



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS**

EMÍ DE CARVALHO GARCIA

AS CONTRIBUIÇÕES DA GALERIA GAMELA PARA A ARTE NA PARAÍBA



**João Pessoa - Paraíba
2022**

EMÍ DE CARVALHO GARCIA

CONTRIBUIÇÕES DA GALERIA GAMELA PARA A ARTE NA PARAÍBA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa

**João Pessoa - Paraíba
2022**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

G216c Garcia, Emí de Carvalho.

As contribuições da Galeria Gamela para a arte na
Paraíba / Emí de Carvalho Garcia. - João Pessoa, 2022.
62 f. : il.

Orientação: Robson Xavier da Costa.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Artes Visuais - TCC. 2. Arte - Paraíba. 3.
Galeria Gamela - Paraíba. 4. Arte Moderna. I. Costa,
Robson Xavier da. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 7.01(043.2)

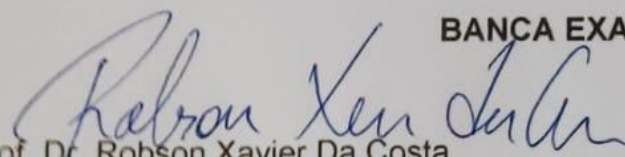
EMÍ DE CARVALHO GARCIA

AS CONTRIBUIÇÕES DA GALERIA GAMELA PARA A ARTE NA PARAÍBA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de graduação em
licenciatura em artes visuais da
Universidade Federal da Paraíba como
requisito parcial a obtenção do título de
Licenciado em artes visuais.

Aprovado em 29 de junho de 2022

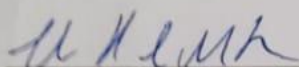
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Robson Xavier Da Costa

Orientador

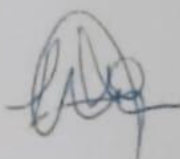
Instituição: Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dra. Maria Helena Mousinho Magalhães Pacheco

Examinadora Interna

Instituição: Universidade Federal da Paraíba



Me. Leandro Alves Garcia

Examinador Externo

Instituição: Doutorado em Artes da Universidade de Brasília

Ao meu pai, Altemir Garcia (*in memoriam*), pelos sábios ensinamentos e pelo amor transcendente, e ao meu filho Eli (*in memoriam*), que amo incondicionalmente e tenho certeza de que está em um local melhor do que este mundo, acompanhado pelo avô, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu filho Noé e a minha esposa Jamilly, por terem suportado minha ausência em muitos momentos por causa do excesso de afazeres;

A minha mãe Roseli Garcia por ter me ensinado a ser um Marchand e por acreditar em mim;

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Robson Xavier, por ter tido paciência, flexibilidade e empatia comigo ao longo desse processo;

A Prof. Dra. Maria Helena e ao Me. Leandro Garcia pela sensibilidade e sugestões na apresentação do tcc;

Aos meus professores e colegas, pelas experiências trocadas ao longo dos semestres;

À minha coordenadora, a Prof. Dra. Sicília Calado, por ter sido compreensiva e ter me ajudado nas diversas questões que enfrentei ao longo desses semestres.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar um estudo sobre as contribuições da Galeria Gamela para a arte da Paraíba. Para isso, recorreu-se à pesquisa qualitativa com o apoio de técnicas de coleta de dados, com estudo de caso, a partir da pesquisa documental, *ex-postfacto*, imagética, com análise de matérias de jornais, livros, dicionários, catálogos, registros, entre outras, trazendo à tona informações e dados históricos que se perderam ao longo do tempo, reestruturando essa memória cultural com um paralelo que busca as origens das galerias de arte, desde meados de 1720, passando pelo surgimento do mercado de arte no Brasil e suas primeiras e importantes galerias especializadas, até as características da galeria de arte moderna, como o conceito do cubo branco, o início da fomentação artística na Paraíba, seus primeiros artistas e movimentadores culturais, até a criação e o desenvolvimento da Galeria Gamela, na Paraíba, em 1980. Depois de analisar seus aspectos e seus contextos, concluímos que a Galeria Gamela atuou como validadora, divulgadora, fomentadora e rentabilizadora do possível mercado de arte paraibano.

Palavras-chave: galeria de arte; arte na Paraíba; arte moderna.

ABSTRACT

This work aims to present a study on the contributions of the Gamela Gallery to the art of Paraíba. For this, qualitative research was used with the support of data collection techniques, with case study, from documentary research, ex-postfacto, imagery, with analysis of newspaper articles, books, dictionaries, catalogs, records , among others, bringing to light historical information and data that have been lost over time, restructuring this cultural memory with a parallel that seeks the origins of art galleries, from the mid-1720s, through the emergence of the art market in Brazil and its first and important specialized galleries, to the characteristics of the modern art gallery, such as the concept of the white cube, the beginning of artistic promotion in Paraíba, its first artists and cultural movers, until the creation and development of the Gamela Gallery, in Paraíba , in 1980. After analyzing its aspects and its contexts, we concluded that the Gamela Gallery acted as a validator, disseminator, promoter and monetizer of the possible art market and from Paraíba.

Keywords: art gallery; art in Paraíba; modern art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - L'Enseigne de Gersaint Antoine Watteau (1720) 166 x 306cm, Château de Charlottenbourg, Berlin - Alemanha.----- 15
- Figura 2 - Cornelis de Baellieur (Antwerp, 1607 - Antwerp, 1671) was a Flemish Baroque painter. [Musée du Louvre, Paris - Oil on wood, 93 x 123 cm]----- 22
- Figura 3 - Funcionária com máscara no National Gallery, museu dedicado à pintura.----- 23
- Figura 4 - Salão da Galeria Nara Roesler, em São Paulo, em exibição da exposição 'Virá', do artista Bruno Dunley, que ocorreu entre outubro e novembro de 2020 - Foto de ©Erika Mayumi----- 24
- Figura 5 - Pintura de título 'Independência ou morte', do artista Pedro Américo, em óleo sob tela, ano 1888, dimensões 415 x 760cm.----- 37
- Figura 6 - Capa do livro: " fontes para o estudo das artes visuais na Paraíba dos arquivos da imprensa: 1970-79". Foto da capa de Roseli Garcia no salão da Expomatex.----- 41
- Figura 7 - Recortes de publicações do Jornal 'O Norte' dos dias 21, 23 e 24 de maio de 1980 sobre a inauguração da Galeria Gamela de Arte.----- 44
- Figura 8 - Recorte de publicação do jornal 'A União' de 23 de maio de 1980 sobre a inauguração da Galeria Gamela.----- 45
- Figura 9 - Recorte de matéria do Jornal 'A União' em 24 de maio de 1980 sobre a exposição de abertura da Galeria Gamela.----- 45
- Figura 10 - Fotografia da inauguração da gamela em 22 de maio de 1980----- 46
- Figura 11 - Texto de Raul Córdula sobre a importância da Galeria Gamela em 1985--
----- 49
- Figura 12 - Convite da mostra coletiva do acervo parcial da Gamela na Pinacoteca da UFPB 1987----- 50

Figura 13 - Diploma de Honra ao Mérito concedido pelo Governo da Paraíba à Gamela.-----	54
Figura 14 - Matéria sobre a exposição da Galeria Gamela em comemoração aos 431 anos da capital João Pessoa.-----	55
Figura 15 - Walter Galvão, Creuza Pires, Ivan Freitas e Roseli Garcia em 1990 em exposição de Ivan Freitas na Galeria Gamela-----	57

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

C&A - Clemens e August

GAM - Galeria de Arte Moderna

MAM - Museu de Arte Moderna

NAC - Núcleo de Arte Contemporânea

SEMADEC - Semana de Arte, Desporto e Cultura

SESC - Serviço Social do Comércio

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SAELPA - Sociedade Anônima de Eletrificação da Paraíba

TELPA - Telecomunicações da Paraíba

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UFPB - Universidade Federal da Paraíba

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO-----	11
1.1	ABORDAGEM METODOLÓGICA-----	12
1.2	REVISÃO DE LITERATURA-----	12
2	A GALERIA DE ARTE MODERNA-----	15
2.1	O SURGIMENTO DO MERCADO DE ARTE-----	15
2.2	O SURGIMENTO DO SISTEMA DE ARTE MODERNA-----	16
2.3	CARACTERÍSTICAS DA GALERIA DE ARTE MODERNA-----	19
2.4	O SISTEMA DE ARTE NO BRASIL-----	25
3	O SISTEMA DE ARTE NA PARAÍBA-----	33
3.1	AS LIMITAÇÕES-----	35
3.2	A ARTE NA PARAIBA ANTES DA GAMELA-----	42
3.3	O SURGIMENTO DA GAMELA-----	47
4	A IMPORTÂNCIA DA GALERIA GAMELA PARA A ARTE NA PARAÍBA----	49
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	59
	REFERÊNCIAS-----	60

1 INTRODUÇÃO

A Galeria Gamela de Arte foi fundada em maio de 1980, na cidade de João Pessoa, Paraíba - Brasil, em uma época em que o termo 'galeria de arte' era desconhecido por grande parte da sociedade local e em que o circuito artístico paraibano ainda engatinhava, com um mercado de arte local quase inexistente. A Gamela foi pioneira no desbravamento desse modelo de negócio criativo na Paraíba. Foi fundada por Roseli de Carvalho Garcia e Altemir de Brito Garcia, que enfrentaram diversos desafios financeiros e profissionais para manter a continuidade desse sonho. Porém, com muito esforço e dedicação, o casal conseguiu superar essas barreiras e manter a Galeria funcionando.

A Gamela é uma das poucas Galerias de Arte do Brasil que se manteve ativa e aberta ao público, durante quatro décadas ininterruptamente, e contribuiu concretamente para o desenvolvimento e a manutenção do circuito de arte local, com a realização de mais de 363 exposições, divulgação de artistas e a cooperação de instituições públicas e privadas para desenvolver o cenário artístico paraibano de uma forma qualitativa, atuando como organismo validador, fomentador e rentabilizador importante para a saúde do sistema de arte na Paraíba.

Este trabalho visa analisar a importância da Galeria Gamela para a arte paraibana. Para isso, foram levantados dados históricos e registros esquecidos ao longo do tempo, com o fim de restaurar a memória de suas contribuições, traçar um paralelo das origens das galerias de arte, como a galeria do marchand Gersaint, de meados de 1720, e o surgimento do mercado de arte no Brasil e suas primeiras e importantes galerias especializadas, até as características da galeria de arte moderna, como o conceito do cubo branco, até o início da fomentação artística na Paraíba, com seus primeiros artistas e movimentadores culturais, até o surgimento e o desenvolvimento da Galeria Gamela no possível mercado de arte na Paraíba ,a partir de 1980. Este trabalho traz a público informações relevantes sobre o mercado de arte paraibano, a partir da década de 1980, com informações que antes eram inacessíveis, contribuindo como base para futuras pesquisas e trabalhos na área.

1.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Utilizamos a pesquisa qualitativa, com o apoio de técnicas de coleta de dados também qualitativas (RICHARDSON, 2002) e do estudo de caso (YIN, 2001), a partir da pesquisa documental, *ex-post-facto*, imagética, com análise de matérias de jornais, livros, dicionários, catálogos, registros, entre outros, a partir de fontes primárias, secundárias e terciárias. A escolha pela pesquisa qualitativa se deve ao fato de esse tipo de pesquisa abordar temas que não podem ser quantificados em equações e estatísticas.

Foram estudados os aspectos subjetivos, sociais e culturais e as relações humanas, o que serviu para obter dados descritivos que expressam os sentidos dos fenômenos. Essa abordagem qualitativa exige um estudo amplo do objeto de pesquisa, considerando o contexto em que ele está inserido e as características da sociedade a que pertence. O cenário da pesquisa foi João Pessoa, capital da Paraíba, e foram utilizados os arquivos da Galeria Gamela e de outras instituições culturais da cidade, além de textos de artistas, professores, críticos e curadores assim como de bibliotecas, arquivos da UFPB, de jornais da época, como 'A União', o 'Jornal da Paraíba' etc. aos quais tivemos acesso, e outros de acesso público, como revistas e catálogos que participaram da história da Galeria Gamela ao longo desses 41 anos de atividades. Utilizamos, principalmente, a técnica de análise de discurso e, eventualmente, a análise de conteúdo, e, com o material coletado, criamos uma narrativa acerca dos eventos e dos contextos sociais, culturais e políticos, os quais proporcionaram a contribuição da Galeria Gamela com o cenário de arte na Paraíba durante tantos anos. Os critérios adotados para escolher o material foram a relevância histórica em relação à cena de arte paraibana e a confiabilidade da fonte.

1.2 REVISÃO DE LITERATURA

Em relação ao Estado da Arte, vale mencionar pesquisas anteriores que trazem à luz temas relacionados à arte paraibana que, em sua narrativa, envolvem também a Galeria Gamela. Dentre elas, destaca-se a dissertação de Mestrado de

Robson Xavier da Costa¹ (2007), que analisou, de forma profunda, aspectos da Arte *Naïf* paraibana e sua importância histórica, usando como exemplo quatro grandes nomes: Alexandre Filho, Tadeu Lira, Isa Galindo e Analice Uchôa, representantes, respectivamente, das décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990. Esses artistas trabalharam e trabalham ativamente com a Galeria Gamela, e essa parceria gerou uma grande gama de resultados positivos. O autor concluiu, dentre outras questões, que a Arte *Naïf* é uma poética consolidada no mundo contemporâneo e não mostra sinais de arrefecimento. Nesse contexto, a Arte *Naïf* paraibana se integrou à produção visual brasileira moderna e mantém relações permanentes com os signos atuais, participando ativamente das questões, dos movimentos e dos problemas contemporâneos.

Vale destacar, ainda, especificamente em relação às galerias de arte, a dissertação de Mestrado de Maria Luísa Santana Ramires² (2018), que traz uma abordagem mais voltada para compreender o mercado de arte e o contexto histórico das galerias de arte de Lisboa (Portugal), entre 1933 e 2017, analisando sua tipologia e relações. E embora a pesquisa seja sobre galerias estrangeiras, a forma como essas galerias se desenvolveram e os períodos de *boom* dos surgimentos dessas galerias muito se assemelham ao que ocorreu no Brasil e que a autora classificou como ‘Galerias Históricas’, entre a década de trinta e o final da década de cinquenta, quando o conceito de galeria era associado a negócios de naturezas diversas e mais ecléticas. Em o ‘Surgimento de Mercado’, observam-se um questionamento e a legitimação das galerias de arte, ao longo das décadas de sessenta e setenta. Por fim, na fase de “Consolidação de Mercado”, as galerias já detinham um estatuto independente. Esse também foi o período mais longo - desde o *boom* galerístico da década de oitenta até os dias de hoje. A autora concluiu que o

¹COSTA, Robson Xavier da. **Trajetórias Do Olhar**: pintura naïf e história na arte paraibana. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - UFPB/CCHLA/PPGH. João Pessoa, 2007 Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6036> Acesso em: 12 mai, 2022.

²RAMIRES, Maria Luísa Santana. **Galerias de Arte em Lisboa**: passado e presente. 2018. Dissertação (Mestrado em Mercados de Arte) - Instituto Universitário de Lisboa, Departamento de História. Lisboa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/17133> Acesso em: 11 mai, 2022.

cenário de arte de Lisboa continua a se desenvolver e a criar feiras, atrair turistas e expandir o mercado local.

Em relação à pesquisa sobre galerias de arte relacionados a uma localidade brasileira, levando em conta a análise dos diferentes aspectos e tipologias, temos a dissertação de Adriana Vaz³ (2004), que se destacou por sua análise detalhada do tema, utilizando a cidade de Curitiba como base. Ela dividiu as galerias de arte em três grupos: de vanguarda, intermediária e comercial. Na maioria das galerias analisadas em 2004, os artistas, segundo a autora, são “pintores de gêneros” e conseguem viver profissionalmente da arte, ou seja, escolhem sempre o mesmo tema e se aperfeiçoam nele. A autora enfatizou que, na produção de vanguarda, a linguagem plástica se dissociou do social. Esse avanço não foi acompanhado pelo grande público, o que criou uma série de problemas.

³ VAZ, Adriana. **Artistas Plásticos e Galerias de Arte em Curitiba**: consagração simbólica e comercial. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, 2004.
Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/33899?show=full> Acesso em: 13 mai, 2022.

2 A GALERIA DE ARTE MODERNA

2.1 O surgimento do mercado de arte

Segundo Xavier Greffe (2013, p.69), “o surgimento de um mercado de arte consagrou definitivamente a noção de artista e separou da de artesão”. Antes do surgimento propriamente do mercado de arte como conhecemos, os artistas se relacionavam diretamente com os compradores, uma pequena elite, formada, normalmente, de reis, príncipes, nobres, alto clero e a alta burguesia, que encomendavam geralmente murais, cenas de batalhas, retratos e paisagens que enalteciam eventos históricos, suas famílias, seus bens ou temas religiosos. Aos artistas menos conhecidos restava comercializar suas obras no meio da rua, em feiras livres ou em lojas não especializadas, como meros objetos decorativos, souvenir, meras imagens que sequer se considerava de fato “Arte” naquela época. O conceito de galeria de arte surgiu, na realidade, por meio da figura do marchand.

Figura 1 - “L’Enseigne de Gersaint” Antoine Watteau (1720) 166 x 306cm, Chatéau de Charlottenbourg, Berlin, Alemanha.



Fonte: disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Enseigne_de_Gersaint. Acesso em 20 maio 2022

Vende-se em “câmara alta” ou no showroom, e não mais em uma porta aberta para a rua. Esses lugares específicos, aliás, reúnem obras de muitos artistas. Quando surge a oportunidade, esses artistas expõem nos salões, locais de reconhecimento e de formação do “preço justo”. Ali, os artistas encontram os colecionadores, que estão assim empenhados em decorar suas casas e em estabelecer relações privilegiadas com eles. Podem aparecer intermediários, cujo primeiro verdadeiramente significativo na França é Jean-Michel Picard no século XVII. Esse também é pintor e vende, em parte, suas obras, porém outros intermediários serão realmente marchands, como Gersaint, cuja loja, Au Grand Monarque, será representada por Watteau no célebre quadro L’Enseigne de Gersaint (1720) Figura 1. (GREFFE, 2013. p. 69)

O autor expõe o que veio a ser a formação das primeiras galerias de arte, como espaços cujas principais características são a variedade de artistas, em ambientes mais reservados chamados de “Galeria”, e não, no meio da rua, que normalmente tem um mediador que conhecemos como ‘marchand’ e que são especializados no comércio de obras de arte, expondo essas obras nesse espaço que é gerido como uma empresa. Logo, podemos entender que, no início, a galeria de arte, na realidade, era o ambiente que o marchand escolhia para abrigar as obras sob sua responsabilidade e levar seus clientes para apreciá-las. Eventualmente, em exposições promovidas nesse ambiente, encontravam-se artistas, colecionadores, o público em geral e havia a integração do que um dia seria a cena artística, porém ainda com estilos e técnicas retratando sempre a realidade.

2.2 O SURGIMENTO DO SISTEMA DE ARTE MODERNA

Quando Paul-Durand Ruel decidiu, em 1870, orientar a política de sua galeria de arte em Paris para promover a obra dos impressionistas, inaugurou simultaneamente uma concepção de arte e uma forma de comercializá-la, ambas afinadas com o universo social de onde surgiram, a cultura urbana e a vida moderna. Instituiu um novo modus operandi – o mercado de arte moderna –, distinto tanto do acadêmico que o precedeu, quanto das diversas modalidades de comércio de arte que se desenvolveram a partir do século XIX

(CF. MOULIN, 1967; WHITE, 1965; BUENO, 2001,s/p)

Nesse novo sistema, inaugurado em 1870, segundo Maria Lúcia Bueno (2005), os marchands ficam mais importantes porque não só vendem obras de arte

de estilos e artistas já consagrados, mas também se associam às novas visões de mundo criando estratégias de mercado para formas estéticas inovadoras. Esse sistema moderno distingue-se do acadêmico anterior por se configurar como um mercado de autores, e não, de obras e eleva a importância da marca autoral do artista, que, a depender da notoriedade de sua carreira e do quão valorizado é pelo público e não apenas da obra em um contexto individual e puramente estético. Logo, quando alguém adquire uma obra, não o faz apenas porque achou interessante em nível decorativo, mas também porque o artista que, nesse contexto, é uma “marca” é conceituado e tem uma obra dele é sinônimo de status social e evoca prestígio e bom gosto. Então, o papel do marchand é de investir na divulgação de produções inovadoras que ainda não têm demanda, portanto, de criar novos mercados, o que é uma tarefa deveras complicada.

A constituição de um mercado de arte moderna pressupõe a emergência social de alguns pré-requisitos. O primeiro está ligado ao nível de modernização da sociedade e ao estágio de consolidação da economia capitalista, uma vez que o desenvolvimento do mercado de arte, assim como do mercado financeiro, encontra-se associado ao volume de capital excedente disponível em circulação. (BUENO, 2005, p.378).

Maria Lúcia Bueno (2005) assevera que o desenvolvimento do mercado de arte de determinado local está diretamente relacionado ao poder aquisitivo da população, afinal, sem o excedente de capital, como as pessoas poderiam adquirir uma obra alimentando toda a cena artística? Seja a partir de uma compra direta ao artista ou por meio de galerias, sem excedente de capital, não existiria terreno fértil para o desenvolvimento do mercado de arte local e um cenário mais robusto que possibilitasse o sustento dos artistas e demais profissões relacionadas a esse meio.

Segundo a autora Maria Amélia Bulhões (2005), utilizando os estudos do autor Pierre Bourdieu (1983) o mercado de arte está dentro do campo artístico em que atuam diversos atores, e a obra de arte e sua valoração não se atêm apenas ao artista como um elemento individual, mas também às regras existentes no campo artístico, em que indivíduos e instituições se relacionam e criam esse jogo de interesses. E para adentrar a esse jogo, ou seja, ao campo artístico, é necessário

respeitar sua estrutura e conhecer suas regras, por mais que não se concorde com elas.

O autor (1983) também se refere ao jogo em torno do capital cultural e afirma que, na sociedade capitalista, existem três diferentes categorias de capitais - o econômico, o social e o cultural - que o domínio desses três elementos é fundamental para a luta pelo poder político e que a maioria das frações da classe dominante não consegue deter esses elementos. Assim, para Bourdieu (1983), em relação às regras e aos princípios de funcionamento do campo artístico, os elementos estruturadores são a luta pelo poder e a crença no universo mágico da arte.

Logo, o que faz com que esse campo funcione, segundo o autor, é a crença coletiva nos valores nele estabelecidos, a magia e o valor artístico dos objetos que são compostos pela rede dos agentes que participam do campo e de sua crença nas tradições e na estrutura já estabelecida. O próprio conceito de arte é gerado no entrelaçar dessas relações, portanto, a força do sistema artístico está conectada à sua estrutura, às suas instituições e ao peso de sua história. Segundo os autores, a atividade psíquica humana a data do próprio surgimento da humanidade, é universal e se manifesta criativamente de diversas formas e em diversos contextos, ao longo das eras, porém a adequação das mais eficientes e apropriadas produções sob a designação de “Arte” é um processo muito recente na história da humanidade, que se realiza na sociedade moderna nesse conjunto de relações descrito como sistema de arte.

Ainda segundo Bulhões (2014), a teoria de rotulação a que se refere Howard Becker (1977) firma que o artista é aquele que socialmente é aceito como tal, estabelecido por um corpo de convenções criadas e mantidas pelos indivíduos e por instituições associadas a esse sistema, em que a aceitação dos pares é fundamental. Bulhões (2014) acrescenta que o poder de rotular das instituições é mais bem fundamentado pelo peso de sua história, por suas articulações com as demais instituições do sistema e pelas atividades que sedia. Um bom exemplo, no panorama brasileiro, é o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que, além da atividade mais direta de sediar mostras, atuava promovendo cursos de gravura ou, até, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que organizava premiação de artistas

em uma seleção anual em diversas categorias. Esses museus e diversas instituições públicas e particulares interagem e se articulam com o circuito de galerias de arte, o que gerou um importante meio fomentador e gerador de novas possibilidades para os artistas e para o público, consagrando uma produtiva simbiose entre o segmento público e o privado em busca de construir a cena artística em que atuam.

2.3 CARACTERÍSTICAS DA GALERIA DE ARTE MODERNA

A galeria modernista típica é o limbo entre o ateliê e a sala de estar, no qual as convenções de ambos encontram-se num território neutralizado criteriosamente. Aí a consideração do artista pelo que ele criou ajusta-se com a perfeição ao desejo burguês de posse. Porque uma galeria é, afinal, um local para vender coisas – e nada de mal nisso.

(O'DOHERTY, 2002, p.85-86)

Muito se polemiza acerca do papel comercial das galerias, mas, segundo o Brian O'Doherty (2002), a galeria, além de seu papel de ambiente comercial, também desempenha um importante elo entre a matriz criativa dos ateliês e o público consumidor e apreciador de arte, a quem proporciona um ambiente neutro onde podem exercer livremente e de forma confortável a apreciação ou não das obras, inclusive podendo criticar, sem se sentir intimidadas ou pressionadas pela presença do artista. Para o autor, a galeria também tem o importante papel de possibilitar que o artista foque em sua principal vocação, que é o do fazer artístico. O'Doherty (2002, p. 91) refere que “o recinto da galeria é tudo o que temos, e a maior parte da arte precisa dele”.

George Kornis e Fabio Sá-Earp (2016) afirmam que a figura do marchand, no sistema de arte moderna, traz um enorme risco e responsabilidade, pois, frequentemente, ele próprio investe em obras, em exposições e em carreiras artísticas, e o retorno financeiro, muitas vezes, demora anos, até décadas, para ser substancial, isso se o forem. A maioria das operações de aquisição de obras de arte do mercado de arte é realizada de forma presencial, embora exista um mercado pela

internet que ainda representa pouco em relação ao realizado de forma presencial e é um mercado local, que dá a cada cidade um *modus operandi* peculiar. Assim, as galerias de arte modernas estão interligadas e se relacionam com instituições e indivíduos validadores e produtores daquele circuito específico, atuando como partes de um mercado territorial, onde, em cada localidade relevante, haverá um circuito próprio, normalmente capitaneado por uma ou mais galerias especializadas e inseridas naquela região.

Vivi, na prática, o *modus operandi* de uma galeria de arte moderna, pois nasci e cresci dentro de uma, acompanhei de perto grandes exposições e eventos históricos relacionados à arte paraibana e posso descrever essa experiência de convivência com esse universo mágico como algo incrível e, ao mesmo tempo, perigoso. Incrível porque, principalmente para uma criança que ainda estava formando sua personalidade e percepção do mundo viver cercada, 24h, de obras dos mais diferentes estilos e temas, é um terreno fértil para a imaginação, e cada composição é um portal para outra dimensão repleta de novas brincadeiras e formas de enxergar o mundo, que estimulam e constroem a criatividade tão fundamental para o desenvolvimento cognitivo. Porém, por outro lado, isso é perigoso, porque, assim como em tudo na vida, se não soubermos divergir o real da ilusão, ficamos perdidos em um limbo de emoções confusas que podem desencadear problemas sérios, pois nem todo portal leva a um universo amigável e bondoso para sobreviver a esse ambiente cheio de ambiguidades e armadilhas mentais.

Um bom exemplo de galeria de arte moderna que não era necessariamente um cubo branco era o antigo endereço da Galeria Gamela, na Avenida Almirante Barroso – 144, Bairro do Centro, em João Pessoa - Paraíba, porquanto era um palacete colonial, um casarão histórico, em cuja arquitetura externa e interna havia detalhes decorativos próprios ecléticos, grandes janelões, anteparos fixos e ornamentos. Porém, de fato, as paredes eram brancas, e as obras seguiam um padrão expográfico tradicional. Então, podemos dizer que era influenciada pelo cubo branco.

Minha convivência com essa rotina de galeria de arte me proporcionou conhecer características interessantes que, nem sempre, encontramos nos livros. O

principal é que não importa muito o local físico em que se encontra a galeria, pois as galerias factuais de arte, sobretudo as privadas, tanto têm o intuito de expor as obras quanto de vendê-las, portanto não são os espaços onde se encontram as obras, é o espaço onde o Marchand atua expondo as obras a ele confiadas.

Assim, não basta ter um enorme salão cheio de obras, mas sem um mediador ou marchand competente para criar o elo entre o visitante e a obra. Existem confusões entre a galeria de arte e o salão/sala de arte, visto que cada uma dessas instituições tem formatos e objetivos diferentes.

Aprendi isso quando, em vários momentos, a Galeria Gamela abriu filial, como a Gamela de Tambaú, 193, esquina entre a Avenida Olinda e a Avenida Nossa Senhora dos Navegantes, na qual Roseli, a marchand, passou a dar expediente e deixou a Galeria Gamela do centro apenas com um colaborador. Na época, eu morava na residência vinculada à Galeria Gamela do centro e me lembro que, enquanto jogava bola ou pintava no quintal, ficava sempre olhando para a porta de entrada e percebi que passou uma semana inteira sem sequer entrar uma pessoa, porque os clientes e os visitantes iam onde a marchand estava. E embora a Gamela do centro fosse muito maior e tivesse muito mais obras do que a nova filial em Tambaú, a busca pelo contato dos clientes com a marchand era uma constante em tantas outras filiais, o que me levou a inferir que, se o marchand não for competente e tiver carisma, não basta o tamanho ou a localização do espaço onde estiver. Portanto, em minha visão, a Galeria de Arte Moderna privada depende, essencialmente, do/a marchand que atua nela.

Segundo as autoras Sílvia Finguerut, Manuela Fantinato e Irineu Frare (2016), uma obra de arte é um produto de valor puramente simbólico, cuja escolha é subjetiva e depende do gosto pessoal do comprador. Logo, a criação de valor econômico sobre essa obra é fruto de um trabalho árduo de validação e relações interdependentes de inúmeros atores e instituições e, dentro desse contexto, o marchand desempenha um papel fundamental na galeria de arte moderna e seu foco consiste em promover e divulgar aquele artista, obra ou exposição e estabelecer relações entre o cliente e a obra que despertem o desejo daquele cliente de adquirir o conhecimento necessário para fundamentar o valor atribuído àquela obra, utilizando como argumento o histórico da carreira e a coerência de

conceito do artista em questão. Isso esbarra em muitas variantes, e a profissão de marchand passa a ser dependente de carisma e da capacidade criativa de lidar com diferentes mundos representados por cada artista, cliente e trabalhos artísticos.

Sob o ponto de vista de Robson Xavier da Costa (2012), a galeria de arte moderna apresenta, em seu conceito de expografia, uma ruptura com os salões de arte oficiais pautados em parâmetros acadêmicos que ocorriam no século XIX e ainda mais dos famosos gabinetes de curiosidades, forma de expor muito utilizada antes do século XVIII, lugar de obras aleatórias muitas vezes penduradas umas acima das outras, em uma parede com detalhes decorativos, o que distraia a atenção do observador, como bem ilustram as figuras 2 e 3.

Figura 2 - Cornelis de Baellieur (Antwerp, 1607 - Antwerp, 1671) was a Flemish Baroque painter. [Musée du Louvre, Paris - Oil on wood, 93 x 123 cm]



Fonte: disponível em: <https://www.flickr.com/photos/gandalfsgallery/14810590928> Acesso em: 20 maio 2022

Figura 3 - Funcionária com máscara no National Gallery

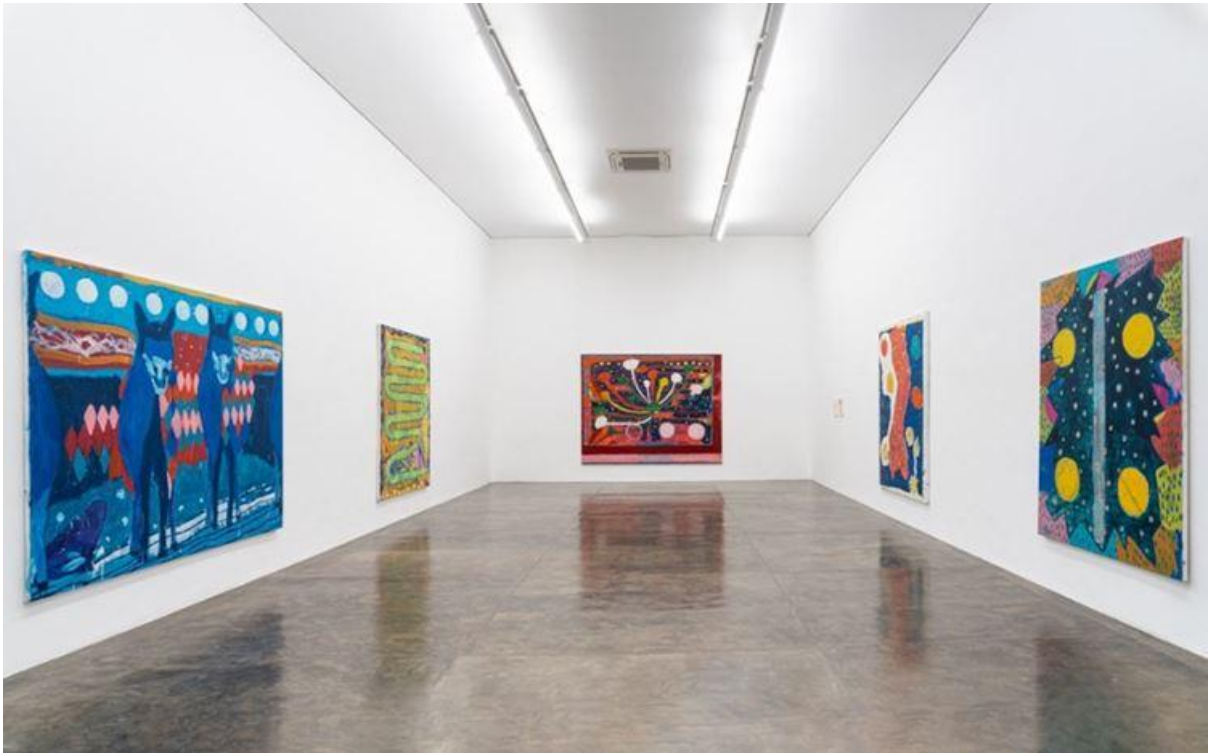


Fonte: Foto: Justin Tallis / AFP / CP (2020, Correio do Povo, Arte e Agenda)

Com o nascimento da arte moderna e suas vanguardas, surgiu uma expografia mais límpida, simétrica e com o principal intuito de factualmente se tornar um cubo branco baseado no conceito de O'Doherty (2002), um vazio passivo, para dar total protagonismo à obra nela disposta, com a ambição de gerar uma imersão total do observador em sua leitura visual.

Características como o espaçamento entre uma obra e outra, para que o campo de visão do observante consiga focar na imagem à frente, sem que a obra vizinha interfira, a cor da pintura da parede, na maioria das vezes, branco neve, o mais neutro possível, para que se torne praticamente uma tela em branco, em que quase tudo contraste com ela, servindo perfeitamente como um cenário livre de distrações, onde toda a majestade reina na arte exposta nela, é tudo sobre a obra. Como demonstra a figura 4, o espaço é apenas um suporte inerte. Outra característica é a falta de janelas e outros elementos que tomem espaço ou desviem a atenção, para que seja aproveitado o máximo possível, o uso de ar condicionado em um ambiente isolado, para que os sons da área externa ou o movimento das pessoas e dos carros não comprometam a experiência de quem está dentro do “cubo”. Essa é uma forma de fugir de qualquer interferência, de se dedicar ao universo particular a que cada obra remete.

Figura 4 – Salão da Galeria Nara Roesler, em São Paulo, em exibição na exposição 'Virá', do artista Bruno Dunley, que ocorreu entre outubro e novembro de 2020 - Foto de ©Erika Mayumi



Fonte: Disponível em: <https://ocula.com/art-galleries/galeria-nara-roesler/exhibitions/vira/> Acesso em: 20 maio 2022

Esse ambiente se mostrou fértil, de forma relativamente recente, para o surgimento da figura do Curador, personagem que acumula as funções de criar o projeto expográfico, conceber o conceito da exposição, dirigir a montagem, selecionar os artistas e as obras participantes, elaborar o texto de apresentação da exposição, mais conhecido como texto curatorial, e, muitas vezes, acompanhar a produção desses artistas, o que tornou esse personagem, nos últimos tempos, figura central nos diferentes circuitos de arte, requisitado por museus, galerias, artistas e diversas instituições públicas e privadas, e, algumas vezes, detentor de notória influência e prestígio e que se inseriu no sistema de arte como mais um forte elemento validador.

2.4 O SISTEMA DE ARTE NO BRASIL

Já trazendo para a realidade brasileira, George Kornis e Fábio Sá-Earp (2016) afirmam que o então príncipe regente do Brasil, no começo do século XIX, D. João de Bragança, futuro D. João VI, fundou a Escola Nacional de Belas Artes⁴ e que, na época do Império, também havia galerias e leilões, mas de natureza eclética, focados, principalmente, no Rio de Janeiro, a então capital, que não eram especializados em obras de arte, vendiam bens de luxo, e as famílias mais ricas viajavam para a Europa, onde adquiriam obras e traziam para o Brasil.

Até 1945, o consumo de arte não era uma prioridade das elites brasileiras. Naquela época, quase não existiam galerias de arte, as obras normalmente eram expostas como um produto qualquer em livrarias, antiquários e moldurarias ou expostas diretamente no atelier do artista, e eram poucos os artistas que conseguiam sobreviver da profissão. Kornis e Sá-Earp (2016) referem que uma das poucas galerias da época era a Galeria Rembrandt, de Jorge de Souza Freitas, fundada em 1902 e, mais tarde, rebatizada como Galeria Jorge, que durou até a década de 1940 e era um ambiente onde pessoas interessadas no tema se encontravam. Até mesmo a famosa Semana de Arte Moderna, em 1922, teve poucos resultados, no que se refere ao progresso do mercado de arte brasileiro, devido ao tipo de economia e à estrutura social e educacional do país. A década de 1960 foi o verdadeiro ápice do surgimento de novas galerias especializadas em arte moderna e contemporânea, principalmente no eixo Rio-São Paulo, e, de maneira mais discreta, no sul e, posteriormente, no nordeste e nas demais regiões do país, usufruindo do crescimento do mercado consumidor.

A lentidão no desenvolvimento do mercado de arte brasileiro ocorreu, sobretudo, por causa da síndrome colonialista, que nos deixou reféns da importação de um padrão de arte europeia que veio com a fuga da corte portuguesa com o auxílio da Inglaterra, devido à eminente invasão napoleônica. Por causa disso, o Rio de Janeiro se tornou a única capital europeia fora da Europa, e o Brasil elevou-se ao

⁴ A Escola Nacional de Belas Artes, ao longo de sua história, teve diversos nomes, como: Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Academia Imperial de Belas-Artes, Escola Nacional de Belas-Artes e Escola de Belas Artes, segundo o site da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na página da Escola de Belas Artes, disponível em: <https://eba.ufjf.br/institucional/> Acesso em: 20 jun, 2022.

status de Reino. Essa foi uma tentativa desesperada, porém justificada porque, naquela época, a França não tinha mais uma marinha suficientemente poderosa para empregar uma invasão a um território fora da Europa e porque o Brasil, por causa do seu colossal tamanho e das inumeráveis riquezas naturais, era um território promissor em relação ao pequeno e saturado país Portugal. Assim, se não houvesse uma forte presença da máquina monárquica nessa região, que já estava cansada de ser colônia, logo iriam surgir revoltas e, inevitavelmente, a independência viria, como outras ex-colônias. Então, D. João VI uniu o útil ao agradável, e o fato de a Corte portuguesa e de seu então Príncipe regente não residirem mais em Portugal gerou forte descontentamento da elite burguesa e política, que se viu abandonada sob a dominação estrangeira e, contra a vontade de D. João IV, obrigou sua volta a Portugal.

Esse desejo de transformar o Brasil em um espelho da Europa teve consequências profundas, inclusive, na Arte, e isso moldou como e em que momento as mudanças ocorreram, e só muitos séculos depois, começou a se produzir realmente um possível circuito brasileiro de Arte, com características próprias, com seus próprios mecanismos de validação e meios de divulgação e produção.

Segundo Bulhões (2005), entre as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, o sistema de arte ainda era muito fechado, com indivíduos que acumulavam múltiplas funções. Normalmente o artista, além de produzir suas obras, atuavam como professores em instituições públicas e privadas, críticos e até organizavam eventos e atuavam na administração de museus e demais instituições culturais, respaldados pela instituição da qual faziam parte, o que, segundo a autora, tornava o circuito muito fechado e dificultava a entrada de novos atores. Nessa época, a atividade de marchand também abarcava várias outras funções, como a de curadoria, criação e divulgação de eventos, administração de instituições privadas, mediação, entre outras, já que a quantidade de instituições culturais e de indivíduos fomentadores desse meio artístico ainda era muito menor comparada com a hoje em dia. A autora acrescenta que, nessa época, no sistema de arte brasileiro, as principais instituições eram os museus, os salões, as galerias de arte, as escolas de arte e os meios de divulgação cultural, como, por exemplo, colunas de jornais e periódicos específicos sobre arte.

Bulhões (2014) ressaltou o poder das instituições e dos museus de arte que, além da atividade mais direta de sediar mostras, também atuavam promovendo cursos de gravura ou organizavam premiações de artistas em uma seleção anual, em diversas categorias. Esses museus e diversas instituições públicas e particulares interagem e se articulam com o circuito de galerias de arte, o que gera um importante meio fomentador e gerador de novas possibilidades para os artistas e o público, consagrando uma produtiva simbiose. Segundo a autora, uma mesma mostra de artistas argentinos da nova figuração participou de mostra no MAM do Rio de Janeiro e na Galeria Bonino. O MAM de São Paulo promoveu, em conjunto com a Galeria Arte Aplicada, a exposição 'O móvel e objeto inusitado'. Toda essa interação entre as instituições também se relacionava com os meios de divulgação específicos sobre arte, por meio de jornais, revistas, rádio ou televisão, que ganhavam uma influência no poder de rotular e validar e ajudavam a fomentar tal meio.

A autora também revelou a importância e a presença do estado para manter e fomentar o meio artístico, principalmente para as frações desse meio, como a arte contemporânea, por exemplo, que não era muito aceita pela sociedade em geral, que se tornou um produto restrito, difícil de comercializar e dependente de editais e de outros incentivos culturais abarcados pelo capital do Estado que figura, nesse contexto, como uma espécie de mecenato.

Segundo a autora, no Brasil, o sistema de arte moderna surgiu devido à necessidade política e social de modernizar o estado brasileiro, de mais sentimento de nacionalismo e menos influência da cultura estrangeira, o que possibilitou valorizar bem mais a cultura local e seus símbolos e expressões e deu espaço para fomentar novos estilos, pelo apoio e o investimento realizado pela elite da época, que considerava a aquisição de obras de arte um investimento seguro e desejava promover o maior sentimento de pertencimento e personalidade nacional, financiando um novo mercado.

A grande novidade desse período foi, segundo Bulhões (2014), a dinamização do mercado de arte, ligada ao surgimento de algo que foi bastante decisivo no futuro do sistema de arte: a galeria de arte com padrão empresarial. Esse tipo de galeria tinha como foco a criação e o fomento de vernissages, com o propósito de ser um evento social e cultural. Assim, foi implementado, principalmente no Rio de Janeiro,

em meados de 1960, o mercado de arte que conhecemos hoje e que desempenha um papel fundamental na determinação de valores artísticos e na consolidação do trabalho de artistas vivos e atuantes. Surgiu nesse contexto, impulsionado pela ação de inovadores marchands que revolucionaram a forma como a arte era comercializada, pois antes disso, as obras eram comercializadas junto com artigos de luxo e antiguidades sem o devido foco.

Uma das galerias pioneiras nesse modelo de negócio foi a Galeria Bonino, criada por um casal de argentinos que teve grande influência no meio artístico do Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970. Também vale destacar a Petite Galerie, que foi comprada em 1954 por Franco Terranova, que inaugurou a exposição 'Caixas', uma mostra decisiva na consagração de uma emergente categoria artística – 'o objeto' – além da Galeria Relevô, fundada em 1960, por Jean Boghici, onde se difundiram novas tendências estéticas. Das galerias de São Paulo, destacaram-se, no início da década de 1960, a Galeria Atrium, de Emi Bonfim, a Ambiente, dirigida por Radha Abramo, e a Galeria Seta, onde atuou o marchand Antônio Maluf, também no início da década de 1960. Segundo a autora, o papel dessas galerias agora não mais se limitava a uma instância meramente comercial, mas também a servir como instituições legitimadoras e promotoras do circuito artístico ao qual pertenciam, cativando relações entre todos os pilares desse sistema e representando a cena artística daquela região perante o mundo, muitas vezes, servindo de meio para os artistas se promoverem em nível internacional a partir de contatos desses marchands com outras instituições e marchands estrangeiros.

Nessa época, nasceu, de forma mais bem definida e ativa, a figura do marchand moderno, que, segundo Bulhões (2014), foi desbravador e fundamental para criar um novo estilo de relações necessárias nesse meio artístico, acompanhando as mudanças na economia brasileira do período. Outro fator fundamental dessa modernização foi a divulgação, principalmente, pelos jornais e seus colunistas, como, por exemplo, o jornal O Globo, com Vera Pacheco Jordão, Folha de São Paulo, com José Geraldo Vieira e Ivo Zanini; O Estado de São Paulo, entre outros, que divulgavam essas exposições, elaboravam artigos e publicavam comentários e críticas de especialistas, como Mário Pedrosa, Aracy Amaral, Geraldo Ferraz, Clarival Valadares, entre outros, o que ajudou com uma maior popularização do meio artístico e a formação de público e sua consequente expansão.

Ressaltem-se, ainda, a criação da primeira revista brasileira dedicada à arte moderna, a GAM: Galeria de Arte Moderna, publicada no Rio de Janeiro em 1966, que apresentava artigos de alto nível, assinados pelos intelectuais de maior renome da época naquele setor, e a atuação de uma figura emblemática do sistema de arte brasileiro, o paraibano Assis Chateaubriand, que foi um grande e polêmico fomentador cultural. Até então, o interesse do Estado, em seu papel de mecenas, era de transparecer a imagem de defensor da cultura e da civilização, até que surgiu a ditadura militar em 1964, que mudou as diretrizes culturais do Brasil. Nesse contexto, fomentaram-se as vanguardas, o que, posteriormente, seria chamado de arte contemporânea, com importantes eventos, salões e mostras que introduziram, no sistema de arte nacional, esse novo movimento, com destaque para a exposição, em 1965, dos Parangolés de Hélio Oiticica, na área externa do MAM, no Rio de Janeiro. Também se destacaram Jean Boghici, como grande apoiador dos chamados jovens da “vanguarda carioca”, responsável pela Galeria Relevo, o grupo “Nova objetividade”, por sua produção politizada, o qual incluía o paraibano Antonio Dias, Rubens Guerschmam, entre outros artistas, e, na crítica, Mário Pedrosa. Naquele momento, os mesmos espaços que realizavam exposições de modernistas, abstracionistas e primitivos também realizavam exposições dessas vanguardas porém, com menos frequência.

A partir de 1970, o setor empresarial se fortaleceu no mercado de arte, e os investidores aceitaram as obras de arte como investimentos seguros e de bom rendimento, o que aumentou o caráter especulativo do mercado e a profissionalização de seus agentes, ampliando o poder e a influência de muitas galerias, que passaram a se organizar e a se portar como verdadeiras grandes empresas especializadas em lidar com esse novo e dinâmico mercado em ascensão. Grupos financeiros, como o banco real e o banco nacional, estiveram ligados a muitos leilões nos quais se lidava com alta escala de comercialização dessas obras e precisavam ser cada vez mais bem estruturados, ao contrário de mercados como o do México e a maioria da América Latina, em que os Estados Unidos consumiam a maior parte de sua produção artística. No Brasil, a maioria da produção artística moderna daquela época era absorvida pelo próprio público interno, o que levava os marchands a se desinteressarem em desbravar mercados externos, além de a legislação tarifária do Brasil ser pouco atraente para a

importação de obras do estrangeiro, o que dificultou a inserção de artistas do exterior no País.

Bulhões (2014) enuncia que, nesse contexto de galerias empresariais do começo da década de 1970, destacou-se a Galeria Collectio, com sua breve trajetória entre 1969 e 1973, que utilizou novos meios de atratividade, como catálogos ilustrados e de luxo e estratégias de financiamento e investimento bancário no setor financeiro da época. Isso rendeu um bom crescimento para o mercado de arte e importantes feitos, como a publicação do livro 'Arte Brasil hoje - 50 anos depois', em referência à Semana de Arte Moderna de 1922, seguido de uma grande mostra com várias obras de destaque, a maioria adquirida pela galeria. Até hoje, esse livro é referência na área.

Bulhões (2014) refere que, na segunda metade da década de 1970, segmentos médios profissionalmente colocados, como profissionais liberais, especialistas e empresários executivos, de forma mais assídua, fizeram parte do público consumidor de arte, mais especificamente, das obras múltiplas, como as gravuras. Nesse período, destacou-se a atividade da Galeria Múltipla (1973), da Galeria Arte Aplicada (1971), da Galeria Skultura (1975) e do Gabinete de Artes Gráficas (1974), que focavam a comercialização de obras com preços mais atrativos, principalmente múltiplos produzidos em escala menor. Nesse mesmo período, no quesito divulgação, destacou-se, de forma mais profissional, a Galeria Global (1974), que se adaptou à nova era das telecomunicações. Nesse período, a televisão já começara a ficar mais popular, e a Global utilizou grandes coquetéis e organizou a confecção de catálogos-convite. Em sua divulgação, apoiada pela Rede Globo de Telecomunicações, nomes de destaque que atuaram nessa Galeria foram Franco Terranova e Raquel Babenco, que já tinham notável experiência adquirida em suas passagens por outras galerias.

Nesse período, segundo a autora, também surgiram, de forma mais funcional, os famosos contratos de exclusividade. Um bom exemplo é da Galeria São Paulo, de Regina Boni, que trabalhava nesse formato. Esse processo estreitou ainda mais os laços entre o marchand e o artista e tornou a comercialização um processo ainda mais importante para validar uma carreira artística. Esse formato de trabalho de exclusividade era mais necessário quando se tratava de artistas de vanguarda, por

diversas questões inerentes a esse conceito de construção criativa, que demandava mais especialização do marchand naquele segmento, para lidar com aquele artista específico e a fruição e o domínio da narrativa do marchand para a negociação de tais obras.

Embora o crescimento do número de galerias, na segunda metade da década de 1970, tenha sido exponencial, não conseguiu acompanhar o crescimento econômico brasileiro na mesma época, mostrando um mercado ainda muito restrito. Nesse mesmo período, várias revistas e periódicos já utilizavam papel de boa qualidade, melhores ilustrações coloridas, encadernação luxuosa e uma linguagem mais destinada ao público consumidor. Porém, apesar de ser de ótima qualidade, não conseguiam se manter por muito tempo porque seu público de compradores era muito restrito, já que a maioria dos interessados em adquirir arte, naquele momento, procuravam diretamente o marchand.

Bulhões (2014) afirma que, no final da década de 1970, o Estado incentivou e financiou a criação de laboratórios experimentais para a arte conceitual e formalista, que era mais bem aceita pelo governo, e queria se livrar de temas sociais e polêmicas como parte de seu plano de doutrinação cultural nacional.

Já em 1980, segundo George Kornis e Fabio Sá-Earp (2016), a boa maré de financiamentos e de crédito em que grande parte das galerias se apoiavam para manter suas operações ruiu com a alta inflação, e o mercado enfrentou uma grande crise que levou à falência inúmeras galerias, o que foi agravado pela também crise imobiliária, que impossibilitou que a então classe média tivesse mais imóveis para decorar e movimentar o mercado de arte. Alguns exemplos das que resistiram foram a Galeria Thomas Cohn, no Rio de Janeiro, e a Galeria São Paulo, de Regina Boni. As galerias que surgiram na década de 1980 surgiram em um ambiente extremamente desfavorável, e poucas resistiram a essa terrível crise.

Segundo George Kornis e Fabio Sá-Earp (2016), depois de 1995, a inserção do plano real, de novas leis, como a Rouanet, de incentivo à cultura, mais facilidade nas importações, a estabilização da moeda, a baixa do dólar e a diminuição da inflação resultaram em um aumento na criação de novas galerias aproveitando o ambiente fértil. Assim, foram criados importantes salões, como o SParte, em 2005, e o ArtRio, em 2006, que se somaram ao já tradicional Salão da Hebraica Paulista.

Nos anos seguintes, vimos uma internacionalização maior da arte brasileira e a integração com o mercado global, inclusive galerias e artistas participando de importantes feiras e leilões globais. E com o aumento do número de milionários, uma rede maior de consumo e de colecionadores com a crescente disponibilização de crédito imobiliário, a classe média passou a ter mais paredes e espaços para decorar ou guardar suas coleções, e isso interfere também no consumo de arte para esses fins.

A internet também se tornou um fator importante com a popularização da banda larga e muitos leilões de arte online, que, embora não tão confiáveis quanto os presenciais, movimentam o mercado que está cada vez mais inserido na globalização. Segundo Mcandrew (2013), no período da pesquisa, existiam mais de 2.500 galerias de arte especializadas no país movimentando mais de 455 milhões de dólares, segundo dados de 2012. Porém 79% dessas vendas são realizadas por galerias de arte, e 21%, por casas de leilões. A maioria das vendas (66%), entre valores que vão de 3 a 50 mil dólares, o que caracteriza um mercado que vende as obras por um preço mais acessível em comparação com outros mercados de arte estrangeiros. As exportações também cresceram e chegaram a 27 milhões de dólares, no ano de 2012, representando 15% do faturamento das galerias pesquisadas pela fonte do autor. Dessa forma, o mercado de arte brasileiro vem cada vez mais se desenvolvendo e alcançando novos patamares.

3 O SISTEMA DE ARTE NA PARAÍBA

3.1 AS LIMITAÇÕES

O sistema de arte na Paraíba tem particularidades próprias, diferentemente das metrópoles, como o Rio de Janeiro e São Paulo, por onde escoam a maioria da produção nacional de bens e *commodities*, onde existe forte concentração de renda e de população e investimentos estatais e privados para fomentar a cultura são voluptuosos e rotineiros, o que o torna um ambiente extremamente fértil para manter um gigante circuito de arte e proporcionar o surgimento e a prosperidade de milhares de artistas, centenas de galerias, museus, casas de leilão e escritórios de arte, entre tantas outras instituições, além dos inúmeros salões, bienais e eventos de arte que são reconhecidos em âmbito internacional. Essas instituições são frequentemente associadas a bancos e outros meios de capitalização que patrocinam obtendo, muitas vezes, em troca isenções fiscais do governo. Nesse sistema, as obras de arte são vistas como verdadeiros investimentos, e valores que ultrapassam as centenas de milhares de reais são, na verdade, comuns no mercado de arte dessas metrópoles. Nesse contexto, a especulação na valorização das obras, principalmente das contemporâneas, são uma de suas principais características.

Na Paraíba, a história é muito diferente, porquanto o circuito de arte paraibano é mais orgânico, compacto, e as obras, salvo algumas raras exceções, não são consideradas como investimentos diretos, mas como itens colecionáveis e/ou decorativos que agregam status e vida ao ambiente. Da mesma forma, os valores são outros e, dificilmente, ultrapassam os 20 mil reais. A maioria depende do artista e da obra em si e varia entre 1 mil e 10 mil reais, valores notoriamente muito abaixo do praticado no eixo Rio-SP. Todavia, sem perder a qualidade, os artistas paraibanos desenvolvem trabalhos tão bons quanto os que vivem nas metrópoles. A questão é que o mercado consumidor local não consegue mais absorver toda essa produção, como outrora chegou a absorver, e muitos são os fatores que levaram a essa dificuldade de desenvolver o circuito paraibano, entre eles, uma drástica mudança no conceito de decoração de interiores, pois o espaço que outrora era repleto de arte, agora é repleto de objetos de designer feitos em massa e outros itens puramente decorativos.

A partir dos anos 2000, começou a massiva abertura de casas de decoração e a ascensão de uma forma de pensar na decoração como algo que deveria remeter ao contemporâneo, ou seja, espaços mais amplos e “cleans” onde todos os componentes das estantes, até cadeiras e lâmpadas, são assinados por “designers”, e quando se tem algum quadro, é uma impressão feita com plotagem, dando cada vez menos espaço para a forte personalidade que a obra original dos artistas representa. Tudo isso influenciado pela grande mídia, com suas novelas, por personalidades e pela indústria, afinal, é muito mais vantajoso, economicamente, fabricar esses itens em grandes quantidades e depois introduzir na mente do consumidor a ideia de que se trata de algo diferenciado, pois é um projeto assinado por um designer famoso, que pode ser vendido, replicado em larga escala e distribuído em centenas de lojas de decoração por um custo muito baixo, comparado com o valor final repassado ao consumidor, que, muitas vezes, chega a ser mais caro do que uma obra de arte original.

Os arquitetos sofreram uma forte pressão desse sistema para vender essa maneira e compor o ambiente de forma mais chique, mais atualizada e dentro dos padrões. Como marchand, eu presenciei, no dia a dia do meu ofício, arquitetos impedindo o cliente de adquirir uma obra de arte por não se encaixar no projeto de decoração do espaço em questão. Algumas vezes, não permitem a inserção de nenhuma obra de arte no espaço, e isso não é culpa direta deles, mas da formação que tiveram, e isso inclui a universidade e os professores que os formaram, o “*Establishment*” político, midiático e comercial.

Isso inclui a falta de um esforço coletivo assertivo do meio artístico para conscientizar esses profissionais de que a moda “contemporânea sintética” imposta pelo sistema não é uma regra, porém mais uma opção e que existem outras maneiras de decorar um ambiente colocando mais obras de arte originais e que não servem apenas como decoração, mas também como investimento, item colecionável, sem perder o estilo, sem parecer antiquado. Infelizmente, isso se perdeu em grande parte e tornou o mercado de arte, principalmente das localidades cuja concentração de capital é mais baixa, como o da Paraíba, dependente de uma parcela muito pequena de consumidores locais, a maioria amante da arte, porém com pequeno poder aquisitivo, que compram casualmente, e a maioria de turistas que vêm de estados ou países onde a arte é valorizada e vista de um prisma

diferente e que, quando chegam aqui, espantam-se com o fato de que como obras com uma qualidade tão alta são comercializadas por valores tão pequenos. Eis, então, uma realidade complicada para a sobrevivência do circuito.

Um exemplo é a Galeria Gamela que, nas décadas de 1980 e 1990, chegou a ter 13 funcionários, um número que, no Brasil, poucas galerias chegaram a empregar, em uma época em que a arte era mais valorizada tanto como item decorativo quanto como colecionável e investimento. Porém, hoje em dia, tem apenas dois funcionários. Esse é um triste retrato, mas acreditamos que, futuramente, isso poderá mudar, e a arte voltará a fazer parte dos projetos de decoração de interiores, da moda de designers “contemporânea sintética” de decoração como todas as modas em algum momento mudar. Porém a arte, que já passou por tantos abalos, como a invenção da fotografia, nunca foi e nunca será substituída.

3.2 A ARTE NA PARAIBA ANTES DA GAMELA

Vamos falar de como tudo começou, de como surgiu o sistema de arte paraibano. Para isso, precisamos contar uma pouco da história da arte paraibana. Segundo Dyogénes Chaves (2015), um dos primeiros registros da interferência artística do homem na paisagem do território que, posteriormente, seria chamada de Paraíba são as inscrições e as pinturas rupestres da Pedra do Ingá, que serviram de inspiração para produções de artistas como Raul Córdula e Luís Barroso. Muito se discute sobre se as pinturas e as inscrições rupestres podem ou não ser classificadas como arte. Os estudiosos inferem que elas tinham o objetivo de se tornar representações mágicas. Ora, e não seria a arte também uma forma de imergirmos em um universo mágico? Porém, nessa época, obviamente não havia um sistema de arte. Essa era a forma mais pura e primária de sua expressão. É interessante analisar que esse ímpeto está presente na forma de ser dos primórdios de nossa existência.

O primeiro artista visual a retratar a Paraíba foi o pintor Neerlandês Frans Post, em sua passagem pelo Nordeste do Brasil, entre 1637 e 1644, que registrou as lindas paisagens e importantes construções da região. Também temos

construções que ganharam o *status* de verdadeiras obras de arte, como o Convento de São Francisco, uma construção religiosa barroca iniciada em 1589, única e de proporções incomparáveis em nível nacional. Segundo Gabriel Bechara (1990) e Dyogénes Chaves (2015), temos um notável legado no século XVII da contribuição das ordens religiosas em nível artístico, com as pinturas dos forros, dos painéis de azulejo e das cantarias, além do legado em pedra dos entalhadores e escultores de pedra calcária, que caracteriza e diferencia a produção da arte paraibana da de outros estados nessa época. Assim, houve a primeira introdução de obras de arte visuais na realidade dessa então pequena cidade de cerca de mil habitantes.

Porém, em se tratando de artistas visuais que nasceram na Paraíba e foram reconhecidos, o pioneiro mais ilustre é o grande Pedro Américo, pintor do município de Areia que, desde os nove e os dez anos, já demonstrava seu talento nato, pois, conforme carta de 1852, o desenhista alemão Bindseil mostrou empolgação ao descrevê-lo como prodígio. Pedro Américo acompanhou a missão da qual o desenhista fazia parte e começou a se inserir no clássico sistema de arte que existia no Brasil e foi agraciado na Academia Imperial de Belas Artes como o seu melhor aluno, caiu nas graças do Imperador Dom Pedro II, grande incentivador da arte e das ciências, e obteve bolsas de estudo. Foi autor de icônicas obras, como ‘Independência ou Morte’, de 1888 (Figura 5), e foi reconhecido como o principal artista brasileiro do período neoclássico.

Figura 5 – Pintura de título ‘Independência ou morte’, do artista Pedro Américo, óleo sob tela, ano 1888, dimensões 415 x 760cm.



Fonte: Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/palacio-itamaraty/patrimonio-historico/independencia-ou-morte-grito-do-ipuranga-estudo>. Acesso em: 25 maio 2022

Pedro Américo é, então, um exemplo de como a Paraíba sempre foi berço de talentosos artistas. Porém, nessa época, não existia um mercado de arte na Paraíba, e as oportunidades estavam em menor nível no Rio de Janeiro e, em geral, na Europa. Esse histórico artístico inspirou e inspira as gerações de artistas que incorporam sua ancestralidade em comum e utilizam esse legado como força motriz de esperança na difícil jornada de ser um artista profissional nessa região, tão árida em todos os sentidos.

Segundo Dyógenes Chaves (2015), existem registros que mostram que o artista paraibano Aurélio de Figueiredo, irmão de Pedro Américo, havia chegado à capital, João Pessoa, em meados de 1913, para a abertura do que seria nosso primeiro museu. Isso demonstra que, pelo menos em relação às iniciativas de abertura de infraestruturas para servir ao meio artístico, sempre houve boas intenções e figuras dispostas a tomar essas iniciativas. Todavia, sem o apoio do governo e da população, não conseguiam se manter por muito tempo, pois o mais difícil, em qualquer empreitada, não é começar, mas se manter ativo apesar dos diversos desafios.

Depois dessa iniciativa do irmão Aurélio de Figueiredo, surgiu o que veio a ser, segundo o autor Silva Júnior (1997), nossa primeira geração de artistas paraibanos: Frederico Falcão, Amelinha Theorga, Voltaire D'Ávila, Olívio Pinto e João Pinto Serrano, que, em 1924, estrearam uma coletiva chamada 'Salon Filippéa', com 118 obras fortemente regionalistas. Esse acontecimento inaugurou o início de um movimento artístico mais organizado na Paraíba, ainda muito focado no paisagismo, principalmente em cenas bucólicas, praias, coqueirais e algumas cenas urbanas, como ressalta a autora Madalena Zaccara (2009), mas que, aos poucos, foi recepcionando o modernismo que já estava desabrochando também nos estados vizinhos, mas que, na Paraíba, só começou a se desenvolver a partir de 1950, afinal, com um litoral tão deslumbrante e paisagens melódicas, não é difícil entender que é complicado se desprender do prazeroso vício de retratar essas belezas que a natureza nos proporciona nessa terra tão privilegiada e, sobretudo, em uma época em que a natureza ainda era mais abundante do que na contemporaneidade.

Em 1947, ocorreu um marco fundamental para a história da arte paraibana: a fundação do Centro de Artes Plásticas da Paraíba pelos artistas Hermano José, José Lyra, Olívio Pinto e Pinto Serrano. Essa entidade sem fins lucrativos de acordo com Silva Júnior (1977), recebia apoio financeiro do governo e foi fundamental para romper gradualmente com a arte acadêmica. O Centro de Artes Plásticas da Paraíba foi um divisor de águas e a preparação necessária para a futura criação de um sistema de arte organizado e profissional na Paraíba, que serviu de base de aprendizado para o deslançar de vários artistas que surgiram nas gerações seguintes, como, por exemplo, Ivan Freitas e Archidy Picado.

A década de 1960 foi a que, de fato, presenciou a maior agitação do início do movimento modernista nas artes visuais da Paraíba, onde o ateliê coletivo do teatro Santa Rosa exerceu papel de destaque e, com o apoio do grupo Thomas Santa Rosa, foi fundado o Departamento de Artes da UFPB, em 1962. Essa iniciativa, sob o ponto de vista de Gabriel Bechara (2009), foi fruto do somatório de experiências de entidades privadas, como o Centro de Artes plásticas da Paraíba e o Grupo Thomas Santa Rosa. No casarão dos azulejos, ficou o setor de Artes Plásticas, sob a direção de Archidy Picado, que foi importante, principalmente, por ter ajudado a formar nomes como Flávio Tavares e Régis Cavalcanti. Uma curiosidade interessante foi que o pintor italiano, Domenico Lazzarino, criou a primeira galeria de arte

“contemporânea” da cidade em 1963, mas que durou pouco. Outro marco importante foi a criação do Museu de Arte de Campinha Grande pelo paraibano Assis Chateaubriand, ao qual, inicialmente, foi dado o nome de Museu Regional de Arte Pedro Américo, em 1967, que contou com a presença de figuras ilustres, como o artista paraibano Antônio Dias. Essas iniciativas deram continuidade a uma crescente expansão do sistema de arte local, que ainda engatinhava.

Em 1976, a ascensão de Lynaldo Cavalcanti à Reitoria, na UFPB, teve papel importante na reestruturação da universidade e da então coordenação de extensão cultural, assim como na criação do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC), em 1978, para a qual foram convidados inicialmente e tiveram importante participação de Antônio Dias, Paulo Sérgio Duarte, Raul Córdula e Silvino Espínola. A ideia original do NAC, seu nascimento, crescimento e morte aconteceram entre 1978 e 1984, quando foi fechado para reformas e, posteriormente, reaberto, porém só servia de salão expositório e não mais com a mesma concepção que motivou sua criação, segundo Raul Córdula (2004).

Conforme Gabriel Bechara (2009), existe uma discussão pouco exposta acerca do papel do NAC de criar uma rixa entre a arte contemporânea de viés mais concretista e globalizada e a arte moderna regional, que vinha se desenvolvendo desde a época do Centro de Artes Plásticas. De fato, embora essa ferida tenha se atenuado, até os dias de hoje, provoca certa desavença entre os artistas e os integrantes de ambos os movimentos, tanto os que se consideram contemporâneos quanto os modernistas. Esperamos que, pelo bem do Circuito de Arte da Paraíba, esse tipo de desavença não se perpetue, pois bem sabemos da importância de todos os movimentos, estilos e formas de expressão.

Gabriel Bechara (2009) assevera que, na década de 1970, enquanto, em Campina Grande, já havia um local próprio para abarcar a produção artística local, o Museu de Arte Assis Chateaubriand, em João Pessoa, carecia de locais sólidos para absorver essa produção. Por questões político-administrativas, o definitivo museu de arte da Paraíba nunca saiu do papel, em todas essas décadas, e embora tenha havido várias iniciativas, por falta de suporte político, nunca chegou a ocorrer, em vez disso, ao longo dos anos, foram criadas inúmeras estruturas como, por exemplo, o Espaço Cultural José Lins do Rego, a Estação Ciências, Cultura e Arte, a

Estação das Artes Luciano Agra, o Celeiro Criativo, entre tantas outras estruturas grandes, bem equipadas, que poderiam muito bem abrigar um museu de arte, mas, por diversas razões, passaram a ser apenas mais um local de exposições temporárias.

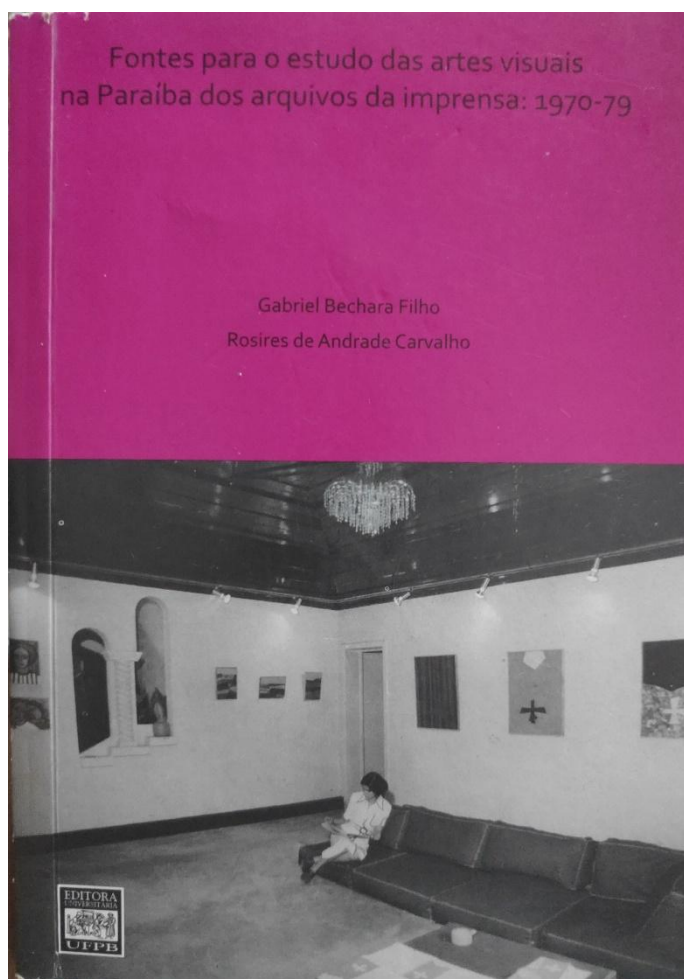
Mesmo que eu considere fundamental ter salões de exposição disponíveis para promover mostras de arte pela cidade - e isso já temos de sobra - o que é necessário, em longo prazo, é promover a preservação da história artística do estado em Museu de Arte oficial, com uma equipe capacitada e especializada em arte paraibana, um vasto trabalho de obtenção de um acervo fixo a partir da orientação de especialistas locais que podem ser professores, marchands, curadores, museólogos, galeristas, críticos e historiadores de arte, respeitando a diversidade de estilos, as gerações e as técnicas sem exclusões, e isso é muito difícil de ser realizado, sobretudo porque os cargos de direção dessas estruturas, muitas vezes, são comissionados, ou seja, dependem da política partidária local, e por mais que tenham boas ideias e até qualificação, ficam limitados a realizar poucas coisas por falta de verba ou de disposição de seus superiores em promover o museu, por não compreenderem a tamanha importância que um Museu de Arte teria para o estado, tanto em nível cultural quanto econômico, educativo, turístico etc. Tudo isso é fruto de uma sociedade imediatista, que não planeja o futuro nem se preocupa com a memória da arte paraibana.

Se os projetos oficiais no campo das artes plásticas logo se esvaziaram numa rotina burocrática, sem maior expressão, foi no espaço da iniciativa privada que os artistas locais buscaram refúgio, apoiando-se nas diversas e fugazes experiências de galerias comerciais, como a Janelas Verdes, a Studio, a Adro, a Batik, a Expomatex e a Galeria Visual. (BECHARA FILHO; CARVALHO, 2009, p.16).

Essas galerias, abertas na década de 1970, duraram alguns poucos anos, ou até alguns meses, servindo como espécies de projetos experimentais, que tinham um caráter mais comercial, decorativo, mas que foram importantes para a criação de um mercado de arte local. Uma delas foi a Expomatex, que, na verdade, foi o ponto de partida da carreira de Roseli Garcia, que começou a atuar como marchand em 1975, na Galeria de Arte Expomatex, onde trabalhou ao lado de figuras importantes como Madalena Zaccara, que atuava como arquiteta, e Regina Vonsohsten, como decoradora na mesma loja. Foi com esse esforço multilateral para implantar um

mercado de arte na Paraíba que se pôde presenciar, em vez da migração de artistas para metrópoles como o Rio de Janeiro ou São Paulo, o retorno deles à Paraíba, a exemplo de Hermano José, Ivan Freitas, José Altino e Raul Córdula (BECHARA, 2009). Agora esses artistas tinham a possibilidade de sobreviver com esse pequeno e emergente mercado de arte local, que contou também com alguns colecionadores e uma proposta de designer de interiores, mais adequada à utilização de obras de arte nos ambientes, assim como a melhora das condições econômicas da classe média, resultando em sua conseqüente maior procura por formas de decorar suas casas e empresas.

Figura 6 – Capa do Livro: "fontes para o estudo das artes visuais na Paraíba dos arquivos da imprensa: 1970-79", foto na capa de Roseli Garcia no salão da Expomatex.



Fonte: BECHARA FILHO; CARVALHO, 2009 – Capa do livro

A Expomatex tinha, inicialmente, um *showroom* no Shopping Rique Center, na Epitácio Pessoa, um dos primeiros shoppings centers de João Pessoa, que, depois de lá, mudou-se para o centro da cidade, para um casarão no Parque Solón de

Lucena, esquina com a Desembargador Solto Maior, em busca de um espaço maior e adequado. Na Galeria de Arte Expomatex, foram realizadas diversas exposições tanto de artistas paraibanos quanto de outros estados, no salão que podemos ver na fotografia da figura 6, onde Roseli Garcia trabalhou de 1975 a 1979, quando o então dono da Expomatex, Édipo Duarte, resolveu entregar o casarão e continuar em outro endereço apenas comercializando itens decorativos e não mais com a Galeria de Arte. Roseli Garcia, sensibilizada por não poder mais trabalhar com o que mais amava, que era a Arte, resolveu se demitir e, junto com o seu marido, o então jornalista e ator Altemir Garcia, fundou a Galeria Gamela de Arte, em maio de 1980.

3.3 O surgimento da Gamela

Roseli de Carvalho Garcia teve uma infância humilde em Barra de Santa Rosa, município de Cuité, no Curimataú paraibano. Nessa época, estimulada por sua mãe a realizar as tarefas escolares e caseiras, no dia da feira, se houvesse se comportado, teria direito de escolher algo da feira, e ela sempre escolhia as peças de arte popular, as esculturas de mestre Virgulino, entre outros, o que demonstrava a sua sensibilidade desde cedo com o universo mágico da arte. Aos 13 anos, teve que trabalhar para ajudar nas despesas de casa. Ainda jovem, mudou-se com sua família para Campina Grande e, depois, para João Pessoa e Bayeux, onde trabalhou como professora do Jardim da Infância de 1971 a 1973. Ainda em 1971, conheceu seu marido, Altemir de Brito Garcia, que também veio de uma infância humilde e estava iniciando sua carreira como ator, jornalista e escritor. Desse encontro, surgiu uma particularidade em comum - o amor pela arte - e os dois jovens começaram a frequentar assiduamente a cena artística local, entre peças de teatro, lançamentos de livros, exposições de arte modernas, acadêmicas ou de vanguarda e concertos, e foram, gradualmente, integrando-se nesse meio e criando laços com artistas, críticos, professores, jornalistas e empresários.

Ao longo dessa década e com a experiência de 1975 a 1979, na qual Roseli atuou como marchand, na Galeria Expomatex, que os dois notaram, a partir da vivência na cena artística, que a Paraíba precisava de uma galeria de arte especializada, que conseguisse abarcar, fomentar, rentabilizar e divulgar, com mais profissionalismo, a produção local e possibilitar à população paraibana a oportunidade de apreciar obras e exposições de artistas de outros estados e até do

exterior, não apenas focando na comercialização das obras para fins decorativos, mas também no desenvolvimento do sistema de arte nessa região tão rica em cultura. Assim, foi com muito esforço que o casal, na época sem um tostão no bolso, conseguiu a ajuda de um empresário que era dono de um casarão no local onde hoje existe a loja de roupas C&A, em frente ao Parque Solon de Lucena. Como já conhecia o trabalho de Roseli, propôs uma parte dos lucros em troca do aluguel de uma das salas desse casarão, cujo teto tinha formato de gamela, uma típica cumbuca grande de madeira, que parece uma larga canoa. Foi daí que surgiu o nome Galeria Gamela de Arte, muito significativo, pois, assim como uma grande e tradicional cumbuca de madeira, que consegue abarcar diversos objetos ao mesmo tempo, a Galeria Gamela procura abarcar sempre as mais diversas expressões da arte, sem deixar sua origem tradicional e rústica de lado.

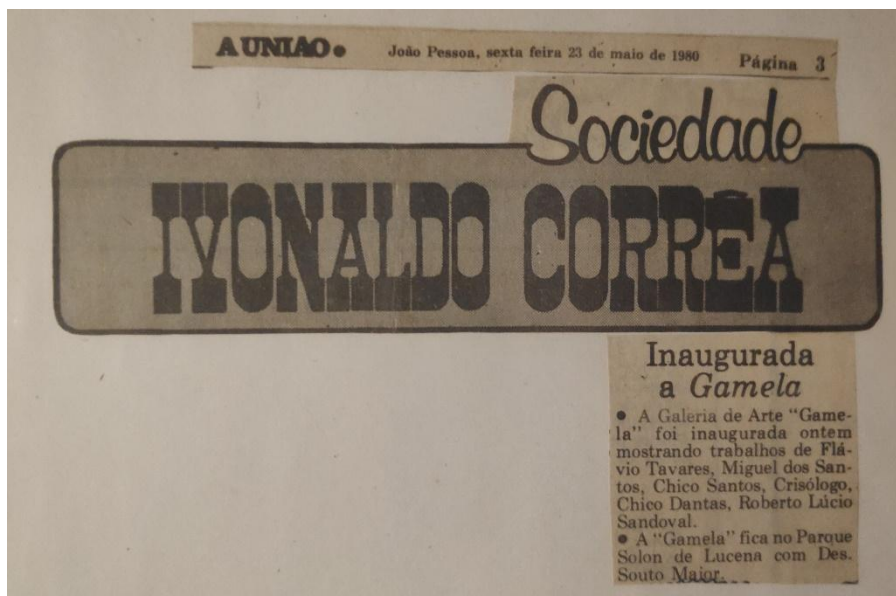
Nesse contexto, com muito esforço, dificuldade e um espírito movido por esperança e bravura, no dia 22 de maio de 1980, às 17h, foi inaugurada a Galeria Gamela de Arte, cuja primeira exposição foi registrada pela fotografia da figura 10, uma coletiva que contou com os artistas Flávio Tavares, Miguel dos Santos, Chico Dantas, José Crisólogo, Chico Santos, Roberto Lúcio e Sandoval Fagundes. Segundo as publicações dos Jornais 'O Norte' e 'A União', recortados por Altemir Garcia, das figuras 7, 8 e 9 foi, um evento muito marcante para a cultura e a sociedade local e bem prestigiado.

Figura 7- Recortes de publicações do Jornal 'O Norte' dos dias 21, 23 e 24 de maio de 1980 sobre a inauguração da Galeria Gamela de Arte



Fonte: Filho, Jurema. Jornal O Norte, Segundo Caderno, 21, 23 e 24 de maio de 1980. P.3

Figura 8 – Recorte de publicação do jornal 'A União' de 23 de maio de 1980 sobre a inauguração da Galeria Gamela



Fonte: CORRÊIA, Ivonaldo. Jornal A União, Sociedade, 23 maio 1980. P.3

Figura 9 – Recorte de matéria do Jornal 'A União' de 24 de maio de 1980 sobre a exposição de abertura da Galeria Gamela



Fonte: Jornal 'A União', 24 de maio de 1980, Coletiva, p. 2

Figura 10 – Fotografia da inauguração da Gamela em 22 de maio de 1980



Fonte: Catálogo comemorativo dos 10 anos da Gamela, 25 abr. 1989. Capa.

4 A IMPORTÂNCIA DA GALERIA GAMELA PARA A ARTE NA PARAÍBA

Assim como citado no capítulo anterior, a Paraíba, até então, não tinha um mercado de arte especializado capaz de suprir as necessidades de um emergente circuito artístico e evitar o êxodo de seus artistas para regiões mais desenvolvidas em busca de melhores condições. As galerias que surgiram até então eram experiências casuais que raramente chegavam a dois anos de existência, e forma como trabalhavam era mais semelhante a lojas de decoração do que propriamente a uma galeria de arte.

Nesse contexto, o surgimento da Galeria Gamela, em 1980, criou uma nova perspectiva de desenvolvimento para a cena artística local e, no decorrer dessa década, demonstrou ser uma instituição sólida, competente e resiliente, capaz de proporcionar também mais segurança mercadológica ao sistema de arte local, servindo como elemento validador, divulgador, rentabilizante e fomentador importante para manter o mercado artístico paraibano.

A Gamela constituiu-se como um alicerce de apoio e influenciou, inclusive, a fundação e a manutenção de outras instituições culturais privadas e públicas, o que amenizou a antiga instabilidade do sistema de arte da Paraíba, com instituições que duravam pouco e não conseguiam se firmar. Um dos trechos de texto fundamentais sobre essa importância da Galeria Gamela é de autoria do artista, professor, crítico e fomentador cultural Hermano José.

Não seria a pioneira entre nós, mas sem dúvida a que marcou sua presença na evolução de nossa cultura; mantendo-se de salas iluminadas e revelação de excessivas gerações de nossos artistas plásticos. Nos últimos anos, quebrando uma tradição de galerias de arte, comprometidas apenas com fins econômicos, envolveu-se com entidades culturais, promovendo as exposições retrospectiva J. Lyra; Salão Cabo Branco-Orla marítima; Coletiva artística paraibanos, no Espaço Cultural: Seleção de seu acervo, na Pinacoteca da UFPB; Segunda Semana SEMADEC, na Escola Técnica Federal; Concursos para catálogos da Telpa; e, patrocina noites de autógrafos dos nossos escritores. Pode essa galeria de arte nessa comemoração de ser Gamela, sentir-se modelo, nesses tempos de exacerbadas competições, quando valores éticos e estéticos são obscurecidos para que prevaleça a impostura. (Hermano José, 1989, p.2).

Essa abertura e continuidade que a Gamela ajudou a construir no mercado local possibilitou ao público adquirir mais aceitação e consumir e colecionar, com mais frequência, obras de arte de artistas paraibanos, que começavam a ser mais

valorizados e investir nelas. Dessa forma, puderam se manter na profissão, pois começou a ser possível sobreviver de arte na Paraíba, não no mesmo nível que havia no Rio e em São Paulo, o que inspirou o surgimento de gerações de novos artistas, determinados a viver do que amavam e expressar suas profundas e diversas linguagens. Todo esse movimento cultural cooperou para o crescimento de todo o sistema de arte paraibano e fortaleceu a classe artística, que se viu mais unida e determinada a lutar por seu espaço e seu reconhecimento em todo o Estado.

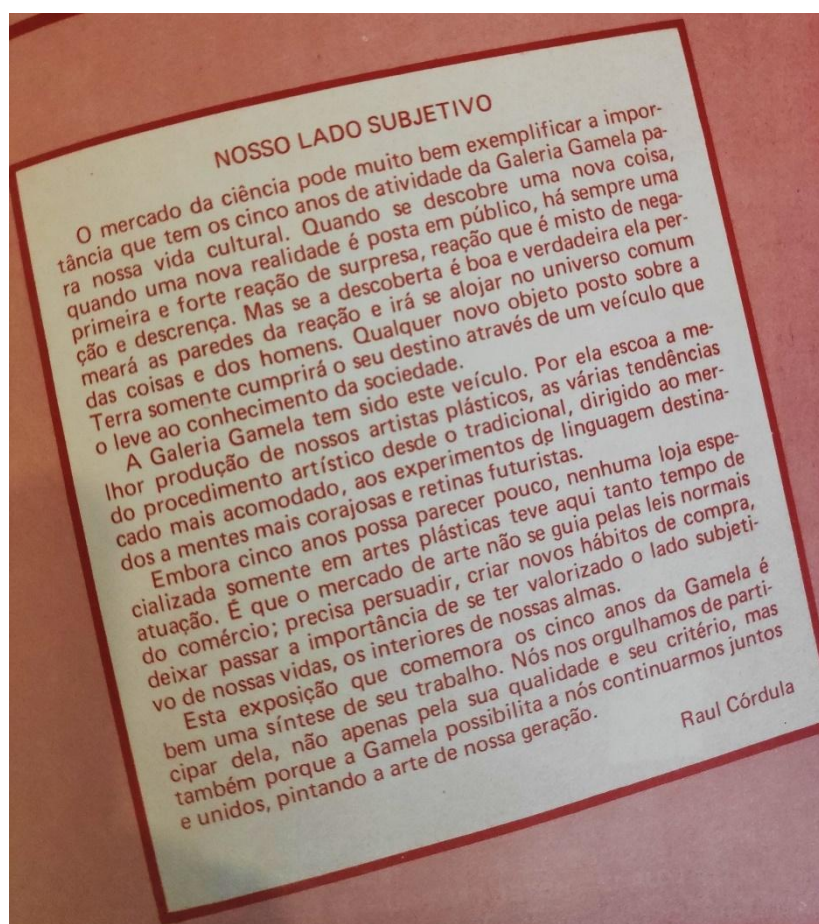
O texto de Hermano José deixa bem claro que, além de ter sido fundamental para o desenvolvimento do mercado de arte local, a Galeria Gamela cooperou e dialogou com várias instituições culturais públicas e privadas, com o propósito verdadeiro de desenvolver a arte na Paraíba como um todo, e não, apenas, de cunho comercial, criando parcerias e relações que perduraram décadas, como, por exemplo, a parceria feita no ano de inauguração da Pinacoteca da UFPB – 1987 - em que o acervo exposto nessa ocasião foi concedido pela Gamela, em uma mostra marcante registrada na Figura 12.

Assim como a Gamela fez parcerias com inúmeras outras entidades paraibanas e de outros estados, nas mais de 363 exposições, ao longo desses 42 anos de atividades, algumas delas foram feitas com o Espaço Cultural José Lins do Rego, o Sesc, o Centro de Convenções, a Estação das Artes, a Estação Ciências, Cultura e Arte, o Celeiro Criativo, a Prefeitura de João Pessoa, o Hotel Tambaú, a Telpa, o do Estado da Paraíba, a Casa da Pólvora, a UFPB, o Banco do Brasil, a Mercedes Benz, a Construtora TWS, a Construtora Fibra, o Governo Federal, a Associação de Artistas Plásticos Profissionais da Paraíba, o SEBRAE, a SAELPA, a LISTEL, a Revista ARTESTÚDIO, o Tribunal de Contas do Estado da Paraíba, o Centro Cultural Ariano Suassuna, a Fundação Pierre Chalita, em Maceió, a Galeria de Ascal e Vidal, em Fortaleza - Ceará, Hotel Maksoud Plaza, em São Paulo, a Fundação José Augusto, em Natal, Rio Grande do Norte, entre muitas outras.

Essa movimentação gerou um ambiente de incentivo à arte local e contribuiu para que o público conhecesse, de diversas formas e em diversos espaços, a existência de um cenário artístico na Paraíba. Assim, as exposições não se prenderiam mais ao ambiente muitas vezes restrito a pequenos grupos dos salões,

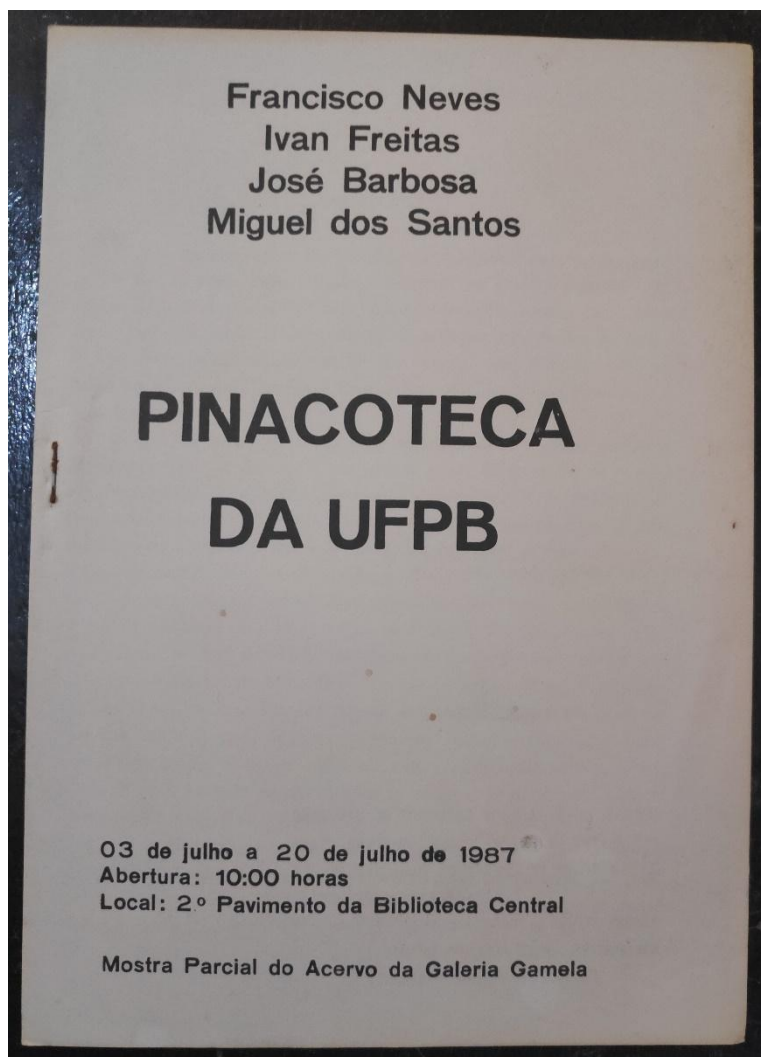
galerias ou ateliês, agora a arte estava disponível nos locais movimentados e de amplo acesso, gerando mais interação desse universo com a realidade cotidiana. A arte, enfim, estava se expondo e atingindo o propósito de adentrar o olhar de quem se interessava. Isso gerou mais “popularização” e reconhecimento do circuito de arte paraibano e ajudou a consolidar esse recém-nascido sistema de arte, como podemos ver na Figura 11, intencionalmente torta, assim como em seu convite físico com o texto de Raul Córdula, que muito bem explica a importância da Gamela nos primeiros anos de 1980.

Figura 11 – Texto de Raul Córdula sobre a importância da Galeria Gamela em 1985



Fonte: CÓRDULA, Raul. Galeria Gamela de Arte - Convite mostra coletiva; Nosso Lado Subjetivo. 30 abr. 1985

Figura 12 – Convite da mostra coletiva do acervo parcial da Gamela na Pinacoteca da UFPB - 1987



Fonte: Convite da Pinacoteca da UFPB, Mostra parcial do acervo da Gamela. 03 JUL. 1987

São muitos os fatores que implicam o desenvolvimento de um sistema de arte em determinada localidade, e tentar explicar isso ou eleger protagonistas não passa de uma ilusão prosaica, pois é um processo coletivo. É como ficar preso ao paradoxo do “Quem veio antes, o ovo ou a galinha?”. Entretanto podemos analisar alguns elementos cruciais para maturar um sistema de arte local, como a existência de artistas produzindo, de um público interessado e de instituições culturais e profissionais competentes para promover, validar, divulgar e rentabilizar essa produção, em que um depende do outro para existir e não é nada fácil harmonizar e equilibrar todos esses elementos. Para se perpetuar como um agente duradouro nesse meio, muito mais do que talento e conhecimento é necessário ter um

equilíbrio mental e espiritual além da média, para não se tornar prepotente ou se deixar abalar pelo ego inflado de terceiros, pois o meio artístico é, sobretudo, um meio completamente baseado em relações humanas delicadas, inflamadas, difíceis, inspiradoras e, principalmente, subjetivas.

Nesse contexto, não é proselitismo dizer que a principal contribuição da Galeria Gamela para a arte da Paraíba foi de, ao longo dessas décadas, ter sido o alicerce necessário para a construção progressiva desse diverso e pragmático sistema de arte desse estado, que serviu como ponto de equilíbrio e foi um agente agregador que uniu e fortaleceu a classe artística, dialogou e colaborou com as outras instituições culturais e educacionais, muitas vezes, sem receber nenhum retorno financeiro, e que recebeu gratuitamente o público sem fazer distinção entre o que tem e o que não tem condições de adquirir uma obra. Tudo isso só foi e é possível devido ao equilíbrio, à humildade, à paciência e à resiliência de seus integrantes que, ao longo desses tantos anos, não desistiram e se dedicaram à arte, além dos interesses financeiros, acima de lutos pessoais e, às vezes, até da própria saúde.

Os anos 80 foram de expansão, quando uma nova leva de artistas jovens despontou, incentivados pelo mercado de arte. A Gamela durante esses dez anos foi testemunha a exemplo desse crescimento na arte Paraibana que ela ajudou a acontecer. Certamente, ela também representou e continua sendo o melhor desafio no campo das artes plásticas, num Estado ainda dominado pela aparência dos cargos públicos, pela inoperância e estatismo. (BECHARA1989, p.3).

Embora esse trecho do texto de Gabriel Bechara sobre o mercado de arte tenha sido escrito em 1989, ainda é muito atual. Infelizmente, em muitas circunstâncias, o sistema de arte paraibano sofreu por causa da inoperância dos administradores públicos que, por diversas vezes, não souberam investir os recursos provenientes dos nossos impostos em programas e medidas realmente eficazes para o desenvolvimento da cena artística no Estado. Por essa razão, até hoje, em 2022, ainda não temos na capital um Museu de Arte da Paraíba, não por falta de estrutura, pois temos, por exemplo, a 'Estação das Artes', ao lado da Estação Ciências, que poderia servir de ponto de partida para a criação desse museu.

É importante ressaltar que isso não é uma generalização, pois existem os que tentaram, de certa forma, implantar esse museu, mas o projeto, por diversos

motivos, não foi adiante, principalmente pela falta de visão em longo prazo do próprio sistema político no qual estamos inseridos.

Dentro desse contexto, a Galeria Gamela inovou e demonstrou sua capacidade de resistir, pois, apesar de não receber verba pública, conseguiu se manter de forma privada apenas com as vendas das obras e os eventos que realizava, por isso muitos consideram o fato de ter preenchido um vazio dentro do sistema de arte paraibano deixado pelo poder público, pois atuou como um espaço de resiliência da arte paraibana. Tendo os exemplares da diversidade artística da região de inúmeras gerações, serve como uma espécie de museu de arte privado e, além de Galeria de Arte, como um espaço educativo, recebendo escolas, universidades entre outras instituições do Brasil inteiro de forma gratuita, além dos diversos cursos que foram promovidos por ela, como, por exemplo, de Desenho e Pintura, que tiveram como professores Alberto Lacet, David Barbosa e Cristina Strapação, além de cursos teóricos de História da Arte, ministrado pela professora Madalena Zaccara, os quais ocorreram semanalmente, durante décadas, e foram muito marcantes, ou de eventos como a 'Utopia', realizados dentro da Galeria, que ocorriam com boa frequência e reuniam apreciadores de arte tanto estudantes do Curso de Graduação em Artes Visuais da UFPB, como outros que, depois de uma reunião de discussões animadíssimas e acaloradas acerca do universo artístico, participavam de uma festa. Posso dizer que tive o prazer de participar, desde criança, tanto das aulas quanto dessas reuniões e hoje posso afirmar que foi uma experiência importante para minha formação. Durante um tempo, também houve aulas de História da Arte e leitura de obras de arte ministradas pelo professor Gabriel Bechara, na Gamela da Avenida Olinda em Tambaú.

Pé ante pé, vestindo a inocência dos visionários, nos chega no ano de 1980 a "Galeria Gamela de Arte" chegou escancarando as suas portas, acendendo as suas luzes, distribuindo mimos e guizos, e, sobretudo, espantando o fantasma da nossa cegueira por falta de opção. Estava criado o acesso e grande palco para o nosso produto estético. Estava tendo início o estranho ritual do mercado de arte local, e, com ele, uma paralela função didática, servindo a todos os segmentos da sociedade. Visionária ou Intuitiva? Que importa? O que vale é o trabalho feito ao longo dos anos e a bola no fundo das redes. Hoje, a cidade, de olhos arregalados (vê) e agradece a "Galeria Gamela de Arte" o seu grande e definitivo espelho. (Miguel dos Santos, 1989, p.4).

Em seu texto acima, o artista Miguel dos Santos exaltou, além do fato de a Galeria Gamela ter sido fundadora do mercado de arte especializado na Paraíba, sua função social, que, ao longo dos anos, vem desenvolvendo um trabalho de conscientização da população acerca da importância de se valorizar a arte, principalmente não apenas o que vem de fora, mas também os artistas locais, lutando constantemente contra os padrões decorativos impostos pelo sistema industrial e incentivando a população a decorar suas casas com arte, e não, com objetos designer feitos em larga escala, sem vida, e o colecionismo de obras de artistas paraibanos, servindo como uma base para manter esse mercado de arte local tão difícil e peculiar, além das diversas outras funções que a Galeria Gamela proporciona.

A Galeria Gamela conseguiu desenvolver uma abordagem orgânica lidando com os artistas, com o público e com seus clientes, apoiada pelo carisma, pela determinação e pelo sacrifício de Roseli e Altemir Garcia, que se dedicaram, a vida inteira, ao ofício de marchand. Também conquistou o respeito e a admiração dos habitantes da cidade, relacionando-se, profissional e afetivamente, com os artistas e com seus visitantes, e ganhou importantes prêmios, como o de honra ao mérito, conferido pelo estado da Paraíba (Figura 13) e pela Assembleia Legislativa, nos termos do Artigo 51, Inciso 2, resolução número 469/91, devido aos relevantes serviços prestados ao estado, outorgado em sessão especial realizada na data de 12 de novembro de 2009. Recebeu a medalha Augusto dos Anjos, agraciada com essa comenda pela resolução número 1290/2007, o Troféu Aruanda Artes, conferido a Roseli Garcia, por meio da Caixa Econômica Federal, em 1990. A homenagem do SESC/AR - Paraíba motivado “pela contribuição as nossas mais legítimas expressões artísticas” em 1990; recebeu o Troféu “Bancarte 2”, conferido pelo Sindicato dos Bancários da Paraíba, em 2005; entre inúmeros outros prêmios, troféus e homenagens, que servem para demonstrar o reconhecimento da sociedade e do governo aos feitos e à importância da Galeria de Arte Gamela para a arte paraibana.

Figura 13 – Diploma de Honra ao Mérito concedido pelo Governo da Paraíba à Gamela.



Fonte: Acervo documental da Galeria Gamela de Arte, João Pessoa, Paraíba. 12 nov. 2009

Além das inúmeras matérias publicadas em jornais impressos e por meio de reportagens televisivas, tanto locais quanto nacionais, como o programa 'Pequenas empresas, grandes negócios', exibido pela Globo nacional, que contou a história da Galeria Gamela em uma de suas edições. Tudo isso enaltece a significância da Galeria Gamela para o circuito artístico paraibano. Podemos dizer que a maioria das 363 exposições, cuja lista pode ser conferida no novo site ainda em desenvolvimento da galeria - o www.galeriagamela.com - promovidas pela Gamela foram divulgadas por praticamente todos os jornais impressos que atuavam na época de suas aberturas, como, por exemplo, os Jornais 'A União', 'O Norte', 'Correio da Paraíba', 'Jornal da Paraíba', 'Diário da Borborema', entre outros, o que significa que está na casa do inacreditável número de mais de 1.000 publicações que registram o trabalho feito pela Galeria Gamela desde 1980. No Brasil, poucas galerias de arte têm um trabalho tão robusto, tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo.

O histórico exemplo da importância da imprensa local para a popularização e a divulgação da cena artística paraibana cada vez mais ganhava espaço em matérias que, por vezes, preenchiam folhas inteiras desses nostálgicos jornais (figura 14). Embora consumo desse tipo de meio tenha diminuído, resultante da maior expansão do meio televisivo, alguns desses jornais ainda hoje sobrevivem, como o Jornal 'A União' que, até hoje, executa um excelente trabalho, fazendo cobertura da vida cultural do Estado e registrando importantes acontecimentos que, de outra forma, poderiam ser esquecidos ao longo dos anos.

Figura 14 - Matéria sobre a exposição da Galeria Gamela em comemoração aos 431 anos da capital João Pessoa

2º Caderno

Fernando Vasconcelos
Fala das obras em
andamento na capital
Página 10

9 A UNIÃO João Pessoa, Paraíba - TERÇA-FEIRA, 9 de agosto de 2016

A proprietária da galeria Gamela, Roseli Garcia (destaque), apreciando tela de Flávio Tavares que faz parte de mostra coletiva

Cidade inspiradora

Galeria Gamela realiza, até 30 de agosto, exposição coletiva em homenagem aos 431 anos de fundação de João Pessoa

Gulherme Cabral
gpc_cabral@uoi.com.br

A cidade de João Pessoa - fundada pelos portugueses em 1585 e considerada a terceira mais velha do Brasil - completou 431 anos na última sexta-feira, dia 5 de agosto. No intuito de comemorar o transcurso de mais uma data de aniversário, a Galeria Gamela, instalada no bairro de Tambaú, está realizando a exposição intitulada Antigos e Recentes, que reúne mais de 20 obras - em técnicas diversas - de pelo menos 10 artistas, entre os quais trabalhos de Flávio Tavares e do uzeleiro Hermanno José (1922 - 2015). A coletiva vai permanecer aberta ao público até o próximo dia 30, no período de segunda a sábado, das 9h às 17h. E, aos domingos e feriados, é preciso agendar a visita pelos números de telefones 99962-7965 ou 98815-5944.

A exposição reúne obras de artistas já veteranos, produzidas na década de 1970, a exemplo de Flávio Tavares e Hermanno, até a pintura "Antigo", e mais "recentes", como Denise Costa, disse - ao justificar o título da coletiva - Roseli Garcia, a marchand da Gamela, galeria localizada na Av. Nossa Senhora dos Navegantes, esquina com a Av. Olinda, no bairro de Tambaú.

Além de Flávio Tavares, Hermanno José e Denise Costa, a coletiva também inclui obras - pinturas, desenhos, gravuras e objetos de arte - de artistas como Miguel das Santas, Fred Svendsen, Cristina Strappagão, Elpidio Dantas, Mirabeau Menezes, Rodrigues Lima e Francisco Portes.

De acordo com Roseli Garcia, a visitante da exposição vai poder apreciar vários trabalhos que retratam algumas áreas da cidade de João Pessoa. Nesse sentido, a marchand exemplificou que Flávio Tavares integra a coletiva com pinturas de pontos do Centro Histórico, que revelam a riqueza arquitetônica. Já Rodrigues Lima retrata a Lagoa do Parque Solon de Lucena, enquanto Hermanno José está representado com Bicos e Cristas Strappagão com paisagens marítimas da orla da capital.

Homenagear a cidade de João Pessoa pelo transcurso do aniversário já é uma tradição na pasta da Gamela. Roseli lembrou que essa iniciativa vem sendo realizada há cerca de 15 anos. Ela justifica que o objetivo é apresentar ao público o talento de artistas que se inspiraram na capital - que considera bella - para a criação de obras, mas mais variadas técnicas. Além disso, a coletiva consiste em expor onde os artistas podem conhecer - sob o ponto de vista da arte - a capital paraibana.

Em sentido horário:
Obras de Rodrigues Lima, Hermanno José, Margarette Assato e Flávio Tavares

Serviço

- Exposição coletiva: Antigos e Recentes
- Período: Até 30 de agosto
- Local: Galeria Gamela, em João Pessoa
- Endereço: Av. Nossa Senhora dos Navegantes, esquina com a Av. Olinda, em Tambaú
- Fones: 99962-7965 ou 98815-5944

Fonte: CABRAL, Guilherme. Jornal “A União” segundo caderno; Cidade Inspiradora. 09 ago. 2016, p.9

A Galeria Gamela serve, desde 1980, como ponto de convergência do circuito de arte na Paraíba, por seu caráter receptivo, promovendo inúmeras exposições marcantes. Sem se limitar a expor somente artistas paraibanos, incentiva o intercâmbio artístico e media a realização de exposições de artistas paraibanos em outros estados e até em outros países, como ocorreu entre 20 e 27 de outubro de 1998, quando promoveu uma prévia da exposição de Flávio Tavares, que depois seguiria para o Museu de Berlin. O mesmo se aplica ao inverso, porquanto traz artistas de fora para expor aqui e proporciona à população local apreciar diferentes expressões, ao mesmo tempo em que os artistas locais estavam sendo divulgados em outras cenas. De ambas as formas a arte na Paraíba saía ganhando, e esse sempre foi o objetivo maior.

Durante esses longos 42 anos de atividades, a Galeria Gamela já trabalhou com centenas de artistas das mais diversas gerações, origens e expressões, a saber: Hermano José, Alexandre Filho, José Lyra, Flávio Tavares, Miguel dos Santos, Ivan Freitas, Marlene Almeida, Raul Córdula, Rodolfo Atayde, Marcos Pinto, Roberto Lúcio, Alberto Lacet, Alberto Moreira, Antônio Dias, Chico Dantas, Clóvis Júnior, Denis Cavalcanti, Elpídio Dantas, José Rufino, Luiz Tananduba, Fred Svendsen, Francisco Neves, Gina Dantas, Heloísa Maia, Dyógenes Chaves, Gláucio Figueiredo, Josenildo Suassuna, Maria dos Mares, Margarete Aurélio, Rodrigues Lima, Rosilda Sá, Sérgio Lucena, Wilson Figueiredo, Tadeu Lira, Isa Galindo, Dalva Oliveira, Chico Ferreira, Cristina Strapação, Analice Uchôa, Alice Vinagre, Adriano Dias, Madriano Basílio, Célia Gondim, Célia Romeiro, Ana Lúcia Pinto, Mirabeau Menezes, Robson Xavier, Carlos Djalma, Chico Santos, José Crisólogo, Sandoval Fagundes, Fabiano Gonper, Régis Cavalcanti, Irene Medeiros, José Altino, Tota, Fred Willian, Violeta Formiga, Lúcio Lins, Archidy Picado, Bruno Steinbach, José Lucena, Olívio Luís, Sebastião Pedrosa, Dalberto Henrique, Pinto Serrano, Amelinha Theorga, Laís Aderne, Cláudio Santa Cruz, Maria Luiza e Luiz A. Bronzeado. Alguns exemplos de artistas que já expuseram na Gamela, fora os muitos nomes a que já estamos acostumados, são: Ariano Suassuna, com suas iluminogravuras, Gilvan Samico, os portugueses Jaime Isidoro, Sobral Centeno e Francisco Laranjo,

Antônio Poteiro, Ciro Fernandes, o suíço Tobias Sauter, o paulista Cláudio Tozzi, os baianos Fernando Coelho e Calasans Neto, o natalense Dorian Grey Caldas, o pernambucano Cavani Rosas, o alagoano Pierre Chalita, os alemães Dieter Ruckhaberle e Aibar Behkalian, os cearenses Ascal, Aldemir Martins, Francisco Vidal Jr., Félix e Floriano Teixeira, o goiano Siron Franco, o paulista Roberto Burle Marx, o mineiro Carlos Bracher, o gaúcho Carlos Scliar, entre muitos outros.

Neste trabalho, não caberiam todos os nomes que já passaram pela Galeria Gamela, porque foram muitos. Só foram mencionados alguns exemplos, e todos fizeram parte dessa construção coletiva de desenvolver a arte na Paraíba. Por essa razão, não seria justo eleger uma ou outra exposição como a mais importante, pois todas elas o são. O fato de ter sido uma incansável plataforma de divulgação de nossos artistas com as frequentes exposições, como a da figura 15, que reuniam, ao mesmo tempo, os intelectuais, a sociedade e o circuito artístico e acadêmico fez da Galeria Gamela esse organismo indispensável para a arte da Paraíba.

Figura 15 – Walter Galvão, Creuza Pires, Ivan Freitas e Roseli Garcia, em 1990, em exposição de Ivan Freitas na Galeria Gamela



Fonte: JOSÉ, Hermano. Biografia; Textoarte, 2003.

Recentemente, João Pessoa foi escolhida como Cidade Criativa pela Unesco no quesito Arte Popular, e a Gamela participou das reuniões e contribuiu para que essa decisão fosse tomada, o que trará resultados positivos para a arte e o turismo local, pois está sendo feita, em âmbito internacional, a divulgação dos pontos culturais de nossa cidade por meio de um filme de que a Galeria Gamela participou

que demonstra o porquê de João Pessoa ter sido escolhida para receber esse título. Esse filme será exibido em vários países, em inúmeros idiomas, e o nome de nossa cidade estará no mapa de cidades criativas da UNESCO, o qual é usado por turistas do mundo todo para servir como guia de viagens, uma espécie do que a 'Estrela Michelin' representa para a gastronomia. Toda essa iniciativa ajudará a atrair ainda mais o público apreciador de arte para essa capital, o que será um impulsionador para o mercado de arte local.

5 Considerações finais

Foi muito enriquecedor realizar esta pesquisa buscando arquivos, fotos, documentos, catálogos e convites que, há muito tempo, estavam “perdidos” e esquecidos dentro de velhas caixas. Foi como revisitar um passado em busca de respostas para os dilemas presentes.

Interligando esses fatos com outras informações provenientes de livros e de matérias, entendi um pouco mais essa história, que nunca havia sido exposta dessa forma, visto que cada acontecimento, desde o surgimento da primeira galeria de arte até o desenvolvimento do mercado de arte nacional, de suas primeiras galerias especializadas e a fomentação de um sistema interligado, até o desabrochar dos primeiros círculos artísticos na Paraíba e suas instituições, foi fundamental para o surgimento de um ambiente propício para o desenvolvimento do que seria o sistema de arte paraibano e para compreender o papel fundamental da Galeria Gamela, que, há tanto tempo, esteve presente na vivência cultural do Estado, os motivos que a fizeram resistir e prosperar, durante tanto tempo, em um mercado tão pequeno e com poucas possibilidades de sobreviver e ser peça-chave como ativa contribuidora do sistema de arte na Paraíba.

Muito obrigado a essa cidade João Pessoa querida, Filipéia, Frederica da Paraíba, muito obrigado ao nordeste, ao Brasil por aceitar e acreditar em nosso trabalho, por nos proporcionar o privilégio de sobrevivermos com o nosso próprio suor derramado em mister prazeroso e que intimamente nos dignifica: atuar, intervir, colaborar para o crescimento qualitativo (o único que nos interessa) do mercado de arte dessa talentosa região. Muito Obrigado. (GARCIA, Altemir.1989 s/p)

É com essa declaração de Altemir Garcia (*in memoriam*), de agradecimento a tudo e a todos que foram importantes na progressão dessa trajetória da Galeria Gamela, cada vez mais em busca de um sistema de arte mais qualitativo, que chegamos a estas considerações finais e concluímos que a contribuição da Galeria Gamela para a Arte da Paraíba está diretamente relacionada ao sistema de arte paraibano como conhecemos. E sem esses longos anos de duro trabalho, dedicação e doação, não veríamos a atual configuração da arte local.

REFERÊNCIAS

- BECHARA FILHO, Gabriel. O Mercado de Arte. **Catálogo Gamela 10 anos**. Paraíba, 25 abr. 1989. p.3
- BECHARA FILHO, G; CARVALHO, Rosires de Andrade. **Fontes para o estudo das artes visuais na Paraíba dos arquivos da imprensa: 1970-79**. João Pessoa: Editora UFPB, 2009.
- BECHARA FILHO, Gabriel. O movimento das artes plásticas na Paraíba: 1930-1945. **Intervenções, artes visuais em debate** – Revista do Departamento de Artes Visuais da UFPB. João Pessoa: Universitária/UFPB, n.2, 2007/2008.
- BUENO, Maria. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**, Brasília, V.20, n. 2, p.377-402, maio/ago. 2005
- BUENO, Maria Lucia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. São Paulo: Editora da Unicamp, Imesp: Fapesp, 2001.
- BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014. p.144
- CABRAL, Guilherme. Cidade Inspiradora. **Jornal “A União”**. Paraíba, ano 123, n.164, 9 ago. 2016. Cultura, Segundo Caderno p. 9.
- COSTA, Robson Xavier da. **Trajetórias do olhar: pintura naïf e história na arte paraibana**. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - UFPB/CCHLA/PPGH. João Pessoa, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6036> Acesso em:12 mai, 2022.
- COSTA, Robson Xavier da. Expografia moderna e contemporânea: diálogos entre Arte e Arquitetura. **SIAM, séries iberoamericanas de museologia**, Madrid, V.8, p.67-78, 2012.
- CORRÊA, Ivonaldo. Inaugurada a Gamela. **Jornal A União**, Paraíba, 23 maio 1980. Sociedade: Segundo Caderno, 1980, p.3.
- CÓRCULA, Raul; SILVA JÚNIOR, Francisco Pereira da. **Os anos 60: revisão das artes plásticas da Paraíba**. João Pessoa: Funarte/UFPB, 1979.
- DOS SANTOS, Miguel. Sem título. **Catálogo Gamela 10 anos**, Paraíba, 25 abr. 1989. p.4
- JUREMA FILHO, Aberlardo. Foi inaugurada ontem a Gamela Galeria de Arte. **Jornal O Norte**, Paraíba, 23 maio 1980. Status: Segundo Caderno, p.3, 1980.
- JUREMA FILHO, Abelardo. COLETIVA. **Jornal O Norte**, Paraíba, 24 maio. 1980. Status: Segundo Caderno, p.3, 1980.
- JUREMA FILHO, Abelardo. Exposição. **Jornal O Norte**. Paraíba, 21 maio 1980. Status: Segundo Caderno, p.3, 1980.

FINGUERUT, Silva; FANTINATO, Manuela; FRARE, Irineu. **Arte e mercado no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Projetos, p. 80-117, 2016.

GAMELA, Galeria. 2022. Disponível em: galeriagamela.com. Acesso em: 10 jun. 2022

GARCIA, Altemir. Muito Obrigado! **Catálogo Gamela 10 anos**, Paraíba, 25 abr. 1989.

GOMES, Dyógenes Chaves. **Dicionário das Artes Visuais na Paraíba**. Paraíba: ZOU4, 2015.

GREFFE, Xavier. **Arte e mercado**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.

JOSÉ, Hermano. Presença Cultural. **Catálogo Gamela 10 Anos**, Paraíba, 12 mar. 1989. p.2.

KORNIS, George; SÁ-EARP, Fabio. **Arte e mercado no Brasil**. Rio de Janeiro: FGV Projetos, 2016. p.144.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MOULIN, Raymonde. **Le marche de peinture en France**. Paris: Minuit, 1967.

RAMIRES, Maria Luísa Santana. **Galerias de Arte em Lisboa**: passado e presente. 2018. Dissertação (Mestrado em Mercados de Arte) - Instituto Universitário de Lisboa, Departamento de História. Lisboa, 2018. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/17133> Acesso em: 11 mai, 2022.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

SILVA JÚNIOR, Francisco Pereira da. Artes Plásticas na Paraíba I: primórdios e evolução. In: Silva Júnior, Francisco Pereira da. **História da Paraíba em fascículos**. João Pessoa: A União/ Governo da Paraíba, 1997. n.23.

VAZ, Adriana. **Artistas Plásticos e Galerias de Arte em Curitiba**: consagração simbólica e comercial. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, 2004. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/33899?show=full> Acesso em: 13 maio 2022.

WHITE, Harrison C.; WHITE, Cynthia A. **Canvases and careers**: institutional change in the French painting world. New York: John Wiley, 1965

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. 2.ed. Trad. Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZACCARA, Madalena de F.P. **Anotações sobre as artes visuais na Paraíba**. João Pessoa: Ideia, 2009.