



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO EM ADMINISTRAÇÃO

MARIANA MAIA BEZERRA

**PARA ALÉM DE UM EVENTO DE ARTES: A *ANTI-HISTORY* DE UMA
ORGANIZAÇÃO ARTÍSTICA**

FORTALEZA – CEARÁ
2019

MARIANA MAIA BEZERRA

PARA ALÉM DE UM EVENTO DE ARTES: A *ANTI-HISTORY* DE UMA
ORGANIZAÇÃO ARTÍSTICA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Administração do Programa de Pós-Graduação em Administração do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Administração. Área de concentração: Gestão, Organizações e Ambiente. Linha de pesquisa: Gestão e Estudos Organizacionais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Sílvia Rocha Ipiranga.

FORTALEZA – CEARÁ

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Bezerra, Mariana Maia.

Para além de um evento de artes: a ANTi-History de uma organização artística [recurso eletrônico] / Mariana Maia Bezerra. - 2019.

1 CD-ROM: il.; 4 ¼ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 103 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Estudos Sociais Aplicados, Mestrado Acadêmico em Administração, Fortaleza, 2019.

Área de concentração: Gestão, Organizações e Ambiente.

Orientação: Prof.^a Ph.D. Ana Sílvia Rocha Ipiranga.

1. ANTi-History. 2. Historic turn. 3. Pontos de oscilação. 4. Organização artística. 5. Salão de Abril. I. Título.

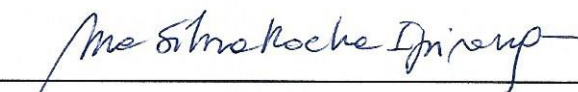
MARIANA MAIA BEZERRA

PARA ALÉM DE UM EVENTO DE ARTES: A *ANTI-HISTORY* DE UMA
ORGANIZAÇÃO ARTÍSTICA

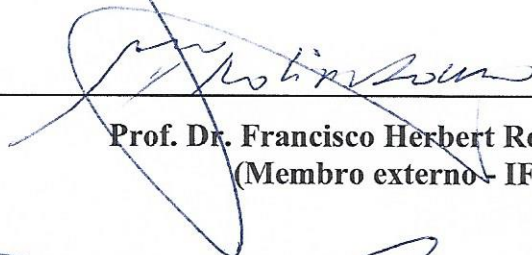
Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Acadêmico em Administração do Programa de Pós-Graduação em Administração do Centro de Estudos Sociais Aplicados da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Administração. Área de concentração: Gestão, Organizações e Ambiente. Linha de pesquisa: Gestão e Estudos Organizacionais.

Aprovada em: 13 de março de 2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr.ª Ana Sílvia Rocha Ipiranga
(Orientadora e Presidente da Banca – UECE)



Prof. Dr. Francisco Herbert Rolim de Sousa
(Membro externo - IFCE)



Prof. Dr. Diego de Queiroz Machado
(Membro Externo - UFC)

Aos que me acompanharam nessa jornada e aos
que dedicam suas vidas aos arquivos e às artes
visuais.

AGRADECIMENTOS

Gratidão é um sentimento partilhado que não cabe em mim, muito menos nessa folha. Afinal, foram dois anos de mestrado, mas até chegar aqui tantos outros atores acompanharam essa minha caminhada e me fizeram estar onde estou hoje, auxiliando diretamente ou indiretamente na construção dessa dissertação. Por isso se faz quase que impossível listar aqui todos os nomes que gostaria de agradecer.

Reconheço e sou grata a minha posição privilegiada dentro da sociedade. Caso não fosse, eu provavelmente não estaria aqui.

“A história é o privilégio que é necessário
recordar para não esquecer-se a si próprio”.

(Michel de Certeau)

RESUMO

Consideremos, nesse estudo, o Salão de Abril enquanto organização artística que se constitui a partir de interações em rede, para além de um evento de artes. Nesse sentido, intercalamos os debates sobre História e Estudos Organizacionais, além das noções de organizações artísticas, arte e política, e da abordagem teórica-metodológica que optamos por seguir, a *ANTI-History*. Entendendo essas imbricações, questionamos: como diferentes atores e práticas históricas emergiram e se organizam em rede? A partir disso buscamos compreender o organizar dos atores em rede e das múltiplas práticas históricas que influenciaram no tempo a organização artística Salão de Abril. A metodologia utilizada foi de caráter histórico, tendo como fonte documentos e arquivos históricos coletados e como construtos de análise os propostos pela abordagem: os pontos de oscilação passado–história, ator–rede, humanos–não-humanos–híbridos, pesquisador–traços do passado, e inscrição histórica–formação de leitura; e os princípios de simetria, relacionismo e multiplicidade. Nos achados do trabalho evidenciamos os atores que influenciaram a organização, articulando também aqueles que foram silenciados. Ressaltamos o caráter político do Salão de Abril, que emerge nas associações e oscilações dos atores em rede, revelando relacionais e múltiplas versões históricas e práticas no decorrer de sua trajetória. Ademais, pluralizamos a organização e o entendimento dela ao apresentar alternativas a versões de um passado, reverberando nas suas relações tecidas com a cidade e nos mecanismos de políticas públicas.

Palavras-chave: *ANTI-History*. *Historic Turn*. Pontos de oscilação. Organização artística. Salão de Abril.

ABSTRACT

Seeing it beyond an arts event, in this work, we considered the April Exhibition as an arts organization formed from network interactions. In this context, we interweave debates on History and Organizational Studies, in addition to notions of arts, public policies, and arts organization, through the theoretical-methodological approach we chose to follow, ANTi-History. From the understanding of these imbrications, we ask: how did different actors and historical practices emerge and organize themselves in a network? From this, we seek to understand the actors' organization network and the multiple historical practices that influenced the arts organization April Exhibition over time. The employed methodology was based on historical documents and archives. As constructs of analysis, we used those proposed by the ANTi-History approach: the five sites of oscillation, past-history, actor-network, human-nonhuman, researcher-traces of the past, and historical inscription-reading formation; followed by the principles of symmetry, relationalism, and multiplicity. In our findings we show multiple actors that influenced the organization, articulating those who were silenced. We emphasize the political character of the April Exhibition, which emerges in the associations and oscillations of the actors' network, revealing relational and multiple historical accounts and practices in the course of its trajectory. In addition, we pluralized the organization and the understanding of it by presenting alternatives to accounts of the past, reverberating in its relationships with the city and in mechanisms for public policies.

Keywords: ANTi-History. Historic turn. Sites of oscillation. Arts Organization. April Exhibition.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----------|
| Figura 1 - Alicerce da <i>ANTI-History</i>..... | 23 |
| Figura 2 - Processo da análise..... | 39 |
| Figura 3 - Aniversário de Getúlio Vargas | 46 |
| Figura 4 - Organização do Segundo Salão de Abril | 51 |
| Figura 5 - Capa do Catálogo do 9º Salão de Abril..... | 55 |
| Figura 6 - Recorte da Capa do Catálogo do 14º Salão | 57 |
| Figura 7 - Capa do Catálogo do 40º e 41º Salão de Abril..... | 63 |
| Figura 8 - Catálogo do 40º e 41º Salão de Abril | 64 |
| Figura 9 - Logo vertical do 68º Salão de Abril | 71 |
| Figura 10 - Programação de abertura do 68º Salão de Abril | 72 |
| Figura 11 - Espaços apropriados pelo Salão de Abril | 73 |
| Figura 12 - Localização do Minimuseu Firmeza..... | 74 |
| Figura 13 - A rede de atores da organização artística Salão de Abril | 78 |

LISTA DE QUADROS

| | | |
|-------------------|---|-----------|
| Quadro 1 - | As 10 propostas de Booth e Rowlinson (2006)..... | 20 |
| Quadro 2 - | Os cinco pontos de oscilação | 28 |
| Quadro 3 - | Lista dos espaços acessados..... | 37 |
| Quadro 4 - | Espaços de busca histórico documental online..... | 39 |
| Quadro 5 - | Pontos de oscilação da primeira passagem histórica | 48 |
| Quadro 6 - | Pontos de oscilação da segunda passagem histórica | 57 |
| Quadro 7 - | Pontos de oscilação da terceira passagem histórica..... | 66 |
| Quadro 8 - | Pontos de oscilação da quarta passagem histórica..... | 76 |

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|--|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 12 |
| 2 | REFERENCIAL TEÓRICO | 18 |
| 2.1 | <i>HISTORIC TURN</i> NOS ESTUDOS ORGANIZACIONAIS E ADMINISTRAÇÃO . | 18 |
| 2.2 | <i>ANTI-HISTORY</i> : UMA ABORDAGEM CRÍTICA | 22 |
| 2.2.1 | Origens, influências e pressupostos..... | 23 |
| 2.2.2 | Princípios e pontos de oscilação..... | 25 |
| 2.3 | ORGANIZAÇÕES ARTÍSTICAS: CULTURA, ARTE E POLÍTICA? | 29 |
| 3 | PROCEDIMENTOS METODOLÓGICO | 34 |
| 3.1 | PRIMEIRO CONTATO COM O SALÃO DE ABRIL | 34 |
| 3.2 | PESQUISA HISTÓRICA: E SE OS ARQUIVOS FALASSEM? | 36 |
| 4 | ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS..... | 41 |
| 4.1 | MAPEANDO AS HISTÓRIAS E SEGUINDO OS ATORES EM REDE..... | 41 |
| 4.1.1 | A história do organizar do Salão da UEE | 42 |
| 4.1.2 | A história do organizar do Salão da SCAP | 49 |
| 4.1.3 | A história do organizar do Salão (Municipal) da Prefeitura | 58 |
| 4.1.4 | A história do organizar do Salão Sequestrado..... | 66 |
| 4.2 | AS HISTÓRIAS DE UMA ORGANIZAÇÃO ARTÍSTICA E SUAS MÚLTIPLAS PRÁTICAS | 76 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 84 |
| | REFERÊNCIAS..... | 88 |
| | APÊNDICES | 98 |
| | APÊNDICE A – Presidentes da SCAP..... | 99 |
| | APÊNDICE B – Matérias dos jornais sobre o Salão de Abril Sequestrado | 100 |
| | APÊNDICE C – Catálogos disponíveis no site do Salão de Abril | 101 |

1 INTRODUÇÃO

Considerado um dos principais espaços de fomento às artes da cidade de Fortaleza, o Salão de Abril conta atualmente com mais de 70 anos de existência. Criado em 1943 por uma iniciativa da União Estadual dos Estudantes (UEE), o Salão passou por diferentes períodos ao longo dos anos, imbricados por momentos de latência. Cada período teve, por sua vez, a atuação em rede de diferentes atores no organizar do certame (ESTRIGAS, 1994; SILVA, 2013).

Estando sob responsabilidade do poder público desde 1964, o Salão vinha persistindo e existindo desde então, sendo considerado uma mostra tradicional no calendário artístico do estado do Ceará, até mesmo no cenário brasileiro (ESTRIGAS, 2009; SILVA, 2013; SOUSA, 2010). No catálogo mais recente da mostra, o atual prefeito, Roberto Cláudio, define o Salão como sendo “o principal evento de Artes Plásticas do Ceará e um dos mais prestigiados e concorridos do país” (SALÃO DE ABRIL, 2018, p. 4).

O hiato tempo-espacial que antecede o período organizado pela Prefeitura é retratado brevemente em um pequeno texto histórico apresentado no site do Salão de Abril. E, de acordo com o trecho, a mostra só se torna eixo no meio cultural fortalezense a partir do momento em que o poder público se torna responsável por sua realização.

As exposições do Salão de Abril, contudo, não tiveram uma constância. Houve um hiato nesta periodicidade logo depois de suas primeiras edições. Somente em 1964, quando a administração municipal ratificou publicamente a importância do Salão e tomou para si a responsabilidade da realização anual do evento, o mesmo assumiu um papel de eixo da vida cultural da capital cearense (SALÃO DE ABRIL, 2019).

Entretanto, mesmo com todo reconhecimento e sendo um dos incentivos do poder público municipal às artes, conforme define Gilson Paiva, secretário da cultura de Fortaleza, no catálogo de 2019, em 2017 a Prefeitura se manteve ausente no organizar do Salão de Abril. Uma nova rede se formou, envolvendo novos e antigos atores (entre eles artistas, curadores, produtores, galeristas, imprensa, pesquisadores e o público em geral), que praticaram a organização do certame, chamando-o de Salão de Abril Sequestrado, utilizando a memória e a trajetória histórica do Salão para dar continuidade e realizar naquele ano, a edição de um dos poucos eventos de incentivo às artes na cidade de Fortaleza.

Diante desse contexto, consideramos o Salão de Abril para além de um evento: como uma organização artística, enquanto ato de organizar(-se), fenômeno difuso, processual e aberto (COOPER, 1976), que permeia aspectos criativos, culturais, econômicos e sociais da

cidade (FLACH; ANTONELLO, 2011; GOULART; MENEZES; GONÇALVES, 2002) e que transcende o tempo e o espaço ao qual se propõe.

Sendo constituída por amplas redes de interações e podendo configurar diferentes tipos e formatos, essas organizações abertas e processuais podem ampliar seus sentidos e ações, revitalizando espaços e economias locais (CARRADINI, 2018; CENTENO, 2010; LEMMETYINEN; GO; LUONILA, 2013). Além de estarem associadas aos aspectos sociológicos da cultura de um lugar (BOTELHO, 2001).

No decorrer da nossa participação nos processos do organizar do Salão de Abril Sequestrado em 2017, observamos uma forte presença de relatos históricos que atuavam e se atualizavam na construção dessa organização artística (BEZERRA *et al.*, 2018). Esta experiência foi o que nos motivou na realização dessa pesquisa de dissertação com o intuito de aprofundar e problematizar a história a temas de interesse da gestão e, em particular, dos estudos organizacionais.

Nessas últimas décadas, a aproximação entre História e Administração vem sendo abordada por diversos pesquisadores (e.g. BOOTH; ROWLINSON, 2006; CLARK; ROWLINSON, 2004; GODFREY *et al.*, 2016; JACQUES, 2006; KIESER, 1994; ÜSDIKEN; KIESER, 2004; ZALD, 1993). Contudo, vale recordar que a história sempre esteve presente nas pesquisas de administração, seja no contexto de um estudo de caso histórico, na coleta de dados por meio das entrevistas narrativas ou, ainda, no uso do método de história oral.

A dimensão histórica passou a ter mais atenção a partir dos trabalhos de Kieser (1994) e Zald (1993, 1996). Ainda assim, foi através do movimento chamado *historic turn* que esses estudos ganharam notoriedade no campo dos estudos organizacionais, desvelando o passado como processo e contexto (CLARK; ROWLINSON, 2004). Esse movimento vem enfatizando que não só as teorias organizacionais, como também as práticas de gestão, devem situar-se histórica e culturalmente (BOOTH; ROWLINSON, 2006; ÜSDIKEN; KIESER, 2004; VIZEU, 2010), tendo em vista que a organização se constitui na relação espaço-tempo.

É nesse sentido que a história vem ganhando cada vez mais espaço nas pesquisas em administração, como mostra o trabalho de Godfrey *et al.* (2016), transcendendo marcos estáticos herdados do funcionalismo e as características universais e presentistas de pesquisas (BOOTH; ROWLINSON, 2006; CLARK; ROWLINSON, 2004; ZALD, 1993). Essa aproximação, por sua vez, construiu nos últimos anos uma maior afinidade entre os campos, delineando uma nova teoria organizacional, mais ampla e atenta à dimensão histórico-temporal-espacial (WANDERLEY *et al.*, 2017).

No âmbito internacional, por exemplo, existem diversos trabalhos que discutiram a história nos estudos organizacionais (BOOTH; ROWLINSON, 2006; JACQUES, 2006; MACLEAN; HARVEY; CLEGG, 2016; WEATHERBEE, 2012), outros trabalhos que discutiram essa importância por meio da análise de diferentes teóricos (BETTIN; MILLS, 2018; MILLS; WEATHERBEE; DUREPOS, 2014) e trabalhos que discutem as narrativas históricas e o estabelecimento do *management* (COOKE, 1999; KEULEN; KROEZE, 2012).

No Brasil existem estudos que realizaram uma chamada para perspectiva histórica (COSTA; BARROS; MARTINS, 2010; VIZEU, 2010), que discutiram história e cotidiano (BARROS; CARRIERI, 2015), que analisaram historicamente os discursos de empreendedorismo (COSTA; BARROS; CARVALHO, 2011) e que discutiram a história do *management* no Brasil e nas escolas de administração (ALCADIPANI; BERTERO, 2012; BARROS, 2017; FERNANDES; BEZERRA; IPIRANGA, 2015; VIZEU, 2018), entre outras articulações teóricas.

Nesse contexto, além de novas abordagens de pesquisa, questionamentos sobre o “como fazer” história na administração e nos estudos organizacionais vão surgindo (BOOTH; ROWLINSON, 2006; DUREPOS; MILLS, 2012). Nessa seara emergiu a *ANTI-History*¹, uma abordagem crítica e alternativa ao fazer história, que articula pressupostos e conceitos de outras teorias, como historiografia crítica, sociologia do conhecimento e teoria cultural. Em particular evidenciam-se as articulações, nessa abordagem, entre a história e a *actor-network theory* (*ANT*)² da qual se origina a sua nomenclatura “*ANTI-History*” (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012). A abordagem tem como objetivo traçar as relações em rede entre atores e (re)montar um conhecimento do passado (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2012; MILLS *et al.*, 2016).

As noções da *ANTI-History* podem ser sintetizadas em três princípios norteadores: simetria, multiplicidade e relacionismo (BETTIN; MILLS, 2018). A noção de simetria está atrelada à curiosidade com que se observa um ator em rede. Na perspectiva da *ANTI-History*, todos os atores devem ser vistos com os mesmos olhos, isto é, com um mesmo grau de curiosidade, sem privilegiar um ou outro (DUREPOS, 2009). Dessa forma, ao percorrer trajetórias do passado, atores humanos e não-humanos devem ser levados em consideração igualmente, por exemplo.

¹ Iremos utilizar o termo em inglês, já que traduzir o termo para o português iria reduzir os múltiplos significados que a palavra conota, conforme explica Durepos (2009).

² Teoria Ator-Rede (TAR), em português.

Como o foco da abordagem é em ‘como’ um conhecimento do passado é produzido, diferentes versões históricas podem emergir na investigação, caracterizando o princípio da multiplicidade. Segundo Bettin e Mills (2018), a *ANTI-History* considera a história como sendo múltipla, isto é, não a compreende como única e verdadeira, sendo papel concedido, muitas vezes, à escrita do historiador. Assim, partindo da noção de que a realidade não é dada e sim criada em prática, um mesmo objeto ou ator pode adquirir ou assumir diferentes configurações históricas.

Mas como compreender essas múltiplas versões históricas? Tendo em vista que essas narrativas são performadas em um dado momento em que se configuram de uma maneira específica, são as relações e associações entre os atores em rede que constroem essas versões (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS, 2009). Para Durepos e Mills (2017) o princípio chamado relacionismo é a noção de que a história é montada a partir de ligações que unem um ator a outro em rede, bem como que configuram uma rede em ator. Nessas interações, ou o que os autores chamam de pontos de oscilação, traços do passado podem passar a ser histórias e histórias podem passar a integrar e participar na criação de novas versões.

Durepos e Mills (2017) elencaram cinco pontos de oscilação, também chamados de pontos de relação, como aspectos para performar a *ANTI-History*. São nas oscilações em que novas associações são estabelecidas, novas versões são criadas e atores transladam entre um e outro (DUREPOS; MILLS, 2017). O passado, por exemplo, se manifesta enquanto história e a história enquanto passado; o foco e atenção do pesquisador deve ser direcionado a essas relações, sobre como ocorrem, performam e oscilam (DUREPOS; MILLS, 2017; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013). Ao descrever os pontos de oscilação, os autores da *ANTI-History* instigam os pesquisadores a refletirem sobre o que acontece nesses pontos de relação e sobre como isso impacta a história resultante.

Mesmo sendo considerada uma nova abordagem crítica ao fazer história nos Estudos Organizacionais e Administração (DUREPOS; MILLS, 2012; MILLS *et al.*, 2016; MITEV; DE VAUJANY, 2012; ROWLINSON *et al.*, 2014) se constata, todavia, uma escassez na literatura de trabalhos teóricos-empíricos que utilizam dessa perspectiva. Diante disso, Durepos e Mills (2017) e Bettin e Mills (2018) discutem novos posicionamentos e construtos de análises que pesquisadores interessados na *ANTI-History* podem adotar.

Nesse esteio, as pesquisas teóricas-empíricas até agora identificadas no âmbito internacional foram realizados sobre: companhias aéreas (e.g. DUREPOS, 2009; HARTT *et al.*, 2014; KIVIJÄRVI; MILLS; MILLS, 2018), figuras intelectuais (e.g. BETTIN; MILLS, 2018;

DUREPOS; MILLS; WEATHERBEE, 2012), associações acadêmicas (e.g. HARTT; MILLS; MILLS, 2012; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013) e orçamento municipal (CORRIGAN, 2015).

Ao observarmos a esfera nacional, a escassez de estudos que utilizam a abordagem da *ANTi-History* é ainda maior, tanto em termos teóricos quanto teóricos-empíricos. Os trabalhos de Ipiranga, Chaym e Sousa (2016) e Chaym (2017), sobre a história da biotecnologia no contexto do organizar de laboratórios de P & D, por exemplo, foram os primeiros a discutir e utilizar a *ANTi-History* no Brasil, dando início a problematização dessa lacuna teórica que ainda é grande.

Nesse sentido, compreender a história de uma organização artística por meio da *ANTi-History*, desvelando e traçando os múltiplos relatos, redes de atores e práticas, é um passo relevante para a compreensão de como esse organizar artístico revela implicações de suas trajetórias no tempo presente e futuro, assim como seus reflexos no contexto da cidade.

Tendo em vista que o Salão de Abril, foco deste estudo, é caracterizado ainda como uma das principais políticas públicas direcionada ao meio artístico da cidade de Fortaleza (SALÃO DE ABRIL, 2018), justifica-se ainda a relevância dessa pesquisa na medida em que entender como essas histórias foram criadas, performadas e estabelecidas pode revelar atores e narrativas históricas dominantes em relação àqueles(as) que foram silenciados (CLARK; ROWLINSON, 2004; DECKER, 2013; DUREPOS; MILLS, 2012), um resultado potencialmente restaurador na atualização das políticas públicas para o setor. Quem sabe ainda, provocar o poder público por meio de subsídios para revisões e até mesmo redirecionamentos destas políticas públicas. Dessa forma, ao estimular o fomento dessas políticas, os artistas cearenses poderão deixar de ser “flutuantes” e a cidade pode deixar de ter “movimento de maré” para ser a própria “terra prometida”³.

Com base nas discussões acima e considerando os períodos que se configuraram a organização artística Salão de Abril entre os anos de 1943 a 2018 formulamos a seguinte questão: como diferentes atores e práticas históricas do Salão de Abril emergiram e se organizaram em rede? Assim, a pesquisa tem como objetivo geral: compreender o organizar dos atores em rede e das múltiplas práticas históricas que influenciaram no tempo a organização artística Salão de Abril. Para tal, buscamos:

a) identificar os atores, mapeando suas associações em rede nos (e entre os) períodos históricos;

³ Ver Medeiros (2012, p. 160).

- b) (re)montar as versões históricas do organizar artístico, refletindo sobre os pontos de oscilação;
- c) refletir sobre a história do organizar artístico do Salão em termos de multiplicidade, simetria e relacionismo.

A partir do que foi apresentado, configuramos este trabalho de dissertação em quatro sessões: fundamentação teórica, abordagem metodológica, análise e discussão dos resultados e considerações finais. Na fundamentação teórica discorreremos sobre a aproximação entre a História e Administração, destacando as dificuldades e as potências que tal relação pode trazer para pesquisas na área. Nessa mesma sessão caracterizamos e descrevemos os aspectos intrínsecos e fundamentais da abordagem teórica-metodológica, *ANTI-History*, objetivando compreender tais aspectos para serem performados. E por fim, abordamos os meandros que englobam as organizações artísticas, caracterizando-as e configurando-as no contexto das suas relações com a cidade.

Na próxima sessão apresentamos e descrevemos os caminhos metodológicos percorridos por nós durante a pesquisa. Mesmo se tratando de uma pesquisa histórica, nessa sessão narramos como se deu o primeiro contato com o campo e os percalços durante a coleta dos arquivos históricos, aspectos intrínsecos à natureza da pesquisa e que muitas vezes não são relatados nos documentos.

É na sessão de análise e discussão dos resultados que os aspectos performáticos da *ANTI-History* são discutidos e endereçados. Nessa sessão, mostramos como os atores em rede da organização artística foram emergindo no decorrer das inscrições históricas. Além disso, articulamos uma discussão sobre diferentes práticas associadas à história desse organizar artístico que emergiram no decorrer dos períodos, nas quais algumas se desdobram até os dias de hoje.

Por fim, apresentamos as considerações finais do trabalho. A partir da sessão anterior concluímos sobre as múltiplas versões históricas praticadas no decorrer da trajetória do Salão, sobre em que momentos essas versões foram surgindo, sobre como os atores em rede foram emergindo e silenciados, sobre como o Salão de Abril é percebido e como isso influencia nos espaços da cidade e na formulação de políticas públicas.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Nesta seção será discutido o movimento do *historic turn* dentro dos estudos organizacionais e administração, apontando como ocorreu esse movimento e quais seus principais autores e abordagens. Em seguida, a abordagem da *ANTI-History* será descrita, mostrando sua origem e seus principais construtos. Após, apresentaremos os princípios da multiplicidade, simetria, relacionismo e o conceito dos pontos de oscilações sobre a forma como se compreende história e a maneira como a história é (re)montada.

Em um terceiro ponto a discussão versa sobre organizações artísticas e suas articulações com a arte, cultura e política. Nesta subseção, noções de políticas públicas se entrelaçam aos temas.

2.1 HISTORIC TURN NOS ESTUDOS ORGANIZACIONAIS E ADMINISTRAÇÃO

A partir de uma visão longitudinal descrita por Üsdiken e Kipping (2014), é possível perceber que a relação interdisciplinar entre história e administração foi desencadeada por movimentos constantes de altos e baixos. Apesar disso, desde 1993, pesquisadores começaram a desenvolver textos apontando necessidades para uma pesquisa mais histórica dentro da administração e dos estudos organizacionais.

A história começou a ser abordada nos estudos organizacionais e administração antes mesmo do chamado *historic turn* (BOOTH; ROWLINSON, 2006; CLARK; ROWLINSON, 2004; DECKER, 2013; DUREPOS, MILLS, 2012). Ao falar sobre as ciências sociais, Zald (1993, p. 514, tradução nossa) comenta que os objetos dessas ciências “são historicamente situados”, e que por isso é indispensável a interdisciplinaridade entre as ciências sociais e humanas. Um dos trabalhos seminais a debater essa questão é o de Kieser (1994). Em 1993, Alfred Kieser realizou uma palestra no Colóquio do *European Group of Organization Studies* (EGOS) destacando a importância do retorno da análise histórica dentro da teoria organizacional.

A partir dessa palestra, o autor foi convidado a submeter um trabalho sobre o tema que, segundo ele, vinha sendo estudado dentro da teoria organizacional há bastante tempo, mas que desde Max Weber havia sofrido uma decadência.

Para Kieser (1994), esse retorno ao olhar histórico é importante à medida que as diferenças culturais só podem ser explicadas completamente através da história e que novas percepções podem ser identificadas ao confrontar tendências da teoria organizacional e da

prática com similares desenvolvimentos no passado. O autor ainda justifica, ao afirmar que a análise histórica ensina a interpretar estruturas existentes como resultado de decisões passadas e que confrontar mudanças nas teorias organizacionais com o desenvolvimento histórico faz com que essas teorias passem por um teste mais radical do que simplesmente submetê-las ao campo empírico (DUREPOS; MILLS, 2012; KIESER, 1994).

É a partir da afirmação de que “como em qualquer outra abordagem teórica, os resultados de uma análise histórica devem ser submetidos a um discurso crítico” (KIESER, 1994, p. 620, tradução nossa) que se faz possível relacionar essa discussão de Kieser (1994) ao movimento *historic turn*. O termo *historic turn* foi cunhado por Clark e Rowlinson (2004) e se tornou um movimento cuja intenção é historicizar as pesquisas nas ciências sociais e, assim, transcender marcos estáticos que a teoria organizacional herdou do funcionalismo, desvelando o passado como processo e contexto (CLARK; ROWLINSON, 2004). Os autores argumentam que:

O *historic turn* é parte de uma transformação mais ampla que é tratada em termos como "virada discursiva", desconstrução e pós-modernismo. Na própria história, essa transformação está associada à hermenêutica, à "virada linguística" e ao renascimento da narrativa. No entanto, percebemos que o termo "historic turn" pode ser útil para reunir apoio para chamados por história, e por uma abordagem diferente da história, dentro dos estudos organizacionais, em vez de incluí-la em rótulos que não enfatizam o aspecto histórico (CLARK; ROWLINSON, 2004, p. 331, tradução nossa).

De acordo com Üdisken e Kieser (2004), existem três diferentes posicionamentos para o *historic turn*: suplementarista, integracionista e reorientacionista. O pesquisador que se encaixa no posicionamento suplementarista compreende a história como um potencial para confirmar teorias e dar suporte em metodologias, isto é, uma variável contextual (BOOTH; ROWLINSON, 2006; DUREPOS; MILLS, 2012; ÜDISKEN; KIESER, 2004). Já a postura integracionista se baseia nas ideias de Zald (1993) de que a teoria organizacional precisa relacionar-se com as ciências humanas, como filosofia, história e antropologia. Nesse sentido, esse posicionamento busca enriquecer os estudos organizacionais, integrando-os (BOOTH; ROWLINSON, 2006). Por fim, o pesquisador reorientacionista envolve-se com a busca de novas metodologias e estilos de escrita para pesquisas históricas (DUREPOS; MILLS, 2012).

Todavia, a crítica que vem sendo endereçada vai além da postura a-histórica das pesquisas em administração e estudos organizacionais. As posições suplementarista e integracionista são também alvos de críticas pelos pesquisadores que adotam uma postura reorientacionista (DUREPOS; MILLS, 2012; ÜDISKEN; KIESER, 2004). Mesmo respondendo às questões sobre o caráter presentista e universalista das pesquisas na área

(BOOTH; ROWLINSON, 2006), para Durepos e Mills (2012), essas posturas objetificam a história e o passado, privilegiando noções evolucionárias comuns.

No intuito de formular debates dentro da área, e de intensificar o posicionamento com relação aos estudos a-históricos, Booth e Rowlinson (2006) elaboraram uma agenda com 10 propostas para estudos em história para o periódico *Management & Organizational History*, conforme apresentado no quadro a seguir.

Quadro 1 - As 10 propostas de Booth e Rowlinson (2006)

| |
|--|
| 1 - O <i>historic turn</i> nos estudos organizacionais: engajamento histórico na teoria organizacional |
| 2 - Métodos históricos e estilos de escrita: criação e/ou uso de métodos e estilos de escrita alternativos para o estudo da história |
| 3 - A filosofia da história e teóricos da história: Michel Foucault e Hayden White como potenciais teóricos para o estudo da história |
| 4 - Cultura organizacional e memória social: estudo da dimensão histórica da cultura e da memória das organizações |
| 5 - História organizacional: necessidade de um campo distinto |
| 6 - Teoria da administração e história empresarial: engajamento entre história empresarial e teoria organizacional |
| 7 - Ética empresarial na história: estudo da ética em eventos passados |
| 8 - Metanarrativas do capitalismo corporativo: debates e discussões históricas sobre a ascensão do capitalismo e da corporação moderna |
| 9 - História da gestão e gestão da educação: ligação entre história do pensamento administrativo, teoria organizacional e o ensino de administração |
| 10 - História pública: retorno da narrativa e <i>storytelling</i> |

Fonte: Elaborado pela autora.

Cada proposta indicada pelos autores (Quadro 1) revela 10 diferentes direcionamentos para que pesquisas na área da Administração e Estudos Organizacionais incorporem a história para além dos aspectos superficiais, imbricando noções e aspectos voltados para uma historiografia crítica (BOOTH; ROWLINSON, 2006). No trabalho os autores discorrem sobre como cada ponto pode ser tratado, ressaltando os rumos reorientacionistas que o *histori turn* revela, mais do que suplementar e integrar as duas áreas. Booth e Rowlinson (2006) ainda argumentam sobre as noções presentistas e universalistas, que muitos pesquisadores adotam ao responder questões do âmbito organizacional, e afirmam como essas duas ideias se contradizem:

O universalismo leva a uma visão de que a teoria organizacional contemporânea se aplica aos fenômenos organizacionais em todas as sociedades em todos os momentos. Presentismo resulta em pesquisa sendo relatada como se ocorresse em um presente extenso e descontextualizado. **O presentismo contradiz o universalismo na medida em que o presente é muitas vezes considerado um período de mudanças sem precedentes, anunciando o início de uma nova era.** Mas isso geralmente é feito sem a devida consideração dos possíveis precedentes históricos. É em grande parte um dispositivo retórico para privilegiar um presente ilimitado e estendido, e uma afirmação que foi feita por pelo menos tanto quanto nós nos lembramos (BOOTH; ROWLINSON, 2006, p.6, grifo nosso).

Nesse contexto, na esfera nacional, Vizeu (2010, p. 38) discute sobre a potencialidade da história para os estudos organizacionais e destaca que “uma das formas de verificar os aspectos peculiares da gestão e formas de organização do Brasil é por meio do escrutínio da trajetória histórica desses modelos e das referências sociais, econômicas e políticas que os sustentaram”.

Buscando complementar os posicionamentos de Üsdiken e Kieser (2004) e seguindo a agenda proposta por Booth e Rowlinson (2006), Costa, Barros e Martins (2010) enquadraram na classificação dos autores três distintas abordagens do pensar administrativo, são elas: a história dos negócios ou empresariais, a história da gestão e a história organizacional.

Quando se trata de pesquisas com abordagem histórica é preciso, no entanto, considerar os problemas existentes quanto ao rigor metodológico, um aspecto em constante destaque nas discussões da área. Vizeu (2010) exemplifica esses problemas ao citar a escolha das fontes de dados, que quase sempre são duvidosas e poucas. Entretanto, uma saída para essa limitação metodológica é estudar os objetos através de novas e diferentes fontes históricas, ampliando não só as fontes de pesquisa, mas também a noção do objeto (BARROS, 2016; BOOTH; ROWLINSON, 2006; COSTA; BARROS; MARTINS, 2010; DUREPOS; MILLS, 2012).

A partir do *historic turn*, a utilização de documentos e outros registros para compreender os processos organizacionais foi inserida fortemente nas discussões dentro dos estudos organizacionais (BARROS, 2016; CARNEIRO, 2017; DECKER, 2013). Ao discutir os arquivos como fonte de dados, Decker (2013) ressalta que:

[...] Muitos arquivistas que lutam para manter coleções provavelmente desejam que a história fosse usada, mais frequentemente, como uma ferramenta de gestão, porque uma ‘história praticada’ – apesar de seus perigos inerentes de moldar coleções de maneiras específicas – certamente garantiria a manutenção e sobrevivência de registros de arquivos (DECKER, 2013, p. 160, tradução nossa).

Tal afirmação reflete a importância de uma aproximação não só com os arquivos em si, mas com as entidades públicas ou privadas que os gerenciam. Os arquivos, ou ausência deles, podem demonstrar relações de dominação e poder, criando ou silenciando narrativas (COSTA; BARROS; MARTINS, 2010; DECKER, 2013; SCHWARTZ; COOK, 2002).

Em outro contexto, um dos limites existentes na abordagem histórica, conforme destaca Costa, Barros e Martins (2010), é o da discussão acerca do que é a realidade e como esta pode ser apreendida pelo pesquisador. A história, quando apresentada, será contada somente por meio de um olhar, o do pesquisador, fazendo com que outros olhares tenham uma compreensão diferente da narrativa exposta. Assumir a realidade captada por um sentido e transformada em conhecimento implica a variação de pesquisador para pesquisador em função das suas escolhas de pesquisa, como objeto, abordagem e problemática (COSTA; BARROS; MARTINS, 2010).

De acordo com Brunninge (2009), existem escolas enfatizando que a história de uma organização só pode ser conhecida através da interpretação, mesmo não havendo discordância sobre a construção da história por meio da retrospectiva. Essa construção interpretativa existe, por exemplo, na lembrança, na discussão e na significação do passado. Nesse contexto, nota-se que o processo de lembrar e esquecer são seletivos, seja consciente ou inconsciente, enquanto a organização faz e refaz sua história continuamente, para que outros não criem para ela, revelando nesse processo aspectos políticos (DECKER, 2013; HEGELE; KIESER, 2001; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013).

Dessa forma, quando os membros de uma organização reinterpretem e renovam os significados da sua herança histórica, tanto as implicações do passado para o presente mudam, quanto o futuro muda, fornecendo à história um papel importante na construção dos fatos organizacionais e uma compreensão do passado para além de um local de evidência (BRUNNINGE, 2009; CORAIOLA; FOSTER; SUDDABY, 2015). Assim, a investigação da trajetória histórica é uma das formas de construir as memórias e verificar aspectos peculiares de gestão de uma organização, baseando-se nas suas referências sociais, econômicas, culturais e políticas.

2.2 ANTI-HISTORY: UMA ABORDAGEM CRÍTICA

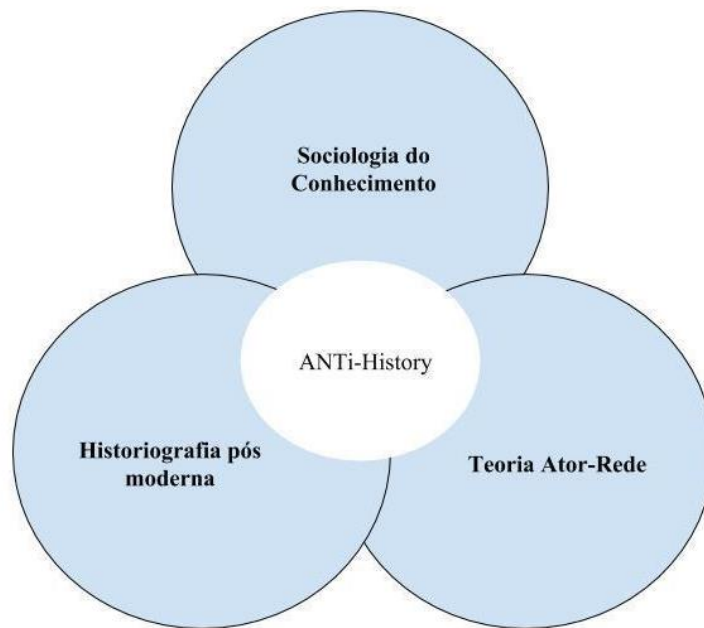
A *ANTI-History* é uma abordagem crítica alternativa em fazer história nos estudos organizacionais (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012). De acordo com Durepos e Mills (2017), a abordagem é um resultado da chamada para o *historic turn*, diretamente

influenciada pela agenda de Booth e Rowlinson (2006) e situada na posição reorientacionista na classificação de Üdisken e Kieser (2004).

2.2.1 Origens, influências e pressupostos

Durepos (2009) apresenta a sua tese de doutorado com o título “*ANTi-History: Toward an Historiographical Approach to (Re)assembling Knowledge of the Past*”. Com um olhar crítico e relacionando não só administração e história, mas também teoria literária e filosofia, a *ANTi-History* é desenhada a partir da Sociologia do Conhecimento, da Teoria Ator-Rede⁴ e da Historiografia crítica (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012).

Figura 1 - Alicerce da *ANTi-History*



Fonte: Adaptado de Durepos e Mills (2017).

A Figura 1, apresenta o alicerce da *ANTi-History* (DUREPOS; MILLS, 2017). No que tange à sociologia do conhecimento, a *ANTi-History* enfatiza a noção de que o conhecimento é situado e posicionado, plural e relacional. Sobre as contribuições da historiografia, a autora destaca história como conhecimento do passado, história como discurso, história com ênfase na descontinuidade e ruptura. As concepções vindas da teoria ator-rede,

⁴ Em inglês, *Actor-Network Theory (ANT)*.

que englobam boa parte da abordagem, estão centralizadas nas ideias de que o social é constituído por atores em rede, que oscilam entre um e outro e que devem ser analisados de forma simétrica (DUREPOS, 2009). A proposta da abordagem teórica-metodológica é ir além da teoria ator-rede ao tratar a própria história como um efeito da interação em rede (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012).

A imbricação desses conhecimentos (Figura 1) resultaram também na construção do próprio termo. A escrita do termo desenvolvido pela autora possui quatro significados, conforme é explicado na passagem abaixo:

ANTi-History (1) é anti-história no sentido de negar a possibilidade de histórias pré-concebidas do passado (história) aguardando serem descoberta; (2) é anti-*História* no sentido de questionar as limitações impostas pela categoria acadêmica da *História* ao fazer história; (3) é anti-*história*, mas pró-*histórias*; e (4) baseia-se na ANT, por isso ANTi-History (DUREPOS, 2009, p. 152, tradução nossa, grifo da autora).

É nesse sentido que a proposta da *ANTi-History* se caracteriza como uma nova abordagem historiográfica crítica (DUREPOS; MILLS, 2012; ROWLINSON *et al.*, 2014). Partindo dessas referências, as histórias do passado não são vistas como dadas ou pré-determinadas. Essa noção de história predeterminada é o que os autores chamam de *a priori*. Dentro da ideia de construção do social, a noção de histórias dadas não é cabível, já que o social é construído através das associações dos atores em redes e vice-versa (DUREPOS; MILLS, 2012; LATOUR, 2012). Assim, o *a priori*, isto é, a história dada, não condiz com os pressupostos da abordagem. A *ANTi-History* tem o trabalho de seguir os atores, mapeando suas relações para então poder falar de uma versão da história, contada, por sua vez, através dessas associações (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2012).

O movimento realizado pelos atores em rede caracteriza translações, convergência de interesses entre os atores em perspectivas, onde novos conhecimentos de um passado são traçados (DUREPOS, 2009; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013; LATOUR, 2012). Assim, os atores devem ser seguidos para compreender como mobilizam outros atores, como visões particulares tomam forma em perspectivas únicas a partir das translações, e como no decorrer do tempo se tornam difundidas (MILLS *et al.*, 2017; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013).

Ao discorrer sobre passado e história, Bettin e Mills (2018, p. 70, tradução nossa) diferenciam os termos ao explicar que “passado é definido como o que aconteceu antes do momento presente e a história é entendida como a(s) narrativa(s), o(s) conhecimento(s) que é(são) construído(s) sobre o passado”. Através da *ANTi-History* o conhecimento do passado pode então ser (re)montado “seguindo e mapeando os traços, a política e as convergências de

atores em redes para descrever suas performances” (DUREPOS; MILLS, 2012, p. 10, tradução nossa). Assim, a história é construída por meio das relações entre os atores heterogêneos, explorando as várias atividades relacionais que constituem a produção do conhecimento do passado (DUREPOS; MILLS, 2017).

A *ANTI-History* compreende também que o passado pode ser traduzido não só por meio do que se fala, mas como se fala. Cabe ao pesquisador estar atento não só ao discurso, mas à forma como o discurso é proferido, aos atores e às práticas desses atores. É esse conjunto que faz do passado história (BETTIN; MILLS, 2018). Deste modo, o pesquisador tem acesso à história, ele performa e fala da história, e não necessariamente do passado. Durepos (2009) disserta sobre como a abordagem entende história:

[A *ANTI-History*] vê a história como um processo ativo que ocorre no presente e é contado através da voz do historiador, que é um efeito sociopolítico de uma rede de atores situada (composta de convenções, treinamento, etc.). A *ANTI-History* também vê a história como um ator em rede, que é capaz de conduzir interesse no sentido de influenciar como outros atores do social interpretam seu passado e sua condição atual (DUREPOS, 2009, p. 165, tradução nossa).

Assim, é a partir dos movimentos políticos dos atores que diferentes versões históricas de um mesmo objeto são discursadas, o que não deve sobrepor uma à outra, mas que pode conferir poder, tendo em vista que esses movimentos são performados por meio de translações entre os atores (DUREPOS; MILLS, 2012). Transladar interesses significa conduzir os atores para diferentes direções, ao mesmo tempo em que oferecer novas interpretações para os interesses (DUREPOS, 2009; LATOUR, 2000). É a partir desse movimento que muitas redes são formadas, e novos atores ganham força perante a história contada.

2.2.2 Princípios e pontos de oscilação

Bettin e Mills (2018) evidenciam três princípios fundamentais para análise: multiplicidade, simetria e relacionismo. Esses princípios são baseados nas teorias e abordagens que auxiliaram na construção da *ANTI-History*. A ideia de multiplicidade, por exemplo, é desenhada a partir da noção da sociologia do conhecimento de que há muitas teorias do conhecimento e formas de entendê-las. Os autores ainda destacam que:

A multiplicidade, então, captura a ideia de que as realidades não são "dadas", mas que elas emergem na prática, que elas são manipuladas, manuseadas, arruinadas, sujas, mantidas, polidas e assim por diante. Isso implica que quem quer que esteja fazendo

história está, na verdade, interferindo nisso, participando de sua criação (BETTIN; MILLS, 2018, p. 72, tradução nossa).

As diversas interpretações de fatos do passado podem levar a múltiplas histórias. Nesse sentido, a história se configura como um poderoso recurso que pode ser instrumentalizado por atores de acordo com seus interesses (BRUNNINGE, 2009; DUREPOS, 2009). Dessa forma, o passado é performado em história quando se seguem os atores e se mapeia a constituição de suas práticas (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS, 2015).

O princípio da simetria deriva das noções epistemológicas da Teoria Ator-Rede. Implica não só compreender que não existe humanos dissociados de não-humanos, mas que o social é formado por uma rede heterogênea de atores, até mesmo híbridos (LAW, 1992). Significa não impor *a priori* uma assimetria não genuína, seja entre atores humanos e não-humanos, entre verdadeiro e falso ou entre vencedores e vencidos (BLOOR, 2009; LATOUR, 2012). Nesse sentido, Bettin e Mills (2018) relatam que:

[...] ANTi-Historiadores devem explorar diferentes traços do passado com a mesma curiosidade, sem assumir que - por exemplo - um trabalho acadêmico, uma autobiografia ou um diário são inerentemente superiores a um romance histórico ou a um artigo de jornal. O objetivo de uma análise simétrica, na verdade, não é encontrar a representação "mais verdadeira" do passado, mas explorar como diferentes narrativas históricas interagem umas com as outras, tanto quando elas concordam quanto quando discordam. É a tensão entre os relatos que é relevante, porque sinaliza uma ruptura, um desalinhamento entre os atores (BETTIN; MILLS, 2018, p. 71, tradução nossa).

O princípio da simetria perpassa, dessa forma, a noção de que, ao traçar as narrativas, os atores envolvidos devem ser seguidos igualmente, sem priorizar um ou outro (DUREPOS, 2009), seja atores humanos ou não-humanos, ambos devem ser vistos sem uma visão *a priori* (LATOUR, 2012). Assim, seguir os atores de forma simétrica é uma das principais tarefas do pesquisador que utiliza a *ANTi-History* enquanto abordagem historiográfica.

Baseada na sociologia do conhecimento e na teoria ator-rede, a noção de relacionismo evidência as conexões entre os atores e a necessidade de traçar as relações entre as diferentes representações da história, compreendendo-as como sendo constituída por um conjunto de interações heterogêneas, performadas por meio da prática, entre atores humanos, não-humanos e híbridos (BETTIN; MILLS, 2018; LATOUR, 2000). Assim, os autores da abordagem discutem que a ideia é de que a história é constituída por “uma série de relações que unem os atores (traços do passado) enquanto rede (histórias plausíveis) e rede enquanto atores

(histórias que participam na produção de subsequentes histórias)” (DUREPOS; MILLS, 2017, p. 58, tradução nossa).

Diante disso, entende-se que a história é relacional. Quando se fala em história relacional não quer dizer que a história é arbitrária ou absoluta, assim, não seria dizer que existe “a minha verdade e a sua verdade”, tampouco que existe “uma verdade única”. Ao contrário, quer dizer que a história é (re)construída através das inúmeras interações e relações não arbitrárias e densas. Sendo assim, a história é resultante de um processo de (re)constituição de interações e relações entre atores (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2017, 2012). As narrativas do passado configuram-se de uma certa maneira, em um específico momento, conectando-as a uma situação particular (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS, 2009; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013).

Dessa maneira, diferentemente das histórias universais, que na maioria se caracterizam como transcendentais, a história relacional torna transparente as relações na comunidade em que emergiram, assumindo um caráter local, de região específica. Consequentemente, essas histórias ostentam uma relação política com o contexto no qual se insere, fazendo emergir questões como: “O que está ausente nesses sistemas de relações? O que assume privilégio em certos conjuntos de relações? O que se torna alterado, desarticulado ou silenciado?” (DUREPOS; MILLS, 2017, p. 59, tradução nossa).

Com foco, principalmente, no princípio do relacionismo, Durepos e Mills (2017) desenvolvem o conceito de ponto de oscilação para performar a *ANTI-History*. Segundo os autores:

O ponto de oscilação é onde uma série de atores, através de suas ações, se fundem para mobilizar ou dissipar uma noção de um evento. É onde os atores se tornam redes e vice-versa. É onde uma versão do passado se torna história e onde a história chega a assumir um papel no passado de um evento (DUREPOS; MILLS, 2017, p. 53, tradução nossa).

Segundo os autores, os pontos de oscilação representam ainda o movimento entre os atores. É onde esses atores, eventualmente, assumem um certo significado pela posição que assumiram na rede (DUREPOS; MILLS, 2017). Dessa forma, em cada um desses pontos há um movimento de relação, continuamente alternando e performando a história. Os autores indicam cinco pontos em que esses movimentos são performados. O Quadro 2 lista os pontos que serão discutidos e levados para análise do trabalho.

Quadro 2 - Os cinco pontos de oscilação

| |
|---|
| (1) passado-história |
| (2) ator-rede |
| (3) humanos-não-humanos-híbridos |
| (4) pesquisador-traços do passado |
| (5) inscrição histórica-formação de leitura |

Fonte: Elaborado pela autora.

No primeiro ponto, **passado - história**, os autores sugerem que há diferenças entre o que é passado e o que é história, tendo em vista que a história é a *performance* do passado. O passado e a história são ontologicamente dissonantes, haja vista que não há como reproduzir o passado, em vez disso reproduzimos histórias, que são versões do passado (DUREPOS, 2009; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013). Dessa forma, é ressaltada a importância em compreender como um se torna o outro, alternando em um movimento pendular. Se por um lado deve-se estar atento em como o passado torna-se história, pelo outro deve-se observar como a história revela e performa múltiplas versões de um passado (DUREPOS; MILLS, 2017).

Já no segundo ponto, os atores em rede, através do alinhamento de interesses, agem como um ator único. Assim, segundo Durepos e Mills (2017), para compreender a história e como ela se inscreveu, os autores sugerem traçar as relações que mantém a rede de atores intactas, isto é, identificar e conectar as relações que dão suporte à história. A história é também efeito desses atores em rede. É nesse sentido que a *ANTI-History* evidencia a necessidade de traçar as relações entre **ator - rede**, observando o quando deixam de ser somente atores e passam a agir como uma rede, bem como o contrário.

O terceiro ponto configura a noção de que os atores são heterogêneos, dessa forma podem ser humanos ou não-humanos (DUREPOS; MILLS, 2012; LATOUR, 2000; MILLS *et al.*, 2016). Baseado na ideia de que não há humanos dissociado de não-humanos, da Teoria Ator-Rede, Durepos e Mills (2017, p. 62, tradução nossa) questionam “por que os estudar de forma separada?”. Os autores discutem a importância de, em uma pesquisa histórica, uma abordagem que leve em conta a atuação de ambos. Diante de tal aspecto, refletimos ainda a possibilidade da atuação e mobilização em rede desses atores em configurações híbridas, nem humanos e não-humanos, mas atores híbridos (LATOUR, 2000; LAW, 1992). Dessa maneira, a história relacional seria formada para além das associações entre atores humanos – não-humanos, sendo este o terceiro ponto de oscilação proposto por Durepos e Mills (2017), mas

por **humanos – não-humanos – híbridos**, configurando uma rede heterogênea de atores (LAW, 1992).

O quarto ponto de oscilação, **pesquisador - traços do passado**, reflete as decisões que serão tomadas pelo pesquisador ao (re)montar a história e os privilégios de certos materiais ao serem escolhidos. Essas decisões sugerem os diversos encontros que o pesquisador fará com traços do passado e como esses traços são colocados enquanto história. De acordo com Durepos e Mills (2017, p. 63, tradução nossa), o quarto ponto “é o local de oscilação entre o pesquisador e seus traços [do passado] para ver como cada um é alterado em virtude do encontro, e a implicação para a inscrição histórica”.

Por fim, o ponto **inscrição histórica - formação de leitura** induz à reflexão sobre as diferentes interpretações, tendo em vista que “pode-se entender que formações de leitura dão vida a textos, permitindo que certas interpretações emergjam, se popularizem e viajem ao longo do tempo” (DUREPOS; MILLS, 2017, p. 63, tradução nossa). Dessa forma, os textos irão gerar diferentes interpretações, conseqüentemente histórias não podem ser compreendidas como independentes, tendo em vista que cada leitor é formado por experiências e contextos que o levam à uma formação de leitura sobre uma inscrição histórica (DUREPOS; MILLS, 2017).

Os pontos de oscilação, caracterizados por movimentos de translação, constituem a história relacional que, segundo Durepos e Mills (2017), revelam como histórias de um objeto se configuram em uma determinada posição em uma rede de relações. Assim, a *ANTI-History* propõe não produzir simplesmente uma historiografia, mas ir além, mostrando diferentes versões através das relações, com foco nos princípios de multiplicidade, simetria e relacionismo, além dos pontos de oscilação.

2.3 ORGANIZAÇÕES ARTÍSTICAS: CULTURA, ARTE E POLÍTICA?

Muitos trabalhos que abordam organizações artísticas permeiam os setores da indústria e economia criativa, atrelando-as a informações econômicas e a produção de bens culturais (e.g. D'ASTOUS; COLBERT; FOURNIER, 2007; FLACH; ANTONELLO, 2011; RENTSCHLER; POTTER, 1996; RENTSCHLER *et al.*, 2002). Muitos ainda utilizam o termo associado às organizações culturais (SILVA; DELLAGNELO, 2008), ou como seu sinônimo, como Flach e Antonello (2011) e D'astous, Colbert e Fournier (2007). Sobre esta discussão de terminologias, efetuamos um levantamento nas principais bases de dados científicas. Quando utilizando o descritor ‘organizações artísticas’ foram encontradas 351 resultados, já com o descritor ‘organizações culturais’ são fornecidas 3.180 resultados, dados aproximados.

Flach e Antonello (2011) consideram que estas organizações estão situadas no âmbito artístico e cultural, com a característica essencial de não produzir em massa. Já D'astous, Colbert e Fournier (2007) associam o termo à produção cultural e exemplificam essas organizações através de museus, teatros e orquestras sinfônicas. Em contraponto, Goulart, Menezes e Gonçalves (2002) discutem que essas organizações possuem pouca atração como atividade econômica e mais como caráter social. Para os autores, o viés econômico é um caminho que ainda está sendo construído.

Para este trabalho, compreenderemos o Salão de Abril, como uma organização adequada ao setor artístico visual, nas quais os artistas atuam criando artefatos e proposições artísticas, tipo: quadros, esculturas, fotografias, vídeos, objetos de cerâmica, intervenções, performances e instalações. Além disso, e conforme anteriormente citado, compreendemos a ideia de organização para além dos muros, como fenômeno aberto, difuso e processual, enquanto ato de organizar(-se), composta por atores e grupos com interesses e noções artísticas distintas que atuam em uma rede de interação (COOPER, 1976; DAIGLE; ROULEAU, 2010; DUREPOS; MILLS, 2012; STRATI, 1995).

Seguindo as noções teóricas de organizações artísticas, é intrínseca sua relação com a cultura, políticas públicas e administração. Barbalho (2008, p. 21) exemplifica isso ao afirmar que “as decisões indicadas por uma estratégia de política cultural colocam em ação determinada organização de poderes”. Nesse sentido, pretende-se incorporar questões organizacionais mais próximas aos sentidos e percepções, através da compreensão dessa organização de poderes por meio de uma abordagem organizacional histórica. Embora seja estreita a relação entre história e o meio artístico, conforme pode ser verificado no trecho destacado acima, poucos estudos dialogam com a história e a gestão no âmbito das artes, sobretudo em organizações artísticas do segmento artístico visual, como o caso sob estudo nesta pesquisa.

Para falar de arte e organizações artísticas, se faz necessário abordar a noção de cultura, mesmo que brevemente. Cultura é um construto de caráter polissêmico e plural (CERTEAU, 1995; KNOPP; VIEIRA, 2007). São inúmeros os trabalhos que relacionam cultura e administração. No campo nacional dos estudos organizacionais, por exemplo, Cavedon (2000) desvela a cultura de duas universidades através da compreensão dos seus ritos e cotidianos organizacionais; Hoffmann e Dellagnelo (2007) abordam mudanças em organizações culturais a partir do estudo de dois grupos teatrais; Ipiranga (2010) discute sobre a cultura da cidade através dos bares e restaurantes; Vieira, Knopp e Costa (2011) discutem cultura como um dos fundamentos de um Bairro-Escola; Oliveira e Cavedon (2013) retratam o cotidiano de uma

organização circense e Cezário, Davel e Sancho (2017) propõem uma tecnologia social para iniciativas museológicas comunitárias.

Segundo Botelho (2001), a cultura abrange duas dimensões: antropológica e sociológica. A dimensão antropológica é a que permeia o cotidiano dos indivíduos e seus entendimentos de mundo, na qual envolve hábitos, costumes e relações. Já a dimensão sociológica, Botelho (2001, p. 74) afirma estar atrelada à “uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão”, configurando-se dentro de um contexto organizacional.

Por outro lado, a cultura de um país, ou cidade, se constitui como uma fonte essencial na construção da identidade cultural de um indivíduo e do coletivo (HALL, 2006; IPIRANGA, 2010). Knopp e Vieira (2007, p. 60), ao entrarem na relação mais estreita entre cultura e cidade argumentam que:

No campo prático essa articulação tem sido feita, muitas vezes, por meio de políticas, programas e projetos pautados numa visão meramente economicista, ou seja, privilegiando o aspecto econômico-produtivo tanto da cultura quanto do desenvolvimento. A perspectiva econômica, entretanto, tanto do ponto de vista epistemológico quanto do ponto de vista praxiológico, não dá conta da complexidade, do potencial e da amplitude inerente a essa relação, que extrapola as questões econômicas.

Dentro do meio cultural, pesquisas como a de Gadelha e Barbalho (2017), corroboram com a noção da necessidade de suporte financeiro aos artistas pelas instituições públicas. O trabalho dos autores revela a relação vital entre produtores culturais e políticas públicas de financiamento, permeada por um mecanismo de seleção pública que são os editais. Vale reforçar que os editais ampliam e diversificam as iniciativas culturais na medida em que determinam incentivos para as mais diversas organizações artísticas e culturais (GADELHA; BARBALHO, 2017).

Contudo, esses mecanismos, muitas vezes, não são suficientes para manter a relação entre poder público e movimentos artísticos estáveis. Além disso, Hoffmann, Silva e Dellagnelo (2009), ao observarem que ausência de recursos financeiros influenciam em como as organizações culturais se comportam, ressaltam a importância das discussões sobre políticas públicas, papel do Estado e participação do setor privado. É nesse sentido que as discussões sobre tais aspectos se direcionam para os avanços da produção cultural e artística do país.

As políticas culturais no Brasil vêm se relacionando com a questão de financiamento às artes de maneira equivocada e anacrônica. Ainda que tenhamos avançado nos últimos anos em relação à percepção da função pública da cultura e das artes, são poucos os avanços na relação imbricada entre Estado e produção cultural (BRANT, 2010, p. 21).

A partir do trecho destacado acima, descrito por Brant (2010), é possível observar semelhante fragilidade na relação entre Estado e arte quando focalizamos o local. Ao falar do meio artístico de Fortaleza, por exemplo, Medeiros (2012) faz uma crítica ao afirmar que o sistema de arte da cidade ainda não é pleno e que não há mecanismos de continuidade para os artistas e demais integrantes da cena artística.

Ao falar das instituições artísticas de Fortaleza, como o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, o Centro Cultural da Universidade de Fortaleza e o Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal do Ceará, a autora salienta que:

Todas essas instituições tiveram um papel importante no cenário das artes visuais de Fortaleza, pois possibilitavam um considerável fluxo de artistas, exposições, debates e cursos. Contudo, estes inéditos incentivos institucionais às artes visuais, em Fortaleza, e complementados, em seguida, pelas políticas públicas de editais, do município e do Estado, esperava-se que fossem suficientes para estabelecer o artista na “Terra da Luz”, mesmo considerando as demandas de deslocamento do novo século. No entanto, após esse período, ocorreu a descontinuidade da maioria das políticas culturais públicas, e um movimento Nordeste-Sudeste se estabelece, mais uma vez, com muita intensidade. Nota-se uma política pública para as artes visuais marcada pelos movimentos de avanço e retrocesso nos compromissos dos agentes de fomento, com raras exceções. Ainda que alguns artistas buscassem ir além da institucionalização da arte, este ainda é um ponto antagônico, pois ainda é fundamental a dependência das artes visuais cearenses do aparato financeiro governamental. (MEDEIROS, 2012, p. 159).

Nesse sentido, ao debater a importância do apoio financeiro público, a autora destaca a necessidade da continuação de políticas públicas que subsidiem os artistas. Questões como “qual o lugar da arte?” perpassam diversas discussões no âmbito artístico visual, revelando fragilidades no cenário artístico da capital cearense (COSTA; CUNHA FILHO, 2010; MARQUES, 2007; MEDEIROS, 2012). Ao discutirem essas organizações, Silva e Dellagnelo (2008) destacam a dificuldade em convergir os interesses de diferentes grupos, bem como a pouca formalização de processos e atividades nesse meio.

É nesse sentido que Medeiros (2012, p. 160) ressalta que “o Salão de Abril precisa rever sua configuração, como principal ação da Prefeitura de Fortaleza”. Diante dessa afirmação surge a seguinte indagação: como rever essa configuração e adotar uma nova?

Compreender como as narrativas históricas do organizar artístico do Salão de Abril foram criadas, performadas, mantidas ou transformadas desde 1943 até o dia de hoje, pode

auxiliar no primeiro passo a ser tomado nesta direção futura. Assim, reflexões acerca desse organizar artístico, que permeia aspectos culturais e políticos, pode reverberar nas políticas públicas, e conseqüentemente na cidade.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICO

Partindo do objetivo de compreender o organizar dos atores em rede e das múltiplas práticas históricas que influenciaram no tempo a organização artística Salão de Abril, observamos o percurso de outros trabalhos (e.g. BARROS; ALCADIPANI; BERTERO, 2018; VIZEU, 2018), e realizamos uma pesquisa qualitativa de caráter histórico, baseada, especificamente, nos princípios e pressupostos da *ANTi-History* (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012, 2017; IPIRANGA; CHAYM; SOUSA, 2016).

Para Durepos e Mills (2012) e Latour (2012), um conhecimento é produzido através de múltiplas interações entre atores, que se associam e se convergem em uma configuração. Dessa maneira, a criação de um conhecimento, organização, ou história é relacional, assim como essa pesquisa (BETTIN; MILLS, 2018). Nesse sentido, iremos descrever a seguir a nossa trajetória e os procedimentos realizados para a execução da pesquisa, sendo este o objetivo desse tópico.

Interessante ressaltar que a escrita dos procedimentos metodológicos da pesquisa irá perpassar da primeira pessoa do singular a terceira do plural. Esse movimento reflete momentos em que a interação ocorreu através de uma única pessoa, eu, Mariana, e momentos em que a interação ocorreu através de nós⁵, eu e professora Ana Sílvia.

A seguir descrevemos o nosso primeiro contato com o organizar do Salão de Abril, com os documentos e a imersão nos arquivos históricos, assim como com os demais procedimentos que delinearão a pesquisa.

3.1 PRIMEIRO CONTATO COM O SALÃO DE ABRIL

Nosso primeiro acesso e contato com o Salão de Abril foi no 68º Salão de Abril Sequestrado, realizado em 2017. Em setembro de 2017 iniciamos uma pesquisa etnográfica (YBEMA *et al.*, 2009) sobre o organizar das práticas espaciais do 68º Salão que foi apresentada no *34th EGOS Colloquium* em Tallinn (BEZERRA *et al.*, 2018). No trabalho, intitulado “*Spatial ruptures and the (re)appropriation of places in the city: the kidnap of an art exhibition*”, buscamos compreender o organizar de práticas espaciais de ruptura derivadas do processo de resistência do certame.

⁵O “nós” pode também indicar, em breve momentos, a participação da Luma Lopes e da Joelma Silva, autoras e pesquisadoras do trabalho etnográfico que subsidiou esta dissertação: BEZERRA, M. M.; LOPES, L. L. S.; SILVA, J.; IPIRANGA, A. S. R. *Spatial ruptures and the (re)appropriation of places in the city: The kidnap of an art exhibition*. In: **34th EGOS Colloquium**, 2018, Tallinn, Estonia. 34th EGOS Colloquium, 2018.

O Salão de Abril Sequestrado foi organizado por artistas diante do não pronunciamento da Prefeitura de Fortaleza sobre a realização da mostra em 2017. Através de uma postagem na rede social Facebook, um grupo de pessoas se reuniu para organizar o 68º Salão de Abril, manifestando suas inquietações sobre a estrutura atual do evento sob o poder público municipal. Dessa forma, o sequestro do Salão performou, durante seu planejamento e execução, diversas práticas que divergiam das práticas realizadas nos anos anteriores, como, por exemplo, a apropriação de múltiplos espaços urbanos e a curadoria compartilhada.

Assim, mesmo propondo esta nova pesquisa, sob um novo olhar e uma nova problematização à título da minha dissertação de mestrado, não posso ignorar o tempo de pesquisa que passei caminhando pelos espaços urbanos e conversando com os atores produtores, gestores e artistas envolvidos nesta organização artística. Portanto, este breve relato refere-se ao primeiro contato com o Salão de Abril, ainda em 2017 durante o organizar do Salão Sequestrado, e às associações que foram sendo estabelecidas durante o desenvolvimento dessa pesquisa publicada nos anais do *34th EGOS Colloquium*.

Foi através do Facebook que fiquei ciente da organização do certame. Naquele período, e em primeiro momento, tentamos entrar em contato com alguém desse meio artístico para poder acessar o campo e assim, participar das reuniões e dos processos de decisão e organização do Salão Sequestrado. Consegui o contato de uma pessoa que estavam no cerne da organização que gentilmente me passou as informações e o cronograma das reuniões. Foi a partir desse momento que me inseri no campo, quatro dias depois do primeiro contato.

A partir de então passei a participar das reuniões de decisões e organização dos diferentes espaços urbanos envolvidos, observando a relação entre produtores, curadores, artistas, pesquisadores e galeristas. Ao falar que estava realizando uma pesquisa sobre o Salão de Abril, comentaram, duas vezes, sobre o Estrigas e seus livros, informando que ele havia sido um artista importante na trajetória da organização. Soube também, em um desses encontros, que havia um arquivo histórico organizado pelo casal de artistas cearenses Nice e Estrigas, localizado no Minimuseu Firmeza em Fortaleza, espaço esse criado por eles.

Além de participar das reuniões “por trás do evento”, também fiz parte das montagens de algum dos espaços. Ademais, participamos das aberturas dos espaços expositivos, onde pudemos observar o organizar espacial em diferentes espaços apropriados pela cidade e a dinâmica das performances.

Assim, fazendo parte dessa rede de atores do Salão Sequestrado, procurei me engajar em toda e qualquer prática que pudesse ter alguma relação com o organizar do Salão de Abril da edição 2017 e fui colecionando um vasto acervo de materiais em forma de diário de

campo e arquivos documentais. O trajeto da pesquisa teve início no dia 15 de setembro e terminou no dia 28 de outubro de 2017, último dia da mostra Salão de Abril Sequestrado. Foram 16 dias relatados em diário de campo. Ao mesmo tempo que atuávamos nos vários espaços do Salão Sequestrado fomos colecionando matérias de jornais e blogs sobre o Salão. Ao discutir os achados da pesquisa (diários de campo, documentos, entrevistas, matérias de jornais, fotografias, mapas, trajetos e vídeos), percebemos que a história do certame era um elemento constante e presente nos nossos achados empíricos.

O interesse na trajetória histórica do Salão surge a partir de alguns elementos da primeira pesquisa realizada por nós (BEZERRA *et al.*, 2018), como os livros do Estrigas, o Minimuseu Firmeza e as próprias histórias que se mantinham presente nos discursos da organização de 2017. Diante dessa sucessão de atores que emergiram nas caminhadas pelos espaços do Salão de Abril Sequestrado e das discussões reladas em Bezerra *et al.* (2018), buscamos ir além da história *a priori* e entender como os relatos históricos foram se constituindo.

3.2 PESQUISA HISTÓRICA: E SE OS ARQUIVOS FALASSEM?

Barros (2014, 2016) adota uma noção ampla de arquivos. Para o autor, a palavra pode se referir “a um lugar, a um conjunto de documentos ou, mais genericamente, a uma coleção de dados ainda desordenada, mas com alguma ligação entre si – sempre atribuída” (BARROS, 2014, p. 4). O autor ainda define que “o documento remete a um arquivo, seja no sentido de um conjunto de outros documentos produzidos sob as mesmas regras, seja como enunciados que possibilitam a emergência de determinado discurso materializado em textos ou outros registros” (p. 1).

Sendo uma abordagem historiográfica, a *ANTI-History* considera os arquivos ao traçar as associações de um passado (DUREPOS, 2009). Os autores aprofundam o sentido de arquivo enquanto lugar, tendo em vista que as coleções, geralmente, encontram-se situadas em um espaço específico, onde o pesquisador pode atuar observando não só os documentos em si que constitui um conjunto, mas a ordenação e o processo de arquivamento no qual foram gerados (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2017). É no arquivo que o pesquisador se depara com traços do passado, os arquivos.

Nesse sentido, Durepos e Mills (2017) advertem também que, ao se defrontar com um vasto número de documentos, alguns serão escolhidos em detrimento de outros, o que permeia o ponto de oscilação entre pesquisador e traços do passado (DUREPOS, 2009). Vale

ressaltar que os arquivos (enquanto lugar e conjunto de documentos), ou ausência deles, podem demonstrar relações de dominação e poder, criando ou silenciando narrativas (COSTA; BARROS; MARTINS, 2010; DECKER, 2013; SCHWARTZ; COOK, 2002).

Para (re)montar essas narrativas históricas, iniciamos o procedimento coletando o material arquivístico necessário para formar a coleção dos traços do passado (BARROS, 2014; DUREPOS, 2009). Muitos documentos já configuravam essa coletânea desde a pesquisa do Salão Sequestrado (BEZERRA *et al.*, 2018). Esses documentos iniciais englobavam os materiais divulgados pelo site do Salão (mapeamentos, catálogos, teses, dissertações e artigos), matérias de jornais recentes e algumas matérias de jornais do ano de 1943. Além da pesquisa etnográfica do Salão Sequestrado de 2017 (diários, imagens, registro de reuniões e entrevistas).

Dando continuidade a essa coleção, em 2018 seguimos novas rotas de buscas, já estabelecidas previamente no projeto da pesquisa (arquivos públicos, bibliotecas e museus). A seleção prévia desses lugares veio através de uma pesquisa, também sobre o Salão de Abril, realizada por Silva (2013). Nela o autor indica os espaços que foram acessados para a coleta de documentos históricos.

Quadro 3 - Lista dos espaços acessados

| Nome | Endereço |
|---|---|
| Biblioteca de Artes Visuais Leonilson | Centro Dragão do Mar |
| Biblioteca Pública do Estado do Ceará - Espaço Estação | Rua 24 de Maio, 60 – Centro |
| Biblioteca Pública Municipal Dolor Barreira | Av. da Universidade, 2572 – Benfica |
| Biblioteca Pública Estadual Governador Menezes Pimentel | Av. Presidente Castelo Branco, 255 – Centro |
| Minimuseu Firmeza | Via Férrica, 259 – Mondubim |
| Secretaria Municipal da Cultural de Fortaleza | Rua Pereira Filgueiras, 04 – Centro |
| Sobrado José Lourenço | Rua Major Facundo, 154 – Centro |

Fonte: Elaborado pela autora.

O Quadro 3 apresenta os espaços que foram abordados por nós na trajetória da pesquisa. Ao falar de arquivos, Decker (2013) caracteriza o ato de trabalhar com fontes históricas como um acaso constante, de caráter benéfico. Nesse sentido, a autora pontua que as pesquisas históricas devem se manter flexíveis para poder trabalhar com artefatos do passado

já existentes e com os silêncios encontrados na trajetória do pesquisador (DECKER, 2013). Na nossa interação com o campo, por exemplo, alguns arquivos que listamos no projeto da pesquisa foram retirados⁶ e outros inseridos⁷.

O percurso de uma pesquisa histórica é trilhado por dificuldades e achados, na qual cada pesquisador atuante no campo pode se deparar com aspectos diferentes, mesmo pesquisando o mesmo assunto (COSTA; BARROS; MARTINS, 2010; DUREPOS, 2009). Autores como Barros (2014, 2016) e Decker (2013) já expressaram em seus textos alguns dos sentimentos que são acometidos ao pesquisador que utiliza uma abordagem histórica.

Ao longo da interação com o campo, fui também escrevendo um diário, no qual descrevia os locais que iam sendo acessados, os atores envolvidos, o processo de busca em si e os achados. Os diários refletem as dificuldades em acessar os espaços e coletar documentos, além dos sentimentos imbricados nessa trajetória “contra o tempo”. A seguir, apresentamos um trecho do diário de acesso à Biblioteca Pública do Estado – Espaço Estação.

Não parece que o setor de microfilmagem recebe tantas pessoas. Um dos responsáveis não lembrava como funcionava a máquina. Para acessar os jornais (ou digo relíquias), era necessário a utilização das máquinas leitoras. Havia apenas duas máquinas funcionando no local. Ele [responsável] checkou todas as cinco, apenas duas estavam funcionando, e ainda comentou que não estavam tão boas. Eles guardam o material [rolos de filme] em um móvel de ferro com diversas gavetas, organizado por ano. A forma de manipular esse arquivo não é a das melhores. A máquina que tinha uma melhor visão do texto era a que o monitor não o comportava por inteiro. Assim, tinha que posicionar a mão direita na manivela e a mão esquerda na base onde direcionava a lente, para poder acessar a página por completa, o que faz com que eu perca bastante tempo. Após três horas no setor de microfilmagem consegui visualizar apenas um rolo, ou seja, um semestre de um ano. Saindo de lá me senti ingênua por pensar que conseguiria acessar todos os jornais contidos naqueles gavetões (DIÁRIO, out. 2018).

Além dos espaços físicos, salientamos que os mecanismos de busca de documentos históricos pela internet também foram utilizados, o que ampliou o acervo que foi compilado, consequentemente a potencialidade da pesquisa histórica (BARROS, 2016; BARROS; CARRIERI, 2015). Apresento no Quadro 4 uma listagem com os repertórios e instituições *online* que foram acessados por nós.

⁶ A saber: Arquivo Público do Estado do Ceará, Museu da Imagem e Som, e Museu do Ceará.

⁷ A saber: Biblioteca de Artes Visuais Leonilson e Sobrado José Lourenço.

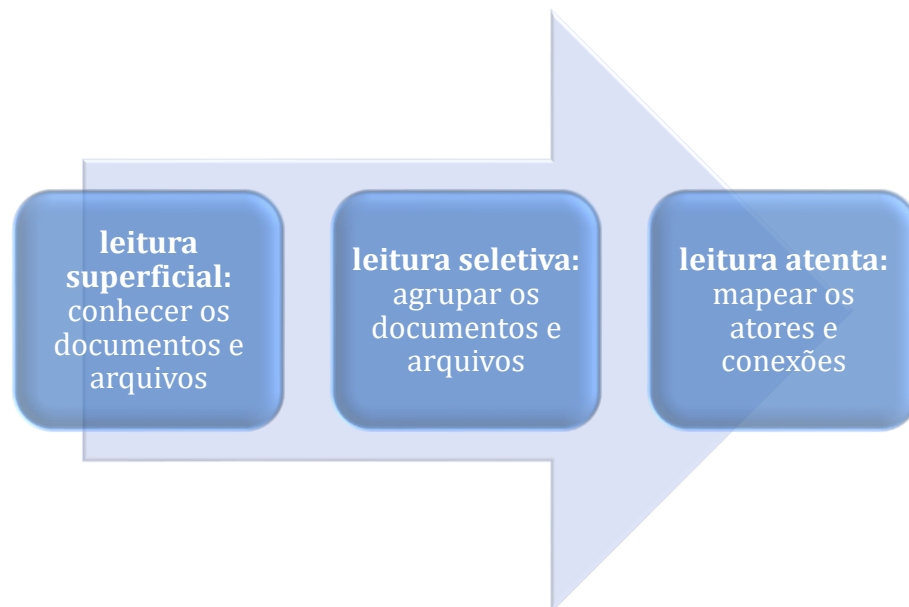
Quadro 4 - Espaços de busca histórico documental online

| Plataforma | Disponível em |
|--------------------------------|---|
| Acervo digital Fortaleza | < http://acervo.fortaleza.ce.gov.br/ > |
| Portal da história do Ceará | < http://portal.ceara.pro.br/ > |
| Revistas do Instituto do Ceará | < http://www.institutodoceara.org.br/revista.php > |
| Salão de Abril | < http://www.salaodeabril.com.br/ > |

Fonte: Elaborado pela autora.

O percurso de coleta de documentos e arquivos teve início em 22 de outubro de 2018 e terminou no dia 1º de dezembro. Entretanto, no dia 11 de janeiro, recebi por e-mail mais um documento para compor a coleção, um feliz acaso, como expos Decker (2013).

Após finalizar a coleta do acervo para a pesquisa, seguimos para a organização e análise dos documentos históricos, que consistiu em duas etapas. Primeiramente: identificar, selecionar e agrupar. Em segundo, seguem as sequências de leitura, procedimento baseado no processo traçado por Barros, Alcadipani e Bertero (2018), adaptado para os elementos desta pesquisa.

Figura 2 - Processo da análise

Fonte: Elaborada pela autora.

Usando o *software* MAXQDA (<https://www.maxqda.com/>) de apoio, realizamos a segunda e a terceira leitura da análise. Dessa forma, seguimos, compilamos e mapeamos os

atores através do programa, codificando-os a partir do momento que iam emergindo nas leituras. As relações entre os atores também foram traçadas através dos códigos e das anotações que eram feitas no *software*. Vale ressaltar que, alguns materiais não foram analisados pelo programa, por não estarem disponível virtualmente.

Conforme discutimos anteriormente, a *ANTI-History* não tem o objetivo de encontrar a representação do passado mais verídica. Ao contrário, busca explorar como as narrativas históricas de um conhecimento do passado interagem umas com as outras (BETTIN; MILLS, 2018). Compreender um objeto e atores em rede em termos simétricos, relacionais e múltiplos é o alicerce dessa abordagem histórica.

Em resumo, tais princípios perpassam as noções de que para traçar narrativas históricas com base na abordagem da *ANTI-History*, se faz necessário adotar uma perspectiva simétrica, de forma que os traços do passado, sejam eles pessoas, atores, eventos ou documentos, sejam vistos com a mesma curiosidade. Essas narrativas, por sua vez, configuram-se em um dado momento e em conexão com uma situação específica, o organizar do Salão de Abril. Isso requer que o pesquisador compreenda essas narrativas por meio das relações que são circunscritas no tempo entre os atores e suas interações. Portanto, a ideia de que o passado é constituído por relações implica na noção de multiplicidade. Essa noção, por sua vez, sugere que a realidade não é dada, mas sim praticada, modificada, manipulada (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS, 2009).

Além desses princípios, os pontos de oscilação, já descritos no referencial, serão utilizados como aspectos fundamentais para a fase da análise por meio do confronto teoria e empiria, tendo em vista que para discutir a história relacional deve-se atentar em como os atores atingiram uma configuração reticular específica.

Durepos e Mills (2017, p. 53, tradução nossa) falam que os pontos de oscilação “são lugares onde a política está presente e a história é moldada ou transformada”, e que se faz necessário compreender o que acontece nesses pontos, que são onde as múltiplas versões se manifestam. A partir da noção desses construtos, as múltiplas versões históricas do organizar artístico do Salão de Abril poderão ser (re)montadas. Ao assumir uma perspectiva historiográfica, entende-se que a pesquisa pode contribuir para uma análise organizacional para além dos aspectos universalistas e presentistas e do reducionismo histórico ainda manifestado nas pesquisas da área.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Seguindo os conceitos e pressupostos selecionados da abordagem da *ANTI-History* para este trabalho, iniciamos essa sessão identificando, seguindo e descrevendo os atores em rede que emergiram a partir das análises empreendidas nos arquivos e histórias sobre o Salão de Abril, indicando as oscilações (DUREPOS; MILLS, 2017) que se apresentaram no decorrer das tramas históricas. Em seguida, elencamos as diferentes práticas que influenciaram e constituíram, no decorrer da história a organização artística sob estudo. Ainda nessa sessão apresentamos como esta trajetória histórica da organização permeia os princípios de multiplicidade, simetria e relacionismo propostos por Bettin e Mills (2018).

4.1 MAPEANDO AS HISTÓRIAS E SEGUINDO OS ATORES EM REDE

Para iniciar o mapeamento dos atores e de suas associações em rede faremos uma divisão cronológica da história da organização artística sob estudo. Optamos por essa divisão para facilitar a compreensão do trabalho, mas ressaltamos que não estamos considerando o tempo de maneira linear e que por esse motivo estamos utilizando o termo passagem histórica, tendo em vista que alguns grupos de atores e práticas se entrelaçam, se misturam e se interpolam, não se configurando isolados linearmente no tempo.

Além disso, a divisão foi baseada nos atores em rede envolvidos no cerne do organizar e nos hiatos tempo-espacial atuantes entre as passagens históricas, que por sua vez também se repetem no decorrer da organização artística. As passagens históricas foram divididas e nomeadas conforme uma lógica tempo-espacial, a saber:

- i) **o Salão da UEE** – engloba somente o ano de 1943, ano inicial da organização;
- ii) **o Salão da SCAP** – vai do ano de 1946 até o ano de 1958, do primeiro hiato do salão até o segundo;
- iii) **o Salão (Municipal) da Prefeitura** – refere-se ao período entre o ano de 1964 até os dias de hoje;
- iv) **o Salão Sequestrado** – aqui ressalto a possibilidade de uma quarta passagem, referente ao ano de 2017, período em que o Salão de Abril é organizado por uma rede de atores amplamente atualizada.

Cabe ressaltar que nesse momento da escrita do texto já podemos evidenciar sobre a oscilação entre o nosso papel de pesquisadora e os traços do passado emergentes, referente ao quarto ponto de oscilação da *ANTI-History* (DUREPOS; MILLS, 2017). Ressaltamos ainda que

esta configuração da divisão entre as passagens foi baseada nos documentos analisados, prevalecendo assim os traços do passado. A quarta passagem, entretanto, surge como um posicionamento tomado por nós, enquanto pesquisadoras e agentes na escrita e elaboração desse trabalho. Um período ainda não descrito ou relatado em documentos históricos, mas parcialmente documentado em publicação (BEZERRA *et al.*, 2018; SOUSA, 2018).

Ainda sobre o quarto ponto de oscilação, é importante apontar que nós, enquanto pesquisadoras, também somos um ator que influencia e inscreve uma história, e que os documentos e trechos aqui citados foram escolhidos por nós. Optamos por descrever aqui os atores que mantiveram um posicionamento contínuo e consistente na rede de atores da organização, além de alguns dos materiais colhidos que funcionaram como atores chave na (re)construção dos eventos. Uma outra pessoa pesquisadora poderia montar uma coleção de documentos diferentes e escolher trechos diferentes para citar. Dessa forma, não podemos ignorar o nosso papel durante a pesquisa, sendo este um dos pontos que oscila na escrita desse texto. Momentos em que traços do passado falam mais alto e momentos em que a nossa agência enquanto pesquisadoras fala mais alto (DUREPOS; MILLS, 2017). Cabe ressaltar, que quando for o caso, essas oscilações serão salientadas no decorrer da escrita do presente texto.

Nesse primeiro momento da análise apresentamos os atores e suas associações em rede conforme foram emergindo nos relatos históricos inscritos nos documentos da análise, começando pela primeira passagem histórica. A UEE - União Estadual dos Estudantes - foi o ator em rede atuante na base do organizar artístico do Salão de Abril e os relatos históricos dessa passagem se inicia nesse ator e nas suas associações.

4.1.1 A história do organizar do Salão da UEE

O Salão surge em 1943 sob a liderança e organização de estudantes associados à UEE. A sigla UEE está presente em toda narrativa histórica do Salão. Estrigas (1994, p. 21), por exemplo, anuncia a entidade estudantil como sendo a “célula mãe” do certame artístico, era o Salão da UEE. Nos jornais, o ator era descrito como “a mais alta entidade universitária do nosso Estado”, tendo sua diretoria formada por “acadêmicos das várias escolas superiores do estado” (ESTATUTOS, 1943, n.p.). Além disso, era caracterizado também como “entidade de vanguarda da mocidade anti-fascista [sic] de Fortaleza” (GRANDE, 1943, p. 4) e fazia diversas aparições em matérias de jornais como uma organização de movimentação estudantil, manobrando eventos, festas, passeatas e manifestações de cunho político. A história do salão é, desde sua origem, política.

O movimento voltado para arte e cultura, por parte dos estudantes, emerge a partir dessas ações que articulam arte, cultura e política. Para Estrigas (1994, p. 21) “a arte foi um dos fatores de atuação para influir na dinâmica cultural com reflexos na política e na situação do momento”. Assim, as manifestações artísticas da UEE estavam vinculadas ao seu próprio posicionamento político e a intenção e objetivo em comum partilhado por diversos jovens, estudantes e intelectuais.

Associada a entidade estudantil, e por trás da ideia do Salão, estão alguns atores humanos que emergem no decorrer das inscrições históricas nos documentos e arquivos. O primeiro nome a surgir é o do Secretário de Arte da UEE, Aluizio Medeiros. Em 29 de março de 1943 o jornal O Povo divulga uma matéria intitulada “Exposição de arte e pintura da U.E.E.” informando que:

O diretório da U.E.E. empossou o acadêmico Aluizio Medeiros nas funções do cargo de Secretário de Arte, tendo o mesmo exposto um plano de ação. Assim, na 2ª quinzena de abril será promovida uma exposição de pinturas e desenhos, sob o patrocínio da entidade acadêmica (EXPOSIÇÃO, 1943, p. 4).

Ressaltamos que o Salão de Abril surge como ideia a ser praticada a partir do Aluizio Medeiros, e que a data para ocorrer o certame já estava previamente direcionada para o mês de abril. Em outros relatos históricos, encontramos a ligação do acadêmico ao movimentado do circuito das artes da época.

Aluizio Medeiros é listado como um dos intelectuais fundadores do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) em 1941, que “compreendendo e louvando os nossos artistas plásticos, dispuseram-se a formar ao lado deles uma verdadeira barreira contra o obscurantismo do nosso povo absorvido por outros interesses menos elogiáveis e contraproducentes” (LEITE, 1949, p. 14). Dessa forma, conforme Leite (1949), um dos primeiros centros artísticos da cidade de Fortaleza foi fundado e liderado por intelectuais dos ramos das letras, da ciência e da sociedade, como era o caso de Aluizio Medeiros.

Os jornais da época dão destaque ao nome do Aluizio como ator humano por trás da execução do certame da UEE. Entretanto, é possível encontrar outros atores ligados a empreitada da entidade acadêmica, como, por exemplo, Antônio Girão Barroso e Raimundo Ivan de Oliveira. Assim, podemos refletir sobre o terceiro ponto de oscilação nesse trecho da narrativa (DUREPOS; MILLS, 2017). O movimento político da relação entre atores humanos por detrás do nome do Salão, e atores híbridos, a entidade estudantil (MYRICK; MILLS; MILLS, 2013). Antônio Girão Barroso estava intitulado como diretor da UEE e criador do nome

Salão de Abril, e Raimundo Ivan de Oliveira como presidente da UEE (SALÃO DE ABRIL, 1970, 1972; ESTRIGAS, 1994). Os três acadêmicos juntos formavam o que o Estrigas (1983, 1994) chamava de Santíssima Trindade.

O Salão de Abril surgiu do ímpeto jovem da intelectualidade estudantil cearense. A Santíssima Trindade do mesmo: Raimundo Ivan de Oliveira – Aluísio Medeiros – Antônio Girão Barroso. A entidade promotora: União Estadual dos Estudantes (UEE). Ano do primeiro salão: 1943 (SALÃO DE ABRIL, 1972, p. 5).

Se a UEE foi a célula mãe, onde se gerou o Salão de Abril, os seus pais foram o seu presidente Raimundo Ivan Barros de Oliveira e os diretores Aluísio Medeiros e Antônio Girão Barroso. Todos os três estudantes, todos três dedicados à cultura, participantes de congressos, esforçados pontos de apoio para a compreensão nova de um novo modo de ver, de entender, de sentir e dizer (ESTRIGAS, 1994, p. 21).

No entanto, essa narrativa se apresenta como uma versão histórica sobre o Salão. Um ponto da trama em que a história constrói mais de uma versão do passado, isto é, o primeiro ponto de oscilação retratado pela *ANTI-History* (DUREPOS; MILLS, 2017). Tanto Aluísio Medeiros, como Antônio Girão Barroso, se mantêm presentes nas narrativas de outras passagens históricas do Salão, menos Raimundo Ivan de Oliveira, que na época não se enquadrava como presidente da UEE, conforme era relatado nos inscritos. O desvio da narrativa é apontado pelo próprio Estrigas no texto histórico do catálogo de 1996, conforme trecho a seguir:

Por um desvio de informação tem sido consignado a Raimundo Ivan de Oliveira o posto de presidente nessa agremiação, quando na realidade, o eleito e ocupante do mesmo, foi o acadêmico de agronomia Gilson Leite Gondim. Raimundo Ivan foi seu orador. [...] Como Aluísio Medeiros, Raimundo Ivan e Antônio Girão eram os mais empenhados e envolvidos com a literatura e a arte e tornaram-se, naturalmente, os nomes mais em evidência no tocante ao Salão de Abril em sua criação e história. Aqui fica a retificação desse pequeno desvio, recolocando a verdade histórica no seu devido lugar. A informação nos vem de Gilson Leite. Agradecemos (SALÃO DE ABRIL, 1996, p. 5).

O novo texto histórico apontando Gilson Leite como presidente da UEE é mantido nos catálogos do ano 1997 e 2000. O ator vinha sendo silenciado durante vários relatos históricos por diversos anos da história referente à primeira passagem da organização. Esse silêncio, por sua vez, configura um dos aspectos resultantes das translações de narrativas históricas e das tramas de poder (DECKER, 2013; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013), no qual mesmo sendo retificado nos anos citados, no catálogo de 2002 o nome do Raimundo Ivan de Oliveira é retomado como um dos dirigentes da UEE, e Gilson Leite mais uma vez se torna ausente no relato histórico.

A cada desvio, novas versões de um passado vão sendo narradas e tomadas como história única e verdadeira dentro das organizações (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2017). Mesmo sendo presidente da instituição acadêmica, Gilson Leite só emerge nos documentos do acervo a partir dessa oscilação na trajetória histórica do Salão inscrita no catálogo de 1996 pelo Estrigas.

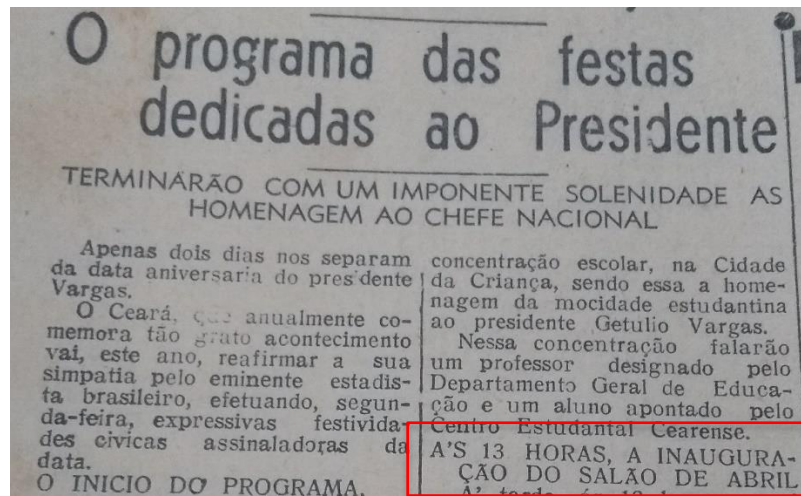
Já Antônio Girão Barroso emerge nos arquivos e trechos de outras passagens da organização artística. Nos inscritos do catálogo de 1980 foi mencionado como criador do termo “Salão de Abril” e no catálogo de 1981 foi mencionando como um dos fundadores da organização artística. Em texto escrito para o catálogo do Salão de 1970, o próprio ator narra a primeira passagem da organização, na qual destacamos a seguir:

Há 27 anos atrás, ou seja, 19 de abril de 1943, instalava-se aqui o I Salão de Abril, lembrado, como os outros, nas páginas que se seguem, dentro da história das artes plásticas do Ceará. A exposição, surgida por iniciativa de alguns estudantes de Direito, em íntima ligação com jovens pintores e desenhistas, foi fruto – um dos frutos, aliás – da efervescência intelectual e artística que dominava os nossos meios culturais (...) (SALÃO DE ABRIL, 1970, p. 13).

Sobre a data em que o certame foi realizado, 19 de abril, há um ator associado que também não se faz presente nos relatos históricos predominantes do Salão. Aqui as narrativas contadas divergem, novamente configurando o primeiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017). Os jornais de 1943, atores não-humanos, revelam um ator que não é mencionado em momento algum nos inscritos históricos da organização artística: o aniversário de Getúlio Vargas (Figura 3).

Salientamos aqui a importância dos atores não-humanos na (re)construção dessas narrativas, o que implica no resultado de traços do passado que não necessariamente estão sendo privilegiados na história que está sendo difundida (DECKER, 2013; DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012). Nessa parte da análise, podemos discutir sobre a oscilação de uma versão do passado que advém de um ator não-humano, relação essa que se configura não só o primeiro, mas também o terceiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017).

Figura 3 - Aniversário de Getúlio Vargas



Fonte: Unitário (1943, grifo nosso).

Os jornais que coletamos daquela época apresentam o Salão de Abril como parte integrante de um festival de comemoração do aniversário do presidente da época, Getúlio Vargas, conforme figura acima. Um outro trecho relata ainda informações do Salão, como o nome de alguns atores presentes nessa primeira passagem.

Como parte do programa de comemorações da passagem do aniversário do Presidente Getúlio Vargas, a União Estadual dos Estudantes fará instalar, amanhã, dia 19, às 13 horas, o 1º Salão de Abril de Artes Plásticas, o qual, organizado pelo acadêmico Aluizio Medeiros, Secretario de Arte da U.E.E., reunirá alguns dos mais expressivos artistas do Ceará (AMANHÃ, 1943, p. 2).

Sobre as comemorações do aniversário de Getúlio Vargas, Santos (2004, p. 77) afirma que “a ausência do presidente Getúlio Vargas no dia de seu aniversário contribuiu para que essa festividade fosse celebrada nos quatro cantos do país e também deu a oportunidade para que a imagem do estadista fosse reverenciada”. Isso pode ser visto no jornal O Povo de 19 de abril de 1943 que apresenta ao final da programação um parágrafo dedicado para a história do então presidente, conforme segue trecho:

Getúlio Dornelas Vargas, nasceu em São Borja, no Estado do Rio Grande do Sul, em 19 de Abri de 1883. Segundo escreve John Gunther, Vargas “cresceu com um laço na mão e um cavalo entre os joelhos”. Aos 16 anos de idade entrou para o Exército como soldado raso. Pouco tempo depois ingressou no Colégio Militar do Rio Pardo, preparando-se para o oficialato. Mas no ano de 1903 decidiu abandonar a caserna e matricular-se na Universidade de Porto Alegre onde quatro anos após colou grau. Durante a sua vida universitária Getúlio Vargas fundou um jornal de oposição, “O Rebate”, onde escreveu vários artigos (...) (FESTIVAMENTE, 1943, p. 4).

Assim, era entendido que a festividade efêmera era realizada em âmbito nacional, e que as propagandas eram lançadas semanas antes para atrair a população (SANTOS, 2004). Dezenove de abril era uma data que se pretendia, de acordo com Santos (2004, p. 77), “demonstrar, inclusive, a união nacional por meio de uma festa que liga todas as classes da sociedade, desde os estudantes, passando pelos intelectuais e trabalhadores, até a burguesia, aliada aos interesses estrangeiros”.

Ao seguir a trajetória do Salão tomando os relatos jornalísticos de 1943 como inscrições históricas da organização, não há como não mencionar o aniversário de Getúlio Vargas. Porém, outros relatos e inscritos históricos narram apenas que os estudantes, através da UEE, realizaram o Salão de Abril como forma de apresentar a sociedade cearense seus artistas e o movimento artístico cultural que tomava forma naquela época, buscando dar visibilidade, sem mencionar o motivo de ter ocorrido no dia 19 de abril (SALÃO DE ABRIL, 1970, 1972; ESTRIGAS, 1983, 1994; PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016a).

Sendo a UEE uma entidade movimentada pela classe estudantil e intelectual surge o questionamento: por qual motivo não mantiveram a realização do certame no ano seguinte? Tendo em vista que foi bem recebido não só pela imprensa, mas também pelo público e pelos artistas. Estrigas (1994, p. 21) relata apenas que “infelizmente não estava no destino dessa entidade repetir o Salão, o que impediu que ele seguisse se realizando”.

Poderíamos então falar que um ator, o aniversário de Getúlio Vargas, foi silenciado na construção e narrativa histórica da organização artística em questão? De acordo com Decker (2013), são nos silêncios das narrativas que relações de poder são demonstradas.

Um outro ator importante que surge nessa primeira passagem do Salão, mas que translada para outras passagens, é a cerimônia de abertura. O evento de abertura do Salão de Abril configura-se como um ator importante, tendo em vista que muitos dos documentos e arquivos coletados narram os discursos que foram performados no momento, além de elencar as pessoas presentes na cerimônia, como é o caso dos jornais e da versão histórica inscrita por Estrigas (1994). Não sendo um ator humano, nem unicamente um ator não-humano, mas um evento composto por atores heterogêneos, consideramos aqui a cerimônia de abertura como um ator híbrido na rede de atores do organizar artístico do Salão.

Seguindo as outras associações do Salão de 1943, se faz necessário apresentar os artistas expositores que atuaram como representantes da arte cearense, nos quais alguns ainda carregam título semelhante até os dias de hoje. Eram eles: Raimundo Cela, João Maria Siqueira, Antônio Bandeira, Mario Baratta, Aldemir Martins, Afonso Bruno, Jean-Pierre Chabloz, Rubens e Fonsek (1º SALÃO, 1943; AMANHÃ, 1943; ESTRIGAS, 1983, 1994).

Ao analisar os documentos e arquivos históricos, observamos que os jornais da época elencaram os nomes dos 9 participantes da edição, descrevendo a estética adotada por cada um, diferentemente do próprio catálogo lançado, que, por sua vez, silenciou o nome de Aldemir Martins, Mario Baratta, Afonso Bruno e Fonsek. Essa contradição é citada no mapeamento dos artistas realizado pela Prefeitura em 2016, bem como nos inscritos históricos do Estrigas (1994, 2009).

A maioria desses atores emergem constantemente nos relatos históricos inscritos nos catálogos do Salão, como ocorre, por exemplo, nos anos de 1972, 1980, 1989 e 1996. No catálogo de 1993, todos os nove artistas tiveram seus nomes listados em homenagem, o que mostra, por sua vez, o organizar artístico em rede de atores ao longo da trajetória histórica do Salão (SALÃO DE ABRIL, 1993).

Esses recursos mostram como esses atores em rede, mesmo tendo emergido no organizar do Salão no ano de 1943, transcendem e transladam no decorrer do tempo, sendo retomados mais de 50 anos após a primeira passagem histórica. Dentre esses nove nomes evidenciamos três deles: Jean-Pierre Chabloz, João Maria Siqueira e Mario Baratta. Os três artistas, mesmo surgindo nesse primeiro Salão, nas próximas passagens vão compor os inscritos históricos com mais frequência e destaque.

Quadro 5 - Pontos de oscilação da primeira passagem histórica

| Pontos de oscilação da primeira passagem | Exemplos identificados na análise |
|---|---|
| Primeiro ponto: Passado – história | - Histórias que refletem mais de uma versão do passado sobre o presidente da UEE: Raimundo Ivan de Oliveira e Gilson Leite Gondim. - Uma versão do passado sobre a data de início do Salão de Abril: aniversário de Getúlio Vargas |
| Terceiro ponto: Humano – não-humano – híbrido | - Por hora atores humanos tomam a frente da organização (santíssima trindade), por hora a UEE, ator híbrido, toma a frente. - Um ator não-humano, os jornais de 1943, revelam a relação de novos atores na trajetória, o aniversário de Getúlio, ator híbrido. |

Fonte: Elaborado pela autora.

O Quadro 5 reflete, de forma resumida, os movimentos políticos dos pontos de oscilação de Durepos e Mills (2017) discutidos no decorrer da análise dessa primeira passagem histórica do Salão de Abril, que, diferentemente das outras passagens, foi performada em apenas um ano. Efêmera, assim como foram as comemorações do aniversário de Getúlio Vargas, foi essa passagem, idealizada, organizada e divulgada sob o nome de uma entidade estudantil e por uma pequena, mas convergida, rede de atores, alguns silenciados, como relatado anteriormente.

O segundo Salão de Abril só viria a ser performado em 1946, dois anos após sua primeira realização. Passamos então para a análise da segunda passagem histórica da organização artística, dessa vez com a atuação de novos atores em rede.

4.1.2 A história do organizar do Salão da SCAP

A segunda passagem histórica do Salão de Abril ocorre entre dois momentos de hiato tempo-espacial. Nesses períodos de latência é onde os atores experienciam a inabilidade de se configurar em rede para a execução de um certo objetivo, no caso o organizar do Salão de Abril (DUREPOS; MILLS, 2012, 2017). Percebemos que os hiatos fazem parte das passagens históricas, haja vista que a história não para. Em cada hiato tempo-espacial, novas articulações e interesses vão se somando a organização do Salão de Abril anteriores e posteriores. Essa primeira latência, entre a execução de um Salão e outro, durou dois anos, até ser retomado em 1946 sob os auspícios da Sociedade Cearense de Artes Plásticas, SCAP, formada majoritariamente por artistas plásticos (ESTRIGAS, 1983).

A SCAP, entre os anos de 1946 a 1958, permaneceu organizando o Salão de Abril, configurando-se no cerne da segunda passagem histórica da organização artística (ESTRIGAS, 1984, 1994; SILVA, 2013). A sociedade surge em 1944, englobando outras entidades artísticas e dando continuidade aos seus trabalhos, como o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) (ESTRIGAS, 1984, LEITE, 1949; SILVA, 2013). É através dessa organização que os atores atuam em rede em prol de um objetivo maior: as artes e o meio cultural da cidade de Fortaleza.

Art. 1.º - A Sociedade Cearense de Artes Plásticas, fundada a 27 de agosto de 1944, com sede nesta capital, tem por finalidade elevar o nível cultural artístico em nosso meio para isso realizando:

- a) – Salões de artes plásticas;
- b) – Galeria permanente de arte;
- c) – Concursos de motivos;
- d) – Escolas e cursos de desenho artístico e aplicado, pintura e escultura.

Parágrafo único – A sociedade objetivará ainda:

- I – Manter atelier, biblioteca e centro de palestras sobre arte;
- II – Cooperar em qualquer iniciativa de arte com seus associados ou artistas em trânsito;
- III – Tudo fazer pelo engrandecimento da arte em nosso Estado;
- IV – Estabelecer o intercâmbio com artistas ou sociedades do país ou do estrangeiro (ESTRIGAS, 1983, p. 22).

A partir desse trecho do estatuto da SCAP, reproduzido no livro do Estrigas (1983), podemos perceber a forte relação que é traçada entre os artistas e societários da organização para a organização do Salão e de um auxílio e apoio aos artistas locais. É a partir dessa

associação entre os atores, que com a SCAP se torna densa e forte o suficiente para as organizações posteriores do Salão. Neste processo de organizar observamos dois pontos de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017).

É nessa passagem histórica entre latência e organização, que o segundo ponto de oscilação se configura mais visivelmente. Os artistas, através de suas ações, se unem em prol de um objetivo em comum, mobilizando a ideia da organização de um certame. Essa organização, por sua vez, ocorre por meio de um ator híbrido, a SCAP. Nos relatos históricos é o nome da SCAP que é citado nos documentos e arquivos, é ela que prevalece até hoje como entidade organizadora dessa passagem histórica. É nessa relação que se configura o terceiro ponto de oscilação, uma translação entre os atores humanos artistas para um ator híbrido, que ao mesmo tempo que se configura como uma instituição, se configura também por diversos atores humanos, uma configuração heterogênea (DUREPOS; MILLS, 2012, 2017; LAW, 1992).

A trajetória da SCAP, nos documentos e arquivos históricos, é de destaque no organizar do certame até o ano de 1958. A partir da sua fundação, ela passa a ser considerada “o órgão maior das artes plásticas” (ESTRIGAS, 1994, p. 33), adotando o Salão de Abril e organizando-o anualmente. Durante sua existência, diversos outros atores foram se relacionando a esta rede, como, por exemplo, patrocinadores e artistas. Alguns desses atores desenvolveram ao longo da trajetória uma forte associação para com o Salão de Abril, cujas histórias serão relatadas ao longo nessa sessão.

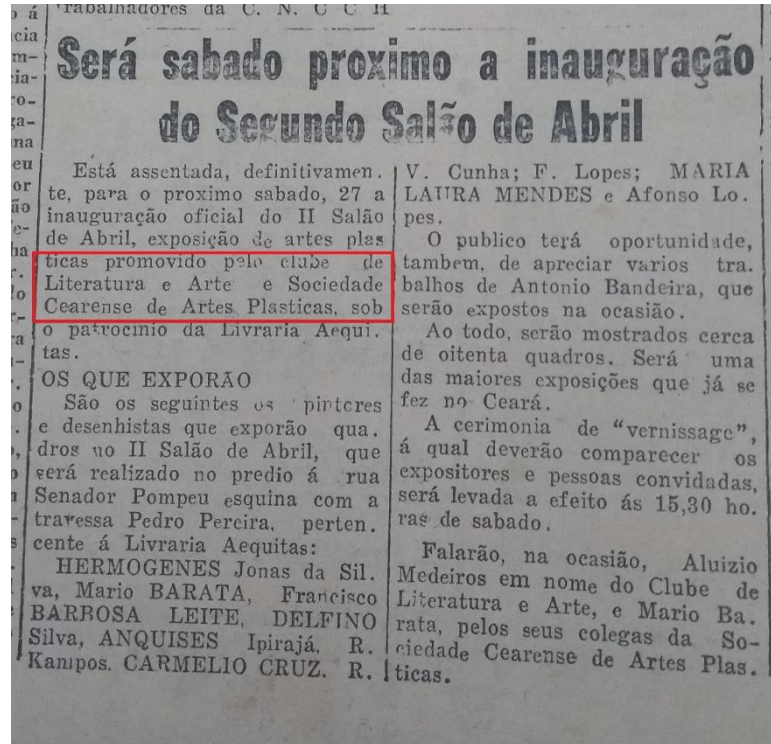
No ano de 1946, ano de retomada do Salão, além da SCAP, outra instituição foi mencionada como ator organizador do Salão de Abril: o Clube de Literatura e Arte (CLÃ). Essa posição foi vinculada à instituição especificamente, e somente, na organização do segundo Salão.

Inaugurado solenemente sabado [sic] último, com uma cerimonia [sic] que contou com a presença de numerosas pessoas da nossa sociedade, acha-se aberto para a visitação do público de Fortaleza, o II Salão de Abril, mostra de arte instalada no prédio alto á travessa Liberato Barroso, 284 (esquina com a rua Senador Pompeu), **promovia pelo Clube de Literatura e Arte e Sociedade Cearense de Artes Plásticas**, sob o patrocínio da Livraria Aequitas (VITORIOSA, 1946, n.p, grifo nosso).

O trecho da matéria acima, do jornal O Estado, mostra uma narrativa, uma versão histórica (BETTIN; MILLS, 2018), em que tanto o CLÃ como a SCAP atuaram como organizadores do certame artístico em 1946. Outro jornal, chamado Unitário, relata a mesma

narrativa em uma matéria sobre a inauguração do II Salão de Abril, conforme apresentamos abaixo (Figura 4).

Figura 4 - Organização do Segundo Salão de Abril



Fonte: Unitário (1946, grifo nosso).

Entretanto, em outros inscritos históricos (ESTRIGAS, 1994; LEITE, 1949; PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016a; SALÃO DE ABRIL, 1970), o relato não é o mesmo. O CLÃ é apresentado como apoiador, patrocinador do Salão, e não como organizador. Nesse sentido, podemos observar mais uma vez uma oscilação. Diante dos documentos e arquivos históricos, podemos aferir para mais de uma versão histórica, aquela em que CLÃ e SCAP organizaram o Salão de Abril em conjunto e a que o clube literário atuou como patrocinador do Salão organizado pela SCAP. Enfim, atuar como patrocinador é uma forma relevante de atuar no processo de organizar e na própria configuração da rede de atores. O surgimento de múltiplas versões de um mesmo evento da história configura o primeiro ponto de oscilação (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2017).

O CLÃ, todavia, continua a emergir nos relatos históricos documentais como um ator importante da rede no processo do organizar artístico do Salão. Além de estar associado à organização artística na sua execução no ano de 1946, o clube é citado como uma entidade apoiadora e companheira, próxima da realidade e vivência dos artistas (BARATTA, 1946;

ESTRIGAS, 1994). Além disso, dois presidentes, no momento em que atuavam como líderes da SCAP, estavam ligados ao clube, são estes: Antônio Girão Barroso, em 1947, e Arthur Benevides, em 1954 (ESTRIGAS, 2009; LEITE, 1949; SALÃO DE ABRIL, 1970).

Desses atores iremos discorrer apenas sobre o primeiro, por identificarmos uma maior atuação sua nos inscritos dos documentos e arquivos históricos. Ressaltamos aqui a relação apontada no quarto ponto de oscilação, conforme apresentam Durepos e Mills (2017). Ao mesmo tempo em que nossa atuação enquanto pesquisadoras, e autoras desse texto, está presente e oscila entre os traços do passado, que, por sua vez, influenciam nossa decisão.

Conforme havíamos apontado anteriormente, Antônio Girão Barroso, translada da primeira passagem histórica do Salão para a segunda (DUREPOS, 2009; LATOUR, 2012). Diferentemente da primeira, o escritor emerge nessa rede em mais de uma posição. Em 1946, por exemplo, estava à frente do Clube de Literatura e Arte como presidente (LEITE, 1949; SALÃO DE ABRIL, 1970), discursando na cerimônia de abertura do certame (ESTRIGAS, 1994; SERÁ, 1946). Já em 1947 atua ainda como presidente do CLÃ, e ao mesmo tempo como presidente da SCAP. Para Estrigas (1994, p. 47), Girão Barroso “gozava de bom prestígio e desenvolvia saudável trabalho no interesse do desenvolvimento da arte, em suas manifestações, junto ao meio, como também incentivando os eventos e os artistas nesse objetivo”, o que talvez tenha feito o escritor permanecer na presidência da SCAP no ano seguinte.

Enfatizamos que o escritor esteve na liderança do Salão de Abril por dois anos consecutivos, sendo reeleito para o ano de 1948, posição que nenhum outro ator teve ao longo da trajetória da SCAP, desde que passou a organizar o certame (Apêndice A). Além desses posicionamentos de destaque, Antônio Girão Barroso ainda emerge nos documentos e arquivos históricos sendo porta-voz de discursos e matérias de jornais relacionadas ao organizar do Salão (ESTRIGAS, 1994; SALÃO DE ABRIL, 1970).

É no seu primeiro ano como presidente que emerge a primeira associação entre Salão de Abril e poder público, conforme é apresentado nos inscritos históricos de Leite (1949, p.15): “os prêmios do salão foram oferecidos pelas Interventoria do Estado, Prefeitura Municipal e Livraria AEQUITAS”. A cerimônia de abertura ainda contou com a presença do então prefeito da época, Cesar Cals (LEITE, 1949). Segundo Estrigas (1994) naquele ano a imprensa ressaltava o apoio do governo ao prometer a medalha ao primeiro lugar do Salão.

Assim como Girão Barroso, outros atores da primeira passagem histórica permaneceram associados à rede organizadora do Salão. Em 1946, á frente da presidência da SCAP, por exemplo, estava Mario Baratta. O nome do artista emerge diversas vezes nos documentos e arquivos históricos, na maioria das vezes sendo retratado como um ator

exponente para o meio artístico (ESTRIGAS, 1984; LEITE, 1949; SALÃO DE ABRIL, 1984, 1995). Representando a SCAP e os artistas, discursou na cerimônia de abertura do II Salão de Abril (BARATTA, 1946; ESTRIGAS, 1994), além de ter participado como expositor da mostra artística.

Aliás, antes mesmo de unir-se aos artistas para organização de um Salão de Abril, Mario Baratta já atuava como um importante ator para o meio, “um elemento chave em toda essa movimentação artística”, agregando-os através de encontros em seu atelier e promovendo conversas e rodas de debate (ESTRIGAS, 1983, p. 25). Talvez tenha sido ele um dos atores-chaves para a retomada do certame, tendo em vista sua característica carismática e agregadora, importantes para transladar interesses em comum e mobilizar um objetivo (DUREPOS, 2009). Nesse trecho da escrita ressaltamos aqui nossa agência enquanto pesquisadora, haja vista que não há traços do passado, dentro da nossa coleção de arquivos, que indique essa preposição, configurando-se o quarto ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017).

Ninguém no Ceará, nem mesmo esses mágicos profissionais que de vez em quando nos visitam ou esses prestidigitadores de rua que o poeta Manoel Bandeira chamou de “demiurgos de inutilidade” é capaz de fazer mais mágicas e prestidigitações do que esse impossível Mario Barata [sic], verdadeiro chefe de clã, figura que reúne em si dezenas de possibilidades, sendo ao mesmo tempo professor de difíceis matérias e um dos mais hábeis cartógrafos do Ceará, desenhista e pintor e futuro bacharel pela nossa Faculdade de Direito (NOTÍCIA, 1943, n.p).

Passaram-se alguns meses até que, novamente os pintores dispersos se albergavam no atelier “ARTJS”, **de propriedade de Mário Baratta e João Maria Siqueira**. Novo centro de interesse dos artistas e dos intelectuais, o ARTJS funcionava no Edifício Araken oferecendo um ambiente acolhedor onde as palestras noturnas se sucediam noite após noite e, invariavelmente, sobre pintura, estética, poesia e até mesmo sociologia, depois de concorridas sessões de desenho com modelo-vivo (LEITE, 1949, p. 13, grifo nosso).

Os trechos selecionados acima referem-se a um período em que o Salão ainda não havia sido organizado. Assim, podemos identificar que Mário Baratta emerge no cenário artístico local antes mesmo do primeiro Salão de Abril. Assim como Aluizio Medeiros, Baratta é considerado um dos fundadores de uma das primeiras organizações voltada para as artes no estado, o Centro Cultural de Belas Artes, que em 1944 foi agregado à SCAP (ESTRIGAS, 1983; LEITE, 1949).

Seguindo a trajetória da própria SCAP e de outros atores que se associaram ao Salão, podemos destacar um outro artista, João Maria Siqueira, relatado no trecho de Leite (1949) destacado acima. O caminho seguido por Siqueira se assemelha ao de outros artistas, como Mário Baratta. Mesmo se configurando na rede do Salão, em 1943, como expositor, é na segunda passagem histórica que o ator converge para a organização do Salão.

Tendo desenvolvido uma relação com Baratta antes mesmo do Salão da UEE, movimentando e participando da cena artística e cultural da cidade (NOTÍCIA, 1943; LEITE, 1949) o nome do artista não chegou a ter destaque, ou pelo menos nos inscritos históricos da nossa coleção de arquivos, tanto quanto outros artistas que mantiveram trajetórias semelhantes. Em 1950, Siqueira atua como presidente da SCAP. Estando à frente da organização do Salão, ele dá continuidade a um mandato de outro presidente, em 1949 (ESTRIGAS, 1994; SILVA, 2013), e, ainda, participa como artista e homenageado em outros anos (LEITE, 1949; PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016a, 2016d).

Mesmo assim, com essas diferentes atuações em rede, o ator não teve sua trajetória enaltecida. Os catálogos mais recentes, ao falarem da história do Salão, dão relevância e voz a outros nomes. Siqueira atuou, também, na terceira passagem histórica, conforme será relatado mais a frente, e, mesmo sem a já constatada notoriedade nos registros, foi homenageado, juntamente a outros 15 nomes, como um dos “homens de cultura que mais contribuíram para o surgimento e permanência do evento” (SALÃO DE ABRIL, 1980, p. 7). Assim, nos questionamos: será um outro ator que teve sua trajetória silenciada nos relatos dos documentos e arquivos históricos, haja vista seu percurso semelhante ao de outros?

É na segunda passagem, no Salão da SCAP, através dos inscritos históricos do Estrigas (1994), que percebemos a potencialidade e importância da grande imprensa enquanto ator atuante na rede. Os relatos e matérias da imprensa para com o Salão de Abril surgem desde 1943, na sua primeira organização, mas é na segunda passagem histórica, período liderado pela SCAP, que a imprensa local toma um forte posicionamento dentro da rede de atores organizadora do Salão. A cada organização do Salão, trechos sobre os jornais são citados nos relatos do Estrigas (1994, 2009).

Estrigas é um ator multifacetado na rede, além de artista têm seus livros adotados como histórico do Salão de Abril. O nome do Estrigas emerge nos catálogos do Salão, em 1952. O artista participa como expositor na organização, mas, no ano seguinte, já ocupa um lugar de destaque, como presidente da SCAP (ESTRIGAS, 1994; SILVA, 2013). A partir de então a trajetória do artista não só envolve a escrita da história do Salão, algo que fez nos anos futuros, mas também assume uma posição intrínseca na organização artística, agindo até mesmo como um ator que translada interesses em comum de outros atores, ampliando a rede (DUREPOS; MILLS, 2012). É interessante ressaltar também o posicionamento e pensamento modernista adotado pelo artista (ESTRIGAS, 1994; SILVA, 2015). Tal posicionamento evidencia certas tensões no decorrer da rede do Salão, como a criação de uma “divisão geral” e “divisão

moderna” (SALÃO DE ABRIL, 1953), além de se mostrar como uma tendência ao se tratar dos seus inscritos históricos.

Enquanto estava na presidência da SCAP, Estrigas novamente converge a Prefeitura de Fortaleza na rede do Salão de Abril, associando ao certame um ator pelo qual muitos artistas já haviam requisitado presença. O próprio artista relata essa relação em seus inscritos históricos:

Em 1953 a SCAP contava com um bom trunfo. Paulo Cabral, amigo de todos nós, jovem de mente esclarecida, tinha sido eleito prefeito de Fortaleza. A ele fomos, e resultou, daí, um acordo pelo qual a Prefeitura patrocinaria os prêmios e a montagem do Salão. Em troca, o mesmo seria aberto no treze de abril, dia do município de Fortaleza, fazendo parte das comemorações oficiais da Prefeitura. Ainda por interferência do mesmo Paulo Cabral consegue-se o local para a mostra, que foi a sala térrea do prédio novo da “Sul América Capitalização”, bem junto à Praça do Ferreira (ESTRIGAS, 1994, p. 67).

Assim, pela primeira vez nos catálogos do salão, surge a menção ao ator Prefeitura de Fortaleza, exprimindo a relação entre o Salão de Abril e o dia do aniversário do município. Contudo, o nono catálogo é o único disponível da segunda passagem histórica a exibir tal associação desse ator na rede.

Figura 5 - Capa do Catálogo do 9º Salão de Abril



Fonte: Salão de Abril (1953).

As relações entre os atores Salão de Abril, SCAP e Prefeitura se mantem apenas até o ano seguinte. Segundo inscritos históricos do próprio Estrigas (1994), após o termino do mandato de Paulo Cabral, ator humano por trás do ator híbrido Prefeitura, o apoio fornecido pelo poder público também findou.

Percebemos aqui novamente uma oscilação. Nos trechos dos documentos e arquivos históricos, a Prefeitura, ator híbrido, por momentos se configura na imagem de um ator humano, Paulo Cabral. Nessa relação, humano, não-humano e híbrido, configura-se o terceiro ponto de oscilação. O exemplo da performance do poder municipal enquanto organização patrocinadora do Salão, por meio de um ator humano, reflete esse movimento, onde a política novamente emerge com um papel atuante (DUREPOS; MILLS, 2017).

A questão dos espaços também se move por uma orientação política, relacionada àqueles que conseguiam ser transladados e convergidos aos interesses dos artistas da SCAP. Afinal, era através dos espaços cedidos, que os artistas se relacionavam com a cidade e o público.

O catálogo, outro ator que age como documento histórico do Salão de Abril, também indica o posicionamento da rede da organização artística sustentada pela SCAP. As mutilações sofridas pela organização acabam resultando na ausência de alguns catálogos (ESTRIGAS, 1994; PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016a, 2016b). Na segunda passagem histórica do Salão, por exemplo, durante dois anos consecutivos os catálogos não foram impressos.

Esses documentos não só apresentam os artistas expositores, e às vezes suas obras, como também exibem textos e relatos históricos sobre o próprio Salão. Essa prática emerge a no último catálogo sob liderança da SCAP, quando além dos nomes dos artistas, um pequeno texto, exposto antes dos nomes dos artistas, exprime sobre o próprio Salão de Abril e sobre seus apoiadores naquele ano (SALÃO DE ABRIL, 1958). Reforçamos aqui, mais uma vez, a oscilação dos atores não-humanos sob os atores humanos, o terceiro ponto de oscilação da *ANTI-History* (DUREPOS; MILLS, 2017). Os catálogos de 1970 e 1972, a título de exemplo, são utilizados como referências no mapeamento realizado pela Prefeitura de Fortaleza em 2010.

Entretanto, mesmo sendo um ator importante tanto na trajetória do organizar do Salão, como para sua história, os catálogos da organização artística não possuem padronização nas suas informações. Nesse sentido, nem todos relatam informações completas do certame. Os catálogos da segunda passagem histórica revelam sempre o nome da SCAP. E é só partir da terceira passagem que outros atores e elementos emergem nesses documentos, refletindo não

só a história do Salão, mas também seus momentos sombrios de mutilações (ESTRIGAS, 1994).

Por fim, a trajetória que segue a SCAP é a mesma que o Salão de Abril. No ano de 1958, último ano da sociedade, conseqüentemente último ano do Salão, emerge um novo ator na rede do Salão, a Universidade Federal do Ceará, na época Universidade do Ceará. Essa associação entre os atores é relatada nos inscritos históricos do Estrigas (1994) e também nas páginas do catálogo (1958).

Figura 6 - Recorte da Capa do Catálogo do 14º Salão



Fonte: Salão de Abril (1958).

Mesmo tendo deixado de existir em 1958, a SCAP ainda transita nas passagens históricas mais recentes. Ela emerge nos resgates de memórias imbricados nos relatos e trechos históricos. Nos catálogos dos anos 1970, 1983, 1996, 2004, por exemplo, a SCAP volta novamente ao organizar do Salão, transladando entre uma passagem e outra, entre um relato e outro (DUREPOS; MILLS, 2012). Esse movimento de resgate, por sua vez, implica em leituras e interpretações por parte de quem tem acesso aos catálogos. Ressaltamos que o quinto ponto de oscilação se configura por meio dessas translações (DUREPOS; MILLS, 2017) e que aspectos de memória permeiam o organizar artístico.

Quadro 6 - Pontos de oscilação da segunda passagem histórica

(continua)

| Pontos de oscilação da segunda passagem | Exemplos identificados na análise |
|---|---|
| Primeiro ponto: Passado – história | - Uma versão histórica de um passado em que o Salão de Abril de 1946 foi organizado pela SCAP e CLÃ e outra em que foi patrocinado pelo CLÃ e organizado pela SCAP. |
| Segundo ponto: Ator – rede | - A mobilização dos atores em uma rede para a reorganização do Salão, através da SCAP, após período de latência. |
| Terceiro ponto: Humano – não-humano – híbrido | - Por vezes um ator híbrido à frente da organização, SCAP, por vezes atores humanos, artistas. - O movimento político entre Paulo Cabral, ator humano, e Prefeitura Municipal, ator híbrido. - Atores desvelados a partir de um outro ator, não-humano, os catálogos. |

Quadro 7 - Pontos de oscilação da segunda passagem histórica

(conclusão)

| Pontos de oscilação da segunda passagem | Exemplos identificados na análise |
|---|--|
| Quarto ponto: Pesquisadora – traços do passado | - Decisão da pesquisadora em discutir as controvérsias de um ator, com base nos traços do passado. - Posicionamento da pesquisadora em comentar sobre Mário Baratta ter influenciado a retomada do Salão sem um traço do passado que revele essa relação diretamente. |
| Quinto ponto: Formação de leitura – inscrição histórica | - Interpretação e formação histórica sobre um evento (SCAP transladando entre outros períodos) para quem tem a formação de leitura dos catálogos. |

Fonte: Elaborado pela autora.

O Quadro 6 resume os pontos de oscilação identificados na segunda passagem histórica do Salão de Abril, que na trajetória da organização é performada entre dois períodos de latência, um de três anos e outro de seis anos. Essa passagem possui uma rede de atores mais ampla e complexa do que a primeira, tendo em vista a quantidade de anos que abrange esse período, de 1946 até 1958. Dessa maneira, é possível identificar mais movimentos políticos que permeiam e se relacionam nessa rede de interações, como podemos observar, os cinco pontos propostos por Durepos e Mills (2017) puderam ser identificados e discutidos no decorrer da análise.

4.1.3 A história do organizar do Salão (Municipal) da Prefeitura

Mesmo emergindo na segunda passagem histórica do Salão, os interesses dos artistas e da Prefeitura só são alinhados e performados a partir de 1964, ano em que o certame retoma ao calendário artístico cearense, após um hiato tempo-espacial de seis anos. Mais uma vez, podemos observar um período de latência do Salão (DUREPOS; MILLS, 2017). Com o fim da SCAP “os artistas dispersos perderam o contato, mais constante, feito por intermédio da entidade” (ESTRIGAS, 1994, p. 85), evidenciando a inabilidade dos atores em convergir e reorganizar a rede (DUREPOS, 2009). Podemos ainda identificar o segundo ponto de oscilação, haja vista que a partir de 1958 os atores deixam de agir em rede, que, por sua vez, só é retomada em 1964 (DUREPOS; MILLS, 2017).

Um ator importante nessa convergência da retomada do Salão de Abril foi o artista, e um dos últimos presidentes da SCAP, Zenon Barreto (ESTRIGAS, 1994; SALÃO DE ABRIL, 1970, 1972). Mais uma vez, o segundo ponto de oscilação se configura na trajetória histórica do organizar do Salão de Abril (DUREPOS; MILLS, 2017). A interação e a

convergência de interesses dos atores levaram a retomada do certame artístico, retirando-o do seu período de latência (BETTIN; MILLS, 2018; ESTRIGAS, 1994; LATOUR, 2012).

De 59 a 63 não mais se realizou o Salão de Abril. **64 amanhece com Zenon mais do que preocupado com o problema.** Que fazer? Aí êle [sic] falou com o Prefeito Murilo Borges e êste [sic] combinou com o seu Secretário de Educação e Cultura, professor Ernando Uchoa Lima (**com João Maria Siqueira pelo meio**), fazer ressurgir aquilo que era (e é) a maior tradição artística do Ceará (SALÃO DE ABRIL, 1970, p. 27, grifo nosso).

Alguns pensamentos se voltaram em busca do Salão de Abril no sentido de sua renovação ou reativação. **Coube a Zenon Barreto** dar o toque final, e decisivo, para que tal aconteça. Com Ernando Uchoa à frente da Secretaria de Educação e Cultura do Município, em 1964, o Salão de Abril reconquista o seu espaço e a sua missão de mostrar nossa arte e nossos artistas (ESTRIGAS, 1994, p. 85, grifo nosso).

Para a feliz realização do seu projeto, Zenon Barreto e outros promotores, entre os quais Nearco Araújo e **João Maria Siqueira**, encontraram eficiente, pleno e preciso apoio no dedicado e distinto Secretário Municipal de Educação e Cultura, dr. Ernando Uchoa (...) (ESTRIGAS, 1994, p. 88, grifo nosso)

Por cima dessa marca e ocupando a função da SCAP, a Prefeitura Municipal de Fortaleza, por intermédio de sua Secretaria de Educação e Cultura, **recebendo sugestão e ajuda do “scapiano” Zenon Barreto**, assumiu a responsabilidade de dar sobrevivência ao Salão de Abril que se interrompeu, como ficou dito, com o fim da SCAP (SALÃO DE ABRIL, 2002, p. 6, grifo nosso).

Os trechos acima, de documentos e anos diferentes, revelam o ator humano Zenon Barreto como influenciador na retomada da organização do Salão em 1964. Vale destacar a presença e importância do ator nos textos históricos, que percorre a terceira passagem do certame, conseqüentemente, diferentes inscritos históricos.

Em dois dos excertos, conforme foi destacado por nós, João Maria Siqueira é apresentado como outro ator humano envolvido na retomada da organização artística. Entretanto, no decorrer de outras narrativas similares, que destacam o término da latência do Salão, o artista não é mais mencionando. Nesse sentido, podemos inferir que duas versões históricas refletem as narrativas acima (BETTIN; MILLS, 2018): uma em que, o artista João Maria Siqueira estava presente, e outra em que o ator não estava presente. Mais uma vez, um ponto da trama em que histórias refletem mais de uma versão do passado, caracterizando uma relação performada no primeiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017).

Além desses artistas, outros atores humanos, com trajetórias já percorridas no Salão, emergem na organização artística de 1964, como J. Figueiredo, que atuou como presidente da SCAP, Estrigas, que também atuou como presidente da SCAP, e Jean-Pierre Chablos, que participa da rede desde a sua primeira configuração (ESTRIGAS, 1994). Cabe ressaltar que o catálogo do certame de 1964 é descrito pelo Estrigas (1994, p. 87) como sendo

“o mais bem elaborado de quantos, até então”. Todavia, o mapeamento realizado pela Prefeitura de Fortaleza (2016c), revela uma informação contrária ao relato do artista, afirmando que não houve emissão de catálogo naquele ano.

Enfatizamos aqui os desafios relacionados as informações contraditórias que perpassam o caminho metodológico da pesquisa (BARROS, 2014, 2016; DECKER, 2013). Podemos inferir sobre a ausência desse catálogo ou ainda sobre o posicionamento adotado pela Prefeitura ao afirmar que não houve emissão do documento, quando um outro inscrito histórico aponta o contrário, configurando mais de uma versão histórica sobre um mesmo ator não-humano que são os catálogos (BETTIN; MILLS, 2018). A ausência de documentos, muitas vezes, demonstra relações de dominação e poder, por estar silenciando, ou criando, narrativas (COSTA; BARROS; MARTINS, 2010; DECKER, 2013; SCHWARTZ; COOK, 2002).

Desde a retomada em 1964, a Prefeitura de Fortaleza permanece no cerne da organização artística até os dias de hoje (SALÃO DE ABRIL, 2018). Destacamos que o termo “municipal” passa a fazer parte do nome Salão de Abril durante alguns anos dessa trajetória (SALÃO DE ABRIL, 1968, 1969, 1970, 1973).

Além disso, um ator que emergiu na segunda passagem histórica, mas que foi a partir da terceira passagem que foi mobilizado e se manteve nos relatos e discursos relacionados ao certame, foi o dia do município. Ao resgatarmos os catálogos das organizações passadas do Salão de Abril, fica claro a justificativa e mobilização do evento no dia da comemoração do aniversário do município, conforme podemos verificar no excerto a seguir:

Das finalidades:

Art. 1º - O Salão de Abril é uma mostra de artes visuais, promovida anualmente pela Secretaria de Educação e Cultura do município através do seu Departamento de Cultura, com a finalidade de incentivar, difundir e premiar a capacidade criadora artística, **devendo sua abertura realizar-se no dia 13 de abril, em homenagem ao Dia do Município**, e encerrar-se no último dia do mesmo mês [sic] (SALÃO DE ABRIL, 1977, p.2, grifo nosso)

No entanto, esse era um ator que não era mobilizado por completo na rede do Salão. O mesmo artigo, apresentado acima, é divulgado no catálogo de 1983 sem menção ao dia do município, por exemplo.

Ao longo da trajetória da Prefeitura no organizar do salão, outros atores foram emergindo nessa terceira passagem histórica, humanos, não-humanos e híbridos (DUREPOS; MILLS, 2012; LATOUR, 2000). Estrigas (1994, p. 85) relata sobre alguns deles no seguinte trecho documental:

O terceiro [período], no qual estamos, teve seu início em 1964, reiniciando mais uma vez, o Salão de Abril, desta vez adotado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza que o conduz até hoje, sendo que, primeiramente, passando pela Secretaria de Educação e Cultura do Município, através do seu Departamento de Cultura, e, posteriormente, a cargo da Fundação Cultural de Fortaleza que o vem movimentando até o momento atual.

Conforme narra o artista em seu inscrito histórico, o Salão de Abril passa a integrar as atividades do poder público, sendo liderado por atores híbridos ligados à Prefeitura. Em um primeiro momento, de 1964 a 1985, sendo organizado pela Secretaria de Educação e Cultura do Município (ESTRIGAS, 1994; PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016c, 2016d, 2016e; SALÃO DE ABRIL, 1985). É possível perceber, principalmente através da história inscrita por Estrigas (1994, 2009), divergências e contradições nesse novo percurso do organizar do Salão. São poucos, por exemplo, atores humanos que ganham destaque à frente da organização artística, somente a Secretaria permanecia a frente do certame, como ator organizador, representando a Prefeitura.

Agora encampado pelo poder municipal, os atores envolvidos pareciam não saber dar prosseguimento ao certame artístico. Tal conclusão se torna mais clara na ausência de diferentes atores: catálogos, regulamento, comissão organizadora, prazos, informações antecipadas do planejamento, etc. (ESTRIGAS, 1994). Esses aspectos podem ser encontrados no decorrer desse terceiro período histórico. Entretanto, nos anos iniciais, as ausências já não são tão recorrentes nos inscritos dos documentos e arquivos históricos.

É possível perceber a dificuldade de transladar os interesses dos artistas no contexto da nova organização do certame (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012). O próprio artista Estrigas (1994, p. 126) comenta que “parte dos artistas, que iam aparecendo a cada Salão, também a cada Salão, iam desaparecendo sem deixar maior marca de suas passagens pelo cenário artístico do Ceará”. Isso demonstra a relação entre ator e rede, isto é, o segundo ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017). Nesse período inicial, mesmo o Salão de Abril sendo performado, a maioria dos atores não convergem para com a rede da organização artística, diferentemente do que acontecia em outras passagens históricas relatadas do Salão, antes do seu período de hiato tempo-espacial.

Estrigas (1994) ressaltava a importância de uma entidade que se responsabilizasse pelo Salão de Abril durante todo o ano, organizando-o e promovendo-o, para que o certame deixasse de ser improvisado. O artista era, na maioria das vezes, selecionado pela classe artística para integrar a comissão de julgamento, ou seleção, ou premiação, dando continuidade à sua

trajetória na rede da organização artística (ESTRIGAS, 1994; SALÃO DE ABRIL, 1995, 1999;).

Ainda enquanto estava sob liderança da Secretária de Educação e Cultura do Município, emerge um ator híbrido no 30º Salão de Abril, em 1980: o I Salão dos Rejeitados (ESTRIGAS, 1994). O evento de cunho político é descrito como “um protesto de vários artistas que não tiveram seus trabalhos classificados para a concorrida mostra: um acontecimento inédito na história das artes plásticas do Ceará” (ESTRIGAS, 1994, p. 155). Esse ator híbrido, reflete, por sua vez, a habilidade dos atores em convergir e organizar-se em rede em um novo certame em paralelo ao oficial (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2017). A esse ponto, novamente a política do meio artístico e o poder se tornam presentes, caracterizando o segundo e terceiro pontos de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013).

A partir de 1987, um novo órgão municipal, a Fundação Cultural de Fortaleza, emerge nos relatos e inscritos históricos do Salão de Abril (ESTRIGAS, 1994; SALÃO DE ABRIL, 1987). Essa fundação passa a ser a instituição responsável pela organização artística, tendo como presidente Cláudio Pereira, que havia estado à frente do certame no ano anterior. De acordo com Estrigas (1994, p. 179), o Salão de 1987 conseguiu convergir os interesses do meio artístico, “que muito gratificou a todos nós, os artistas participantes, os realizadores e coordenadores do Salão e a própria cidade”.

Cláudio Pereira liderou a Fundação por doze anos, até 1998 (SALÃO DE ABRIL, 1998, 1999). Além dele, um outro ator humano que atuou, juntamente com o órgão público, foi João Jorge Marques Melo. Ambos receberam homenagens através do prêmio Jean-Pierre Chabloz, conforme consta nos catálogos do Salão de Abril (1999, 2001). Optamos por expor controvérsias e trajetória do ator João Jorge, haja vista que sua relação com a organização artística é mais presente nos inscritos dos documentos e arquivos históricos. Nesse sentido, mais uma vez, podemos associar essa decisão como parte do quarto ponto de oscilação da *ANTI-History*, haja visto que nós tomamos uma decisão com base nos traços do passado da nossa coleção arquivística (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2017).

João Jorge Marques permaneceu no cerne da organização artística durante 15 anos. Nos catálogos seu nome aparece como coordenador (SALÃO DE ABRIL, 1988), curador (SALÃO DE ABRIL, 1998, 2002, 2004), curador geral (SALÃO DE ABRIL, 1999) e organizador (SALÃO DE ABRIL, 2002). Entretanto, mesmo tendo seu nome ligado à operação curatorial, na maioria das vezes, João Jorge exprime em uma matéria de jornal que não se reconhece ou se posiciona como curador, que o Salão não conta com esse tipo de profissional e que ele apenas organiza a mostra (SALÃO, 2000).

Aqui, podemos realçar, o que seria talvez, uma contradição expressada nos catálogos, haja visto que não converge com o próprio posicionamento adotado pelo ator. Contudo, as inscrições históricas do catálogo estabelecem essa narrativa própria, uma versão histórica do organizar do certame (BETTIN; MILLS, 2018). Além disso, destacamos aqui o terceiro ponto de oscilação, no qual traços do passado prevalecem no texto da nossa análise, haja vista que essa segunda narrativa foi revelada através de uma matéria de jornal, ator não-humano, um dos achados encontrados no percurso da coleta dos documentos e arquivos (BARROS, 2016; DECKER, 2013; DUREPOS; MILLS, 2017).

Ainda nesse período, liderado pela Fundação Cultural, é possível perceber uma mudança nos catálogos da organização artística. Nesses anos, os documentos apresentam a cada edição textos sobre o Salão de Abril e/ou sobre o cenário artístico cearense. A maioria dos textos apresenta como autoria o nome de Cláudio Pereira, e/ou de João Marques, e/ou de Estrigas. É nesse período, liderado pelos atores acima, que o Salão amplia o seu organizar passando a apresentar mais de uma exposição por edição. Em 1987, por exemplo, se divide em três, explorando outros espaços expositivos, apresentando, além da mostra oficial na Casa Raimundo Cela, exposição fotográfica na Galeria Gentil Barreira e um Salão Histórico na ASSEFAZ Galeria (SALÃO DE ABRIL, 1987). Além disso, é nesse período que a instituição corrige um desvio histórico da narrativa do Salão, após 26 anos, que, segundo Estrigas (1994) distorcia a contagem do certame, conforme podemos observar na Figura 7 e Figura 8.

Figura 7 - Capa do Catálogo do 40º e 41º Salão de Abril



Fonte: Salão de Abril (1990).

Figura 8 - Catálogo do 40º e 41º Salão de Abril



Fonte: Salão de Abril (1990).

Ambas figuras exibem a organização de “dois salões em um só”. Estrigas foi o ator que apontou em seus relatos inscritos nos catálogos, bem como em seu livro, tanto o desvio histórico performedo pela organização do Salão de 1964, como a correção desse desvio pela Fundação Cultural em 1990.

Acontece que, por um descuido, esse salão que daria continuidade a mostra, desfazendo a interrupção do mesmo, registrou-se como sendo o XIV Salão de Abril, quando o XIV já fora realizado em 1958 e se constituíra, conforme já dissemos, no ultimo [sic] ano que a SCAP fizera. Ficaram, desse geito [sic], dois XIV Salões de Abril: um em 1958 e o outro em 1964 (SALÃO DE ABRIL, 1972, p. 8).

No Salão de Abril de 1990, a Fundação Cultural de Fortaleza, órgão da Prefeitura que se encarrega da organização e realização da mostra, colocando a contagem em seu número exato – quarenta e um Salões -, refazendo a verdade da documentação histórica e engrenando corretamente a sua cronologia (SALÃO DE ABRIL, 2002, p. 8).

A partir de 1992, alguns catálogos dos Salões por vezes apresentam como órgão realizador a Fundação Cultural, por vezes a Fundação Cultural e Turismo de Fortaleza (FUNCET) (SALÃO DE ABRIL, 1992, 1993). Essa alteração é oficializada a partir do ano 2000, na qual se manteve o nome Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET). Nessa mudança da trajetória dos atores híbridos à frente do organizar, Cláudio Pereira deixa de atuar na organização artística, o que ocorre em 1999. O mesmo só vai ocorrer com João Jorge em 2005. Aqui podemos apontar o segundo ponto de oscilação, no qual configura na desassociação desses atores em rede (DUREPOS; MILLS, 2017).

A FUNCET permanece como órgão realizador da organização artística até 2007, quando emerge, em 2008, a Secretária de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR), que até hoje permanece como órgão da Prefeitura responsável não só pelo Salão de Abril, mas pelas políticas

culturais da cidade (SALÃO DE ABRIL, 2018). Contudo, assim como no período liderado pela FUNCET, no Salão liderado pela SECULTFOR não surgem atores humanos que se mantem de forma mais continua no cerne da rede organizacional do certame, de acordo com os documentos e arquivos históricos, a exceção de Maíra Ortins.

A artista Maíra Ortins emerge no cenário organizar do Salão de Abril em 2007, partilhando a curadoria com outro ator humano (SALÃO DE ABRIL, 2007). A partir de 2008, seu nome emerge nos documentos e arquivos históricos como curadora geral (SALÃO DE ABRIL, 2008), coordenadora geral (SALÃO DE ABRIL, 2010) e líder (SALÃO DE ABRIL, 2011) A trajetória de Maíra no Salão é mobilizada, em parte dos anos, como o ator humano à frente do Salão de Abril.

Nesse momento podemos perceber a configuração do terceiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017), o movimento entre atores humanos e híbridos. Assim como no período liderado pela Fundação Cultural de Fortaleza, era o nome do ator humano João Marques que representava a organização do Salão (SALÃO, 2000; SALÃO DE ABRIL, 2002). O mesmo pode ser percebido com Maíra, a partir da entrada da Secultfor no organizar do Salão.

É enquanto a artista encontra-se mobilizada no cerne da organização artística que espaços, para além dos considerados expositivos, são articulados para apresentar as obras dos artistas selecionados. Em 2008, terminais de ônibus são inseridos como locais da mostra. Em 2009, partes do centro da cidade. E em 2011, o presídio Instituto Penal Professor Olavo Oliveira (PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016f; SALÃO DE ABRIL, 2008, 2011). Destacamos um trecho do catálogo do Salão de Abril (2009, p.7), que ressalta e discute a ampliação do Salão na cidade, relatando que “a experiência de ocupar os dois terminais mais movimentados de Fortaleza, no ano passado, gerou bons resultados, no que concerne ao alcance dessa produção contemporânea para um público excluído e pouco habituado ao meio artístico visual”.

Durante cinco anos, é a Maíra Ortins, enquanto ator humano, que atua como organizadora do Salão, dando voz ao lugar de atores híbridos, a SECULTFOR e a Prefeitura de Fortaleza, uma oscilação entre agência de atores, reflexo do terceiro ponto de oscilação (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2017). Contudo, essa organização não se mantém a partir de 2013. Com a mudança do mandado da Prefeitura, outros atores emergem na rede da organização artística, sem permanecerem mobilizados na rede, exceto pela Prefeitura e SECULTFOR, corroborando com o que Durepos e Mills (2017) entendem por ponto de oscilação, um lugar em que se observa a atuação da política e do poder (MYRICK; MILLS; MILLS, 2013).

Quadro 8 - Pontos de oscilação da terceira passagem histórica

| Pontos de oscilação da terceira passagem | Exemplos identificados na análise |
|--|--|
| Primeiro ponto: Passado – história | <ul style="list-style-type: none"> - Uma versão histórica de um passado em que na retomada do Salão de Abril João Maria Siqueira estava atuando e outra em que ele não estava. - Mais de uma versão histórica sobre o catálogo de 1964. Há inscrição histórica em que narram sobre a existência do documento e outra inscrição narrando que não houve emissão do documento. |
| Segundo ponto: Ator – rede | <ul style="list-style-type: none"> - A desassociação dos atores em rede no período de latência de seis anos do Salão. - Atores transladam e convergem interesses formando uma rede que reorganiza e retoma a organização artística. - Período em que os atores artistas iam se associando e desassociando da rede do Salão de Abril. - Atores artistas transladam interesses e se convergem em rede no Salão dos Rejeitados. |
| Terceiro ponto: Humano – não-humano – híbrido | <ul style="list-style-type: none"> - Atores humanos, artistas não aceitos no certame, convergem em um ator híbrido, Salão dos Rejeitados. - Atores e narrativas desveladas a partir de um outro ator, não-humano, os jornais. - Atores humanos, João Jorge Marques Melo e Maíra Ortins, à frente da organização do Salão de Abril e associados à atores híbridos, Fundação Cultural de Fortaleza e Secultfor, respectivamente. |
| Quarto ponto: Pesquisadora – traços do passado | <ul style="list-style-type: none"> - Decisão da pesquisadora em discutir as controvérsias e narrativas de um ator especificamente, com base nos traços do passado coletados no decorrer a pesquisa. |

Fonte: Elaborado pela autora.

O Quadro 7 resume acima os pontos de oscilação proposto por Durepos e Mills (2017) que foram identificados na terceira passagem histórica do Salão de Abril. É possível perceber através dos pontos descritos e discutidos no decorrer da análise os movimentos políticos que permeiam e se relacionam nessa rede de interações, por meio da oscilação existente na trajetória histórica do certame.

4.1.4 A história do organizar do Salão Sequestrado

No decorrer da terceira passagem histórica, que se inicia em 1964 e percorre até os dias atuais, emerge em 2017, um novo ator à frente da organização artística, o Fórum de Artes Visuais, liderado, em maior parte, por artistas. Nesse período, configurado por nós como uma quarta passagem histórica, a nossa escrita do relato descritivo se desdobra em outras fontes, diferentes das utilizadas no período anterior, haja vista que não há um inscrito histórico difundido enquanto ator, que narra a trajetória e o movimento desse salão, como os do Estrigas (1983, 1994, 2009), por exemplo.

Assim, os atores não-humanos utilizados na identificação dos atores dessa quarta trajetória são: matérias de jornais, Facebook e diários de campo. Conforme relatado na sessão de metodologia, o 68º Salão de Abril Sequestrado, chamado também de Salão Sequestrado, foi investigado por nós através de uma pesquisa etnográfica (BEZERRA *et al.*, 2018). Assim, diferentemente das passagens anteriormente relatadas, na qual tivemos que percorrer arquivos históricos em bibliotecas e museus, utilizamos aqui da nossa própria trajetória no decorrer do organizar do certame.

Dessa forma, compreendemos que nosso papel, enquanto pesquisadoras, também atua no relato e identificação dos demais atores que irão seguir (DUREPOS, 2009). O que configura, novamente, o quarto ponto de oscilação apontado por Durepos e Mills (2017). Ainda nesse sentido, vale ressaltar que o quinto ponto de oscilação, inscrição histórica e formação de leitura, configura-se nessa passagem, haja visto que o que iremos narrar a seguir pode ser categorizado como uma inscrição histórica formada a partir da nossa formação de leitura sobre o organizar do Salão Sequestrado já que vivenciamos a sua organização (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2017).

Conforme explicado anteriormente, as passagens históricas não ocorrem, necessariamente, de maneira distinta e isolada. Os relatos da quarta passagem, por exemplo, são performados no decorrer da terceira passagem histórica. Desde sua reorganização em 1964, o Salão de Abril, já institucionalizado pelo poder municipal, vinha ocorrendo anualmente (PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016g) até emergir, em 2017, a quarta passagem do Salão. Novamente ressaltamos aqui a nossa decisão em figurar uma outra passagem, promovida por resultados de uma outra pesquisa nossa (BEZERRA *et al.*, 2018), revelando uma oscilação entre pesquisador e traços dos passados (DUREPOS; MILLS, 2017), haja vista que o catálogo de 2018 e o próprio site do Salão, por exemplo, não mencionam nenhuma descontinuidade por parte do poder público municipal (SALÃO DE ABRIL, 2019, 2018).

Após o não pronunciamento da Prefeitura de Fortaleza e Secultfor, sobre a realização do 68º Salão de Abril, emerge o “sequestro” do certame sob liderança de um ator híbrido, o Fórum de Artes Visuais (COSTA, 2017; SALÃO DE ABRIL, 2017). Podemos identificar um hiato tempo-espacial de três meses, até os artistas começarem a convergir os interesses e se organizarem em rede, conforme observamos no trecho abaixo do jornal O Povo:

Passou abril, passou maio, junho chegou e não houve sinalização da Secretaria da Cultura de Fortaleza (Secultfor) sobre a realização do Salão de Abril. Artistas visuais aguardavam o edital que lançaria as bases para a 68ª edição do evento, mas os meses andaram e, diante do silêncio da pasta, um grupo resolveu tomar as rédeas e “sequestrar” a mostra de arte mais importante da Cidade (COSTA, 2017, n.p.).

Mesmo sendo mais breve que os outros períodos de latência, podemos afirmar que esses três meses também se configuram enquanto um hiato tempo-espacial, no qual os atores responsáveis pela execução do Salão não se empenham para organizar o certame. Diante disso, novos interesses e articulações vão se convergindo até transladar em uma mobilização de atores em rede, o sequestro e o organizar do 68º Salão de Abril, dando fim a esse período de latência (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012, 2017).

Nesse sentido, podemos caracterizar o próprio silêncio da Prefeitura como um ator que se relaciona nessa quarta passagem do Salão. Além disso, encontramos na nossa coleção, um documento que menciona a existência de um Fórum Cearense de Artes Visuais, no qual discute sobre a criação de um regimento interno e pautas para discussão. Seriam os mesmos? Poderíamos dizer que o Fórum de Artes Visuais, que é o órgão nomeado na liderança e ator híbrido, foi mobilizado na rede do Salão de Abril, adquirindo posicionamento no cerne da organização artística pelo sequestro? (DUREPOS, 2009).

Todavia, a ideia de sequestrar o Salão de Abril de 2017 se inicia a partir de dois atores, Júlio Lira, e seu *post* no Facebook, segundo relatos captados a partir do Diário de Campo (set. 2017). O artista questiona o não posicionamento da Prefeitura e convida os artistas a sequestrarem o certame no seu perfil na rede social Facebook. Assim, podemos identificar Júlio como sendo o primeiro ator humano a se envolver na quarta passagem e iniciar o processo de transladar os interesses do meio artístico para organizar o certame através de um ator não-humano, movimento refletido nas relações do segundo e terceiro pontos de oscilação (DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012). A partir dessa movimentação, outros atores, entre eles, artistas, curadores, produtores culturais, imprensa e galerias começam a se relacionar e se associar a essa nova rede da organização artística.

A imprensa, um ator não-humano presente em todas as passagens históricas, passa a divulgar em diversas matérias a organização do Salão de Abril Sequestrado. Dessa maneira, passa a associar-se aos interesses dos atores organizadores, tendo em vista que os atores envolvidos consideravam a propagação do evento na imprensa como sendo necessária (DIÁRIO, set. 2017).

Além disso, é através da plataforma do Facebook que o Fórum de Artes Visuais passa a divulgar as informações sobre o certame, além de ser através desse ator não-humano que são feitas boa parte da interação com os artistas, apresentando-se como um ator fundamental nessa rede de interações do Salão Sequestrado. A página do 68º Salão de Abril

Sequestrado emerge em 12 de agosto de 2017 já apresentando um *link* para convocatória e inscrição no certame (DIÁRIO, set. 2017).

Essa relação entre atores organizadores e artistas, por meio da rede social, pode ser expressada a partir da seguinte frase “interessados em participar da reunião sobre captação de recursos enviar mensagem in box”. Isso revela a importância do ator não-humano na comunicação, associação e mobilização dos artistas para a rede, além da atuação na própria comunicação entre os organizadores, configurando-se o terceiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017). Um dos atores produtores, no qual mantínhamos contato, narra que “existe um grupo no Messenger⁸ da equipe envolvida desde o início, onde tem acompanhado um pouco o processo do Salão” (DIÁRIO, set. 2017).

A convocatória é o documento emitido sob o nome do Fórum de Artes Visuais que discorre sobre o contexto histórico do Salão, o não pronunciamento do poder municipal, a proposta, as responsabilidades do artista e do Fórum, a equipe curatorial e um calendário. Configura-se dessa forma, como um ator não-humano que integra a rede do certame e mobiliza interesses nessa quarta passagem (DUREPOS; MILLS, 2012), revelando o movimento político do terceiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017), conforme desvela o trecho destacado do documento:

Já estamos em julho e a prefeitura abriu mão da sua responsabilidade, mas a Sociedade Civil levará à frente o Salão de Abril. Diante da negligência da gestão municipal, convidamos todos os interessados a sequestrar o 68º Salão de Abril! Com a colaboração não-remunerada de artistas, espaços culturais não governamentais, curadores, profissionais da cultura, galeristas e sociedade civil vamos realizar o Salão de Abril enquanto mostra autônoma que reafirme sua importância e discuta o lugar das artes e as políticas de incentivo e fomento de forma ampla e participativa (SALÃO DE ABRIL, 2017, p. 1).

É na convocatória que outros atores humanos emergem na narrativa do Salão Sequestrado: Beatriz Furtado, Bitu Cassundé, Cecília Bedê, Cecília Soares, Jacqueline Medeiros, Herbert Rolim, Maíra Ortins, Pablo Assumpção e Narcélio Grud (SALÃO DE ABRIL, 2017). O documento do Fórum exibe uma comissão curatorial formada por nove atores. Alguns desses já emergiram em outras passagens da organização artística, como, por exemplo, Bitu Cassundé, também como curador, Jacqueline Medeiros, como curadora, Herbert Rolim, como artista expositor e premiado, e Maíra Ortins, como organizadora e curadora (SALÃO DE ABRIL, 1999, 2007, 2010).

⁸ Serviço de mensagem do Facebook.

Além disso, desde a divulgação da convocatória, no início de agosto, era possível perceber a importância da participação dos artistas expositores na rede, haja visto que o Fórum não contava com apoio do poder público (COSTA, 2017; DIÁRIO set., 2017; SALÃO DE ABRIL, 2017). Dentre as responsabilidades dos artistas estava a de ser corresponsável pela mostra, na qual “colaborará, dentro de sua disponibilidade, da montagem, desmontagem, manutenção do salão” (SALÃO DE ABRIL, 2017, p. 2).

Era possível observar, no decorrer da nossa trajetória no organizar do certame, outros atores humanos que integravam a rede do 68º Salão de Abril, convergindo e transladando interesses, como Júnior Pimenta e Carolina Vieira (DIÁRIO, set. 2017). Assim, observamos que mesmo sob o nome do Fórum de Artes Visuais, um ator híbrido na organização do Salão Sequestrado, são os atores humanos que ganham destaque, configurando, dessa forma, o movimento relacional do terceiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017).

Conforme afirmam Durepos e Mills (2017) e Myrick, Mills e Mills (2013), é nessa relação, dos pontos de oscilação, que a política e o poder atuam. O Fórum representa a classe artística e o seu posicionamento, conforme podemos observar no seguinte trecho da convocatória do Salão de Abril (2017, p.1):

A 68a Edição do Salão de Abril é uma iniciativa do Fórum de Artes Visuais de Fortaleza que reunidos decidiram o formato do mesmo. Trata-se de uma iniciativa de enfrentamento da ausência de políticas públicas na área da cultura e mais especificamente das artes visuais.

Identificamos ainda, que o próprio termo inserido no nome Salão de Abril, Sequestrado, age como um ator não-humano que configura a rede da organização artística e translada interesses de outros atores. Dessa vez, diferente do termo “municipal”, inserido em alguns catálogos dos salões da terceira passagem, o termo “sequestrado” ultrapassa as dimensões do próprio nome da organização artística.

“Bora **sequestrar** a cidade?” é a frase que inicia um *post* na página do Facebook do 68º Salão de Abril, convidando pessoas e disponibilizando as imagens da identidade visual para utilização em intervenções artísticas. Os termos “sequestro”, “sequestrar” e “sequestrado” também são constantes nas falas daqueles atores que estão mais à frente da organização (DIÁRIO, out. 2017), bem como nos títulos de algumas matérias de jornais (Apêndice B). Podemos verificar, dessa forma, que o processo de “sequestrar” a organização, se caracteriza também no terceiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017), uma vez que se configura

enquanto um ator não-humano que manifesta interesses políticos de atores humanos. Além de fazer parte da identidade visual nessa quarta passagem:

Figura 9 - Logo vertical do 68º Salão de Abril



Fonte: Página do 68º Salão de Abril Sequestrado no Facebook (2017).

A intermediação entre o Salão e os espaços que seriam apropriados ocorreu por meio de convites realizado pelos atores humanos que estavam à frente da organização (ENTREVISTA, 2017). Ao total, foram quinze espaços associados à organização artística, não somente galerias, mas também espaços urbanos em diferentes bairros da cidade. Estas apropriações espaciais caracterizaram a rede de atores da quarta passagem histórica (DUREPOS, 2009). Nessa passagem, os espaços ganham maior notoriedade por participarem como atores que tiveram seus interesses convergidos ao dos artistas, configurando mais uma vez o caráter político desse organizar artístico (DUREPOS; MILLS, 2017).

Um dos organizadores explica que no total são nove curadores e que a ideia é que não exista hierarquia, estão todos juntos e fala ainda que as reuniões estão sendo por espaços. Foi a forma que eles encontraram, até porque não teria como reunir 158 artistas de uma só vez (Diário, set. 2017).

Destacamos que os espaços praticados no organizar artístico do Salão de Abril Sequestrado não são, em sua maioria, originalmente projetados para abrigar eventos expositivos. A mobilização desses espaços na rede reflete o apelo por uma maior integração da cena social urbana local e da cena artística da cidade. O conjunto de lugares praticados envolvidos no certame incluiu: quatro galerias, três casas culturais, dois estúdios de design e

arte, um museu, uma escola de arte, um estúdio atelier, uma igreja de vila, um parque ecológico e uma comunidade periférica. A cerimônia de abertura, ator híbrido que translada pelas passagens, também foi configurada baseada nesses espaços cedidos/apropriados, conforme exibe a Figura 10.

Nenhum desses espaços tinha vínculo institucional com o poder público, acenando, mais uma vez, o caráter político da organização artística. Isso também pode ser notado com a frase “realizado sem apoio da Prefeitura de Fortaleza” destacada nas imagens promovidas pela organização e no seguinte trecho de entrevista com um dos organizadores: “uma das decisões que tomamos foi não aceitar nenhum tipo de espaço ligado ao poder público, né? Ao governo (...) estadual e municipal” (ENTREVISTA, 2017).

Figura 10 - Programação de abertura do 68º Salão de Abril



Fonte: Página do 68º Salão de Abril Sequestrado no Facebook (2017).

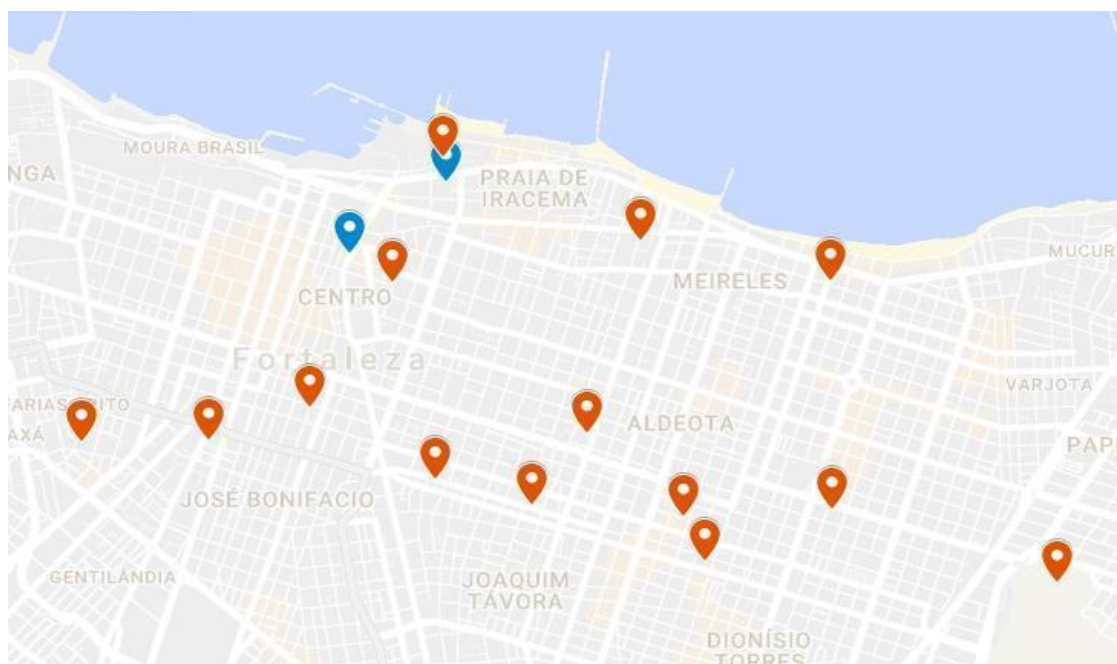
Essa multiplicidade de espaços praticados em torno da cidade é um aspecto que distingue a quarta passagem das demais. Mesmo tendo incluindo diferentes espaços em outras edições do certame, como discutimos anteriormente, desde 2010 o Salão de Abril é direcionado a um só lugar, geralmente um espaço fechado e institucional, conforme observamos no mapeamento realizado pela Prefeitura de Fortaleza (2016g). Nesses inscritos históricos da Prefeitura, os demais espaços incluídos em outras edições são apontados apenas em alguns momentos, como quando informam sobre os terminais. Todavia, o presídio, articulado como um espaço ampliado pela mostra, não é apontado como lugar de realização (PREFEITURA DE

FORTALEZAZ, 2016g). Nesse sentido, podemos apontar mais uma oscilação da narrativa, demonstrando um movimento político dentro dos inscritos históricos coletados (DUREPOS; MILLS, 2017).

Assim, a mobilização desses espaços na rede de atores do Salão de Abril, rompe com o discurso, institucionalizado pela Prefeitura de Fortaleza (2016g), da realização do certame em um único lugar, configurando o segundo ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017). Um dos curadores afirma que o Salão Sequestrado rompeu com o formato básico oficial da mostra, e que como muitos dos espaços atuam de forma independente, não possuem assim diretrizes de atuação, como é o caso dos locais institucionalizados (DIÁRIO, out. 2017). Dessa forma, o caráter político da convergência desses atores em rede, configura na articulação de novos espaços da cidade pela organização artística do Salão.

Desenhado pela plataforma do Google Maps, o mapa abaixo aponta os espaços de realização do certame descritos no mapeamento (PREFEITURA DE FORTALEZA, 2016g) e os espaços de realização da quarta passagem do Salão. Os dois indicadores azuis indicam os espaços praticados pelo Salão de Abril desde 2010 até 2016, de acordo com a Prefeitura de Fortaleza (2016g) e os 14 indicadores laranja indicam os locais apropriados pelo certame sequestrado, o que construiu uma ampla rede espacial ao redor da cidade.

Figura 11 - Espaços apropriados pelo Salão de Abril



Fonte: Bezerra *et al.* (2018).

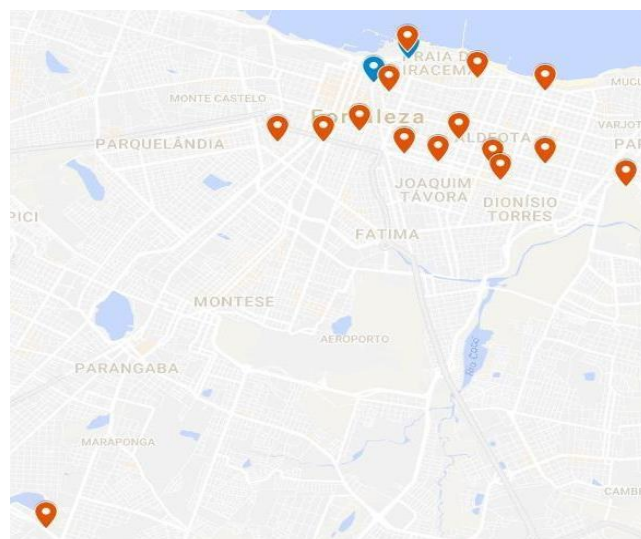
A entrada de certas galerias na organização artística do 68° Salão de Abril provocou mudanças na própria proposta adotada pelo espaço. Observamos isso em entrevista com um dos organizadores, conforme trecho a seguir:

Esta galeria tem um foco (...) que é arte moderna (...) é trabalhar com nomes conhecidos nacionalmente. Isso não é ruim (...). Mas você vê que existem obras que nunca teriam sido expostas aqui, sabe? Assim, eles nunca seriam vistos aqui, nesta galeria, mas assim, por entrarem no movimento, aqui estão eles (...) (ENTREVISTA, 2017).

Assim, a ruptura manifestada pela entrada de diferentes espaços revelou novos usos e significados entrelaçados na cidade através da construção de novos lugares mobilizados em rede pelo Salão Sequestrado, reorganizando o urbano em termos de arte. Dessa maneira, apontamos para o terceiro ponto de oscilação, uma vez que, por detrás desses atores híbridos mobilizados há uma rede de atores humanos que também foram convergidos nos interesses do 68° Salão de Abril (DUREPOS; MILLS, 2017).

Tecemos ainda a translação de um ator humano de outras passagens para a quarta passagem do Salão de Abril, por meio do ator híbrido Minimuseu Firmeza. O espaço mobilizado na rede do Sequestrado, move com ele, a figura do Estrigas, ator humano que permeou diversas passagens e inscreveu, historicamente, a organização artística. Essa translação figura-se na oscilação do terceiro ponto proposto por Durepos e Mills (2017). Diferentemente dos outros espaços, o museu, criado pelo artista, está localizado em um bairro periférico da cidade, longe dos demais locais, como podemos ver no mapa abaixo.

Figura 12 - Localização do Minimuseu Firmeza



Fonte: Bezerra *et al.* (2018).

O Minimuseu Firmeza foi o local destinado para o encerramento do evento. Nessa cerimônia, como nas cerimônias de abertura das outras passagens, foram realizados discursos e conversas sobre o Salão de Abril, as artes e a importância da curadoria partilhada e da inclusão de espaços. Ainda nesse sentido de mobilização de atores, ressaltamos a inclusão de comunidades enquanto público. No encerramento do Minimuseu, por exemplo, notamos pessoas, da comunidade ao redor, caminhando por entre as obras em exposição, relatando que “alunos ficaram surpresos questionando ‘o Salão de Abril tá aqui?’”, e que “não é por morar em um bairro de periferia que eles não querem ver arte, que esse diálogo é muito importante, que a arte não pode ser só para um grupo na Aldeota” (DIÁRIO, out. 2017).

Assim, através da mobilização de novos espaços, atores humanos também são convergidos para a rede do Salão de Abril na quarta passagem, refletindo o movimento político do terceiro ponto de oscilação (DUREPOS; MILLS, 2017), diminuindo, a partir disso, a distância entre a arte e comunidades periféricas da cidade de Fortaleza.

O apoio à organização do Salão liderado pelo Fórum de Artes Visuais foi performado não só através dos espaços, atores híbridos, mas também através da venda de gravuras de três artistas, conforme descreve o excerto retirado de um *post* da página do Facebook abaixo:

Hoje, serão lançadas três gravuras especiais, que foram doadas pelos artistas Acidum Project + Weaver Lima + Rian Fontenele, todas com tiragem de 01/68, a impressão dos trabalhos foram [sic] realizadas na RisoTropical.For. Toda venda será revertida para ações do Sequestrado. Muito obrigado aos três artistas pela doação e por estarem juntos da gente (PÁGINA DO 68º SALÃO DE ABRIL SEQUESTRADO NO FACEBOOK, 2017).

Dessa forma, através da associação de diversos atores, humanos, não-humanos e híbridos, o 68º Salão de Abril Sequestrado foi performado em 2017, sem apoio do poder público, utilizando da mobilização de atores para a realização do certame. Vale ressaltar que mesmo não tendo sido mencionado pelo catálogo do Salão de Abril de 2018, um trecho do edital lançado pela Prefeitura revela que a mostra “teve sua realização executada novamente por artistas independentes e sem apoio do Poder Público”, chamada “pelos artistas por Salão Sequestrado” (PREFEITURA DE FORTALEZA, 2018, p.2).

Assim, destacamos aqui o quarto ponto de oscilação, que reflete a relação entre pesquisador e traços do passado, no caso, o edital enquanto traço do passado, que converge e relata um inscrito histórico (DUREPOS; MILLS, 2017). O Quadro 8 reflete, resumidamente, os movimentos políticos da quarta passagem discutidos através dos pontos de oscilação de

Durepos e Mills (2017). Identificamos quatro pontos no decorrer da análise desse período, a saber:

Quadro 9 - Pontos de oscilação da quarta passagem histórica

| Pontos de oscilação da quarta passagem | Exemplos identificados na análise |
|---|--|
| Segundo ponto: Ator – rede | - A mobilização dos atores em uma rede para a organização do Salão, através do movimento do sequestro, após silêncio da Prefeitura. |
| Terceiro ponto: Humano – não-humano – híbrido | - Associação e comunicação dos atores humanos por um ator não-humano, a rede social. - Um ator não-humano, carta convocatória, transladando e mobilizando os interesses dos artistas e de outros atores. - O termo sequestrado, ator não-humano, como um movimento político dos atores, humanos e híbridos, para convergir e transladar outros atores na rede. - A mobilização de atores por meio dos espaços, atores híbridos, como os galeristas, a comunidade ao redor e o Estrigas. |
| Quarto ponto: Pesquisadora – traços do passado | - Prevalece a atuação da pesquisadora em relação aos traços do passado no decorrer dessa passagem. - Um traço do passado, edital do Salão de 2018, que revela e inscreve a narrativa da quarta passagem. |
| Quinto ponto: Formação de leitura – inscrição histórica | - Pode inferir que a quarta passagem do Salão de Abril é uma inscrição histórica narrada pela nossa formação de leitura do certame. |

Fonte: Elaborado pela autora.

Por fim, ressaltamos que a atuação dos atores em rede convergiu para a mobilização do “sequestro” do Salão enquanto movimento político e histórico, transladando elementos de outras passagens, mas constituindo a sua própria, através de inúmeros atores em rede (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2012, 2017). A quarta passagem, dessa maneira, se distingue das demais, ampliando a rede do Salão para além dos espaços expositivos e do público esperado.

4.2 AS HISTÓRIAS DE UMA ORGANIZAÇÃO ARTÍSTICA E SUAS MÚLTIPLAS PRÁTICAS

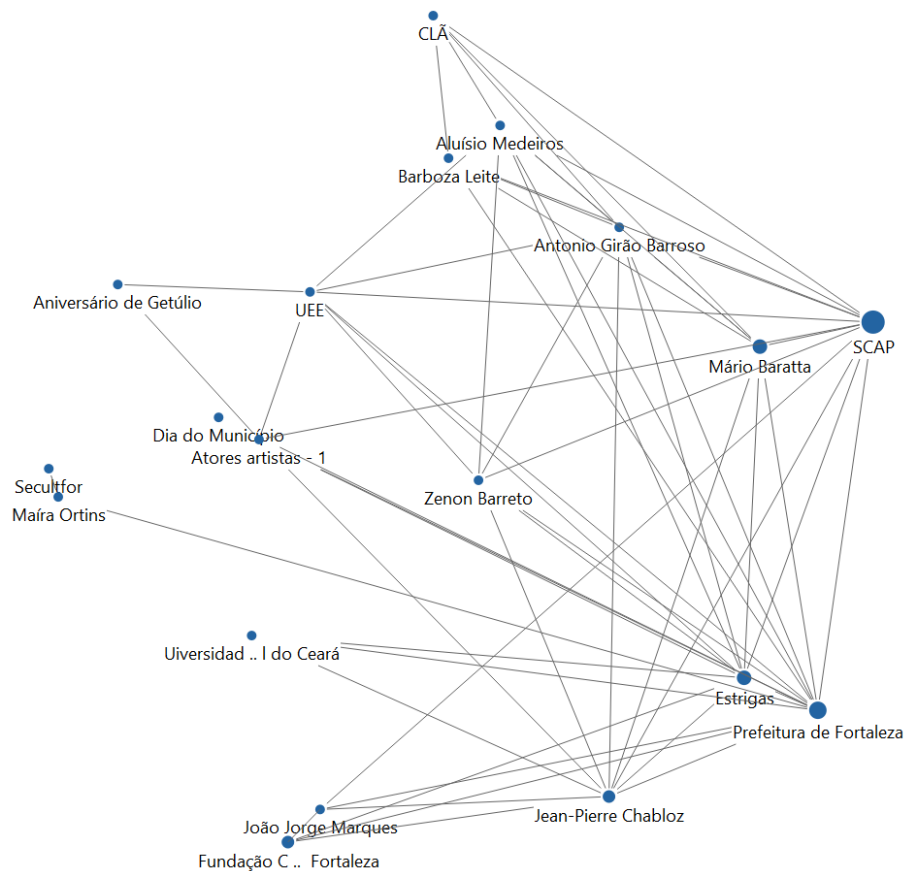
Nessa sessão iremos utilizar dos princípios difundidos pela *ANTI-History* (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS, 2009; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013) para discutir sobre como múltiplas versões históricas do Salão emergiram nos relatos e documentos históricos coletados por nós, além das práticas que foram sendo configuradas e performadas na trajetória da organização. Dessa forma iremos associar os princípios da simetria, relacionismo e multiplicidade.

As narrativas ao serem performadas se configuram de uma maneira específica em um dado momento (DUREPOS, 2009; LATOUR, 2000; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013). A configuração, por sua vez, pode ser (re)montada através das relações traçadas, assim a própria noção de história pode ser percebida a partir da ligação e das translações que unem os atores em uma rede de interações (BETTIN; MILLS, 2018; MILLS, 2017). Vale ressaltar, que diante dos pressupostos adotados pela *ANTI-History*, uma rede permanece em constante movimento, tendo em vista que uma relação não é fixa. Nesse sentido, os autores explanam a ideia de que toda configuração em rede é passageira, pois essa configuração ocorre em um ponto que oscila, que se movimenta (DUREPOS; MILLS, 2017).

A noção de que tudo está relacionado indica o tamanho exponencial que uma rede pode adotar, haja visto as inúmeras conexões que podem ser (re)montadas através de uma organização artística e dos fatores que a ela estão associados, culturais, políticos, sociais e econômicos (DUREPOS, 2009; CARRADINI, 2018; CENTENO, 2010; LEMMETYINEN; GO; LUONILA, 2013). Contudo, diante dos relatos documentados por meio dos nossos arquivos históricos, das práticas e atores identificados, é possível apresentar um esboço de como essas relações reticulares ocorreram de forma múltipla. A seguir apresentamos o mapeamento da rede de atores relevado por meio das codificações realizadas através do *software* MAXQDA, as associações entre os atores traduzem as trajetórias históricas do organizar artístico do Salão de Abril.

Mesmo a imagem apresentando uma rede estática, enfatizamos aqui a noção de que essas relações são criadas ao mesmo tempo que são desfeitas (DUREPOS, 2009), e que a imagem abaixo é apenas uma representação visual do traçado criado por nós a partir das informações de nossa coleção arquivística. Ressaltamos ainda que, a quarta passagem do Salão não se encontra relacionada na imagem, tendo em vista que os documentos utilizados para traçar essa passagem são resultantes de um outro percurso metodológico, que não foram inseridos na configuração analítica do *software* MAXQDA.

Figura 13 - A rede de atores da organização artística Salão de Abril



Fonte: Inscrições históricas e MAXQDA (2019).

A rede do Salão de Abril possui inúmeros atores que foram se posicionando e transladando através de diferentes conexões e associações (LATOUR, 2000), um fenômeno aberto e difuso, configurando a organização artística em diferentes passagens históricas (COOPER, 1976). Por vezes, esses atores, ao invés de associar e conectar, também exerciam o movimento oposto, desassociando da rede que praticava e organizava o Salão e configurando diferentes tipos (CARRADINI, 2018; CENTENO, 2010; LEMMETYINEN; GO; LUONILA, 2013). Nesse sentido, não é possível perceber esses movimentos por meio da representação visual apresentada acima.

Entretanto, a partir da figura acima, podemos perceber, que os atores transladam pelas passagens através dessas associações. Atores que emergem na primeira, segunda ou terceira passagem, se configuram nas narrativas históricas de outras passagens, e se relacionam uns com os outros, não figurando em um tempo unicamente linear.

As transições entre uma passagem e outra, também entre um Salão e outro, estabelecem pausas e recomeços, elos construtivos que se reajustam no tempo, performando uma prática de renovação. Essa prática se configura através de novas associações de atores em

uma rede de interação (LEMMETYINEN; GO; LUONILA, 2013) e de outras práticas performadas na trajetória da organização artística, como a de continuidade.

É na oscilação que ocorre no segundo ponto, no qual atores transladam em rede e vice-versa, que se configura a prática de continuidade, relacionada à prática de renovação. O relacionismo e a associação dos atores em rede, revelam nessas práticas a necessidade de se estabelecer mecanismos que subsidiem a continuidade dentro da gestão de políticas públicas (MEDEIROS, 2012). É fundamental a formulação desses mecanismos para que uma rede já configurada continue relacionando e associando os atores, para isso se faz necessário manter e dialogar sobre os interesses de cada um, conjugando-os em rede, relacionando-os (BARBALHO, 2008; BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS, 2009; DUREPOS; MILLS, 2012; MEDEIROS, 2012).

A relação entre SCAP e Prefeitura, por exemplo, na segunda passagem, emerge em alguns anos, mas não se mantém de forma contínua até o início da terceira passagem. O mesmo ocorre com o CLÃ, que não mantém sua posição no organizar do certame em outros anos do Salão de Abril da segunda passagem. A ausência de recursos influenciam o percurso organizacional do Salão (HOFFMANN; SILVA; DELLAGNELO, 2009), dificultando o seu próprio organizar e a prática de continuidade.

Ao iniciar nossa coleção arquivística procuramos não estabelecer um *a priori* entre os documentos que eram arquivados em nosso acervo, explorando com uma mesma curiosidade os traços do passado que íamos encontrando (DUREPOS; MILLS, 2012). Assim, buscamos manter essa postura perante os materiais, fossem eles jornais ou artigos científicos.

Esse posicionamento, que figura o princípio da simetria, foi mantido por nós não só sobre os documentos, mas também sobre os locais de busca e os atores que emergem, apresentando ser inerente à abordagem da *ANTI-History* (BETTIN; MILLS, 2018). Conforme exploramos anteriormente, a proposta dos autores não é a de encontrar a representação mais exata de um passado, mas como diferentes narrativas podem construir diferentes realidades de uma mesma organização (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2017; MILLS, 2017).

Além disso, o posicionamento simétrico adotado pelo pesquisador vai além dos relatos e inscitos históricos. A simetria é uma postura que perpassa ainda os atores que emergem desses documentos e arquivos. Diante disso, atores humanos e não-humanos, devem ser vistos de maneira simétrica, podendo, ambos, adotarem agência e influencia sobre o conhecimento construído, ou organização, no nosso caso (DUREPOS, 2009; BETTIN; MILLS, 2018).

É através dessa postura simétrica, por exemplo, que por meio de um ator humano, Estrigas, e de um ator não-humano, os catálogos, percebemos a prática de memória. O resgate histórico do Salão de Abril enquanto prática emerge a partir da segunda passagem da organização e percorre todas as passagens que sucedem. Quando falamos de práticas de memória estamos englobando desde o resgate histórico do Salão de Abril de 1943, uma prática muito frequente, até as homenagens performadas através de textos, salas especiais e exposições. Observamos essa prática mais em evidencia na terceira e quarta passagem histórica.

Na segunda passagem ela emerge mais nos relatos jornalísticos, através de textos que contextualizam o histórico do Salão, mencionando a UEE e os atores humanos envolvidos. Além dos próprios discursos de abertura de cerimônias que são transcritos tanto nos jornais como no livro histórico do Estrigas (1994). Os catálogos, durante esses anos, não exibem textos de apresentação. Esse movimento ocorre a partir da terceira passagem, na qual os próprios catálogos, atores não-humanos, agem também como uma prática de memória (BETTIN; MILLS, 2018), resgatando a memória do Salão.

O próprio organizar artístico do Salão, a partir da terceira passagem, adota práticas de memória. Essa prática se manifesta nos relatos e inscritos de diferentes maneiras, conforme trecho a seguir destaca de um dos catálogos:

Por isso resolvemos, desde o ano passado, retomar a História do Salão, através de uma exposição concomitante a uma pesquisa que compreendia os anos de 1943 até 1980, além de editar e publicar a segunda edição do livro de Estrigas que disserta sobre o Salão de Abril. Este ano pretendemos dar continuidade a este projeto de resgate da História do Salão a partir de uma exposição que compreenderá o período que abrange desde a geração de 80 aos dias atuais (SALÃO DE ABRIL, 2010, p. 7).

Inferimos que é na prática de memória que os atores se associam em rede, e transladam entre as passagens históricas. Jean-Pierre Chabloz, por exemplo, é relacionado à Prefeitura (Figura 13). Essa relação é exercida constantemente nos Salões da terceira passagem através do prêmio que carrega seu nome. A leitura da nossa coleção arquivística nos revelou diversos atores que permeiam toda a trajetória histórica do Salão de Abril, entre e nos períodos da organização. Por vezes humanos, por vezes não-humanos, e até híbridos, buscamos não os priorizar de maneira *a priori*, seguindo-os e mapeando-os conforme iam emergindo no decorrer da nossa (re)montagem (DUREPOS; MILLS, 2012).

Os atores híbridos que emergem nos relatos e inscritos dos documentos e arquivos, e se configuram no cerne do Salão de Abril, são a UEE, a SCAP, a Prefeitura de Fortaleza e o Fórum de Artes Visuais. São esses atores que tem seu nome vinculado à organização do

certame. Da mesma forma acontece com atores humanos, que também emergiram nas narrativas e relatos históricos, como Aluizio Medeiros, Antônio Girão Barroso, Estrigas, Zenon Barreto, Maíra Ortins, Júlio Lira e Júnior Pimenta.

Esses atores humanos também tiveram suas agências demarcadas nos documentos e arquivos analisados, marcando suas trajetórias no cerne da organização artística. Bem como os atores híbridos, que tiveram seus nomes demarcados nos relatos como organizadores do Salão. Nesse sentido, percebemos que ao tratar não só os documentos e arquivos históricos como simétricos, mas também os atores que deles emergem, (re)montamos narrativas que ao longo da trajetória histórica foram silenciadas ou até mesmo esquecidas. Dessa maneira, damos voz àqueles atores que durante anos se mantiveram, por vezes, ausentes nas narrativas. Dentre estes, destacamos o aniversário de Getúlio Vargas. O ator, como outros atores, emergiu em relatos de jornais, na primeira passagem do Salão, mas não permaneceu alinhado às narrativas de outros relatos históricos. Ao associarmos à prática de memória, percebemos que esse ator não foi praticado na rede, como outros atores (Figura 13).

Assim, é nesses desvios de narrativas, de ausências ou silêncios, que novas versões históricas de um mesmo evento ou ator surgem, configurando o princípio de multiplicidade. De acordo com Bettin e Mills (2018), esse princípio é caracterizado pelas transformações que ocorrem nas movimentações das narrativas, onde as translações se modificam, resultando em uma nova versão do ator, pessoa, evento ou organização.

Através desse conceito, podemos inferir que a própria organização artística Salão de Abril performou múltiplas configurações ao longo de sua trajetória. As diferentes passagens históricas, quatro para sermos específicas, revelam essas múltiplas versões de acordo com os nossos achados e posicionamentos. A cada passagem a narrativa se movimenta, configurando uma rede que está constantemente, e conseqüentemente, adquirindo nova forma.

Os novos formatos dessas redes de interações históricas, são influenciados, muitas vezes, por meio da ausência de atores que atuam em rede por meio de recursos financeiros (LEMMETYINEN; GO; LUONILA, 2013; HOFFMANN; SILVA; DELLAGNELO, 2009). A ausência desses atores, muitas vezes, é revelada na trajetória do Salão de Abril através de uma prática de apelo e crítica política. Ressaltamos, dessa forma, a importância das discussões sobre políticas públicas a partir dessas ausências que são discutidas no meio artístico visual e cultural (BARBALHO, 2008; HOFFMANN; SILVA; DELLAGNELO, 2009; MEDEIROS, 2012).

Antes mesmo da realização do primeiro Salão de Abril, a UEE manifestava suas críticas e apelos políticos direcionados ao estado em busca de apoio e suporte financeiro. Tal prática permaneceu presente em toda a trajetória da organização artística, tomando novas

direções, mas mantendo a necessidade de apoio. Na quarta passagem, por exemplo, a ausência do suporte financeiro levou à organização do Salão de Abril Sequestrado, uma nova configuração da rede em quarta passagem histórica realizada durante o percurso e trajetória da terceira passagem (DUREPOS; MILLS, 2017). Percebemos, assim, uma relação das práticas de apelo e crítica política com a prática de continuidade. Nas configurações dos diferentes Salões de Abril, ambas estiveram presentes, seja antes do período de latência, seja após.

Nesse sentido, as alterações nas narrativas refletem também em alterações e movimento político dos atores em rede. Conforme apresentamos, mais de um ator translada entre uma passagem e outra, adquirindo uma nova configuração na organização artística. Mário Baratta, por exemplo, emerge na primeira passagem do certame, como um ator expositor, que também incita e dá movimento ao meio artístico da cidade. Já na segunda passagem, o ator move, isto é, translada e adquire uma nova posição no organizar, dessa vez como líder da SCAP (CHAYM, 2017; DUREPOS; MILLS, 2012; LATOUR, 2000). E na terceira passagem, semelhante ao Jean-Pierre Chabloz, é constantemente resgatado através de homenagens e salas especiais, movendo novamente sua atuação na rede e configurando-se também na prática de memória.

Dessa maneira, a própria narrativa ao redor da figura de Baratta, se movimenta e se modifica ao longo da trajetória do certame. Além disso, podemos associar a multiplicidade às divergências narrativas encontradas nos próprios documentos e arquivos históricos coletados (BETTIN; MILLS, 2018). Como é o caso, por exemplo, da narrativa que permeia o início da segunda passagem do Salão, na qual, em alguns inscritos o CLÃ, ator híbrido, se configura ora como organizador, ora como patrocinador.

Sobre essas organizações que emergiram na década de 1940, Silva (2013, p. 49) afirma que se caracterizam pela busca da institucionalização, de obterem seus propósitos e metas alcançados, representando “a conquista de uma autonomia por parte da sociedade civil de criar e gerir movimentos organizados”. É possível observar, a partir disso, mais uma vez a necessidade de suporte e apoio do poder público na constituição de redes de interação (BRANT, 2010; GADELHA, BARBALHO, 2017; MEDEIROS, 2012).

Alguns jornais da época narram uma certa posição do CLÃ, enquanto outros documentos e arquivos históricos, relatam uma outra posição. Essas alterações de narrativas encontradas em diferentes inscritos refletem não só a multiplicidade de um mesmo evento ou ator, como também o posicionamento simétrico, adotado por nós pesquisadoras, necessário para que esses movimentos fossem (re)montados, resultando em mais de uma versão histórica sobre o Salão de Abril (BETTIN; MILLS, 2018).

Ao todo, essas alterações de narrativas, revelam as múltiplas versões históricas que a organização artística perpassa ao longo da trajetória. Seja por meio de uma nova configuração em rede, ou por um novo posicionamento de um ator, ou pelos diferentes relatos de diferentes inscritos, o princípio da multiplicidade aponta como diferentes práticas históricas de um mesmo passado tomam forma e se configuram no decorrer de uma organização (BETTIN; MILLS, 2018; DUREPOS; MILLS, 2012; MYRICK; MILLS; MILLS, 2013).

Assim, não só o princípio da multiplicidade, mas também o relacionismo e a simetria, apresentam como diferentes versões de um evento se moldam e se configuram (BETTIN; MILLS, 2018; BRANT, 2010; DUREPOS; MILLS, 2017). Identificando e traçando como os atores emergiram e como assumiram configurações específicas, auxilia a (re)montar diferentes narrativas, que ao longo do tempo ordenam diferentes táticas políticas, sociais e artísticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa nós performamos a *ANTI-History* para compreender o organizar dos atores em rede e das múltiplas práticas históricas que influenciaram no tempo a organização artística Salão de Abril. Na presente sessão iremos discorrer sobre como os objetivos específicos foram atingidos, as contribuições da pesquisa, bem como suas limitações.

A questão de pesquisa a ser respondida era: como diferentes atores e práticas históricas emergiram e se organizaram em rede? Para atingi-la detalhamos o objetivo geral em quatro objetivos específicos: identificar os atores, mapeando suas associações em rede nos (e entre os) períodos históricos; (re)montar as versões históricas do organizar artístico refletindo sobre os pontos de oscilação; e refletir sobre a história do organizar artístico do Salão em termos de multiplicidade, simetria e relacionismo.

Identificamos e seguimos na primeira passagem histórica do Salão de Abril, que engloba o ano de 1943, 25 atores associados em rede: 14 humanos, seis não-humanos e cinco híbridos. Já na segunda passagem, articulada entre os anos de 1946 e 1958, destacamos 22 atores em rede emergentes, sendo nove híbridos, sete humanos e seis não-humanos. A terceira passagem histórica se enquadra desde 1964 até os dias de hoje. Nela seguimos 24 atores em rede, entre eles nove atores híbridos, oito atores humanos e sete não-humanos. Por fim, na quarta passagem, no ano de 2017, destacamos um total de 31 atores associados em rede: oito atores híbridos, 13 atores humanos e 10 atores não-humanos. Entre estes atores organizados em redes identificados e seguidos nas (e entre as) passagens históricas narradas, destacamos quatro atores híbridos: a União Estadual dos Estudantes, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas, a Prefeitura de Fortaleza e o Fórum de Artes Visuais.

Salientamos que esses atores em rede, por sua vez, transladam entre uma passagem histórica e outra, praticando um movimento artístico com conotações políticas entre as diferentes edições do certame. Apontamos ainda, que a partir dessa identificação (re)montamos as versões históricas de cada passagem e que a partir delas articulamos os pontos de oscilação, apresentando os movimentos das narrativas no qual esta política, exercida em um campo artístico, foi praticada no contexto da cidade de Fortaleza (DUREPOS; MILLS, 2017). Observamos aqui como contribuição do nosso trabalho, a evidência de que o quarto ponto de oscilação perpassa não só as passagens históricas desse organizar artístico, mas toda a análise e escrita do texto dessa dissertação por estas pesquisadoras, sendo, dessa forma, intrínseco à performance da *ANTI-History*.

Com relação à primeira passagem, evidenciamos o primeiro e o terceiro ponto de oscilação, figurando momentos das narrativas em que a história circunscreveu em passado e o passado em história, por meio do organizar artístico de atores em rede, por vezes humanos, por vezes não-humanos e por vezes híbridos. Já na segunda passagem histórica identificamos o movimento de todos os cinco pontos de oscilação, principalmente do terceiro ponto, momentos em que ora manifestam atores humanos, ora atores não-humanos, ora atores híbridos, refletindo na movimentação constante de narrativas desse período referentes ao organizar em rede dos atores. Já na terceira passagem, percebemos a manifestação dos quatro primeiros pontos de oscilação, dessa vez com destaque para o segundo, que figura na mobilização, ou não, dos atores em rede, refletindo a constante movimentação do organizar político e artístico do Salão de Abril. Ademais, evidenciamos e articulamos na quarta passagem histórica, principalmente, o terceiro e quinto ponto de oscilação, refletindo os movimentos políticos que ocorrem nas oscilações entre atores humanos, não-humanos e híbridos, e a relação da inscrição histórica e formação de leitura. Nessa passagem percebemos com mais destaque a nossa atuação enquanto pesquisadora sobrepondo os traços do passado difundidos, tendo em vista a nossa participação na organização artística sob estudo.

A partir dos pontos de oscilação identificados e articulados, as diferentes configurações de atores em rede foram sendo mobilizadas no decorrer temporal e espacial da trajetória histórica da organização artística Salão de Abril. Dessa forma, consideremos essa uma das nossas principais contribuições, uma vez que não detectamos trabalhos teóricos-empíricos no âmbito nacional que articulasse tal construto teórico da abordagem da *ANTI-History*. Nesse sentido, ressaltamos ser importante considerar o ator híbrido no construto de análise do terceiro ponto de oscilação, tendo em vista que a configuração heterogênea do social revela atores para além da dicotomia humano/não-humano, corroborando com noções do organizar enquanto processo de construção e interação. Salientamos que a partir dessa contribuição do nosso trabalho, estudos futuros levem em conta tal aspecto ao utilizar os pontos de oscilação, construtos de análise da *ANTI-History*.

Em termos de relacionismo, reconhecemos que as próprias narrativas que emergiam a partir das inscrições históricas mostravam-se associadas ao organizar artístico dos atores em rede, assim como as diferentes passagens históricas documentavam as translações históricas entre os atores em rede que perpassavam e conectavam este organizar artístico entre os períodos em uma lógica espaço-temporal. Evidenciamos, assim, que o todo desse organizar artístico está relacionado no tempo e no espaço e que as histórias são construídas através das múltiplas interações entre os atores, que, por sua vez, mobilizam seus interesses em rede performando

uma malha de múltiplas práticas. Em termos de simetria, observamos que na medida que tecíamos nossas observações, participações e leituras no decorrer da pesquisa, possibilitamos que diferentes atores em rede e versões históricas fossem gradativamente emergindo no trabalho, constituindo assim este princípio no próprio organizar artístico aqui narrado.

No quesito multiplicidade, revelamos não só múltiplas versões históricas, mas também múltiplas práticas em malha que constituem a organização artística a partir da sua rede de interações entre atores. Consideramos, dessa forma, que ao apresentar alternativas a versões de um passado, pluralizamos a organização e o entendimento dela e dos atores em rede que a constituem, bem como a atualização no tempo e no espaço das práticas performadas. Enfatizamos, desse modo, que essa malha de práticas se encontra imbrincada no decorrer das diferentes passagens históricas e hiatos tempo-espacial.

Ressaltamos que o organizar dessa multiplicidade do Salão de Abril ao caracterizar, por meio dos pontos de oscilação, movimentos de conotação artístico e político, evidenciou a dimensão espacial desse organizar ao envolver diferentes espaços da cidade, revelando possíveis sugestões na formulação de políticas públicas. As histórias do organizar dos Salões de Abril de 2008, 2009, 2011 e 2017, evidenciaram um organizar processual aberto ao envolver espaços urbanos, ampliando, ocupando e incluindo diferentes lugares da cidade, para além dos espaços convencionais de exposição em galerias. O organizar desses quatro Salões, em especial o Salão Sequestrado em 2017, ocupou e incluiu a cidade ao construir pontes entre as convencionais galerias e os pedaços urbanos, como as ruas, o centro da cidade, presídios, comunidades periféricas, igrejas dessacralizadas e terminais de ônibus. O Salão de Abril Sequestrado alastra essa prática, configurando um amplo movimento de conotações política inclusiva, demonstrando a possibilidade de uma gestão e governança urbana por meio da arte, e uma aproximação entre arte, cultura e comunidades periféricas.

Assim, consideramos, em particular, a conotação histórica-política-espacial, uma das principais contribuições do organizar artístico dos Salões. Reconhecer os meandros do apelo político inclusivo na seara urbana do organizar do Salão de Abril Sequestrado, que se alastrou pela cidade, talvez seja uma forma de dar voz aos atores que há tantos anos se pronunciam em busca do fomento e da ampla participação nas artes visuais. Por meio da apropriação de parte significativa da cidade e das discussões sobre as histórias do organizar do Salão, os atores em rede atuantes na quarta passagem histórica fizeram da cidade de Fortaleza a própria terra prometida.

Por fim, apontamos como limitação do trabalho a nossa habilidade e conhecimento sobre o Salão de Abril para explicar com mais afinco as relações e associações entre os atores

em rede. Nesse sentido, por não se relacionarem tão diretamente com o objeto, alguns atores não foram seguidos, o que limita, até certo ponto, nossa pesquisa. Sugerimos esta limitação como uma possibilidade de desenvolvimento de estudos futuros.

Ademais, consideramos o uso de documentos e arquivos históricos tanto como uma contribuição do trabalho, como também uma limitação. Uma contribuição tendo em vista que não são muitos os trabalhos acadêmicos de administração que se utilizam da história, unicamente por arquivos e por meio da abordagem da *ANTi-History*, conforme descrevemos. Ao mesmo tempo, conseguimos observar esse uso como uma limitação tendo em vista a dificuldade em coletar os materiais quando não há um lugar específico que gerencie esses documentos e a própria limitação dos inscritos em si, pois ao mesmo tempo em que podem revelar informações, podem também ocultar. Nesse contexto, sugerimos que as políticas públicas para este setor necessitam serem implementadas e que avancem no sentido de protegerem os arquivos que contam as nossas histórias, continuando a prática de memória.

De modo a dar fim a esta escrita, sugerimos como pesquisas futura o mapeamento político dos atores nos períodos de latência que, nos relatos históricos performados atualmente, se encontram como um “buraco negro”; e o aprofundamento das discussões sobre os espaços da organização e do movimento político imbuído neles. O conhecimento desses hiatos históricos e articulação dos espaços podem auxiliar na continuidade e formulação de políticas públicas para o setor artístico visual da cidade de Fortaleza e do estado do Ceará. Ademais, sugerimos o prosseguimento da construção de conhecimentos com relação ao conceito de pontos de oscilação proposto por Durepos e Mills (2017) na abordagem da *ANTi-History*, tendo em vista o potencial de análise, de modo que sejam performadas e abordadas histórias dos processos do organizar para além do Salão de Abril.

REFERÊNCIAS

1º SALÃO de Abril. **O Povo**, Fortaleza, 27 abr. 1943. p. 4.

ALCADIPANI, R.; BERTERO, C. O. Uma escola norte-americana no Ultramar? Uma historiografia da Escola de Administração de Empresas de São Paulo na Fundação Getúlio Vargas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, 36., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2012.

AMANHÃ, a inauguração do Primeiro Salão de Abril. **Unitário**, Fortaleza, 18 abr. 1943. p. 2.

BARATTA, M. A palavra dos pintores no 2º. Salão de Abril. **Unitário**, Fortaleza, 30 abr. 1946. Não paginado.

BARBALHO, A. **Textos nômades**: política, cultura e mídia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2008.

BARROS, A. Antecedentes dos cursos superiores em Administração brasileiros: as escolas de Comércio e o curso superior em Administração e Finanças. **Cadernos EBAPE. BR**, v. 15, n. 1, p. 88-100, 2017.

_____. Archives and the “Archive”: dialogue and an agenda of research in organization studies. **Organizações & Sociedade**, v. 23, n. 79, p. 609-623, 2016.

_____. Os arquivos e o “arquivo” (e vice-versa): temas para os estudos organizacionais. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO, 38., 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2014.

_____; ALCADIPANI, R.; BERTERO, C. O. A criação do curso superior em Administração na UFRGS em 1963: Uma análise histórica. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, v. 58, n. 1, p. 3-15, 2018.

_____; CARRIERI, P. O cotidiano e a história: construindo novos olhares na Administração. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, v. 55, n. 2, p. 151-161, 2015.

BETTIN, C.; MILLS, A. J. More than a feminist: ANTi-Historical reflections on Simone de Beauvoir. **Management & Organizational History**, v. 13, n. 1, p. 65-85, 2018.

BEZERRA, M. M.; LOPES, L. L. S.; SILVA, J.; IPIRANGA, A. S. R. Spatial ruptures and the (re)appropriation of places in the city: The kidnap of an art exhibition. In: EUROPEAN GROUP FOR ORGANIZATION STUDIES COLLOQUIUM, 34., 2018, Tallinn, Estonia. **Anais...** Tallinn: EGOS, 2018.

BLOOR, D. **Conhecimento e imaginário social**. São Paulo: ENESP, 2009.

BOOTH, C.; ROWLINSON, M. Management and organizational history: prospects. **Management and Organizational History**, v. 1, n. 1, p. 5-30, 2006.

BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

BRANT, L. Dimensões culturais para a crise financeira. In: BERTINI *et al.* **A cultura na crise**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2010.

BRUNNINGE, O. Using history in organizations: how managers make purposeful reference to history in strategy processes. **Journal of Organizational Change Management**, v. 22, n. 1, p. 8-26, 2009.

CARNEIRO, A. T. PODE A ÁREA DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS SER HISTORIOGRÁFICA? **Farol-Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade**, v. 3, n. 8, p. 987-1017, 2017.

CARRADINI, S. An organizational structure of Indie Rock musicians as displayed by Facebook usage. **Journal of Technical Writing and Communication**, v. 48, n. 2, p. 151-174, 2018.

CAVEDON, N. R. **Administração de Toga: Desvendando a Cultura Organizacional da UFRGS e da UNISINOS**. 2000. 348 f. Tese (Doutorado em Administração) – Programa de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

CENTENO, M. J. A. **As Organizações Culturais e o Espaço Público: A Experiência da rede Nacional de Teatros e Cineteatros**. 2010. 688 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.

CERTEAU, M. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CEZÁRIO, H. B. M.; DAVEL, E.; SANCHO, L. S. Tecnologia social das mobilizações: identidade e participação na gestão de iniciativas museológicas comunitárias. **Museologia e Patrimônio**, v. 10, n. 2, p. 261-282, 2017.

CHAYM, C. D. **ANTI-History e o organizar das práticas científicas: desvelando um sociopast de um laboratório vinculado à Rede Nordeste de Biotecnologia**. 2017. 139 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Administração) - Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2017.

CLARK, P.; ROWLINSON, M. The treatment of History in Organization Studies: towards an 'historic turn'? **Business History**, v. 46, n. 3, p. 331-352, 2004.

COOKE, B. Writing the left out of management theory: the historiography of the management of change. **Organization**, v. 6, n. 1, p. 81-105, 1999.

COOPER, R. The Open Field. **Human Relations**, v. 29, n. 11, p. 999-1017, 1976.

CORAIOLA, D. M.; FOSTER, W. M.; SUDDABY, R. Varieties of history in organization studies. In: MCLAREN, P. G.; MILLS, A. J.; WEATHERBEE, T. G. (Eds.). **The routledge**

companion to management and organizational history. London: Routledge, 2015. p. 206-221.

CORRIGAN, L. T. **Budget theatre**: a postdramaturgical account of municipal budget making. 2015. 271 f. Tese (Doutorado em Administração) – Saint Mary's University, Halifax, 2015.

COSTA, I. Esperando setembro chegar...**O Povo**, Fortaleza. Vida & Arte, 2017. Disponível em: < <https://www.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2017/06/esperando-setembro-chegar.html>>. Acesso em: 27 out. 2017.

COSTA, R. V.; CUNHA FILHO, F. H. Qual o lugar da arte? Análise sociojurídica da lei municipal de Fortaleza sobre colocação de obras de arte em espaços públicos. **Políticas Culturais em Revista**, v. 2, n. 3, p. 28-60, 2010.

COSTA, A. M.; BARROS, D. F.; CARVALHO, J. L. F. A dimensão histórica dos discursos acerca do empreendedor e do empreendedorismo. **RAC-Revista de Administração Contemporânea**, v. 15, n. 2, 2011.

_____; BARROS, D.; MARTINS, P. Perspectiva Histórica em Administração: Novos Objetos, Novos Problemas, Novas Abordagens. **RAE**, São Paulo. v. 50, n. 3, p. 288-299, 2010.

D'ASTOUS, A.; COLBERT, F.; FOURNIER, M. An experimental investigation of the use of brand extension and co-branding strategies in the arts. **Journal of Services Marketing**, v. 21, n. 4, p. 231-240, 2007.

DAIGLE, P.; ROULEAU, L. Strategic plans in arts organizations: A tool of compromise between artistic and managerial values. **International journal of arts management**, v. 12, n. 3, p. 13-30, 2010.

DECKER, S. The silence of the archives: Business history, post-colonialism and archival ethnography. **Management & Organizational History**, v. 8, n. 2, p. 155-173, 2013.

DUREPOS, G. ANTi-History: Toward amodern histories. In: MCLAREN, P. G.; MILLS, A. J.; WEATHERBEE, T. G. (Eds.). **The routledge companion to management and organizational history**. London: Routledge, 2015. p. 153-180.

_____. **ANTi-History**: Toward an Historiographical Approach to (Re)assembling Knowledge of the Past. 2009. 352 f. Tese (Doutorado em Administração) – Saint Mary's University, Halifax, 2009.

DUREPOS, G.; MILLS, A. J. ANTi-History, relationalism and the historic turn in management and organization studies. **Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal**, v. 12, n. 1, p. 53-67, 2017.

DUREPOS, G.; MILLS, A. Actor Network Theory, ANTi-History, and Critical Organizational Historiography. **Organization**, v. 19, n. 6, p. 703-721, 2012.

DUREPOS, G.; MILLS, A. J.; WEATHERBEE, T. G. Theorizing the past: Realism, relativism, relationalism and the reassembly of Weber. **Management & Organizational History**, v. 7, n. 3, p. 267-281, 2012.

ESTATUTOS da U.E.E. **Unitário**, Fortaleza, 15 jan. 1943. Não paginado.

ESTRIGAS, N. F. **O Salão de Abril: 1943-2009**. 2. ed. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2009.

_____. **O Salão de Abril**. Fortaleza: Edições Fundação Cultural de Fortaleza, 1994.

_____. **A Fase Renovadora na Arte Cearense**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

EXPOSIÇÃO de arte e pintura da U.E.E. **O Povo**, Fortaleza, 29 mar. 1943, p. 4.

FERNANDES, F.; BEZERRA, M.; IPIRANGA, A. Da Escola de Administração do Ceará (EAC) para o CESA/UECE: Uma Trama Histórica. In: SEMINÁRIOS EM ADMINISTRAÇÃO, 18., 2015, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2015.

FESTIVAMENTE comemorado em Fortaleza o dia do presidente. **O Povo**, Fortaleza, 19 abr. 1943, p. 4.

FLACH, L.; ANTONELLO, C. S. Organizações culturais e a aprendizagem baseada em práticas. **Cadernos EBAPE. BR**, v. 9, n. 1, p. 156-176, 2011.

GADELHA, R.; BARBALHO, A. A. POLÍTICA E PRODUÇÃO CULTURAL NO CEARÁ (1960-2014): a formação de um campo. **Estudos de Sociologia**, v. 1, n. 23, p. 53-86, 2017.

GRANDE sessão universitária, hoje, às 19 hs.30, no Palácio do Comércio. **O Povo**, Fortaleza, 28 jan. 1943, p. 4.

GODFREY, P. C.; HASSARD, J.; O'CONNOR, E. S.; ROWLINSON, M.; RUEF, M. What is organizational history? Toward a creative synthesis of history and organizational studies. **Academy of Management Review**, v. 41, n. 4, p. 590-608, 2016.

GOULART, S.; MENEZES, M. F. F.; GONÇALVES, J. C. S. Composição e características do campo organizacional dos museus e teatros da Região Metropolitana da Cidade de Recife. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS, 2., 2002, Recife. **Anais...** Recife: ANPAD, 2002.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. [S.l.]: TupyKurumin, 2006.

HARTT, C. M.; MILLS, A. J.; MILLS, J. H.; CORRIGAN, L. T. Sense-making and actor networks: the non-corporeal actant and the making of an Air Canada history. **Management & Organizational History**, v. 9, n. 3, p. 288-304, 2014.

_____; MILLS, J. H.; MILLS, A. J. Reading between the lines: gender, work and history: The case of the Nova Scotia Teachers' Union. **Journal of Management History**, v. 18, n. 1, p. 82-95, 2012.

HEGELE, C; KIESER, A. Control the Construction of Your Legend or Someone Else Will—An Analysis of Texts on Jack Welch. **Journal of Management Inquiry**, v. 10, n. 4, p. 298-309, 2001.

HOFFMANN, S. R. B.; DELLAGNELO, E. H. L. Transformações nos objetivos de organizações culturais sem fins lucrativos. **Cadernos EBAPE. BR**, v. 5, n. 1, p. 1-13, 2007.

_____; SILVA, F. M. V.; DELLAGNELO, E. H. L. Objetivos de organizações culturais sem fins lucrativos e suas fontes financiadoras. **Cadernos EBAPE. Br**, v. 7, n. 2, p. 183-198, 2009.

IPIRANGA, A. S. R. A cultura da cidade e os seus espaços intermediários: os bares e os restaurantes. **Revista de Administração Mackenzie (Mackenzie Management Review)**, v. 11, n. 1, p. 65-91, 2010.

_____; CHAYM, C. D.; SOUSA, F. G. P. Relatos sobre o organizar do sócio-passado em uma patente brasileira de biotecnologia. **Revista Eletrônica de Ciência Administrativa-RECADM**, v. 15, n. 2, p. 133-147, 2016.

JACQUES, R. S. History, historiography and organization studies: The challenge and the potential. **Management & Organizational History**, v. 1, n. 1, p. 31-49, 2006.

KEULEN, S.; KROEZE, R. Understanding management gurus and historical narratives: The benefits of a historic turn in management and organization studies. **Management & Organizational History**, v. 7, n. 2, p. 171-189, 2012.

KIESER, A. Why Organization Theory Needs Historical Analyses—And How This Should Be Performed. **Organization Science**. v. 5, n. 4, p. 608-620, 1994.

KIVIJÄRVI, M.; MILLS, A. J.; MILLS, J. H. Performing Pan American Airways through coloniality: an ANTi-History approach to narratives and business history. **Management & Organizational History**, v. 1, n. 1, p. 1-22, 2018.

KNOPP, G. C.; VIEIRA, M. M. F. CULTURA E DESENVOLVIMENTO: O PROGRAMA BAIRRO-ESCOLA DA CIDADE DE NOVA IGUAÇU. **Revista Administração e Diálogo**, v. 9, n. 1, p. 59-94, 2007.

LATUOR, B. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012.

_____. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: ENESP, 2000.

LEITE, B. **Esquema da Pintura do Ceará**. Fortaleza: Edições CLÃ, 1949.

LEMMETYINEN, A.; GO, F.; LUONILA, M. The relevance of cultural production—Pori Jazz—in boosting place brand equity. **Place Branding and Public Diplomacy**, v. 9, n. 3, p. 164-181, 2013.

MACLEAN, M.; HARVEY, C.; CLEGG, S. R. Conceptualizing historical organization studies. **Academy of Management Review**, v. 41, n. 4, p. 609-632, 2016.

MARQUES, K. AUTONOMIZAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO E SINGULARIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: A INSTITUIÇÃO DO LUGAR SOCIAL DA ARTE E DO ARTISTA EM FORTALEZA. **Revista de Ciências Sociais**, v. 38, n. 1, p. 30-52, 2010.

MEDEIROS, J. R. L. Onde experimentar? **Políticas Culturais em Revista**, v. 5, n. 2, p. 151-163, 2012.

MILLS, A. J. Getting Down and Dirty: Microhistory from the ANTi-History Perspective. **Workplace Review**, p. 18-26, April, 2017.

_____; SUDDABY, R., FOSTER, W. M., DUREPOS, G. Re-visiting the historic turn 10 years later: current debates in management and organizational history – an introduction, **Management & Organizational History**, v. 11, n. 2, p. 67-76, 2016.

_____; WEATHERBEE, T. G.; DUREPOS, G. Reassembling Weber to reveal the-past-as-history in management and organization studies. **Organization**, v. 21, n. 2, p. 225-243, 2014.

MITEV, N.; DE VAUJANY, F. X. Seizing the opportunity: towards a historiography of information systems. **Journal of Information Technology**, v. 27, n. 2, p. 110-124, 2012.

MYRICK, K.; MILLS, J. H.; MILLS, A. J. History-making and the Academy of Management: an ANTi-History perspective. **Management & Organizational History**, v. 8, n. 4, p. 345-370, 2013.

NOTÍCIA sobre a pintura e suas adjacências no Ceará. **Correio do Ceará**, Fortaleza, 1943. Não paginado.

OLIVEIRA, J. S.; CAVEDON, N. R. Micropolíticas das práticas cotidianas: etnografando uma organização circense. **RAE-Revista de Administração de Empresas**, v. 53, n. 2, p. 156-168, 2013.

O PROGRAMA das festas dedicadas ao presidente. **Unitário**, Fortaleza, 16 abr. 1943. Não paginado.

PREFEITURA DE FORTALEZA. **EDITAL Nº 3669/2018**. Fortaleza, 2018. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Salão de Abril - Mapeamento dos lugares de realização – Década 1940**. Fortaleza, 2016a. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Salão de Abril - Mapeamento dos lugares de realização – Década 1950**. Fortaleza, 2016b. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Salão de Abril - Mapeamento dos lugares de realização – Década 1960**. Fortaleza, 2016c. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Salão de Abril - Mapeamento dos lugares de realização – Década 1970.** Fortaleza, 2016d. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Salão de Abril - Mapeamento dos lugares de realização – Década 1980.** Fortaleza, 2016e. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Salão de Abril - Mapeamento dos lugares de realização – Década 2000.** Fortaleza, 2016f. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **Salão de Abril - Mapeamento dos lugares de realização – Década 2010.** Fortaleza, 2016g. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2018.

RENTSCHLER, R.; POTTER, B. Accountability versus artistic development: The case for non-profit museums and performing arts organizations. **Accounting, auditing & accountability journal**, v. 9, n. 5, p. 100-113, 1996.

RENTSCHLER, R.; RADBOURNE, J.; CARR, R.; RICKARD, J. Relationship marketing, audience retention and performing arts organisation viability. **International journal of nonprofit and voluntary sector marketing**, v. 7, n. 2, p. 118-130, 2002.

ROWLINSON, M.; CASEY, A.; HANSEN, P. H.; MILLS, A. J. Narratives and Memory in Organizations. **Organization**, v. 21, n. 4, p. 441-446, 2014.

SALÃO de Abril: cinquentão e imaturo. **O Povo**, Caderno Vida & Arte, Fortaleza, 28 maio 2000. Não paginado.

SALÃO DE ABRIL. **Site do Salão de Abril.** Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

_____. **Catálogo da 69ª edição.** Fortaleza, 2018.

_____. **Catálogo da 62ª edição.** Fortaleza, 2011. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 61ª edição.** Fortaleza, 2010. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 60ª edição.** Fortaleza, 2009. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 59ª edição.** Fortaleza, 2008. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 58ª edição.** Fortaleza, 2007. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 56ª edição.** Fortaleza, 2004. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

- _____. **Catálogo da 54ª edição.** Fortaleza, 2002. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 53ª edição.** Fortaleza, 2001. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 50ª edição.** Fortaleza, 1999. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 49ª edição.** Fortaleza, 1998. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 47ª edição.** Fortaleza, 1996. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 46ª edição.** Fortaleza, 1995. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 44ª edição.** Fortaleza, 1993. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 43ª edição.** Fortaleza, 1992. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 40ª e 41ª edição.** Fortaleza, 1990. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 38ª edição.** Fortaleza, 1988. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 37ª edição.** Fortaleza, 1987. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 35ª edição.** Fortaleza, 1985. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 34ª edição.** Fortaleza, 1984. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 30ª edição.** Fortaleza, 1980. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 27ª edição.** Fortaleza, 1977. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 23ª edição.** Fortaleza, 1973. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.
- _____. **Catálogo da 22ª edição.** Fortaleza, 1972. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 20ª edição.** Fortaleza, 1970. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 19ª edição.** Fortaleza, 1969. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 18ª edição.** Fortaleza, 1968. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 14ª edição.** Fortaleza, 1958. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Catálogo da 9ª edição.** Fortaleza, 1953. Disponível em: <<http://www.salaodeabril.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **Convocatória de artistas para o 68º Salão de Abril Sequestrado.** Fortaleza, 2017. Disponível em: <<https://docs.google.com/document/d/1hsE0r4YBxTbAizbZAA0Gksz3yjcptEaYPKDW2ITOMko/edit>>. Acesso em: 23 out. 2017.

SANTOS, A. C. N. **A Estética Estadonovista:** um estudo acerca das principais comemorações oficiais sob o prisma do Cine-Jornal Brasileiro. 2004. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SCHWARTZ, J. M.; COOK, T. Archives, records, and power: The making of modern memory. **Archival science**, v. 2, n. 2, p. 1-19, 2002.

SERÁ sábado próximo a inauguração do Segundo Salão de Abril. **Unitário**, Fortaleza, 23 abr. 1946. Não paginado.

SILVA, A. **O Salão de Abril em dois momentos:** Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944 – 1970). Dissertação de Mestrado em História – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SILVA, A. OS SALÕES DE ABRIL E OS GRUPOS SCAP E CLÃ COMO ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE. **Revista de História Bilros. História (s), Sociedade (s) e Cultura (s)**, v. 1, n. 1, p. 57-72, 2013.

SOUSA, H. SALÃO SEQUESTRO NA HISTÓRIA DO SALÃO DE ABRIL. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27., 2018, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ANPAP, 2018.

SOUSA, H. (Org.). **Salão de Abril 1980-2009:** de Casa para o Mundo do Mundo para Casa. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2010.

STRATI, A. Aesthetics and organizations without walls. **Studies in Cultures, Organizations and Societies**, v. 1, n. 1, p. 83-105, 1995.

ÜSDIKEN, B.; KIESER, A. Introduction: history in organization studies. **Business History**, v. 46, n. 3, p. 321-330, 2004.

ÜSDIKEN, B.; KIPPING, M. History and organization studies: A long-term view. In: BUCHELI, M.; WADHWANI, D. R. (Eds.). **Organizations in time: History, theory, methods**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 33-55.

VIEIRA, M. M. F.; KNOPP, G. C.; COSTA, M. L. Culture as educational intervention for change: The experience of the Neighbourhood-School Programme in the city of Nova Iguaçu, Brazil. **City, Culture and Society**, v. 2, n. 1, p. 17-24, 2011.

VITORIOSA a exposição do II Salão de Abril. **O Estado**, Fortaleza, 05 maio 1946. Não paginado.

VIZEU, F. Idort e difusão do Management no Brasil na década de 1930. **Revista de Administração de Empresas**, v. 58, n. 2, p. 163-173, 2018.

_____. Potencialidades da análise histórica nos estudos organizacionais brasileiros. **Revista de Administração de Empresas**, v. 50, n. 1, p. 36-46, 2010.

YBEMA, S.; YANOW, D.; WELS, H.; KAMSTEEG, F. **Organizational Ethnography: Studying the complexities of everyday life**. Los Angeles: SAGE, 2009.

WANDERLEY, S.; BARROS, A.; COSTA, A. S. M.; CARRIERI, A. P. CAMINHOS E PERCURSOS DA HISTÓRIA EM ADMINISTRAÇÃO: UM CHAMADO À REFLEXÃO SOBRE O TEMPO E A CONSTRUÇÃO DO PRESENTE. **Farol-Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade**, v. 3, n. 8, p. 801-820, 2017.

WEATHERBEE, T. G. Caution! This historiography makes wide turns: Historic turns and breaks in management and organization studies. **Management & Organizational History**, v. 7, n. 3, p. 203-218, 2012.

ZALD, M. N. More fragmentation? Unfinished business in linking the social sciences and the humanities. **Administrative Science Quarterly**, v. 41, n. 2, p. 251-261, 1996.

ZALD, M. N. Organization studies as a scientific and humanistic enterprise: Toward a reconceptualization of the foundations of the field. **Organization Science**, v. 4, n. 4, p. 513-528, 1993.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Presidentes da SCAP

| Ano | Edição do Salão | Nome |
|------------|------------------------|---------------------------|
| 1946 | II Salão de Abril | Mário Baratta |
| 1947 | III Salão de Abril | Antônio Girão Barroso |
| 1948 | IV Salão de Abril | Antônio Girão Barroso |
| 1949 | V Salão de Abril | Antônio Miranda Henriques |
| 1950 | VI Salão de Abril | João Maria Siqueira |
| 1951 | VII Salão de Abril | Paulo Pamplona |
| 1952 | VIII Salão de Abril | Hermógenes Gomes da Silva |
| 1953 | IX Salão de Abril | Estrigas |
| 1954 | X Salão de Abril | Artur Eduardo Benevides |
| 1955 | XI Salão de Abril | Cláudio Martins |
| 1956 | XII Salão de Abril | Zenon Barreto |
| 1957 | XIII Salão de Abril | Honor Torres |
| 1958 | XIV Salão de Abril | João Lázaro Figueiredo |

APÊNDICE B – Matérias dos jornais sobre o Salão de Abril Sequestrado

| Data | Título | Veículo |
|-------------|---|-------------------------------|
| 26/06/2017 | Esperando setembro chegar... | O Povo: Vida & Arte |
| 27/07/2017 | Salão de Abril “sequestrado” abre convocatória para artistas | O Povo: Vida & Arte |
| 28/07/2017 | Após reação de artistas, Secultfor anuncia Salão de Abril | O Povo: Vida & Arte |
| 27/09/2017 | “68º Salão de Abril Sequestrado” | Tribuna do Ceará: Eventos |
| 28/09/2017 | 68º Salão de Abril começa hoje, sem apoio da prefeitura | O Povo: Vida & Arte |
| 28/09/2017 | “Resgate de um salão esquecido” | Diário do Nordeste: Caderno 3 |
| 02/10/2017 | “Salão de Abril se espalha pela Cidade” | O Povo: Vida & Arte |
| 03/10/2017 | “Salão de Abril Sequestrado: Um pouco de oxigênio” | O Povo: Vida & Arte |
| 06/10/2017 | “Artistas ‘sequestram’ Salão de Abril, realizam mostra e criticam ausência de recursos da Prefeitura” | Tribuna do Ceará: Cotidiano |
| 23/10/2017 | “Sequestrar a arte” | O Povo: Vida & Arte |

APÊNDICE C – Catálogos disponíveis no site do Salão de Abril

| Documentos disponíveis no site do Salão de Abril |
|---|
| Catalogo+salao+de+abril+1943 |
| Catalogo+salao+de+abril+1947 |
| Catalogo+salao+de+abril+1948 |
| Catalogo+salao+de+abril+1949 |
| Catalogo+salao+de+abril+1950 |
| Catalogo+salao+de+abril+1951 |
| Catalogo+salao+de+abril+1952 |
| Catalogo+salao+de+abril+1953 |
| Catalogo+salao+de+abril+1956 |
| Catalogo+salao+de+abril+1958 |
| Catalogo+salao+de+abril+1968 |
| Catalogo+salao+de+abril+1969 |
| Catalogo+salao+de+abril+1970 |
| Catalogo+salao+de+abril+1972 |
| Catalogo+salao+de+abril+1973 |
| Catalogo+salao+de+abril+1974 |
| Catalogo+salao+de+abril+1975 |
| Catalogo+salao+de+abril+1976 |
| Catalogo+salao+de+abril+1977 |
| Catalogo+salao+de+abril+1978 |
| Catalogo+salao+de+abril+1979 |
| Catalogo+salao+de+abril+1980 |
| Catalogo+salao+de+abril+1981 |
| Catalogo+salao+de+abril+1982 |
| Catalogo+salao+de+abril+1983 |
| Catalogo+salao+de+abril+1984 |
| Catalogo+salao+de+abril+1985 |
| Catalogo+salao+de+abril+1986 |
| Catalogo+salao+de+abril+1987 |
| Catalogo+salao+de+abril+1988 |
| Catalogo+salao+de+abril+1989 |
| Catalogo+salao+de+abril+1990 |
| Catalogo+salao+de+abril+1991 |
| Catalogo+salao+de+abril+1992 |
| Catalogo+salao+de+abril+1993 |
| Catalogo+salao+de+abril+1994 |
| Catalogo+salao+de+abril+1995 |
| Catalogo+salao+de+abril+1996 |
| Catalogo+salao+de+abril+1997 |
| Catalogo+salao+de+abril+1998 |
| Catalogo+salao+de+abril+1999 |
| Catalogo+salao+de+abril+2000 |

| |
|------------------------------|
| Catalogo+salao+de+abril+2001 |
| Catalogo+salao+de+abril+2002 |
| Catalogo+salao+de+abril+2003 |
| Catalogo+salao+de+abril+2004 |
| Catalogo+salao+de+abril+2005 |
| Catalogo+salao+de+abril+2007 |
| Catalogo+salao+de+abril+2008 |
| Catalogo+salao+de+abril+2009 |
| Catalogo+salao+de+abril+2010 |
| Catalogo+salao+de+abril+2011 |
| Catalogo+salao+de+abril+2012 |
| Catalogo+salao+de+abril+2013 |

O catálogo de 1946 foi coletado no Minimuseu Firmeza e inserido na nossa coleção. De acordo com os relatos e inscritos históricos os Salões de 1955, 1957, 1965, 1967 e 2017 não tiveram emissão de catálogos. Já os catálogos dos Salões de 1954, 1964, 1966 e 1971 são mencionados pelo Estrigas (1994), mas não constam no site e o mapeamento da Prefeitura (2016) menciona que não foram emitidos. Não coletamos informações sobre os catálogos dos Salões de 2006, 2014 e 2016. Já os catálogos dos Salões de 2015 e 2018 foram coletados, no formado impresso, na SECULTFOR.