais importante, né?

Quando foi criada a Fundação Jaime Câmara, ela foi obrigada a formar um acervo, um lastro de obras de arte para dar início à Fundação Jaime Câmara. Era preciso ter um lastro de bens artísticos, para formar uma fundação com esse veio cultural.

Mas não era só veio cultural, era veio educacional e social. Ela tinha esses três campos: difundir a arte, a cultura, a educação e o social. Ela beneficiava os artistas, recebia os artistas, dava toda a condição para o artista expor, desde a cessão do espaço, catálogo, convite, coquetel, todos os funcionários à disposição daquilo que ia ser mostrado daquele artista.

– E tudo isso partia do dinheiro da fundação?

Partia do dinheiro da fundação ou de projetos que a fundação fazia para beneficiar a arte. Ela buscava parceiros para patrocinar os eventos que ela fazia na Casa. Era mantida pelo grupo Jaime Câmara, pela fundação propriamente dita, e, às vezes, também, os seus projetos

culturais. Tinha projetos culturais que apresentava às instituições para fazer os eventos dentro da Fundação. Ela tinha parceiros como a Coca-Cola, a Brasil Telecom, a Kibom... vários parceiros, que puderam ajudar ela a desenvolver o trabalho que ela desenvolvia, como o social, o cultural e o educacional.

– Ela trazia escolas para ver as exposições?

Ela promovia as exposições, havia uma seleção, a gente recebia os projetos dos Artistas, Às vezes a gente convidava os artistas. Tinha o concurso aberto a comunidade, Novos Valores de artes plásticas, Novos Valores de literatura. A gente recebia os projetos, eram selecionados, e esses projetos eram mostrados a comunidade.

– Esse concurso Novos Valores era da época da casa grande galeria de arte. então ele durou até a época da fundação?

Durou até a época da fundação e foi criado o Novos Valores de literatura. o Novos Valores de artes plásticas foi herdado da casa grande galeria.

O principal veio das Artes que a Célia implantou foi o das artes visuais, muito embora ela tenha percorrido todas as outras modalidades artísticas. Ela dava vazão a tudo. Ela pedia para a televisão cobrir, para o jornal cobrir, porque ela tinha esse veículo na mão, então ela dava vazão a todo mundo ser divulgado, de todas as modalidades artísticas. Ela tinha essa competência. E ela era uma das donas, tinha aquilo na mão, e ela usava isso. A parcela dela, ela usava para divulgar a cultura.

– Havia venda de obras na fundação?

Se vendia obras, mas não era pra ter lucro. Era para ajudar o artista. Tirava 10%, bem pouquinho da venda da obra. Se uma galeria tirava de 30 a 50%, a Jaime Câmara tirava 10%, que era para cobrir os custos de alguma coisa que era feita; o que nem cobria. Todo o dinheiro era oriundo ou do grupo, ou de projetos culturais, de lei federal, lei estadual, fomento público.

– Você sabe dizer quais leis foram usadas?

Lei Rouanet, Lei Goyazes, todas as leis de incentivo à cultura que pudessem ser feitas, eram feitas.

– Acredito que a Lei Goyazes não, porque ela foi criada em 1999. Talvez tenha sido alguma outra lei estadual.

Não, depois que ela morreu a Jaime Câmara continuou, e a gente continuou com esse fomento. Era a lei mais usada, mais usada que a lei federal, a lei Rouanet.

Eu ousou dizer que a Jaime Câmara, em determinado momento, funcionou, ela foi a representante da cultura do estado. Mais do que a Secretaria de estado, do que a Secretaria do

município. Ela foi muito mais importante do que as secretarias de cultura. Ela fomentava muito mais a arte do que essas outras instituições. Ela foi muito representativa. Trouxe grandes nomes para expor na fundação Jaime Câmara, isso foi de muito tempo atrás, não só do meu tempo.

– Você sabe dizer quais os nomes?

Lasar Segall foi antes de mim, Pedro Américo foi antes de mim. Depois de mim veio Amílcar de Castro, veio Henri Matisse, Veiga Vale. Eram muitos artistas importantes. Vieram exposições maravilhosas de artistas que a gente nunca pensou de trazer aqui pra Goiás. Tudo a fundação Jaime Câmara patrocinou e trouxe.

– A dona Célia faleceu em 1998. Vocês continuaram com a fundação nesses moldes até que época?

Até 2012, mais ou menos. Eu saí da fundação em 2003, e voltei novamente em 2010, e fiquei até 2012 ou 2013. Foi quando ela realmente fechou as portas para fazer os eventos que ela fazia. No período desde o começo da existência da fundação, até ela acabar, houve só três coordenadores culturais da Jaime Câmara. Eu, a Nádia Tim, e a Cristina.

Antes era a Nair, mas ela era da Casa Grande Galeria, que é a esposa do Tadeu, primo do Jaiminho. É filho de um irmão do seu Jaime.

Trouxe Lígia Clark, trouxe Lygia Pape, trouxe tanta gente importante no contexto das artes, que você não imagina, sabe?

Uma vez eu fui no Rio de Janeiro pegar a exposição da coleção do Arlindo Maia, lá no Museu Chácara do Céu. Essa coleção era de lá, a exposição se chama Jazz. Eu que fui lá e selecionei essa exposição. A gente tem esse material aqui na biblioteca do museu. Eu que fazia todo o contato, conversava com os colecionadores. Passei grande parte da minha vida viajando, fazendo isso. Era uma vida muito boa, mas muito comprometida, porque eu tinha que trazer a nata da arte para cá. Não era qualquer coisa não.

João Câmara, Siron Franco, Amaury Meneses, DJ Oliveira, Cléber Gouveia, toda essa nata das artes a gente trazia pra fazer exposição na Jaime Câmara. Tudo isso a Jaime Câmara bancava, de cabo a rabo.

– Quais eram os colecionadores que você tinha contato?

Normalmente eram instituições públicas. A gente fez só de algumas coleções particulares. Eu fiz do Hélio Mauá, um colecionador de Minas Gerais. Foi de onde a gente trouxe a exposição do Amílcar de Castro, do neoconcretismo. Também da coleção do Unibanco, da coleção do Itaú, da coleção da Embaixada da França, da Embaixada da China. Tudo a gente trazia para o espaço da Jaime Câmara.

– Eram contatos que a Célia já tinha?

Não. Eram contatos que a gente mesmo fazia. Dizíamos: “nós somos da Fundação Jaime Câmara, gostaríamos de fazer contato, pra gente fazer alguma coisa junto...”. Íamos, apresentávamos as nossas condições, como era o nosso procedimento . A partir dali a gente começava a criar. É como eu trabalho aqui no museu. Eu mando contato para as instituições, vou nelas, ou para as coleções particulares, mostro as condições , e a partir daí a gente traz aquilo que a gente quer. Com a anuência de quem é dono da coleção.

Na Jaime Câmara a gente tinha um subsídio muito forte, que eram os seguros. Em toda exposição a Fundação pagava o seguro de todas as obras.

– Eu gostaria de saber mais sobre a Nair Câmara

Ela foi uma pessoa muito importante no contexto da Galeria de Arte. Ela talvez tenha sido o braço direito de Célia. Ela tinha esse olhar de absorver, de trazer os grandes artistas pra dentro da Casa Grande Galeria de Arte. A Casa Grande, mesmo sendo uma galeria, não sobrevivia de vender obra de arte. Ela sobrevivia, mas não era o principal foco dela. O principal foco sempre foi ajudar os artistas, fomentar a arte. Sempre foi assim, mesmo ela sendo particular, não tendo essa condição filantrópica que nem teve a fundação Jaime Câmara. Ela já tinha essa contextualização de fazer a arte, uma forma de ajudar os artistas. Ela fazia desse jeito. Foi daí que começou esse amor dos artistas por Célia Câmara. Célia Câmara foi uma pílula que eles engoliram e deu subsídio para que eles tivessem o glamour da arte, entendeu? Ela deu essa permissão pra eles. Com toda a força que ela tinha, a riqueza que ela tinha, ela dispunha para isso, riqueza material que eu estou falando.

– Ela ajudava os artistas com contatos para vender as obras?

Não, ela ajudava os artistas comprando as obras e dando condições para eles produzirem obras e vendendo as obras deles. Ela comprava e vendia também. Ela fazia assim: “Vamos fazer uma exposição homenageando Goiânia”, vamos supor. Aí ela dizia assim: “Agora, prefeito, eu quero que o senhor compre essa exposição e ponha no Museu de Arte de Goiânia essa coleção”. Ela reunia os artistas e falava: “Você vai fazer uma paisagem representando Goiânia”, aí o artista fazia a paisagem, ela aprovava aquela paisagem, fazia uma exposição, aí dizia: “prefeito, agora o senhor compra essa exposição e põe no Museu de Arte de Goiânia”.

– O prefeito, de maneira geral, concordava?

Concordava, sabe? Comprava obras... teve muito colecionador... teve muita gente que comprou obra na mão dela para ajudar os artistas. Ela fazia muito isso. Ela fazia muito evento social, festejando o Natal, festejando o Dia das Mães, tudo para beneficiar os artistas.

– Quando ela propunha essa temática, ela avaliava a obra antes de expor? Ou deixava o artista fazer do jeito que ele quisesse?

Não, o artista tinha liberdade para fazer o que ele queria, mas ela avaliava. Se ela não gostasse, ela dizia: “Eu não gostei do que você fez. Você não vai entrar na exposição. Faça outra obra, porque essa aqui não está pertinente, não representa aquilo que a gente quer”, entendeu? Ela fazia muito isso.

Ela comprava muitas obras para presentear. A Maria Alice continuou fazendo isso. Fazendo com que os artistas produzissem obras para o Grupo Jaime Câmara presentear os empresários. Ela fez muito isso.

Foi muito interessante o trabalho que Célia fez no campo das artes visuais. Nas outras modalidades, ela normalmente ajudava na divulgação. Muita gente chegava nela e dizia:

“Dona Célia, a gente vai fazer um espetáculo de dança”, e ela dizia: “Tudo bem, me passa o material que a gente divulga”. Ela mandava fazer cobertura de jornal. Quando dona Célia via, a arte tinha uma outra contextualização. Mas, assim, a empresa hoje, mais como empresa mesmo, vende aquilo que faz suporte para vender. Eu costumo até dizer que hoje em dia a gente vende muito o ruim, né? As pessoas só mostram crime, morte, acidente, coisas que dão Ibope.

– A Fundação acabou em 2012 ou só parou de fazer essa função cultural?

Em 2012 ela passou a ser Instituto Jaime Câmara, aí parou com essa coisa cultural de fomentar artistas.

Hoje em dia eles noticiam cultura, mas é muito pouco, não é como eles faziam antigamente. Tudo o que tinha de cultura, eles noticiavam. Você podia fazer uma performance de matar gato debaixo do viaduto, que eles iam lá e noticiavam.

– E havia uma avaliação de qual tipo de arte seria noticiado?

Não. Eles noticiavam tudo. Não tinha essa coisa de dizer: “Você é um grande artista” ou “você é um artista ruim”. Tudo o que eles podiam noticiar sobre a arte, eles noticiavam. Era muito bacana. Eles continuam fazendo isso, mas não do mesmo jeito. Hoje em dia é mais difícil.

Eu, que tenho uma certa penetração com eles, não sei nem te dizer qual é o procedimento que eles fazem hoje para que eles noticiem as coisas de arte. Nem sei te dizer como é que é.

Toda vez que vão noticiar alguma coisa que diz respeito a mim, a aqui do museu, eu peço junto. Mas, ao mesmo tempo, eu acho muito ruim, porque eu quero ter o merecimento, e a imprensa não vê esse merecimento. Como eles sabem o trabalho que a gente faz, eles pedem para fazer. E pela relação que eu tenho, eles sabem que eu não vou pedir para fazer uma notícia

de uma coisa ruim, sempre são coisas que são de exposições daqui do MAG. Por exemplo, chegou essa exposição que está aí (Modernismo em Goiás), ela é maravilhosa, eles nunca vieram aqui, nem passaram na porta para saber o que a gente está fazendo, eles nem sabem o que está acontecendo aqui.

– E você chegou a falar dessa exposição para eles?

Para a imprensa, para a TV Anhanguera, para o Jornal O Popular... E nada. Aí, assim, a gente não vive deles, a gente vive da visitação. É o mais importante. Eu prefiro que as pessoas visitem do que noticiem de má vontade.

– Eu vi aqui na exposição que tem obras de artistas de renome nacional que são do acervo daqui do MAG, que são da época do Congresso de Intelectuais. Eu mesma não sabia que no contexto desse congresso ficaram obras aqui em Goiânia que eram da exposição.

Essa foi a primeira coleção do Museu de Arte de Goiânia. Sobrou pouquíssimo. Eram 300 obras, dessas 300 sobraram dez. Essas dez estão aqui com a gente.

– E as demais foram para onde?

Ninguém sabe.

– Ah!

Ninguém sabe. Desse congresso, que estão aí nessa exposição, tem o Volpi, que estava na exposição em 1954, o Clóvis Graciano, que estava na exposição em 1954, e o gravador.... como é que chama o gravador?... Tem cinco artistas que estavam no Congresso de 1954 que não estão naquelas obras ali. A gente não sabe para onde foram as obras deles. Ninguém sabe. As que sobraram, que a gente conseguiu resgatar, são aquelas dez, que são nove gravuras do Rio Grande do Sul, e uma do Inimá de Paula, que é de Minas Gerais. Então teve o Amílcar de Castro, que esteve no congresso de 1954, o Clóvis Graciano, o Volpi, Cícero Dias. A grande maioria das obras que estão nessa exposição aí é de colecionadores. Tem obras da reserva técnica, mas a grande maioria é de colecionadores. Olha, a coleção da Tarsila, do Clóvis Graciano, do Cícero Dias e grande parte dos Volpi... estão sendo expostos ali cinco Volpis. Todos os cinco são de coleções de fora, três são da UFG. Clóvis Graciano, Cícero Dias e a Tarsila são da UFG. Toda a coleção. Aí tem grande parte de colecionadores. A coleção maior nossa que tem ali é a coleção do Congresso de 1954. Então tem colecionador de Brasília, tem colecionador de Goiânia, tem colecionador da Cidade de Goiás.

– O MAG tem um seguro para essas obras que recebe?

Não.

– Então os colecionadores cedem de boa vontade, na confiança?

Na confiança. A gente não tem condições de pagar seguro, a gente não tem esse subsídio. O que não acontecia na Fundação Jaime Câmara. Isso era uma prática que vinha desde Célia. As exposições que se fazia lá, tudo o que vinha, tinha seguro para o que quer que acontecesse. Ela fez muitas exposições importantes e isso continuou como legado dela, mesmo ela deixando de existir na direção. Ela foi presidente do conselho, ela saiu da direção da Fundação Jaime Câmara. A diretora-executiva era a Maria Alice (nora de Célia), e ela era a presidente do conselho. Quando fundou a Fundação Jaime Câmara, ela se tornou a presidente do conselho. A Maria Alice que dirigia a fundação. A Célia participava, mas quem tinha voz mais ativa era a Maria Alice, como diretora executiva. Não que ela não tivesse poder sobre a fundação. Ela decidia, mas a voz mais ativa era da Maria Alice.

– Até pela idade, né?

Até pela confiança que elas tinham uma na outra. O que a Maria Alice fazia, Célia acobertava. Ela não ia fazer loucura, porque, afinal de contas, a Fundação Jaime Câmara era do Grupo Jaime Câmara, ela tinha interesse que isso funcionasse da melhor maneira possível. E era o almejo também de Célia. Ela era a nora, tinha que ter muita confiança, era uma parceria de confiança muito grande.

– A Maria Alice já era esse braço direito desde a Casa Grande?

A Maria Alice funcionava desde a Casa Grande com Célia. Ela participava muito.

– Ela foi coordenadora também?

Foi. Ela foi uma pessoa que teve muita voz ativa na Casa Grande, pelo cargo que ela ocupava. E a Maria Alice é uma grande estudiosa. Ela estudou muito. Célia não teve nenhum curso, Maria Alice não teve nenhum curso, Nair não teve nenhum curso. Foram estudiosas por curiosidade. Foram pessoas que estudaram pela necessidade que tiveram de tocar uma coisa que dizia respeito à arte. Então Maria Alice tem um conhecimento imenso. Conheceu grandes museus, visitou grandes exposições, andou em grandes galerias, grandes exposições de grandes artistas, tanto individuais quanto coletivas. Então a instituição não teve na direção uma merrequinha, tinha uma pessoa que tinha condição de ter subsídio de conhecimento para implantar aquilo que eles dirigiam.

– Eu queria saber sobre a arte indígena, que a Célia buscou promover. Você sabe dizer de onde vem essa sensibilidade dela?

A sensibilidade de Célia era muito inata. Ela buscou a arte primitiva propriamente dita. Eu fiz duas viagens com ela para o Alto Xingu, para a gente buscar obras indígenas, para trazer para dentro da coleção da Jaime Câmara. Ela até fez com que os índios pintassem a tela

mostrando a sua arte corpórea, como eles faziam a arte deles, como eles pintavam, em telas. Até isso ela fez. Tem uma coleção lindíssima que ela fez disso.

Eu fiz duas viagens para a gente fazer isso. Ela trazia cerâmica, esculturas deles em madeira, em barro, trazia muitas coisas... [arte] plumária... muitas coisas. E levava telas para eles expressarem o grafismo deles.

Tudo isso aí foi intuitivo, foi dela, de ver essa beleza da arte. Porque a arte indígena é muito bonita. É escandalosa de bela. Dizia ela que se a gente tivesse a habilidade de fazer o que eles fazem com rigor técnico, seria impossível que a gente faça aquilo. Só eles sabem fazer aquilo. Aquilo ali é um exercício de paciência imenso. Porque tudo tem um tempo, né? E eles fazem aquilo tudo no tempo preciso. Só de eles extraírem as tintas de onde a gente nunca pensa que eles possam tirar aquelas tintas. Quando a gente chegava lá, eles já estavam com as tintas prontas. Eles fazem as tintas normalmente em três cores: o preto, o vermelho e o roxo, um roxo azulado. Eles extraíam normalmente de jenipapo, de pigmento natural, e de urucum. Mas, assim, de uma beleza imensa, e só eles sabem o poder de fixação. Normalmente todos esses adventos das tintas deles são de origem vegetal. Se nós formos fazer aqui, não tem um poder de fixação tão grande. Eles fazem, o poder de fixação deles permanece e dura, dura, dura, para o resto da vida. A prova disso são as cerâmicas. Tem cerâmicas que têm muito mais de quinhentos anos, elas estão lá vivas e lindas nos museus do mundo, representadas nos museus do mundo.

A Dinamarca tem uma grande coleção de arte plumária e de cerâmica, no museu de Copenhague. Tem um manto tupinambá, uma das coisas mais bonitas que eu já vi na minha vida. Todo feito de penas, imenso. Tem mais de quinhentos anos. Está lá intacto, perfeito.

– Além da Nair e da Maria Alice, quem mais você sabe que ajudava na galeria?

Tem a Fernanda. A Fernanda eu não conheci.

– Você sabe o sobrenome?

Não. Aí tu vai ver quando encontrar com Maria Alice. Teve uma menina que trabalhou comigo, que era a Dalva Paixão. Era uma pessoa muito interessante. Eu tenho o telefone dela. Ela era minha secretária. Era uma pessoa que tinha um conhecimento imenso. Quando eu cheguei, ela já existia. Ela entrou na época da Fundação, e ela secretariou todos os coordenadores culturais, a Nádia e a mim. Ela era uma pessoa que tinha um dom imenso, cuidadosa, um grande conhecimento.

ANEXO IV

DEPOIMENTOS

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=q23ck4ZYw5M>

Postagem em 15 de maio de 2024

Sandro Tôrres

Meu nome é Sandro Tôrres, eu sou artista visual, a gente está aqui em Goiânia, e a gente entende, quem é nascido e criado aqui em Goiás, entende a importância e a relevância do personagem que a gente está modestamente homenageando (...). Para além da atuação dela no estado de Goiás, mas Tocantins, Distrito Federal, principalmente com artes visuais, ela foi fundamental (...).

Eu conheci a dona Célia, eu estava iniciando nesse segmento, nesse meio, e tive muito pouca convivência. Mas a minha vida inteira depois ouvi os artistas contarem histórias do quanto ela foi, não foi só uma mecenas porque não foi só um patrocínio frio, mas foi uma madrinha, ela amadrinou vários artistas. Tem uma expressão que a gente sempre ouviu: que os artistas ficaram órfãos quando ela se foi. Aliás, não se foi, né? Porque uma pessoa dessa magnitude a gente não esquece, não deixa de celebrar nunca, a gente tem o nome dela o tempo inteiro nas conversas.

A atuação tanto na galeria, e depois na fundação... Eu, minha história, por exemplo, eu participei do Concurso Novos Valores, ou seja, eu sou um da geração que passou por esse concurso tão importante, né. A grande maioria dos artistas que está em atividade hoje passaram. Eu também estou naquele grupo de artistas que fazem parte do acervo, se eu não me engano, dos 60 anos do jornal (...).

Todo mundo, de uma forma direta ou indireta, maior ou menor, foi impactado. E é com grande satisfação que eu me coloco nesse lugar também (...). Foi uma pessoa realmente imensa, grandiosa, que, como eu disse antes, mudou de forma definitiva a forma de operar dentro das artes. Somos todos órfãos de dona Célia Câmara.

Larissa Câmara

Primeiro, o prazer que é poder falar sobre ela. Essa homenagem, o tanto que ela é emocionante. O tanto que ela me toca em tudo o que ela fez. Pelas artes e pela mulher que ela sempre foi. Ela era uma força da natureza. Quando ela chegava, era impossível não vê-la. E era minha avó. Então, imagina isso quando você é uma criança e, de repente, chega aquela mulher maravilhosa, uma presença muito forte, muito marcante, e que, além de tudo, você ama, que é uma paixão.

E ela tinha uma relação muito gostosa comigo. Eu sou a única mulher dos netos, então, eu acho que, de alguma forma, eu acabei sendo a representante feminina daquilo que ela era demais, que era muito feminina. Era uma mulher extremamente potente numa época em que isso era raro. Uma mulher muito independente, com um valor de independência muito grande. Ao mesmo tempo, extremamente feminina. Ela era uma mulher que sempre estava com o máximo da sua feminilidade ali exposta. Era ela mesma na casa dela, na galeria, nos trejeitos, no jeito dela. Eu herdei com grande orgulho esses valores.

Ela conversava... ela não era uma avó tradicional. Não era uma avó que fazia bolos. Ela servia alcachofras. A gente ia almoçar na casa dela, e ela ensinava a gente a comer alcachofra e a lavar as mãos depois de comer alcachofra. O serviço era à francesa. Então, tinha uma formalidade, mas, ao mesmo tempo, tinha um aprendizado. Sempre que eu ia à casa dela, tinha

algo diferente. A gente sempre saía de lá com algo novo, com um aprendizado diferente, um conhecimento diferente.

Os almoços em família, ou quando ela convidava os amigos, eram interessantíssimos, porque ela era uma mulher muito interessante, com amigos muito interessantes. Então, eu ficava, pequena, calada, ouvindo aquela cena acontecer. E sempre com um valor estético muito alto na casa, no sentido de estesia mesmo. A casa dela, acho que ela mesma provocava sensações em mim.

Quando eu tinha 16 anos, fui para a casa dela, eu não tinha nem namorado nem nada, mas eu sabia que ela iria ficar bravíssima. E aí eu falei para ela que, quando ela perguntou que faculdade eu ia fazer, eu falei que eu não ia fazer faculdade, que eu ia casar. Ela levantou da mesa, foi embora, saiu (risos). Eu tive que falar: “Vó, volta aqui! É brincadeira, eu vou fazer faculdade sim!” (risos). Ela sentou na mesa bravíssima, ela falou assim: “Uma mulher precisa ser independente”. E isso eu levei pra vida.

Ela fez isso por mim. Ela faleceu, eu era muito nova, e ela me deixou independente. Ela sabia o quanto isso era importante para uma mulher dentro do contexto em que ela vivia, o contexto em que eu estava inserida. Hoje, se eu estou ocupando o lugar que estou, dessa independência, tanto no sentido de valor emocional quanto de uma independência financeira, eu devo muito a ela. Ela que começou esse caminho por mim, ela trilhou, praticamente, o meu futuro. E foi a partir dela, a partir do que ela me ensinou, a partir do que ela fez, que eu cheguei aonde eu estou. Eu continuei essa caminhada.

Então, eu sempre tenho ela como uma referência muito importante, muito forte. A minha vida teria sido diferente se ela não tivesse tomado as medidas, feito o que ela fez por mim.

Jaime Câmara Júnior

Célia Câmara... Célia Guimarães, migrante paranaense, filha de Nestor Guimarães e Odete Guimarães, veio do Paraná e chega em Goiás nos idos de 40, na recém-fundada capital, Goiânia. Aqui encontra Jaime Câmara, casa, cria família, e, ao longo dos anos, se transforma numa mulher executiva, empresária, e que transforma, de certa forma, o mundo das artes de Goiás.

A sua força inspirou muita gente. Tinha um programa de televisão, chamava-se Feminina, e que antecipou o Mulher da TV Globo. Antes que a TV Globo lançasse o Mulher,

ela já fazia o Feminina aqui na TV Anhanguera. Isso mostra a sua visão, isso mostra a sua capacidade de ação, isso mostra como ela era multifacetada. Não estava parada em momento algum.

Falar dessa mulher como empresária, como empreendedora, é muito fácil. Falar como mãe é muito mais difícil. A emoção não vai me permitir fazê-lo. Portanto, deixo aqui as minhas palavras para aqueles que a conheceram e conviveram. Desejo que essa homenagem que prestam a ela nesse momento seja duradoura, porque ela merece muito. Muito obrigado.

Maria Alice Câmara

Tive o prazer de conviver muito com a dona Célia, tanto na nossa intimidade como família, como profissionalmente. O que mais me chamava a atenção na dona Célia era o olhar que ela sempre teve, uma sensibilidade maravilhosa em relação à pessoa humana. Ela não era de demonstrar muito isso, mas a gente sabia ler o que ela pensava, o que ela sentia, a empatia que ela tinha com as pessoas, e de uma forma muito íntegra.

Ela marcou a vida não só dos artistas, mas de uma comunidade em geral, porque ela foi uma mulher corajosa, uma mulher decidida, que sabia o que ela queria, e ela não desistia. Ela sempre achava uma forma de realizar aquilo que ela tinha em mente. Para isso, ela contava com todos nós. Começou com a Casa Grande galeria, com a descoberta de tantos valores, como artistas plásticos, valores em todas as artes. E ela deu oportunidade para todos.

Eu acho que ela foi, além desses valores, porque ela via em cada um aquilo que ele era de fato. A sensibilidade dela trazia à tona esse amor que ela tinha pela arte. Uma vez... estou me lembrando agora... eu a vi vendo a beleza de uma orquídea na nossa chácara. Ela pegou essa orquídea com as mãos, com uma delicadeza que me chamou a atenção. Só uma pessoa muito sensível para ter um olhar, como poucas pessoas têm.

Ela deixou um ensinamento. Eu não falo só um legado. Eu acho que o legado está aí porque as pessoas que fazem acontecer, elas não passam. Elas fazem a passagem para outro lugar, mas elas não passam. E a dona Célia é uma delas. Ela ficou, com o que ela realizou. Ela

ficou, com a mulher que ela foi. Uma mulher que teve, além de todas as expectativas de nós mulheres, pelo tempo em que ela viveu.

Como nora, ela me ensinou muito. Porque, no silêncio dela, eu sabia a coragem que ela tinha para realizar as coisas. Fiquei muito feliz quando ela me confiou a gestão da Fundação Jaime Câmara, pelo nome que a fundação trouxe, pelo legado que ela e seu Jaime trouxeram para a sociedade, para a comunidade goiana. Então, eu penso que tudo dela ficou. E isso me deixa muito emocionada, porque a gente já viu muitas pessoas realizarem muitas coisas, mas na maioria das vezes elas são comentadas. E a dona Célia não, ela é vista... até hoje... nesse meio que a gente vive, e com esse olhar tão diferenciado para as artes, e tão diferenciado para aqueles que realizam as artes. Então, eu só tenho a agradecer a convivência que eu tive com ela.

Célida Maria

O que eu posso falar da minha amiga Célia Câmara? Mulher pioneira, revolucionária, à frente do seu tempo.

Foi convidada pelo governo do Tocantins para ser secretária de assuntos indígenas, no qual eu assessoriei ela. Moramos no Tocantins, visitamos aldeias. Ela fez um lindo trabalho lá.

Lutou bravamente pelo reconhecimento dos autores goianos (...). Célia é uma pessoa que faz falta para nós. A arte nossa ficou órfã. Obrigada.

Marilena Caetana

Eu tive a oportunidade de trabalhar com a dona Célia Câmara durante um grande período na Fundação Jaime Câmara. Era uma mulher excepcional. Foi muito bom trabalhar com ela (...).

Dona Célia era uma mulher alegre, espontânea, participativa. A gente trabalhou em vários projetos. Era muito acolhedora, acolhia os artistas. Desenvolvemos muitos projetos juntos. Sempre que ela estava aqui em Goiânia, era muito procurada pelos artistas. Tudo o que ela podia fazer para os artistas, ela fazia.

Era uma mulher guerreira, tinha uma visão muito abrangente da área cultural como um todo. Ela deixou muitos artistas que prosperam até hoje na arte.

Maurício Jorge

Eu trabalhei com dona Célia Câmara por quase vinte anos, até a morte dela. Depois, continuei na empresa. Meu relacionamento com ela era motorista, e nesses anos que eu trabalhei com ela, eu tive um relacionamento muito agradável com ela (...).

Com relação aos artistas daqui de Goiás, o Antônio Poteiro... Na construção do edifício Uirapuru ali na rua 2, no centro, o Antônio Poteiro – na época ele era Poteiro – ele trabalhava no prédio, na construção do edifício Uirapuru. E a dona Célia, com a visão estupenda que ela tinha, empreendedora que tem uma visão maravilhosa, ela descobriu o Antônio Poteiro. E foi criando essa pessoa que ele é hoje. Quer dizer, já foi... nós já perdemos ele. Ele foi um grande artista plástico aqui para Goiás, como vários outros artistas plásticos também, através da dona Célia Câmara (...).

José Olímpio

Sou piloto de avião e helicóptero. Trabalhei no grupo Jaime Câmara por quarenta anos. E hoje estou aqui para falar da dona Célia, uma mulher incrível, forte e muito importante para a empresa e para a cultura em geral.

Meu relacionamento com a dona Célia foi muito grande com a visita aos índios, que ela gostava muito. Tivemos alguns contratemplos, às vezes, isso já no primeiro vôo. Eu não conhecia ela, ela se apresentou, mas eu não sabia quem era. E disse que queria ir na frente para aprender a pilotar. E eu disse que ela não iria. Com isso, eu levei vinte anos para conseguir convencer ela de sentar lá na frente (risos). Mas foi bom, ela era incrível.

Tivemos uma infinidade de visitas no Xingu, nos Guaroupes. Ela foi secretária de assuntos indígenas do governo do Tocantins, e a gente visitava praticamente todas as aldeias do Tocantins. Era festa, pamonhada, abobrada, era incrível. E ela, de uma força incrível: estava sempre presente, sempre ativa... estimulando os índios a fazer pintura de quadros para vender

na galeria de arte dela. E isso tudo era ajuda para os índios; o dinheiro, ela revertia todo para eles.

Numa das vezes, estranhamos, porque ela chegou e falou: “você pode voltar, me deixa aqui”. “Mas eu não posso largar a senhora aqui, dona Célia, sozinha!”. E ela falou: “Não, eu quero ficar só, tenho que resolver uns problemas aqui, de telas, com esses índios, e eu vou ficar só”. “Quando é que eu volto para buscar a senhora”? “No domingo.” “Tá bom.”

No domingo, eu cheguei lá para buscá-la. A aldeia toda vinha para cima do avião. E passa uma bicicleta. E a dona Célia sentada no cano. Passou direto, e ela falando: “Para, para, para, é o avião!” E o índio lá fez a curva lá, voltou (risos). Ela era incrível. Uma mulher incrível!

Custódia Annunziata

A minha relação com dona Célia remonta da minha infância. Ela e seu Jaime Câmara frequentavam muito a casa da tia Belkiss. O Jaime era muito amigo do meu tio-avô, que me criou. E, às vezes, eu ia com meu tio-avô lá no O Popular, que era na avenida Goiás. Ele falava: “Vamos ali conversar com um amigo”. E entrava, e conversava, e eu estava sempre junto, ouvindo as conversas. Inclusive, eles estavam na minha festa de quinze anos, estavam lá presentes.

Mas a minha relação maior foi depois, com Maria Alice e com o Júnior, com quem eu pude conviver mais e viver o fruto da galeria. Eu acho que uma homenagem para a dona Célia é extremamente importante. No que tange no que ela realmente fez para o contexto todo, porque, na verdade, não era só a galeria. Existia o O Popular e, depois, a Fundação Jaime Câmara, que foi riquíssima. E o O Popular tem até hoje uma marca histórica muito grande na construção do pensamento cultural do estado. Porque o Magazine foi de uma riqueza imensa. Se alguém, algum dia, fizer essa pesquisa, a qualidade dos textos publicados no Magazine é uma coisa fantástica. E tia Belkiss participou do grupo fazendo as crônicas. Eles adotaram ela. Ela dizia: “Eu sou só adotada, porque não é minha área e vocês me adotaram”.

Depois, eu convivi muito dentro da Fundação Jaime Câmara, com a Maria Alice, fazendo trabalhos conjuntos com a PUC, com a UFG. A Fundação Jaime Câmara foi de uma riqueza insuperável. O trabalho que foi feito ali com crianças e na produção de jovens talentos, seguindo a linha da galeria, né. Então, a produção ali com os jovens talentos foi uma coisa maravilhosa.

Esse momento aqui, eu não gostaria nem de pensar como homenagem. Eu acho que é uma obrigação da cidade registrar esse marco que foi, e que tem sido até hoje. O O Popular não acabou ainda. Mas que foi até agora o trabalho que a Organização Jaime Câmara fez para o estado de Goiás (...).

Aguinaldo Coelho

(...) A dona Célia era pioneira das artes aqui. Ela salvava os artistas, acolhia todo mundo, e tinha a galeria. A galeria Casa Grande foi importantíssima aqui. Foi a primeira galeria com cara de galeria mesmo. Antes tinha a LBP galeria, mas a da dona Célia tinha os moldes de uma galeria mais moderna. A primeira exposição, ela fez com um artista surrealista chamado Walter Lewy, que era um cara nacional, importante (...).

Tinha um evento engraçado, que era 90 horas de arte contemporânea. Era tipo uma maratona. Os artistas tinham que ficar 90 horas pintando. Eu participei disso, e a dona Célia foi visitar, olhar os trabalhos. Estava todo mundo meio arrasado, cansado, né. Depois de 90 horas! E a dona Célia foi ver os trabalhos, achou interessante.

Ela estava sempre perto dos artistas. Os artistas sempre estavam na galeria. E a imagem que eu lembro dela é ela promovendo a arte goiana, ajudando os artistas, preocupada mesmo com os artistas, com a vida dos artistas. Eles iam, ela acolhia na galeria, dava um jeito de vender os trabalhos, quando ela mesma não comprava. Então, era uma pessoa que ativava as artes de Goiás e os artistas.

Maria Dulce

Eu conheci a dona Célia nos anos 60, através do filho dela, o Júnior. Até então, eu era só amiga do filho. Mas eu a admirava como uma senhora elegante, moderna, à frente do tempo dela. E, por muitos anos, a nossa convivência foi assim.

Nos anos 70, quando ela inaugurou a Casa Grande Galeria de Arte, eu passei a admirá-la mais ainda, porque era um trabalho inédito em Goiânia. Ela passava tempos na galeria incentivando os novos artistas, inclusive comprando obras de arte deles, para poder incentivá-los, para eles poderem comprar telas, tintas.

Nesse tempo, ela ainda era uma incentivadora. E assim que eles passaram a produzir uma quantidade boa de quadros, ela começou a expor na galeria Casa Grande. Era um sucesso, as exposições eram maravilhosas, tinham público. Ela passou, com a ajuda do jornal O Popular, a divulgar esses artistas.

Em 1977, ela trouxe uma exposição comemorativa dos vinte anos da morte do Lasar Segall para Goiânia. Trouxe as pinturas, as obras, as diversas maneiras que ele pintava. Então, Goiás, a partir de Célia Câmara, entrou no cenário da arte do Brasil.

Quando, em 1991, ela realizou a Fundação Jaime Câmara, todo o acervo da Casa Grande passou a pertencer à Fundação Jaime Câmara, e ela então criou um projeto que levou o nome de Cultura Casa Grande, e lá nós continuamos o trabalho de Célia Câmara. Foi quando eu a conheci mais de perto. Eu passei a integrar o quadro da direção da Fundação Jaime Câmara, na área administrativa, e a gente promovia, além das exposições de artes plásticas, ela passou a patrocinar também eventos culturais e sociais.

Na área cultural, ela promoveu a música, uma inovação na parte de cultura. Isso nos anos 90. Para mim, uma das mais brilhantes ações dela foi quando ela já estava doente, e ela promoveu uma ida ao Xingu, levou umas telas brancas, sem nada, e chegou lá e distribuiu essas telas para os índios pintarem. Graças a ela, nós temos uma série grande (não sei quantas telas são, mas é uma quantidade grande) de telas pintadas pelos índios do Xingu, que fazem parte hoje do acervo da Fundação Jaime Câmara.

Isso, para Goiás, foi muito importante, porque, com esse avanço da modernidade, eu acho que talvez tenha sido uma das últimas obras dos indígenas, assim, significativa. Nesse aspecto de promotora de artes, ela foi pioneira em Goiás. Aqui existia um trabalho de arte muito primitivo. Não primitivo na arte, mas primitivo na maneira de pintar. Ela incentivou esses artistas a criar obras de arte modernas, com sofisticação. Não que mudassem o estilo deles, mas ela incentivava que eles melhorassem no segmento deles e que promovessem uma melhor arte.

E, para mim, dona Célia é uma personalidade goiana (embora ela não fosse daqui), os empreendimentos dela e do marido trouxeram grande progresso para Goiás, em termos de mídia, de empresas do setor de comunicação, de arte... Ela merece destaque. Eu acho que falta isso ainda para ela, sabe? Eu falo um Instituto Célia Câmara... Ela talvez tenha conseguido amearhar o maior acervo de obras do Estado de Goiás.

Para mim, o maior depoimento em termos de valorizar a arte foi dado por Carlos Scliar a mim numa reunião, que nós promovemos uma exposição dele na Fundação Jaime Câmara em 1997, e ele disse que Goiás era para ele como foi a exposição de 1922 em São Paulo, que Goiás era o celeiro de artistas do Brasil.

Cléa Costa

É com um prazer muito grande que eu venho falar com a minha amiga Célia Câmara, que foi minha madrinha pelo caminho, pelo processo artístico, de galerias, de exposições, de vendas, de contato com críticos de arte...

A Casa Grande era um ponto de reunião dos artistas. Todo dia ela ficava lá a manhã toda. Os artistas que pudessem ir lá, sempre iam ter a certeza de encontrar vários artistas, vários amigos.

Eu me lembro que cheguei lá uma vez e falei: “Célia, estou com uma vontade de fazer uma exposição em São Paulo. Meu sonho de consumo é uma exposição em São Paulo!”. Ela pegou o telefone – eu me espantei com a rapidez dela –, ela falou com algumas pessoas e trouxe aqui em Goiânia o Antônio Zago, um crítico de arte de São Paulo, com contato com toda a mídia de São Paulo, escrita.

Ele esteve em Goiânia, convidado pela Célia, pela Organização Jaime Câmara, para conhecer e fazer uma visita nos ateliês dos artistas goianos. Foi uma festa! Quase todo mundo conseguiu exposição em São Paulo, ficou todo mundo feliz, e o Antônio Zago passou a ter contato direto com os artistas goianos.

Eu realizei a individual em São Paulo e foi muito interessante, porque era o meu sonho, né? Mas depois que eu voltei, eu falei: “Gente, que coisa mais sem graça!” (risos). Porque eu achei que aquilo iria mudar a minha vida. Não mudou nada, continuou do mesmo jeito! (risos). Vendi quarenta peças em uma semana, a Célia dando apoio.

Todas as exposições que eu fiz na Casa Grande, Goiânia e Brasília, Jornal de Brasília, dava cobertura. Ela fazia isso por todos os artistas. Foi uma figura que realmente marcou o movimento artístico aqui de Goiânia. Nós sentimos muita falta daquele vínculo que a gente tinha com a mídia e com uma figura que dava total apoio pra gente.

A Célia fez grandes coisas para nossos artistas de Goiás. Teve uma vez que ela falou: “Cléa, eu estou com dois artistas começando aí, novatos, eles são muito bons. Eles não têm dinheiro para comprar material. Eu queria que você ensinasse para eles – porque eu sei que é você que faz as suas telas –, ensinasse para eles a fazer telas” (...).

Eu tenho muita gratidão por tudo o que a Célia fez por mim e fez pelo movimento cultural do Estado de Goiás, principalmente Goiânia. Ela fez falta. Ela era mecenas, ela era madrinha, era avó, era mãe. Fazia todo o possível para dar a mão para os artistas.

Tai Hsuan-an

Cheguei a Goiânia em 1977. Era um jovem artista chinês. Ainda era chinês, porque não tinha me naturalizado ainda. Assim que cheguei, fui acolhido com muito carinho pelos grandes artistas da época, como Amaury Menezes, D. J. Oliveira, Cléber Gouveia e Sáida Cunha. Cheguei a conhecer o Siron também. Então, para mim, foi uma grande surpresa de ser recebido com tanto carinho.

Em 1981, fiz minha primeira exposição com pinturas da minha fase mais brasileira. Porque, até então, minha pintura era chinesa, né? E com essa exposição, mostrei as pinturas já com certa fusão das técnicas, até de cores, formas, tanto da cultura oriental como da ocidental. Uma fusão com características bem interessantes.

Essa exposição foi feita no Museu Zoroastro Artiaga, e compareceu a Célia Câmara. Ela, quando foi ver a minha exposição, ela realmente se encantou com a minha pintura. Eu realmente consegui, felizmente, a atenção e o apreço das minhas pinturas pela Célia Câmara. E fui convidado por ela para fazer várias exposições na Casa Grande Galeria de Arte.

Eu admiro muito, principalmente, a percepção dela muito aguçada, e uma visão muito ampla da arte. Ela, com esse dom, com essa qualidade que ela tinha, conseguia descobrir inclusive novos talentos. Eu era um jovem artista chinês, e ela me deu essa atenção, essa importância, e oportunidades muito boas para desenvolver a minha arte aqui em Goiânia.

Os artistas, de várias gerações, tiveram um apoio dela muito importante. Incluindo o apoio dela pessoalmente, acompanhando atividades e exposições dos artistas. Eu tive uma oportunidade, e isso foi muito marcante, de ter um contato mais direto com ela, conversando, batendo papo sobre arte, numa exposição em Anápolis. Nós trocamos muitas opiniões. Por isso que eu acho que ela tem realmente uma visão bastante ampla.

Eu agradeço muito a atenção dela e apreço dela em relação às minhas artes. Para mim, só guardei na minha memória impressões muito boas. A contribuição dela é totalmente marcante, memorável, fundamental para a carreira de muita gente como artista.

Sáida Cunha

Falar sobre a Célia Câmara é uma emoção muito grande. Ela foi essencial na vida e na profissão de todos os artistas da década de 60. Foi maravilhosa. Foi um ser humano diferente, excepcional. Ela toda a vida trabalhou em prol de quem ainda não tinha nome, que precisava. Todos nós dependíamos dela.

Ela era tão diferente, ela criou a galeria Casa Grande, aonde ela fazia as exposições dela, os saraus. Ela era humana, ela criou a maternidade... é difícil de falar da Célia assim sem sentir uma emoção muito grande. Quando ela abriu a Casa Grande, ela abriu o espaço para todos, sobretudo para aqueles que estavam iniciando, dando oportunidade para aqueles que estavam iniciando. Não era só nas artes, era o social e também para poder criar cultura, abrir saraus. Ela fazia muitos recitais, abria muitos recitais (...). Ela era gentil, atenciosa.

É muito difícil falar sobre ela sem pensar na época mais feliz e importante de Goiânia. Ela abria espaço para todos aqui e fora daqui. Não era só em Goiânia. E todos os artistas apoiados e incentivados por ela. A dona Célia tinha um carisma grande demais. Ela abriu o espaço dela para a gente dar cursos. Então, o Amaury e eu, o Tai e eu, demos vários cursos de artes, de aquarela, de pintura na Casa Grande.

Uma vez, a Iara, que trabalhava com música, estava lá e nós fizemos um trabalho juntas, mostrando que os mesmos critérios de composição que existem na música são os mesmos das artes, da música, do ballet, do teatro. Então era muito intensa a evolução das palestras, de como você trabalhava, como você curti a relação de artes em Goiânia.

Hoje, nós não temos mais, infelizmente. Mas a dona Célia foi completamente diferente de tudo, porque ela abriu espaço para todos. Ela e a Maria Dulce. A Maria Dulce era uma

companheira inseparável, uma pessoa maravilhosa, que nos permitia usar o espaço. Não foi só a dona Célia, mas a Maria Dulce junto. Sem a Maria Dulce, talvez a dona Célia não teria conseguido fazer tudo o que ela queria fazer.

Ela fazia exposições de principiantes, de novos valores. Ela sempre incentivou novos valores, abriu espaço para várias exposições, vários cursos. O carisma dela, o trabalho social, o trabalho pelas artes... ela faz muita falta, muita falta! Ela foi essencial para Goiânia e é uma pena que a gente não a tenha mais aqui.

Gilvan Cabral

Eu tive o privilégio de ser lançado pela marchande Célia Câmara. Foi muito importante no meu trabalho. Meus primeiros passos na arte foram dados dentro da galeria Casa Grande. Para mim, foi tudo de bom, porque o período em que Célia Câmara promovia arte em Goiânia era um período muito difícil, para romper a cultura tinha de romper com facção, porque os espaços culturais eram muito reduzidos. A gente tinha uma dificuldade muito grande, então a Célia era uma luz que aparecia para os artistas. Tanto eu quanto os artistas goianos que tiveram esse privilégio de estar com Célia, trabalhar com Célia. Célia foi muito marcante na cultura goiana. Quando eu falo da minha obra nos lugares, nas galerias, eu faço questão de relembrar o nome de Célia, porque Célia foi muito importante tanto para mim quanto para a cultura goiana. Eu tenho um grande respeito por essa pessoa, é uma grande figura.

No período em que eu cheguei na galeria, ela estava colocando todas as obras para fora, colocando em um caminhão para levar para avenida, porque ela achava que a arte tinha que estar aonde o povo está. Então isso é muito interessante, essa visão de povo, de arte social, essa coisa de levar a arte não só para a elite, mas para toda essa camada.

Outro dia eu cheguei na galeria, ela estava tirando a porta do escritório da galeria. Eu falei: “Uai, Célia, você está mudando? O que está acontecendo”. Ela falou: “Não, Gilvan, porque são muitos artistas que vêm me visitar, e essa coisa de ficar de porta fechada... Então eu prefiro tirar a porta porque todo mundo entra, sai.” Eu achei isso muito interessante.

Quando era os sábados, geralmente ela chegava de Brasília, aí ela ia para a Casa Grande no sábado de manhã. Reunia vinte, trinta artistas para ver Célia, abraçar, conversar. Era uma alegria imensa estar com ela, parecia que ela dava aquela energia para a gente poder fazer arte.

Helder Rocha Lima

Tenho as melhores recordações de dona Célia. Aliás, a primeira exposição de telas que eu fiz na minha vida foi na galeria Casa Grande, que é da dona Célia. A arte em Goiás deve demais à dona Célia. A dona Célia é que praticamente descobriu o Poteiro. Inclusive, todos os instrumentos e todo o material... o Poteiro era muito pobre, ele vivia de vender potes na feira. E ela sustentou o Poteiro, deu todo o material para ele, e ele tornou-se o que ele é ainda hoje, um grande artista naif. Todos nós em Goiânia e no estado de Goiás devemos à dona Célia.

Ela era uma pessoa muito afável. Além de afável, ela era uma pessoa muito elegante na maneira de ser dela e também no figurino. Ela se vestia muito bem, tinha muito bom gosto.

Dona Célia era um negócio impressionante, o feeling que ela tinha. Ela era uma pessoa que nunca leu nada sobre arte, nem quando tinha galeria. Mas ela começou a despertar o gosto dela exatamente na galeria. Ela inicialmente fez um belo comércio, depois ela mudou o temperamento dela, ela selecionava os artistas.

Tinha uma confiança na gente. Eu fiquei muito lisonjeado com essa primeira exposição, porque ela não conhecia o meu trabalho, eu levei uns dois ou três quadros para ela ver, e ela falou: “Pode fazer!”.

Tem um episódio que mostra a grandeza da dona Célia, o altruísmo dela. Em uma época eu estava trabalhando com cerâmica esmaltada. Eu fazia cerâmica, tinha um forno elétrico lá em Pirenópolis, e trabalhava com isso. Na ocasião, dona Célia era cardíaca, teve um problema mais sério e foi internada. E eu pensei: “Ah, vou visitar dona Célia”, e tentei ir junto com o Amaury. Fomos lá, ela estava lá na cama tranquila. A conversa ia, conversa pra lá, e ela falou: “Helder, faça pra mim um conjunto de jantar, os pratos de cerâmica esmaltada”. Eu falei: “É claro, dona Célia! Estou pronto para começar”. E ela: “Não, começa logo, porque eu não sei se você vai ter tempo de entregar isso”. Passa-se os dias, poucos dias, e ela realmente faleceu. Eu não dei a ela essa alegria de receber esse material. Mas ela falou com uma tranquilidade tão grande que parece que ia... “Não, eu vou assistir uma sessão de cinema”. Impressionante.

Tem duas pessoas importantes na arte em Goiás, que merecem nossa gratidão, que foi o Frei Nazareno e a dona Célia. O que eles fizeram pela arte em Goiás não tem limite. Dona Célia, quando ela sabia que um artista estava com dificuldades, ela logo comprava dez quadros do sujeito. Ela tinha essa generosidade impressionante.

Eu fiquei realmente muito arrasado quando ela faleceu. Nessa época eu trabalhava na Organização Jaime Câmara, quando fui fazer o projeto e a obra da sede atual. Eu me lembro, na inauguração da sede, foi uma coisa linda essa inauguração. E a dona Célia, com aquela elegância dela, pontificou.

Amaury Menezes

A Célia foi a pessoa mais importante na divulgação das artes plásticas de Goiás. Ela criou inicialmente a galeria Casa Grande, que depois se transformou na Fundação Jaime Câmara. Graças ao seu trabalho houve uma euforia de mercado, e o mercado só para artistas goianos. Artistas de fora vinham, faziam exposições, eram bem recebidos, tinham público, mas o pessoal era só interessado em comprar artistas goianos.

Eu fui um grande amigo da Célia Câmara. Amigo e admirador. Fui um dos primeiros artistas a expor na Casa Grande. E a Casa Grande foi a responsável pelo mercado de artes para artistas de Goiás. Na ocasião, eu, Helder, o Siron e o Roosevelt fizemos uma exposição aproveitando modelos da Casa Grande, era nu artístico. A Célia foi a primeira pessoa a explorar esse evento. As pessoas sentiam que aquilo era um momento de arte, e não um momento de observação de nu artístico.

Numa exposição do Poteiro, ela falou: “Poteiro, você está muito barrigudo, você tem que fazer uma dieta”. E ele falou: “Putá que pariu, a vida inteira eu passei fome; agora que eu posso comer, eu sou obrigado a fazer dieta para agradar os outros!”

É difícil falar sobre a Célia sem se emocionar. Mas ela foi quem lançou os principais artistas de Goiás.

ANEXO V

TRANSCRIÇÃO DE REPORTAGEM CONJUNTA DO JORNAL O POPULAR E DO JORNAL DE BRASÍLIA

O Popular e Jornal de Brasília, 24/10/1977.

Artes Plásticas: O Referendum do Velho Mundo

Mato Grosso e Goiás continuam dando um banho em Brasília e em vários centros desenvolvidos, segundo o crítico Jayme Maurício. A Arte goiana mantém-se independente dos padrões importados e seis artistas nossos mostram atualmente seus trabalhos no exterior. Mas temos valores novos. Vamos conhecê-los?

Iniciado um Goiânia no começo dos anos cinqüenta, através da iniciativa de Nazareno Confaloni, Henning Gustav Ritter, D. J. Oliveira, Luiz Curado, José Veiga, Peclat, Cléber Gouveia e Maria Guilhermina, além dos bispos D. Cândido Penso e D. Manuel, o setor de Artes Plásticas parece ter atingido seu ápice em 1976, conseguindo se sobrepôr aos demais setores. Mesmo no setor da literatura, que teve excelentes avanços: Bernardo Élis, por exemplo, conseguiu furar os esquemas nacionais entrando para a Academia Brasileira de Letras, numa eleição disputadíssima com o ex-presidente Juscelino, mobilizando as atenções do Brasil inteiro para a "inteligência" de Goiás, até então considerada inexistente ou destacada apenas pejorativamente.

Todo trabalho artístico, na opinião dos experts, é regional na maneira de ser concebido, transportado para a tela e dado como resultado final de todo um processo cultural e econômico. O que muda são os meios de torná-lo conhecido do grande público. Dependendo disso, em todos os casos, ele se torna internacional, nacional, estadual ou municipal. No cinema, por exemplo, Fellini ao focalizar Roma, e em si mesmo, municipal... O que o torna internacional é a sua divulgação (ou o drama humano, em todas as suas nuances).

Na pintura, para citar outro fato, Picasso pegou o tema Guernica, municipal, e não só o internacionalizou como o tornou eterno em sua obra prima. E assim tem acontecido com a

cultura de tantos povos, através de seus artistas e escritores. Por que com os goianos não pode acontecer o mesmo? Só porque nós os conhecemos muito de perto, ou muito de longe não os conhecemos e não podemos contar com os mistérios da mistificação? (ou é da mitificação?).

O ITAMARATY ENTROU EM CENA

Mas, felizmente, entra o Itamaraty em cena para internacionalizar nossa cultura, levando Vanda Pinheiro, Nazareno Confaloni, D. J. Oliveira, Naura Timm de Lima, Cleber Gouveia e Siron Franco à Europa... inicialmente a cinco países. O sucesso foi tanto que, atendendo a pedidos, o Itamaraty estendeu a excursão a mais 3 outros.

Entre os que foram e os que ficaram temos diversos valores incontestáveis na gravura, na pintura, na escultura, como Iza Costa e Maria Guilhermina, Antônio Poteiro, Omar Souto, Rus Oliveira, Dacruz, Gomes de Souza, Juca de Lima... todos com extensos e importantes curriculuns que registram suas presenças em bienais e importantes galerias daqui, do Rio, São Paulo, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte e outras capitais importantes.

Todas essas aparições com elogios e reconhecimentos da crítica especializada dos grandes veículos de comunicação nacionais. E eles se preparam e se organizam e lutam ... agora um time deles está na Europa pra mostrar que também temos talento, cultura, criatividade para oferecer trabalhos de bom nível, coerentes com a nossa realidade regional, nacional e com o tempo em que vivemos neste planeta Terra e que, sobretudo, criar não é um privilégio do Velho Mundo...

AS ARTES PLÁSTICAS PLANALTINAS E O BRASIL

Há bem pouco tempo, nos grandes centros, pensar em modernismo, em artistas plásticos e obras de qualidade vindas de Goiás provocava risos até nos mais otimistas. Aqui não existia mercado de artes, nem galerias, nem mentalidade para isso. De fato, era essa a impressão que se tinha, hoje felizmente desmentida.

A pioneira Galeria Azul, da escultora Maria Guilhermina, sempre obteve bons resultados, embora tenha fechado por outros motivos. Veio a LBP Galeria com tanto rendimento que animou nossos artistas e, agora, a Casa Grande Galeria de Artes, de Célia Câmara, que além de manter contato direto e permanente com os grandes centros, divulgando os artistas locais, traz até o goianiense obras de um Lasar Segall, por exemplo.

O número sempre crescente de colecionadores, as propostas individuais e coletivas tem levado os valores locais a exposições em São Paulo, Rio de Janeiro. Porto Alegre, Blumenau, Brasília, Nova Iorque, México e Paris. Vários críticos e "marchands" estão interessados nestes trabalhos. Isso deixa claro o caminho que as artes plásticas de Goiás vão percorrer rumo à ascensão, nesta "Era de Aquarius", a do terceiro milênio, a qual poderá fazer de Brasília e do Planalto os pontos magnéticos que nortearão toda vanguarda artística a se seguir.

COMO SE DEU O "BOOM", OU FOI UM "TUUM"?

E a importância maior esteve num salão, quando as atenções se voltaram para cá. O 1º Salão Global da Primavera, realizado pela Rede Globo e pelo Governo do Distrito Federal, que revelou alguns valores e confirmou outros.

Entre os 1.300 trabalhos apresentados, os críticos Clarival do Prado Valladares, Hugo Auler, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite e Olívio Tavares de Araújo escolheram Siron Franco em 2º. lugar - Viagem ao México - \$750 dólares (era o grande passo para a conquista do 1º. Prêmio Internacional da Bienal de São Paulo, logo a seguir): 3o. Lugar, Cleber Gouveia, Viagem ao Peru e 500 dólares; Heleno Godoy, 4o lugar - Viagem à Argentina e 500 dólares; Os artistas Juca de Lima, Leonam Nogueira Fleury, Lucy Borges, Mauro Ribeiro, Neuma Gusmão Lima Sá, Roosevelt de Oliveira Rus, Vanda Pinheiro Dias, Washington H. Rodrigues foram prêmios de aquisição, por serem excelentes.

Em uma das últimas bienais de São Paulo que deu um dos melhores momentos das artes plásticas brasileiras, nosso Estado mais uma vez teve seus representantes: as artistas Dina Cogolli e Lucy Borges, Maria Guilhermina, D. J. Oliveira, Cleber Gouveia, Henning Gustav Ritter, Heleno Godoy e Siron – que sempre participaram com sucesso de bienais.

OS CRÍTICOS FALAM DO MOVIMENTO

Siron, Cleber e Maria Guilhermina estão confirmados pelos críticos e tem participação no mercado nacional de artes. D. J. Oliveira e Vanda Pinheiro também. A convite do crítico Walmir Ayala, Siron inaugurou a Galeria Transcontinental, na Guanabara. Para esta exposição, apresentou 45 telas pertencentes a três fases distintas: Conversação de Paz, Universo Paralelo e Pós-Guerra. Mais de 700 pessoas estiveram presentes no dia da inauguração e todos os quadros foram vendidos. Antes disso fez uma exposição no Iate Clube do Rio de Janeiro e

ilustrou cartão de natal da Fundação Getúlio Vargas, com grande felicidade criativa. Em São Paulo, foi considerado um dos mais promissores talentos do realismo fantástico brasileiro.

A VISÃO DOS CRÍTICOS ESPECIALIZADOS

"Em pouco tempo o nome de Siron Franco tornou-se obrigatório em qualquer levantamento atual da pintura brasileira, e é mais um dos baluartes da vigência dessa mesma pintura que, de vez em quando, padece das imprecisões dos coveiros da arte assim ou assada...". São palavras do crítico Walmir Ayala, do Rio de Janeiro.

Cleber Gouveia, senhor de uma técnica invejável, dominando-a com a segurança de um ditador, quando da sua exposição na Galeria Guimar, em São Paulo, apresentando 38 pinturas, foi alvo de crítica de Olívio Taves de Araújo, na Revista Veja, nos seguintes termos: "Deliberadamente, Gouveia excluiu de sua obra todo o brilho acessório. E, na verdade, reflete um mundo interior bastante inquieto e atormentado. Enchem de sugestões de formas orgânicas. "Há certas questões das quais não é possível se libertar", diz o artista. "Como as que se relacionam com vida e morte, com o ato de nascer, com as ligações entre mãe e filho, com a vida intrauterina".

Hoje Cleber Gouveia extrapolou seu abstracionismo da forma que só um mestre sabe fazer e passou ao figurativismo através de uma visão dos objetos de um ângulo bem diferente, bem seu, e retrata a natureza em suas mais variadas formas: fósseis, insetos, libélulas, plantas, pássaros e animaizinhos rasteiros conseguindo nova cor, bastante agradável apropriada para seu alto nível criativo e técnico.

JAYME MAURÍCIO E O SALÃO DA CAIXEGO

"O meu contato com Goiás começou com a construção de Brasília. Eu fazia parte da equipe de Lúcio Costa e Niemayer e fui dos primeiros a chegar no catetinho. Estive em Goiânia várias vezes, inclusive divulgando no Rio uma antiga escolinha de arte que já não existe e que Bernardo Sayão me fez visitar. Sou velho conhecido do trabalho da excelente escultora Maria Guilhermina, que premiei há 2 anos. É claro que me considero um crítico bastante engajado no trabalho de Siron como no de Cleber Gouveia e de alguns mais recentes artistas que em 1973 no Salão da TV Globo, quando receberam prêmios importantes do júri do qual eu fazia parte... Na verdade, eu estou bem mais interessado atualmente é no caráter da região Goiás-Mato Grosso, bem como no desenvolvimento coletivo de uma área que também me enriquece e informa, pois que ainda não foi colonizada culturalmente pelos modelos europeus via equívocos

e subserviências artísticas e críticas do Rio e de São Paulo", - afirma Jayme Maurício, crítico de arte.

E o Concurso Nacional de Artes Plásticas da Caixa Econômica Estadual, CAIXEGO?... Jayme Maurício vê assim: "o êxito de 3 anos do salão apenas revela a confiança dos artistas, seja pelo critério aquisitivo, seja pela excelente mecânica que Leo Barreto e Maria das Graças Cruvinel montaram, corrigindo equívocos anteriores. Os goianos apreendem tudo ligeirinho... Goiás e Mato Grosso continuam dando um banho de vitalidade em Brasília e em vários centros desenvolvidos exclusivamente por manterem-se independentes aos padrões importados, como cultura visual de periferia ou cultura de periferia ou cultura satélite. Esse é um ponto importante no que chamo informação do Salão: verificar a real contribuição brasileira, erudita ou popular, no limbo padronizado ocidental". Conclui Jayme Maurício, várias vezes jurado daquele importante Salão goiano.

OS NOVOS VALORES. NOVOS?

Ruz (Roosevelt Oliveira), é um dos novos valores que tem futuro - pelos avanços conseguidos em sua carreira no decorrer do ano, ao definir seus caminhos pictóricos e esboçar um estilo inteiramente original para dar continuidade à obra iniciada há mais de uma década e já várias vezes premiada (Ruz foi premiado em Goiânia com desenho e pintura no Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, promovido pelo MEC no setor de gravuras)

JUCA DE LIMA, um bom paisagista moderno, pelos seus progressos pictóricos, cujo ápice foi 76, tendo conseguido, apesar dos seus quarenta anos, sair do impressionismo para um modernismo de alto nível em suas paisagens (façanha que poucos conseguem) e ainda pelo prêmio que conseguiu, no último Salão da Caixa, com pintura conferido por um Juri de reconhecido nome nacional. Sobretudo pelo seu bom gosto em assumir a paisagem tropical brasileira, tipicamente nossa, como tema, numa época em que a maioria dos artistas está com os olhos pregados em motivações europeias – ele enriquece a nossa pinacoteca.

GOMES DE SOUZA também merece destaque como revelação de nossa pintura. Tanto pelo seu expressionismo de estilo inteiramente novo, pessoal, forte e marcante, como pelo prêmio que recebeu de um júri nacional no último Salão da Caixa, no Salão de Brasília, 1º Prêmio e o sucesso da expo no Rio. Em breve, ele estará entre os melhores e mais consagrados valores do Planalto Central.

OMAR SOUTO, outro destaque, por ser um primitivista e ter alcançado sua temática própria, presa às raízes regionais, rica de tipos e expressões de cunho social e de grande

importância para a documentação da vida do homem do campo do Centro-Oeste, teve sua última premiação (Prêmio Funarte) ao focalizar a romaria de Trindade. Mas, acima de tudo, pela evolução técnica conseguida nos últimos dois anos.

ANTONIO POTEIRO também primitivista, ceramista e pintor, pela sua inclusão, juntamente com Omar Souto, no panorama de arte brasileira primitivista que está sendo mostrada na Europa e pelo seu sucesso em Brasília e no Rio. Ele também tem contribuído para a evolução desse setor goiano.

ANEXO VI

TRANSCRIÇÃO DE ARTIGO DO JORNAL O POPULAR ENTREVISTA COM CÉLIA CÂMARA

O Popular, Caderno 2, 03/05/87, p. 34.

Paixão pela arte

Dividindo seu tempo atualmente entre Brasília, onde se ocupa da direção do Jornal de Brasília, e Goiânia, onde tem como principal atividade seu trabalho como marchande na Casa Grande Galeria de Aries, da qual é dona, Célia Câmara é uma mulher que não para, trabalha bastante e pouco tempo tem para "programas de madame, como chazinhos ou desfiles", segundo ela própria. Adepta de esportes e atividades pouco comuns, como pilotar aviões ou ultraleves e ainda lutar capoeira. Ela atribui isso a algo intrínseco a seu próprio espírito. "Gosto de experimentar tudo, de colocar o meu ego e o meu físico em cheque", diz. Acima de tudo, entretanto, está um gosto arraigado pela arte, que ela não cultiva apenas passivamente: proprietária de uma galeria e trabalhando como marchande, que ela define como sua principal atividade, Célia garante que sente enorme prazer em poder prestigiar e abrir espaço para os artistas, principalmente os novos talentos. Além desses assuntos, nessa entrevista ela fala também sobre feminismo, Brasília, que chama ironicamente de "Corte" e ainda do programa Feminina, que ela inaugurou há seis anos na TV Anhanguera, "mesmo com resistências", como ela mesma depõe. Confirmam.

- Como você tem dividido o seu tempo entre Goiânia e Brasília, onde é diretora do Jornal de Brasília?

- Eu fico lá durante a semana e venho para cá na sexta e fico até no domingo. Venho ver como está a Galeria. Gosto muito de trabalhar com artes, principalmente dando apoio a novos valores.

- Parece que você está abrindo outra galeria em Brasília, é verdade?

- Sim, estou construindo outra galeria lá, que, a exemplo da Casa Grande, não tem um caráter comercial. Meu objetivo, como já disse, é incentivar os artistas, dar espaço a eles. E claro, quando eles forem bons e merecerem.

Tem o caso de um jovem escultor, por exemplo, que se chama Geovani, que expunha seu trabalho na Feira Hippie e que deslanchou depois que eu dei a ele uma oportunidade. Ele está, inclusive, com um convite para expor na Escultura Galeria, de São Paulo, que só trabalha com escultores.

- A senhora tem uma preocupação especial com a mulher dentro desse seu trabalho?

- Claro, a mulher tem tanta capacidade e valor quanto o homem, só que é sempre preterida. Em Brasília, por exemplo, eu procuro incentivar a participação, o contato de mulheres com o jornal que eu dirijo. Isto porque, a não ser as que trabalham lá, outras não têm o hábito de conviver com um jornal. Então eu procuro realizar reuniões no jornal para estimular este hábito.

- Essa sua preocupação tem alguma coisa a ver com o programa "Feminina", da TV Anhanguera?

- Há seis anos, eu propus fazer um programa para a televisão que fosse comandado, dirigido e produzido só por mulheres. No começo foi uma barra muito forte, enfrentemos muito machismo, mas o programa está aí, seis anos depois, muito bem.

- Mas, agora a partir do dia 4 ele vai acabar, não?

- Não, o programa não vai acabar. É bom que se esclareça isso: ele apenas vai deixar de ser feito isoladamente, assim como o programa matinal de esportes e a primeira edição do Jornal Anhanguera, passando a integrar o novo jornal que estréia amanhã. Mas seu núcleo de produção, suas propostas e até o mesmo tempo que lhe é reservado atualmente, aproximadamente 15 minutos, serão preservados. Isto é natural. As coisas evoluem, crescem, melhoram. O Feminina só vai melhorar.

- Depois de 6 anos, qual o julgamento que a senhora faz desse programa?

- Ele cumpriu plenamente o papel a que se propôs, que era esclarecer, apresentar alternativas para as mulheres. A crise hoje é grande e não é só da mulher ou do homem, é do casal. O programa sempre procurou apresentar formas de se driblar esta crise. Conseguiu e vai continuar conseguindo. Mas abrir espaço para as mulheres não significa dizer que homem não tem vez no programa. Nós temos homens colaborando conosco e apesar de darmos um enfoque a partir da mulher, nossos assuntos interessam a todos.

- A senhora disse que enfrentou machismo para fazer o programa. Ele partiu de quem?

- De pessoas que não acreditavam que fôssemos capazes de fazer um programa diário de meia hora. Mas isso caiu por terra logo, porque mostramos que podíamos fazer até com mais.

- Quem reagiu com machismo ao programa?

- Ah, isso você me desculpe, mas vamos deixar pra lá, já passou. Hoje são pessoas que estão mais abertas, viram que o programa é sucesso, tem ótima receptividade e bom faturamento.

- A senhora se considera uma feminista?

- Claro, qual a mulher que não é feminista? Da mesma forma como você certamente é machista (risos). Eu tenho uma neta, que daqui a pouco vai se tornar uma mulher. Se eu não batalhar por ela, quem é que vai batalhar?

- Hoje a senhora é uma "marchande" conhecida, há anos envolvida com o mercado de artes em Goiânia. Como isso começou?

- Eu sempre gostei de arte, sempre me preocupei em ler, em me atualizar com este setor. Com as possibilidades que eu tinha de rádio, televisão e jornal eu podia fazer alguma coisa em favor de novos valores em Goiás, divulgar mais a arte e trazer artistas de fora para mostrarem seu trabalho aqui. Foi pensando assim que em 72 eu inaugurei a Casa Grande Galeria de Artes.

- O sr. Jaime Câmara sempre lhe deu apoio nessas atividades?

- Eu sempre tive muito apoio dele, que toda a vida foi um homem muito progressista.

- Como é trabalhar em Brasília à frente de um jornal? É difícil?

- Quando se tem bons auxiliares, pessoas de confiança e gabarito, não é tão difícil.

- Você se considera uma jornalista ou uma empresária?

- Eu acho que uma empresária. Mas, acima de tudo, uma marchande.

- Com tantas atividades ainda lhe sobra tempo para ser uma dona-de-casa?

- Dá tempo sim, minha casa é muito bem organizada. Dá tempo pra tudo, só não tem me sobrado tempo pra fazer uma coisa que gosto muito, que é voar de ultraleve.

- Você já praticou esse esporte?

- Já. Eu gosto muito, sabe. Pra mim não há nada melhor do que pegar um ultraleve, numa manhã bonita como esta, e sair voando. Eu também tenho as horas quase completas para tirar o brevê. Mas, com minha ida para Brasília, tive que deixar essas coisas de lado, pela falta de tempo.

- Você disse que enfrentou machismo para fazer o "Feminina". Ele não teria começado dentro de casa?

- Não, o Jaime sempre foi um homem muito aberto. Quando eu esquematizei o que eu queria fazer, ele me deu total apoio. Ele pode ter manifestado machismo de outras formas, mas para o trabalho não.

- Ele nunca fez restrições quando você resolveu tirar o breve ou pilotar ultraleve?

- Não, só teve uma certa resistência quando resolvi fazer capoeira. Ele disse: "você está louca, fazer capoeira?". Eu disse "e daí?". E fui fazer capoeira assim mesmo.

- A que você atribui esse gosto por esportes quase de aventura, como voar de ultraleve, pilotar aviões ou lutar capoeira?

- Eu acho que é uma coisa intrínseca, eu gosto de experimentar o que está aí, ver se é bom, se aquilo está satisfazendo o meu ego, o meu físico. Mas hoje eu estou parada com isso tudo. Faço apenas ginástica, em Brasília.

- Você tem preocupações sociais? A crise que o País atravessa a incomoda?

- Nem me fale, isso me dá muita raiva. O Governo lança programas, como o do leite ou o destinado às crianças de rua, mas nada dá certo. Em Brasília mesmo você pode ver crianças aos montes, nos sinais, nos estacionamentos, pedindo esmolas.

- Você convive em Brasília muito próxima ao Poder. Qual o julgamento que você faz desse governo instalado lá atualmente?

- Sem comentários. Não há o que falar, ou você acha que precisa?

- E a vida social, é intensa?

- Se você está se referindo a esses chazinhos e desfiles de moda, típicos de dondocas, eu não participo, não tenho tempo. Agora, eu participo de programas quando há um interesse maior, profissional, por exemplo.

- Mas você encontra tempo para ir ao teatro, para ler?

- Em Brasília sempre aparecem peças ótimas. Para isso eu arranjo tempo. Para ler também.

- Quais suas preferências em literatura?

- Você não acha que isso é pergunta pra miss? (risos). Atualmente eu estou lendo um autor japonês que cometeu o harakiri, o Mishima. É uma leitura impressionante. Também gosto muito de ver televisão, quando tenho tempo.

ANEXO VII

TRANSCRIÇÃO DE ARTIGO DO JORNAL O POPULAR

Caderno 2, 18 de Novembro de 1988, capa.

Escrito por Karla Jaime Morais

A história vista pelos artistas

Antônio Poteiro

A galeria era do outro lado, não sei ao certo porque desmancharam a casa. Eu estava trabalhando com o Siron, aí chegou a dona Célia, um dia lá no atelier, que era no Setor Ferroviário - também não existe mais esta casa - e falou: - vou abrir uma galeria. Bom, a primeira exposição foi do Walter Lewy, e a segunda exposição foi eu, o Ornar Souto, o Octo Marques e Caetano Somma. Eu não tinha lugar para pintar, e naquele tempo eu bebia umas pinguinhas, era meio irresponsável, agora hoje eu sou muito responsável. Então, a Célia disse que ia me trazer pra cá e arrumou um cômodo nos fundos da Casa Grande. Então, eu pintava, e ela levava o almoço, levava a janta, às vezes eu até dormia ali, ela não deixava eu ir, porque falava - você vai, e não vai dar conta dos dez quadros para a exposição. Eu ficava ali pintando. Nessa época, eu não tinha dinheiro para comprar tintas. Ela foi a uma casa de tintas e falou: entrega o que esse velho quiser. E foi assim que começou a segunda exposição da Casa Grande, que foi eu, o Ornar Souto, o Octo Marques e o Caetano Somma, estes dois até já morreram. Até esta exposição, fazia só uns dois anos que eu estava pintando, estava ainda engatinhando. Vendi só um quadro nesta minha primeira exposição, porque eu era um dos primitivos mais caros, já pus um preço alto e foi uma briga danada, uma polêmica. O Omar, por exemplo, vendia quadros por Cr\$ 200,00, outro vendia por Cr\$ 150,00. Eu pedi logo Cr\$ 1 mil. Foi uma briga danada, por isso vendi só um quadro, quem comprou foi a Vanda Pinheiro. A Casa Grande foi uma das primeiras galerias da Cidade, já promoveu um trabalho muito importante, grandes exposições, de nível nacional. É uma galeria conhecida e respeitada no país todo.

Souza Neto

Depois que se passaram cinco ou seis anos do surgimento da Casa Grande, eu comecei a mexer com cerâmica, comecei de forma espontânea, sem depender de incentivos do velho (seu pai, Antônio Poteiro). Comecei a fazer esculturas. Particpei de duas coletivas na Casa Grande e, claro, a influência que esta galeria tem ajuda a divulgar o artista, é muito importante, é uma galeria de renome. Este trabalho que ela faz de incentivar os novos talentos é muito importante, principalmente para a nova safra de artistas. Os grandes um dia têm que ir; então, tem que vir os novos.

Siron Franco

Antes da galeria Casa Grande, houve algumas tentativas de outras galerias. A primeira foi a Galeria Azul, que tinha subvenções do Governo. Depois o Oliveira e eu fundamos uma galeria chamada Vila Boa. Mas a galeria que efetivamente deu uma contribuição para a Cidade foi a Casa Grande, porque ela trouxe a escultura para a rua, ela trouxe retrospectivas importantíssimas, que hoje seria praticamente impossível trazer pelo custo dessas obras, como o Lasar Segall. Conseguiu resgatar todos os artistas que não estavam tendo espaço, que não estavam conseguindo um espaço bom. Ela contribuiu para divulgar a arte fora. Os intercâmbios que a Casa Grande vem promovendo são da maior importância, porque muita coisa mudou.

Na minha época, quando você ganhava um prêmio nos salões, as galerias todas, do Brasil inteiro te procuravam, as revistas davam apoio. Hoje os salões todos desacreditaram, quem ganha prêmios em salões não modifica em nada a sua vida. Agora, uma boa galeria sim, ela pode modificar e muito a vida de um artista. A Casa Grande é a galeria mais importante de Goiânia pelo vínculo que ela tem com os artistas, acho que ela pode trabalhar um artista e fazer com que ele venha ter uma repercussão nacional.

Nestes 15 anos ela deixou marcas. Primeiro marcou montar, há 15 anos, uma galeria com todos os esquemas: as pessoas vinham à galeria. Eu não saía da Casa Grande, eu passei oito anos ou mais da minha vida dentro desta galeria, foi um período em que trabalhei muito,

eu não perdia tempo, e até hoje as pessoas mandam correspondência minha para a Casa Grande. Eu tenho um carinho enorme pela galeria. Eu acho que a nova sede da Casa Grande deve retomar isso, promover oportunidades de convívio entre os artistas. Eu estou feliz, a galeria está renascendo, 15 anos é uma espécie de debut.

Edney Antunes

Assim que eu vi que eu poderia mostrar meu trabalho eu procurei mesmo a Casa Grande, mas naquela época, eu cheguei com o meu trabalho aqui e fui informado do Concurso Novos Valores. Eu estava começando a entrar no processo de mercado, de galerias, não sabia de que maneira. Esperei dois anos ainda, tentei outros locais, inclusive com o Poteiro, por causa do trabalho primitivista que eu fazia, e voltei, me inscrevi no concurso da Casa Grande e fui classificado. Fui integrado em coletivas, comecei a enviar trabalhos para fora, viajei, e o referencial que eu tinha de Goiás era a Casa Grande. É uma galeria que está aí para mostrar a arte, é muito bem dirigida e tem o apoio da mídia, jornal, televisão, que é uma coisa inédita no país. Trata-se de uma divulgação enorme, em todo o Estado.

Amaury Menezes

Eu posso quase que dizer que sou testemunha de toda essa evolução das artes plásticas em Goiás, testemunha e também participante. E a Casa Grande vem se destacando nestes 15 anos como uma peça de muita importância para o desenvolvimento das artes plásticas no Estado. Não só com o apoio aos artistas plásticos já consagrados, através de individuais e eventos importantes, como o apoio que ela dá aos jovens artistas, sem baixar o nível que ela se propôs a ter, num aspecto bastante seletivo dos artistas. O Concurso Novos Valores, que ela promove anualmente, revela um grupo de artistas que depende apenas de oportunidade para aparecer. A Casa Grande faz um concurso que difere de outros, porque não tem premiação, não é nada de medalhas, simplesmente a galeria dá a estes artistas a oportunidade de aparecer e faz uma seleção rigorosa, mais criteriosa do que qualquer outro salão de que a gente tenha notícia, pelo menos aqui no Centro-Oeste.

O importante do aparecimento da Casa Grande é que, antes, o artista era ao mesmo tempo o produtor e o comerciante de sua obra. E comercializar o trabalho é muito constrangedor para o artista, que é mais voltado para a própria produção. É tão importante a participação da Casa Grande dentro da produção artística, como é importante a participação do artista. Um não sobreviveria sem o outro.

Elder Rocha Lima

A Casa Grande tem um papel bastante significativo, porque ela não é uma loja de quadros, não é um lugar onde se compra e vende quadros. Ela é muito mais do que isso. Para todos nós que trabalhamos com artes plásticas, a Casa Grande é um lugar onde a arte é incentivada. A dona Célia foi realmente a grande incentivadora das artes em Goiás. Eu tenho dito isso algumas vezes, que a Casa Grande fez pela arte em Goiás mais do que todas as secretarias da Cultura juntas e a dona Célia tem uma coisa fantástica, uma percepção, algo quase que extra-sensorial (...).

Ela seleciona. Isso que foi dito aqui é importante. Pelo fato de eu ter exposto na Casa Grande, em qualquer lugar do Brasil eu tenho um currículo. Isso é muito significativo, é um processo de evolução. Dona Célia é muito inquieta, ela não se contenta com isso aqui, ela está partindo para uma coisa maior. Portanto, a galeria pode desempenhar aquele papel de incentivadora que ela sempre desempenhou.

Nós sempre tivemos aqui na Casa Grande um tratamento decente, carinhoso, e a gente se sente muito à vontade aqui, é um ponto, inclusive, de encontro dos artistas em Goiânia. Minha primeira exposição, como artista plástico, eu fiz na Galeria Casa Grande, junto com meu filho. E era numa época em que eu trabalhava como arquiteto, trabalhava muito pouco como artista plástico. Eu cheguei na dona Célia, mostrei meus trabalhos e ela simplesmente marcou uma exposição coletiva, isso foi tocante para mim, eu não quero nunca fazer outra exposição coletiva em Goiânia a não ser na Casa Grande.

Gilvan Cabral

O início do meu trabalho foi dentro da galeria Casa Grande, de forma que isso representou muito para a minha pessoa, para o meu trabalho. Foi a única galeria que reconheceu meu trabalho, então eu pude mostrar aquilo que eu queria mostrar. No momento em que procurei a Casa Grande, para participar do concurso, eu estava assim com problemas, porque as outras galerias não ofereciam espaço para a gente expor. As vezes a gente tinha até que sair do próprio Estado, ir para o Rio, São Paulo, batalhar nas feiras, sempre procurando um espaço. Há seis anos que estou na Galeria Casa Grande, fiz uma individual aqui e outra em Brasília, por intermédio da galeria, e a coisa tem crescido, tem sido ótimo. É um apoio que não tem como a gente negar. Todos os artistas que estão na Casa Grande hoje têm um grande carinho pela Célia, e a gente está batalhando para que isso cresça, para que tenha um respaldo a nível nacional. A Casa Grande acreditou, confiou no trabalho da gente, deu espaço para a gente mostrar o que a gente tinha.

ANEXO VIII

TRANSCRIÇÃO DE ARTIGO DO JORNAL O POPULAR

O Popular, Caderno 2, 6 de setembro de 1988, p. 10.

Escrito por Nádya Timm

Arte dos índios do Xingu

Projeto desenvolvido pela marchande Célia Câmara prevê exposições, em Goiânia e São Paulo, de telas pintadas pelos habitantes da reserva.

No ano que vem, as telas serão apresentadas em exposição na Fundação Jaime Câmara, em Goiânia, e na Funarte de São Paulo, que é coordenada por PX da Silveira.

A arte dos índios do Xingu vai sair das aldeias e ganhar espaço nas galerias brasileiras. A marchande Célia Câmara - com a experiência de décadas na revelação e promoção de artistas plásticos - está desenvolvendo um projeto artístico junto às etnias (essa palavra, atualmente, substitui o vocábulo tribos entre os antropólogos) que vivem no Parque Nacional do Xingu, no norte do Mato Grosso. Sua intenção é preparar um amplo e expressivo painel que reúna elementos simbólicos da cultura de todas as 14 etnias que vivem nas 19 aldeias da reserva indígena.

Com apoio da Funai, Célia Câmara já esteve três vezes na área para distribuir telas entre os índios interessados em pintá-las. "Ele ficam inteiramente livres para escolher a temática e o material que quiserem usar", explica a marchande, que também comenta a desenvoltura com que utilizam pequenos filetes de madeira como se fossem pincéis. "Até parece que eles têm alguma régua", brinca.

Ao invés de tintas tradicionais, os índios trabalham com pigmentos naturais à base de jenipapo, urucum e resinas vegetais, porém alguns não dispensam o lápis de cor. Nas telas surgem composições geométricas de dar inveja aos artistas mais contemporâneos e que deixariam os concretistas de queixo caído. A figuração também tem vez, e na estrutura sintética

dos elementos, a flora e a fauna ganham contornos simples e harmoniosos. "Eles contam suas histórias e seu relacionamento com o meio ambiente com muita delicadeza e criatividade", analisa a marchande, que conclui: "As imagens de arraiais, peixes, tartarugas e jacarés sugerem esse equilíbrio perfeito".

Célia Câmara teve a idéia de desenvolver esse projeto quando conheceu - a convite do presidente da Funai, Sullivan Silvestre - o Quarup, a maior festa indígena do País, realizada em julho e agosto na aldeia Camaiurá. Ela conta que ficou impressionada com a beleza da pintura corporal usada em cada ritual da cerimônia, que contou com a participação de mais de 2 mil índios. Ao conversar com eles, a marchande foi descobrindo o significado da simbologia que está nos sinais, traços e cores de cada desenho e pintura.

Segundo a antropóloga Mari Baiochi, nessa pintura corporal "eles fazem uma espécie de escrita, e transmitem conhecimento através dessa representação de mitos e também nos rituais". A partir do Quarup - "um verdadeiro festival de vida" -, Célia Câmara criou o projeto artístico e, para iniciá-lo, chegou a passar quatro dias na aldeia Camaiurá. Esse contato possibilitou que se aproximasse mais da cultura indígena, que não se limita às expressões de artesanato, dança, música ou artes plásticas. Segundo ela, a sabedoria do povo da selva é enorme "e temos muito a aprender com eles". Pretendendo voltar ao Xingu mais vezes, a marchande calcula que finalizará o projeto até abril de 99.

No ano que vem, as telas serão apresentadas em exposição na Fundação Jaime Câmara, em Goiânia, e na Funarte de São Paulo, que é coordenada por PX da Silveira. Na opinião de Célia Câmara, a mostra é muito oportuna, "principalmente porque estamos discutindo as comemorações dos 500 anos do descobrimento e está na hora de lembrarmos as raízes da cultura brasileira, para, finalmente, darmos o devido valor ao índio."

TRANSCRIÇÃO DE ARTIGO DO JORNAL O POPULAR

O Popular, 29 de setembro de 1998, p. 18.

Célia Câmara foi sem dúvida uma das personalidades mais atuantes do Estado de Goiás. Apresentando um dinamismo invejável, Célia Câmara nunca demonstrou esmorecimento diante das inúmeras atividades que exerceu. Dona de uma história de lutas, ela defendeu as artes, os índios, o valor da mulher, dos doentes e dos menos favorecidos.

Entre tantas atividades, como a vice-presidência da Organização Jaime Câmara, a presidência de honra da Fundação Jaime Câmara, a presidência da Federação das Associações de Imprensa do Brasil (Faibra) e a vice-presidência da Associação de Imprensa de Brasília, a função que mais agradava a Célia Câmara era a de marchande.

Ela fundou a Casagrande Galeria de Arte, com a exposição de Walter Levy, em outubro de 1975, em Goiânia. Em 1987, fundou a JBr Galeria, em Brasília. A Casagrande Galeria de Arte teve extrema importância na divulgação da arte feita em Goiás. Nomes hoje respeitados, como Siron Franco, Antônio Poteiro e Cléber Gouveia tiveram o impulso inicial da galeria. A Casagrande manteve o vínculo com o que era produzido no restante do País e no mundo, sintonizando Goiás num importante roteiro artístico e cultural. Obras de Cláudio Tozzi, Amílcar de Castro, Lasar Segall, entre tantos outros artistas de grande expressividade, foram mostradas ao público goiano, graças ao incansável trabalho de Célia Câmara.

Nem só de grandes nomes viveu a Casagrande. Há 22 anos é realizado o concurso para artistas iniciantes, o Concurso Novos Valores. A realização do maior anseio de Célia Câmara no mundo das artes: o de descobrir novos talentos. Por todo esse incentivo aos artistas, ela era carinhosamente chamada por eles de "mãe" e "madrinha". Em 1995, a Casagrande deixou de existir, sendo incorporada à Fundação Jaime Câmara, que surgia para ampliar o leque de atuação também para as áreas de literatura e música, além do incremento do ensino específico voltado ao artístico, com a promoção de cursos e palestras.

Feminina

Célia Câmara desenvolveu intenso trabalho à frente das empresas de comunicação às quais deu significativa contribuição para que fossem consolidadas. Nos últimos anos, dirigiu o Jornal de Brasília, que a obrigava a permanecer na capital federal durante a maior parte da semana. Mas um dos maiores atos de ousadia da empresária foi a criação de um programa diário para a TV, feito especificamente por mulheres. E assim, quebrando tabus e rompendo muita resistência, ela deu asas a um sonho antigo. Em 1981, foi veiculado, na TV Anhanguera, o programa Feminina, que permaneceu no ar por mais de seis anos.

O caráter dinâmico sempre esteve presente na vida de Célia Câmara, que gostava de pilotar avião e ultraleve. Essa hiperatividade a levou ao cargo de assessora da Fundação Estadual de Defesa das Nações Indígenas do Tocantins (Funatins), onde desenvolveu importante trabalho de demarcação de terras e retirada de posseiros de áreas indígenas.

Além de todas essas funções, Célia Câmara ainda tinha fôlego para participar de atividades beneficentes: a fundação do Instituto das Crianças Cegas de Goiânia, a vice-diretoria da Casa da Mãe Solteira de Goiás, a vice-presidência da Associação de Apoio aos Aidéticos de Baixa Renda e os constantes trabalhos junto ao Hospital São Cotelengo e o Leprosário Santa Marta. Ações como essas apenas demonstravam que Célia Câmara tinha uma grandiosa personalidade.