



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

GIL VIEIRA COSTA

**ARTE EM BELÉM, DO ABSTRACIONISMO À
VISUALIDADE AMAZÔNICA (1957-1985):
TRANSIÇÕES MOVEDIÇAS E TENSÕES GLOBAIS**

Belém (PA)

2019

GIL VIEIRA COSTA

**ARTE EM BELÉM, DO ABSTRACIONISMO À
VISUALIDADE AMAZÔNICA (1957-1985):
TRANSIÇÕES MOVEDIÇAS E TENSÕES GLOBAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador:
Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Belém (PA)

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo autor**

V657a Vieira Costa, Gil
Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985):
transições moveções e tensões globais / Gil Vieira Costa. — 2019.
631 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. História da arte contemporânea. 2. Arte brasileira. 3. Campo artístico em
Belém. 4. Amazônia. I. Título.

CDD 981.15

GIL VIEIRA COSTA

**ARTE EM BELÉM, DO ABSTRACIONISMO À
VISUALIDADE AMAZÔNICA (1957-1985):
TRANSIÇÕES MOVEDIÇAS E TENSÕES GLOBAIS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutor em História.

Data da defesa: 30 de abril de 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Orientador – PPHIST/IFCH/UFPA

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa
Examinador Interno – PPHIST/IFCH/UFPA

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli
Examinador Externo – PPGAV/ECA/USP

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro
Examinador Externo – PPGCOM/ILC/UFPA

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
Examinador Externo – PPGARTES/ICA/UFPA

Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel
Examinadora Externa – PPGARTES/ICA/UFPA

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é fruto de um processo longo de trabalho, oficialmente realizado no período de cinco anos (abril de 2014 a abril de 2019), no qual pude contar com diversos tipos de apoio e incentivo, indispensáveis para que a pesquisa assumisse a forma última que tomou. Convém registrar meus muitos agradecimentos.

Em primeiro lugar, ao professor Aldrin Figueiredo, orientador desta tese, profissional atento, responsável e amigo sempre solícito, disposto a partilhar conhecimentos, conselhos, momentos, muitas vezes apoiados pelas generosas refeições com as quais me brindou. Sem nossas conversas e debates, certamente esta pesquisa teria trilhado caminhos muito distintos.

Ao PPHIST/IFCH/UFPA, ao qual esta pesquisa está vinculada, tendo sido muito beneficiada pelos debates vivenciados nas atividades cursadas no programa. Em especial, agradeço aos docentes Agenor Sarraf, Edilza Fontes, José Alves, Magda Ricci, além do já citado Aldrin Figueiredo, com os quais mantive contatos mais diretos em disciplinas. Registro meus agradecimentos, ainda, aos docentes Caroline Fernandes, Konstantin Richter e Serge Gruzinski, que ofertaram disciplinas que acompanhei no PPHIST, e que muito contribuíram com meus estudos. Aproveito, ainda, para agradecer também a Lílian Lopes, Secretária do PPHIST no momento em que estive vinculado ao programa, pela presteza e solicitude com que sempre atendeu minhas demandas.

Meu percurso de pesquisa também foi bastante tributário da convivência com os estudantes do PPHIST, colegas de minha turma e de tantas outras, com os quais aprendi um bocado e desfrutei de bons momentos de convívio. Em especial, quero mencionar os nomes de Jackson Ribeiro, Marinelma Meireles e Roberta Lobão, os maranhenses que vez ou outra me abrigaram em meu próprio estado, na minha correria maluca entre aeroportos e rodoviárias. Que saudade de tomar aquela cerveja, contar minhas mentiras ou ouvir as de vocês!

Agradeço ainda aos membros da Banca Examinadora da qualificação desta tese, Caroline Fernandes (à época vinculada ao PPHIST) e Fábio Fonseca de Castro (PPGCOM/ILC/UFPA), que em junho de 2016 realizaram uma análise minuciosa do percurso percorrido pelo trabalho até aquele momento. A partir daquela generosa contribuição, pude definir novos rumos e dar prosseguimento para chegar até aqui.

Aos colegas de trabalho do ILLA/Unifesspa, em especial aos docentes da FAV, com os quais compartilho um projeto de curso. Sou grato especialmente pelo período de quase três anos (abril de 2016 a dezembro de 2018) em que desfrutei de afastamento para me dedicar às atividades do doutorado. Cinco meses depois que ingressei no PPHIST para desenvolver esta tese, mudei para Marabá, a algumas centenas de quilômetros de Belém, para iniciar o curso de Artes Visuais da Unifesspa. Aos estudantes do curso, agradeço a preciosa parceria, as trocas valiosas e a paciência com que relevaram minhas muitas limitações. Esta tese e esse curso são, de certa maneira, iniciativas-irmãs: entre elas dividi meu tempo, meus esforços e minhas expectativas. E, muitas vezes, vejo que uma iniciativa alimentou a outra, de maneiras que eu jamais poderia imaginar.

Em Marabá desenvolvi a maior parte do processo de escrita deste trabalho. Conteí e conto com o apoio de muit@s amig@s, e sei que cometerei grandes injustiças com pessoas importantíssimas, mas não poderia deixar de mencionar Etiane Reis e Janailson Macedo (e nossa habilidade de ir e voltar entre conversas inspiradoras, prosas intelectualoides e até baboseiras impublicáveis, tudo com muito bom humor).

Agradeço à Getty Foundation, que custeou minha participação, enquanto estudante de doutorado latino-americano, na conferência *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias*, evento promovido pelo CIHA, junto ao XXXV Colóquio do CBHA, em agosto de 2015, no Rio de Janeiro. A participação na programação da conferência e da pós-conferência teve valor incalculável para o desenvolvimento desta pesquisa.

Devo agradecer também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que apoiou o presente trabalho por meio de bolsa de doutorado sanduíche no país, concedida de março a agosto de 2017 para estada em São Paulo. Na ocasião, conteí com a coorientação inestimável do professor Tadeu Chiarelli (PPGAV/ECA/USP), acolhida que muito contribuiu para a realização desta pesquisa. Durante o período em que estive em São Paulo, participei das reuniões do Grupo de Estudos Arte & Fotografia, coordenado por Tadeu Chiarelli, que reúne profissionais e estudantes de diversos níveis. Além dos debates semanais enriquecedores, tive por duas vezes a oportunidade de apresentar o andamento de minha pesquisa aos membros do grupo, contribuições pela qual sou bastante grato. Registro, ainda, meus agradecimentos à professora Cristina Freire (PPGEHA/EACH/USP), que com muita gentileza permitiu que eu cursasse como ouvinte uma das disciplinas que ofertou naquele período.

Em São Paulo, devo agradecer ainda a tod@s @s muit@s amig@s que reencontrei ou que a cidade me presenteou, que tornaram tudo mais prazeroso. Em

especial, a Amélia Costa (*in memoriam*) e Regina Costa, minhas tias queridas que ofereceram afeto e apoio, além de um porto-seguro. E, também, a Laisa Kaos, amiga de trecho (ela, sem passagem de volta), com quem dividi o pão, a cachaça e o Belenzinho paulista.

Esta pesquisa foi construída, sobretudo, a partir do diálogo com um conjunto amplo de documentos, em acervos e arquivos de diversas instituições, em especial nas cidades de Belém, São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba. Em todas essas instituições, muitas vezes precisei contar com a boa vontade, a disponibilidade e a competência de um sem número de profissionais, aos quais registro meus agradecimentos pela ajuda valiosa.

Também dispus do apoio de algumas pessoas, que me ofereceram seu tempo em entrevistas imprescindíveis para a conclusão dessa pesquisa: Emmanuel Nassar, João de Jesus Paes Loureiro e Maria Luisa Luz Távora. E, ainda antes de iniciar oficialmente este trabalho, já em 2013 pude conversar algumas vezes com Bichara Gaby, o que certamente foi seminal para a definição desta tese. Agradeço, ainda, pelos livros, catálogos e impressos de exposição que me foram generosamente oferecidos por Bichara Gaby, Emmanuel Nassar e Paes Loureiro.

Por fim, mas não menos importante, devo agradecer à minha família, pelo apoio incondicional a esta pesquisa e a todo meu processo de formação profissional e intelectual. Em especial a meus pais, Almira Vieira e Gilvaldo Costa, que, cada qual a seu modo, nunca mediram esforços para me proporcionar oportunidades que eles mesmos não dispuseram em suas respectivas trajetórias. Se há alguma vitória na conclusão deste trabalho, ela é mais deles que minha.

E, sobretudo, agradeço a Natacha Barros, companheira que esteve ao meu lado sempre que precisei, e até mesmo em momentos que nem poderia (a classe acadêmica há de perdoar nossas gafes, assim como nossas provocações). Muitas vezes foi uma ouvinte inteligente, uma leitora atenta ou uma assistente prestativa. Outras vezes, foi ainda uma companheira de vida que segurou as pontas necessárias quando me faltaram braços, pernas e forças. O tempo do doutorado afinal passou depressa, como tudo tem de passar, como até mesmo nós passamos...

Esta tese é, portanto, um trabalho que contou com o apoio imprescindível de muitas pessoas, e os méritos porventura aqui existentes devem ser entendidos como feitos coletivos. Assumo, porém, a responsabilidade por qualquer descuido que também haja nestas páginas.

Comecei a escrever este poema as 12h23min de 12 de agosto de 1974
Os pesquisadores não querem outra vida
Eles morrem por dados
– mal sabem que a vida é um incerto e implacável jogo de dados...
E eu tanto que desejava que minha biografia
terminasse de súbito
simplesmente assim:
“Desaparecido na batalha de Itororó”!
(Desaparecido? Meu Deus, quem sabe se ainda estarei vivo?!)

(Mário Quintana)

Isso tudo é um grande absurdo,
reclama o professor de história,
Ph.D. em documentos defuntos,
fiel ao que aprendeu na escola.

(Miguel Sanches Neto)

RESUMO

Esta pesquisa trata das artes visuais no campo artístico especializado em Belém, especialmente no período compreendido entre 1957 e 1985. Esse período marca, na cidade, o contato e a absorção de valores e práticas das correntes artísticas internacionalistas, como o abstracionismo modernista, as vanguardas pós-modernas e a chamada arte contemporânea. O modo como o campo local estabeleceu relações de abertura e fechamento a essas correntes é estudado a partir das teorias da colonialidade. Habitualmente, as décadas de 1960 e 1970 são vistas como o momento em que a arte contemporânea se estabeleceu mundialmente, por isso essa tese pode ser entendida como uma narrativa de ‘história da arte contemporânea’. Em Belém, a consolidação desse paradigma artístico foi vivenciada a partir de transições movediças – lentas, descontínuas e vacilantes – em que houve uma evidente disputa entre valores globais e práticas locais. As tensões entre ‘global’ e ‘local’, na arte produzida na cidade nesse período, condicionaram o surgimento de projetos artísticos importantes e ainda pouco conhecidos e debatidos. Para muitos desses projetos, as ideias e imagens de Amazônia eram componentes fundamentais – tema que pode acrescentar novas informações e abordagens ao debate sobre ‘arte brasileira’ naquelas décadas.

Palavras-chave:

História da arte contemporânea. Arte brasileira. Campo artístico em Belém. Amazônia.

ABSTRACT

This research addresses the visual arts in the artistic field specialized in Belém, especially in the period between 1957 and 1985. This period marks in the city the contact and the absorption of values and practices of the internationalist artistic currents, such as the modernist abstractionism, the postmodern vanguards and the contemporary art. The way in which the local field has established relations of openness and resistance to these currents is studied from the theories of coloniality. Usually, the 1960s and 1970s are seen as the moment when contemporary art established itself worldwide, so this thesis can be understood as a narrative of 'history of contemporary art'. In Belém, the consolidation of this artistic paradigm was experienced through shaky transitions – slow, discontinuous and hesitant – in which there was a clear dispute between global values and local practices. The tensions between 'global' and 'local', in the art produced in the city in that period, conditioned the emergence of important artistic projects, which still little known and debated. For many of these projects, the ideas and images of the Amazonia were fundamental components – a topic that can add new information and approaches to the debate about 'Brazilian art' in those decades.

Keywords:

History of contemporary art. Brazilian art. Artistic field in Belém. Amazonia.

LISTA DE FIGURAS

Prancha 1A, p. 60

Figura 1: Registro preto e branco da obra *Figura n° 5*, Série *RT*, assinada E. Miranda Campos, 1957.

Figura 2: Registro preto e branco de obra de Estela Campos, 1957.

Figura 3: Estela Campos durante a abertura de sua exposição individual, Belém, 1957.

Figura 4: Registro preto e branco da obra *Figura n° 15*, Série *RT*, assinada Estela Campos, outubro de 1957.

Figura 5: Exposição individual de Estela Campos, Belém, 1959.

Prancha 1B, p. 66

Figura 6: Sem título, Abelardo Zaluar, crayon sobre papel, 56,5cm x 39cm, 1961.

Figura 7: Sem título, Benjamin Silva, óleo sobre tela, 1958.

Figura 8: *Composição*, Ernani Vasconcelos, óleo, 100cm x 82cm, 1956.

Figura 9: *Abstrato*, Inimá de Paula, óleo sobre tela colada em madeira, 54cm x 73cm, 1958.

Figura 10: *Composição*, Rubem Valentim, óleo sobre tela, 70cm x 50cm, 1959.

Figura 11: *O indefinido*, Ubi Bava, óleo sobre tela, 110cm x 110cm, 1960.

Prancha 1C, p. 68

Figura 12: *Composição*, Rego, óleo sobre tela, 47cm x 95cm, 1959.

Figura 13: Sem título, Benedicto Mello, 1959.

Figura 14: *Composição*, Roberto de La Rocque, óleo sobre tela, 1959.

Figura 15: Sem título, Rego, óleo sobre tela, 1958-1959.

Figura 16: Sem título, Ruy Meira, óleo e sarrapilheira sobre tela, 94cm x 119cm, 1960.

Figura 17: *Porto do Sal*, Ruy Meira, óleo sobre papel, 22cm x 30cm, 1960.

Prancha 1D, p. 92

Figura 18: *Paisagem com rio*, Arthur Frazão, óleo sobre tela, 29cm x 39cm, 1956.

Figura 19: *Feira livre*, Leônidas Monte, óleo sobre tela, 65cm x 72cm, 1952.

Figura 20: *Cais*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 49cm x 64cm, 1963.

Figura 21: *Engenho Diamante*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 74cm x 97cm, 1956.

Figura 22: *Natureza morta*, Concy Cutrim, óleo sobre tela, 50cm x 70cm, cerca de 1957.

Figura 23: *Travessa São Pedro*, Paolo Ricci, óleo sobre tela, 50cm x 61cm, 1959.

Figura 24: *Interior da Catedral*, Branco de Melo, óleo sobre tela, 65,5cm x 51cm, 1961.

Figura 25: *Canto de praça*, Mário Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67cm x 57cm, 1963.

Prancha 1E, p. 94

Figura 26: *Arraial junino*, Andreilino Cotta, óleo sobre tela, 62,5cm x 87,5cm, 1956.

Figura 27: *Comércio de castanha*, Augusto Morbach, óleo sobre tela, 120cm x 90cm, 1961.

Prancha 1F, p. 126

Figura 28: *Igreja das Mercês*, Tadashi Kaminagai, óleo sobre tela, 60cm x 72cm, 1953.

Figura 29: *Usina de Belém*, Armando Balloni, óleo sobre tela, 100cm x 72cm, 1957.

Figura 30: *Composição*, Raimundo Nogueira, óleo sobre tela, 113cm x 153cm, 1960.

Prancha 2A, p. 148

Figura 31: Registro preto e branco de obra da série *Imantação*, Ruy Meira, 1967.

Figura 32: Registro preto e branco de obra da série *Imantação*, Ruy Meira, 1967.

Figura 33: *Imantação 1*, Ruy Meira, óleo, textura e massa sobre tela, 145cm x 190cm, 1967.

Figura 34: *Imantação 3*, Ruy Meira, óleo, textura e massa sobre tela, 145cm x 190cm, 1967.

Figura 35: Registro preto e branco de obra da série *Imantação*, Ruy Meira, acrílica, massa corrida e spray sobre tela sobre Eucatex, 145cm x 189cm, 1967.

Prancha 2B, p. 158

Figura 36: Sem título, Roberto de La Rocque, óleo sobre tela, 73cm x 71cm, 1948.

Figura 37: *Pensativo*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 20cm x 21cm, 1951.

Figura 38: *Perfil noturno da Caixa d'água*, Paolo Ricci, óleo sobre tela, 63cm x 51cm, 1960.

Figura 39: Registro em preto e branco de Dionorte Drummond e obra de sua autoria, 1960.

Figura 40: Registro em preto e branco de Dionorte Drummond e obra de sua autoria, 1960.

Prancha 2C, p. 172

Figura 41: Registro em preto e branco de *Composição*, Ruy Meira, 1963.

Figura 42: Registro em preto e branco de *Composição*, Ruy Meira, 1963.

Figura 43: Registro em sépia de Celma Meira, Maria Angélica Meira e Ruy Meira, ao lado de possível obra do artista, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Figura 44: Registro em preto e branco de Roberto de La Rocque, Maria Angélica Meira e Ruy Meira, ao lado de possível obra do artista, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Figura 45: Registro em preto e branco de possível obra de Ruy Meira, 1963.

Prancha 2D, p. 174

Figura 46: Registro em preto e branco de Roberto de La Rocque ao lado de duas possíveis obras do artista, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Figura 47: *Composição*, Roberto de La Rocque, óleo sobre tela, 1963.

Figura 48: Registro em preto e branco de obra de Dionorte Drummond, 1963.

Figura 49: Registro em preto e branco de *Interior*, Luigi Giandolfo, 1963.

Prancha 2E, p. 180

Figura 50: Registro em sépia de João Pinto, Roberto de La Rocque, Ruy Meira e Benedicto Mello, em volta de obra de João Pinto, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Figura 51: Registro em preto e branco de *Figura de mulher*, João Pinto, escultura em madeira, 1963.

Figura 52: Registro em preto e branco de obras de João Pinto, 1963.

Figura 53: Sem título, João Pinto, escultura em alumínio, 66,5cm x 15cm x 14cm, 1990.

Figura 54: *O trabalhador*, João Pinto, escultura em gesso, 100cm x 40cm x 23cm, 1948.

Figura 55: *Figura de mulher*, João Pinto, escultura em mármore, 50cm x 15cm x 15cm, 1961.

Prancha 2F, p. 185

Figura 56: *Luz e sombra*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 48cm x 60cm, 1963.

Figura 57: *Canto de praça*, Mário Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67cm x 57cm, 1963.

Figura 58: *Abstrata*, Mário Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 49,5cm x 72,5cm, 1965.

Figura 59: *Noturnal II*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 90cm x 90cm, 1965.

Prancha 2G, p. 188

Figura 60: Registro em preto e branco de *Estudo*, Paolo Ricci, 1963.

Figura 61: *Auto retrato*, Paolo Ricci, óleo sobre tela, 48cm x 39cm, 1964.

Prancha 2H, p. 196

Figura 62: Fachada da Igreja de Santana, Belém, 2012.

Figura 63: Registro em preto e branco de Nestor Bastos ao lado de obra do artista, 1967.

Figura 64: *Igreja de Santana*, Nestor Bastos, óleo sobre tela, 98cm x 74cm, 1965.

Figura 65: *Paisagem*, Nestor Bastos, óleo sobre tela, 57cm x 48cm, 1967.

Prancha 2I, p. 200

Figura 66: Sem título, Concy Cutrim, óleo sobre tela, 50cm x 70cm, cerca de 1967.

Figura 67: *Composição*, Concy Cutrim, guache sobre papel, 50cm x 70cm, cerca de 1967.

Figura 68: Obra de Concy Cutrim, 1966.

Figura 69: *Fulcro II*, Benedicto Mello, óleo sobre duratex, 137cm x 122cm, 1969.

Figura 70: Sem título, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 110cm x 148cm, 1969.

Figura 71: Sem título, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, data desconhecida.

Figura 72: Sem título, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, 1974.

Figura 73: *Crepúsculo*, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, 50cm x 58cm, 1979.

Prancha 2J, p. 204

Figura 74: Capa de livro, arte gráfica de Benedicto Mello, 1973.

Figura 75: Capa de catálogo de exposição com obra de Benedicto Mello.

Figura 76: Registro em preto e branco de Benedicto Mello e obra do artista, 1977.

Figura 77: Obra (*Azulbranco* ou *Brancoazul*) de Benedicto Mello, óleo sobre aglomerado, 122cm x 122cm, 1973.

Figura 78: *Belém*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 97cm x 96cm, 1975.

Figura 79: Sem título, Ruy Meira, óleo sobre tela, 97cm x 156cm, 1975.

Figura 80: Sem título, Ruy Meira, óleo sobre tela, 81cm x 100cm, 1977.

Prancha 2K, p. 206

Figura 81: Trecho do livro *Kalta-itsia*, Estela Campos, 1964.

Figura 82: *Heu nº 1*, Paes Loureiro, fotografia e colagem, 100cm x 80cm, 1971.

Prancha 2L, p. 212

Figura 83: Registro em preto e branco de *Verde I*, Osmar Pinheiro, 1970.

Figura 84: Registro em preto e branco de *Verde I*, Osmar Pinheiro, médio relevo em resina e epóxi sobre compensado de madeira, 250cm x 90cm, 1970.

Figura 85: Sem título, Benedicto Mello, mista sobre madeira, 122cm x 123cm, 1970.

Figura 86: *Fulcro II*, Benedicto Mello, óleo sobre duratex, 137cm x 122cm, 1969.

Prancha 2M, p. 218

Figura 87: Registro em preto e branco de Branco de Melo, *Geométrico I e II*, e visitantes da Exposição e Concurso de Artes Plásticas, 1970.

Figura 88: Registro em preto e branco de detalhe de *Geométrico*, Branco de Melo, colagem, 58cm x 58cm, 1970.

Figura 89: *Geométrico I*, Branco de Melo, colagem, 58cm x 58cm, 1970.

Figura 90: *Beco do Carmo*, Branco de Melo, óleo sobre tela, 46cm x 52cm, 1965.

Figura 91: *Vila da Barca*, Branco de Melo, óleo sobre tela, 32cm x 37cm, 1965.

Prancha 2N, p. 220

Figura 92: Detalhe de Branco de Melo refletido em *Lúmen*, cerca de 2002.

Figura 93: Detalhe de *Lúmen I*, Branco de Melo, objeto, 60cm x 60cm x 60cm, 1971.

Figura 94: Detalhe de *Lúmen II*, Branco de Melo, objeto, 60cm x 60cm x 60cm, 1971.

Figura 95: Detalhe de *Lúmen III*, Branco de Melo, objeto, 60cm x 60cm x 60cm, 1971.

Prancha 2O, p. 229

Figura 96: Registro em preto e branco de obra de Arnaldo Vieira ou Elber Duarte, 1966.

Figura 97: Registro em preto e branco de obra de Arnaldo Vieira ou Elber Duarte, 1966.

Prancha 3A, p. 244

Figura 98: Detalhe de *Xumucuís* na XI Bienal de São Paulo, Valdir Sarubbi, técnica mista, dimensões variadas, 1971.

Figura 99: Valdir Sarubbi e detalhe de *Xumucuís* na XI Bienal de São Paulo, 1971.

Figura 100: Valdir Sarubbi e detalhe de *Xumucuís* na XI Bienal de São Paulo, 1971.

Prancha 3B, p. 264

Figura 101: Ilustração de Arthur Bogéa, 1967.

Figura 102: Sem título, Walter Bandeira, aquarela, 1966.

Prancha 3C, p. 272

Figura 103: Capa de *Exposição Aspecto 68*, arte gráfica de autoria desconhecida, 1968.

Figura 104: Cartaz da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, 1967.

Figura 105: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando em segundo plano possível obra de Maurício Nogueira Lima ou Vera Ilce.

Figura 106: Registro em preto e branco de possível obra de Maurício Nogueira Lima.

Figura 107: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando em segundo plano possível obra de Sônia Castro.

Prancha 3D, p. 274

Figura 108: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando obras de autoria não identificada.

Figura 109: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando à esquerda obra de autoria não identificada.

Figura 110: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando à direita e à esquerda obras da série *Bandido da luz vermelha*, Cláudio Tozzi. Ao centro, em segundo plano, obra de autoria não identificada.

Figura 111: *Veja o nu*, Cláudio Tozzi, látex sobre compensado, tecido, lâmpada, tinta sobre metal e cilindro de metal, 1968.

Figura 112: Detalhe de *Veja o nu*, Cláudio Tozzi, látex sobre compensado, tecido, lâmpada, tinta sobre metal e cilindro de metal, 1968.

Prancha 3E, p. 280

Figura 113: *Nossa vida, nossos pés*, Branco de Melo, maquete na escala 1:10, 1972.

Figura 114: Detalhe da I Bienal Amazônica de Artes Visuais, Belém, 1972, com *Forma em movimento I* (ao centro), de Ruy Meira, e possivelmente *Liquidação* (à esquerda), de Osmar Pinheiro.

Figura 115: Registro em preto e branco de obra de Bohdan Bujnowski, monotipia, 1972.

Figura 116: Registro em preto e branco de obra de Bohdan Bujnowski, monotipia, 1972.

Prancha 3F, p. 283

Figura 117: Registro em preto e branco de obra de Raquel Levi, tapeçaria, 1972.

Figura 118: Registro em preto e branco de obra de Raquel Levi, tapeçaria, 1972.

Figura 119: Registro em preto e branco de *Questão de tempo*, Edson Arruda, 1972.

Prancha 3G, p. 294

Figura 120: Sem título, Ruy Meira, óleo e spray sobre tela, 1974.

Figura 121: *Árvore abstrata*, Ruy Meira, objeto em ferro, 90cm de altura, 1972.

Figura 122: *Árvore abstrata*, Ruy Meira, objeto em ferro, 90cm de altura, 1972.

Figura 123: Sem título, Ruy Meira, madeira e fibra de vidro, 120cm x 120cm, 1974.

Figura 124: Augusto Meira Filho e Ruy Meira ao lado de *Objeto n.º 1*, Ruy Meira, resina de lã de vidro e madeira, 60cm x 60cm, 1974.

Figura 125: *Objeto n.º 2*, Ruy Meira, resina de lã de vidro e madeira, 150cm x 100cm, 1974.

Figura 126: *Atitude de mulher*, João Pinto, entalhe em madeira, 91,5cm x 20cm x 16cm, 1970.

Figura 127: *Composição III*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 135cm x 95cm, 1979.

Figura 128: Sem título, Ruy Meira, objeto em madeira, 1973.

Prancha 3H, p. 302

Figura 129: Registro em preto e branco de *Estudo I*, Nestor Bastos e Osmar Pinheiro, 1972.

Figura 130: Registro em preto e branco de *E assim sucessivamente...*, Nestor Bastos e Osmar Pinheiro, 1972.

Prancha 3I, p. 306

Figura 131: *Nordeste*, Alves Dias, técnica mista, 1970.

Figura 132: Registro em preto e branco de *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II*, equipe Etsedron, arte contínua, 1974.

Figura 133: Registro em preto e branco de *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II*, equipe Etsedron, arte contínua, 1974.

Figura 134: Possível frame de *Ver-o-Peso – O peso de ver*, grupo Bacun-op, audiovisual, 1984.

Prancha 3J, p. 312

Figura 135: Título não informado, Cláudio de La Rocque Leal, 1970.

Figura 136: Título não informado, Cláudio de La Rocque Leal, 1972.

Figura 137: *Escadaria da igreja*, Luiz Braga, fotografia, 1976.

Figura 138: *Arte moderna*, Gratuliano Bibas, fotografia, 38cm x 26cm, 1964.

Figura 139: *Usina de asfalto*, Gratuliano Bibas, fotomontagem, 39cm x 29cm, 1973.

Prancha 3K, p. 322

- Figura 140:** Registro em preto e branco de *Coisomem*, Paulo Chaves Fernandes, técnica mista, 1970.
- Figura 141:** Registro em preto e branco de *Coisomem*, Paulo Chaves Fernandes, técnica mista, 1970.
- Figura 142:** Registro em preto e branco de *Tempo de resistência I, II e III*, Emmanuel Nassar, esmalte sintético sobre madeira compensada, cerca de 180cm x 100cm, 1970.
- Figura 143:** Registro em preto e branco de obra não identificada [Antonio Corrêa?], 1970.
- Figura 144:** *As armas do crime*, Benedicto Mello, técnica mista, 80cm x 80cm, 1971.

Prancha 3L, p. 332

- Figura 145:** Registro em preto e branco de *Autorretrato*, Arnaldo Vieira, escultura, 1963.
- Figura 146:** *Crâneos*, Arnaldo Vieira, xilogravura, tiragem 1/15, 23cm x 22cm, 1968?.
- Figura 147:** Obra de Bichara Gaby em convite de exposição individual do artista, 1974.
- Figura 148:** Obra de Bichara Gaby em convite de exposição individual do artista, 1975.

Prancha 3M, p. 336

- Figura 149:** Registro em preto e branco de Nestor Bastos ao lado da obra *Tu, verdadeiramente morto, muito mais morto do que calculas* [1970], 1971.
- Figura 150:** *Estudo 17*, Nestor Bastos, xilogravura, 49cm x 38cm, 1972.
- Figura 151:** Registro em preto e branco de *Paisagem*, Nestor Bastos, colagem e pintura sobre vidro, 80cm x 50 cm, 1976.
- Figura 152:** Sem título, Nestor Bastos, xilogravura, tiragem 15/30, 47cm x 43cm, 1972.
- Figura 153:** Sem título, Nestor Bastos, água forte, tiragem P/A, 10cm x 15cm, 1975.
- Figura 154:** Registro em preto e branco de Nestor Bastos ao lado de obras do artista, 1977.

Prancha 3N, p. 342

- Figura 155:** Registro em preto e branco de Dina Oliveira e obra da artista, 1977.
- Figura 156:** Sem título, Dina Oliveira, 1982.
- Figura 157:** Sem título, Dina Oliveira, cerca de 1981.
- Figura 158:** *Lança*, Dina Oliveira, giz pastel e nanquim sobre papel, 50,5cm x 72,5cm, 1982.
- Figura 159:** *Seios*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 70cm x 50cm, 1982.
- Figura 160:** Dina Oliveira, óleo sobre tela, 1981.

Prancha 3O, p. 344

- Figura 161:** Registro em preto e branco de *Fenda*, Dina Oliveira, desenho, 1981.
- Figura 162:** Sem título, Dina Oliveira, desenho, 33cm x 24,5cm, 1981.
- Figura 163:** Sem título, Dina Oliveira, técnica mista sobre papel, 68cm x 48cm, 1981.
- Figura 164:** *Prisioneira*, Dina Oliveira, técnica mista, 33cm x 25cm, 1982.
- Figura 165:** *Almas*, Dina Oliveira, técnica mista, 33cm x 25cm, 1982.
- Figura 166:** Registro em preto e branco de obra de Dina Oliveira, 1983.
- Figura 167:** Sem título, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 93cm x 73cm, 1983.
- Figura 168:** *Humana*, Dina Oliveira, giz pastel e nanquim sobre papel, 73cm x 100cm, 1983.

Prancha 3P, p. 346

- Figura 169:** Sem título, Dina Oliveira, desenho, 33cm x 51cm, 1981.
- Figura 170:** Sem título, Dina Oliveira, desenho, 60cm x 40cm, 1981.
- Figura 171:** Sem título, Dina Oliveira, desenho, 22,5cm x 33cm, 1982.
- Figura 172:** Sem título, Dina Oliveira, desenho, 22,5cm x 33cm, 1982.

Prancha 4A, p. 364

- Figura 173:** *Esquecimento e memória I*, Osmar Pinheiro, óleo sobre mogno, 120cm x 45,5cm, 1979.
- Figura 174:** *Esquecimento e memória II*, Osmar Pinheiro, óleo sobre mogno, 118cm x 99,5cm, 1979.
- Figura 175:** *Papagália*, Cláudio Tozzi, acrílica sobre aglomerado, 99,5cm x 99,5cm, cerca de 1980-1982.
- Figura 176:** *Cartilhada*, Clécio Penedo, óleo sobre eucatex, 90cm x 120cm, 1979.

Prancha 4B, p. 372

- Figura 177:** Capa de *Amazonia*, Maria Martins, catálogo de exposição realizada em 1943, Valentine Gallery, Nova Iorque.
- Figura 178:** *Série amazônica n. 1*, Ivan Serpa, óleo sobre tela, 116,5cm x 97,5cm, 1968.
- Figura 179:** *Amazonas*, Paulo Bruscky, gravura em metal sobre papel, 40cm x 30cm, 1973.
- Figura 180:** Detalhes de *Brasil nativo*, *Brasil alienígena*, Anna Bella Geiger, impressão offset sobre papel, 10cm x 15cm cada, 1977.
- Figura 181:** *Boi-bandeira*, Humberto Espíndola, óleo sobre tela, 152cm x 172cm, 1968.
- Figura 182:** *Coroa de chifres*, Humberto Espíndola, óleo sobre tela com montagem, 152cm x 172cm, 1971.

Prancha 4C, p. 378

- Figura 183:** Cartaz *Vida nova na Amazônia*, SEMTA, Jean-Pierre Chabloz (concepção), litogravura, 99cm x 66cm, 1943.
- Figura 184:** Anúncio da SUDAM, 1970.
- Figura 185:** Anúncio da Citreq, 1972.
- Figura 186:** Anúncio da SUDAM e do BASA, 1972.

Prancha 4D, p. 382

Figura 187: *Extratativismo*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 111cm x 690cm, data desconhecida [década de 1970?].

Figura 188: *Tartaruga*, João Pinto, grafite sobre papel, 84cm x 52cm, 1976.

Figura 189: *São João do Ver-o-Peso*, Augusto Morbach, guache sobre papel, 65cm x 45cm, 1975.

Figura 190: *Oleiro*, Luiz Braga, fotografia, 1979.

Figura 191: *Retrato*, Fernando Araújo, desenho, 1981.

Prancha 4E, p. 386

Figura 192: *A conquista da Amazônia*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 1968.

Figura 193: Detalhes de mural de Benedicto Mello, hall da SETRAN/PA, 1977.

Figura 194: *Natureza assassinada*, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, 60cm x 50cm, 1979.

Prancha 4F, p. 392

Figura 195: *Meditação labiríntica (Mistério de Beauvais)*, Valdir Sarubbi, nanquim e aquarela sobre papel, 63cm x 63cm, 1970.

Figura 196: *Entrelinhas*, Valdir Sarubbi, técnica mista sobre papel, 36cm x 36cm, 1970.

Figura 197: *Meditação labiríntica*, Valdir Sarubbi, desenho, 1972.

Figura 198: *Meditação labiríntica (Mandala)*, Valdir Sarubbi, nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 50cm [cerca de 1970-1974].

Prancha 4G, p. 394

Figura 199: *Exercício (a)*, Valdir Sarubbi, nanquim e hidrográfica, 80cm x 62cm, 1974.

Figura 200: Frente e verso de convite de exposição individual de Valdir Sarubbi, realizada em dezembro de 1973, São Paulo: Galeria Guimar, 1973.

Figura 201: Sem título, Valdir Sarubbi, técnica mista sobre papel, 70cm x 50cm, 1973.

Figura 202: Registro em preto e branco de obra de Valdir Sarubbi, cerca de 1973.

Figura 203: Registro de painel componente de obra ambiental de Valdir Sarubbi, XII Bienal de São Paulo, 1973.

Prancha 4H, p. 400

Figura 204: Capa de livro, ilustração de Valdir Sarubbi, 1971.

Figura 205: *O fazedor de chuva*, Max Martins, poema, 1980.

Prancha 4I, p. 407

Figura 206: Registro em preto e branco de Solange Morelli ao lado de urna marajoara encontrada na fazenda Campo Limpo (Marajó), Museu Paraense Emilio Goeldi, 1970.

Figura 207: Cartaz do II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1965.

Figura 208: Capa e contracapa de livro com cerâmicas de Santarém e Marajó, 1968.

Prancha 4J, p. 412

Figura 209: *Cerâmica do Marajó: pente, mosaico, tapete*, aquarela sobre papel, prancha de *A Planta Brasileira [copiada do natural] e aplicada à ornamentação*, Theodoro Braga, manual para arte decorativa, 1905.

Figura 210: *Vaso de louça (Ilha de Marajó): indumentária amazônica: 1. madeira entalhada (friso), 2. azulejos, 3. mosaicos, 4. marchetaria*, aquarela sobre papel, prancha de *A Planta Brasileira [copiada do natural] e aplicada à ornamentação*, Theodoro Braga, manual para arte decorativa, 1905.

Figura 211: *Grade de ferro forjado, motivo: assahyzeiro de touceira e desenhos de cerâmica marajoara*, Manoel Pastana, aquarela sobre papel, 43cm x 27cm, 1928.

Figura 212: *Terrina marajoara, motivo: jaboty da matta e desenhos da cerâmica marajoara*, Manoel Pastana, aquarela sobre papel, 42,5cm x 32cm, 1928.

Prancha 4K, p. 416

Figura 213: *Uma jovem*, Vicente do Rego Monteiro, aquarela e nanquim sobre papel, 1921.

Figura 214: *Motivo indígena*, Vicente do Rego Monteiro, óleo sobre madeira, 38cm x 28cm, 1922.

Figura 215: Ilustração, Vicente do Rego Monteiro, 1923.

Figura 216: Ilustração, Vicente do Rego Monteiro, 1925.

Figura 217: *A crucifixão*, Vicente do Rego Monteiro, óleo sobre tela, 89,5cm x 79,5cm, 1922.

Prancha 4L, p. 426

Figura 218: Registro em preto e branco de *Bumbá da madrugada*, Rego, 1965.

Figura 219: Registro em preto e branco de *Batuque*, Rego, 1966.

Figura 220: *Umbanda das Sete Linhas*, Rego, 1967.

Figura 221: Registro em preto e branco de Rego ao lado de *Mãe d'água* (à esquerda), 1972, e *Lugar do Juremal* (à direita), 1968.

Figura 222: Detalhe de *Mãe d'água*, Rego, 1972.

Prancha 4M, p. 430

Figura 223: Capa e contracapa de livro, ilustrações de Rego, 1983.

Figura 224: Registro em preto e branco da exposição *Retrospectiva folclórica*, Rego, Galeria Ismael Nery, Paratur, Belém, 1976.

Figura 225: *Matinta perera*, Rego, 1977.

Prancha 4N, p. 432

Figura 226: *Conflito cabano*, Rego, óleo sobre tela, 100cm x 200cm, 1979.

Figura 227: *Palmito do lucro x açaí da fome*, Rego, 1979.

Figura 228: Registro em preto e branco de *Genocídio*, Rego, 1979.

Figura 229: *Águas amazônicas*, Rego, acrílica sobre tela, 103cm x 202cm, 1978.

Prancha 4O, p. 439

Figura 230: *Autorretrato*, Rego, 1958.

Prancha 4P, p. 442

Figura 231: Mural de Navarro, em taberna na periferia de Belém, datado 10 de maio de 1967.

Figura 232: Mural de Navarro, em taberna na periferia de Belém, datação ilegível [1969?].

Figura 233: Mural de Chagas de Melo, Bar Copacabana, Belém, datação ilegível.

Figura 234: Mural de autoria desconhecida, em taberna na periferia de Belém.

Figura 235: Registro em preto e branco de obra de autoria desconhecida, fotografia de Luiz Braga, cerca de 1982-1985.

Figura 236: Registro em preto e branco de obra de autoria desconhecida, Belém.

Prancha 4Q, p. 446

Figura 237: *Amassadora de açaí*, Andreilino Cotta, óleo sobre tela, 39cm x 51cm, 1954.

Figura 238: *Casa de farinha*, Andreilino Cotta, óleo sobre tela, 48cm x 60cm, 1954.

Figura 239: *Tacacazeira*, Andreilino Cotta, óleo sobre tela, 42cm x 59cm, 1954.

Prancha 4R, p. 449

Figura 240: *Rego: pintor das lendas*, impresso de exposição realizada de 10 a 30 de junho de 1987, São Bernardo do Campo (SP): Centro Cultural do Bairro Assunção, 1987.

Figura 241: *A carreira, o caminho e o karma*, Rego, 1985.

Prancha 4S, p. 454

Figura 242: Registro em preto e branco de Ararê e obra, 1971.

Figura 243: *Muiraquitã*, Ararê, ilustração, 1971.

Figura 244: *Tanga marajoara*, Ararê, ilustração, 1971.

Figura 245: *Lago encantado do Guajará*, Ararê, xilogravura, década de 1970.

Prancha 4T, p. 458

Figura 246: *Transfiguração amazônica I*, Euler Arruda, tinta nitrocelulose sobre madeira compensada, 80cm de diâmetro, 1975.

Figura 247: *Transfiguração amazônica II*, Euler Arruda, tinta nitrocelulose sobre madeira compensada, 80cm de diâmetro, 1975.

Figura 248: *Transfiguração amazônica III*, Euler Arruda, tinta nitrocelulose sobre madeira compensada, 80cm de diâmetro, 1975.

Prancha 4U, p. 464

Figura 249: *Sérgio*, Geraldo Teixeira, óleo sobre duratex, 53cm x 38cm, 1974.

Figura 250: Sem título, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 52cm x 36cm, 1974.

Figura 251: Registro em preto e branco de *Função*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, cerca de 1978.

Figura 252: *Cabeça*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1979.

Figura 253: *Ecloração*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1979.

Prancha 4V, p. 466

Figura 254: *Contemplando a Lua*, Geraldo Teixeira, aquarela, 54cm x 36cm, 1980.

Figura 255: *Exato momento*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1981.

Figura 256: *Latíbulo*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1982.

Figura 257: *Urubu / Mordaça*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1985.

Prancha 5A, p. 478

Figura 258: *A língua*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 200cm, 1993.

Figura 259: *A flor*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre madeira, 130cm x 200cm, 1993.

Figura 260: *Os povos*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 200cm, 1993.

Prancha 5B, p. 490

Figura 261: Registro em preto e branco de *Desenho*, Osmar Pinheiro, desenho sobre madeira crua, 120cm x 80cm, 1976.

Figura 262: Registro em preto e branco de *Desenho*, Osmar Pinheiro, desenho sobre madeira crua, 120cm x 80cm, 1976.

Figura 263: Registro em preto e branco de Osmar Pinheiro ao lado de obra, 1977.

Prancha 5C, p. 492

Figura 264: Registro em preto e branco de *Lo que mira II*, Osmar Pinheiro, técnica mista, 65cm x 50cm, 1980.

Figura 265: Registro em preto e branco de obra de Osmar Pinheiro, 1981.

Figura 266: Registro em preto e branco de *Cerca da noite*, Osmar Pinheiro, 1981.

Figura 267: Registro em preto e branco de obra de Osmar Pinheiro, pintura, cerca de 1982-1985.

Prancha 5D, p. 498

Figura 268: *Índios*, Emmanuel Nassar, crayon sobre papel, 33cm x 48cm, 1979.

Figura 269: *Emmanuel Nassar / Mostra Desenhos*, convite de exposição realizada de 08 a 17 de junho de 1979, Belém: Galeria Theodoro Braga, 1979.

Figura 270: *Emmanuel Nassar / Mostra Desenhos 80*, impresso de exposição realizada de 24 a 30 de setembro de 1980, Belém: Galeria Theodoro Braga, 1980, capa.

Figura 271: Registro em preto e branco de *Cor(r)em Silêncios I*, Emmanuel Nassar, técnica mista, 65cm x 50cm, 1980.

Figura 272: Registro em preto e branco de *América I*, Emmanuel Nassar, desenho, 1981.

Prancha 5E, p. 500

Figura 273: *O mundo embaixo da torneira*, Emmanuel Nassar, pastel sobre papel, 25cm x 29,5cm, 1981.

Figura 274: *Lata para Antônia*, Emmanuel Nassar, óleo e pastel sobre papel, 50cm x 65cm, 1981.

Figura 275: Registro em preto e branco de obra de Emmanuel Nassar, 1981.

Figura 276: Registro em preto e branco de obras de Emmanuel Nassar, 1982.

Figura 277: *Três da tarde*, Emmanuel Nassar, óleo e pastel sobre papel, 50cm x 65cm, 1981.

Prancha 5F, p. 503

Figura 278: *Receptor*, Emmanuel Nassar, técnica mista, 30cm x 40cm, 1981.

Prancha 5G, p. 506

Figura 279: *Homem de chapéu de palha*, Luiz Braga, 1977.

Figura 280: *Duas meninas de branco*, Luiz Braga, 1977.

Figura 281: *Vendedores de sacos*, Luiz Braga, 1978.

Figura 282: Obra de Luiz Braga, em detalhe de fotografia com os premiados no Concurso de Fotografias a Cores promovido pela Mesbla, Belém, 1976.

Prancha 5H, p. 511

Figura 283: *Camburões coloridos*, Luiz Braga, 40cm x 27cm, 1976.

Figura 284: *Cadeado na porta*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1981.

Prancha 5I, p. 516

Figura 285: Registro em preto e branco de Ronaldo Moraes Rego ao lado de obra do artista, 1977.

Figura 286: Sem título, Valdir Sarubbi, aquarela, 41cm x 32cm, [1976].

Figura 287: *Este rio é minha rua*, Valdir Sarubbi, óleo sobre tela, 120cm x 100cm, cerca de 1976-1977.

Figura 288: Sem título, Valdir Sarubbi, cerca de 1979.

Figura 289: *Dendros: Ronaldo Moraes Rego / Pinturas*, capa do convite de exposição realizada de 16 a 22 de setembro de 1980, Belém: Galeria Theodoro Braga, 1980.

Figura 290: *Dendros*, Ronaldo Moraes Rego, óleo sobre tela, 50cm x 60cm, cerca de 1979-1980.

Prancha 5J, p. 518

Figura 291: Registro em preto e branco de obra de Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Figura 292: Sem título, Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Figura 293: Sem título, Ronaldo Moraes Rego, acrílica sobre eucatex, 40cm x 50cm, cerca de 1982?

Figura 294: *As ilhas*, Ronaldo Moraes Rego, serigrafia, tiragem 25/30, 30cm x 25cm, 1982.

Prancha 5K, p. 520

Figura 295: *Dendros*, Ronaldo Moraes Rego, pastel a seco, 50cm x 60cm, 1980.

Figura 296: *Moraes Rego: Desenhos*, capa do convite de exposição realizada de 18 a 24 de setembro de 1981, Galeria Angelus, Belém: Belauto, 1981.

Figura 297: *Espirais*, Ronaldo Moraes Rego, pastel sobre papel, 30cm x 27,5cm, 1981.

Figura 298: *Moraes Rego*, capa de impresso de exposição realizada de 25 de outubro a 17 de novembro de 1982, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Figura 299: Registro em preto e branco de obra de Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Figura 300: Registro em preto e branco de obra de Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Prancha 5L, p. 542

Figura 301: Capa de *Espaço Científico*, n. 1, 1985.

Prancha 5M, p. 546

Figura 302: *Pesos e medidas I*, Emmanuel Nassar, técnica mista sobre papel, 70cm x 100cm, 1982.

Figura 303: *Arraial*, Emmanuel Nassar, esmalte sintético sobre chapa de metal, 100cm x 200cm, 1982-1984.

Figura 304: Registro em preto e branco de obras de Emmanuel Nassar, 1982.

Prancha 5N, p. 554

Figura 305: Registro em preto e branco de obra de Emmanuel Nassar.

Figura 306: Obra de Emmanuel Nassar exposta na Galeria Macunaíma, 1984.

Figura 307: Obra de Emmanuel Nassar exposta na Galeria Macunaíma, 1984.

Figura 308: Passarinhos em miriti, Abaetetuba (PA).

Figura 309: Bajara (embarcação típica da região amazônica) em miriti, Abaetetuba (PA).

Figura 310: Papagaios de papel de seda, Belém.

Figura 311: *O rei da noite*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 60cm x 60cm, 1984.

Figura 312: Sem título, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 150cm, 1985.

Prancha 5O, p. 556

Figura 313: *Gran circo goiano*, Emmanuel Nassar, suvinil sobre tela, 80cm x 100cm, 1985.

Figura 314: *Sonoros Brasil*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 80cm, 1985.

Figura 315: *Roda*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 80cm, 1985.

Figura 316: Sem título, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 80cm, 1985.

Prancha 5P, p. 562

Figura 317: *Bilharito*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1982.

Figura 318: *Papagaios na porta*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1982.

Figura 319: *Janela azul*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1982.

Figura 320: Capa de livro, arte gráfica de Osmar Pinheiro a partir de fotografia de Luiz Braga, 1983.

Figura 321: *Barco dos milagres*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1984.

Prancha 5Q, p. 566

Figura 322: *Jogos IV*, Osmar Pinheiro, serigrafia em papel, tiragem 15/45, 34cm x 45cm, 1984.

Figura 323: *Luzeiros*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 100cm, 1983.

Figura 324: *Bilheteria*, Luiz Braga, fotografia, 1987.

Prancha 5R, p. 568

Figura 325: *Jogos II*, Osmar Pinheiro, serigrafia em papel, tiragem 40/45, 34cm x 45cm, 1984.

Figura 326: *Corrupio gigante*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre madeira, 70,5cm x 210cm, 1984.

Figura 327: Título não informado [*Jogo do passarinho?*], Emmanuel Nassar, 1984.

Figura 328: *Borracharia* ou *Tapumes*, Luiz Braga, fotografia, 27cm x 40cm, 1981.

Figura 329: *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Prancha 5S, p. 572

Figura 330: *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Figura 331: *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Figura 332: *Andaime precário*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Figura 333: Registro em preto e branco de *Tapumes VII*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel ou tela, 1985.

Figura 334: Título desconhecido (série *Tapumes*), Osmar Pinheiro, acrílica sobre tela, 1985.

Figura 335: *Tapumes*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre madeira, 130cm x 168cm, 1985.

Figura 336: Título desconhecido (série *Tapumes*), Osmar Pinheiro, acrílica sobre tela, 1985.

Prancha 5T, p. 574

Figura 337: *Vendedora de cheiro*, Antonieta Santos Feio, óleo sobre tela, 105cm x 74cm, 1947.

Figura 338: *Mendiga*, Antonieta Santos Feio, óleo sobre tela, 82cm x 61cm, 1951.

Prancha 5U, p. 576

Figura 339: Sem título, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 1983?

Figura 340: Sem título, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 1983.

Figura 341: *Kuarup XI*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80cm x 100cm, 1986.

Figura 342: *Kuarup XII*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80cm x 100cm, 1986.

Figura 343: *Prancha I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100cm x 80cm, 1989.

Figura 344: *Prancha II*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80cm x 100cm.

Prancha 5V, p. 581

Figura 345: Registro em preto e branco de *Forma em cerâmica I, II e III*, Ruy Meira, cerâmica, 1984.

Figura 346: *Forma em cerâmica I, II e III*, Ruy Meira, cerâmica, 1984.

Figura 347: *Forma*, Ruy Meira, cerâmica, 1985.

Figura 348: Sem título, Ruy Meira, cerâmica, 47cm x 30cm x 30cm, [1989?].

Prancha 5W, p. 584

Figura 349: Registro em preto e branco de obra da série *Humus*, Dina Oliveira, pastel sobre papel, 1984.

Figura 350: Obra da série *Humus*, Dina Oliveira, 1984.

Figura 351: *Humus I*, Dina Oliveira, pastel sobre papel colado em madeira, 24cm x 36cm, 1984.

Figura 352: *Humus II*, Dina Oliveira, pastel sobre papel colado em madeira, 24cm x 36cm, 1984.

Figura 353: *Amazônia*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 120cm x 100cm, 1985.

Figura 354: *Seringa*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 120cm x 140cm, 1985.

LISTA DE ABREVIATURAS

Referente à procedência das evidências documentais mencionadas no trabalho

AA	Acervo do Autor
AV	Biblioteca Pública Artur Vianna da Fundação Cultural do Pará
BC	Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará
CF	Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes
CH	Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
ECA	Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
HD	Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional
IC	Biblioteca do Itaú Cultural
IEB	Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
MEP	Biblioteca do Museu do Estado do Pará
MAM	Arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MU	Arquivo do Museu da Universidade Federal do Pará
PR	Arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná
RM	Acervo Digital da Fundação Rômulo Maiorana
RV	Acervo Digital da Revista Veja
SP	Biblioteca do Centro Cultural São Paulo
WS	Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo
WW	Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo

LISTA DE SIGLAS

ACREB	Associação Cultural Recreativa dos Estudantes de Bragança
AHWS	Arquivo Histórico Wanda Svevo
BASA	Banco da Amazônia
CCBEU	Centro Cultural Brasil-Estados Unidos
CEDOC	Centro de Documentação e Informação
Citreq	Companhia Importadora de Tratores e Equipamentos
COART	Cooperativa dos Artistas
FBSP	Fundação Bienal de São Paulo
FCP	Fundação Cultural do Pará
FRM	Fundação Rômulo Maiorana
Funarte	Fundação Nacional de Artes
IDESP	Instituto de Desenvolvimento Econômico Social do Pará
INAP	Instituto Nacional de Artes Plásticas
INFoto	Instituto Nacional de Fotografia
MABE	Museu de Arte de Belém
MABEU	Museu de Arte Brasil-Estados Unidos
MAC PR	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAC USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM Rio	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MEP	Museu do Estado do Pará
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
SECDT/PA	Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Pará
SECULT/PA	Secretaria de Cultura do Estado do Pará
SEDEC/PA	Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Pará
SEMEC	Secretaria Municipal de Educação e Cultura
SEMTA	Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia
SNAP	Salão Nacional de Artes Plásticas
SPAC	Salão Paulista de Arte Contemporânea
SUDAM	Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

UFMT	Universidade Federal do Mato Grosso
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Unama	Universidade da Amazônia
USIS	United States Information Service – Serviço de Divulgação e Relações Exteriores dos Estados Unidos da América

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, p. 41

Outras histórias, p. 41

Problemática e estrutura da tese, p. 43

Alguns apontamentos teóricos e metodológicos, p. 46

O local e suas conexões, p. 52

PARTE I: GLOBAL LOCAL

1. BELÉM, ZONA DE CONTATO:

FLUXOS E TRÂNSITOS MODELANDO O CAMPO ARTÍSTICO, p. 57

A arte de Estela Campos: “a coisa mais séria que já se apresentou nesta terra”, p. 57

De Estela Campos à guinada abstracionista em Belém, p. 62

1.1. ESTRUTURA DO CAMPO DAS ARTES VISUAIS, p. 70

Belém, “metrópole da Amazônia”, p. 70

Como estudar um campo artístico?, p. 73

Variação de escalas como abordagem teórico-metodológica, p. 77

Experiência e classe, p. 81

A posição social dos artistas, p. 84

1.1.1. PERSONAGENS EM ATIVIDADE, p. 89

Artistas e obras, p. 89

Outros agentes, p. 95

1.1.2. ESPAÇOS EXPOSITIVOS, p. 98

Adaptando espaços provisórios, p. 98

Primeiros espaços expositivos especializados, p. 101

1.1.3. LOCAIS E MEIOS DE FORMAÇÃO DO ARTISTA, p. 104

Ensino formal e aprendizagem de ateliê, p. 104

Formação teórica e migração para o ensino universitário, p. 106

1.2. VIAS DE TRANSIÇÃO, IDAS E VINDAS, p. 110

Outras histórias da arte, p. 110

Transições movediças, p. 114

Três aspectos de uma fronteira aberta, p. 117

1.2.1. PASSAGENS DE ARTISTAS E DEMAIS AGENTES PELA CIDADE, p. 121

Trânsitos e rastros, p. 121

As ações da Universidade do Pará, p. 127

1.2.2. CIRCULAÇÃO DE ARTISTAS LOCAIS POR OUTROS CENTROS, p. 131

Políticas culturais de aperfeiçoamento por meio do contato, p. 131

Viagens por interesses pessoais, p. 135

1.2.3. A AGÊNCIA DE OBRAS, TEORIAS E IMAGINÁRIOS, p. 138

2. AUTONOMIA, EXPERIMENTAÇÃO:

FIGURATIVO E ABSTRATO ENTRE SALÕES E BIENNAIS, p. 145

Ruy Meira, IX Bienal de São Paulo (1967), p. 145

Abertura e fechamento, p. 152

2.1. MODERNISMOS FORA DO LUGAR:

A INTEGRAÇÃO VIA ABSTRACIONISMO, p. 155

Algumas vias de entrada, p. 155

A conquista da autonomia, p. 160

Atuação coletiva organizada, p. 165

2.2. OPÇÕES E ESTRATÉGIAS:

O IDEÁRIO ABSTRACIONISTA TENSIONADO PELAS OBRAS, p. 168

I Salão da Universidade do Pará (1963), p. 169

Aberturas convenientes, fechamentos necessários, p. 176

João Pinto, escultor modernista, p. 178

Benedicto Mello e Mário Pinto Guimarães, p. 182

O desconforto de Paolo Ricci, p. 186

Os salões da UFPA no contexto nacional, p. 189

Nestor Bastos, jovem artista, p. 194

Informalismo e tachismo no final dos anos 1960: Cutrim, Mello e Drummond, p. 199

Concretismos e construtivismos, p. 202

Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro (1970), p. 208

Pré-Bienal de São Paulo (1970), p. 213

Branco de Melo: dos *Geométricos* aos *Lúmens*, p. 216

2.3. A CONDIÇÃO DA COLONIALIDADE:

A HISTÓRIA DA ARTE OCIDENTAL A PARTIR DE SEUS 'OUTROS', p. 222

Concepções artísticas em disputa, p. 222

Narrativas de atraso epistemológico, p. 225

Interpretações incompletas ou equivocadas, p. 230

Globalização e autocolonialidade, p. 234

3. EXPERIMENTAÇÃO, ENGAJAMENTO:

INTEGRAÇÃO CULTURAL E NOVAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS, p. 241

1970: o novo e o velho, p. 241

Valdir Sarubbi, XI Bienal de São Paulo (1971), p. 247

3.1. EXTREMO NORTE DO SUL GLOBAL:

FORMULAÇÕES SOBRE O ISOLAMENTO, p. 252

Uma dupla distância, p. 252

A experimentação enquanto procedimento consolidado, p. 255

3.2. ÀS VEZES NOVAS PRÁTICAS, ÀS VEZES VELHOS VALORES:

VANGUARDAS E RETAGUARDAS POSTAS EM DEBATE, p. 257

3.2.1. "EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE", p. 257

Outro desconforto de Paolo Ricci, p. 258

As concepções artísticas do Grupo (1966), p. 261

Os rastros da nova figuração, p. 265

I Cultural Belém (1968), p. 269

I Bienal de Artes Visuais da Amazônia (1972), p. 277

- Disputas em torno de legitimidade, p. 284
- Integrar-se aos progressos contemporâneos nas artes, p. 288
- Ruy Meira, do abstracionismo às formas manipuláveis, p. 292
- As obras de grupos e equipes, p. 298
- Etsedron e Ainozama, p. 303
- Recursos fotográficos e audiovisuais, p. 309
- 3.2.2. ARTE E COMPROMISSO COM REALIDADES SOCIAIS E HISTÓRICAS, p. 316
 - Engajamento político contra o autoritarismo militar, p. 316
 - Artes visuais em Belém sob os ‘anos de chumbo’, p. 318
 - Tempo de resistência* e outros exemplos, p. 324
 - Figurações do humano, p. 329
 - A condição feminina na figuração de Dina Oliveira, p. 338
- 3.3. DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO?
RUPTURAS E CONTINUIDADES ENTRE PARADIGMAS, p. 349
 - A transição* (1995), p. 349
 - O processo de instauração de um paradigma artístico, p. 353

PARTE II: LOCAL GLOBAL

4. COSMOPOLITISMOS REGIONALISTAS:

PROJETOS ARTÍSTICOS E IMAGENS DA AMAZÔNIA, p. 361

Osmar Pinheiro, *Esquecimento e memória* (1979), p. 361

4.1. TECELAGEM DA HISTÓRIA:

A AMAZÔNIA COMO QUESTÃO INTERGERACIONAL, p. 367

Do passado mítico ao presente idealizado, p. 367

Imagens oficiais da Amazônia, p. 374

Pintura social, identidade nacional e herança cultural, p. 381

4.2. NOVOS PROJETOS ARTÍSTICOS ‘AMAZÔNICOS’:

VERTENTES ENTRE O ERUDITO E O POPULAR NOS ANOS 1970, p. 387

Uma década de debates e interesses artísticos voltados à Amazônia, p. 387

4.2.1. VALDIR SARUBBI, MARAJOARA E BRAGANTINO, p. 388

Xumucuís e Meditação labiríntica (1970-1974), p. 388

Projetos de regional-universal, p. 396

O interesse artístico pela cultura popular, p. 401

O interesse artístico pela cerâmica marajoara, p. 404

Theodoro Braga e Vicente do Rego Monteiro, p. 408

Estratégia artística decolonial, ou regionalismo reformulado?, p. 418

4.2.2. OUTRAS TENDÊNCIAS, PROJETOS E OBRAS, p. 424

José de Moraes Rego, do folclorismo à visão crítica sobre a região, p. 424

O nativismo de Rego voltado à pintura popular, p. 435

A pintura popular e o campo artístico em Belém, p. 440

O projeto artístico etnográfico de Ararê, p. 450

Euler Arruda e a transfiguração da Amazônia (1975), p. 457

O realismo fantástico de Geraldo Teixeira, p. 461

4.3. A AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS NOS ANOS 1970:

BELÉM E AMAZÔNIA NOS DEBATES SOBRE UMA ARTE CONTINENTAL, p. 468

5. MISTIÇAGENS MUNDIALIZADAS:

BELÉM E O LUGAR DA AMAZÔNIA NA ARTE BRASILEIRA, p. 475

Ribeirinhos e venezianos: quando o país submerso emergiu na grande bienal, p. 475

Geometria sensível, caráter político, regional e universal, p. 481

**5.1. ALGUNS PRECEDENTES DA ‘VISUALIDADE AMAZÔNICA’:
GESTAÇÃO DE NOVAS FORMAS ARTÍSTICAS (1979-1982), p. 487**

Osmar Pinheiro, da arte fantástica às fontes do olhar, p. 487

Emmanuel Nassar, da temática indígena aos brinquedos populares, p. 495

Luiz Braga, da fotografia social à visualidade popular, p. 504

Ronaldo Moraes Rego, o interesse vegetal como ponto fora da curva?, p. 512

**5.2. DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS ÀS TEORIAS SOBRE O ‘POPULAR’:
FORMULAÇÃO DE UM PROGRAMA COLETIVO, p. 524**

5.2.1. O PANO DE FUNDO INTERPESSOAL, INSTITUCIONAL E TEÓRICO, p. 524

As relações entre Funarte e Belém, p. 524

Institucionalização e presença nacional consolidadas, p. 528

O debate multiculturalista nas artes visuais, p. 533

5.2.2. O DEBATE TEÓRICO SOBRE A ‘VISUALIDADE AMAZÔNICA’, p. 535

“As fontes do olhar” por Paes Loureiro, p. 535

“As fontes que pensam o olhar” por Paulo Chaves Fernandes, p. 538

**5.3. DO DEBATE TEÓRICO ÀS PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
PROJEÇÃO DE ARTISTAS EM TORNO DA ‘VISUALIDADE AMAZÔNICA’, p. 543**

Emmanuel Nassar, as gambiarras da engenharia cabocla, p. 543

Consolidação de uma visualidade e projeção nacional, p. 549

Luiz Braga, fotografia opaca & regional, p. 557

Osmar Pinheiro, *Jogos e Tapumes*, p. 564

Mário Pinto Guimarães, a simbologia e a forma nativista, p. 575

Ruy Meira, a vez do ceramista, p. 579

Dina Oliveira, abstração ‘amazônica’, p. 582

**5.4. DESDOBRAMENTOS DA ‘VISUALIDADE AMAZÔNICA’:
REPERCUSSÕES ARTÍSTICAS E TEÓRICAS APÓS 1985, p. 587**

O êxito de um programa estético coletivo, p. 587

A ‘visualidade amazônica’ pensada pelo eixo Rio de Janeiro-São Paulo, p. 590

Amazônias sob escrutínio crítico, p. 594

CONSIDERAÇÕES FINAIS, p. 599

REFERÊNCIAS, p. 607

Documentos não publicados, p. 607

Documentos eletrônicos, p. 607

Impressos de exposições (catálogos, convites e folhetos), p. 608

Periódicos não especializados (artigos em jornais e revistas de variedades), p. 612

Referências bibliográficas (livros, artigos científicos e trabalhos acadêmicos), p. 620

INTRODUÇÃO

Outras histórias

Vista de uma outra perspectiva, *a história das artes plásticas neste século [20] na Amazônia e em particular no Pará, foi na verdade uma sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade, que reproduziram tardiamente os ecos distantes da arte moderna e que o isolamento aliado à condição de prática de uma pequena elite, sequiosa de diferenciação cultural, determinou uma forma de estagnação cujas consequências se fazem sentir ainda hoje.*

A formação do artista plástico nesse contexto se deu de forma diversa; nas condições apontadas anteriormente, seu contato com a contemporaneidade se fez superficialmente via literatura, cinema, música, formas de cultura de veiculação em escala industrial.

Discutia-se questões de arte sem obras, tendências e caminhos sem referenciais, movimentos de arte sem cronologia, ou seja, sem história. Formas agudas da esquizofrenia cultural que se reproduz nas regiões brasileiras em geral e que [na Amazônia] assumimos como característica. Por outro lado, a própria condição de classe, culturalmente dependente de modelos, impediu que se olhasse em volta a não ser pelo curioso e “exótico” da região e de suas formas culturais.¹

Em apenas três parágrafos, o artista Osmar Pinheiro conseguiu reunir um conjunto impressionante de proposições mordazes e instigantes sobre a história da arte no Pará no século 20. Algumas das hipóteses levantadas nesse trecho de seu ensaio permanecem até hoje na condição de hipóteses, enquanto outras vêm sendo progressivamente reafirmadas ou negadas por pesquisas mais recentes sobre o tema. Em todo caso, esse texto parece ser um dos primeiros a afirmar, com todas as letras, que as artes plásticas (especializadas) no Pará e na Amazônia possuem uma história particular, que exige ser vista a partir de ‘outra perspectiva’.

Essa necessidade de construir outras histórias da arte, de analisar o verso da moeda da história da arte ocidental, é o que mobilizou a realização desta pesquisa. As investigações apresentadas nesta tese parecem, muitas vezes, marcadas pelas questões colocadas por Osmar Pinheiro em seu tom fatalista: são seu eco, em confronto ou concordância. E, por outro lado, são também uma maneira de testar as hipóteses de Osmar Pinheiro sobre ele mesmo e sua geração. Sabe-se que em meados dos anos 1980, no momento em que escreveu as palavras que iniciam este texto, ele encarava a produção artística sua e de seus contemporâneos, em Belém, como uma “tentativa de reversão

¹ Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 94-95 [grifo do autor].

desse quadro”² de esquizofrenia cultural. Osmar Pinheiro pode ser agrupado com artistas que, em certo sentido, consolidaram a ‘arte contemporânea’ em Belém, mergulhados em um diálogo entre o ‘global’ e o ‘local’. Ou, ainda, experienciando as tensões globais a partir da perspectiva de seu local.

Esta é uma tese sobre ‘história da arte contemporânea’. Mais precisamente, sobre a transição da arte modernista para a arte contemporânea, em Belém, especialmente nos anos 1960 e 1970. Hoje, observada de uma distância histórica relativamente segura, essa transição tem deixado de ser território exclusivo da crítica de arte, e começa a se consolidar como campo de pesquisa para a história da arte. Evidentemente, é um terreno fértil e ainda pouco explorado por historiadores, em especial quando tratamos dessas ‘outras histórias da arte’: Belém, Amazônia.

Não sei ao certo quando me dei conta dessa necessidade por outras histórias da arte contemporânea. Mas, olhando retrospectivamente, percebo que ela já estava desenhada em minha dissertação de Mestrado em Artes, defendida em março de 2011 na UFPA, posteriormente publicada em formato de livro. Uma das seções do livro se chama justamente “Arte contemporânea paraense?”.³ Ali está o germe que fecundou esta tese.

Na dissertação, entretanto, esta seção se chamava “Breve introdução à arte contemporânea no Pará”.⁴ Por que abandonei o tom explicativo e adotei uma interrogação como título? Parece que me havia ficado claro que a arte contemporânea era um campo minado, ao qual eu deveria me aproximar municiado de todas as precauções e problematizações possíveis. Mas não havia retorno: naquelas poucas páginas esbocei um projeto historiográfico que já não poderia mais deixar inconcluso. Buscando oferecer um pano de fundo histórico para o objeto de pesquisa que então eu colocava em questão, elaborei uma versão apressada, introdutória e incompleta daquilo que entrevia como arte contemporânea no Pará.

Hoje está evidente que tal versão era completamente insatisfatória – talvez por isso a necessidade de contar outras histórias da arte contemporânea tenha sido um parasita incômodo a me perturbar de forma persistente. Precisava concluir meu esboço.

E, no entanto, nele já estava desenhada uma boa parte da abordagem que desenvolvo de maneira muito mais exaustiva nessa tese: a crítica a uma perspectiva

² Ibidem, p. 95.

³ Gil Vieira Costa, *Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense*, Belém: IAP, 2014, p. 61-75.

⁴ Gil Vieira Costa, *(Des)territórios da arte contemporânea: multiterritorialidades na produção artística paraense*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 35-44.

histórica colonialista; a estruturação política e econômica do campo artístico (instituições, eventos e demais iniciativas); as relações entre circuitos artísticos diferentes, mas conectados entre si; e a presença dos sujeitos (artistas ou não) no desenrolar de um (brevíssimo) estudo histórico da arte contemporânea. As lacunas, porém, também estavam presentes – e em maior quantidade. Esta pesquisa busca, de uma tacada, assumir a imprudência de um esboço malfeito de história da arte contemporânea, e oferecer uma versão mais completa e menos ingênua desse objeto de pesquisa.

Problemática e estrutura da tese

De modo geral, a problemática central desta pesquisa pode ser assim formulada: **quais as vias de transição entre o paradigma artístico modernista e o paradigma artístico contemporâneo, em Belém?**

Nesta questão já está embutida a pressuposição de que a arte contemporânea se estruturou na cidade por ‘vias’, passagens, caminhos multifacetados que permitiam idas e vindas a determinados lugares, que estruturaram e transformaram a teia de fluxos vividos em certo ‘campo social’. A transição da arte modernista para a arte contemporânea deve ser substituída, então, por um conjunto de ‘processos de transição’. Essa hipótese se mostrou comprovada ao longo da pesquisa: houve muitas vias de transição, mais e menos importantes, que contribuíram para estabelecer o paradigma artístico contemporâneo em Belém, como ficará evidente.⁵

A tese que proponho aqui, em resposta a essa problemática, pode ser sintetizada nas seguintes palavras: **a arte contemporânea é um fenômeno mundializado e transnacional, que começou a se estabelecer em Belém a partir da virada entre as décadas de 1960 e 1970, por meio de processos de transição inconstantes e estritamente conectados a outros campos artísticos no Brasil e em outros países.** Tal período consolidou as práticas de arte contemporânea em Belém, ainda que habitualmente historiografia e crítica de arte locais não tenham reconhecido sua contemporaneidade. Espero que a leitura deste texto comprove essa tese.

⁵ O conceito de paradigma artístico, moderno e contemporâneo, é adotado a partir de Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*, tradução ao espanhol de Agustín Temes e Étienne Barr, Madrid: Casimiro, 2017.

Ainda que a arte contemporânea tenha se consolidado como fenômeno mundial, isso não significa que sua afirmação foi experienciada da mesma maneira em todos os lugares. Ao contrário, seguindo a trilha de Osmar Pinheiro, é necessário buscar a especificidade dos processos históricos da arte na Amazônia. Belém foi um dos centros mais importantes da Amazônia brasileira no período de consolidação global do paradigma artístico contemporâneo. Talvez por isso o campo artístico nessa cidade possa ser considerado um objeto de pesquisa privilegiado. Sendo assim, a estrutura desta tese está dividida em duas partes: I, 'Global Local', e II, 'Local Global'.

A Parte I, 'Global local', está direcionada a construir uma abordagem teórica e metodológica para a história da arte contemporânea, calcada em pressupostos da história social. A questão que tangencia os capítulos da Parte I diz respeito à 'abertura' do local (o campo artístico em Belém) às relações com grupos e valores externos. Assim, tomando essa cidade como ponto a partir do qual se tecerá uma narrativa sobre a arte, busca-se entender as especificidades do local em meio aos movimentos transnacionais que configuram o mundo da arte. O foco desta primeira parte está na tentativa de colocar a história da arte contemporânea sob análise crítica, levando em consideração as estruturas de colonialidade implícitas na feitura historiográfica sobre o assunto e buscando modos alternativos para compreender esse objeto e construir narrativas sobre ele.

O primeiro capítulo, 'Belém, zona de contato', procura descrever a estrutura do campo artístico na cidade, especialmente entre os anos 1950 e 1960, mapeando personagens e instituições relacionadas às artes plásticas. O período marca, em Belém, a consolidação do abstracionismo modernista, tema que atravessa boa parte do capítulo. Também se busca oferecer um pano de fundo para esse campo, situando as condições geopolíticas e econômicas em que a atividade artística podia ser desenvolvida. A discussão teórica e metodológica sobre o contato com outros campos artísticos também é aprofundada aqui. A quantidade de informação compilada para comprovar os pontos levantados pode tornar o capítulo um tanto desanimador – mas, ainda assim, me pareceu a melhor maneira de começar a tratar do tema da pesquisa.

No segundo capítulo, 'Autonomia, experimentação', trato da consolidação da ideologia do abstracionismo modernista nos anos 1960, em Belém, ao mesmo tempo em que se inicia o processo de contato com o paradigma artístico contemporâneo, por meio do contato com as chamadas vanguardas artísticas daquela década. Os artistas atuando na cidade desenvolveram respostas variadas ao contato com esses diferentes ideários artísticos, em posturas ora de abertura, ora de fechamento, que superam a abordagem

metropolitana-provinciana usada em parte da historiografia da arte. Os conceitos de ‘autonomia da arte’ e ‘experimentação artística’, gestados no paradigma modernista (e mesmo antes) foram então definitivamente absorvidos pelo campo artístico em Belém, e possibilitaram os processos de transição para o paradigma contemporâneo.

O terceiro capítulo, ‘Experimentação, engajamento’, investiga o período de consolidação do paradigma artístico contemporâneo em Belém, entre o final dos anos 1960 e a primeira metade dos 1970. A ideia de experimentação lança os artistas em uma série de práticas que buscavam sintonizar o campo local com a vanguarda brasileira do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.⁶ Os estatutos de ideias como ‘autor’, ‘obra’, ‘suportes’, ‘linguagens’ e ‘categorias’, têm seus limites testados e ampliados por essas vanguardas. Além da experimentação, o período também testemunhou certa ruptura com a autonomia da arte advinda da ideologia modernista, e buscou um engajamento social das práticas artísticas, em um mundo que presenciava mudanças aceleradas e radicais.

Já a Parte II, ‘Local global’, de certa forma faz o caminho inverso, buscando não mais a presença de ideias estrangeiras e a conformação que as mesmas deram ao campo artístico em Belém. Aqui, o interesse está na construção de uma especificidade ‘amazônica’, gestada pelos artistas locais, que serviu para afirmar posições no contato com outros campos artísticos nacionais e internacionais. A questão que tangencia os capítulos é sobre as características de Belém enquanto área ‘fechada’ a valores estrangeiros, na qual os debates identitários eram relevantes para o campo local, ao mesmo tempo em que foram importantes para a recepção dessas práticas em outros centros, de outras regiões do país.

No quarto capítulo, ‘Regionalismos cosmopolitas’, são investigados os projetos artísticos desenvolvidos em Belém que manejam signos de ‘amazonidade’, especialmente nos anos 1970. Com os fluxos globais intensificados, alguns artistas locais parecem ter atuado sob a tensão do ‘regional x universal’. Foi nesse momento que muitos projetos começaram a dialogar com culturas visuais não artísticas, de grupos sociais na Amazônia – indígenas, caboclos, ribeirinhos, suburbanos. As imagens da Amazônia se tornaram um tópico frequente na obra de artistas em Belém, fornecendo elementos para programas estéticos originais e ainda pouco estudados.

⁶ A ideia de ‘eixo Rio de Janeiro-São Paulo’ é pensada aqui a partir do papel central e centralizador que estas duas cidades desempenhavam no sistema de arte brasileiro, na segunda metade do século 20, do ponto de vista econômico, político, cultural e institucional.

O quinto e último capítulo, ‘Mestiçagens mundializadas’, busca focar a mudança operada entre o final dos anos 1970 e a primeira metade dos 1980, no campo artístico em Belém, quando um determinado programa estético se consolidou e foi legitimado em âmbito nacional e internacional. A esse programa estético, coletivo, se convencionou chamar de ‘visualidade amazônica’. São estudadas as suas características e sua recepção crítica. A produção artística e teórica em torno da ‘visualidade amazônica’ fecha um ciclo de abertura e fechamento às práticas artísticas estrangeiras, iniciado com a absorção do abstracionismo modernista. O desejo de ‘modernização’ terminou orientado para as próprias heranças culturais locais, traduzidas em valores e práticas artísticas internacionalistas.

Alguns apontamentos teóricos e metodológicos

Diante de um conjunto de assuntos tão heterogêneo, o surgimento de novas e diversas problemáticas secundárias foi inevitável. Também foi natural que eu optasse por diferentes referenciais teóricos e metodológicos, à medida em que mudavam as perguntas que a pesquisa precisava colocar aos dados coletados. Como se perceberá, a procedência desses referenciais é muito diversa e, não raro, uma leitura mais exigente pode apontar a justaposição de teorias que não se complementam, e talvez até se oponham.

Minhas opções, tão amplas, não foram adotadas a priori, mas se constituíram durante o processo de pesquisa, em função das questões que pretendi investigar. De todo modo, não recorro a um ecletismo difuso, mas caminho entre teorias e autores que, por mais que estejam em áreas diferentes (história da arte, história social, antropologia, sociologia, teoria decolonial), se aproximam em muitos aspectos. Lembro, aqui, da lição que Néstor Canclini⁷ retoma de Bruno Latour⁸, comparando a escolha de um marco teórico com a escolha da moldura para uma pintura:

Os especialistas em metodologia costumam atuar como um vendedor de quadros. É verdade que as molduras dos quadros são bonitas para mostrar coisas: douradas, brancas, talhadas, barrocas, de alumínio. Mas alguma vez você encontrou um pintor que começasse sua obra-prima escolhendo a moldura? (...) Uma moldura faz que uma pintura seja bem-vista, pode orientar o

⁷ Néstor García Canclini, *O mundo inteiro como lugar estranho*, tradução de Larissa Fostinone Locoselli, São Paulo: Edusp, 2016.

⁸ Bruno Latour, *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*, tradução de Gilson Cardoso de Souza, Bauru: Edusc; Salvador: Edufba, 2012.

olhar, aumentar o valor, permite estabelecer a data, mas não acrescenta nada à pintura. A moldura, ou o contexto, é exatamente a soma dos fatores que não incidem nos dados, algo que todos sabemos sobre as molduras.⁹

Mais que uma lista de conceitos ou teorias que embasam este trabalho, me parece oportuno indicar essa pluralidade, já que parto do princípio de que a história da arte é uma ciência fundamentalmente interdisciplinar. É válido pontuar, entretanto, que busco evidenciar uma abordagem de ‘história social da arte’, que não submete a criação artística apenas a abordagens esteticistas ou estilísticas. Algumas definições programáticas amplas podem ser úteis neste ponto.

(...) a história da arte não deve se ocupar somente em descrever e documentar as obras, mas também valorar e explicar sua origem dentro de um contexto histórico, portanto relativo, porque tem alguns antecedentes e uma sucessão posterior. Fazer história da arte será fazer a história de uma linguagem formal (sensorial) com implicações horizontais e verticais em distintos níveis cronológicos, geográficos, ideológicos e econômicos.¹⁰

O objeto desta pesquisa também pode ser mais facilmente compreendido ao nos apoiarmos nos estudos de Terry Smith, que, investigando a história da arte contemporânea, postula que a mesma “deve tomar por objeto de estudo a arte, as ideias, as práticas culturais e os valores criados dentro das condições da contemporaneidade”.¹¹ Um fazer historiográfico sobre arte contemporânea deve ter como objeto muito mais que a Arte Contemporânea dos meios de comunicação de massa e do debate público, permeados por mercado especulativo fortemente consolidado, e muito mais que a noção geral de Arte Contemporânea presente em discursos extra artísticos.¹² Para citar novamente de forma literal a opinião de Terry Smith a respeito da história da arte contemporânea, para este autor “seu objetivo fundamental deve ser observar os processos, modos e motivos pelos quais estas expressões adotaram nos últimos tempos (ou adotam na atualidade) determinadas formas e não outras”.¹³

Por outro lado, a dimensão ‘visual’ das práticas da arte contemporânea também nos possibilita demarcar melhor o objeto desta pesquisa, considerando que as mesmas

⁹ Néstor García Canclini, obra citada, p. 122.

¹⁰ “(...) *la historia del arte no debe ocuparse sólo en describir y documentar las obras, sino valorar y explicar su origen dentro de un contexto histórico, por tanto relativo, porque tiene unos antecedentes y una sucesión posterior. Hacer historia del arte será hacer la historia de un lenguaje formal (sensorial) con implicaciones horizontales y verticales a distintos niveles cronológicos, geográficos, ideológicos e económicos*”. José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, 2ª ed., Barcelona: Anthropos, 1984, p. 23 [tradução nossa].

¹¹ “*debe tomar por objeto de estudio el arte, las ideas, las prácticas culturales y los valores creados dentro de las condiciones de la contemporaneidad*”. Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, tradução ao espanhol de Hugo Salas, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012, p. 318 [tradução nossa].

¹² *Ibidem*, p. 317-318.

¹³ *Ibidem*, p. 318 [tradução nossa].

estão inseridas no âmbito dos sistemas de comunicação visual e em relação de interdependência com os modos de produção, circulação e consumo de recursos e produtos visuais. A ideia de uma ‘História Visual’, defendida por Ulpiano de Meneses, é exemplar: este autor argumenta que o objeto de uma história visual deverá ser sempre a sociedade, propondo “a formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes (...) e objetivando examinar a *dimensão visual* da sociedade”.¹⁴

As fontes ou evidências históricas coletadas e analisadas no processo de realização desta pesquisa são também importantes de mencionar. Os fragmentos aqui reunidos constituem um corpus de pesquisa singular: são provenientes de diferentes origens e constituídos pelas mais diversas materialidades. Tento produzir diálogos entre obras de acervos institucionais e particulares, reproduções fotográficas, registros de práticas, matérias jornalísticas, textos de catálogos e livros sobre arte, entrevistas e depoimentos, entre outros tipos de dados.

De modo geral, privilegiei a documentação que estava ‘pública’: acervos de manuscritos, publicações e obras de arte em instituições públicas ou privadas. Mesmo quando recorro a obras de arte ou outro tipo de documento pertencente a coleções pessoais, o faço a partir de uma publicação ou exposição em que a obra pode ser consultada e registrada. Optei por não realizar entrevistas com pessoas que atuavam no campo artístico no período estudado (salvo pontuais exceções imprescindíveis), pois o trabalho com a memória e a história oral demandaria um tipo de esforço que estava além de minhas limitadas possibilidades.

Também não recorri a coleções particulares dos artistas ou de suas famílias, de colecionadores ou outros personagens do campo – ação que possivelmente acrescentaria uma documentação extensa e muito válida, mas que inviabilizaria a conclusão da pesquisa no tempo previsto. A escolha metodológica voltada à documentação ‘pública’, disponível a um determinado público, me permitiu trabalhar com as práticas artísticas que foram inscritas na história – ‘historiografadas’, em um sentido amplo do termo.

Além da heterogeneidade da documentação que busquei investigar, também podemos acrescentar a fragilidade da mesma no caso específico de Belém, assim como de outras cidades na Amazônia. A obsessão arquivista vivenciada principalmente na

¹⁴ Ulpiano Bezerra de Meneses, “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003, p. 11-36 [grifos do autor].

Europa, que se desdobrou em uma “revolução documental”,¹⁵ foi experimentada de modo diferente nas antigas (ou ainda vigentes) colônias. Da mesma maneira, a multiplicação de instituições planejadas enquanto museus de arte – cujos primeiros ciclos europeus podem ser encontrados ainda no início do século 19¹⁶ – foi vivenciada em Belém em ritmo muito menos acelerado.

Sem recursos materiais e humanos suficientes para empreendimentos do tipo, as iniciativas públicas e privadas direcionadas à documentação ‘de’ e ‘sobre’ arte foram frequentemente marcadas pela fragilidade institucional. O corpus desta pesquisa testifica o desafio de investigar arquivos muitas vezes inacessíveis, desfeitos ou nunca construídos. A situação não parece ser diferente no restante do país,¹⁷ ainda que o crescimento econômico brasileiro na primeira década do século 21 tenha trazido alguns benefícios às instituições museológicas.

A falta de vestígios sobre a história da arte contemporânea, ou antes a sua aparente insuficiência ou inacessibilidade, podem e devem ser relativizadas. Afinal, não ignoramos que, como Carlo Ginzburg outrora escreveu, o conhecimento histórico implica na construção de séries documentais, e que “todo documento, inclusive o mais anômalo, pode ser inserido numa série. Não só isso: pode servir, se analisado adequadamente, a lançar luz sobre uma série documental mais ampla”.¹⁸ Logo, os fragmentos recolhidos aqui constituem uma e várias séries documentais, por meio das quais se pode investigar os processos históricos relacionados com a contemporaneidade artística em Belém.

Podemos dividir essa documentação a partir do tipo específico de ‘texto’ que está em jogo: teríamos então duas séries, uma de documentos verbais e outra de documentos visuais. A documentação verbal se refere a comentários, críticas, narrativas historiográficas, entrevistas, informações jornalísticas e qualquer outro objeto verbal que tenha sido formulado a respeito do objeto desta pesquisa, e está distribuída em jornais, livros, filmes e um conjunto de outros meios audiovisuais, eletrônicos ou impressos. A

¹⁵ Jacques Le Goff, *História e memória*, tradução de Bernardo Leitão e outros, 7ª ed. revista, Campinas: Unicamp, 2013, p. 490-492.

¹⁶ Conferir o exemplo da Alemanha, cujo Museu Fridericianum, na cidade de Kassel, é de 1779, sendo provavelmente o primeiro edifício no mundo projetado para ser museu de arte.

¹⁷ Conferir a esse respeito Aracy Amaral, “Situação dos museus de arte no Brasil: uma avaliação” [1986], em Aracy Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 216-221.

¹⁸ Carlo Ginzburg, “Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito”, em Carlo Ginzburg, *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*, tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 262-263.

documentação visual diz respeito a objetos visuais artísticos e não artísticos, registros fotográficos de obras e práticas artísticas e de seus espaços expositivos, dispersos em acervos e coleções particulares ou públicas, catálogos, revistas e outros meios impressos e eletrônicos. A primeira serve de instrumento de controle para as análises relacionadas à segunda, e vice-versa.

De maneira mais pragmática, também se pode apontar as séries documentais relacionadas a acervos. No processo de pesquisa, realizei levantamento em vários acervos institucionais, que estão indicados na Lista de Abreviaturas deste trabalho. Mais que detalhar essa lista, quero mencionar dois acervos necessários para tratar do objeto pesquisado, mas que por motivos diversos não estavam disponíveis quando tentei consultá-los: a Biblioteca do MABE, Belém, possivelmente a mais importante coleção de documentos sobre a produção artística na cidade, na segunda metade do século 20; e o Arquivo do MAC USP, São Paulo, que detém correspondências e outros documentos provenientes da relação entre o MAC USP e instituições em Belém, nos anos 1960.

Outro trabalho que poderia ter sido muito pertinente para a pesquisa é a exposição *Contiguidades: dos anos 1970 aos anos 2000*, com curadoria de Alexandre Sequeira, Marisa Mocarzel e Orlando Maneschy, e consultoria de Paulo Herkenhoff. A mostra foi realizada em Belém, em 2008, trazendo mais de quatrocentas obras provenientes de coleções públicas e particulares, e trabalhando com um recorte de tempo que em parte coincide com os processos de transição para a arte contemporânea que esta tese estuda. Não há, porém, catálogo ou documentação pública disponível sobre a exposição – que não cheguei a registrar nem visitar no momento de sua montagem.

Esse caso é só mais um a exemplificar o conjunto de ações artísticas que não deixaram suficiente memória pública. Lidando com o campo artístico em uma cidade intensamente submetida a colonialismos, a impossibilidade de reunir evidências históricas da arte das décadas pesquisadas era uma hipótese intuída e incômoda. De certo modo, a princípio eu parti da ideia de que havia poucos rastros disponíveis para pesquisa sobre o assunto. A dificuldade inicial que encontrei para ter acesso às evidências históricas foi tomada como uma condição de inexistência das mesmas – percepção que logo se mostrou equivocada. Aos poucos, no decorrer do processo de pesquisa, muitos vestígios vieram à tona. Em alguns casos, não localizei as obras que desejava encontrar (é plausível considerar que estejam em coleções particulares, caso ainda existam), mas me deparei com inúmeros registros fotográficos ou verbais que eu desconhecia por completo.

Assim, o corpus de evidências históricas ganhou vulto, e inevitavelmente reorientou a direção desta tese. Uma das descobertas mais significativas foi a coleção documental sobre a artista Estela Campos, na FBSP, indispensável para questionar a consolidação da arte não-figurativa em Belém, no final dos anos 1950. Essas evidências históricas, inéditas ou pouco conhecidas, me forçaram a conferir à pesquisa um caráter que inicialmente não estava planejado. O recorte temporal foi alargado, da década de 1970 para o período compreendido entre 1957 e 1985, e a tese adquiriu cada vez mais uma feição enciclopédica.

É evidente que esse aspecto corre o risco de ser percebido como negativo. Afinal, a “tese panorâmica” não é exatamente aquela desaconselhada por um pesquisador experiente como Umberto Eco?¹⁹ Entretanto, diante da dificuldade que eu mesmo encontrei para ter acesso às evidências históricas sobre o desenvolvimento do campo artístico em Belém, dificuldade que culmina em invisibilidade e esquecimento, optei por fazer da tese também uma espécie de mapeamento de artistas, obras e evidências disponíveis. Se esse gesto contribuir para a realização de pesquisas futuras sobre o tema, creio que estará justificada minha opção por esse caráter enciclopédico questionável.

Outra escolha arriscada pode ser acusada no modo pouco ortodoxo como dispus as figuras no decorrer do texto. Julgo conveniente que o conhecimento que produzimos por meio de trabalhos acadêmicos seja capaz de propor as condições de sua própria forma. A opção por ‘pranchas’, em que as figuras estão justapostas na página, é uma tentativa de potencializar o conhecimento dado pela dimensão visual das obras.

É, também, uma tentativa de fugir ao mero uso ilustrativo dos objetos visuais com que trabalho (obras de arte), que muitas vezes são ‘silenciados’ e ‘sujeitados’ ao conhecimento possibilitado por evidências históricas verbais. Parece sintomático que, muitas vezes, pelos motivos mais diversos, os objetos visuais sejam de fato organizados em um apêndice denominado ‘caderno de imagens’ – apêndice, como um acessório acoplável ou removível a depender dos interesses do leitor.

As aproximações e diferenças entre as obras de arte podem ser melhor observadas por meio da comparação entre esses objetos visuais (ou, no caso dessa tese, por meio de seus registros fotográficos, com todas as suas perdas e idiosincrasias). Os conjuntos de figuras organizados em pranchas são especialmente proveitosos quando há uma relação

¹⁹ Umberto Eco, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, 13^a ed., tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão, Lisboa: Presença, 2007, p. 35.

formal evidente entre os objetos reunidos. O exemplo mais óbvio é quando se trata de obras de um artista específico. Porém, as pranchas são ainda mais úteis quando permitem a justaposição de obras de artistas diversos, atravessadas por questões visuais partilhadas – questões pouco ou nada traduzíveis por meio do discurso verbal. Na Parte II desta tese estão, certamente, os melhores exemplos da utilidade e necessidade de organizar pranchas de figuras nessa pesquisa.

Os antecedentes para um trabalho como o aqui proposto podem ser encontrados tanto na disciplina história da arte quanto em áreas afins, evidentemente a partir de um conjunto amplo e heterogêneo de pressupostos teórico-metodológicos – não obstante, unidos pela atenção despendida ao objeto visual enquanto corpus de pesquisa e modo de conhecimento do ser humano em sociedade. Sem pretender fazer uma lista exaustiva, posso mencionar algumas referências em que houve a opção por pranchas visuais enquanto modo de produção de conhecimento: a história cultural no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg; a antropologia visual de Gregory Bateson e Margaret Mead; o museu imaginário de André Malraux; os ensaios visuais de história da arte de John Berger; entre tantos outros.

Além dessas referências históricas, em campos de pesquisa diversos, a montagem de pranchas visuais também encontra eco no aprofundamento dos estudos de curadoria, no próprio campo das artes visuais. A curadoria de exposições artísticas, somada a ou englobando a expografia, se utiliza de um processo semelhante de seleção e justaposição de objetos visuais para se produzir conhecimento. O manejo de acervos diversos e a fricção dos limites entre obra de arte e documento histórico são alguns dos pontos de contato da atividade curatorial com o trabalho historiográfico aqui desenvolvido.

O local e suas conexões

Esta pesquisa pretendeu demarcar uma diferença teórica e metodológica em relação aos estudos mais convencionais sobre a história da arte no século 20. Evitei uma abordagem ‘localista’: Belém, a despeito de ser o ponto a partir do qual construo minha narrativa sobre história da arte, não deve ser encarada como um limite territorial rígido. Muitas vezes, a produção artística tem sido submetida a uma abordagem histórica que, na ânsia de demarcar uma identidade (nacional, regional, grupal etc.), circunscreve o levantamento e a análise de dados dentro de uma fronteira geopolítica – maximizando a

importância de um aspecto que pode ter sido secundário ou irrelevante para os próprios artistas do período estudado.

O campo artístico em Belém, na segunda metade do século 20, dificilmente pode ser considerado um espaço ensimesmado ou fechado sobre si. Por isso opto por defender uma ‘história da arte *a partir de* Belém’, como fenômeno global lido desde uma perspectiva específica, em contraponto a uma ‘história da arte *em* Belém’. Mais que uma questão terminológica – sem importância em si mesma – essa opção busca apontar meu interesse pelas conexões e trânsitos estabelecidos no processo histórico daquela cidade, e não apenas por aquilo que seria convenientemente julgado como ‘específico’ por uma historiografia localista. Evidentemente, o específico, as soluções originais, as sínteses pessoais encontradas por artistas atuando em Belém são também um tema caro a esta tese, mais pelo valor artístico que possam possuir do que por qualquer tipo de atributo identitário referente ao lugar.

Além de almejar uma história da arte construída a partir de outra perspectiva ou ponto de vista, essa pesquisa também me parece importante por dar alguns passos – nunca tão ousados ou aprofundados quanto o pesquisador gostaria – na direção de temas caros ao debate cultural na atualidade. De modo geral, é possível arriscar alguns apontamentos sobre a relevância do trabalho aqui desenvolvido.

Primeiro, a tentativa de pensar a história da arte, enquanto fenômeno especializado, em seu desenvolvimento sob as condições da colonialidade. A colonização e o imperialismo vivenciados enquanto processo mundial, mais ou menos desde o século 16, possibilitaram que a arte especializada se tornasse um fenômeno inteiramente transnacional no século 20. Mas a experiência desse fenômeno não é homogênea nas diferentes localidades em que ele se dá. Histórias da arte construídas a partir de territórios com intensas consequências da colonialidade (muitas vezes uma condição ainda presente) são, ao que parece, uma tarefa inconclusa.

Depois, também é importante a tentativa de analisar a consolidação dos valores e práticas da arte contemporânea, no que chamamos de passagem do paradigma artístico modernista para o paradigma artístico contemporâneo. Para alguns autores, esse período vivenciado na segunda metade do século 20 pode ser considerado mesmo o fim da Era da Arte, ou seja, o término do paradigma da atividade artística especializada tal como vinha sendo pensada desde o século 16 na Europa – doravante substituída por outra

atividade, que ainda chamamos de ‘arte’ apenas por falta de distanciamento histórico para encontrar a terminologia adequada.²⁰ Essa transição (ou transições) tem sido um objeto de pesquisa recorrente, para o qual esta pesquisa pretendeu adicionar novas informações, abordagens e análises.

Por fim, a presente tese também pode contribuir para os estudos daquilo que tem se convencionalizado chamar de ‘arte brasileira’. Há, certamente, um intenso debate a respeito da possibilidade de se adicionar o adjetivo pátrio à produção artística desenvolvida em um território tão amplo, que contém campos artísticos tão heterogêneos e nem sempre conectados ou interdependentes. Por outro lado, ainda que a arte contemporânea seja um fenômeno transnacional, ela geralmente é experimentada sobretudo em relações e fluxos internos aos territórios nacionais. A análise de locais como Belém, em toda a sua complexidade, riqueza e precariedade, pode fornecer elementos que adicionem maior justeza à compreensão daquilo que temos designado como arte brasileira.

É certo que a história da arte lida a partir do campo artístico em Belém, na segunda metade do século 20, permanece um objeto de pesquisa pouco conhecido, que necessita de maiores aprofundamentos – por mais bem-intencionados que tenham sido os esforços investigativos dos estudiosos do assunto, assim como os meus próprios. Se, como afirmou Osmar Pinheiro, há uma espécie de ‘esquizofrenia cultural’ pautando a produção artística em Belém e na Amazônia, somente com a multiplicação dessas ‘historiografias’ se poderá sanar o processo amnésico que recobre a produção artística local. Na condição de autor da pesquisa, desejo que esse trabalho possa oferecer algumas contribuições sobre o assunto, e que essas contribuições possam compensar todo tipo de possíveis equívocos aqui cometidos.

²⁰ Conferir, por exemplo, Arthur Danto, *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, tradução de Saulo Krieger, São Paulo: Odysseus, 2006; e Hans Belting, *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PARTE I

global
local

1. BELÉM, ZONA DE CONTATO

FLUXOS E TRÂNSITOS MODELANDO O CAMPO ARTÍSTICO

A arte de Estela Campos: “a coisa mais séria que já se apresentou nesta terra”¹

Nos anos 1950, mesmo com a disseminação do ideário e das estéticas modernistas no Brasil e no mundo, o campo artístico em Belém ruminava a visualidade e os procedimentos do impressionismo, quando não da pintura acadêmica tradicional. Poucos eram os artistas que se aventuravam publicamente em investigações artísticas que poderiam ser consideradas ‘modernistas’ e sintonizadas com os debates internacionais.

Por isso, deve ter sido um acontecimento notável, que chacoalhou a calma cultural pactuada por beletistas e acadêmicos, quando uma jovem artista estreou em Belém com desenhos, pinturas e esculturas em tudo estranhas ao que a cidade encaixava nos termos ‘belas artes’ ou ‘artes plásticas’. Corria o mês de agosto de 1957, quando Miranda Campos (pseudônimo então usado por Estela Campos²) realizou a abertura de sua mostra individual na Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará, à época um dos principais espaços expositivos na cidade.

Foram localizados apenas registros fotográficos de suas obras.³ Em um deles (Figura 1), nos deparamos com investigações que flertam com o abstracionismo e com o surrealismo, talvez na esteira de artistas como Joan Miró⁴. Em outro (Figura 2), há a tendência para um abstracionismo geométrico, mais voltado à saturação que à ordem concretista, por exemplo, em um possível diálogo com a fase geométrica de um de seus mestres portugueses, Almada Negreiros⁵.

¹ As questões que apresento nesta subseção foram discutidas com maior profundidade em Gil Vieira Costa, “Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 13, n.3, setembro a dezembro de 2018, p. 699-717.

² Maria Estela de Pinho Campos. Rio de Janeiro (RJ), 1923.

³ Recentemente cheguei à informação de que Estela Campos está viva, reside no Lar da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Guimarães (Portugal), instituição religiosa para a qual doou um considerável acervo pessoal, especialmente suas obras de arte. Ainda não pude visitar a instituição para consultar a artista e suas obras, e confirmar se há nesse acervo obras que foram expostas em Belém.

⁴ Joan Miró i Ferrà. Barcelona (Espanha), 1893 – Palma de Maiorca (Espanha), 1983.

⁵ José Sobral de Almada Negreiros. Trindade (São Tomé e Príncipe), 1893 – Lisboa (Portugal), 1970.

Estela Campos teve formação artística portuguesa e pode circular pela Europa no período. Tanto na abstração ‘pura’ quanto na figuração ‘onírica’, em seu trabalho há um interessante predomínio da linha como elemento visual, cujo acúmulo obsessivo organiza o espaço das obras. De qualquer modo, os registros em preto e branco impossibilitam que examinemos seu uso da cor e suas investigações tridimensionais.

Tão inquietante quanto suas obras e a adoção de um pseudônimo é a sua postura na referida vernissage (Figura 3), registrada em jornais, ocultando-se ou afrontando os costumes da época com seus óculos escuros, armação ‘gatinho’ ou ‘arlequim’, popularizados por celebridades norte-americanas naquela década. Estela Campos vinha de graduação e atuação bem-sucedidas no campo do Direito, em Belém, e seu protagonismo feminino na vida social fazia eco a suas opções artísticas modernistas.

A mostra foi, por um lado, receada como motivo de “muita discussão e controvérsia”,⁶ ou até mesmo de “escândalos”.⁷ Por outro lado, foi louvada como a primeira exposição de arte abstrata na cidade,⁸ recebendo críticas entusiasmadas, como a do jornalista e intelectual Inocêncio Machado Coelho⁹, para quem a exposição da artista era “a coisa mais séria que já se apresentou nesta terra”.¹⁰ Sentindo que a “ausência de formas figurativas” convencionais poderiam ser estranhadas pela “capacidade compreensiva ou emocional” do público, alguns comentários em jornais fizeram a defesa da obra de Estela Campos, notando o uso de uma “linguagem ultra-moderna” e contextualizando essa produção no rastro das vanguardas históricas europeias.¹¹

De certa maneira, essa exposição inaugurou e difundiu em Belém a ideia de produção artística enquanto pesquisa do “puro fato pictórico” ou visual,¹² que servia de base comum para muitas correntes artísticas agrupadas sob o termo ‘modernismo’.

Em 1958, com subvenção do Governo do Pará e da Companhia Paraense de Transportes Aéreos, Estela Campos viajou ao Rio de Janeiro – então capital do país – e realizou sua segunda exposição individual (já sem o uso do pseudônimo), bem

⁶ “Inaugurada ontem a exposição de arte abstrata da pintora Miranda Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1957, cad. 2, p. 6. **AV**.

⁷ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 306. **CF**.

⁸ “A biblioteca em agosto”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de setembro de 1957, cad. 1, p. 3. **AV**.

⁹ Belém (PA), 1909-2001.

¹⁰ Inocêncio Machado Coelho, “Nota sobre a escultora e pintora Miranda Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 25 de agosto de 1957, cad. 1, p. 8. **AV**.

¹¹ “Inaugurada ontem a exposição de arte abstrata da pintora Miranda Campos”, obra citada.

¹² Inocêncio Machado Coelho, obra citada.

comentada pela crítica local. O registro fotográfico de uma das obras possivelmente expostas pode ser visto na Figura 4.

Uma matéria em jornal carioca, veiculada no período dessa exposição, nos deixa entrever que havia um forte provincianismo em Belém, no tocante às artes plásticas.¹³ E, por outro lado, indica o início de uma efervescência cultural modernista, que a própria artista integrou e mesmo fomentou:

Estela Campos, falando do progresso artístico do Pará, tem uma queixa: - Em Belém, não há, praticamente, movimento artístico. Todos trabalham isoladamente, disse. Gostaria de contribuir para uma união entre os artistas, para que esse progresso fosse mais rápido.

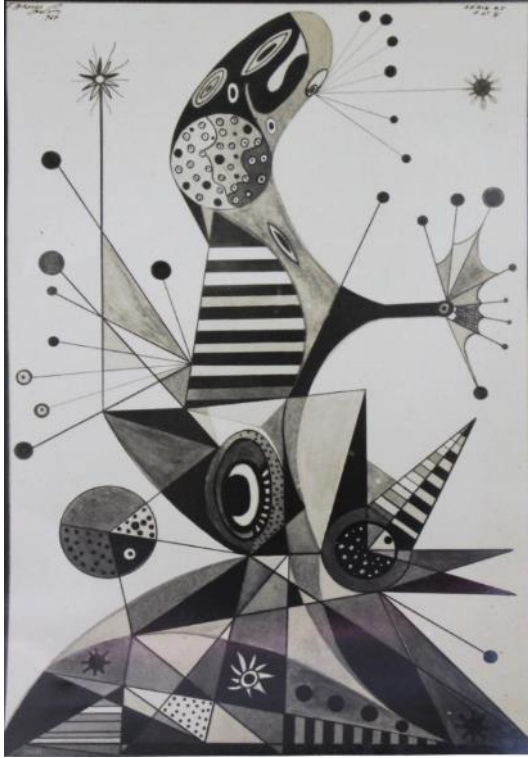
A aceitação da arquitetura moderna pelo povo de Belém, e o fato de o Governo lhe haver concedido uma bolsa [para expor no Rio de Janeiro], são os exemplos citados pela pintora para mostrar o interesse que o povo tem pela arte moderna.¹⁴

No final de maio de 1959, ela inaugurou mais uma exposição individual em Belém, novamente na Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará. Após o êxito de sua exposição no Rio de Janeiro, Estela Campos naquele momento era vista em Belém como uma artista “já consagrada”, situada em “plano de destaque no movimento moderno” da arte brasileira, o que motivou grande interesse por sua nova mostra, inaugurada com o “comparecimento das mais destacadas figuras do meio intelectual e artístico [de Belém]”.¹⁵ As obras provavelmente davam prosseguimento e aprofundavam suas pesquisas técnicas e artísticas, como se intui a partir de registro em jornal (Figura 5).

¹³ “Pintora paraense anuncia que a arte moderna está tomando conta de Belém”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1958, cad. 1, p. 13. **HD**.

¹⁴ *Idem*.

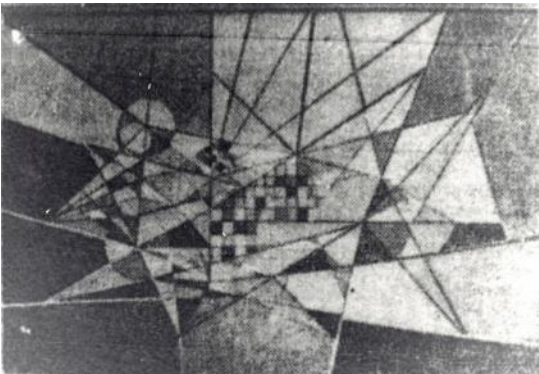
¹⁵ “Inaugurada a exposição de Estela Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 28 de maio de 1959, cad. 2, p. 6. **AV**.



1



4



2



3



5

Figura 1: Registro preto e branco da obra *Figura n° 5*, Série *RT*, assinada E. Miranda Campos, 1957.

Fonte: Pasta “Estela Campos”. **WS**.

Figura 2: Registro preto e branco de obra de Estela Campos, 1957.

Fonte: “Exposição de pintura moderna na Biblioteca Pública, hoje”, *Folha do Norte*, Belém, 21 de agosto de 1957, cad. 1, p. 7. **AV**.

Figura 3: Estela Campos durante a abertura de sua exposição individual, Belém, 1957.

Fonte: “Inaugurada ontem a exposição de arte abstrata da pintora Miranda Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1957, cad. 2, p. 6. **AV**.

Figura 4: Registro preto e branco da obra *Figura n° 15*, Série *RT*, assinada Estela Campos, outubro de 1957.

Fonte: Pasta “Estela Campos”. **WS**.

Figura 5: Exposição individual de Estela Campos, Belém, 1959.

Fonte: “Inaugurada a exposição de Estela Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 28 de maio de 1959, cad. 2, p. 6. **AV**.

De Estela Campos à guinada abstracionista em Belém

A recepção local da segunda individual de Estela Campos em Belém foi, mais uma vez, positiva, ainda que o julgamento de sua obra parecesse “um problema de difícil solução”¹⁶ para um jovem crítico como Joaquim Francisco Coelho,¹⁷ filho de Inocêncio Machado Coelho. A ideia de que o trabalho da artista condensava “a busca de uma nova forma para expressão artística”¹⁸ mostra que já se encarava aquela produção como pesquisa estética avançada. E o articulista vai além, em seu diagnóstico sobre as transformações aceleradas testemunhadas naquele final de década: “Esgotadas as formas habituais de pesquisa estética, o artista de hoje se volta para o inconsciente procurando nele uma fórmula definitiva capaz de retratar a trágica situação do homem em face de um novo mundo”.¹⁹

As duas exposições de Estela Campos em Belém constituíram um forte impulso para o campo artístico local se lançar às correntes modernas internacionalistas. Ocorreram no período em que a cidade vivenciou uma intensa condição de ‘zona de contato’, em que se friccionaram os valores e práticas locais com o ideário da produção artística mundializada.

Depois, a trajetória de Estela Campos seguiu outros rumos, direcionando sua produção para o eixo Rio de Janeiro-São Paulo.²⁰ Sua obra foi uma das condicionantes para que o campo artístico em Belém se organizasse em torno de uma adesão coletiva ao abstracionismo, por meio da formação de grupos e da realização de exposições de arte abstracionista. Ela marca um importante ciclo de contato com as ideias e práticas artísticas modernistas, que passavam por um processo veloz de mundialização.

Paolo Ricci²¹ se referiu à mostra de 1957 como “exposição precursora”.²² Artistas locais, como Rego²³ e Concy Cutrim²⁴, creditaram a visita às exposições de Estela

¹⁶ Joaquim Francisco Coelho, “Da pintura de Estela Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 31 de maio de 1959, cad. 1, p. 8. **AV**.

¹⁷ Belém (PA), 1938.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Gil Vieira Costa, “Artista Estela Campos: fontes disponíveis (1957-1965)”, em Luisa Paraguai e outros (orgs.), *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2018), São Paulo: ANPAP; Unesp, 2018, 2496-2510.

²¹ Lucca (Itália), 1925 – Belém (PA), 2011.

²² Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 306. **CF**.

²³ José Pires de Moraes Rego. Belém (PA), 1926-1990.

²⁴ Maria Conceição Câmara Cutrim. Benevides (PA), 1929 – Rio de Janeiro (RJ), 1981.

Campos como fator importante em suas trajetórias, e logo enveredaram eles próprios pelo abstracionismo.²⁵ Não obstante, pesou sobre a artista uma estranha invisibilidade, tanto na historiografia quanto nos acervos públicos em Belém.

Minha hipótese – aprofundada em outro momento²⁶ – é que essa invisibilidade foi condicionada por um misto de fatores interligados: o sexismo do campo artístico local no período, considerando a condição de gênero; o provincianismo desse mesmo campo, considerando que a o internacionalismo daquela produção pode ter a tornado ilegível em um ambiente pouco cosmopolita; e, por fim, o localismo da historiografia que depois foi construída sobre o assunto, para a qual a artista talvez não fosse suficientemente ‘paraense’, a ponto de se tornar um interesse de pesquisa.

Em setembro de 1959 foi formalizada a constituição do CAPA, agremiação de artistas visuais e de outros interessados, em torno de algo como a ideia de ‘modernização cultural’.²⁷ Uma das primeiras metas estabelecidas pelo clube foi a realização de uma mostra coletiva de obras abstracionistas, prevista para dezembro daquele ano.²⁸ Essa exposição contaria, a princípio, com o convite a oito artistas de outras cidades, que naquele momento desenvolviam práticas abstracionistas com reconhecimento nacional.²⁹

Tais nomes indicam que tipo de referências e interesses os agentes do campo artístico em Belém possuíam: Abelardo Zaluar³⁰ (Figura 6), Benjamin Silva³¹ (Figura 7), Carlos Magano,³² Domenico Lazzarini,³³ Ernani Vasconcelos³⁴ (Figura 8), Inimá de Paula³⁵ (Figura 9), Rubem Valentim³⁶ (Figura 10) e Ubi Bava³⁷ (Figura 11). Como se vê,

²⁵ Conferir “A criança diante da vida na pintura ingênua de Rego”, *O Liberal*, Belém, 28 de março de 1976, cad. 2, p. 4. **AV**; e Edison Farias e Eliana Cutrim, “Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato”, em Afonso Medeiros e Maurílio Andrade Rocha (orgs.), *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*, Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 135-136.

²⁶ Gil Vieira Costa, “Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 13, n.3, setembro a dezembro de 2018, p. 699-717.

²⁷ Sobre o CAPA, conferir Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002; e ainda Júnia de Barros Braga, *O Clube de Artes Plásticas da Amazônia: a experimentação abstrata e as transformações na pintura de seus artistas*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

²⁸ Dionorte Drummond, “O Clube de Artes Plásticas da Amazônia”, *A Província do Pará*, Belém, 13 de setembro de 1959, cad. 1, p. 5. **AV**.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Niterói (RJ), 1924 – Rio de Janeiro (RJ), 1987.

³¹ Juazeiro (CE), 1927.

³² Carlos de Aguiar Magano. São Paulo (SP), 1921-1983.

³³ Viareggio (Itália), 1920 – Rio de Janeiro (RJ), 1987.

³⁴ Ernani Mendes de Vasconcelos. Rio de Janeiro (RJ), 1912-1989.

³⁵ Inimá José de Paula. Itanhomi (MG), 1918 – Belo Horizonte (MG), 1999.

³⁶ Salvador (BA), 1922 – São Paulo (SP), 1991.

³⁷ Santos (SP), 1915 – Rio de Janeiro (RJ), 1988.

há uma pluralidade de poéticas não-figurativas, tanto ‘construtivas’ quanto ‘abstracionistas líricas’. A mostra coletiva só ocorreu de fato em outubro de 1960, sem a participação desses ou de outros convidados externos.

Em torno do CAPA estavam muitos dos artistas que fizeram incursões no abstracionismo, como Benedicto Mello,³⁸ Concy Cutrim, Dionorte Drummond,³⁹ Rego, Roberto de La Rocque⁴⁰ e Ruy Meira.⁴¹ Também havia o interesse de um debate teórico, convidando os seguintes intelectuais para o “Conselho de Orientação Artística”⁴²: Augusto Meira Filho,⁴³ Benedito Nunes⁴⁴, Francisco Paulo Mendes⁴⁵, Frederico Barata,⁴⁶ Haroldo Maranhão,⁴⁷ Napoleão Figueiredo,⁴⁸ Orlando Bitar⁴⁹ e Orlando Costa. Estes nomes também indicam que havia certa mundialização não só das visualidades e práticas artísticas abstracionistas, mas igualmente das ideias e debates teóricos envolvendo o tema, e que os intelectuais locais se viam de alguma maneira inseridos nesses debates.

O filósofo Benedito Nunes, por exemplo, imerso mais na literatura e no teatro, em outubro de 1959 apresentou ao campo cultural paulista um pequeno panorama da produção artística das diversas linguagens em Belém. No tocante às artes visuais, destacou quatro nomes, privilegiando as incursões pelas visualidades não-figurativas:

Das exposições de pintura feitas ultimamente destacam-se as levadas a efeito por Ruy Meira, que vem tendendo para a simplificação geométrica das formas, por Paolo Ricci, inventivo, mas ainda na fase da procura técnica, por Benedicto Mello, imerso no tachismo, e por Maria Estela Campos, que une a precisão técnica a uma impressionante imaginação pictórica.⁵⁰

No mesmo mês em que Benedito Nunes publicou essas palavras, o campo artístico local assistiu a primeira exposição individual de Rego, no Clube do Remo, totalmente voltada ao abstracionismo. A obra *Composição* (Figura 12), que possivelmente integrou a mostra e hoje faz parte do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas,

³⁸ Benedicto Antônio Soares de Mello. Belém (PA) 1926-2004.

³⁹ Dionorte Drummond Nogueira. Belém (PA), 1921.

⁴⁰ Roberto de La Rocque Soares. Belém (PA), 1924-2001.

⁴¹ Ruy Augusto de Bastos Meira. Belém (PA), 1921-1995.

⁴² Dionorte Drummond, “O Clube de Artes Plásticas da Amazônia”, *A Província do Pará*, Belém, 13 de setembro de 1959, cad. 1, p. 5. **AV**.

⁴³ Augusto Ebremer de Bastos Meira. Belém (PA), 1915-1980.

⁴⁴ Benedito José Viana da Costa Nunes. Belém (PA), 1929-2011.

⁴⁵ Francisco Paulo do Nascimento Mendes. Belém (PA), 1910-1999.

⁴⁶ Frederico Melo Freire Barata. Manaus (AM), 1900 – Rio de Janeiro (RJ), 1962.

⁴⁷ Haroldo Lima Maranhão. Belém (PA), 1927 – Rio de Janeiro (RJ), 2004.

⁴⁸ Arthur Napoleão Figueiredo. Belém (PA), 1923-1989.

⁴⁹ Orlando Chicre Miguel Bitar. Belém (PA), 1919-1974.

⁵⁰ Benedito Nunes, “Panorama cultural: 1959”, *Suplemento Literário*, São Paulo, 31 de outubro de 1959, cad. 1, p. 4. **HD**.

aponta para um diálogo com o chamado ‘abstracionismo informal’ praticado mundialmente naquela década.

Se olharmos para os registros existentes de obras desse período, de outros artistas, constataremos o predomínio das correntes do chamado expressionismo abstrato, ou ainda abstracionismo lírico (tachistas ou informais), seja em Benedicto Mello (Figura 13), seja em Roberto de La Rocque (Figura 14), ou mesmo em outro trabalho de Rego (Figura 15). Em Ruy Meira (Figura 16), por outro lado, há a presença de uma estruturação de cunho construtivo, que vinha se esboçando já em suas obras figurativas, como *Porto do Sal* (Figura 17). Houve, portanto, o contato e a absorção com diferentes vertentes não-figurativas, numa pluralidade que buscava, antes de tudo, ‘nivelar’ o campo artístico local com a produção artística internacionalista.

Esse tipo de mobilização coletiva mais ou menos organizada, em torno de mudanças programáticas no campo artístico de um certo lugar e época, aponta para as transições (entre estilos, concepções, paradigmas) na história da arte. Mais que isso, permite entender qualquer transição artística como fruto de um processo histórico, em que determinadas ideias se sobrepõem a outras, quase sempre de modo conflituoso.

O caso do abstracionismo em Belém, permeado pelas ideias de ‘modernização’ e pelo aspecto internacionalista dessas práticas, é um caso interessante para estudarmos mais de perto essas transições – que na historiografia da arte muitas vezes aparecem de modo neutralizado e naturalizado, despido de seu caráter ideológico. Para analisá-lo, precisamos buscar descrever a estrutura do campo artístico em Belém naquele período.



6



9



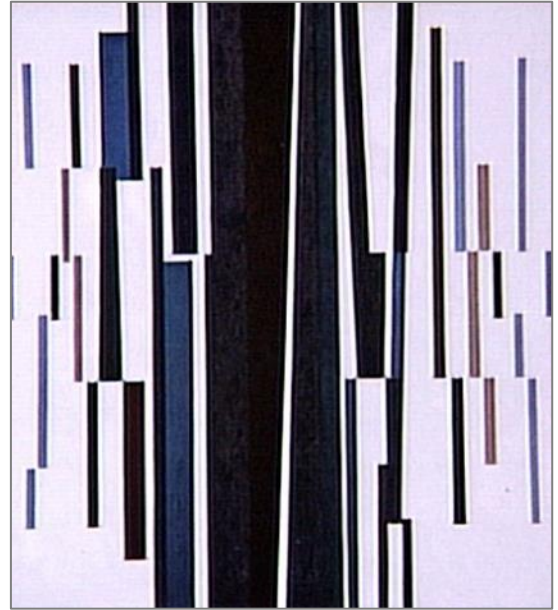
7



10



8



11

Figura 6: Sem título, Abelardo Zaluar, crayon sobre papel, 56,5cm x 39cm, 1961.

Fonte: Acervo Artístico do Instituto de Artes da UFRGS.

Figura 7: Benjamin Silva, óleo sobre tela, 1958.

Fonte: Acervo de Benedicto Mello. Registro publicado em Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 50.

Figura 8: *Composição*, Ernani Vasconcelos, óleo, 100cm x 82cm, 1956.

Fonte: Acervo Artístico do Instituto de Artes da UFRGS.

Figura 9: *Abstrato*, Inimá de Paula, óleo sobre tela colada em madeira, 54cm x 73cm, 1958.

Fonte: Acervo do Museu Inimá de Paula.

Figura 10: *Composição*, Rubem Valentim, óleo sobre tela, 70cm x 50cm, 1959.

Fonte: Acervo da Fundação Edson Queiroz. Registro publicado em Regina Teixeira de Barros (cur.), *Arte moderna na coleção da Fundação Edson Queiroz*, catálogo de exposição realizada entre junho de 2016 e fevereiro de 2017, Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2016, p. 95.

Figura 11: *O indefinido*, Ubi Bava, óleo sobre tela, 110cm x 110cm, 1960.

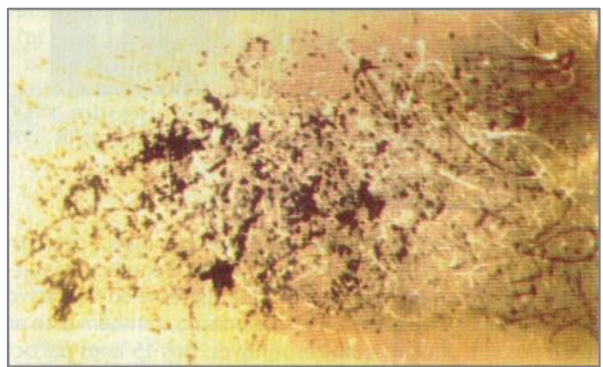
Fonte: Acervo do MNBA.



12



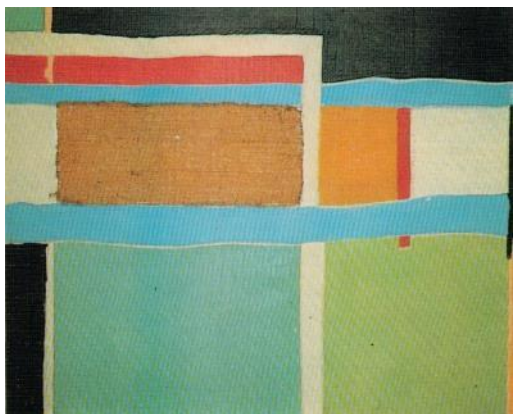
14



13



15



16



17

Figura 12: *Composição*, Rego, óleo sobre tela, 47cm x 95cm, 1959.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 13: Sem título, Benedicto Mello, 1959.

Fonte: Acervo fotográfico de Sérgio Mello. Registro publicado em Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 70.

Figura 14: *Composição*, Roberto de La Rocque, óleo sobre tela, 1959.

Fonte: Acervo de Elza Soares. Registro publicado em Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 76.

Figura 15: Sem título, Rego, óleo sobre tela, 1958-1959.

Fonte: Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 53.

Figura 16: Sem título, Ruy Meira, óleo e sarrapilheira sobre tela, 94cm x 119cm, 1960.

Fonte: Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 48.

Figura 17: *Porto do Sal*, Ruy Meira, óleo sobre papel, 22cm x 30cm, 1960.

Fonte: Acervo particular. Exposição *Ruy Meira, a arte do fazer*, Belém: Galeria Ruy Meira, FCP, junho e julho de 2016.

1.1. ESTRUTURA DO CAMPO DAS ARTES VISUAIS

Belém, “metrópole da Amazônia”

Habitualmente, o mundo ocidental (e, conseqüentemente, o mundo ocidentalizado) entende os anos 1960 como um período de transformações sociais acentuadas, na economia, na política, no comportamento, na tecnologia e em quase todos os outros aspectos das sociedades. É também o período em que se consolidam novas práticas artísticas, sedimentando o caminho para aquilo que hoje chamamos de arte contemporânea.

Assim, colocada essa década desde um ponto de vista generalizante, parece inevitável que Belém não tenha experimentado essas transformações de alguma maneira, incluída como estava nos fluxos transnacionais. As exposições de Estela Campos na cidade e a guinada do CAPA para o abstracionismo, no final dos anos 1950, são apenas uma parte desse conjunto de mudanças operadas no entendimento coletivo sobre as artes visuais especializadas.

A questão sobre qual teria sido a experiência dessas mudanças naquele lugar e época é justamente uma das interrogações inevitáveis – ao menos no que diz respeito ao campo das artes visuais – que deverei enfrentar para este início de conversa. As transformações profundas nas práticas artísticas em Belém, nos anos 1960 e 1970, são o objeto de pesquisa desta tese. E o único modo de começar a investigar esse objeto é colocá-lo em relação com a situação que foi transformada. Ou seja: é necessário descrever a situação do campo artístico em Belém no início daquele processo histórico, para poder compreender as mudanças e transformações nos seus valores e práticas.

As hipóteses que pretendo demonstrar são as seguintes: a) há uma intensa especialização e institucionalização das artes plásticas em Belém, no decorrer dos anos 1960 e 1970, que consolida transformações profundas nas práticas artísticas; e b) os fatos apontados na hipótese anterior estiveram intimamente relacionados com as condições políticas, econômicas e culturais que o Pará experienciou, sobretudo nos anos 1960,⁵¹ que acentuaram a característica de Belém enquanto ‘zona de contato’.

⁵¹ A hipótese não é original, estando presente em boa parte da historiografia que se debruçou sobre o assunto, cujo exemplo mais sólido é Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as*

O processo de intensa urbanização e consequente metropolização de Belém se iniciou nesse período.⁵² O debate empreendido pelos geógrafos sobre a ideia de metropolização é extenso, não havendo aqui domínio do tema e nem necessidade de maiores aprofundamentos. Algumas das características que vale destacar: o intenso crescimento demográfico, a expansão vertical e horizontal da cidade, a constituição de redes de integração espacial.

As taxas de crescimento populacional urbano na Amazônia, entre o início dos anos 1960 e o final dos 1980, foram maiores que as taxas do Brasil como um todo.⁵³ Belém acompanhou o ritmo demográfico da região, e por vezes superou a média de crescimento populacional regional, especialmente nos anos 1950 e 1960.

Para melhor entender a explosão demográfica de Belém, podemos recorrer a dados quantitativos.⁵⁴ Do ano de 1950 ao ano de 1960, o município de Belém quase duplicou seu número de habitantes, passando de cerca de 225.000 para cerca de 402.000 habitantes, em uma taxa de incremento populacional de 78,5%. O estado do Pará teve, no mesmo período, uma taxa consideravelmente menor de incremento populacional: 36,5%.

Do ano de 1960 a 1970, Belém continua com uma taxa mais alta que o Pará: 59,7% contra 42,3%, respectivamente; nesse período o município passou para cerca de 642.000 pessoas. Por fim, entre 1970 e 1980 Belém apresentou uma taxa de incremento populacional menor que o Pará: 45,2% contra 57,8%, respectivamente. O município de Belém chegou a 1980 com mais de 933.000 habitantes, sem contar com os moradores de outros municípios na região metropolitana.

O crescimento populacional de Belém foi acompanhado por uma inevitável reestruturação urbana, que trouxe processos de verticalização da cidade, com a implantação de grandes edifícios, e de expansão horizontal, com o alargamento das fronteiras urbanas do município e o remanejamento de populações pobres para áreas periféricas cada vez mais distantes.

A essa reestruturação espacial de Belém, foram sobrepostas redes de integração, em especial com a implantação de uma malha rodoviária. A abertura de estradas como a

repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011.

⁵² Saint Clair da Trindade Jr., *Formação metropolitana de Belém (1960-1997)*, Belém: Paka-Tatu, 2016.

⁵³ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁴ Para as informações deste parágrafo e do seguinte, referentes ao município de Belém, conferir Saint Clair da Trindade Jr., obra citada, p. 62. Para informações referentes ao estado do Pará, conferir IBGE, *Sinopse preliminar do Censo Demográfico: Pará*. IX Recenseamento Geral do Brasil, v. I, tomo I, n. 5, Rio de Janeiro: IBGE, 1981, p. XIII.

Belém-Brasília, inaugurada ainda em 1960, estimulou definitivamente não só a integração econômica, mas a facilidade do trânsito inter-regional de pessoas. Essas dinâmicas precisam ser entendidas à luz da nova situação política no Brasil, quando da interiorização da capital do país, transferida do Rio de Janeiro para Brasília.

O processo de metropolização de Belém foi fomentado, por sua vez, por um conjunto de mudanças econômicas vivenciadas pelo país desde a década de 1930, que redimensionou a articulação da região amazônica com a economia brasileira. A integração econômica da Amazônia significou, em tese, a reorientação de sua economia, baseada na exportação de matérias-primas que, grosso modo, passou da destinação a mercados estrangeiros para a destinação ao mercado interno. O crescimento econômico brasileiro produziu também desenvolvimento regional, ainda que permeado por contradições.⁵⁵

Por fim, a metropolização de Belém também não pode ser descolada de dois processos históricos mundiais bastante significativos, naquele período. Primeiro, um acentuado desenvolvimento tecnológico, especialmente relevante no que diz respeito ao universo das comunicações e dos transportes. 1960 é a década em que a televisão e a telefonia começam a se popularizar e, somadas ao crescimento da indústria automobilística e dos transportes aéreos, começam a pautar um novo tipo de mundialização e de fluxos (inter)regionais e (inter)nacionais.

Também dentro do campo tecnológico se pode mencionar a especialização e complexidade crescente na divisão do trabalho e nos mercados de bens simbólicos. Não à toa, a metropolização de Belém esteve associada à criação de inúmeras “instituições vinculadas à nova dinâmica regional”,⁵⁶ ligadas diretamente à administração pública ou ao setor privado incentivado pelo Estado. A urbanização da fronteira amazônica se apresentou sob uma dimensão de integração não apenas econômica, mas também “de ordem ideológica e cultural, capaz de difundir valores e comportamentos da vida moderna”.⁵⁷

O outro processo histórico, de certo modo condicionado pelo desenvolvimento tecnológico, é a conjuntura de profundas mudanças culturais e comportamentais naquele período. A ‘vida moderna’ ganhou outros significados e características. Até o final dos anos 1960, a mudança comportamental e a contracultura ganharam força com a música

⁵⁵ Para uma introdução ao tema, conferir Thomas Henrique de Toledo Stella, *A integração econômica da Amazônia (1930-1980)*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Desenvolvimento Econômico da Unicamp, Campinas (SP), 2009.

⁵⁶ Saint Clair da Trindade Jr., obra citada, p. 45.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 44.

rock e com o movimento hippie; o feminismo foi debatido por todo o mundo ocidental; circularam imagens do ser humano no espaço em 1961 e na Lua em 1969; movimentos civis eclodiram em muitos países, como o estudantil maio de 1968 na França, a luta por direitos da população negra nos EUA ou ainda os protestos contra a Guerra do Vietnã (a primeira guerra televisionada); também ocorreram os assassinatos de John Kennedy (1963), Che Guevara (1967) e Martin Luther King Jr. (1968).

No Brasil, a instabilidade política provocada por alguns setores da sociedade culminou no golpe civil-militar de 1964, que a partir de 1968 descambou em um governo explicitamente autoritário. A intensa repressão política a movimentos estudantis e a censura instituída à produção intelectual e cultural geraram um clima cada vez maior de insatisfações por todo lado. Esses processos atravessaram a metropolização de Belém, e certamente informaram e condicionaram algumas das mudanças vivenciadas no campo artístico local.

Como estudar um campo artístico?

Temos falado em campo artístico, e é necessário definir a partir de qual referencial esse conceito é utilizado. O leitor mais habituado ao tema decerto já identificou a vinculação deste trabalho aos estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, que elaborou o conceito de campo e de campo artístico em algumas de suas publicações.⁵⁸

O campo é um espaço social de relações de ‘força’ estabelecidas entre posições de poder, que rege e regulamenta uma determinada atividade. O conceito busca indicar que as atividades de um determinado campo social não são o fruto imaculado de ideias e práticas individuais, mas sim resultado das ações individuais condicionadas, ou mesmo coagidas, pelas regras e relações do referido campo. Quando aplicamos o conceito à atividade artística, queremos dizer os artistas desfrutam de uma autonomia apenas relativa em seus processos criativos, imersos que estão em uma rede de relações que possibilita, legitima e estabelece limites para a produção artística.

⁵⁸ O conceito de ‘campo’ é discutido em muitas obras de Pierre Bourdieu. Aqui, resalto: Pierre Bourdieu, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, tradução de Maria Lucia Machado, São Paulo: Companhia das Letras, 1996; Pierre Bourdieu, *A distinção: crítica social do julgamento*, tradução de Daniela Kern e Guilherme Teixeira, São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007; e Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, tradução de Fernando Tomaz, Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Aqui, o termo campo artístico será usado para se referir ao espaço social das artes visuais ‘especializadas’, desenvolvidas em compasso com a tradição artística ocidental. Em países europeus, a partir do advento das sociedades modernas, o campo artístico surgiu à medida em que a atividade artística conquistava autonomia, se desvencilhando da sobredeterminação efetuada por outros campos, como a religião, o poder político ou a economia. Se buscou aprofundar a ideia de arte como atividade específica, traduzida na máxima da ‘arte pela arte’, que culminou em toda uma série de movimentos artísticos no século 20.

Era esse o espelho ocidental em que o campo artístico em Belém se mirou e que buscou refletir. E, no entanto, era certamente uma tarefa impossível estar em compasso com esse mundo além-mar, dada a experiência de um passado colonial que culminava em um presente de subdesenvolvimento econômico e contradições sociais não resolvidas.

A sociologia dos campos é, aqui, tomada também considerando os seus limites e as diversas críticas a que foi submetida. No que diz respeito à ampliação do conceito de campo artístico, opto por recorrer à formulação teórica de um ‘regime de singularidade’, a partir de Nathalie Heinich, capaz de descrever o funcionamento de mecanismos específicos desse campo. Desde a consolidação do paradigma artístico moderno, se acentuou a dimensão desse regime de singularidade, espécie de regra do campo que confere valor a obras e a artistas ‘excepcionais’.

Esse regime se opõe a um ‘regime de comunidade’, corriqueiro em outros campos sociais, em que as convenções, as tradições e as normas são valorizadas. No regime de singularidade, que se consolida na arte moderna mas é radicalizado no paradigma artístico contemporâneo,⁵⁹ a tônica é dada à invenção de novas formas e comportamentos. “Deslocamento da obra para a pessoa, da normalidade para a anormalidade, da conformidade para a raridade, do sucesso para a incompreensão, do presente para a posteridade”.⁶⁰ Evidentemente, o regime de singularidade é descrito por Heinich a partir do sistema de arte transnacional dos grandes centros europeus. É preciso testar de que maneira esse conceito pode ser aplicado ao campo artístico em Belém – tarefa que retomarei na seção 2.1.

⁵⁹ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*, tradução ao espanhol de Agustín Temes e Étienne Barr, Madrid: Casimiro, 2017, p. 76.

⁶⁰ Nathalie Heinich, “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”, tradução de Sônia Taborda, *Porto Arte*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, v. 13, n. 22, Porto Alegre, maio de 2005, p. 140.

Quando me refiro ao campo artístico em Belém, não quero dizer que havia algo como um solo físico e geopolítico em que esse campo se manifestava, mas antes que as relações e posições sociais que o constituíam eram determinadas, sobretudo, pelo pertencimento à referida cidade. Ainda assim, o campo e os agentes que o integravam estavam atravessados por relações com campos e personagens em outros locais.

Da mesma maneira, o campo artístico possuía suas regras e dinâmicas próprias, mas não deixava de estar sempre em relação com outros campos sociais em Belém, especialmente o campo do poder. Numa sociedade em que a arte especializada dispunha de pouca e precária institucionalização, além de um mercado de arte quiçá incipiente, o campo artístico possuía autonomia relativa, posto que dependia economicamente das esferas governamentais e das instituições públicas e privadas não artísticas.

Assim, é necessário aplicar a sociologia dos campos aliada a uma teoria da colonialidade, capaz de compreender as especificidades do espaço social em uma cidade como Belém, nas bordas do mundo ocidental. Aqui, me limito a recorrer a Walter Mignolo para pensar a colonialidade, entendida como “a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada”.⁶¹ A colonialidade é lida como o verso da modernidade, sua contraparte ocultada.

Walter Mignolo evidencia que os discursos e as narrativas da modernidade/colonialidade são inevitáveis (especialmente em um estudo como o aqui realizado, voltado à história da arte contemporânea, um fenômeno do mundo ocidental), mas Mignolo nos propõe elaborar epistemologias fronteiriças, que permitam o ‘desprendimento’ da matriz colonial de poder.⁶² Essa tese, portanto, é uma tentativa de abordar um campo artístico não ocidental a partir de uma epistemologia fronteira, que dê conta das especificidades de um espaço social condicionado pela colonialidade.

Até que ponto é possível estudar e analisar a produção artística em Belém de uma maneira decolonizante ou, ao menos, ciente das dimensões de colonialidade? Opto pelo termo decolonial (e suas variações), no lugar de descolonial, seguindo a sugestão de Catherine Walsh:

Suprimir o “s” e nomear “decolonial” não é promover um anglicismo. Pelo contrário, é marcar uma distinção com o significado em espanhol [e português]

⁶¹ Walter Mignolo, “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, tradução de Marco Oliveira, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, São Paulo: ANPOCS, junho de 2017, p. 2.

⁶² Walter Mignolo, *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: Del Signo, 2010, p. 23-24.

do “des”. Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonial; isto é, passar de um momento colonial a um não colonial, como se fosse possível que seus padrões e marcas deixassem de existir. A intenção, ao contrário, é apontar e provocar um posicionamento – uma postura e atitude contínua – de transgredir, intervir, in-surgir e incidir. O decolonial denota, portanto, um caminho de luta contínuo no qual podemos identificar, visibilizar e incentivar “lugares” de exterioridade e construções alternativas.⁶³

Enquanto cidade na periferia do capitalismo avançado transnacional, além da herança deixada pelo período de colonialismo português e pelo neocolonialismo interno direcionado à Amazônia, Belém esteve submetida, nos anos 1960, a esferas como o controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade.⁶⁴ Quando consideramos o campo artístico na cidade a partir desta perspectiva, podemos intuir que a precariedade institucional, a dificuldade de efetivar a produção local e a amnésia histórica a que essa produção é relegada são consequências de um modelo de modernidade/colonialidade que atua em muitos níveis.

A arte especializada, ela própria um fenômeno estrangeiro que busca germinar no solo colonial, está submetida a ferramentas da produção de conhecimento (as diversas instâncias de legitimação da produção artística nas escalas local e global) que provincializam as práticas artísticas gestadas a partir dos Outros do mundo ocidental. É difícil para um artista ‘local’ (atuante em Belém, por exemplo) firmar o reconhecimento de sua obra no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, assim como é raro um artista desse eixo efetuar a legitimação de sua obra no eixo europeu-norte-americano. É preciso realizar análises que evidenciem a lógica da colonialidade que invisibiliza ou impossibilita a produção artística nessas bordas das sociedades modernas, de modo a condicionar o surgimento de alternativas decoloniais a essa lógica.

⁶³ “Suprimir la ‘s’ y nombrar ‘decolonial’ no es promover un anglicismo. Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano del ‘des’. No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamiento –una postura y actitud continua– de transgredir, intervenir, in-surgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar ‘lugares’ de exterioridad y construcciones alternativas”. Catherine Walsh, *Interculturalidad, Estado, Sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*, Quito: Abya Yala; Universidad Andina Simón Bolívar, 2009, p. 14-15.

⁶⁴ Walter Mignolo, “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, tradução de Marco Oliveira, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, São Paulo: ANPOCS, junho de 2017, p. 5.

Variação de escalas como abordagem teórico-metodológica

Consideremos as intrincadas relações sociais em torno da ideia e da prática categorizada como arte: por um momento, tentemos delimitar essas relações em um espaço geograficamente recortado (Belém) e temporalmente situado (a transição entre as décadas de 1960 e 1970), e chamemos a isso de ‘mundo da arte’ ou de ‘campo artístico’. É evidente que uma parte colossal da complexidade dessas relações será, para nós, completamente inapreensível, já que nos aproximamos das mesmas apenas por meio de seus esparsos vestígios – e, de resto, essa complexidade jamais seria totalmente apreensível, ainda que estivéssemos mergulhados no aqui e agora dessas relações.

Mais que isso, a delimitação de um espaço-tempo pode ser em tudo cruel para a elaboração do trabalho historiográfico sobre a produção artística. Em meados do século 20, Belém estava de tal forma atravessada pelos mundos que a circundavam que seria insensato arriscar uma narrativa do tipo ‘história da arte em Belém’. Por isso minha opção em tratar de uma ‘história da arte a partir de Belém’, tal como explicitado na Introdução desta tese.

Tal opção teórico-metodológica coloca, ao menos, duas questões incontornáveis. Primeiro, parece uma tarefa hercúlea e megalomaniaca a investigação do campo artístico em Belém e, simultaneamente, dos mundos que a atravessavam no período estudado. Por outro lado e em segundo lugar, nem o campo artístico local e nem suas relações com esses mundos podem ser menosprezados, sob o risco de se produzir uma narrativa colonialista, por um lado, ou localista, por outro.

Fica posta a necessidade de colocar essas relações duais no foco das investigações: o sincrônico e o diacrônico, o local e o global, a especificidade do campo artístico e a conjuntura da sociedade em que se inseria. A abordagem teórico-metodológica que proponho, portanto, busca se situar entre esses polos duais ou, ainda, nas variações de foco que permitam trazer elementos de um polo ou de outro, quando pertinente. Por isso a tentativa de uma narrativa historiográfica fragmentária, que propõe atravessamentos capazes de interligar os pares sincrônico/diacrônico, local/global, arte/sociedade.

Se a sociologia nos ensina que um ‘campo artístico’ não é um ‘solo’ físico e delimitável, mas um conjunto de relações e associações complexas, a pesquisa histórica nos dá um aprendizado semelhante a respeito das múltiplas temporalidades que atravessam e constituem um certo ‘período’ histórico. Por isso, as abordagens dessa

pesquisa variam sempre entre uma postura diacrônica e outra sincrônica. Carl Schorske traduz essa variação de abordagens comparando a narrativa histórica à tecelagem:

o historiador procura situar e interpretar temporalmente o artefato, num campo onde se cruzam duas linhas. Uma é vertical, ou diacrônica, com a qual ele estabelece a relação de um texto ou um sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo de atividade cultural (pintura, política etc.). A outra é horizontal, ou sincrônica; com ela, o historiador avalia a relação do conteúdo do objeto intelectual com as outras coisas que vêm surgindo, simultaneamente, em outros ramos ou aspectos de uma cultura. O fio diacrônico é a urdidura, e o sincrônico é a trama do tecido da história cultural. O historiador é o tecelão, mas a qualidade do tecido depende da firmeza e cor dos fios.⁶⁵

É evidente que não tenho a pretensão de que a trama tecida nesta pesquisa seja suficientemente firme em ambas as direções, diacrônica e sincrônica. Mas, considerando os documentos e recursos disponíveis, assim como as questões que nortearam o trabalho, busquei sempre que possível aprofundar esforços em uma ou em outra abordagem.

A produção artística especializada do século 20 foi um fenômeno mundializado, jogo simultâneo entre locais completamente distintos, portando uma multiplicidade de ‘tempos’ coexistentes. Em outras palavras, as obras de arte aqui estudadas são objetos de tempo “complexo” e “impuro”, e diante delas estamos como que diante de uma montagem de tempos heterogêneos, formando anacronismos.⁶⁶ Como construir uma ‘tecelagem’ que dê conta dessas temporalidades na história da arte? Nessas obras, é necessário investigar o que existe de um tempo geográfico (mais vertical e enraizado na região), de um tempo social (mais horizontal e globalizado) e de um tempo individual (condicionado pelos anteriores, mas que ao mesmo tempo os extrapola).⁶⁷

A princípio, pode parecer que proponho a conciliação de correntes alternativas ou opostas (*global historie* versus *micro história*; *longa duração* versus *história événementielle*). O que proponho, entretanto, é que a história da arte aqui esboçada tenha como princípio a “variação de escalas” e a relação entre as mesmas.⁶⁸ Nas palavras de Jacques Revel, historiador interessado nessas escalas,

(...) é em todos os níveis, desde o mais local até o mais global, que os processos sócio-históricos são gravados, não apenas por causa dos efeitos que produzem,

⁶⁵ Carl Schorske, *Viena fin-de-siècle: política e cultura*, tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 17.

⁶⁶ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, tradução ao espanhol de Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 39.

⁶⁷ Fernand Braudel, “A longa duração” [1958], tradução de Ana Maria de Almeida Camargo, *Revista de História*, USP, v. 30, n. 62, abril a junho de 1965, p. 261-294.

⁶⁸ A proposta, mais ampla, é de Jacques Revel, “Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado”, *Revista Brasileira de Educação*, ANPEd (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), v. 15, n. 45, setembro/dezembro de 2010, p. 436 e 438.

mas porque não podem ser compreendidos a não ser que os consideremos, de forma não linear, como a resultante de uma multiplicidade de determinações, de projetos, de obrigações, de estratégias e de táticas individuais e coletivas. Somente essa multiplicidade desordenada e em parte contraditória nos permite dar conta da complexidade das transformações do mundo social.⁶⁹

Vale indagar que tipo de conhecimento histórico sobre arte pode ser produzido ao colocarmos no centro das investigações as relações entre o local e o global. Considerando a arte especializada dos anos 1960 e 1970 como fenômeno transnacional e mundializado, é imprescindível restituir os vínculos entre os campos artísticos espalhados pelo planeta, assumindo a difícil tarefa de produzir ‘histórias conectadas’.⁷⁰ Quais as vantagens e, por outro lado, quais as dificuldades de assumir o projeto de uma historiografia da arte que investigue o local em suas conexões globais?

Sem dúvida, no caso de Belém, pesa a ideia das conexões ‘metropolitanas’, privilegiando a abordagem do local como ‘periferia’ subordinada a determinados ‘centros’. Ainda que as relações de poder sejam assimétricas, é necessário avançar além desta abordagem simplificadora. Por isso busco trabalhar com o conceito de zona de contato, aprofundado especialmente na seção 1.2 deste trabalho.

Enquanto enfoque temporal, um determinado período de cerca de três décadas é demarcado como objeto de pesquisa. O que não significa que a metodologia aqui empregada não se debruce sobre fluxos temporais diversos, em idas e vindas que servem menos ao estabelecimento de uma cronologia do que ao entendimento daquilo que é compreensível a partir dos dados possíveis.

Tampouco me interessa por um enquadramento teórico e temporal rígido. Não se trata, aqui, de uma história da ‘arte moderna’ ou de uma história da ‘arte contemporânea’ no sentido tradicional. É certo que as ‘transições movediças’ a que me refiro, a partir de Belém, coincidem em muitos pontos com a passagem da ‘arte moderna’ para a ‘arte contemporânea’ no cenário internacional. Para a maioria dos estudiosos do tema, essa passagem foi gestada nos anos 1950, emergiu nos 1960, foi discutida e combatida durante os 1970, mas resultou inegável desde os anos 1980.⁷¹

Esta tese, portanto, tem como pano de fundo os impactos e refrações que essa transição internacional produziu no campo artístico em Belém. Entretanto, nessa cidade

⁶⁹ Ibidem, p. 443.

⁷⁰ Conferir, entre outros autores, Serge Gruzinski, “Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*”, *Topoi*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, março de 2001, p. 175-195.

⁷¹ Terry Smith, *¿Que és el arte contemporáneo?*, tradução ao espanhol de Hugo Salas, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012, p. 19 e 319.

as fronteiras entre ‘arte moderna’ e ‘arte contemporânea’ não parecem ter sido suficientemente rígidas a ponto de que esse tipo de delimitação conceitual seja proveitoso enquanto ferramenta de análise histórica. Portanto, neste trabalho recorro mais aos termos ‘artes plásticas’ e ‘artes visuais’, que eram de uso corrente no campo artístico na cidade, e que dão conta da pluralidade que é necessário abarcar.

Partir de uma abordagem centrada nesses conceitos (arte moderna, pós-moderna, contemporânea) seria nada mais que ignorar a complexidade e a heterogeneidade do campo artístico em Belém, no período que me propus investigar. Seria, ainda, a perpetuação de uma ciência histórica produzida sob as ferramentas da colonialidade, que toma certos centros ocidentais como parâmetro universal.

Ademais, mesmo nesses centros europeus e norte-americanos o que se percebe é que aquilo que chamamos de arte moderna não desapareceu com o surgimento daquilo que chamamos de arte contemporânea: ao contrário, os dois conjuntos de valores se desenvolveram em paralelo e, muitas vezes, habitaram os mesmos espaços expositivos.⁷² Em boa parte das práticas que chamamos de arte contemporânea há a retomada, a revisão e/ou o desdobramento de ideias gestadas na arte moderna.

Contudo, há uma grande parte da arte contemporânea que responde a outras demandas e questões, postas não pelo desenvolvimento interno da arte especializada, mas pelos condicionamentos das sociedades em que as práticas artísticas estão inseridas. Por isso é necessário desenvolver métodos de abordagem abrangentes, capazes de lidar com uma inevitável pluralidade de práticas e valores, mesmo em um campo artístico de proporções medianas, como em Belém nos anos 1960 e 1970.

Talvez seja necessário adotarmos um “relativismo comprometido e partícipe”, como sugere Terry Smith, dando a entender que à abordagem histórica sobre a arte contemporânea (em um sentido amplo do termo) é necessário ir além tanto das generalizações homogeneizantes quanto das posições particularistas, de um relativismo absoluto.⁷³ Um relativismo comprometido e participante, portanto, compreenderia obras e artistas em sua singularidade, mas também buscaria situá-los dentro de uma abordagem histórica e sociológica, que observa a arte especializada como campo de disputas, marcado pelas questões de seu tempo e lugar e também por fluxos transnacionais outros.

⁷² Quando consideramos, por exemplo, que os precedentes da arte contemporânea já podiam ser encontrados nas vanguardas históricas, em obras como as de Kasimir Malevitch ou Marcel Duchamp.

⁷³ Terry Smith, obra citada, p. 316.

Experiência e classe

As políticas desenvolvimentistas empreendidas no Brasil possibilitaram a reestruturação do campo artístico em Belém, que se tornou mais especializado – movimento que, de certa maneira, ocorreu por todo o mundo nos anos 1960. Há o surgimento de novas instituições de formação, produção e circulação artística, como a realização de salões de abrangência regional, a criação de galeria pública de arte, entre outros exemplos. Por outro lado, além do desenvolvimento econômico da região, o campo local naquela altura também usufruiu de uma vasta gama de ‘experiências’ testadas desde o final do século anterior.

A experiência, aqui, é abordada a partir dos estudos do historiador Edward Thompson.⁷⁴ Não pretendo me debruçar de maneira aprofundada sobre os mesmos, já existindo extenso debate sobre o referido conceito. A experiência será tomada como vivência e percepção (vistas como coisas distintas) de determinadas situações, capazes de colocar em relação o ‘ser social’ e a ‘consciência social’. Essa tomada de consciência pode provocar mudanças nos comportamentos e estratégias dos grupos sociais.

Aqui, um parêntese importante. A experiência que tratava Thompson estava vinculada a uma classe, um grupo social posto em relação a outro dentro de um determinado processo histórico.⁷⁵ E a relação que o autor estudava era uma relação de dominação (econômica), que dava coesão a grupos heterogêneos que puderam ser identificados como classe trabalhadora (ou classe operária). Não ignoro as contradições que o uso do conceito thompsoniano de experiência, por estar desta maneira vinculado ao conceito de classe, pode trazer quando aplicado ao campo artístico de Belém no século 20. De modo algum se pode dizer que os agentes do campo artístico, ao menos entre as décadas de 1890 e 1960, constituíam uma classe (nem subalterna, nem dominante) posta em uma relação econômica.

A rigor, em pouquíssimos casos a produção artística especializada era desenvolvida no sentido de um trabalho, tal qual se pode falar de um artesão ou de um arquiteto. Longe de oferecer subsistência econômica, a produção artística, para a grande

⁷⁴ Sobre o assunto, conferir Edward Thompson, *A formação da classe operária*, tradução de Denise Bottmann, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; Edward Thompson, *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*, tradução de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro: Zahar, 1981; e ainda Edward Thompson, *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*, Campinas: Unicamp, 2001.

⁷⁵ Edward Thompson, *A formação da classe operária*, p. 11-12.

maioria dos agentes do campo, era muito mais um interesse cultural (ideológico?), capaz de assinalar uma posição social (a arte enquanto erudição) ou de satisfazer necessidades mais intangíveis (a arte enquanto desejo de criação, codificado em certos moldes).

O que se percebe é que os agentes do campo artístico estavam tanto nas classes abastadas quanto nas classes subalternas. E, em geral, se articulavam enquanto grupo social para defender interesses afins nem sempre por motivações econômicas, mas por questões muito mais subjetivas, como a ideia de arte enquanto ‘manifestação mais elevada de uma civilização’ ou enquanto elemento de ‘modernização cultural’. É evidente que estas ideias podem facilmente ser atribuídas à ideologia da classe dominante, mas isso não quer dizer que a ‘classe artística’ atuasse com interesse de preservar uma relação de dominação política e econômica. Antes, aponta para as contradições da prática artística especializada em uma cidade economicamente subdesenvolvida e com uma modernização incompleta, como Belém.

Retomando o debate sobre experiência no campo artístico local, vale dizer que, no período estudado nesta tese, os artistas e demais agentes do campo repetiram, renovaram ou se valeram de uma gama de experiências desenvolvidas por outros personagens em outras décadas, desde o final do século 19. Me refiro em especial às políticas públicas culturais, à atuação política dos artistas e à valorização do contato regional, nacional e internacional – questões certamente interligadas.

É necessário colocar em perspectiva histórica as iniciativas tomadas nos anos 1960 e 1970. Por exemplo, a institucionalização da formação artística, com a abertura de um espaço de ensino sistemático para as artes plásticas no ambiente universitário, com a Escola de Arquitetura da UFPA, tinha raízes em outras experiências anteriores. A criação de liceus ou mesmo de uma Academia de Belas Artes em Belém já possuía uma história relativamente longa, cheia de tentativas, erros e acertos.⁷⁶

A institucionalização da circulação e difusão artística também é outro tópico, com criação de espaços expositivos e de mostras competitivas nos anos 1960 e 1970. Belém não dispôs de uma galeria pública especializada até 1968, com a Galeria Angelus, mas o campo artístico desde muito antes recorria a instituições públicas enquanto espaços expositivos, inclusive o próprio Teatro da Paz onde a Galeria Angelus esteve instalada.

⁷⁶ Sobre o assunto, conferir Edison Farias, “Academia de Belas Artes na Amazônia”, em Bene Martins, Lia Braga Vieira e Orlando Maneschky (orgs.), *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*, Belém: ICA/UFPA, 2009, p. 54-73.

Mais que isso, desde o começo do século as mostras competitivas eram promovidas pelo poder público, criando mecanismos de visibilidade para a produção local.⁷⁷

Também o fomento ao contato com outras cidades, com os prêmios de viagem, as bolsas de estudo e o estímulo à vinda de estrangeiros para Belém, podem ser considerados atitudes fundadas em experiências prévias no campo local. Especialmente nos momentos em que a cidade usufruía de uma economia estabilizada, as políticas públicas do contato artístico com outros campos se tornavam acentuadas. No fausto da borracha, artistas como Theodoro Braga⁷⁸ passaram longas temporadas na Europa, custeados pelo poder público. Os desdobramentos desse tipo de política eram evidentes, com consequentes impulsos modernizadores para a arte local. É plausível considerar que nos anos 1960 o campo artístico se espelhasse nesses episódios anteriores.

A essa experiência de internacionalização do debate artístico em Belém, resultante das diferentes políticas de contato, havia muitas vezes a contraparte de uma busca pela especificidade local, ‘amazônica’. De certa maneira, uma experiência condiciona e impulsiona a outra. Assim, o manejo de imagens da Amazônia nos anos 1970 e o debate sobre a ‘visualidade amazônica’ nos anos 1980 foram, sem dúvida, tributários da busca pela especificidade local que se pode encontrar na arte decorativa de Theodoro Braga e Manoel Pastana,⁷⁹ no retrato de tipos sociais de Antonieta Santos Feio⁸⁰ e Waldemar da Costa,⁸¹ no engajamento político com uma história anticolonial da região, visível em *Tragédia do Brigue Palhaço* de Romeu Mariz Filho,⁸² entre muitas outras obras e artistas.

⁷⁷ Conferir Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 181-187, 199, 251-270, 291-295. **CF**.

⁷⁸ Theodoro José da Silva Braga. Belém (PA), 1872 – São Paulo (SP), 1953.

⁷⁹ Manoel de Oliveira Pastana. Castanhal (PA), 1888 – Rio de Janeiro (RJ), 1984.

⁸⁰ Belém (PA), 1897-1980.

⁸¹ Waldemar da Costa Guimarães. Belém (PA), 1904 – Curitiba (PR), 1982.

⁸² Belém (PA), 1913-1947.

A posição social dos artistas

A posição social dos artistas, ainda que usualmente seja entendida como uma vantagem (ou desvantagem) a mais para a prática artística, quase sempre é menosprezada pelos estudos de história da arte, e em especial pelos estudos de história da arte contemporânea.

Evidentemente, para algumas pesquisas essas informações podem ser pouco relevantes e, em todo caso, o acesso aos ‘bastidores’ do campo artístico – a isso que tenho chamado de ‘posição social’ – nem sempre é fácil ou mesmo possível. Talvez por isso pareça haver certa resistência em investigar as relações entre prática artística e posição social do artista, ou ainda certa suspeita de que uma investigação desse tipo se estabeleça de modo mecânico e determinista.

Tal suspeita é, decerto, necessária. Mas, ainda assim pode haver algum nível de conhecimento histórico em uma investigação com tal foco. Em uma cidade submetida de modo mais intenso à lógica da colonialidade, como Belém, a afinidade ou pertencimento a certos estratos sociais pode ser fundamental para assegurar a legitimação enquanto artista, e a inscrição na teia das narrativas historiográficas.

Minha hipótese é a de que na arte institucionalizada em Belém, entre as décadas de 1960 e 1980, tenha havido a predominância de membros das elites econômicas e/ou intelectuais da cidade. Mais que isso, sugiro aqui que o pertencimento a essas elites foi de grande importância, se não fundamental, para a manutenção do nome desses artistas nas narrativas abordadas neste capítulo. Esse é o principal motivo para explicar porque este trabalho se debruça, na maior parte do tempo, sobre a produção de artistas homens, bem instruídos e vindos de famílias abastadas. E porque mesmo quando trato de artistas mulheres, como Estela Campos, Concy Cutrim ou Dina Oliveira,⁸³ a marcação de classe permanece válida.

O campo artístico em Belém, no período aqui estudado, possuía delimitações culturais, econômicas e de gênero que são bastante visíveis, se fizermos qualquer tipo de abordagem estatística. Não me refiro à questão étnica, também importante, posto que esse dado é um pouco mais complexo de ser analisado em uma sociedade intensamente miscigenada. A quase total ausência de artistas ‘pretos’ ou de temáticas afro-brasileiras, porém, é um tanto reveladora.

⁸³ Dina Maria César de Oliveira. Belém (PA), 1951.

Os artistas que conseguiram projeção no campo local e em outras cidades compartilhavam algumas características. Eram, em sua maioria, homens, com formação no ensino superior (um privilégio, à época) e situados em famílias da ‘classe dirigente’. Para testar a validade dessa hipótese, esboçarei um levantamento das vinculações que alguns dos nomes recorrentes neste trabalho possuíam com famílias e/ou grupos sociais de grande importância política na cidade.

Alguns artistas eram membros de famílias influentes em Belém ou em outras cidades do Pará. Muitos tiveram contato íntimo com artistas, intelectuais e políticos durante suas trajetórias. Alguns eram até mesmo parentes em primeiro grau de políticos que ocuparam cargos importantes no poder executivo do Pará e de seus municípios.

Uma família bastante poderosa em Belém, do começo do século 20 pelo menos até os anos 1970, foi a família Meira, da qual o artista Ruy Meira era um dos membros.⁸⁴ Destaco, aqui, a trajetória de três parentes diretos de Ruy Meira. Seu pai, Augusto Meira, foi um influente político na cidade, exercendo diversos mandatos entre o começo dos anos 1910 e o fim dos anos 1920, voltando a ocupar cargos políticos (senador e deputado federal) entre 1947 e 1955.⁸⁵ O irmão mais velho de Ruy Meira, Octávio Meira, foi Interventor no Pará no ano de 1946.⁸⁶ Outro de seus irmãos, Augusto Meira Filho, foi também um destacado político em Belém, e nos anos 1970 foi Presidente da Câmara de Vereadores da cidade e primeiro dirigente da Fundação Cultural do Pará.

Paulo Chaves Fernandes⁸⁷ é parte da família Chaves, que, em meados do século 20, parecia ser tão tradicional na sociedade belenense quanto a família Meira, a ponto de, em uma entrevista com Paulo Chaves Fernandes, em 1972, as duas famílias serem mencionadas como tradicionais por diversas vezes.⁸⁸ Vieram à tona, na entrevista, alguns versos populares que satirizavam ambas: “Nesta terra sem palmeiras / quem não é Chaves nem Meira / ou Lameira / não tem eira nem beira / e nem ramo de figueira”.⁸⁹

Duas décadas antes desses versos, a família Chaves foi até mesmo tema de trote universitário em 1951. “O fato da família Chaves estar quase toda colocada em boas

⁸⁴ Conferir, sobre o assunto, Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008, p. 40-52.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 48.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁸⁷ Paulo Roberto Chaves Fernandes. Belém (PA), 1946.

⁸⁸ “Paulo Chaves: duradouro, só saindo de Belém”, *A Província do Pará*, Belém, 01, 02 e 03 de janeiro de 1971, 3º cad., p. 4-5. AV.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 5.

funções não escapou à crítica dos estudantes”, que desfilaram nas ruas com um cartaz em que constava “um bolo de aniversário contendo várias chaves penduradas, cada uma com pequenas legendas”, referentes a órgãos públicos sob gestão de membros da poderosa família.⁹⁰ Não se deve desconsiderar o fato de Paulo Chaves Fernandes se considerar a ovelha negra da família Chaves em 1972, ano em que migrou para o Rio de Janeiro a fim de se dedicar ao cinema.⁹¹

Ronaldo Moraes Rego⁹² é outro exemplo, filho de um político muito influente em Belém, nos anos 1960 e 1970: o professor e intelectual Clóvis Moraes Rego.⁹³ A relação de Clóvis Moraes Rego com os governos militares é conhecida, tendo sido um dos “conspiradores”, no Pará, do golpe civil-militar de 1964.⁹⁴ Enquanto político, Clóvis Moraes Rego foi Vice-Governador do Pará entre os anos de 1975 e 1978 (governo Aloysio Chaves⁹⁵), e Governador entre 1978 e 1979. Além disso, em sua atuação como historiador, no mesmo período chegou a publicar um importante trabalho sobre Theodoro Braga.⁹⁶

Valdir Sarubbi⁹⁷ era descendente da família Medeiros, tradicional na política do município de Bragança,⁹⁸ nordeste do Pará, de onde partiu, na juventude, para completar os estudos em Belém.⁹⁹ Seu pai, Simpliciano Fernandes de Medeiros Jr., foi Prefeito de Bragança; e seu avô, Simpliciano Fernandes de Medeiros, foi Intendente na mesma cidade no início da década de 1910, quando Bragança era um dos principais centros econômicos do Pará.¹⁰⁰

Alguns artistas eram filhos de profissionais gestores, que participavam da vida pública em Belém no período de formação e atuação artística inicial de seus familiares. Dina Oliveira, uma exceção a comprovar a regra do sexismo no campo local, é filha de Alírio César de Oliveira, engenheiro civil, primeiro diretor do Serviço Municipal de

⁹⁰ “O trote dos calouros: mocidade, voz do povo!”, *O Liberal*, Belém, 31 de março de 1951, 1º cad., p. 4. **HD**.

⁹¹ “Paulo Chaves: duradouro, só saindo de Belém”, *A Província do Pará*, Belém, 01, 02 e 03 de janeiro de 1971, 3º cad., p. 5. **AV**.

⁹² Carlos Ronaldo Cardoso de Moraes Rego. Belém (PA), 1956.

⁹³ Clóvis Silva de Moraes Rego. Belém (PA), 1925-2006.

⁹⁴ “Um conspirador que quer a anistia para Brizola”, *O Estado do Pará*, Belém, 08 de abril de 1979, cad. Documento, p. 2. **AV**.

⁹⁵ Aloysio da Costa Chaves, Viseu (PA), 1920 – Belém (PA), 1994.

⁹⁶ Clóvis Moraes Rego, *Theodoro Braga: historiador e artista*, Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.

⁹⁷ Valdir Evandro Sarubbi de Medeiros. Bragança (PA), 1939 – São Paulo (SP), 2000.

⁹⁸ Mariana Bordallo, “Valdir Sarubbi: o artista e sua obra”, *PZZ*, n. 26, Belém, 2017, p. 88.

⁹⁹ Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belem: Estacon, 2002, p. 20.

¹⁰⁰ Mariana Bordallo, obra citada, p. 88.

Estradas e Rodagens em Belém, em 1949, cargo que ocupou ainda em 1953 e entre 1964 e 1968.¹⁰¹ Também dirigiu o Departamento de Estradas e Rodagens do Estado do Pará, hoje SETRAN/PA, que conta com acervo de pinturas de artistas do período, indicando alguma relação com o campo artístico ainda por ser estudada.

Osmar Pinheiro¹⁰² era filho do engenheiro Osmar Pinheiro de Souza, que foi Secretário de Viação e Obras Públicas no governo Fernando Guillon¹⁰³ (1971-1975), e já havia sido presidente do Conselho Rodoviário do Pará.¹⁰⁴

Nestor Bastos¹⁰⁵ é filho do jornalista Nestor Pinto Bastos, que foi Diretor-Financeiro da Companhia de Telefones do Município de Belém e Diretor-Comercial da Enasa (Empresa de Navegação da Amazônia) nos anos 1960 e 1970.

Luiz Braga¹⁰⁶ é filho do médico psiquiatra Dorvalino Braga, que estagiou com Nise da Silveira no Rio de Janeiro, e dirigiu o Hospital Psiquiátrico Juliano Moreira, em Belém, por três vezes, a terceira a partir de 1964, quando foi responsável por implantar a concepção de tratamento humanizado na instituição, recorrendo a práticas artísticas.

Alguns, ainda, eram parentes de artistas e intelectuais que atuavam no campo artístico. Rego era primo do artista plástico Romeu Mariz Filho, e conviveu com o artista e intelectual Angelus Nascimento durante infância e adolescência. Paulo Chaves Fernandes é sobrinho-neto do músico Paulino Chaves. Dina Oliveira é afilhada de Ruy Meira. E assim por diante. A lista é curta, porém reveladora.

Mas, afinal, quais seriam os diferenciais garantidos pela posição social na trajetória dos artistas? Considerando os apontamentos de Xavier Greffe sobre as condições dos artistas em geral em uma economia de mercado (origem social, sexo, nível de qualificação, ambiente de trabalho, entre outras variáveis),¹⁰⁷ apostado em três pontos: a) o acesso a um capital simbólico; b) o acesso a recursos materiais; e, em consequência dos anteriores, c) maiores possibilidades de profissionalização.

¹⁰¹ José Maria Filardo Bassalo, “Na extinção do DMER”, no Site *Bassalo*. Disponível em <<http://www.bassalo.com.br/memorias/engenharia/na-extincao-do-dmer/>>, acessado em 13 de dezembro de 2017.

¹⁰² Osmar Pinheiro de Souza Jr. Belém (PA), 1950 – São Paulo (SP), 2006.

¹⁰³ Fernando José de Leão Guillon. Belém (PA), 1920 – Rio de Janeiro (RJ), 1976.

¹⁰⁴ “Pinheiro de Souza: agir conforme o orçamento”, *A Província do Pará*, Belém, 21 e 22 de março de 1971, cad. 1, p. 10. **AV**.

¹⁰⁵ Nestor Pinto Bastos Jr. Belém (PA), 1950.

¹⁰⁶ Luiz Otávio Salameh Braga. Belém (PA), 1956.

¹⁰⁷ Xavier Greffe, *Arte e mercado*, tradução de Ana Goldberger, São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2013, p. 123-137.

Em primeiro lugar, o pertencimento às elites econômicas e/ou intelectuais pode ter garantido a alguns artistas, em sua formação, o acesso a um capital simbólico vivenciado em âmbito familiar. Em Belém, nos anos 1960 e 1970 mais que hoje, a atividade artística especializada era entendida como um bem cultural para poucos – em parte pela precariedade institucional do campo artístico na cidade, em parte pela crescente especialização e hermetismo dessa produção.

Depois, ter algum tipo de vínculo com as elites econômicas e/ou intelectuais também garantia óbvias facilidades materiais, como o acesso a alguns recursos de custo relativamente alto. Me refiro a bens de consumo como livros e materiais artísticos, mas também a recursos materiais para realizar viagens (ao campo artístico em outras cidades), cursos etc.

Por fim, a possibilidade de profissionalização dos artistas vindos das classes abastadas era muito mais concreta que a de artistas vindos de classes subalternas. A grande maioria dos artistas atuantes em Belém nos anos 1960 e 1970 possuía alguma formação superior: engenheiros, advogados, médicos e, sobretudo, arquitetos. Esse, sem dúvida, era um privilégio de classe. Alguns, inclusive, eram ou se tornaram professores universitários (Dina Oliveira, Emmanuel Nassar,¹⁰⁸ Osmar Pinheiro, Paulo Chaves Fernandes, Rego, Roberto de La Rocque, Ronaldo Moraes Rego, entre outros). E, a partir dos anos 1980, alguns se tornaram também pessoas públicas, ocupando cargos políticos de direção em instituições como a Fundação Curro Velho (Dina Oliveira) e a SECULT/PA (Paulo Chaves Fernandes).

E há o caso de Benedicto Mello, que chegou a cursar Arquitetura na UFPA ainda nos anos 1960, sem ter concluído essa graduação, e que só no começo dos anos 1980 obteve o bacharelado em Direito. No final dos anos 1960 e início dos 1970, Benedicto Mello foi Assessor de Relações Públicas do Governo do Estado do Pará. Mais um artista a ocupar um importante cargo político, capaz de influenciar as políticas culturais do estado direcionadas ao campo artístico.

Muitos dos que não dispuseram de meios para se profissionalizar foram, com a crescente especialização da atividade, ‘perdendo’ a condição de artistas, ou ‘desparecendo’ do campo artístico em Belém. Passaram a ocupar diversas outras profissões, ligadas ou não a atividades criativas. E, de certa forma, foram ‘apagados’ na curta memória do campo local.

¹⁰⁸ Emmanuel da Cunha Nassar. Capanema (PA), 1949.

1.1.1. Personagens em atividade

Artistas e obras

Alguns estudos já se debruçaram sobre a situação das artes visuais nas décadas anteriores, e mesmo nos anos 1960, em Belém. É possível perceber como os anos 1940 apontam para uma produção artística vasta, amparada por uma política institucional consistente, especialmente com a realização dos Salões Oficiais de Belas Artes (1940-1948).¹⁰⁹ Em paralelo, agrupados em torno de Arthur Frazão¹¹⁰ no que ficou conhecido como Grupo do Utinga, muitos artistas locais se lançaram a experiências com a pintura ao ar livre e com visualidades de tendências impressionistas e pós-impressionistas.¹¹¹

Os anos 1950 também testemunharam a realização de alguns salões de artes, mais pontuais (1951-1953), realizados por diferentes instituições. Os artistas que se destacaram nessas duas décadas são, sem exceções, figurativos: alguns desenvolvendo competente técnica na pintura ‘acadêmica’, outros enveredando por uma pintura de cunho ‘popular’ ou ‘ingênua’, alguns poucos flertando com as visualidades do modernismo brasileiro, e a grande maioria se debruçando sobre correntes pós-impressionistas.

Para compreender aquele período de transição para os anos 1960, é mais sensato olharmos diretamente para as obras (possíveis). Elenco, a seguir, alguns artistas do período, especialmente aqueles que continuaram produzindo no decorrer dos anos 1960. De idades bastante variadas, alguns desses artistas já haviam despontado em décadas anteriores, outros se projetaram nos anos seguintes, e há ainda um terceiro grupo que parece intermediário entre essas extremidades.

Entre os mais velhos e influentes sobre as novas gerações, podemos mencionar Arthur Frazão e Leônidas Monte,¹¹² cujas atividades artísticas estavam plenamente estabelecidas na cidade naquele período. *Paisagem com rio* (1956, Figura 18), de Arthur Frazão, apresenta tanto a técnica pictórica quanto o universo temático que foram recorrentes em sua produção. Leônidas Monte foi mais versátil em sua obra, mas

¹⁰⁹ Caroline Fernandes, *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*, Belém: IAP, 2013.

¹¹⁰ Arthur Paraguassú Frazão. Belém (PA), 1890-1967.

¹¹¹ Maria Angélica Meira, *A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2018.

¹¹² Redenção (CE), 1905 – Belém (PA), 1970.

sempre nos limites da figuração pós-impressionista, como se pode ver em *Feira livre* (1952, Figura 19).

A agência das práticas artísticas de Arthur Frazão sobre outros membros do Grupo do Utinga (por exemplo Benedicto Mello, João Pinto¹¹³ e Ruy Meira) já tem sido estudada. Cada artista tomou, porém, seus próprios rumos. O Benedicto Mello de *Cais* (1963, Figura 20) e o Ruy Meira de *Engenho Diamante* (1956, Figura 21) estavam comprometidos com a figuração pós-impressionista, mas mantinham pouca relação formal com Frazão. Leônidas Monte, por seu turno, foi mestre de Concy Cutrim e Paolo Ricci, por exemplo. É notável a relação formal que obras como *Natureza morta* (cerca de 1957, Figura 22), de Cutrim, e *Travessa São Pedro* (1959, Figura 23), de Ricci, mantêm com a produção de Monte no período.

Outros artistas, vindos da mesma experiência geracional, como Branco de Melo¹¹⁴ e Mário Pinto Guimarães,¹¹⁵ também apresentavam uma produção vinculada às tendências pós-impressionistas na pintura, como em *Interior da Catedral* (1961, Figura 24), do primeiro, e *Canto de praça* (1963, Figura 25), do segundo.

Havia, ainda, uma gama de outros artistas desenvolvendo, na transição para os anos 1960, poéticas mais variadas. Andreilino Cotta,¹¹⁶ por exemplo, fazia uma pintura peculiar, com temas nos costumes populares e com uma visualidade que geralmente pedia para o *naif*, como em *Arraial junino* (1956, Figura 26). Augusto Morbach, vindo de Marabá, no distante interior do Pará, teve um desenvolvimento muito próprio enquanto artista, e muitas vezes também optou por temas regionais e sociais, como em *Comércio da castanha* (1961, Figura 27).

Arthur Frazão, Andreilino Cotta, Augusto Morbach, João Pinto e Leônidas Monte (entre outros) chegaram aos anos 1960 já próximos ou mesmo acima dos cinquenta anos de idade – o que em parte indica o porquê de suas obras, consolidadas no campo artístico local, terem sofrido pouca ou nenhuma modificação a partir das transformações nas práticas artísticas internacionais. Para alguns deles, essa década chega mesmo a ser a derradeira.

Entre os nascidos na década de 1920, temos Branco de Melo, Concy Cutrim, Dionorte Drummond, José de Moraes Rego, Paolo Ricci, Roberto de La Rocque, Ruy

¹¹³ João Pinto Martins. Belém (PA), 1911-1991.

¹¹⁴ Manuel Branco de Melo. Belém (PA), 1923.

¹¹⁵ Mário Leiva Pinto Guimarães. Santarém (PA), 1930 – Belém (PA), 1997.

¹¹⁶ Andreilino da Costa Cotta. Cametá (PA), 1894 – Belém (PA), 1972.

Meira, aos quais se pode aproximar também o nome de Mário Pinto Guimarães. Essa geração chega aos anos 1960 por volta dos trinta ou quarenta anos de idade. Muitos ainda amadureciam enquanto artistas naquele período, o que nos ajuda a entender os motivos pelos quais quase todos eles abandonaram a pintura figurativa e se lançaram em outras práticas artísticas e experimentações. E também permite traçar hipóteses sobre os porquês de a grande maioria desses artistas ter retornado à pintura figurativa, passados a efervescência e o entusiasmo de ruptura artística dos anos 1960.

Para uns poucos, como Ruy Meira, aquela década demarcou um momento crucial em suas carreiras, apontando para novos rumos nos anos posteriores. São artistas que não passaram incólumes pela turbulência de um mundo da arte de valores movediços. De qualquer modo, todos estes artistas experimentaram, em três décadas (1960, 1970 e 1980), uma variedade de caminhos poéticos, em idas e vindas da pintura figurativa à arte conceitual. Quase todos exploraram materiais, suportes, formas e temas diversos, numa atitude de pesquisa tipicamente associada à chamada ‘arte pós-moderna’.

Mas a década de 1960 (em especial a segunda metade) também marca o aparecimento de inúmeros artistas iniciantes: em geral, jovens orbitando em torno de vinte anos de idade, que começaram a desenvolver suas práticas artísticas naqueles anos e que foram profundamente afetados pelas transformações do mundo de então. Podemos mencionar os nomes de Ararê,¹¹⁷ Arnaldo Vieira, Arthur Bogéa,¹¹⁸ Dina Oliveira, Elber Duarte,¹¹⁹ João Mercês, Lilia Silvestre,¹²⁰ Nestor Bastos, Osmar Pinheiro, Pedro Morbach, entre tantos outros. A grande maioria iniciou ainda na pintura de figuração pós-impressionista, antes de configurar novos rumos para sua produção, sintonizados com as mudanças de valores artísticos do período. Retornarei com frequência a esses nomes no decorrer da tese.

¹¹⁷ Ararê Marrocos Bezerra. Belo Jardim (PE), 1946.

¹¹⁸ José Arthur Bogéa. Belém (PA), 1941 – Domingos Martins (ES), 2007.

¹¹⁹ Belém (PA), 1945.

¹²⁰ Lilia Silvestre Chaves. Belém (PA), 1951.



18



19



20



22



21



23



24



25

Figura 18: *Paisagem com rio*, Arthur Frazão, óleo sobre tela, 29cm x 39cm, 1956.

Fonte: Acervo particular. Registro publicado em Maria Angélica Meira, *A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2018, p. 204.

Figura 19: *Feira livre*, Leônidas Monte, óleo sobre tela, 65cm x 72cm, 1952.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 20: *Cais*, Benedito Mello, óleo sobre tela, 49cm x 64cm, 1963.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 21: *Engenho Diamante*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 74cm x 97cm, 1956.

Fonte: Acervo particular. Exposição *Ruy Meira, a arte do fazer*, Belém: Galeria Ruy Meira, FCP, junho e julho de 2016.

Figura 22: *Natureza morta*, Concy Cutrim, óleo sobre tela, 50cm x 70cm, cerca de 1957.

Fonte: Acervo de Frederico Cutrim. Registro publicado em Edison Farias e Eliana Cutrim, “Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato”, em Afonso Medeiros e Maurílio Rocha (orgs.), *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*, Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 134.

Figura 23: *Travessa São Pedro*, Paolo Ricci, óleo sobre tela, 50cm x 61cm, 1959.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 24: *Interior da Catedral*, Branco de Melo, óleo sobre tela, 65,5cm x 51cm, 1961.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 25: *Canto de praça*, Mário Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67cm x 57cm, 1963.

Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Registro publicado em Antônio Juvenil da Frota, *A luz, o tema e a técnica: a relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2015, p. 70.



26



27

Figura 26: *Arraial junino*, Andreilino Cotta, óleo sobre tela, 62,5cm x 87,5cm, 1956.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 27: *Comércio de castanha*, Augusto Morbach, óleo sobre tela, 120cm x 90cm, 1961.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Outros agentes

Além dos artistas propriamente ditos, também é necessário informar a respeito de outros personagens que tiveram atuação fundamental no campo artístico em Belém nos anos 1960. Em geral, são pessoas que tiveram uma atuação apenas colateral nas artes visuais, dedicadas primordialmente a outros campos profissionais e/ou artísticos. Suas atividades principais levaram tais personagens a exercer, com maior ou menor frequência, as funções de interlocutores dos artistas visuais, na condição de agitadores culturais, críticos de arte, gestores institucionais etc. É o caso de Augusto Meira Filho, Benedito Nunes, Eliston Altman,¹²¹ Francisco Paulo Mendes e Waldemar Henrique.¹²²

Augusto Meira Filho era um dos irmãos de Ruy Meira. Teve destacada atuação no campo das artes plásticas, especialmente quando esteve dirigindo duas importantes instituições: SAI e FCP. Criada em 1947, mais voltada à música e ao teatro, a SAI eventualmente também viabilizou exposições de arte naquele período. A SAI realizou as edições do Salão Oficial de Belas Artes de 1947 e 1948, em parceria com o Governo do Estado do Pará. Em 1951, a SAI também realizou seu próprio Salão de Belas Artes. Augusto Meira Filho foi um de seus idealizadores e primeiro Presidente. Ele também chegou a compor comissões diversas, voltadas à construção de monumentos públicos em Belém. Depois, foi o primeiro Presidente da FCP, órgão do governo estadual criado em 1971, responsável pela I Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972), entre outras coisas.¹²³

Benedito Nunes, por sua vez, vinha da atuação inicial em revistas e suplementos literários de jornais, e já no final dos anos 1950 tinha certa projeção nacional enquanto crítico literário. Graduado na Faculdade de Direito do Pará (1952), lecionou Filosofia e História em diversos colégios de Belém, e também na Faculdade de Filosofia do Pará (entre 1954 e 1960), da qual foi um dos fundadores. Nessa época, fundou o Norte Teatro Escola do Pará, junto com a esposa Maria Sylvia Nunes e a cunhada Angelita Silva, que funcionou de 1957 a 1962. Depois se tornou professor da Universidade do Pará (UFPA) em 1961, e então coordenador do Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1962), depois Escola de Teatro da UFPA. É a frente desse órgão universitário que ele atua na promoção dos Salões de Belas Artes da universidade (1963 e 1965), somados a várias

¹²¹ Pseudônimo de Dirceu Campos. Década de 1930?-1974.

¹²² Waldemar Henrique da Costa Pereira. Belém (PA), 1905-1995.

¹²³ Para as informações deste parágrafo, conferir Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas do Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV, Rio de Janeiro, 2008, p. 51-52, 81 e 83-84.

outras exposições, em parceria com instituições de outras cidades, além de implementar uma política de bolsas e viagens. Também parece ter sido um importante interlocutor para os artistas, responsável por textos de apresentação de muitas exposições, mesmo em décadas posteriores.¹²⁴

Eliston Altman era um crítico de arte e poeta que atuava como jornalista na *Folha do Norte*. Criou a Página Artística, suplemento desse jornal, e a Equipe Gestalt (1960), que buscava “divulgar trabalhos acerca dos principais problemas da arte contemporânea”, somada à “promoção de exposições, cursos especializados e demais iniciativas de ordem cultural”.¹²⁵ Enquanto jornalista, Eliston Altman deu grande cobertura aos acontecimentos em torno do abstracionismo em Belém, entrevistando artistas como Benedicto Mello e Rego. Também publicou artigos de teóricos estrangeiros, como Max Bense e Max Bill.¹²⁶ A Página Artística da *Folha do Norte* teria, inclusive, sido “premiada, a partir de relatório do ensaísta Max Bense, como um dos melhores e mais bem feitos suplementos literários dos que conhecera, em concurso gráfico e de texto na Universidade de Heidelberg”.¹²⁷ A Equipe Gestalt promoveu as duas exposições coletivas abstracionistas em Belém (1960 e 1961), além de eventos relacionados à literatura. Gestalt se desarticulou em 1962, com a mudança de Eliston Altman para a Alemanha.¹²⁸

Francisco Paulo Mendes se graduou pela Faculdade de Direito do Pará, mas se dedicou ao ofício de professor de Literatura e História da Arte, desde os anos 1940, em colégios tradicionais em Belém e depois na UFPA. Com a instalação da então Universidade do Pará, ingressou na instituição, ajudando a criar o Curso de Filosofia, Ciências e Letras.¹²⁹ Foi, nos anos 1970, o principal professor de história da arte na UFPA, em disciplinas ofertadas às graduações em Arquitetura, Comunicação Social, Educação Artística e Letras. Trazia a experiência de redator na revista *Terra imatura* (1938 a 1942) e, ainda, colaborador, com Benedito Nunes e outros, do suplemento ‘Arte

¹²⁴ Para as informações deste parágrafo, conferir Victor Sales Pinheiro, “Nota biográfica”, *Asas da palavra: Benedito Nunes*, Revista do Centro de Ciências Humanas e Educação da UNAMA, v. 12, n. 25, Belém, junho de 2009, p. 63; e Denis Bezerra, *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2016.

¹²⁵ “Equipe ‘Gestalt’ vai promover exposição de pintura em agosto”, *Folha Vespertina*, Belém, 09 de julho de 1960, cad. 1, p. 1. **AV**.

¹²⁶ Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 71.

¹²⁷ Acyr Castro, “O conteúdo da forma”, *A Província do Pará*, Belém, 25 de janeiro de 2001, cad. Variedades, p. 7. **AV**.

¹²⁸ Acácio Sobral, obra citada, p. 78.

¹²⁹ Benedito Nunes (org.), *O amigo Chico, fazedor de poetas*, Belém: SECULT/PA, 2001, p. 25.

Literatura' da *Folha do Norte*, entre 1946 e 1952, publicações responsáveis pela atualização do debate literário em Belém.¹³⁰ Foi mencionado pelo CAPA como possível interlocutor, a compor o Conselho de Orientação Artística do clube, junto a Augusto Meira Filho e Benedito Nunes. Realizou palestras sobre artes plásticas e apresentou diversas exposições locais, especialmente na transição entre os anos 1950 e 1960.

Waldemar Henrique desde os anos 1930 circulara por Rio de Janeiro, São Paulo e diversas outras cidades brasileiras e estrangeiras, desenvolvendo diversas atividades relacionadas à música.¹³¹ Músico de formação erudita interessado pelo 'popular', Waldemar Henrique foi um artista moderno, e sua obra foi profundamente voltada à investigação da Amazônia, em suas sonoridades diversas, especialmente a música leiga de grupos sociais subalternizados. Pesquisou ainda as musicalidades de várias regiões do país. Também se dedicou a compor para cinema, inclusive para *Maré baixa* (cerca de 1936), filme inconcluso do cineasta Mário Peixoto.¹³² Além disso, manteve relações com inúmeras personalidades do campo cultural no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Waldemar Henrique já era um maestro respeitado internacionalmente quando retornou para Belém, em 1966, para dirigir o Departamento de Cultura da SEDEC/PA e o Teatro da Paz, cargos que ocupou até 1971 e 1981, respectivamente.¹³³ Atuando na SEDEC/PA, em Belém, esteve à frente de políticas públicas voltas às artes visuais, especialmente com a Galeria Angelus, inaugurada em 1966, no Teatro da Paz. Foi ainda júri de seleção em mostras competitivas ocasionais, como o Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, em 1970.

¹³⁰ Marinilce Coelho, *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946-1952)*, Tese apresentada ao Doutorado em Teoria e História Literária da Unicamp, Campinas (SP), 2003, p. 33 e 133.

¹³¹ José Claver Filho, *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*, Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

¹³² *Ibidem*, p. 73.

¹³³ *Ibidem*, p. 44.

1.1.2. Espaços expositivos

Adaptando espaços provisórios

Em nota de um trabalho publicado nos anos 1970, Augusto Meira Filho lamentará o permanente “saque que se registra em Belém, de suas riquezas artísticas, arquiteturais, urbanas, patrimoniais, literárias, paisagísticas etc.”¹³⁴ Dirá que, no começo do século 20, Belém possuía vinte e uma coleções públicas e sessenta e cinco galerias particulares, totalizando um acervo calculado em cerca de duas mil pinturas, “incluindo-se obras primas de Ticiano, Velásquez, Rubens, Poussin, Guido Reni e Grão Vasco”.¹³⁵

Obviamente, tratamos aqui de um espólio financiado em grande parte pela economia da borracha, na transição entre os séculos 19 e 20. Gonzaga Duque e Osório Duque-Estrada são dois dos exemplos de interessados nas ‘belas artes’ que passaram pela cidade, e que foram positivamente surpreendidos por essas coleções.¹³⁶

Em seu texto, Meira Filho discriminou os seguintes espaços expositivos com coleções artísticas de acesso público: templos e Arcebispado (católicos), com cerca de quarenta obras antigas; Palácio do Governo, com trinta e duas obras; Intendência Municipal, com cinquenta e duas; Colégio Paes de Carvalho (à época, Liceu de Artes e Ofícios Benjamin Constant), com trinta e sete; e Hospital Beneficente Portuguesa, com cerca de dezenove trabalhos.¹³⁷ Na ausência de uma política cultural sistemática, podemos presumir que tais espaços ocupassem o lugar de museus e suas exposições de longa duração na formação do público na cidade. Não fica claro se aquilo que o autor chama de “galerias particulares” eram espaços abertos ao público para comercialização (e exposição) de obras, ou se eram, de fato, espaços de uso privado ornados com obras de arte – hipótese que parece mais coerente.

De fato, muitas exposições artísticas das primeiras décadas do século 20 não foram realizadas em galerias de arte ou outro tipo de espaço expositivo especializado, mas sim em estabelecimentos comerciais voltados a outros produtos, como casas

¹³⁴ Augusto Meira Filho, *Contribuição à história da pintura na Província do Gram-Pará no Segundo Reinado: esboço biográfico de um artista esquecido*, Belém: Sagrada Família, 1975, p. 26. **BC**.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹³⁶ Aldrin Moura de Figueiredo, “Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará (1890-1910)”, *Clio*, Revista do Programa de Pós-graduação em História da UFPE, n. 28.1, Recife, 2010.

¹³⁷ Augusto Meira Filho, obra citada.

fotográficas, joalherias, livrarias, lojas de tecido, sapatarias etc.¹³⁸ Muitas residências também parecem ter abrigado exposições artísticas.

Entre os espaços públicos usados com essa finalidade, o Teatro da Paz e a Biblioteca e Arquivo Público do Pará¹³⁹ possuíam especial relevância. Localizado em um ponto central da cidade, o Teatro da Paz é um símbolo das riquezas produzidas pela *belle époque* da economia gomífera no século 19 – desde sua inauguração sendo usado como espaço para exposições artísticas. Na primeira década do século 20, o Teatro da Paz passou por uma reforma e, com sua reinauguração, se iniciou o uso de seu *foyer* como palco de exposições, em pouco tempo transformado no principal espaço expositivo da cidade.¹⁴⁰ O valor simbólico construído sobre o *foyer* do Teatro da Paz talvez justifique o fato de duas galerias públicas serem estruturadas, entre os anos 1960 e 1970, nas dependências do mesmo teatro, como veremos adiante.

Nos anos 1940 foi instituído o Salão Oficial de Belas Artes, promovido pelo governo estadual, tendo sido realizado em quase todas as edições no espaço da Biblioteca e Arquivo Público do Pará – apenas as duas últimas edições, em 1947 e 1948, ocorreram no Teatro da Paz.¹⁴¹ A Biblioteca e Arquivo Público abrigou, ainda, muitas exposições individuais nos anos 1950, como as já mencionadas exposições de Estela Campos.

Instituições sem caráter governamental também foram palco de exposições artísticas, como os chamados clubes sociais, nos quais se agremiavam membros das camadas mais abastadas da sociedade paraense. Na sede do Pará Clube foram realizados, por exemplo, o I Salão da SAI em 1951, e exposições individuais de Ruy Meira, em 1964,¹⁴² e de Benedicto Mello, em 1966.¹⁴³ Na sede do Clube do Remo houve a primeira exposição abstracionista da cidade (José Pires Rego, 1959), seguida da 1ª e 2ª Exposição Coletiva de Arte Abstrata (1960 e 1961).¹⁴⁴ A sede da Assembleia Paraense recebeu as duas edições do Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará (1963 e 1965), para ficar em alguns exemplos.

¹³⁸ Moema de Bacelar Alves, *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*, Dissertação apresentada ao Mestrado em História da UFF, Niterói (RJ), 2013, p. 41-42.

¹³⁹ Atualmente apenas Arquivo Público do Estado do Pará, localizado na Travessa Campos Sales, Bairro da Campina.

¹⁴⁰ Moema de Bacelar Alves, obra citada, p. 30-31.

¹⁴¹ Caroline Fernandes, *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*, Belém: IAP, 2013, p. 36.

¹⁴² *Ibidem*, p. 81-82.

¹⁴³ “Do Benedito”, *A Província do Pará*, Belém, 16 de dezembro de 1966, cad. 1, p. 8. AV.

¹⁴⁴ Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 55, 71 e 76.

Em 1951, foi criada a Galeria Loureiro, primeiro espaço expositivo comercial da cidade, que funcionou até 1954.¹⁴⁵ Nos anos 1960 Belém também assistiu a tentativa de Ruy Meira em estabelecer uma galeria para exposição e comercialização de obras de arte, com especial interesse por obras abstracionistas, tidas como vanguarda para a época. A EBE Galeria funcionou durante cerca de um ano apenas, localizada no térreo do Edifício Mipibu.¹⁴⁶ Entre agosto de 1960 e meados de 1961, a EBE Galeria promoveu quatro exposições individuais, das quais as três primeiras foram importantes momentos do abstracionismo na cidade: Ruy Meira, Raimundo Nogueira,¹⁴⁷ Benedicto Mello e Maria Lúcia Feio.

Também vale destacar o uso do térreo de hotéis e edifícios da cidade. Em 1960, o Edifício Manoel Pinto da Silva recebeu a Exposição de Pintura Francesa Contemporânea, promovida pela Aliança Francesa com patrocínio do Banco Francês Brasileiro, trazendo cinquenta e duas obras de coleções particulares.¹⁴⁸ Em 1958, o então Grande Hotel recebeu a segunda exposição individual de Benedicto Mello¹⁴⁹ e, em 1967, o mesmo prédio sediou a exposição *50 desenhos e guaches de Di Cavalcanti*, promovida pelo Serviço de Teatro da UFPA em parceria com o MAC USP.¹⁵⁰

¹⁴⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 288-290. **CF**.

¹⁴⁶ Acácio Sobral, obra citada, p. 64.

¹⁴⁷ Raimundo José Nogueira. Belém (PA), 1909 – Rio de Janeiro (RJ), 1962.

¹⁴⁸ Acácio Sobral, obra citada, p. 67.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁵⁰ “A propósito de Di, um fato pitoresco”, *A Província do Pará*, Belém, 20 de dezembro de 1967, cad. 1, p. 4. **AV**.

Primeiros espaços expositivos especializados

Somando estas informações àquelas compiladas por Paolo Ricci,¹⁵¹ podemos listar que, nas décadas de 1950 e 1960, as instituições seguintes ofereceram os principais espaços expositivos para o campo artístico em Belém:

- a) Instituições públicas: Biblioteca e Arquivo Público do Pará; Consulado dos EUA; Teatro da Paz;
- b) Instituições culturais não governamentais: EBE Galeria; Galeria Loureiro; Salão do USIS; Salão de Belas Artes da SAI;
- c) Instituições educacionais privadas: Aliança Francesa; CCBEU;
- d) Sedes de agremiações: Assembleia Paraense; Associação Atlética Banco do Brasil; Clube do Remo; Jóquei Clube; Pará Clube;
- e) Edifícios residenciais ou de hotelaria: Edifício dos Comerciários; Edifício Manoel Pinto da Silva; Grande Hotel;
- f) Instituições comerciais diversas: Casa das Canetas; firma Figueiredo & Mendonça; firma Pinto Leite & Cia.; R. M. Magazine; salões da VARIG.

Certamente, alguns espaços possuíam maior relevância e uso no campo artístico da cidade. De todo modo, é visível a rotatividade da maior parte deles, havendo poucos que tenham sido usados com regularidade. Também se percebe a marca do improvisado no uso dos mesmos, ocasionalmente deslocados de suas funções habituais para receberem exposições artísticas. O campo local, até a criação da Galeria Loureiro no âmbito da iniciativa privada (1951-1954) e da Galeria Angelus no setor público (comentada adiante), não foi capaz de produzir espaços expositivos especializados, suprimindo a demanda local por meio de parcerias momentâneas com estabelecimentos comerciais, órgãos públicos e agremiações civis.

É somente em outubro de 1966 que se instituiu, em Belém, um espaço expositivo especializado e público, com a criação da Galeria Angelus no espaço onde então funcionara o bar do Teatro da Paz, vinculada ao Departamento Cultural da SEDEC/PA e destinada a ser um salão permanente de exposições.¹⁵² A partir de sua criação, a

¹⁵¹ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 318-321 e p. 343-345. **CF**.

¹⁵² “Obras de pintura e escultura abriam salão permanente exposições do Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de outubro de 1966, cad. 2, p. 6. **AV**.

Galeria Angelus serviu de espaço aglutinador para muitas das mostras realizadas na cidade, fomentando também o desenvolvimento de uma política cultural para as artes plásticas. Manteve suas atividades ao menos até o início dos anos 1990, sendo provavelmente desativada em definitivo com a reforma do Teatro da Paz realizada entre 2000 e 2002.

Uma década depois da criação da Galeria Angelus, em março de 1977, o Teatro da Paz receberia ainda um segundo espaço expositivo, a Galeria Theodoro Braga,¹⁵³ que funcionou nas dependências do mesmo até ser desativada em 1985. No ano seguinte foi reativada em novo endereço, nas dependências da nova edificação da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, onde ainda mantém suas atividades.

O surgimento destes dois espaços especializados e públicos pode ser creditado ao ritmo de crescente especialização das artes plásticas, sentida no mundo inteiro. Especialização manifestada, de fato, em Belém, somente a partir dos anos 1960, com o estabelecimento de uma autonomia institucional do mundo das artes. Importante observar que esta consolidação institucional pode ser constatada não somente no que diz respeito aos espaços expositivos, mas também no que tange os espaços de formação artística, que a partir daquele período migraram paulatinamente dos ateliês dos pintores para o âmbito universitário.

Apesar de existirem coleções públicas de arte em Belém desde o século 19, os museus de arte (ou com significativa atuação artística entre suas funções) só foram implementados em Belém a partir dos anos 1980, com o Museu da UFPA. Mas a criação de um museu de arte em Belém já era debatida ainda nos anos 1960 (e talvez antes), durante o processo de institucionalização do campo artístico na cidade. Também é necessário ressaltar que, nos anos 1960, muitas cidades brasileiras receberam impulsos e doações de obras para a criação de seus museus de arte, a partir da Campanha Nacional de Museus Regionais encampada pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand.¹⁵⁴

No âmbito municipal, os jornais noticiaram em 1967 que se estudava a organização de um Museu de Arte da Cidade, cuja comissão responsável contava com Concy Cutrim, Inocêncio Machado Coelho e Ruy Meira, entre outros nomes.¹⁵⁵ Na

¹⁵³ Edwaldo Martins, “Mostra paraense entrega Galeria Theodoro Braga”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de março de 1977, cad. 2, p. 3. **AV**.

¹⁵⁴ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello. Umbuzeiro (PB), 1892 – São Paulo (SP), 1968.

¹⁵⁵ “Museu de Arte da Cidade já está sendo providenciado”, *A Província do Pará*, Belém, 21 de outubro de 1967, cad. 1, p. 5. **AV**.

esfera estadual, em 1970 foram veiculadas notícias sobre a criação do Museu de Arte do Pará, a ser instalado na edificação do Convento das Mercês, para reunir as obras histórico-artísticas que então se achavam dispersas.¹⁵⁶ Ainda em 1970, o antigo Convento das Mercês parecia estar cotado também para a instalação do Museu de Arte municipal,¹⁵⁷ dando a entender que a musealização do patrimônio artístico na cidade era um projeto de várias instâncias governamentais.

Em paralelo, pode-se mencionar a implantação de um órgão estadual um pouco vinculado ao campo artístico em Belém: a FCP, criada em agosto de 1971. Esta fundação promoveu a I Bienal Amazônica de Artes Visuais, em 1972. Ainda assim, Belém teria que esperar até meados dos anos 1990 para que as coleções artísticas municipais e estaduais se tornassem disponíveis, com a implementação de MABE e MEP, seguidos pelo Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, no início dos anos 2000. E, em consequência, fosse definitivamente constituído um conjunto variado espaços expositivos direcionados ao campo artístico.

¹⁵⁶ “Grande passado histórico do prédio onde vai ser o Museu de Arte do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 05 de abril de 1970, cad. 1, p. 10. **AV**.

¹⁵⁷ Carlos Mendonça, “Um nome para o museu de arte”, *A Província do Pará*, Belém, 01 de setembro de 1970, cad. 2, p. 4. **AV**.

1.1.3. Locais e meios de formação do artista

Ensino formal e aprendizagem de ateliê

Tal qual se deu com os espaços expositivos, até os anos 1960 a formação artística em Belém esteve marcada por uma institucionalização fraca, suprimindo suas demandas muitas vezes de modo improvisado. No lugar de um ensino formal, centrado em uma Academia ou Escola de Belas Artes (como se deu no Rio de Janeiro desde 1821), a formação artística em Belém foi trilhada, em geral, pelas bordas das instituições de educação regular.

Evidentemente, o ensino de linguagens visuais (especialmente desenho) fazia parte do currículo de diversos cursos em níveis e instituições de ensino diferentes, talvez contribuindo com a formação de artistas. Já em 1841, Belém passou a abrigar o Liceu de Artes e Ofícios Benjamin Constant, que trouxe uma incipiente sistematização do ensino de desenho e pintura, intensificada a partir de 1863 com a criação da Academia de Belas Artes, nas dependências do Liceu, funcionando até 1900.¹⁵⁸

Da mesma maneira, outras instituições de ensino regular também proporcionaram um espaço para o ensino de desenho e/ou pintura, muitas vezes levado adiante por artistas. De 1918 a 1924 existiu em Belém a Academia Livre de Belas Artes, cujo corpo docente foi constituído por Antonieta Santos Feio, Carlos Azevedo e Clotilde Pereira, entre outros nomes.¹⁵⁹ Nos anos 1930, o Colégio Moderno ofertava ensino de pintura e desenho, respectivamente encampados por Clotilde Pereira e Zuila Soares; além disso, havia o ensino de pintura em cursos particulares de artistas diversos.¹⁶⁰ No Colégio Estadual Paes de Carvalho atuou, por muito tempo, Angelus Nascimento.¹⁶¹

Nesta última instituição Ruy Meira cursou o chamado ginásial, tendo sido aluno dos artistas Carlos de Azevedo e Barandier da Cunha – mas não parece ter tido nessa experiência o incentivo inicial de sua formação artística.¹⁶² Mais tarde, na Escola de

¹⁵⁸ Edison Farias, “Academia de Belas Artes na Amazônia”, em Bene Martins, Lia Braga Vieira e Orlando Maneschy (orgs.), *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*, Belém: ICA/UFPA, 2009, p. 58-60.

¹⁵⁹ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 207. **CF**.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 244.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 311.

¹⁶² Rosana Bitar, obra citada, p. 79.

Engenharia do Pará (pela qual também passou Roberto de La Rocque), encontrou esse incentivo nas aulas de desenho livre e desenho técnico de Feliciano Seixas.¹⁶³ Manuel Branco de Melo credita aos estudos de desenho com João Pinheiro dos Prazeres, na Escola Industrial de Belém, a base de sua formação.¹⁶⁴

É difícil acreditar que a formação artística estivesse atrelada a esses cursos e instituições, para os quais, em geral, o desenho era muito mais uma ferramenta técnica para atuação profissional do que uma linguagem de expressão artística. Muito mais marcante na formação desses artistas parece ser o contato, por meio de situações de ensino em diferentes graus de institucionalidade, com artistas de experiência mais extensa e com características de prática de ateliê.

Entre os artistas locais, por exemplo, Arthur Frazão se destaca, talvez ao lado de João Pinto, como uma importante influência para seus companheiros mais novos no chamado Grupo do Utinga – cujos membros experimentaram, nos anos 1940 e 1950, a pintura ao ar livre.¹⁶⁵ Frazão também ofertou, já na década de 1930, curso livre de pintura; Leônidas Monte, artista que também frequentou as reuniões do Grupo do Utinga, deu orientações importantes a Paolo Ricci.¹⁶⁶

São vários os cursos particulares que surgem nesses anos 1930 (alguns perdurando décadas): Antonieta Santos Feio, Arthur Frazão, José Veiga Santos,¹⁶⁷ Manoel Pastana, Nila Burgos Xavier, Reynoso e Sítia Militão são os nomes mencionados por Paolo Ricci.¹⁶⁸ No curso ofertado por José Veiga Santos em sua residência, por exemplo, passou uma centena de alunos entre os anos 1931 e 1966, dos quais vale destacar Humberto Freitas, R. Peixe¹⁶⁹ e Neder Charone.¹⁷⁰ O curso seria assumido ainda por sua filha Betty Veiga Santos,¹⁷¹ que já lecionava no ateliê do pai desde 1938,¹⁷² permanecendo em atividade ao menos até os anos 1990.¹⁷³

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. **AV**.

¹⁶⁵ Maria Angélica Meira, *A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2018.

¹⁶⁶ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 280 e 284. **CF**.

¹⁶⁷ Cameté (PA), 1890 – Belém (PA), 1966.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 244.

¹⁶⁹ Raimundo Braga de Almeida. São Caetano de Odíveas (PA), 1931 – Natal (RN), 2004.

¹⁷⁰ Edison Farias, “O macro micro mundo de Veiga Santos”, em Luiz Cláudio da Costa e Sheila Cabo Geraldo (orgs.), *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2011), Rio de Janeiro: ANPAP; UERJ, 2011, p. 1683.

¹⁷¹ Belém (PA), 1921-2015.

Por volta de 1967, Augusto Meira Filho teria creditado o “ensino, a dedicação, a orientação dos novos”,¹⁷⁴ naquelas décadas de meados do século 20, especialmente ao mérito de quatro nomes: Antonieta Santos Feio, Arthur Frazão, Clotilde Pereira e José Veiga Santos. Concy Cutrim estudou pintura em curso livre de Antonieta Santos Feio nos anos 1950.¹⁷⁵ Mais tarde, depois de se consolidar como artista, a própria Concy Cutrim também ofertou curso livre de pintura.¹⁷⁶

Já nos anos 1950, no Conservatório de Belas Artes que existiu nessa década, Andreilino Cotta lecionou pintura.¹⁷⁷ A partir de 1963, o CCBEU ofertou curso livre de artes plásticas, inicialmente ministrado por Armando Balloni,¹⁷⁸ depois sucedido por Benedicto Mello e João Pinto, e ainda Paolo Ricci e Ararê. Estudaram nesse curso Dina Oliveira e Nestor Bastos, por exemplo.¹⁷⁹

Formação teórica e migração para o ensino universitário

Além da formação prática, centrada diretamente no fazer artístico, também podemos mencionar algumas esparsas iniciativas de formação teórica, geralmente materializadas em ciclos de palestras. Observo, aqui, as iniciativas vinculadas a agentes locais. Muitos artistas e estudiosos de outros lugares também passaram pela cidade e, com frequência, ofertaram cursos artísticos, realizaram conferências ou simplesmente foram procurados por artistas locais em busca de orientação. Menciono alguns desses artistas e estudiosos visitantes na seção 1.2.1.

Em agosto de 1960, a Aliança Francesa promoveu uma Exposição de Pintura Francesa Contemporânea no térreo do Edifício Manuel Pinto da Silva, um dos símbolos

¹⁷² “Pintura nas férias em curso de Betty Santos”, *A Província do Pará*, Belém, 02 de dezembro de 1971, cad. 1, p. 3. **AV**.

¹⁷³ Edison Farias e Joaquim Netto, “Os últimos suspiros da pintura acadêmica no Pará: a herança Betty Veiga Santos”, em Nara Cristina Santos e outros (orgs.), *24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2015), Santa Maria (RS): ANPAP; UFRGS; UFSM, 2015, p. 2026.

¹⁷⁴ Augusto Meira Filho citado em Edison Farias, “O macro micro mundo de Veiga Santos”, obra citada, p. 1683.

¹⁷⁵ Edison Farias e Eliana Cutrim, “Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato”, em Afonso Medeiros e Maurílio Andrade Rocha (orgs.), *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*, Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 125.

¹⁷⁶ Conferir classificados no jornal *A Província do Pará*, Belém, julho de 1967. **AV**.

¹⁷⁷ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 316. **CF**.

¹⁷⁸ Bolonha (Itália), 1901 – São Paulo (SP), 1969.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 334.

da modernização de Belém. Acompanhando a exposição, foi realizado no auditório do Instituto de Educação do Pará um ciclo de conferências, composto por Robert Reynard (então diretor da Aliança Francesa em Belém), Francisco Paulo Mendes e Leônidas Monte.¹⁸⁰ A projeção de slides, com registros de obras de arte referentes ao tema, foi uma ferramenta usada nas conferências.¹⁸¹

Robert Reynard tratou do tema “Pintores, poetas e músicos da época romântica: Delacroix, Victor Hugo e Berlioz”.¹⁸² O tema abordado por Francisco Paulo Mendes foi ora noticiado como “Os temas preferidos da pintura impressionista: paisagem e natureza morta”,¹⁸³ e ora como “A pintura francesa contemporânea e seus gêneros preferidos: paisagem e natureza morta”.¹⁸⁴ Leônidas Monte, que havia realizado a exposição *Voyage en Amazonie* em Paris,¹⁸⁵ no ano anterior, tratou de sua viagem, sob o tema “Um post-impressionista paraense em Paris”.¹⁸⁶

Em 2001, foi republicado um texto de Francisco Paulo Mendes, *A pintura francesa contemporânea*, que teria sido usado no Curso sobre o tema, na Aliança Francesa, em 1959.¹⁸⁷ É possível que esta data esteja equivocada, e que o texto se refira à conferência de 1960. Também é possível que a Aliança Francesa tenha realizado eventos semelhantes em anos consecutivos. Em todo caso, o texto nos oferece algum contato com as ideias de Francisco Paulo Mendes, e é melhor explorado na seção 2.3.

Em novembro de 1963, o intelectual ainda realizou outra conferência com o tema “Pintura abstrata”, na programação do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará.¹⁸⁸ O evento contou ainda com outra conferência de agente local, o artista Paolo Ricci, que palestrou sobre o tema “A linha como potência estática no geometral e na

¹⁸⁰ Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 67.

¹⁸¹ “Paulo Mendes discorreu sobre pintura francesa”, *Folha Vespertina*, Belém, 26 de agosto de 1960, cad. 1, p. 2. **AV**.

¹⁸² “1ª conferência sobre pintura francesa”, *Folha Vespertina*, Belém, 23 de agosto de 1960, cad. 1, p. 3. **AV**.

¹⁸³ “Paulo Mendes falará sobre pintura francesa”, *Folha Vespertina*, Belém, 25 de agosto de 1960, cad. 1, p. 3. **AV**.

¹⁸⁴ “Paulo Mendes discorreu sobre pintura francesa”, *Folha Vespertina*, Belém, 26 de agosto de 1960, cad. 1, p. 2. **AV**.

¹⁸⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 313. **CF**.

¹⁸⁶ “Paulo Mendes discorreu sobre pintura francesa”, obra citada, p. 2.

¹⁸⁷ Benedito Nunes (org.), *O amigo Chico, fazedor de poetas*, Belém: SECULT/PA, 2001, p. 187-188.

¹⁸⁸ “Importantes palestras sobre artes plásticas realizará a UP na próxima semana”, *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1963, cad. 1, p. 10. **AV**.

configuração”.¹⁸⁹ Outras conferências foram ministradas por personagens vindos do Rio de Janeiro, como se verá adiante.

Em novembro de 1965, dentro da programação do II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, foi noticiada a realização de um Ciclo de Conferências, trazendo Alcyr Meira e Cristiano Miranda com temas relacionados à arquitetura, e Paolo Ricci, com o tema “Implicações do conceito de arte moderna perante o público”.¹⁹⁰

Em junho de 1966, o Departamento de Cultura da SEDEC/PA promoveu exposição individual de Ruy Meira, no Teatro da Paz. Em paralelo, foi realizado um conjunto de apresentações artísticas e palestras sobre assuntos diversos, entre as quais estava o “Painel de Pintura Abstrata”, mesa de debates que seria composta por Cristiano Miranda, Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes, Paolo Ricci e Ruy Meira.¹⁹¹ A mesa acabou contando apenas com a palestra de Paolo Ricci sobre o tema “Arte e Natureza”, e debate com participação de Benedito Nunes e Francisco Paulo Mendes.¹⁹²

Ainda em 1966, em dezembro, Paolo Ricci palestrou com o tema “Tendências das artes plásticas”, na sede do USIS, programação que também exibiu o filme *A arte no mundo ocidental*.¹⁹³ Em abril e maio de 1967, o CCBEU e o USIS promoveram um Ciclo de Conferências sobre diversos assuntos relacionados aos EUA, e Ricci abordou o tema “O desenvolvimento da pintura nos Estados Unidos”.¹⁹⁴ Em 1966, Paolo Ricci havia passado pouco mais de dois meses circulando por cidades do país, a convite do governo estadunidense, para tomar contato com o cenário de artes plásticas e visuais norte-americano.¹⁹⁵ Tal fato pode explicar sua intensa relação com o USIS e seu domínio de temas referentes à arte norte-americana.

Mas, da segunda metade dos anos 1960 em diante, nenhuma outra instituição conseguiu rivalizar em importância com a Escola de Arquitetura da UFPA, no que diz respeito à formação prática e teórica dos artistas plásticos em Belém. Criada em 1964

¹⁸⁹ “Conferência de Paolo Ricci no Salão da UP”, *A Província do Pará*, Belém, 28 de novembro de 1963, cad. 2, p. 10. **AV**.

¹⁹⁰ Jotagê & Equipe, “Universitários e Universidades”, *A Província do Pará*, Belém, 14 de novembro de 1965, cad. 1, p. 7. **AV**.

¹⁹¹ “Painel de pintura e Concurso de trovas no Teatro da Paz, hoje”, *A Província do Pará*, Belém, 25 de junho de 1966, cad. 1, p. 6. **AV**.

¹⁹² “Pintura abstrata tema de palestra no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 2, p. 2. **AV**.

¹⁹³ “Paolo vai falar hoje no USIS”, *A Província do Pará*, Belém, 08 de dezembro de 1966, cad. 1, p. 8. **AV**.

¹⁹⁴ “USIS inicia amanhã ciclo de conferências”, *A Província do Pará*, Belém, 11 de abril de 1967, cad. 1, p. 5. **AV**.

¹⁹⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 338. **CF**.

com corpo docente vindo do sul do país (comentado adiante, na seção 1.2.1.), a Escola de Arquitetura representou o esforço de institucionalização do campo artístico no que se refere à formação dos artistas.

Tal esforço é comparável à criação da Galeria Angelus e à promoção das duas edições do Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. Não à toa, esses eventos ocorrem num período curto: 1963/I Salão de Artes Plásticas; 1964/criação da Escola de Arquitetura; 1965/II Salão de Artes Plásticas; e 1966/criação da Galeria Angelus. Não é insensato afirmar, portanto, que os anos 1960 demarcam essa institucionalização intensa do campo artístico em Belém e modificam profundamente esse mesmo campo.

A passagem da formação artística do ensino informal dos ateliês particulares para o ensino formal do ambiente universitário provocou grandes mudanças. Os artistas iniciantes deixaram uma relação mestre-aprendiz para vivenciar o contato com certo pluralismo de ideias e práticas. É da geração de estudantes de Arquitetura que virá boa parte da produção artística projetada nacionalmente a partir de Belém, nas décadas de 1970 e 1980. O ensino universitário também aprofundou a ideia de arte como campo especializado, empurrando para as margens alguns personagens e práticas que, a partir de então, começaram a ser entendidos como defasados, leigos ou mesmo não-artísticos.

(...) a forma moderna do insucesso em arte – o fracasso artístico – desqualifica não só a capacidade de as obras serem reconhecidas como artísticas, mas também a capacidade de seu produtor em ser reconhecido como artista: fracassar não é mais ser acusado de ser um mau artista, é ser acusado de não ser um artista ou, melhor, fracassar em ser reconhecido como tal.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Nathalie Heinich, “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”, tradução de Sônia Taborda, *Porto Arte*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, v. 13, n. 22, Porto Alegre, maio de 2005, p. 142.

1.2. VIAS DE TRANSIÇÃO, IDAS E VINDAS

Outras histórias da arte

O século 20, e especialmente suas últimas décadas, alterou de maneira incontornável as concepções artísticas de países ocidentais, orientais e ocidentalizados, aprofundando radicalmente, desdobrando e criticando os projetos das vanguardas europeias das décadas de 1910 e 1920. A arte de hoje, no que diz respeito aos seus processos de formação, produção e circulação, guarda pouca ou nenhuma semelhança com a arte de um ou dois séculos atrás.

Seixos espalhados sobre o chão no qual estão assentados grandes monólitos em cores vibrantes, uma pia torta da qual escorre líquido rubro em uma sala mal iluminada, vastas pinturas monocromáticas, fotografias de um homem saltando graciosamente de alturas consideráveis, um crânio humano cravejado de diamantes, o hackeamento do website de uma empresa multinacional: iniciar um texto sobre o que chamamos ‘arte contemporânea’ apontando sua complexidade e pluralidade já se tornou um lugar comum, dos mais visitados. Mas de que outra maneira iniciar o diálogo?

A narrativa dos parágrafos acima parece se reproduzir, com variações, em muitos dos discursos a respeito da arte das últimas cinco ou seis décadas. No entanto, tal versão dos fatos, além de trazer um simplismo redutor implícito, é também uma versão que desconsidera a heterogeneidade que a produção artística contemporânea assumiu ao galgar uma internacionalização constante. A pluralidade, então, passa a funcionar mais como estratégia retórica que como opção teórico-metodológica. As cores, formas e ideias que esta arte assumiu em cada lugar são distintas e atestam a incapacidade de reunirmos algo como uma ‘história da arte contemporânea’ sob uma narrativa única.

Se tentarmos usar esse esquema narrativo para descrever a produção artística em uma cidade como Belém, por exemplo, veremos sua insuficiência e inadequação. Situada no Norte do Brasil, na região amazônica, Belém vivenciou um desenvolvimento econômico e cultural muito distinto dos grandes centros no Sudeste do país. Não foram poucos os artistas, na cidade, que iniciaram suas carreiras dentro da pintura figurativa convencional, nos anos 1960 passaram a transitar entre o abstracionismo lírico e o geométrico, na primeira metade dos 1970 experimentaram realizar instalações e obras

participativas para, em seguida, retornarem à pintura figurativa que sequer haviam efetivamente abandonado.

A narrativa de uma ruptura profunda e incontornável, no mundo da arte da segunda metade do século 20, se torna então questionável. A transição para a chamada arte contemporânea em Belém parece ter se dado de maneira paulatina e vacilante, talvez até mesmo incompleta. Hoje podemos observar esses fatos de uma distância histórica mais ampla, menos comprometidos com o calor dos acontecimentos e mais empenhados em revisões críticas das narrativas que com o correr dos anos se cristalizaram.

Esta tese se propõe a estudar historicamente essa produção artística a partir de um dos contextos em que ela se estabelece: o Brasil e, mais especificamente, Belém – essa cidade amazônica que, nos anos 1960 e 1970, manteve complexas relações econômicas, políticas e artísticas com o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, principais cidades brasileiras no período citado, no que diz respeito à arte institucionalizada.

Hoje, quanto à pesquisa histórica sobre arte, no Brasil como em outros países, parece haver a necessidade de contar ‘outras’ histórias da arte moderna e da arte contemporânea. Essa ideia, porém, não possui de modo algum obviedade e clareza, e suas muitas camadas de significado me apareceram conforme fazia a autocrítica da minha pesquisa, de meus métodos e pressuposições. Vejamos, a princípio, que essa necessidade nos abre dois pontos para reflexão.

Primeiro: a formulação de que há outras histórias da arte a serem contadas deixa implícito que existe uma ou mais narrativas históricas já plenamente estabelecidas, e que elas são incompletas ou parciais, precisando ser complementadas por outras versões. Depois, devemos nos perguntar sobre as condições de visibilidade e apagamento dadas às várias narrativas sobre a produção artística. Optar por uma história da arte ‘outra’, distinta da historiografia hegemônica ou oficial, é assumir a decisão política de tomar um ponto de vista alternativo. A opção pela inclusão, nessa historiografia, de um ponto de vista ainda inexistente é uma maneira de jogar com as assimetrias que o circuito mundial de arte contemporânea produziu e produz.

Pressupõe-se que certa história hegemônica da arte (moderna, contemporânea) é fabricada a partir das instituições dos grandes centros mundiais da produção artística, em um procedimento centralizador que se repete na fabricação das historiografias da arte nacionais. E, assimilando a lição de historiadores como Walter Benjamin, lido ainda por Georges Didi-Huberman, podemos dizer que a historiografia da arte estuda seu objeto e, ao mesmo tempo, o produz. “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado

deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo”.¹⁹⁷ Revolver o solo, revirar a memória, para dela exumar ‘fatos’ históricos, nosso objeto. Mas a que preço?

(...) é claro que fomos obrigados, para “ter” o objeto [exumado da memória], a virar pelo avesso o solo originário desse objeto, *seu lugar* agora aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto: temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, *não o temos* como tal.¹⁹⁸

Toda narrativa histórica ‘disputa’ e modifica o passado. Não busco reproduzir o passado, e sim apreender “o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado”.¹⁹⁹ Por isso somente o programa de ‘outras histórias da arte contemporânea’ pode modificar o ‘solo’ hoje existente, a partir do qual trabalhamos a ideia de uma ‘arte brasileira’.

A necessidade de outras histórias da arte – especialmente do período transicional entre a arte moderna e a arte contemporânea – também indica que esse objeto de pesquisa contém em si uma multiplicidade complexa e incontornável. A história da arte que esta tese apresenta é necessariamente mundial, feita de conexões.²⁰⁰ Considero que o ideário da chamada arte moderna é um campo de atuação humana que surgiu e se perpetuou sempre a partir de redes de conexão e interação internacionalizadas, intensificadas ainda mais com a chamada arte contemporânea. É impossível tratar dessa produção artística na cidade de Belém desconsiderando que os grupos sociais nela residentes estiveram sempre em contatos, de maior ou menor intensidade, com grupos sociais de outros lugares.

Um campo de pesquisa tal como o que se esboça nesta tese tem suas bases duplamente desestabilizadas, pois o século passado testemunhou rupturas epistemológicas tanto no cenário das artes plásticas ou visuais quanto nos domínios da pesquisa em história da arte. No Brasil, e mesmo no âmbito internacional, a relação disciplinar entre história da arte e arte contemporânea está ainda em gestação, com trabalhos nos mais variados modelos e, por isso mesmo, tão heterogêneos quanto esta

¹⁹⁷ Walter Benjamin, “Imagens do pensamento”, em Walter Benjamin, *Obras escolhidas II: Rua de mão única*, tradução de José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239.

¹⁹⁸ Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, tradução de Paulo Neves, São Paulo: 34, 2010, p. 176.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ No sentido de *histórias conectadas* apontado, entre outros autores, por Serge Gruzinski, “Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*”, *Topoi*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, março de 2001, p. 175-195.

disciplina em formação. Busco, neste trabalho, oferecer minha própria perspectiva acerca desse campo de estudos.

Como dito na Introdução desta pesquisa, é necessário procurar alternativas teórico-metodológicas às abordagens que podemos chamar de ‘localistas’, em que a especificidade do local dá o tom da narrativa. Uma história da arte a partir de Belém deve tentar compreender as especificidades do ‘local’ dentro da complexa teia de fluxos e atravessamentos estabelecidos com o ‘global’.

Por isso recorro ao conceito de ‘zona de contato’. Tal conceito advém dos campos chamados de estudos culturais e estudos pós-coloniais, apontando para “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação”.²⁰¹ Tal expressão também evidencia as dimensões interativas e improvisadas dos encontros proporcionados pelo contato de sujeitos díspares, separados por discontinuidades históricas, geográficas e culturais. Também é válido apontar que há todo um léxico conceitual que complementa a noção de zona de contato, como as ideias de ‘fronteira’ e ‘entre-lugar’, para ficar em apenas um autor.²⁰²

Belém, no período pesquisado, pode ser considerada uma zona de contato, como veremos adiante, enfocando os contatos vivenciados pelo campo artístico local. Essa cidade é, portanto, o ponto de partida e de chegada desta tese, sem necessariamente ser o ponto único, isolado. As artes moderna e contemporânea são fenômenos globais, interligados, ainda que tenham se manifestado de maneiras heterogêneas nos diversos circuitos artísticos pelo mundo. Assim, a produção artística deve ser estudada em suas conexões mais do que em suas particularidades locais, ainda que esse estudo deva quase sempre adotar um ponto de vista particular.

²⁰¹ Mary Louise Pratt, *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierrez, Bauru: Edusc, 1999, p. 27. No texto em questão, a autora está abordando especificamente o período colonial empreendido por nações europeias. Conferir ainda Mary Louise Pratt, “A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco”, *Travessia*, Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, n. 38, jan./jul. 1999.

²⁰² No caso dos termos citados, conferir Homi Bhabha, *O local da cultura*, tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves, Belo Horizonte: UFMG, 1998.

Transições moveáveis

Descrito retrospectivamente, pode parecer que o Modernismo foi um programa sistemático de renovação. Na verdade, sofreu inúmeras hesitações e dificuldades diante de um ambiente cultural retrógrado com o qual rompia, mas que dele era também, enquanto reação, resultado.²⁰³

As palavras que Carlos Zilio²⁰⁴ dedica à consolidação do modernismo no eixo Rio de Janeiro-São Paulo servem de excelente paralelo para tratarmos da consolidação de valores e práticas da arte moderna e contemporânea em Belém. A ‘modernização’ e a ‘integração cultural’ do campo artístico local não constituíram um programa consolidado de imediato, como alguma historiografia local pode dar a entender, mas foram um programa pleno de hesitações e dificuldades. Reação e ruptura ante um ambiente cultural retrógrado, o programa modernizador não deixou de carregar a precariedade e as contradições do campo artístico de que era fruto.

O que configura o interesse dessa pesquisa são as relações que o campo artístico em Belém estabeleceu com outros lugares; fluxos e trânsitos, ora relações de abertura, ora de fechamento. É essa dinâmica que permite, por um lado, que o campo local assimile valores e práticas internacionalistas e, por outro lado, reforce questões e posturas específicas de seu tempo e lugar. Chamo essas relações com a arte (inter)nacional de ‘transições moveáveis’.

Como se vê, aqui me oponho a um exercício narrativo comum nas pesquisas sobre história da arte no Brasil, que recorre a demarcações temporais rígidas – o modernismo ‘começou’ em 1922, a figuração ‘deu lugar’ ao concretismo em 1951, tal artista ‘marca’ a passagem para a arte contemporânea, e assim por diante. Contra a ideia da transição no campo artístico como um processo limpo e bem-acabado, trabalho com a ideia de transições plurais, impuras e vacilantes, que se arrastam anos ou décadas a fio – especialmente nas condições de precariedade institucional do campo artístico em cidades como Belém.

E trato de transições porque é preciso considerar que a segunda metade do século 20 fomentou um novo ciclo de internacionalização para a produção artística em Belém, levada a ajustar seus parâmetros a partir de pautas estrangeiras. O campo artístico na cidade, no período aqui estudado, transita, passa de um ponto a outro, num ciclo de mudanças que visavam algo como ‘modernização cultural’.

²⁰³ Carlos Zilio, *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945*, Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 38.

²⁰⁴ Carlos Augusto da Silva Zilio. Rio de Janeiro (RJ), 1944.

Foram movediças, essas transições, porque marcadas pela instabilidade: em um campo artístico sob a condição da colonialidade, as ideias se alteraram com pouca firmeza. Como será discutido adiante, as transformações se consolidaram não com base em rupturas drásticas, mas por meio de um processo longo de avanços e recuos, em que valores e práticas internacionalistas e ‘modernos’ foram adotados em um primeiro momento, para em seguida serem preteridos em favor dos valores e práticas que até então se pretendia superar.

Um cenário transicional, vacilante e repleto de conexões hoje quase invisíveis, impõe dificuldades tanto para ser estudado quanto para ser traduzido em narrativa histórica, via texto acadêmico – com todas as suas convenções e idiosincrasias. Além de tudo, é evidente que o campo artístico em Belém nos anos 1960 e 1970 pode ser percebido e investigado apenas de uma maneira parcial, imprecisa e incompleta, através desses tênues fragmentos que elevamos ao status de evidência histórica.

O desafio obrigatório ao historiador que se atreva a retratar essa paisagem estilhaçada é o de traduzi-la por meio da linguagem. Sim, pois o que os fragmentos nos ensinam é que esse campo artístico era vivo, sob constantes pulsões de movimentos, um organismo caótico formado pelas forças (assimétricas e muitas vezes conflitantes) de seus inúmeros agentes. E de que maneira a linguagem do historiador pode dar conta desse vigor? De maneira alguma.

O que a escrita (especialmente a acadêmica) nos oferece é um meio bastante pobre de traduzir o movimento desse campo artístico, congelado em descrições que tentam racionalizá-lo para nosso pensamento. Ainda assim, essa é uma tarefa necessária. Na tentativa de dar conta desse movimento de tradução, me aproximo de algumas figuras de linguagem, ferramentas comunicativas mais refinadas que a língua pode me oferecer para apreender o intraduzível.

Em um livro famoso, o cientista social argentino Nestor Garcia Canclini fala em “estratégias para entrar na modernidade e sair dela”, afirmando que “na América Latina, onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, não estamos convictos de que modernizar-nos deva ser o principal objetivo”.²⁰⁵ Por ora, antes de tudo me interesse pela figura de linguagem usada por Canclini. A ‘modernidade’ como um espaço, um ponto, um estado, ao qual se pode pretender alcançar e, também, querer deixar.

²⁰⁵ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 4ª ed., 4ª reimpr., tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa, São Paulo: Edusp, 2008, p. 17.

O filósofo brasileiro Benedito Nunes elabora também uma figura de linguagem que me atrai. Tratando do campo cultural em Belém no final dos anos 1950, em texto publicado em jornal, ele chega mesmo a falar do “insulamento” das atividades culturais surgidas na cidade, fadadas a serem como “irrupções efêmeras (...), pequenas *ilhas* que se incrustam, como organismos estranhos, no meio de uma sociedade que não está preparada para contê-las”.²⁰⁶

Ambos tratam de campos culturais na periferia do que chamamos de Ocidente, e de suas relações dinâmicas com o mesmo. Mas há uma diferença profunda entre os discursos. Para Canclini, ‘entrar’ ou ‘sair’ da ‘modernidade’ eram ações possíveis, opcionais e estratégicas. Para o Benedito Nunes de 1959, entretanto, Belém experimentaria a condição de um mar estagnado, e a modernidade surgida em um campo cultural desse tipo assumiria a forma de ilhas longínquas, isoladas ou pouco comunicáveis e à deriva.

Por fim, uma terceira figura de linguagem me é útil, vinda da poesia do russo Vladimir Maiakóvski, assim como da voz do músico brasileiro João Bosco. Em um de seus mais conhecidos poemas (*E então, que quereis?...*, 1927), Maiakóvski vaticina:

(...)
 O mar da história
 é agitado.
 As ameaças
 e as guerras
 havemos de atravessá-las,
 rompê-las ao meio,
 cortando-as
 como uma quilha corta
 as ondas.²⁰⁷

A história como mar; a produção artística em Belém como ilha; a modernidade como um lócus em que entramos e saímos.

Enquanto alguém que pensa e produz a Amazônia e a partir dela, a simbologia da água me interessa. Não tanto pelo que as águas isolam, como ilhas, mas pelo que elas conectam – e pelo modo através do qual conectam. O movimento das águas, com seus oceanos e marés, seus grandes rios e pequenos afluentes, cheias e vazantes, calmarias e correntezas, é uma metáfora que parece adequada às transições movediças que estudo no campo artístico em Belém.

²⁰⁶ Benedito Nunes, “Panorama cultural: 1959”, *Suplemento Literário*, São Paulo, 31 de outubro de 1959, cad. 1, p. 4 [grifo do autor]. **HD**.

²⁰⁷ Vladimir Maiakóvski, *Maiakóvski: antologia poética*, 4ª ed., tradução de E. Carrera Guerra, São Paulo: Max Limonad, 1987.

Essas transições foram, antes de tudo, um fluxo de ideias artísticas internacionalistas que dificilmente se poderia conter. Porém, sempre houve também um refluxo a todas elas. Coube aos artistas navegar as águas da história, por vezes um mar agitado, noutras uma calmaria ensurdecadora. Navegar significa adotar estratégias para sair da condição de insulamento e chegar a qualquer coisa que se pareça com uma modernidade, mas também estratégias para sair desse continente e retornar às ilhas quando for conveniente ou necessário. E, decerto, hoje como antes, paga-se um preço ao se nadar contra a correnteza.

Três aspectos de uma fronteira aberta

Vejam os de que modo o campo artístico em Belém foi modelado pela condição de zona de contato da cidade. Quero me reportar, agora, aos diversos fluxos de objetos, sujeitos e imaginários distintos que transpassaram a cidade entre meados dos anos 1950 e meados dos anos 1970, seja de maneira presencial ou pelos meios de comunicação. Podemos falar principalmente em três pontos inter-relacionados:

a) os diversos artistas e estudiosos estrangeiros ou de outros estados brasileiros que circularam e até lecionaram pintura (ou outra manifestação artística) na cidade, nas décadas mencionadas;

b) a circulação de teorias, conceitos, obras e imaginários (artísticos ou não) entre os grupos sociais de Belém, perceptível por meio do estabelecimento de programas artísticos locais a partir dos circuitos estrangeiros, como maneira de reagir positiva ou negativamente a contribuições de outros centros culturais;

c) as viagens e migrações de artistas locais para outras cidades, como forma de estabelecer relações, prover atualização e formação, atingir outros circuitos artísticos, expandir o campo profissional, entre outros objetivos.

A julgar pela quantidade de artistas de outras cidades que expuseram ou mesmo se instalaram em Belém durante o final da década de 1950 e início de 1970, por um lado, e pela adoção dos artistas locais a projetos estéticos internacionalistas, por outro, talvez

seja adequado pensarmos o campo artístico local como uma “fronteira aberta”²⁰⁸ – extremamente receptiva à circulação de artistas estrangeiros e à assimilação de suas obras e estilos.

Esse momento talvez seja comparável, em Belém, somente com o que se passou na transição entre os séculos 19 e 20, no auge da economia da borracha.²⁰⁹ O que moveu essa receptividade, no mencionado período de fim de século, foi o projeto modernizador pensado para a cidade pelas elites intelectuais e políticas, amparado pelos recursos advindos da importância da borracha no mercado internacional.²¹⁰ Tais movimentos para a modernidade, nas cidades da América do Sul, tiveram a característica de afirmarem um ‘projeto democratizador’,²¹¹ que buscava chegar a uma evolução racional e moral por meio da democratização da educação e da difusão da arte e dos saberes especializados – paradoxalmente associados, entretanto, à arte e aos saberes dos grupos, cidades e/ou países hegemônicos.

A receptividade do campo artístico em Belém, nos anos 1960, teria sido fruto de um projeto modernizador semelhante?

No que diz respeito às políticas culturais e educacionais empreendidas nessa década, pode-se dizer que surgiram em um panorama intelectual diferente. Os agentes políticos, institucionais e artísticos atuaram a partir de ideais novos, condicionados por processos de formação diferentes daqueles pelo quais passaram as gerações atuantes na década de 1890.²¹² À parte essas diferenças, ambos os cenários parecem ter partilhado da crença na modernização cultural por meio do contato amplo e irrestrito com produções artísticas e intelectuais exógenas. A década de 1970 romperia em parte com esse aspecto, buscando ‘proteger’ e ‘cuidar’ de uma suposta ‘cultura amazônica’ – olhando a produção exógena, portanto, de maneira um pouco mais desconfiada e crítica.²¹³

²⁰⁸ Nos termos de Enrico Castelnuovo, “A fronteira na história da arte”, em Enrico Castelnuovo, *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*, tradução de Franklin de Mattos, São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 221.

²⁰⁹ Conferir a esse respeito Aldrin Moura de Figueiredo, “Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910”, *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, v. 28.1, Recife, 2010. O assunto também é abordado por Moema de Bacelar Alves, *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*, Dissertação apresentada ao Mestrado em História da UFF, Niterói (RJ), 2013.

²¹⁰ Aldrin Moura de Figueiredo, obra citada.

²¹¹ Nos termos de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 4ª ed., 4ª reimpr., tradução de Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa, São Paulo: Edusp, 2008, p. 32.

²¹² Compare-se, por exemplo, a formação e as práticas de Antônio Lemos com as de Jarbas Passarinho, ou as de Theodoro Braga com as de Benedito Nunes.

²¹³ Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011.

Quanto aos recursos disponíveis, o fausto da borracha também não parece muito semelhante ao modesto crescimento econômico experimentado em Belém nos anos 1960 – fruto da gradual integração da Amazônia à economia nacional, incluindo políticas desenvolvimentistas para a região, como vimos. A diferença também é clara quando consideramos a relação entre os recursos disponíveis nestes dois momentos e as dimensões espaciais e populacionais do estado – no final do século 19, quando houve grande excedente de recursos (concentrados por pequenas elites), o Pará ainda possuía pouco mais de quatrocentos mil habitantes.²¹⁴ Dos anos 1960 aos 1970, o estado passou de um milhão e meio para mais de dois milhões de habitantes.²¹⁵

Mas certamente não é de todo insensato relacionar as transformações no campo artístico em Belém com o chamado ‘milagre econômico brasileiro’. Ainda que as abordagens de uma história da arte que se baseia no determinismo ‘base-superestrutura’ devam ser evitadas, é impensável uma prática historiográfica que não leve em consideração os aspectos econômicos envolvidos em um campo tão especializado (e, nesse sentido, tão vinculado à economia) quanto a arte ‘erudita’ – para não dizer arte contemporânea, já que o termo hoje traz um significado distinto do que possuía naquele período em Belém.

É provavelmente a concentração de recursos que propicia que a maioria das transformações artísticas tenham surgido em centros europeus e, depois, norte-americanos. Se a disciplina história da arte não atentar para as relações entre práticas artísticas e econômicas, corre-se o risco de trabalhar sempre com as ideias de pioneirismo e atraso (as ditas vanguardas de centros ditos avançados contrapostas aos Outros, na retaguarda), ignorando que há condições assimétricas entre os campos artísticos ao redor do mundo, pois é assimétrica a distribuição dos recursos no jogo estabelecido entre países e dentro de cada país.

Dito isso, não é de espantar que o crescimento econômico brasileiro, somado ao desenvolvimentismo planejado para a Amazônia, tenha criado condições para mudanças no campo artístico em Belém. Falo, é claro, das circulações fomentadas pelas políticas públicas e empresarias, que adensaram a característica de zona de contato da cidade.

Quero testar a hipótese de que, em paralelo ao desejo de integração econômica da Amazônia desenvolvido pelos governos brasileiros, houve também um desejo de

²¹⁴ *Sinopse preliminar do Censo Demográfico: Pará*. IX Recenseamento Geral do Brasil, v. I, tomo I, n. 5, Rio de Janeiro: IBGE, 1981, p. XIII.

²¹⁵ Idem.

integração do campo artístico local aos movimentos culturais nacionais e internacionais, empreendido por artistas, intelectuais e instituições. Essa busca por integração me parece poder ser dividida em dois movimentos distintos. O primeiro traz como característica uma abertura indiscriminada aos valores artísticos estrangeiros; é o momento em que se pratica uma arte de cunho internacionalista. No segundo movimento, a receptividade às ideias estrangeiras é posta sob análise crítica, fomentando práticas artísticas que buscam na especificidade regional a sua universalidade.

Tais movimentos não são antagônicos nem excludentes. De certa forma, são complementares. O segundo movimento só é possível a partir da experiência do primeiro, e também parece estar bastante relacionado aos impactos negativos da integração econômica da Amazônia. Sem qualquer sanha de periodização, podemos dizer que o primeiro movimento, de integração por meio de uma abertura internacionalista, teria sido preponderante nos anos 1960, iniciado com a adoção do abstracionismo em Belém, em 1959, sendo perceptível na prática de muitos artistas mesmo no final da década de 1970. Já o movimento de integração cultural por meio de uma relação crítica entre regional e universal parece ter prevalecido nos anos 1970, quando um de seus pontos iniciais é a produção de Valdir Sarubbi, e chegando a grande reconhecimento com a obra de Emmanuel Nassar na década de 1980.

Vejamos, então, alguns exemplos representativos das circulações em Belém nesse período, e de como esse desejo de integração pode ter condicionado práticas artísticas que pretendiam se afinar às correntes internacionais.

1.2.1. Passagens de artistas e demais agentes pela cidade

Trânsitos e rastros

A experiência do campo artístico de Belém com o trânsito de determinados personagens estava plenamente consolidada no período do ciclo econômico da borracha, posteriormente diminuindo em intensidade. Porém, na virada do século esse trânsito não chegou a consolidar transformações muito profundas no campo artístico, diferente do que se vislumbra a partir dos anos 1950, quando alguns desses personagens em circulação parecem fundamentais para as mudanças artísticas em Belém, ao permanecerem certo tempo (meses, em geral) na cidade.

Nem todos eram necessariamente artistas. Alguns tiveram forte agência no campo artístico pela capacidade de articular circulações e fluxos importantes para o desenrolar dos acontecimentos locais. É o caso, por exemplo, do intelectual Frederico Barata, que chegou a Belém por volta de 1947 para reorganizar o jornal *A Província do Pará*, a TV Marajoara e a rádio homônima, mantidos pelos Diários Associados²¹⁶ – um dos maiores conglomerados de mídia na América Latina, fundado em 1924 por Assis Chateaubriand. Conhecedor dos desenvolvimentos artísticos do período e trazendo uma coleção significativa (com obras de Pablo Picasso,²¹⁷ Eliseo Visconti,²¹⁸ Cândido Portinari,²¹⁹ Roberto Burle Marx,²²⁰ entre outros),²²¹ Barata fez circular ideias, obras e imagens no campo artístico local.

Encontrando em Belém um campo artístico calcado na pintura acadêmica, com poucas e tímidas incursões em ideias estéticas modernas, Frederico Barata teria sido agente de um projeto de modernização cultural.²²² O primeiro espaço expositivo comercial da cidade, por exemplo, que foi a Galeria Loureiro (comentada na seção

²¹⁶ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 43.

²¹⁷ Málaga (Espanha), 1881 – Mougins (França), 1973.

²¹⁸ Giffoni Valle Piana (Itália), 1866 – Rio de Janeiro (RJ), 1944.

²¹⁹ Brodowski (SP), 1903 – Rio de Janeiro (RJ), 1962.

²²⁰ São Paulo, 1909 – Rio de Janeiro, 1994.

²²¹ Rosana Bitar, obra citada, p. 43.

²²² Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 273-274. **CF**.

1.1.2.), teria sido resultado do interesse artístico que Wladirson Penna cultivou a partir de suas relações com o jornalista.²²³

Ruy Meira foi um dos artistas locais que travou intenso contato com Frederico Barata, tendo este lhe orientado a respeito de pintura – especialmente a partir de critérios formais. Além disso, Barata foi responsável pelo encontro de Ruy Meira com Manoel Santiago,²²⁴ no Rio de Janeiro, de quem Meira recebeu aulas de pintura.²²⁵

Frederico Barata também esteve à frente da SAI, instituição cultural não governamental capitaneada, naquele período, por alguns dos principais intelectuais atuantes em Belém. Foi sob os auspícios da SAI que se realizou a segunda individual de Estela Campos em Belém (1959), por exemplo. Esse e outros fatos dão pistas sobre um projeto modernizador, por meio das artes plásticas (mas não somente), que estava efetivamente em realização em Belém.

Barata também trouxe à cidade dois artistas estrangeiros radicados no Brasil:²²⁶ Armando Balloni e Tadashi Kaminagai.²²⁷ Este último permaneceu em Belém durante alguns meses, entre 1952 e 1953,²²⁸ enquanto o primeiro parece ter residido mais tempo (ao menos algumas temporadas entre 1955 e 1963). Ambos eram pintores de estilo pós-impressionista e realizaram inúmeras obras em solo paraense, como *Igreja das Mercês* (1953, Figura 28), de Kaminagai, e *Usina de Belém* (1957, Figura 29), de Balloni.

Os dois também lecionaram pintura regularmente, tendo sido ‘mestres’ de inúmeros artistas locais – em uma época na qual a formação artística especializada inexistia no âmbito das instituições de ensino formal. Sabe-se que Benedicto Mello, Paolo Ricci e Ruy Meira são alguns dos que tiveram amplo convívio tanto com Balloni quanto com Kaminagai.²²⁹ Branco de Melo credita parte de sua formação artística ao curso de pintura que fez no CCBEU, em 1963 em Belém, ministrado por Balloni.²³⁰

²²³ Ibidem, p. 289.

²²⁴ Manaus (AM), 1897 – Rio de Janeiro (RJ), 1987.

²²⁵ Rosana Bitar, obra citada, p. 43.

²²⁶ Edison Farias, obra citada, p. 68.

²²⁷ Hiroshima (Japão), 1899 – Paris (França), 1982.

²²⁸ Paolo Ricci, obra citada, p. 298. Conferir também Aracy Amaral (org.), *Um círculo de ligações: Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori*, catálogo de exposição realizada entre março e junho de 2008 no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo: CCBB, 2008, p.121.

²²⁹ Paolo Ricci, obra citada, p. 299.

²³⁰ MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. AV.

Outro italiano que exerceu forte influência sobre Branco de Melo foi Guillio Toppino,²³¹ responsável por uma loja de móveis e decorações de ambientes que funcionou em Belém, onde Branco de Melo trabalhou como desenhista de 1952 a 1962. O exercício da tridimensionalidade, sob a orientação de Toppino, pode ter lançado a semente do que seria, em 1972, a participação de Branco de Melo na I Bienal Amazônica de Artes Visuais, com a instalação *Nossa vida, nossos pés* (Figura 113).

Por fim, também é importante mencionar a estadia do pintor acadêmico Raul Deveza²³² em Belém, em 1951, quando realizou exposição, além de ter orientado vários artistas na cidade, entre os quais Concy Cutrim, Paolo Ricci e Ruy Meira. Suas aulas de pintura ocorriam nos bastidores de sua mostra ou até mesmo em praça pública.²³³

A presença desses artistas em Belém, ainda que muitas vezes resumida a alguns meses, parece ter contribuído de modo bastante intenso para o aprimoramento do fazer artístico de muitas pessoas na cidade. Em alguns casos, a fatura pictórica de estilo pós-impressionista (notadamente Balloni e Kaminagai) ajuda a consolidar a futura abertura do campo artístico às estéticas modernistas não-figurativas.

A base econômica não pode deixar de ser relacionada a esses trânsitos. Se a vinda de Frederico Barata para Belém parece apontar um enfraquecimento da economia local (já que empresas locais foram adquiridas por um conglomerado empresarial externo, os Diários Associados), o mesmo não pode ser dito sobre a presença dos artistas. Suas exposições obtiveram grande visitação e vendagem de obras, além de alguns deles terem recebido encomendas enquanto permaneceram na cidade.²³⁴ Nos anos 1960, Balloni chegou até mesmo a realizar projetos maiores, como a pintura no teto do Teatro da Paz²³⁵ e uma tela de grandes dimensões para o então Departamento de Estradas e Rodagens (hoje SETRAN/PA). Tais fatos indicam haver já uma espécie de política cultural (empreendida pela esfera governamental e pela iniciativa privada, como a SAI) que buscava cooptar artistas de estéticas modernistas, de modo a propiciar atualização artística em Belém.

²³¹ Também grafado Giulio Toppino, em Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 128-130. No mesmo texto é indicada a passagem de Toppino por São Paulo, e sua relação com Roberto Burle Marx, entre outras pessoas.

²³² Rio de Janeiro (RJ), 1891 – Manaus (AM), 1952.

²³³ Paolo Ricci, obra citada, p. 283-284.

²³⁴ Paolo Ricci, obra citada, p. 283-284 e 298-299.

²³⁵ *Ibidem*, p. 325-326.

Também se vislumbra certo fortalecimento do mercado de arte, que possivelmente estava associado ao crescimento econômico que a região e o país experimentavam. Evidentemente, naquela época há fatos que indicam ser esse mercado de arte ainda incipiente, como a vida curta da Galeria Loureiro (1951 a 1954), talvez a primeira instituição voltada a comercialização de arte na cidade.²³⁶ Quase todas as outras galerias comerciais que foram criadas em seguida (EBE Galeria, Galeria Rosebud, Galeria Dionorte, Galeria Villa, Galeria El Greco, Galeria New York, entre outras),²³⁷ cujos donos em geral eram também artistas, tiveram vida ainda mais curta que a da Galeria Loureiro. A exceção é a Elf Galeria, criada pelo advogado Gileno Chaves²³⁸ em 1981, que permanece em atividade.

Como dito anteriormente, por volta dos anos 1960 o campo artístico em Belém se torna uma fronteira aberta.²³⁹ O crescimento econômico, materializado em políticas culturais, parece um fator crucial para tais mudanças. Mas é preciso colocar pingos nos is. Nem todas as circulações (de pessoas, de imaginários, de obras) tem sua raiz na economia, considerando que há variados interesses implicados na estruturação e funcionamento do campo artístico. E, por diversas vezes, um fator extremamente importante para transformações locais, como a vinda de um artista à cidade, nada tem a ver com políticas públicas ou com oportunidades econômicas, em alguns exemplos se devendo apenas a motivações estritamente pessoais.

É o caso de Estela Campos, que realizou duas exposições importantes em Belém, mencionadas anteriormente, com uma produção de caráter modernista que teve forte agência sobre artistas locais, inclusive ajudando a consolidar a adesão de alguns ao abstracionismo. Sua mudança e permanência na cidade parece ter motivações particulares, provavelmente acompanhando membros de sua família.²⁴⁰

Em outubro de 1960, a EBE Galeria, de Ruy Meira, realizou exposição de Raimundo Nogueira, artista paraense radicado no Rio de Janeiro. Uma das obras expostas (Figura 30) está no acervo do MABE, e indica a incursão por um

²³⁶ Ibidem, p. 288-290.

²³⁷ Ibidem, p. 340 e 348.

²³⁸ Gileno Müller Chaves. Florianópolis (SC), 1943 – Belém (PA), 2006.

²³⁹ No sentido formulado por Enrico Castelnuovo, “A fronteira na história da arte”, em Enrico Castelnuovo, *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*, tradução de Franklin de Mattos, São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 197-222.

²⁴⁰ Gil Vieira Costa, “Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 13, n.3, setembro a dezembro de 2018, p. 712.

abstracionismo a meio caminho entre informal e geométrico. A mostra ocorreu em paralelo à 1ª Exposição de Pintura Abstracionista do Pará, coletiva de artistas locais promovida por CAPA e Equipe Gestalt na sede social do Clube do Remo.

Com grande participação nas principais mostras competitivas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo nos anos 1950 (quatro edições da Bienal de São Paulo e oito edições do SNAM), Raimundo Nogueira era percebido como um artista já consagrado.²⁴¹ Os jornais locais replicaram trechos de críticos do sudeste sobre o artista, por exemplo:

A propósito de Raimundo Nogueira, Homero Homem declarou sua obra ser “uma pintura transparente, rica de sugestões, lírica no mais denso e no mais leve sentido do termo, desdobrando-se numa série de primeira ordem que só um paraense, senhor do mistério das águas, da botânica e até da Geologia Amazônica seria capaz de fixar”.²⁴²

A presença de Raimundo Nogueira em Belém, no momento em que se firmava a guinada abstracionista, pode ter sido significativa para muitos artistas locais. O artista chegou, inclusive, a presidir a inauguração da 1ª Exposição de Pintura Abstracionista do Pará,²⁴³ o que indica sua agência sobre os abstracionistas locais.

A partir de 1966, com a criação da Galeria Angelus, se tornou frequente a realização de exposições de artistas de outras cidades. Já a segunda exposição promovida na galeria foi de um artista externo, o amazonense Moacir Andrade;²⁴⁴ a quarta exposição, ainda em dezembro de 1966, foi da austríaca-paulista Agi Strauss.²⁴⁵ Ambas as mostras tiveram um “assinalado êxito de vendagem e de público”,²⁴⁶ o que nos fala dessa receptividade aos artistas de outras cidades nacionais e internacionais. Muitos dos artistas que expuseram na Galeria Angelus estiveram presentes no período de suas respectivas exposições (e mesmo antes e depois das mesmas), provavelmente estabelecendo interações com os artistas locais – como Agi Strauss, que incentivou a produção abstracionista de Ruy Meira.²⁴⁷

²⁴¹ Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 69.

²⁴² “Dia 13 na EBE Galeria a exposição de pintura de Raimundo Nogueira”, *Folha Vespertina*, Belém, 11 de outubro de 1960, cad. 1, p. 1. **AV**.

²⁴³ “Exposição de pintura abstracionista do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 16 de outubro de 1960, cad. 1, p. 2. **AV**.

²⁴⁴ Manaus (AM), 1927. Artista, museólogo, integrou o Clube da Madrugada em Manaus nos anos 1950.

²⁴⁵ Pseudônimo de Agathe Deustch. Viena (Áustria), 1926.

²⁴⁶ Waldemar Henrique, “A Galeria Ângelus do Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 25 e 26 de dezembro de 1969, cad. 5, p. 4.

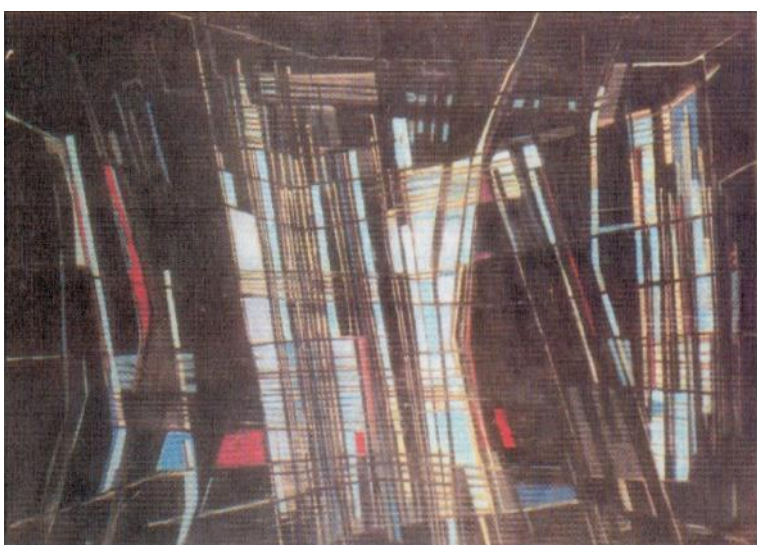
²⁴⁷ Rosana Bitar, obra citada, p. 49.



28



29



30

Figura 28: *Igreja das Mercês*, Tadashi Kaminagai, óleo sobre tela, 60cm x 72cm, 1953.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 29: *Usina de Belém*, Armando Balloni, óleo sobre tela, 100cm x 72cm, 1957.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 30: *Composição*, Raimundo Nogueira, óleo sobre tela, 113cm x 153cm, 1960.

Fonte: Acervo do MABE.

As ações da Universidade do Pará

Um exemplo significativo a respeito da relação entre circulação, crescimento econômico e políticas culturais pode ser encontrado no conjunto de ações, voltadas às artes plásticas, empreendidas pela Universidade do Pará (UFPA a partir de 1965) nos anos 1960. Esse conjunto de ações indica que a UFPA era uma instituição que em determinado momento buscou assumir para si a “vanguarda cultural” da região amazônica e de Belém, incluindo aí o campo artístico.

Como no caso da formação artística (com a criação da Escola de Arquitetura), a UFPA será a instituição mais importante no tocante ao trânsito de pessoas no campo artístico em Belém. Em 1963, por exemplo, promoveu a primeira edição de seu Salão de Artes Plásticas, que veio se somar as já existentes iniciativas do Serviço de Teatro e do Centro de Estudos Cinematográficos, assim como a então nascente Escola de Arquitetura, bem como ao início da atuação da UFPA na educação musical. Daí se vê o tom da política cultural empreendida pela instituição à época. Em 1965 foi realizada a segunda e última edição do Salão de Artes Plásticas. Em ambas as edições houve participação expressiva de artistas locais, somada a presença constante de trabalhos vindos de outras cidades amazônicas (as inscrições foram restringidas aos estados do Amazonas, Maranhão e Pará, e ao então Território Federal do Amapá).

Quero chamar atenção para a circulação de agentes artísticos estrangeiros que os salões propiciam. Pessoas atuantes no sudeste do país estiveram na cidade, participando dos júris, ministrando cursos ou realizando exposições. Tais atividades possivelmente fomentaram transformações nas práticas dos artistas que atuavam em Belém.

Em 1963 o júri foi composto por Armando Balloni, Edith Behring,²⁴⁸ Francisco Paulo Mendes, Quirino Campofiorito²⁴⁹ e Waldemar da Costa. Quatro artistas, portanto (se considerarmos que Campofiorito exercia tanto a crítica quanto a produção). Além disso, não apenas os membros do júri vieram a Belém no contexto do salão, mas toda uma comitiva de críticos e jornalistas convidados que atuavam no Rio de Janeiro. Muitos deles realizaram conferências na programação do evento.

²⁴⁸ Rio de Janeiro (RJ), 1916-1996.

²⁴⁹ Belém (PA), 1902 – Niterói (RJ), 1993.

Edith Behring fez conferências sobre gravura; Harry Laus²⁵⁰ teria se dedicado a tratar da exposição de artistas convidados, trazidos do Rio de Janeiro; Renato Miguez falou sobre “Arte popular do Brasil”; Quirino Campofiorito também foi um dos palestrantes.²⁵¹ Mario Barata²⁵² apresentou duas conferências: “De Picasso aos nossos dias” e “VII Bienal de São Paulo”.²⁵³

No II Salão de Artes Plásticas, em 1965, participaram do júri Aluísio Magalhães, Benedito Nunes, Cristiano Miranda, Hilda Campofiorito e Quirino Campofiorito – três nomes de fora de Belém. Diferente da primeira edição do evento, a programação se voltou também para cursos práticos, além das conferências. Ocorreram cursos de Gravura (ministrado por Rossini Perez), Decoração Moderna (Quirino Campofiorito) e Pintura em Tecido (Hilda Campofiorito).²⁵⁴ Na programação de conferências, houve três palestras de Aluísio Magalhães, sobre o tema “Arte-Comunicação”, e três de Wladimir Alves de Souza, sobre “Crítica de pintura, gravura e escultura”.²⁵⁵

No contexto de realização dos salões, a Universidade do Pará também promoveu a criação de sua Escola de Arquitetura, cuja primeira turma iniciou em 1964.²⁵⁶ Como vimos, esse fato certamente implicou em um novo entendimento do que vinha a ser o fazer artístico para aqueles que atuavam na cidade, acrescentando um rigor teórico e uma consciência dos debates internacionais que, até então, não pareciam estar presentes.

E como se dava essa formação artística no âmbito do curso? A graduação em Arquitetura da UFPA interessa ao presente debate, também, porque foi conduzida, em seus primórdios, por um corpo docente majoritariamente egresso da Faculdade de Arquitetura da UFRGS.²⁵⁷ O currículo inicial do curso na UFPA foi bastante tributário do currículo que formou esses professores vindos da UFRGS,²⁵⁸ e esse pode ser um dos motivos que levou a Escola de Arquitetura da UFPA a assumir um papel preponderante

²⁵⁰ Tijucas (SC), 1922 – Florianópolis (SC), 1992.

²⁵¹ “Cronista do Jornal do Brasil faz análise do I Salão de Artes Plásticas, realizado pela U.P.”, *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1963, cad. 1, p. 6. **AV**.

²⁵² Mario Antônio Barata. Leysin (Suíça), 1921 – Rio de Janeiro (RJ), 2007.

²⁵³ “Conferência de um crítico de arte”, *A Província do Pará*, Belém, 19 de novembro de 1963, cad. 1, p. 6. **AV**.

²⁵⁴ “Grande frequência aos cursos do II Salão de Artes Plásticas da UP”, *A Província do Pará*, Belém, 06 de novembro de 1965, cad. 2, p. 6. **AV**.

²⁵⁵ Jotagê & Equipe, “Universitários e Universidades”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de novembro de 1965, cad. 1, p. 9. **AV**.

²⁵⁶ A respeito da história da Escola de Arquitetura da UFPA, conferir Cybelle Miranda (e outros), *Uma formação em curso: esboços da graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Belém: UFPA, 2015.

²⁵⁷ Cybelle Miranda (e outros), obra citada, p. 49.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 51.

na formação de artistas plásticos em Belém. Na UFRGS, a Faculdade de Arquitetura não se vinculava às engenharias, mas sim à Escola de Belas Artes.

Entre os professores do curso em Belém, vale ressaltar duas presenças: Bohdan Bujnowski,²⁵⁹ polonês, que estudou na Alemanha e na França antes de migrar para o Rio Grande do Sul;²⁶⁰ e Roberto de La Rocque, um dos engenheiros locais que integrou a primeira turma de “Adaptação de Engenheiros à Arquitetura” (voltada a conferir o título de arquiteto após uma formação com duração de três anos), em seguida integrando o corpo docente do curso.²⁶¹

Bujnowski foi presidente do Departamento de Expressão e Representação,²⁶² tendo grande contribuição para a formação dos arquitetos no que diz respeito aos conhecimentos em artes plásticas. Por sua vez, La Rocque era atuante nas artes plásticas em Belém desde a década de 1940, também sendo um dos principais responsáveis pela relação dos estudantes do curso com as artes plásticas.

Por fim, um terceiro e último exemplo de ação da UFPA que quero mencionar é a realização da I Cultural Belém,²⁶³ em 1968. A iniciativa foi uma realização conjunta entre Governo do Estado do Pará, Prefeitura Municipal de Belém e Reitoria da UFPA. O evento trouxe uma exposição significativa, além de palestras de personagens envolvidos no que havia de mais progressista, no Brasil, em variadas linguagens artísticas. A exposição foi chamada de *Aspecto 68*, contando com obras de oito artistas (em sua maioria paulistas) participantes da representação brasileira na IX Bienal de São Paulo (1967) – entre os quais estavam Lourdes Cedran²⁶⁴ e Maurício Nogueira Lima.²⁶⁵

Pronunciaram conferências Hélio Oiticica,²⁶⁶ Haroldo de Campos,²⁶⁷ Zé Celso²⁶⁸ e Maurício Nogueira Lima, este último também realizando mediação cultural na mostra *Aspecto 68*.²⁶⁹ Além disso, provavelmente todos os artistas expositores estiveram em

²⁵⁹ Varsóvia (Polônia), 1927 – Brasília (DF), 2007.

²⁶⁰ “Bienal: uma técnica original no 1º Prêmio de Desenho”, *A Província do Pará*, 11 de outubro de 1972, cad. 1, p. 5. AV.

²⁶¹ Cybelle Miranda (e outros), obra citada, p. 59.

²⁶² *Ibidem*, p. 49.

²⁶³ Por vezes também mencionada como I Cultural de Belém ou I Cultural do Pará.

²⁶⁴ Lourdes Teresinha da Silva de Amorim Cedran. Valinhos (SP), 1930.

²⁶⁵ Recife (PE), 1930 – Campinas (SP), 1999.

²⁶⁶ Rio de Janeiro (RJ), 1937-1980.

²⁶⁷ Haroldo Eurico Browne de Campos. São Paulo (SP), 1929-2003.

²⁶⁸ José Celso Martinez Corrêa. Araraquara (SP), 1937.

²⁶⁹ “I Cultural teve palestra sobre Tropicália e hoje ouve Haroldo de Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 13 de agosto de 1968, cad. 1, p. 9; e “Cultural encerrou conferências”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8.

Belém, havendo certeza sobre Cláudio Tozzi,²⁷⁰ Leila Porto de Andrade²⁷¹ e Rubem Rey²⁷² (que ministrou curso livre de desenho), além do crítico Mário Schenberg,²⁷³ que integrou o júri de seleção da mostra paralela de artistas locais, composto ainda por Haroldo de Campos, Nogueira e Tozzi.²⁷⁴

No catálogo da mostra *Aspecto 68*, a representação brasileira na IX Bienal de São Paulo foi mencionada como “grande explosão da criatividade artística ligada à eclosão das tendências do novo realismo e da nova objetividade”,²⁷⁵ em uma operação conceitual que conjugou o que havia de mais progressista no país e no estrangeiro. Não à toa, Schenberg apostava que a I Cultural Belém seria capaz de “estimular consideravelmente o movimento cultural da metrópole da Amazônia”.²⁷⁶

O contato intenso com vertentes inovadoras do pensamento teórico e de práticas artísticas (que se desenvolviam no sudeste brasileiro) certamente foi muito importante para a modificação das concepções artísticas locais. Pode-se encarar esse contato como o marco de uma ruptura drástica ou, de modo mais sensato, entendê-lo como o ápice de um longo processo de trocas simbólicas com outros campos artísticos brasileiros. De qualquer modo, parece impossível escamotear a influência do mesmo sobre artistas locais, iniciantes e iniciados, que nos anos seguintes experimentaram modificações profundas em suas práticas.²⁷⁷

²⁷⁰ São Paulo (SP), 1944.

²⁷¹ Leila Regina Porto de Andrade. Minas Gerais, 1942-?.

²⁷² São Paulo (SP), 1931-?.

²⁷³ Recife (PE), 1914 – São Paulo (SP), 1990.

²⁷⁴ “I Cultural premia artistas paraenses e concede menção honrosa a pintor de 11 anos”, *A Província do Pará*, Belém, 18 e 19 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8. **AV**. O júri teve ainda a presença de Jorge Derenji, professor da Escola de Arquitetura da UFPA, que presidiu a comissão.

²⁷⁵ Mário Schenberg, texto de apresentação em *Aspecto 68*, catálogo de exposição realizada de 11 a 30 de agosto de 1968, Belém: UFPA, 1968. **IC**.

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ Osmar Pinheiro chega ao extremo de comparar o papel da I Cultural, para Belém, ao papel da Semana de Arte Moderna de 1922 em relação a São Paulo. Conferir Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 61.

1.2.2. Circulação de artistas locais por outros centros

Políticas culturais de aperfeiçoamento por meio do contato

Além da vinda de personagens externos para a cidade, também é imprescindível dedicar esforço à compreensão da ida dos personagens locais a outros centros, de modo a estudar as peculiaridades dessa zona de contato. Podemos dizer que as esferas governamentais tiveram uma participação expressiva nesse tipo de circulação, possivelmente encarando-a como um instrumento de modernização cultural.

Já havia a experiência consolidada desde o final do século 19, do campo artístico em Belém proporcionar formação artística por meio do custeio de viagens para estudos em centros julgados referenciais. O modelo de formação clássica ou acadêmica se voltou para a Europa, especialmente às academias francesas e italianas. O modelo de formação modernista, dispondo de menos recursos econômicos e de uma população crescente de artistas, reelaborou o formato desse contato formador patrocinado pelos órgãos governamentais. O foco foi direcionado para Rio de Janeiro e São Paulo, e as longas bolsas de estudo se tornaram cada vez mais raras, substituídas por viagens curtas, especialmente para a Bienal de São Paulo.

Ainda assim, a UFPA desenvolveu uma política de bolsas de estudo. Já em seu primeiro Estatuto, aprovado em 1957, a Universidade do Pará estipulava a inclusão em seu orçamento de “recursos destinados a bolsas de viagens ou de estudos, para o fim de proporcionar os meios de especialização e aperfeiçoamento, em instituições do país e do estrangeiro”.²⁷⁸ A UFPA direcionou alguns artistas locais ao MAM Rio, na época funcionando como um importante espaço de ensino e experimentação artística. Arnaldo Vieira e Elber Duarte são dois exemplos, tendo obtido a bolsa de estudos no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. Em 1966 já estavam no Rio de Janeiro, e Quirino Campofiorito informava em jornal local que ambos realizavam o curso de gravura ministrado por Anna Letycia.²⁷⁹ Nesse período, ambos participam de bienais e salões nacionais e, aparentemente, não voltaram a se radicar em Belém. Arnaldo Vieira

²⁷⁸ Ministério da Educação e Cultura do Brasil, *Estatuto da Universidade do Pará: a que se refere o Decreto n.º 42.427, de 12 de outubro de 1957*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1957, Art. 98.

²⁷⁹ Quirino Campofiorito, “Arte moderna paraense”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 3, p. 2. **AV**.

ainda retornou à cidade em 1968, e sua obra *Crâneos* (Figura 146) faz parte do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, mas nenhum outro indício aponta para a permanência deles em Belém.

O caso de João Mercês foi diferente. Ele recebeu bolsa de estudos possivelmente em 1963, antes da realização do I Salão de Artes Plásticas, com duração de cerca de três anos, custeada pela UFPA, migrando para o Rio de Janeiro e se especializando na área de restauro.²⁸⁰ Quando voltou à cidade, onde exerceu o ofício de restaurador, trouxe na bagagem o contato com a efervescência do campo artístico carioca, àquela altura mergulhado nos desdobramentos das práticas neoconcretistas e da chamada ‘nova figuração’. Talvez não por acaso, João Mercês tenha feito parte do ‘Grupo’ e de sua exposição coletiva em 1966, que foi possivelmente a primeira exposição, em Belém, a apresentar trabalhos vinculados à nova figuração – comentada na seção 3.2.1.

O custeio de viagens curtas, por outro lado, era muito mais frequente. Em 1958, por exemplo, no ano seguinte a sua primeira exposição individual, em Belém, Estela Campos seguiu para o Rio de Janeiro a fim de apresentar suas obras ao público carioca. Os jornais registram que a artista foi patrocinada pelo governo paraense.²⁸¹ Como se sabe, sua poética destoava do que se fazia em Belém. Chama atenção o fato de que sua exposição na cidade, em 1957, tenha motivado o governo paraense a bancar sua viagem à então capital do país, junto à impressionante quantidade de aproximadamente cento e setenta trabalhos.²⁸²

Por que escolher Estela Campos e sua visualidade onírica modernista, em vez de optar por um dos tradicionais pintores de figuração pós-impressionista? Os motivos que levaram a esse financiamento podem ser muito variados, mas é importante não descartar a hipótese de que o mesmo já fosse o esboço de uma política cultural de modernização pelo contato.

A ideia geral, que pode ser percebida nessas políticas culturais, é a de que o contato com outros centros (percebidos à época como mais adiantados) seria fundamental para o aperfeiçoamento dos artistas locais. Assim, custear viagens e/ou estudos de jovens artistas seria uma espécie de investimento público, empregado tanto

²⁸⁰ “Artista paraense vai restaurar Igreja de Santo Alexandre, que será Museu de Arte Sacra”, *A Província do Pará*, Belém, 20 de setembro de 1966, cad. 1, p. 6. **AV**.

²⁸¹ José Roberto Teixeira Leite, “Vida das artes”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1958, cad. 1, p. 6. **HD**.

²⁸² Antônio Bento, “Artes”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1958, cad. 1, p. 6. **HD**.

para um bem individual (o desenvolvimento de um artista, recompensado por seu destaque em uma mostra competitiva) quanto coletivo (a ideia de que, ao retornarem, esses artistas seriam por sua vez agentes multiplicadores, que auxiliariam na atualização do campo artístico da cidade).

Tal modelo de política cultural não era novidade no Brasil, e nem sequer em Belém: desde meados do século anterior houve esse trânsito financiado pelas esferas governamentais.²⁸³ No começo dos anos 1950 este modelo parecia ser uma opção mais vantajosa que a distribuição de prêmios em dinheiro, ao menos para uma parte do campo artístico, pois já se colocava em debate a necessidade de custear a ida de artistas locais para aperfeiçoamento no Rio de Janeiro.²⁸⁴

A ideia se materializou nos anos 1960, com o caso das duas edições do Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, supramencionadas. Em ambas as edições do salão houve a distribuição de Prêmios de Viagem à Bienal (Internacional de São Paulo), que promovia no mesmo período dos salões a sua VII e VIII edição, respectivamente. Aos agraciados com o prêmio, a “experiência provocou um repensar nas dimensões das obras e fez com que os artistas paraenses buscassem temas mais universais.”²⁸⁵

No I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1963, os premiados com viagem à bienal foram Benedicto Mello, Dionorte Drummond, Luigi Fazio Giandolfo, Branco de Melo, Roberto de La Rocque e Ruy Meira.²⁸⁶ A VII Bienal Internacional de São Paulo, naquele ano, passava por grandes mudanças, com a entrada na chamada “era Matarazzo”,²⁸⁷ desvinculando-se do MAM/SP e do grupo de intelectuais ligados ao mesmo. A bienal de 1963 também teve a característica de ser uma mostra “excessivamente heterogênea, além de enorme, com cerca de sessenta países e 5 mil obras. Curiosamente, é na VII Bienal que ‘triunfa’ o expressionismo abstrato”.²⁸⁸ O

²⁸³ Constantino Chaves da Motta foi se especializar na Itália, na condição de pensionista do Estado do Pará, ainda em 1847. No âmbito da principal instituição artística no país – inicialmente Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro – houve a instituição do Prêmio de Viagem à Europa em 1845. Os paraenses Theodoro Braga (em 1899) e Julieta de França (em 1900) estão entre os artistas contemplados com a premiação.

²⁸⁴ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 306. **CF**.

²⁸⁵ Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 52.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Francisco Alambert e Polyana Canhête, *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo: Boitempo, 2004.

²⁸⁸ Ibidem, p. 107.

Grande Prêmio, inclusive, foi concedido a Adolph Gottlieb,²⁸⁹ artista estadunidense adepto do abstracionismo informal.

Podemos considerar que, para esse grupo de artistas que constituiu o CAPA e instaurou o abstracionismo na cidade, a premiação no Salão de Artes Plásticas de 1963 trouxe não apenas a legitimação do abstracionismo na esfera local,²⁹⁰ mas possivelmente uma legitimação simbólica do informalismo, pelo contato com a Bienal de São Paulo. É certo que alguns registros da mostra de 1963 já nos apresentam um Ruy Meira conectado aos debates da arte concreta (Figuras 41 e 42). É talvez o único, dentre os de sua geração, que se debruça sobre um abstracionismo construtivo de maneira sólida em Belém.

No II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1965, os premiados com viagem à bienal foram Afrânio de Castro,²⁹¹ Benedicto Mello, Francisco Mello, Branco de Melo e Nestor Bastos.²⁹² A VIII Bienal Internacional de São Paulo, naquele ano, acentua o caráter de miscelânea do evento, trazendo “a possibilidade de uma circulação atordoante por obras, escolas, contextos, texturas e percepções distintas”.²⁹³

É praticamente impossível rastrear quais obras teriam sido vistas pelos paraenses nas bienais e, entre elas, quais teriam tido maior agência sobre os mesmos ou, em outras palavras, provocado maior impacto e suscitado mudanças em suas trajetórias artísticas. Entretanto, é plausível apostarmos que estas viagens tenham sido um reforço para consolidar práticas abstracionistas no campo artístico de Belém.

Além disso, mais que a legitimação do abstracionismo, é possível que as viagens às bienais tenham fortalecido a ideia de experimentação artística (fundamental para a arte internacionalista a partir daquela década) entre os paraenses. Alguns dos agraciados com prêmios de viagem à bienal, por mais amadurecidas que fossem suas carreiras de pintores no campo artístico local, entraram na década de 1970 realizando amplas experimentações de materiais e linguagens. É o caso, pelo menos, de Benedicto Mello, Branco de Melo e Ruy Meira – que em 1970 já se aproximavam dos cinquenta anos de idade. Ruy Meira é um exemplo emblemático, pois se lança em novas pesquisas artísticas

²⁸⁹ Nova Iorque (EUA), 1903-1974.

²⁹⁰ Essa é uma das conclusões de Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 79.

²⁹¹ Manaus (AM), 1931-1981.

²⁹² Edison Farias e Ilton Ribeiro, “Bienal (somente duas): a arrancada cultural de uma universidade nortista sem tradição nas artes plásticas”, *Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes: provocações-transformações-revolta*, Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010, p. 342.

²⁹³ Francisco Alambert e Polyana Canhête, obra citada, p. 110.

até o fim de sua vida, passando por fases distintas tanto em conteúdo quanto em linguagem e técnica.²⁹⁴

Parece ainda mais insondável o impacto da visita à Bienal Internacional de São Paulo sobre Nestor Bastos, em 1965, que era então um adolescente com cerca de 15 anos de idade. Ele posteriormente ingressou na Escola de Arquitetura da UFPA e integrou a geração de jovens artistas que despontou no início dos anos 1970. Talvez a estética surrealista, possivelmente conferida na visita à bienal, tenha orientado sua produção naquele momento, como se pode entrever nas Figuras 152 e 153.

No começo dos anos 1970 essa política cultural de custeio de viagens de curta ou longa duração ainda estava em andamento. O governo estadual, por exemplo, enviou Paulo Chaves Fernandes e Valdir Sarubbi para São Paulo, por conta da Pré-Bienal de São Paulo em 1970, assunto discutido na seção 2.2. Sarubbi migrou para aquela cidade no começo do ano seguinte, e uma bolsa concedida pela UFPA também lhe facilitou a mudança.²⁹⁵

Viagens por interesses pessoais

Além do contato como mecanismo de política pública de cultura, as viagens (por diversos interesses, distâncias e durações) também se popularizaram no período de crescimento e integração econômica que se estuda. Se no auge da economia gomífera as famílias abastadas podiam bancar viagens à Europa aos seus artistas em formação, em meados do século 20 se tornou mais corriqueira a circulação dentro do próprio país, estando seu conjunto de instituições artísticas cada vez mais consolidado. Os destinos mais óbvios eram Rio de Janeiro e São Paulo, onde se concentravam (fato que persiste até hoje) os principais centros de formação, assim como museus e grandes exposições.

Muitas vezes a viagem era só de ida, havendo melhores possibilidades de desenvolvimento profissional nas cidades mais ricas e estruturadas. Uma colunista carioca registra que o Pará era o segundo maior “fornecedor de gente de alto nível” (ou

²⁹⁴ Registros de trabalhos da maioria dessas fases podem ser consultados em Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991.

²⁹⁵ Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002, p. 23.

seja, trabalho especializado) para São Paulo, perdendo apenas para o Rio de Janeiro.²⁹⁶ No campo artístico, há dois exemplos emblemáticos: Aluísio Carvão e Valdir Sarubbi.

O primeiro iniciou sua participação no campo artístico em Belém nos anos 1940, nos Salões Oficiais de Belas Artes.²⁹⁷ Em 1949 estaria radicado no Rio de Janeiro, recebendo bolsa do Ministério da Educação e Cultura destinada a professores de arte e desenho. A partir de então, fez parte dos acontecimentos referentes ao concretismo e seus desdobramentos, no Rio de Janeiro. Seu vínculo com o campo artístico em Belém parece não ter sido mantido.

O caso de Valdir Sarubbi é diferente. Ele se radicou em São Paulo no começo dos anos 1970, após o êxito na Pré-Bienal de São Paulo. Como Carvão, Sarubbi não voltou a morar Belém, permanecendo em São Paulo até o fim da vida. Ainda assim, nunca perdeu os vínculos com o campo artístico local, manejando imagens da Amazônia, realizando exposições em Belém e servindo de ponte entre artistas locais e o campo artístico em São Paulo. Evidentemente, a mudança para o sudeste do país alterou os caminhos percorridos em sua obra e a levou a outro patamar de legitimidade. Seu exemplo foi seguido por Osmar Pinheiro na década seguinte, quando partiu, em 1986, para estudos de pós-graduação em São Paulo, cidade em que terminou se radicando definitivamente.

Entre aqueles que se ausentaram por um período, mas retornaram à cidade, temos figuras importantes na condução do campo artístico, especialmente no papel de gestores ou agentes institucionais. Waldemar Henrique, por exemplo, se ausenta de Belém durante mais de três décadas, residindo principalmente no Rio de Janeiro, onde consolidou seu prestígio enquanto compositor e músico. Quando retornou a Belém, em 1966, o maestro se tornou um dos grandes incentivadores das artes plásticas, a frente da Galeria Angelus.

Benedito Nunes esteve à frente de algumas iniciativas importantes para o campo local, como os Salões de Artes Plásticas da Universidade do Pará, quando diretor do Serviço de Teatro da referida universidade. Em 1960 passou cerca de seis meses na França, efeito colateral dessa política cultural do contato: o filósofo viajou acompanhando sua esposa, que recebera Prêmio de Viagem em um festival nacional de

²⁹⁶ Nina Chaves citada por Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 20 de janeiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV**.

²⁹⁷ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 251-269. **CF**.

teatro. Impossível dizer o quanto as décadas (do maestro) ou os meses (do filósofo) residindo em cidades com campo artístico mais desenvolvido foram importantes para as ações voltadas às artes plásticas que, cada qual a seu modo, levariam a cabo em Belém. Mas, no mínimo se pode dizer que essas experiências podem ter lhes fornecido uma visão sobre a importância do contato com a vida cultural de outras cidades – o que pode ter reverberado para que os Salões da Universidade do Pará oferecessem prêmios de viagem, por exemplo.²⁹⁸

A coisa muda de figura quando tratamos diretamente dos artistas visuais, pois esse contato pode ter sido crucial para os rumos tomados por suas produções. Benedicto Mello passa alguns anos, entre 1952 e 1956, fora de Belém. Em 1952 residiu durante uma curta temporada no Rio de Janeiro, e teve uma estada mais longa em Belo Horizonte, onde estudou com Alberto Guignard e participou de exposições coletivas.²⁹⁹ É possível que tenha vindo desse contato o seu forte viés pós-impressionista, suas paisagens de figuração modernista, desenvolvidas mesmo nas últimas fases de sua obra, nos anos 1990.

O Rio de Janeiro foi um destino bastante visado. Ruy Meira passou uma temporada na cidade por volta de 1956, tendo frequentado o ateliê de diversos artistas reconhecidos, especialmente Manoel Santiago. Mário Pinto Guimarães esteve na cidade em 1965, estudando no MAM Rio. Osmar Pinheiro também passou cerca de um ano no Rio de Janeiro, por volta de 1968. Emmanuel Nassar viajou à Europa em 1969, ocasião em que redirecionou sua carreira, mudando de curso, da Engenharia para a Arquitetura. Depois, em 1975, reside em São Paulo, ocasião que também promoveu uma guinada sua em direção às artes plásticas.

As viagens dos artistas são, muitas vezes, um ponto singular na trajetória de sua produção artística, às vezes invisível para o pesquisador.

²⁹⁸ É curioso que, ironicamente, parece ser outra ida de Benedito Nunes à França, entre 1967 e 1969, a condicionante para a descontinuidade do Salão de Artes Plásticas da UFPA, cuja terceira edição seria realizada em 1967, já que o filósofo era o principal organizador do evento.

²⁹⁹ MABE, *Benedicto Mello: arte e fatos*, catálogo de exposição realizada em 1995, Belém: MABE, 1995, sem número de página. Pasta “Benedicto Mello”. PR.

1.2.3. A agência de obras, teorias e imaginários

Se, como vimos, a circulação de pessoas fomentou e fomenta contatos extremamente profícuos para o desenvolvimento do campo artístico em Belém, a potência dessas circulações talvez se deva, em grande parte, ao contato com obras de arte. As obras são capazes de articular teorias e imaginários de uma maneira distinta das próprias pessoas e seus enunciados verbais. A rigor, é nas obras que esses enunciados teóricos são postos à prova, transmutados em experiência estética e conhecimento visual.

Há algum tempo o campo da antropologia atenta para o fato de que as obras de arte são capazes de ‘agir’ sobre as pessoas, suscitando-lhes imagens, ideias e comportamentos. Mais que isso, os objetos de arte podem ser considerados ‘pessoas’ (do ponto de vista teórico antropológico), na medida que fazem parte do contexto das relações sociais de um determinado grupo, sobre o qual possuem ‘agência’.³⁰⁰ O caso em que esta agência é mais evidente é o da arte religiosa, mas a mesma pode ser investigada em contextos sociais mais autônomos, como o do campo da arte especializada.

Me interessa, aqui, um tipo de agência especificamente relacionada aos valores artísticos: a capacidade que certos objetos possuem para provocar mudanças nos projetos estéticos de artistas. Há exemplos desse tipo de agência já bastante comentados, como o contato com a arte não ocidental para o desenvolvimento das vanguardas europeias,³⁰¹ ou o contato com o abstracionismo construtivo internacional, na virada dos anos 1940 aos 1950, para consolidar os grupos concretistas em Rio de Janeiro e São Paulo. Considero, portanto, que o objeto de arte, no contexto de sua inserção em relações sociais, pode exercer agência sobre as práticas de outros artistas.

É preciso desenvolver uma abordagem teórico-metodológica que foque nos trabalhos artísticos e na agência que possuem. As obras de arte são objetos complexos, pois ‘materializam’ ideologias artísticas, teorias e imaginários a respeito de arte – assim como sobre outras questões. São, portanto, capazes de se relacionar com e agir sobre as pessoas. Uma história da arte a partir dessa agência ainda carece de métodos e documentação para ser empreendida.

³⁰⁰ Essa é a premissa de Alfred Gell, *Art and agency: an anthropological theory*, Nova Iorque (EUA): Oxford, 1998, especialmente p. 9 e p. 16-19.

³⁰¹ Conferir, por exemplo, Robert Goldwater, *Primitivism in modern art*, edição ampliada, Cambridge (EUA): Harvard, 1986.

Uma investigação desse tipo precisaria lidar com dois conjuntos distintos de evidências históricas: os relatos verbais e os objetos visuais. Primeiro, no trabalho de memória expressado por meios verbais (como entrevistas, depoimentos, cartas, publicações etc.) há, com alguma frequência, relatos que indicam a agência de certas obras de arte sobre determinados artistas. No caso de Belém, já comentei sobre o impacto que as exposições de Estela Campos produziram, no final dos anos 1950. Sobre uma dessas mostras, Rego afirmou:

Assisti a uma exposição de pinturas de Stela Campos, aqui em Belém, na qual a artista fazia incursões no abstracionismo, embora associado ao figurativo, com formas de animais e pessoas monstruosas, e daí então, 1958, passei a dedicar-me a esse estilo exclusivamente, como aconteceu com os outros pintores de vanguarda na época (...).³⁰²

Um estudo sobre Concy Cutrim também menciona a importância das exposições de Estela Campos na trajetória dessa artista, sem, entretanto, detalhar a fonte de onde veio tal informação – estaria em algum discurso da própria Concy Cutrim? O referido estudo indica:

Essa coragem que Concy viu em Estela a fez vibrar e desejar se lançar nos campos do abstracionismo (...). O assombro de Concy pela pintura e o desenho abstratos foram ao paroxismo quando assistiu, em 1959, Estela Campos, que novamente voltou a expor na Biblioteca Pública de Belém, a 22 de maio. A mostra feminina que Concy visitou na Biblioteca Pública foi tão importante para a sua carreira quanto os encontros com Antonieta [Feio], [Raul] Devesa e [Tadashi] Kaminagai. (...) Ela fervilhava de ideias-formas, mesmo antes de ser criado o CAPA.³⁰³

Ambos os trechos apontam a agência dos trabalhos de Estela Campos sobre outros artistas em Belém, e a colocam como um dos catalisadores do abstracionismo na cidade. Outras duas obras com agenciamento nesse mesmo processo foram relatadas em um texto de Rego, das quais uma é, possivelmente, a pintura de Benjamin Silva reproduzida na Figura 7.

(...) Ruy Meira trouxe o “abstracionismo” sintetizado sob a forma de um quadro, não me lembro de que autor (...). O mesmo foi mostrado e discutido por todos os artistas que compúnhamos o chamado grupo do Clube de Artes Plásticas da Amazônia. Logo depois o Benedicto Mello trouxe, do sul, um outro quadro abstrato, que por sinal ainda está até hoje na sala do seu apartamento.³⁰⁴

³⁰² José de Moraes Rego citado em “A criança diante da vida na pintura ingênua de Rego”, *O Liberal*, Belém, 28 de março de 1976, cad. 2, p. 4. **AV**.

³⁰³ Edison Farias e Eliana Cutrim, “Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato”, em Afonso Medeiros e Maurílio Andrade Rocha (orgs.), *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*, Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 135-136.

³⁰⁴ José de Moraes Rego, “Colonialismo cultural e provincianismo”, *O Estado do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1979, cad. 2, p. 2. **AV**.

Outro momento, que será comentado no Capítulo 4 desta tese, é o da consolidação de uma arte voltada à ‘amazonidade’ em Belém. Um artista fundamental para compreender esse processo é Valdir Sarubbi, que, ainda que tenha migrado de Belém para São Paulo, manteve relações e parece ter exercido grande agência sobre os artistas locais. Se, em um momento inicial, Sarubbi se interessou por obras ambientais (*Xumucuis*, 1970, Figura 98) e desenhos na fronteira da abstração (Figuras 195 a 198), em meados da década de 1970 ele recorreu com maior intensidade a uma figuração simbólica permeada de elementos ‘amazônicos’. Essa mudança em sua obra talvez tenha sido fruto da agência, sobre Sarubbi, das ilustrações produzidas na hoje muito conhecida ‘Viagem Filosófica’, do naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira,³⁰⁵ no final do século 18. Ao menos é o que nos indica uma matéria sobre o artista:

Houve um momento muito importante para os trabalhos de Valdir Sarubbi quando ele descobriu os desenhos de Alexandre Rodrigues Ferreira em sua “Viagem Filosófica”, retratando, com os requintes de um naturalista do século passado, a flora, a fauna e os habitantes da região amazônica no século XIX [sic]. De certa maneira, esse inventário de barcos, paisagem, perfis humanos e construções reavivou as imagens que o próprio Sarubbi guardava da sua região. Surgiram então, logo depois da série dos labirintos, as reproduções realistas dos mapas da bacia amazônica, como fundo ou suporte para uma série de desenhos incluindo desde os muiraquitãs, os remos, as tangas de cerâmica e os barcos.³⁰⁶

É curioso que, nos relatos de outros dois artistas, em Belém no começo dos anos 1980, a guinada de sua produção para determinada forma (e também para um tipo de ‘amazonidade’) seja explicada não somente pela agência de obras de arte do campo especializado, mas também de imagens da Amazônia provenientes de outros circuitos. Se Sarubbi (re)encontrou as imagens da Amazônia em ilustrações científicas do final do século 18, Luiz Braga reorientou seu olhar fotográfico a partir do contato com as visualidades suburbanas (seção 5.1), e Emmanuel Nassar, por sua vez, falando sobre a consolidação de sua obra, creditou grande importância aos brinquedos populares (seção 5.3). Vejamos alguns desses relatos:

Ela [a realidade ribeirinha e sua cor] foi lentamente invadindo meu olhar no caminho que eu fazia para a Universidade. Lembro com muita clareza do quanto aquelas cores primárias magistralmente combinadas me encantavam. (...) A cor, como disse, veio gradativamente e de forma intuitiva. (...) O caminho definitivo veio com a foto do cadeado [Figura 284]. Nesse momento, 1981, a geometria de Maureen Bisilliat no álbum sobre o Xingu me influenciou.³⁰⁷

³⁰⁵ Salvador (BA), 1756 – Lisboa (Portugal), 1815.

³⁰⁶ “Lembranças do Pará na arte de Valdir Sarubbi”, *Amazônia*, outubro de 1977, p. 36. Pasta “Valdir Sarubbi”. CF.

³⁰⁷ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 88.

Aqui, Luiz Braga indica também a agência das fotografias de Maureen Bisilliat,³⁰⁸ não exatamente pela relação temática com a Amazônia, mas pela construção formal geometrizada de seus enquadramentos.

Foi uma mistura de tintas que permitiu Nassar fazer esta paradoxal “separação de cores, que eu chamo ‘maquinações’, que é esta coisa que está muito tempo na minha cabeça, por influência de Alexander Calder”. (...) Ligado nestas “coisas” que aparecem nos círios, aqueles brinquedos de miriti, pintado com cores fortes, e, principalmente na arquitetura suburbana onde as casas são pintadas com as tintas mais “berrantes”, onde o artista de hoje foi buscar sua inspiração e daí surgir “maquinações”.³⁰⁹

Emmanuel Nassar aponta a agência de obras de Alexander Calder³¹⁰ (lembramos que Nassar viajou à Europa em 1969 e residiu em São Paulo em 1975), mas também é notável sua relação com as ‘visualidades populares’. Nassar, inclusive, colecionava brinquedos populares, organizou uma exposição sobre o tema em 1984, e manejava essa visualidade em seu próprio trabalho (conferir Figuras 307 e 308, por exemplo). Além disso, uma obra do próprio artista, *Receptor* (Figura 278), foi muitas vezes mencionada por ele como possuindo grande importância para seus trabalhos posteriores.

Esses relatos deixam evidente que os meios verbais constituem evidências históricas a respeito do agenciamento de obras e culturas visuais sobre artistas. Por outro lado, as próprias obras desses artistas devem ser encaradas como evidências históricas privilegiadas, testemunhando a agência que se pretende investigar. São as práticas e objetos artísticos que, em última instância, gravam os processos históricos de agenciamento e fornecem vestígios para a sua compreensão. Dependendo do caso estudado, é possível que não haja evidências verbais desses processos. Ou, ainda, há a possibilidade de contradição entre as evidências verbais e as visuais, que são as obras mesmas. Nem sempre os artistas são capazes de perceber conscientemente e racionalizar sobre a agência de certas obras e culturas visuais sobre as suas próprias práticas artísticas.

Para estudar de modo satisfatório a agência que tenho comentado, seria necessário buscar instrumentos de controle referentes às interpretações levantadas, amparando-as no cruzamento de diferentes evidências históricas. Assim, se os indícios verbais explicitam relações de agenciamento no campo artístico em Belém, seria

³⁰⁸ Sheila Maureen Bisilliat. Surrey (Inglaterra), 1931.

³⁰⁹ “Um retorno às galerias através de desenhos e colagens”, *O Liberal*, Belém, 05 de novembro de 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. WW.

³¹⁰ Lawnton (EUA), 1898 – Nova Iorque (EUA), 1976.

necessário estabelecer comparações entre as obras em questão, para verificar até que ponto este agenciamento está manifestado visualmente.

Poderíamos comparar a produção de Estela Campos com as obras de Concy Cutrim e Rego; a pintura de Benjamin Silva com a de Benedicto Mello; as ilustrações da Viagem Filosófica com os trabalhos de Sarubbi na segunda metade dos anos 1970; as fotografias de Maureen Bisilliat (especialmente em *Xingu*) com as de Luiz Braga; as obras de Alexander Calder com as de Emmanuel Nassar; e, ainda, as ‘visualidades populares’, ribeirinhas, suburbanas, com os trabalhos de Braga e Nassar. Optei por não realizar algumas destas comparações nesta pesquisa, tema que pode ser desenvolvido em trabalhos posteriores.

Há, ainda, os casos em que a agência de obras sobre artistas surge um tanto evidenciado na forma visual adotada nos trabalhos, mas não chega a deixar indícios em relatos verbais. Nesses casos, o cruzamento das evidências históricas só pode ser feito a partir de uma documentação menos precisa que o depoimento direto, tornando as hipóteses e interpretações do historiador talvez menos seguras (especialmente em um contexto de produção de conhecimento em que o verbal predomina sobre o visual).

É o caso, por exemplo, da I Cultural Belém, em 1968 (comentada acima e na seção 3.2.1). Esse evento já teve sua importância registrada em relatos de diversos artistas atuando em Belém naquele período. Nas palavras de Nestor Bastos, a I Cultural Belém foi “o fato mais importante da minha formação, que me despertou e me fez pensar no que estava fazendo”.³¹¹ Osmar Pinheiro: “Quer dizer, quando aquela coisa chega lá, ela tem efeito imediato. Em nós, alunos da faculdade de arquitetura, o que aquilo suscitou... eu considero que aquela foi nossa ‘semana de 22’”.³¹² E, ainda, Paulo Chaves Fernandes: “Forma uma grande geração, a partir desse trabalho (...) é que nós temos o aparecimento do Emmanuel [Nassar], do Osmarzinho [Pinheiro], do [Valdir] Sarubbi (...). Então surgiu, assim, um naipe de grandes artistas nesse período”.³¹³

Entretanto, nenhum artista chega a mencionar o impacto de alguma obra específica, vista durante a I Cultural Belém. Ainda assim, dois anos depois temos a

³¹¹ Nestor Bastos citado em “Bienal: estimula. Ou divulga, um pouco”, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. **AV**.

³¹² Osmar Pinheiro citado em Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 61.

³¹³ Paulo Chaves Fernandes entrevistado em Edison Farias, *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003, sem número de página.

participação de Paulo Chaves Fernandes (*Coisomem*, Figura 140) e Sarubbi (*Xumucuís*, Figura 98) na Pré-Bienal de São Paulo, com obras participativas, bastante alinhadas com correntes da vanguarda brasileira do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Essas obras talvez possam ser tomadas como evidências históricas da agência de trabalhos como *Veja o nu* (Figura 111) de Cláudio Tozzi, possivelmente exibido em Belém; ou dos trabalhos de Hélio Oiticica, que proferiu palestra na programação do evento e possivelmente apresentou reproduções fotográficas de suas obras (conferir seção 3.2.1).

Há outro momento em que a agência não é relatada nos depoimentos verbais, mas pode ser pressuposta a partir das obras. Busquei trabalhar com alguns desses casos no decorrer do trabalho. Por exemplo, Rego parece ter buscado, a partir dos anos 1970, construir sua dicção amazônica olhando para a pintura popular, leiga e suburbana. Apesar de Rego nunca ter relatado diretamente essa prática, alguns trechos de depoimento seus indicam o fato. E, além disso, as próprias pinturas de Rego podem ser aproximadas das pinturas populares, com as quais compartilhavam muitas características (conferir seção 4.2.2).

Outro caso é o da relação de Emmanuel Nassar e de Osmar Pinheiro com os brinquedos populares. Se Nassar deixa essa relação explícita, inclusive assumindo a condição de colecionador, os depoimentos de Pinheiro não chegam a comentar o assunto, a não ser lateralmente. Ainda assim, a série *Jogos* (1984, Figuras 322 e 325), de Osmar Pinheiro, busca nos brinquedos populares a sua principal referência, e pode ser comparada a trabalhos de Nassar no mesmo período (Figuras 323, 326 e 327). Teria havido uma agência partilhada, dos brinquedos populares sobre esses dois artistas? Ou, talvez, a série *Jogos* seja um indício da agência, sobre Osmar Pinheiro, das soluções formais encontradas por Nassar no começo dos anos 1980? (Conferir seção 5.3).

Há episódios e agências ainda menos rastreáveis, que nos permitem apenas especulações. Por exemplo, na série *Tapumes* (Figuras 330 a 336) de Osmar Pinheiro, iniciada por volta de 1985, é possível perceber a influência inegável das soluções formais e temáticas encontradas por Emmanuel Nassar e Luiz Braga, em suas obras geometrizes e ancoradas em referências das culturas visuais populares. Por outro lado, não é possível que a atenção aos tapumes já fosse uma estratégia localista desenvolvida na obra de artistas atuando em décadas anteriores em Belém? Até que ponto é possível traçar relações de agenciamento entre as obras de Antonieta Santos Feio (Figuras 337 e 338) e a série *Tapumes* de Osmar Pinheiro?

Por fim, a série *Tapumes* também recorre ao uso da “grade modernista”,³¹⁴ estruturando os elementos visuais nos eixos vertical e horizontal, enfatizando a bidimensionalidade das obras e a especificidade visual daquelas pinturas. A mesma estrutura da grade pode ser constatada nos trabalhos de Emmanuel Nassar e Luiz Braga, naquela primeira metade dos anos 1980. Ela talvez tenha chegado aos três artistas a partir de sua formação em arquitetura, na qual se praticava um ensino calcado em preceitos modernistas, com alguma ênfase nas artes plásticas.

Por outro lado, um artista como Ruy Meira já fazia uso da grade modernista desde os anos 1950 (Figura 37), como será comentado adiante. Uso que foi intensificado em sua produção abstracionista nos anos 1960 e 1970 (Figuras 16, 17, 33, 34, 78, 79 e 80). O uso da grade modernista por Emmanuel Nassar, Luiz Braga e Osmar Pinheiro, na primeira metade dos anos 1980, pode indicar uma partilha de valores da geração vinda da Escola de Arquitetura. Mas até que ponto não indica, também, a agência exercida pelas obras de Ruy Meira sobre artistas em processo de formação em Belém?

Essas hipóteses necessitam de pesquisas mais específicas e aprofundadas, capazes de adentrar no estudo da agência na história da arte.

³¹⁴ Rosalind Krauss, “Grids”, *October*, v. 9, verão de 1979, p. 50-64.

2. AUTONOMIA, EXPERIMENTAÇÃO

FIGURATIVO E ABSTRATO ENTRE SALÕES E BIENAS

Ruy Meira, IX Bienal de São Paulo (1967)

A Bienal de São Paulo era, certamente, um fetiche para o desejo de integração cultural do campo artístico em Belém. Sendo o principal evento artístico nacional e um dos principais eventos artísticos internacionais, ela quase sempre esteve no horizonte de expectativa dos belenenses, como se intui a partir dos vários prêmios de Viagem à Bienal concedidos por mostras competitivas locais entre 1963 e 1972.

Assim, a participação de um artista paraense em uma das edições do evento nos fornece um objeto de estudo interessante, a partir do qual talvez fiquem mais nítidas as relações de contato entre o campo artístico em Belém e o cenário internacional ou, ao menos, nacional-internacionalista. Que artistas participaram do evento a partir de Belém?

Sabe-se que Estela Campos expôs em três edições consecutivas da Bienal de São Paulo (1961, 1963 e 1965), mas, ao que tudo indica, naquele momento a artista estava mais vinculada ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo que a Belém – ainda que residisse nessa última cidade.¹ O mesmo se pode dizer de Arnaldo Vieira e Elber Duarte, participantes da IX Bienal de São Paulo (1967), que desde 1966 estavam radicados no Rio de Janeiro² e que nos anos seguintes tiveram pouca participação no campo artístico em Belém.

Na mesma edição de 1967, entretanto, há a participação de um artista completamente integrado ao campo artístico em Belém: Ruy Meira, expondo duas pinturas não-figurativas chamadas *Imantação 3* e *Imantação 4*.³ Que perguntas podemos formular a essas obras?

Antes, cabe abrir um parêntese. Há uma ligeira inconsistência das fontes que remetem à série *Imantação*, tanto em relação ao título das obras quanto a respeito de

¹ Gil Vieira Costa, “Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 13, n.3, setembro a dezembro de 2018, p. 712.

² Quirino Campofiorito, “Arte moderna paraense”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 3, p. 2. **AV**.

³ FBSP, *IX Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada de setembro a dezembro de 1967, São Paulo: FBSP, 1967, p. 111. **WS**.

quais teriam sido expostas na Bienal de São Paulo e quais não teriam. Um jornal local indicou que Ruy Meira inscreveu quatro trabalhos no certame, tendo sido selecionado com dois deles, cujas fotos foram publicadas na matéria (Figuras 31 e 32). Supõe-se que estas seriam as obras mencionadas no catálogo do evento.

Mais de duas décadas depois, o livro de Rosana Bitar sobre Ruy Meira apresenta outra obra, agora sem título, referenciada como participante da IX Bienal de São Paulo.⁴ Em seguida, em 1994, um catálogo de exposição retrospectiva de Ruy Meira menciona novamente as duas obras participantes da Bienal de 1967, *Imantação 3* pertencendo ao acervo de José Olavo Lamarão e *Imantação 4* ao acervo do próprio artista.⁵ Infelizmente este catálogo não trouxe registros fotográficos dessas obras.

No acervo do MABE constam as obras *Imantação 1* (Figura 33) e *Imantação 3* (Figura 34), cujos números de registro (95/1.1/0291 e 01/1.1/0374, respectivamente) dão a entender que foram incorporadas à instituição em momentos diferentes. Como se pode perceber, *Imantação 1* (Figura 33) corresponde a uma das obras registradas em jornal (Figura 32). Já *Imantação 3* (Figura 34) é a mesma obra reproduzida no livro de Bitar.

Por fim, o acervo do Banco JPMorgan possui uma obra sem título (Figura 35), datada de 1967, e que é bem próxima de uma das obras registradas em jornal (Figura 31). Infelizmente não tive acesso à pintura do acervo JPMorgan, somente à sua reprodução em preto e branco publicada em livro. Ao que tudo indica, Ruy Meira participou com a obra (modificada ou não) em uma mostra competitiva em Belém, no ano de 1970: o Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, recebendo o 2º Prêmio, que correspondia à aquisição do trabalho.⁶ Uma nota em jornal local confirma que a obra de Ruy Meira fazia parte da série *Imantação*.⁷ Mais tarde, o Banco Lar Brasileiro seria adquirido por outras instituições bancárias, resultando na atual localização da obra de Ruy Meira no acervo do Banco JPMorgan, em São Paulo.

De qualquer modo, a despeito de quais obras tenham participado ou não da Bienal de São Paulo, a série *Imantação* é potente, em seu conjunto, para nos permitir aprofundar o debate sobre a relação do campo artístico em Belém com as práticas artísticas estrangeiras, especialmente do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

⁴ Rosana Bitar, obra citada, p. 50.

⁵ MABE, *Ruy Meira: 50 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 07 de outubro a 04 de dezembro de 1994, Belém: MABE, 1994, sem número de página. Pasta “Ruy Meira”. **MEP**.

⁶ Conferir anúncio do concurso, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de fevereiro de 1970, cad. 3, p. 5. **AV**.

⁷ Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 27 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV**.

As obras da série apontam para a ruptura com as práticas figurativas, predominantes em Belém até os anos 1950, nas quais o próprio Ruy Meira consolidou sua trajetória – somente em sua quarta exposição individual ele enveredou pela abstração, em 1960. Tal ruptura em Belém acompanhou outras cidades brasileiras, e significou a consolidação de ideologias artísticas das vanguardas modernistas europeias: acima de tudo, a ideia de autonomia da arte, que reivindica a especificidade da atividade artística no conjunto das práticas sociais.⁸

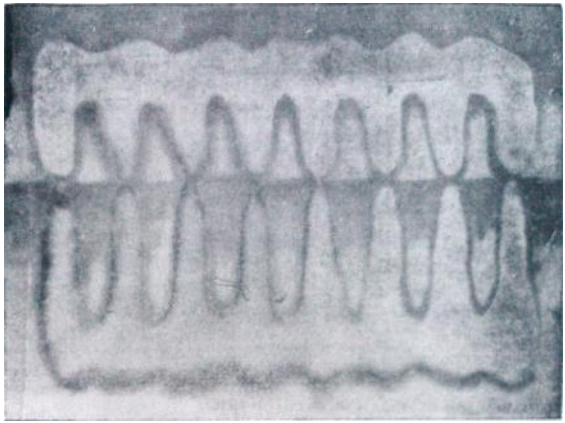
Até então, a produção artística local parecia estar sujeitada a determinados temas e técnicas, de um modo até provinciano, que pode explicar a dificuldade de recepção de uma obra modernista como a de Estela Campos. Com o abstracionismo, se legitima em Belém a ideia de que a produção artística é um campo autônomo, o que pode ter reforçado as iniciativas de institucionalização do campo artístico, como veremos adiante.

As obras da série *Imantação* aprofundam as investigações de Ruy Meira sobre a grade modernista: a estruturação vertical e horizontal das composições, sobretudo, na Figura 34. Surgida no século 20, “a grade afirma a autonomia do reino da arte. Achatada, geometrizada, ordenada, ela é antinatural, antimimética, antirreal”.⁹ Nas suas obras de visualidade impressionista, como *Engenho Diamante* (1956, Figura 21), predomina a grade da perspectiva, afirmada no paradigma da arte clássica como maneira de representar o mundo natural por excelência. Mas, já em 1960, suas primeiras obras não-figurativas lidavam com a grade modernista, como a Figura 16.

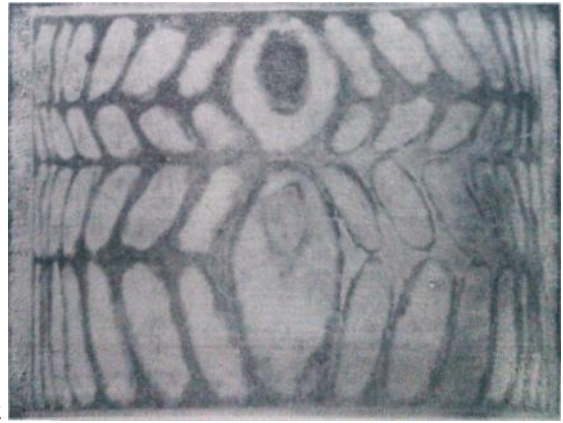
Uma obra figurativa, como *Porto do Sal* (1960, Figura 17) indica bem as tensões que Ruy Meira vivenciava, na passagem de uma pintura narrativa para a grade modernista. Em *Porto do Sal* o tema parece ser apenas um pretexto para a investigação formal do artista. Vale dizer que ainda no início da década de 1950 Ruy Meira começou a fazer uso das soluções modernistas, em obras assinadas com o pseudônimo C. Ottoni. Esses trabalhos indicam uma tendência sólida em direção ao tratamento abstratizante dos temas escolhidos, como em *Pensativo* (1951, Figura 37), em que o artista já parece começar a lidar com a grade modernista. Essa tendência se confirmou no final daquela década, passando do diálogo com o procedimento cubista para a estrutura geométrica.

⁸ Para um debate aprofundado sobre o assunto, conferir Artur Freitas, “Arte moderna: notas sobre a autonomia”, em Artur Freitas e Rosane Kaminski (orgs.), *História e Arte: encontros disciplinares*, São Paulo: Intermeios, 2013, p. 177-200.

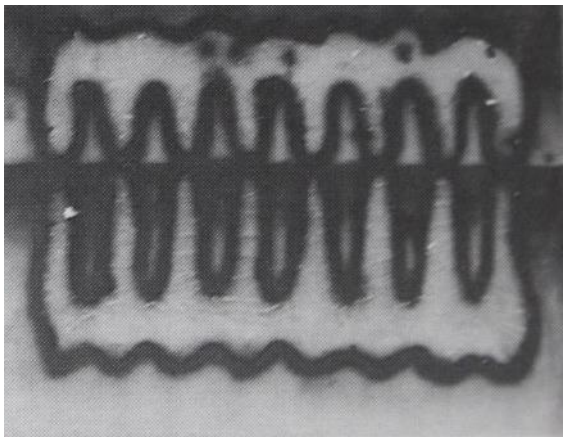
⁹ Rosalind Krauss, “Grids”, *October*, v. 9, verão de 1979, p. 50.



31



32



35



33



34

Figura 31: Registro preto e branco de obra da série *Imantação*, Ruy Meira, 1967.

Fonte: “Rui Meira na 9ª Bienal de São Paulo”, *A Província do Pará*, Belém, 31 de dezembro de 1967, cad. 4, p. 3. AV.

Figura 32: Registro preto e branco de obra da série *Imantação*, Ruy Meira, 1967.

Fonte: “Rui Meira na 9ª Bienal de São Paulo”, *A Província do Pará*, Belém, 31 de dezembro de 1967, cad. 4, p. 3. AV.

Figura 33: *Imantação 1*, Ruy Meira, óleo, textura e massa sobre tela, 145cm x 190cm, 1967.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 34: *Imantação 3*, Ruy Meira, óleo, textura e massa sobre tela, 145cm x 190cm, 1967.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 35: Registro preto e branco de obra da série *Imantação*, Ruy Meira, acrílica, massa corrida e spray sobre tela sobre Eucatex, 145cm x 189cm, 1967.

Fonte: Luiz Camillo Osório, *História de uma coleção: arte brasileira entre os anos 1960-1980 no acervo do Banco JPMorganChase*, Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2003, p. 230. IC.

Porém, *Imantação* nos apresenta algo mais que a difusão, em Belém, da noção de autonomia de uma pintura não-figurativa. As obras da série também nos indicam que, naquele momento na cidade, também já se consolidava outra ideia proveniente das ideologias artísticas modernistas: a experimentação, conceito bastante vinculado à ideia de autonomia.

Sabe-se que na segunda metade dos anos 1960 Ruy Meira se lançou em investigações de materiais, ferramentas e suportes, passando ao uso de tintas industriais (até mesmo spray), métodos não usuais (punho de rede e raízes como pinceis) e resultados visuais obtidos sem o controle total do artista.¹⁰ A série *Imantação* demonstra bem as experimentações que o artista empreendia naquele período (conseguindo efeitos com massa corrida e spray, por exemplo), em um diálogo claro com práticas da abstração informal e 'matérica'. Acrescente-se a isso o uso da pintura em grandes formatos.

Por outro lado, há um desejo formal evidente nas obras da série. O dado ocasional e imprevisível daquelas pinturas é organizado em uma composição de estrutura um tanto rígida, rítmica, e que prenuncia as fases seguintes da obra do artista, e que se vincula aos experimentos com a grade modernista que ele experimentou em muitos momentos, ao menos desde sua fase 'C. Ottoni'. Pode-se dizer que, em 1967, Ruy Meira investigava uma terceira via, entre a arte construtiva e o chamado expressionismo abstrato. Nos anos 1970, sua pintura continuará explorando a grade modernista, porém muitas vezes aliada a um aspecto orgânico ou sensível, como se vê nas Figuras 78 a 80.

Em Belém, a disseminação dos conceitos de autonomia e experimentação artística esteve estritamente vinculada à adoção e desenvolvimento das práticas não-figurativas. Por sua vez, o percurso do abstracionismo na cidade é, até certo ponto, manifestação da desejada integração cultural, formulada a princípio enquanto abertura irrestrita às tendências internacionais.

A seleção da série *Imantação* para a representação brasileira daquela Bienal indica o (relativo) sucesso da integração cultural fomentada pelo campo artístico em Belém desde, ao menos, 1959 (com a criação do CAPA na cidade). As obras do paraense, a bem dizer, foram consideradas suficientemente 'contemporâneas' pela comissão de seleção do evento, o que revela o esforço de alguns artistas em Belém para internacionalizar suas práticas.

¹⁰ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 49.

Os trabalhos também atestam a consolidação do programa estético abstracionista que se buscou implantar coletivamente em Belém. Houve um longo percurso entre 1959 (quando se deflagra tal programa) e 1967, percurso que continuou mesmo após a participação de Ruy Meira na bienal, marcado pela produção e legitimação de práticas abstracionistas entre os artistas locais. Convém estudar esse percurso para buscar compreender as dinâmicas de abertura/fechamento do campo artístico em Belém diante de uma inevitável internacionalização.

Esses dois termos são pensados a partir da ideia de Belém como zona de contato ou fronteira, espaço em que se dá uma gama intrincada de relações sociais, no qual o campo artístico especializado está permanentemente submetido a processos como a recepção de e a resistência a valores artísticos exógenos.¹¹ Não à toa, um artista como Osmar Pinheiro entendeu que a Amazônia torna muito nítida a noção de “fronteira cultural”, por conta de sua “divisão de mundos diferenciados em confronto”.¹²

Abertura e fechamento, aqui, dizem respeito a estratégias de recepção ou de resistência aos valores irradiados pelos centros econômica e culturalmente hegemônicos, adoção ou recusa “consciente, deliberada e documentada em seguir um modelo, em sofrer uma influência”.¹³ O binômio também faz eco aos termos elaborados por Marta Traba,¹⁴ “áreas abertas” e “áreas fechadas”,¹⁵ estudando a arte dos países latino-americanos nos anos 1950 e 1960.

¹¹ Enrico Castelnuovo, “A fronteira na história da arte”, em Enrico Castelnuovo, *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*, tradução de Franklin de Mattos, São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 199.

¹² Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 92.

¹³ Enrico Castelnuovo, obra citada, p. 201.

¹⁴ Marta Traba Taín. Buenos Aires (Argentina), 1930 – Madri (Espanha), 1983.

¹⁵ Marta Traba, *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950/1970*, tradução de Memani Cabral dos Santos, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Abertura e fechamento

Como em um movimento dialético, a integração do campo artístico em Belém ao debate (inter)nacional poderia ser polarizada nesse par, tese-e-antítese: ‘abertura’ e ‘fechamento’. É claro que, operando com essa dicotomia, terminaremos suprimindo a complexidade e a diversidade de posições adotadas pelos artistas, entre um extremo e outro. Não houve ‘uma’ síntese, e sim um conjunto matizado de experiências.

Se a decisão do CAPA em migrar para o abstracionismo, em 1959, indica uma abertura quase irrestrita aos valores internacionalistas vigentes, as práticas dos artistas do clube naquele período revelam que de modo algum aquele ideário internacionalista foi absorvido passivamente pelo campo artístico local. Olhando com maior cuidado, abertura e fechamento aos valores artísticos estrangeiros nos parecerão presentes, em diferentes graus, na produção de todos os artistas aqui estudados – e é muito plausível que esta questão se configure como condição incontornável para a prática artística, ao menos em países da América Latina no século 20.

Vejamus que essa mesma questão tem sido colocada para outras cidades e regiões. Quanto ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo, é notável que os anos 1950 trazem práticas artísticas que se afastam do debate sobre identidade nacional e se aproximam das questões postas pelo debate artístico global, uma transição que o crítico e historiador da arte Tadeu Chiarelli¹⁶ conseguiu sintetizar em uma frase: da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional.¹⁷

O período parece iniciar um processo gradual de internacionalização das artes visuais e da cultura como um todo, fomentando práticas artísticas que produziram “formas específicas de integração/reação ao processo de globalização cultural”,¹⁸ como observa o curador Moacir dos Anjos¹⁹ em relação à região Nordeste do Brasil, na segunda metade do século 20. Ao par ‘integração’ e ‘reação’ de Moacir dos Anjos, podemos colocar outro: a questão “identidade ou modernidade?”²⁰ posta pelo

¹⁶ Domingos Tadeu Chiarelli. Ribeirão Preto (SP), 1956.

¹⁷ Tadeu Chiarelli, “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional”, *Arte internacional brasileira*, São Paulo: Lemos, 1999, p. 27-39.

¹⁸ Moacir dos Anjos, “Arte em trânsito”, em Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 305.

¹⁹ Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Jr. Recife (PE), 1963.

²⁰ Jorge Alberto Manrique, “¿Identidad o modernidad?”, em Damián Bayón (org.), *América Latina em sus artes*, Cidade do México: Siglo XXI; Unesco: Paris, 1974, p. 19-33.

pesquisador mexicano Jorge Alberto Manrique,²¹ comparando a produção artística em diversos países na América Latina. Suas palavras, nos anos 1970:

Ainda que depois de cerca de 1945 a opção [dos artistas latino-americanos] de se sentirem universais parecia sem dúvida a única válida, esta não deixa de ser uma opção que de alguma maneira responde ao velho problema entre identidade e modernidade. A América Latina tem tomado decididamente o caminho da segunda, mas caberia sempre se perguntar: estamos só em mais um momento do movimento pendular, que nos leva alternativamente a nos fecharmos e a nos abriremos?²²

Abertura/fechamento, integração/reação, movimento pendular entre identidade e modernidade: formulações teóricas e analíticas que apontam para uma tensão que o artista latino-americano em geral teve que lidar em sua prática. Este capítulo investiga um dos ciclos de integração cultural de Belém com o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, vivenciado pelo campo artístico local. É a partir dessa integração que se estabeleceram as transições para novas práticas artísticas, de início associadas ao ideário do abstracionismo modernista, depois vinculadas ao que hoje chamamos de paradigma artístico ‘pós-moderno’ ou ‘contemporâneo’.

Podemos distinguir dois momentos distintos, nos quais prevaleceram diferentes posturas coletivas no diálogo com a arte estrangeira. O primeiro, de 1957 a 1972, apresenta o campo artístico em Belém mais propenso ao diálogo com as práticas internacionalistas. Foi o momento de uma abertura estratégica, especialmente às ideias e correntes modernistas, amparada pela crescente institucionalização desses valores. É o objeto de estudo do presente capítulo.

O segundo momento, de 1970 a 1985, indica uma postura mais crítica em relação aos diálogos internacionalistas. Na primeira metade dos anos 1970 prevaleceu o diálogo com ‘experimentalismos’ e ‘conceitualismos’ vigentes no que hoje chamamos de arte contemporânea internacional. É o tema do Capítulo 3. Depois, durante os anos 1970 e na virada para os 1980, houve a defesa de uma especificidade regional (partindo principalmente da ideia de Amazônia), e a absorção das correntes internacionalistas começou a ser adequada a uma abordagem localista. A Parte II desta tese se debruça sobre o assunto.

²¹ Cidade do México (México), 1936-2016.

²² “*Si bien después de alrededor de 1945 la opción de sentirse universales parecía sin duda la única válida, no deja ésta de ser una opción que de alguna manera responde al viejo problema entre identidad y modernidad. América Latina ha tomado decididamente el camino de la segunda, pero cabría siempre preguntarse ¿estamos sólo en un momento más del movimiento pendular, que nos lleva alternativamente a cerrarnos y abriremos?*”. Jorge Alberto Manrique, obra citada, p. 33 [tradução nossa].

Tais datas não se pretendem marcadores estanques, estando ligadas antes a eventos significativos, para fins didáticos. 1957 marca o início do debate sobre arte não-figurativa em Belém, com a primeira exposição individual de Estela Campos; 1972 trouxe a I Bienal Amazônica de Artes Visuais, que finaliza um ciclo de iniciativas de institucionalização do campo artístico e de afirmação dos valores internacionalistas. Um outro movimento pode ser delimitado em 1970, quando artistas como Valdir Sarubbi começam a conjugar as tendências internacionais com a herança cultural local; esse movimento se estende ao menos até 1985, quando o debate sobre a ‘visualidade amazônica’ atinge seu ápice.

Uma abordagem cronológica, entretanto, poderia levar a enganos no trato com as questões que interessam nestes capítulos. Em seu lugar, proponho uma narrativa a partir da consolidação de certos valores artísticos na cidade: da autonomia da produção artística à experimentação, da experimentação aos conceitualismos, e destes ao engajamento social e político na arte. Em um cenário de ‘transições movediças’, como parece ser o campo artístico em Belém, a consolidação desses valores se deu de modo paulatino, marcada pela fragilidade. Os três momentos de abertura/fechamento, portanto, se fazem presentes sem necessariamente delimitarem um marco temporal para a elaboração desses valores no referido campo.

Pode-se tranquilamente afrouxar essas datas-limite, recuá-las ou avançá-las. De qualquer modo, o importante é compreender como esse período de cerca de trinta anos aponta para posturas variadas e distintas de abertura/fechamento. O período esteve sempre vinculado a um desejo de integração (inter)nacional que o campo artístico local reelaborou de diferentes maneiras.

2.1. MODERNISMOS FORA DO LUGAR:

A INTEGRAÇÃO VIA ABSTRACIONISMO

Algumas vias de entrada

Podemos dizer que, antes do abstracionismo ser adotado de modo coletivo e programático em Belém, já havia uma trilha aberta para a abstração dentro das próprias práticas figurativas. A pintura pós-impressionista muitas vezes recorria à estilização intensa, ao empastamento da tinta, valorizando o gesto da pincelada e as manchas de cor – o que certamente abriu caminho para as experiências ditas tachistas ou informais.

Essa abertura se fazia presente nas obras de Roberto de La Rocque, Ruy Meira ou Paolo Ricci, por exemplo. Do primeiro, pouco se conhece sobre seus experimentos não-figurativos iniciais, que remontam aos anos 1940, como se vê na Figura 36. Cláudio de La Rocque Leal²³ é quem menciona o abstracionismo de Roberto de La Rocque daquele período, que não chegou a ter essas obras incorporadas a acervos públicos. Não se sabe se elas integraram exposições em Belém.

Sua fase abstrata, por exemplo, antecipa, em plena década de 1940, alguns desenhos que hoje são utilizados em filmes, revistas e obras de ficção científica. O abstracionismo de Soares chegou ao ponto da total negação da forma, experimentando as composições com tintas, formando painéis de rico lirismo cromático.²⁴

Já indiquei anteriormente como Ruy Meira, assinado como C. Ottoni, já no começo dos anos 1950 experimentava um tratamento formal moderno, explorando o jogo de verticais e horizontais da grade modernista, ainda que houvesse um tema de fundo, quase abstraído em sua pintura.

Paolo Ricci, por seu turno, permanecendo no campo da pintura pós-impressionista e seguindo a trilha de Leônidas Monte, levou sua figuração cada vez mais aos limites da representação, como se pode ver em *Perfil noturno da Caixa d'água* (1960, Figura 38). Ricci nunca deu o passo definitivo para a abstração,²⁵ assumindo maior ou

²³ Cláudio José de La Rocque Leal. Belém (PA), cerca de 1956-2006.

²⁴ Cláudio de La Rocque Leal (cur.), *A transição*, catálogo de exposição realizada em junho e julho de 1995 na Galeria Rômulo Maiorana, Belém: FRM, 1995, sem número de página. **RM**.

²⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 307-308. **CF**.

menor fidelidade representativa em diferentes períodos. Mas sua obra, na virada para os anos 1960, é um indício das condições de abertura para as práticas não-figurativas.

Como dito anteriormente, essa transição entre os anos 1950 e 1960 trouxe, ao campo artístico em Belém, um desejo de integração cultural que parece ter sido partilhado por muitos setores diferentes da classe artística. Os aspectos econômicos e políticos que acentuaram o aspecto de zona de contato da cidade, discutidos no Capítulo 1, não devem ser menosprezados enquanto fatores condicionantes desse desejo.

É certo que o trânsito das pessoas, intensificado no campo artístico devido ao crescimento econômico da época, foi um dos principais fatores para a introdução das ideias do eixo Rio de Janeiro-São Paulo na cidade. Não se fala aqui apenas do abstracionismo, mas de todo o debate de atualização artística que se vivenciava no sudeste do país. Como dito, mais de um artista estabeleceu idas e vindas ao sudeste do país, de modo a complementar sua formação artística. E artistas legitimados em âmbito nacional (e/ou suas obras) vieram a Belém para diferentes propósitos, muitas vezes com participação ativa no campo artístico na cidade.

A primeira resposta formulada pelo campo local, diante da intensificação do contato, foi adotar uma posição de abertura quase irrestrita aos valores artísticos internacionalistas. Considerando que os anos 1950 testemunharam, em cidades do mundo todo (e sobretudo no eixo Rio de Janeiro-São Paulo), uma consolidação sem precedentes da arte não-figurativa, não é de admirar que os artistas em Belém tenham aderido a essas correntes como estratégia de integração cultural.

Como se sabe, o abstracionismo se configurou como postura ‘modernista’ ao negar as convenções vigentes nos meios artísticos na Europa – e recusar a figuração foi um dos golpes mais radicais aos preceitos acadêmicos hegemônicos. Sua origem remete às vanguardas históricas na Europa, nas primeiras décadas do século 20. Por outro lado, as práticas artísticas especializadas que agrupamos sob o termo abstracionismo são bastante heterogêneas, algumas inclusive rejeitando o uso do mesmo (como, por exemplo, a arte concreta). A diversidade de programas estéticos em torno da arte não-figurativa gerou até mesmo antagonismos, como entre correntes construtivas e informais.

Houve certa resistência, no Brasil, à entrada das práticas artísticas abstracionistas, já que as discussões identitárias dos modernismos brasileiros se tornaram hegemônicas. A legitimação da arte não-figurativa, no eixo Rio de Janeiro-

São Paulo, só ocorreu diante da internacionalização intensificada pela criação de museus de arte e da Bienal de São Paulo.²⁶

Pode-se rastrear algumas vias de entrada dos princípios abstracionistas em Belém. O primeiro contato se deu com as ideias da arte concreta e de seus desdobramentos, na esteira do desenvolvimentismo dos anos 1950, provavelmente por meio da arquitetura moderna²⁷ – havendo inclusive engenheiros (que só em meados dos anos 1960 se diplomariam arquitetos) que realizavam projetos arquitetônicos modernos e que também atuavam com a pintura abstracionista, como Roberto de La Rocque e Ruy Meira.

Outra via de entrada dos ideais concretos se deu por meio da literatura (incluindo o debate na imprensa). Nomes como Benedito Nunes, Haroldo Maranhão e Max Martins²⁸ estavam em contato, ainda nos anos 1950, com a poesia concreta e com o debate em seu entorno. Benedito Nunes nos diz que “foi Mário Faustino que assimilou, quer na teoria quer na prática de sua própria arte, procedimentos da poesia espacial dos *concretistas*, o mediador, naquele momento, do vanguardismo da década de 50 no Pará”.²⁹ Vale notar que Benedito Nunes também foi, depois, um dos organizadores dos Salões de Artes Plásticas da Universidade do Pará (1963 e 1965), que consolidaram a arte não-figurativa em Belém.

No que diz respeito à propagação da arte não-figurativa no Brasil, o papel da Bienal de São Paulo tem sido destacado há muito. Em alguns casos, o evento chegou mesmo a ser acusado de possuir uma atuação imperialista de dominação cultural, fabricando e/ou privilegiando tendências e sufocando outras.³⁰ É certo que suas duas primeiras edições (1951 e 1953) contribuíram sobremaneira para a legitimação da arte concreta no Brasil. Também é certo que as edições de 1957 e 1959 ajudaram a difundir o abstracionismo informal ou tachista, no mesmo período em que houve a adesão de grande parte do campo artístico em Belém ao abstracionismo. A influência da Bienal de São Paulo para os artistas na cidade, portanto, pode ter este signo de dubiedade: apontar indistintamente para várias tendências – hipótese que encontra eco nas práticas ecléticas que muitos artistas locais desenvolveram naquele período.

²⁶ Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*, Campinas: Unicamp, 2004.

²⁷ Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 39-42.

²⁸ Max da Rocha Martins. Belém (PA), 1926-2009.

²⁹ Benedito Nunes, “Max Martins, Mestre-Aprendiz”, em Max Martins, *Poemas reunidos, 1952-2001*, Belém: EDUFPA, 2001, p. 27 [grifo do autor].

³⁰ Frederico Moraes, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 48-52.



36



37



38



39



40

Figura 36: Sem título, Roberto de La Rocque, óleo sobre tela, 73cm x 71cm, 1948.

Fonte: Cláudio de La Rocque Leal (cur.), *A transição*, catálogo de exposição realizada em junho e julho de 1995 na Galeria Rômulo Maiorana, Belém: FRM, 1995, sem número de página. **RM.**

Figura 37: *Pensativo*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 20cm x 21cm, 1951.

Fonte: Acervo particular. Exposição *Ruy Meira, a arte do fazer*, Belém: Galeria Ruy Meira, FCP, junho e julho de 2016.

Figura 38: *Perfil noturno da Caixa d'água*, Paolo Ricci, óleo sobre tela, 63cm x 51cm, 1960.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 39: Registro em preto e branco de Dionorte Drummond e obra de sua autoria, 1960.

Fonte: “Dionorte Drummond na exposição”, *Folha Vespertina*, Belém, 22 de setembro de 1960, cad. 1, p. 2. **AV.**

Figura 40: Registro em preto e branco de Dionorte Drummond e obra de sua autoria, 1960.

Fonte: “Abstracionismo”, *Folha Vespertina*, Belém, 08 de outubro de 1960, cad. 1, p. 1. **AV.**

Em Belém, a adoção das práticas abstracionistas foi estratégica: uma maneira de se posicionar diante do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, ainda que demarcasse uma posição de submissão cultural. De fato, estratégia é uma palavra bastante adequada. A adesão ao abstracionismo foi tão drástica (no sentido de ruptura) quanto pontual: em pouco tempo, às vezes menos de uma década, a maior parte dos abstracionistas da cidade retornou à pintura figurativa que era executada no decorrer dos anos 1950. Aderir ao abstracionismo foi uma tática que, a um só golpe, buscou chacoalhar o debate cultural em Belém e inserir os artistas da cidade nos debates (inter)nacionais.

Ao que tudo indica, a estratégia foi bem-sucedida – talvez menos pelas obras em si e mais pela conjuntura política e econômica em que a cidade se viu imersa nas décadas de 1960 e 1970. No entanto, vale investigar essa produção, e a partir da mesma ressaltar alguns aspectos complexos da abertura ao abstracionismo em Belém.

A conquista da autonomia

Ainda em 1959, no ápice da cisão entre concretos e neoconcretos, *A Província do Pará* chegou a publicar um texto de Quirino Campofiorito sobre a I Exposição de Arte Neoconcreta no MAM Rio.³¹ A ‘Página Artística’ dirigida por Eliston Altman na *Folha do Norte* publicou, nos primeiros anos da década de 1960, textos de intelectuais ligados ao concretismo europeu, como Max Bense e Max Bill, tal qual mencionado na subseção 1.1.1.

O debate concreto e construtivista inseriu no campo artístico em Belém o chamado ‘problema da forma’, de se pensar a especificidade das linguagens visuais e sua (relativa) autonomia enquanto atividade humana. Contudo, é bem verdade que já em 1957, diante da exposição de Estela Campos, Inocêncio Machado Coelho comentava sobre o “puro fato pictórico”, e afirmava que para a artista só interessava “o visual de suas composições”.³² Essas ideias se popularizariam em Belém com as iniciativas do CAPA, em 1959. Nesse ano, apresentando a exposição de Rego, membro do clube, Francisco Paulo Mendes afirmou:

³¹ Quirino Campofiorito, “Concretismo e neoconcretismo em amistoso desacordo”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de maio de 1959, cad. 2, p. 1-2. **AV**.

³² Inocêncio Machado Coelho, “Nota sobre a escultora e pintora Miranda Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 25 de agosto de 1957, cad. 1, p. 8. **AV**.

(...) depois de cinquenta anos de uma existência quase marginal, a arte abstrata tirou sua desforra e conquistou vitoriosa a pintura do pós-guerra. Filha desse ideal de “pureza” que contamina a arte do nosso tempo, a poesia inclusive, a pintura abstrata despojou-se de todo elemento não plástico que lhe era estranho, aspirando e alcançando uma autonomia absoluta.³³

O que significa, para Belém na virada para os anos 1960, se encontrar com a autonomia artística conquistada pelos artistas europeus? Libertar-se das grades da figuração e do tema? Ou, por outro lado, submeter-se aos ditames das correntes artísticas gestadas e exportadas pela Europa para países ocidentalizados? A questão da colonialidade decerto ainda não estava posta para a intelectualidade de Belém, no período, ao menos no que diz respeito ao campo artístico.

Todos os melhores intérpretes e interlocutores do abstracionismo em Belém (Machado Coelho, Francisco Paulo Mendes, Eliston Altman), além dos próprios artistas em suas entrevistas e escritos, parecem considerar natural a ideia de ‘aderir’ à arte não-figurativa. Usam e abusam de referências teóricas e artísticas estrangeiras, sem nunca refletir sobre o distanciamento próprio entre o solo do eixo Nova Iorque-Paris em relação ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e deste em relação a Belém. A notável diferença nunca é evidenciada, nem questionada.

Essa diferença impôs ao abstracionismo em Belém a condição de estar ‘fora do lugar’, para lembrar o sempre citado ensaio de Roberto Schwarz.³⁴ Aliás, como todas as outras correntes artísticas internacionalistas do século 20. A relação com essas correntes e com seus respectivos ideários se deu por meio de um forçoso deslocamento, que buscou fazer germinar ideias em um solo social onde elas não possuíam muito enraizamento, distinto daquele em que essas ideias foram concebidas.

A ruptura com a figuração foi condicionada, na arte ocidental, por um processo histórico amplo e complexo, em que as artes visuais faziam parte de um emaranhado social e institucional muito diferente daquele que havia em países ocidentalizados e colonizados, como o Brasil. Para muitos autores, o processo de diálogo e absorção da ideia de arte especializada (e de suas correntes internas, como o abstracionismo), promovido pelas províncias, teria sido um processo de mera importação das modas estrangeiras.

³³ Francisco Paulo Mendes, texto de apresentação, *Rego: exposição de pintura abstrata*, impresso de exposição realizada de 17 a 30 de outubro de 1959, Belém: Clube do Remo, 1959. Pasta “José de Moraes Rego”. **MEP**.

³⁴ O ensaio em questão pode ser conferido em Roberto Schwarz, “As ideias fora do lugar”, em Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, 6ª ed., São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 9-31.

Mas não é bem isso que proponho, e sequer é isso que se pressupõe com o termo ‘ideias fora do lugar’. A questão que coloco é que, para os campos artísticos em cidades brasileiras, a relação com as correntes internacionais era, por si só, uma contradição constitutiva. A própria condição social da arte enquanto atividade especializada foi importada (ou antes imposta) na formação histórica do país. Mas, em campos artísticos diferentes dos europeus, as ideias artísticas estrangeiras (como o abstracionismo) se desenvolveram também de maneiras distintas, que necessitam ser estudadas a fundo.

Uma primeira e significativa diferença, da arte não-figurativa especializada no seu solo originário quando comparada à sua absorção pelo campo artístico em Belém, é a desvinculação dos artistas locais em relação aos repertórios teóricos e às questões que fomentaram os movimentos abstratos, concretos etc. Sem esse pano-de-fundo social e histórico, do desenvolvimento interno da própria atividade artística e também das condições de vida da Europa no entre séculos 19 e 20, aquele ideário modernista passou por uma inevitável mestiçagem.³⁵

Que tipo de mestiçagem? Muito mais na concepção do trabalho artístico, na construção e afirmação de novos valores partilhados pelo campo, do que propriamente uma mestiçagem formal, nas características das obras. Longe de configurar uma ruptura, um movimento dialético de alargamento dos limites da atividade artística, em Belém a arte não-figurativa foi tomada antes como um salto qualitativo em direção à vida moderna. Buscava-se ‘alcançar’ o Ocidente, sincronizar o passo com a arte ocidental.

Do ponto de vista formal, das obras mesmas, pouca coisa da virada entre os anos 1950 e 1960 se tornou pública, em acervos institucionais ou em estudos. No começo do Capítulo 1, aponto algumas das obras de membros do CAPA nesse período (Figuras 12 a 17). Elas indicam caminhos diversos, mesmo na obra individual dos artistas. Todos esses caminhos estão ligados a pesquisas artísticas iniciadas e desenvolvidas por outros artistas, em outros centros.

Essas obras são, antes de tudo, exercícios formais por meio dos quais os artistas em Belém procuravam absorver as questões da arte não-figurativa. Sintetização das formas do mundo exterior, abstracionismo lírico, tachismo, *action painting*, parecem ser referenciais em que essas primeiras experiências do CAPA se ancoraram. Da 1ª Exposição de Arte Abstrata do Pará, em 1960, não se sabe do paradeiro de nenhuma

³⁵ Serge Gruzinski, *O pensamento mestiço*, tradução de Rosa Freire d’Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

obra. Contudo, os jornais da época publicaram fotografias, como as Figuras 39 e 40, em que aparecem obras de Dionorte Drummond.

Francisco Paulo Mendes, ao apresentar essa primeira coletiva abstracionista, indica que se tratavam de jovens artistas (ainda que alguns já participassem da vida artística desde os anos 1940), “em busca do seu autêntico sentido e da sua legítima arte”, e nisso justificava possíveis “vacilações” apresentadas.³⁶ É o mesmo tom professoral que usou para apresentar a individual de Rego, em 1959: não poupa os artistas de críticas construtivas, mas celebra e parabeniza suas buscas e objetivos. E ainda afirmou:

Pelo menos a inteligência paraense terá a oportunidade de afirmar sua vitalidade e de mostrar que não se deixa mais estiolar, como vinha há anos, no compromisso acadêmico, no conformismo plástico e na aceitação incondicional das cediças convenções impostas em nome da “sagrada arte”, da “beleza imortal”, da “imitação da Natureza” e de todas as outras fórmulas de paralisia intelectual, de atrofia estética e de consagração de tolices e de inércia provincianas.³⁷

Palavras duras, que parecem ter como alvo a persistência de valores clássicos no campo artístico local ou, se não a persistência desses valores, ao menos a ausência dos valores modernos, que há décadas estavam afirmados no mundo ocidental. É interessante que a ‘inércia provinciana’ em Belém, superada pela guinada abstracionista, terminou substituída ainda por mais um provincianismo, já que a simples importação das ideias europeias não poderia configurar nada mais que uma caricatura cosmopolita.

Assim, Francisco Paulo Mendes jamais poderia prever, naquela primeira mostra coletiva de 1960, que poucos anos depois alguns dos abstracionistas locais retornariam à figuração pós-impressionista. E mais, se alternariam entre arte figurativa e não-figurativa, num ecletismo que deve ter desmontado qualquer tentativa de inscrição dos movimentos locais no rastro das vanguardas históricas.

Essa é uma outra diferença que o ideário modernista não-figurativo adquiriu, ao ser deslocado da Europa e mestiçado em um solo como Belém. A postura ambígua dos artistas diante da ruptura que era evocada pelos críticos pode ser conferida nessa produção eclética do período, que recorre sem pudor à figuração ou à abstração, como ‘estilos’ disponíveis para livre uso – talvez sem a consciência dessa operação, depois demarcada como típica da ‘arte pós-moderna’.

³⁶ Francisco Paulo Mendes, texto de apresentação da 1ª Exposição de Arte Abstrata do Pará, citado em Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 74.

³⁷ *Ibidem*, p. 74-75.

A adesão à arte não-figurativa parece ter sido antes de tudo uma estratégia dos artistas locais, condicionados pelo contato intensificado com outros campos artísticos, interessados em firmar posições e obter legitimação nesses outros cenários. Mais que a autonomia narrativa e formal, do puro fato pictórico, conquistada pelos artistas europeus, os artistas locais conquistaram a autonomia de dispor do ideário e das práticas modernistas ocidentais como estratégia de legitimação. As diversas correntes da arte não-figurativa se tornaram, então, culturas visuais, que o artista local manejou de acordo com seus próprios objetivos.

Retomemos a ideia de ‘regime de singularidade’ de Nathalie Heinich.³⁸ Como pensá-la também ‘fora de lugar’? Heinich elabora sua teoria a partir de análise e descrição dos fatos ocorridos no eixo euro-norte-americano. Talvez seja necessário investigar que tipo de ‘singularidade’ é possível ou preferível em lugares fora desse eixo.

Em Belém, nos anos 1950 e 1960, me parece que a ideia de singularidade estava condicionada pelas estruturas de colonialidade a que o campo artístico estava submetido. Não bastava desenvolver uma produção singular ou autêntica. Antes, era necessário ser singular em relação à arte até então legitimada na cidade, figurativa, e ser habitual e ordinário em relação à arte modernista ocidental já consolidada. Aderir ao abstracionismo era adquirir valor de singularidade naquele lugar e período, ainda que, para outros centros, essa produção não passasse de uma repetição das pesquisas de Kandinsky, Pollock e outros.

O desenvolvimento de uma produção não-figurativa ‘madura’, ‘singular’, com características próprias resultantes de um processo longo de pesquisa, parece só se completar em Belém nos anos 1970, especialmente na pintura de Ruy Meira, que será discutida adiante.

³⁸ Nathalie Heinich, “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”, tradução de Sônia Tabora, *Porto Arte*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, v. 13, n. 22, Porto Alegre, maio de 2005, p. 145-147.

Atuação coletiva organizada

A abertura à arte abstracionista, em Belém, não significou apenas uma assimilação estética, mas também a assimilação de repertórios conceituais em jogo e, além de tudo, o aprendizado de novos procedimentos de atuação no campo artístico. Um desses procedimentos assimilados é o da atuação coletiva organizada, bastante perceptível na virada entre as décadas de 1950 e 1960.

Naquele momento, dois grupos tiveram um papel fundamental para a adoção, divulgação e legitimação do abstracionismo em Belém: CAPA e Equipe Gestalt. É certo que já haviam ocorrido experiências anteriores de atuação artística coletiva organizada na cidade, mas CAPA e Gestalt guardam mais semelhanças com os grupos brasileiros de vanguarda construtiva – como Noigandres, Ruptura, Frente e neoconcretistas – do que com os grupos artísticos belenenses na primeira metade do século 20.

Informados pelas vanguardas históricas na Europa e por seus desdobramentos, os grupos concretistas e neoconcretistas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo definiram, no Brasil da segunda metade dos anos 1950, um paradigma para a atuação coletiva. Esse paradigma envolveu a proximidade das práticas individuais em torno de um programa estético; o desejo de ‘atualização’ do campo artístico, pela ruptura com o que este possuía de ‘defasado’ em relação à arte internacionalista; e uma intensa elaboração teórica, por vezes veiculada na forma de manifestos.

Mais que qualquer outra coisa, a organização dos grupos construtivos brasileiros pressupôs o combate contra tendências artísticas: especialmente a figuração modernista de viés alegórico-identitário, por um lado, e a abstração informal ou tachista, por outro. É esta conjuntura que, muito provavelmente, condiciona o aparecimento do CAPA e da Equipe Gestalt em Belém.

O CAPA foi criado oficialmente em setembro de 1959. A versão mais difundida sobre o surgimento do clube aponta uma ligação com os grupos de artistas que se reuniam para pintar paisagens ao ar livre (como o chamado Grupo do Utinga, nos anos 1940). “Tudo indica que o grupo deixou a pintura ao ar livre para se reunir socialmente, cada semana na casa de um deles. Discutem arte e mostram as novidades, os trabalhos feitos no atelier. É nesta ocasião que propõem a criação do CAPA”.³⁹

³⁹ Acácio Sobral, obra citada, p. 45.

O texto que divulgou a criação do clube foi assinado por Dionorte Drummond, Diretor de Relações Públicas daquela agremiação.⁴⁰ Nele, pode-se destacar alguns pontos. Publicou-se que a “diretriz precípua” do clube era, “além de estimular o amor às belas artes, proporcionar ambiente favorável ao surgimento de novos valores amazônicos”. O artista, falando pelo clube, critica o “marasmo artístico plástico” vivenciado em Belém, e especialmente a ausência de mostras competitivas. Buscando o “soerguimento do nível cultural artístico” em Belém e na região como um todo, o clube se propôs um “árido programa de realizações arrojadas”, que envolvia uma mostra coletiva de abstracionistas locais junto a convidados de reconhecimento nacional.⁴¹

Os desdobramentos do CAPA, suas realizações e sua desintegração, estão narrados em outros trabalhos.⁴² Cumpre destacar que o clube foi o principal articulador da adesão coletiva dos artistas visuais ao abstracionismo. Seu presidente, por exemplo, Ruy Meira, fundou naquele período a EBE Galeria, que promoveu exposições de artistas não-figurativos.

A Equipe Gestalt foi constituída em meados de 1960, por pessoas menos centradas nas questões das artes visuais. O tom do grupo era o da literatura, especialmente da poesia concreta. Fizeram parte de Gestalt:⁴³ os poetas Eliston Altman, Jurandir Bezerra,⁴⁴ Max Martins, Paes Loureiro,⁴⁵ Pedro Galvão e Ruy Barata;⁴⁶ os críticos Acyr Castro⁴⁷ e Lúcio Vespasiano do Amaral; o contista Ernesto Pinho Filho; e ainda o pintor José de Moraes Rego. O grupo girava em torno da ‘Página Artística’ do jornal *Folha do Norte*, suplemento então dirigido por Eliston Altman.⁴⁸

A equipe surgiu pretendendo “divulgar trabalhos acerca dos principais problemas da arte contemporânea”, assim como promover “exposições, cursos especializados e

⁴⁰ Dionorte Drummond, “O Clube de Artes Plásticas da Amazônia”, *A Província do Pará*, Belém, 13 de setembro de 1959, cad. 1, p. 5. **AV**.

⁴¹ Idem, para todas as citações do parágrafo.

⁴² Acácio Sobral, obra citada; e ainda Júnia de Barros Braga, *O Clube de Artes Plásticas da Amazônia: a experimentação abstrata e as transformações na pintura de seus artistas*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

⁴³ “Intelectuais e parlamentares aplaudem a Equipe Gestalt”, *Folha Vespertina*, Belém, 23 de agosto de 1960, cad. 1, p. 1-2. **AV**.

⁴⁴ José Jurandyr de Araújo Bezerra. Belém (PA), 1928 – Rio de Janeiro (RJ), 2013.

⁴⁵ João de Jesus Paes Loureiro. Abaetetuba (PA), 1939.

⁴⁶ Ruy Guilherme Paranatinga Barata. Santarém (PA), 1920 – São Paulo (SP), 1990.

⁴⁷ Acyr Paiva Pereira de Castro. Belém (PA), 1934-2016.

⁴⁸ Por questões técnicas, não foi possível consultar os exemplares do jornal durante a pesquisa. As microfilmagens dos exemplares estão disponíveis na Fundação Cultural do Pará, Belém.

demais iniciativas de ordem cultural”.⁴⁹ Entre as iniciativas previstas, estava a colaboração com o CAPA para promover uma mostra coletiva abstracionista, mencionando como participantes Álvaro Amorim, Benedicto Mello, Dionorte Drummond, Rego e Ruy Meira. Falava ainda em uma colaboração com o grupo Noigandres e com a equipe Concreta (Rio de Janeiro) – possível referência ao grupo neoconcreto –, para realizar uma exposição de poesia concreta, com a participação de Augusto de Campos,⁵⁰ Décio Pignatari,⁵¹ Ferreira Gullar,⁵² Haroldo de Campos, Lygia Pape⁵³ e Reynaldo Jardim,⁵⁴ além de participantes locais.

A exemplo de seus predecessores cariocas e paulistas, tais grupos eram compostos não somente por artistas plásticos ou poetas, mas também por intelectuais, escritores e demais interessados nas pautas artísticas. Foram esses dois grupos que estabeleceram a defesa de um programa estético de ruptura com a figuração, apostando na atualização do campo artístico local por meio de uma guinada coletiva para o abstracionismo, amparada pela divulgação de ideias na imprensa e pela promoção de exposições e de outras atividades culturais. Chegaram, de fato, a fomentar e realizar duas exposições coletivas abstracionistas em Belém (1960 e 1961), consolidando de vez as práticas não-figurativas na cidade.

Como numa simulação das vanguardas históricas europeias, CAPA e Gestalt articularam narrativas em que a adesão ao abstracionismo surgiu como atitude revolucionária. A diferença óbvia, com relação às ditas vanguardas, é que no final dos anos 1950 o abstracionismo já estava oficializado, no plano internacional, e esvaziado de qualquer potencial de ruptura que possa ter tido.

Os efeitos desse imaginário de ruptura, fabricado em torno do abstracionismo em Belém, podem ser mais ou menos intuídos. Por exemplo: o apagamento de Estela Campos, comentado no Capítulo 1, já que parecia ser necessário afirmar a adesão coletiva, mais que as poéticas individuais. Não se descarta que a invisibilidade da artista tenha ainda relação com outros fatores.⁵⁵

⁴⁹ “Equipe Gestalt vai promover exposição de pintura em agosto”, *Folha Vespertina*, Belém, 09 de julho de 1960, cad. 1, p. 1-2. **AV**.

⁵⁰ Augusto Luís Browne de Campos. São Paulo (SP), 1931.

⁵¹ Jundiaí (SP), 1927 – São Paulo (SP), 2012.

⁵² Pseudônimo de José Ribamar Ferreira. São Luís (MA), 1930 – Rio de Janeiro (RJ), 2016.

⁵³ Nova Friburgo (RJ), 1927 – Rio de Janeiro (RJ), 2004.

⁵⁴ Reynaldo Jardim da Silveira. São Paulo (SP), 1926 – Brasília (DF), 2011.

⁵⁵ Gil Vieira Costa, “Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte”, *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 13, n.3, setembro a dezembro de 2018.

2.2. OPÇÕES E ESTRATÉGIAS:

O IDEÁRIO ABSTRACIONISTA TENSIONADO PELAS OBRAS

Como já se discutiu inúmeras vezes, o estabelecimento do abstracionismo nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, nos anos 1950, foi condicionado pela crescente especialização e institucionalização do campo artístico nessas cidades – com o surgimento de museus, o início da Bienal de São Paulo, o fortalecimento do espaço editorial para a crítica de arte e a intensificação de contatos artísticos internacionais. Essas condições, habitualmente vistas apenas em seu aspecto ‘cultural’, devem também ser lidas como condicionantes econômicas. Outras cidades brasileiras, de menor robustez econômica, experimentariam as mudanças em seu campo artístico em outro ritmo e com consequências diversas.

Como vimos no Capítulo 1, Belém vivenciou forte institucionalização do campo artístico somente nos anos 1960, com a realização de duas edições do Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará (1963 e 1965); com a criação da Escola de Arquitetura na mesma universidade (1964), que assumiria o papel de formação artística em âmbito acadêmico; e com o estabelecimento da Galeria Angelus (1966), primeiro espaço expositivo especializado e governamental na cidade.

Acrescente-se a esses fatos a realização de três grandes eventos para o campo artístico, promovidos pela parceria entre órgãos de diferentes esferas governamentais ou privadas: a I Cultural Belém (1968), com uma exposição coletiva nacional e outra local, oficinas artísticas e ciclo de conferências; a Pré-Bienal Nacional de São Paulo (1970), da qual Belém foi um dos polos de seleção; e a I Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972), que demarca a última tentativa, naquele período, de importação do modelo ‘bienal de artes’ para a cidade.

Essa institucionalização foi fundamental para a introdução e assimilação de novos valores, integrando a cidade aos debates artísticos internacionalizados. Mas, a relação com os ideários da arte internacional não foi de modo algum uma relação passiva. E a transição para o abstracionismo (e depois para o ‘experimentalismo’) não esteve livre de contradições, paradoxos e disputas internas. Vejamos mais de perto alguns dos eventos do período.

I Salão da Universidade do Pará (1963)

Já foi dito que a realização do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1963, foi importante para consolidar e legitimar as práticas abstracionistas em Belém, selecionando e premiando artistas que enveredavam por essas pesquisas.⁵⁶ O evento foi, certamente, uma espécie de coroação para as ideias de autonomia e experimentação na produção artística.

Desde a concepção institucional até sua recepção crítica, o evento se voltava ao novo, ao experimental e, portanto, ao alinhamento da produção artística regional com os ditames mais em voga no panorama internacional. O preâmbulo do catálogo aponta que o salão se pensava como “vanguarda cultural impulsionada pela Universidade”.⁵⁷

Vanguarda significa: atuação pioneira e fecunda, rompimento de novos horizontes, ascensão de uma consciência crítica, atenta ao presente e projetada em direção ao futuro.

Nesse sentido, o Salão, cumprindo uma alta finalidade pedagógica, deverá contribuir não só para renovar, dignificar e atualizar o trabalho artístico entre nós, como também para que esse trabalho desperte a consciência e a capacidade do nosso povo.⁵⁸

Ainda assim, o tom geral do salão, para um crítico como o carioca Harry Laus, era caracterizado pelo “autodidatismo e pelo academicismo e figurativismo um tanto primários, resultantes da falta de informação artística a que a região está sujeita”.⁵⁹ Outro crítico de arte envolvido com o evento, Quirino Campofiorito, notou que a grande maioria dos artistas do Pará apresentou “um interesse artístico que se delimita nas medidas de um conservadorismo naturalmente compreensível”.⁶⁰

Os artistas que enveredaram pela abstração e pela experimentação, portanto, eram minoria. Ainda assim, ou por isso mesmo, tiveram voltados para si os mecanismos de premiação e de crítica de arte. Com pinturas abstracionistas, foram premiados Ruy Meira, Roberto de La Rocque, Dionorte Drummond e Luigi Giandolfo. Campofiorito

⁵⁶ Conferir Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 79 em diante.

⁵⁷ O catálogo não foi localizado. Utilizo-me da transcrição disponível em Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 328. **CF**.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ Harry Laus, “O I Salão da Amazônia”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1963, cad. B, p. 4. **HD**. Republicado em “Cronista do ‘Jornal do Brasil’ faz análise do I Salão de Artes Plásticas, realizado pela U.P.”, *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1963, cad. 1, p. 6. **AV**.

⁶⁰ Quirino Campofiorito, “I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de novembro de 1963, cad. 1, p. 4. **AV**.

chegou a dizer que “um grupo significativo [atirava-se] com talento e atitude esclarecida aos novos postulados técnicos e estéticos.”⁶¹

Ruy Meira apresentou sete obras no evento, e recebeu o 1º Prêmio de Pintura por *Composição*. Nenhuma delas foi incorporada a acervos conhecidos, mas alguns registros foram publicados em periódicos, entre os quais dois (Figuras 41 e 42) que, apesar de distintos, indicavam ambos se referirem à obra premiada. Outras fotografias do período podem ser consultadas (Figuras 43 a 45), permitindo vislumbrar mais uma possível obra de Ruy Meira, exposta na mostra. É nítida a relação que Ruy Meira estabelecia com as práticas construtivistas, fato percebido e comentado por Quirino Campofiorito.⁶² Em algumas obras (Figuras 41 e 42), se nota a proximidade com a visualidade concreta. Em obras como a registrada na Figura 45 a relação é construída com vertentes construtivas menos ‘duras’, como a produção de Rubem Valentim, conhecida pelos membros do CAPA já no final da década de 1950.

Roberto de La Rocque, por sua vez, dialogava muito mais com as correntes do chamado expressionismo abstrato, que primavam por gestualidade e espontaneidade. O artista apresentou quatro obras no evento, recebendo o 2º Prêmio de Pintura por *Composição*, registrada em uma fotografia da época (Figura 46), em que se vê ainda uma parte de uma outra possível obra do artista. O 2º Prêmio foi dividido com Benedicto Mello, que apresentou obras figurativas na mostra.

Outra pintura de Roberto de La Rocque, exposta no salão, faz parte do acervo de Elza Lobo Soares (Figura 47). Harry Laus chegou a dizer que Roberto de La Rocque foi o “único merecedor do prêmio de pintura”.⁶³ Também para Acyr Castro, jornalista paraense vinculado à Equipe Gestalt, o artista foi o “verdadeiro senhor da mostra”, e ainda o “mais dotado pintor” da cidade.⁶⁴ Sua crítica fala no contraste de cores, especialmente entre tons avermelhados e verdes, encontrando eco na Figura 14.

É o abstracionismo impulsivo, toda uma linguagem subjetiva, todo o inventivo, tranquilo no pesquisar o inquieto dos desencontros. (...) Diante desses trabalhos, confesso que me senti reconfortado vendo como neles repercute a perspectiva histórica da arte moderna, formas, densidades, violentas contorções e até mesmo aquelas tonalidades interiores de que falava Gauguin. Nem um outro artista valeu mais no I Salão da UP (...).⁶⁵

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

⁶³ Harry Laus, obra citada.

⁶⁴ Acyr Castro, “O salão que passou”, *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1963, cad. 2, p. 2. **AV.**

⁶⁵ Idem.

Dionorte Drummond participou com cinco pinturas, mas, ao que parece, não chegou a ser mencionado pelos críticos de arte. Foi contemplado com Menção Honrosa pela obra *Noturnal*, que é possivelmente aquela publicada em registro de jornal da época (Figura 48). Luigi Giandolfo apresentou oito pinturas na mostra, sendo contemplado com Bolsa de Estudos pela obra *Composição* – provavelmente a mesma registrada em jornal da época (Figura 49). Sobre este artista, Quirino Campofiorito reconheceu o “interesse por novos materiais para a criação artística. São naturalmente limitados ainda os recursos de que dispõe, mas a atitude sua diante do problema é digna já de distinção”.⁶⁶

Não se sabe exatamente que novos materiais seriam esses, mas é certo que, na obra de Giandolfo, germinava a ideia de experimentação, que se consolidaria em Belém na produção artística dos anos seguintes. Por outro lado, as obras do artista também foram vistas por Harry Laus como um termômetro para medir “a desorientação dos artistas do Norte”, já que Giandolfo apresentou “ao lado de válidas experiências de pesquisa visual, (...) insignificantes quadros figurativos, talvez para não espantar demais seus conterrâneos”.⁶⁷

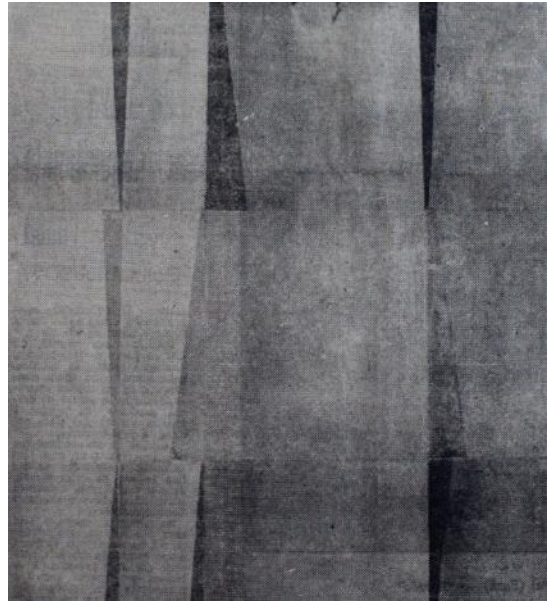
Campofiorito, por sua vez, foi menos rigoroso em relação à indecisão entre abstracionismo e figurativismo de outro artista local premiado na mostra, Benedicto Mello, mas demonstrou o mesmo desconforto.

Sou informado de que Benedicto Mello até recentemente realizava uma obra de muita significação na pintura abstrata. O retrato que expõe é muito bem tratado pictoricamente, o que confirma os dotes elevados de artista que voltou à pintura figurativa. Será, sem dúvida, dos pintores paraenses mais bem dotados. É senhor da técnica e denota uma sensibilidade que não lhe negará sucesso no terreno do figurativo como da abstração, bastando para tanto ser apenas preciso uma definição.⁶⁸

⁶⁶ Quirino Campofiorito, “I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de novembro de 1963, cad. 1, p. 4. **AV**.

⁶⁷ Harry Laus, “O I Salão da Amazônia”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1963, cad. B, p. 4. **HD**. Republicado em “Cronista do ‘Jornal do Brasil’ faz análise do I Salão de Artes Plásticas, realizado pela U.P.”, *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1963, cad. 1, p. 6. **AV**.

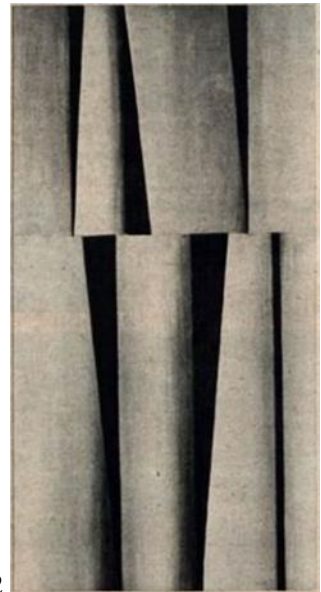
⁶⁸ Quirino Campofiorito, obra citada.



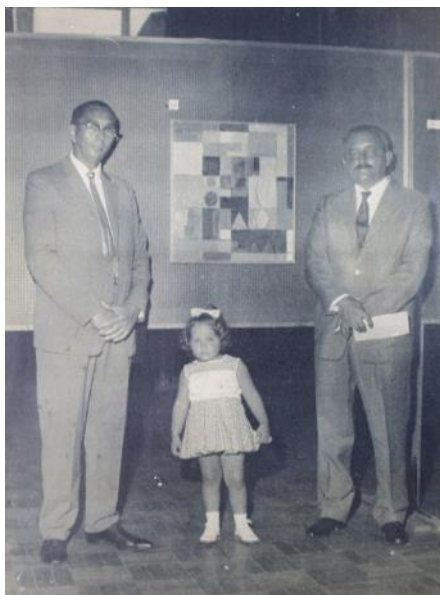
41



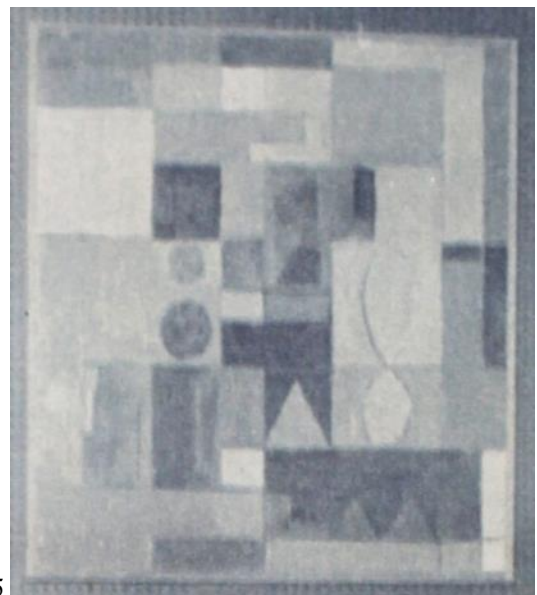
43



42



44



45

Figura 41: Registro em preto e branco de *Composição*, Ruy Meira, 1963.

Fonte: “Artes plásticas”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de novembro de 1963, cad. 2, p. 1. **AV**.

Figura 42: Registro em preto e branco de *Composição*, Ruy Meira, 1963.

Fonte: Oscar Ramos, “O Salão da Amazônia”, *Manchete*, ano 11, n. 611, Rio de Janeiro: Bloch, 04 de janeiro de 1964, p. 80. **HD**.

Figura 43: Registro em sépia de Celma Meira, Maria Angélica Meira e Ruy Meira, ao lado de possível obra do artista, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Fonte: Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas do Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV, Rio de Janeiro, 2008, p. 117.

Figura 44: Registro em preto e branco de Roberto de La Rocque, Maria Angélica Meira e Ruy Meira, ao lado de possível obra do artista, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Fonte: Pasta “Roberto de La Rocque Soares”. **MU**.

Figura 45: Registro em preto e branco de possível obra de Ruy Meira, 1963.

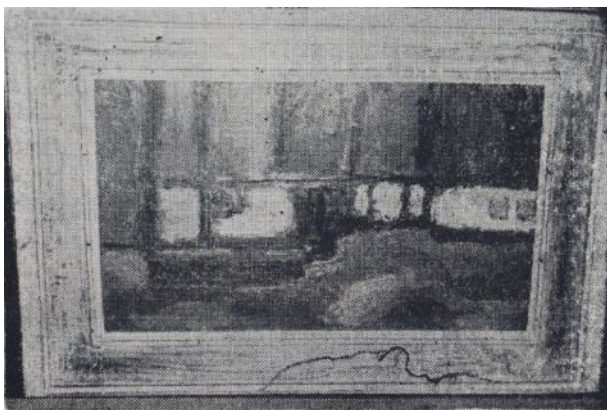
Fonte: Pasta “Roberto de La Rocque Soares”. **MU**.



46



47



48



49

Figura 46: Registro em preto e branco de Roberto de La Rocque ao lado de duas possíveis obras do artista, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Fonte: Arquivo do Museu da UFPA.

Figura 47: *Composição*, Roberto de La Rocque, óleo sobre tela, 1963.

Fonte: Acervo de Elza Soares. Registro publicado em Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 85.

Figura 48: Registro em preto e branco de obra de Dionorte Drummond, 1963.

Fonte: “Artes Plásticas”, *A Província do Pará*, Belém, 01 de dezembro de 1963, cad. 2, p. 2. **AV**.

Figura 49: Registro em preto e branco de *Interior*, Luigi Giandolfo, 1963.

Fonte: “Artes Plásticas”, *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1963, cad. 2, p. 1. **AV**.

Aberturas convenientes, fechamentos necessários

Com vivências cosmopolitas no campo artístico carioca, e comprometidos com a ideia de renovação artística, Harry Laus e Quirino Campofiorito não podiam compreender nem incentivar a oscilação dos artistas locais entre figuração e abstração. Eles certamente conheciam o isolamento cultural a que a região estava submetida, mas não lhes parecia uma estratégia válida lançar mão de diferentes graus de abertura ou fechamento às ideias internacionalistas. Ainda naquela década, no próprio eixo Rio de Janeiro-São Paulo, muitos artistas que haviam aderido à ruptura concretista ou abstracionista logo enveredariam também pela figuração, dos quais o melhor exemplo é possivelmente Ivan Serpa.⁶⁹ Mas em 1963 as coisas ainda não estavam postas dessa maneira, ao menos para Harry Laus e Quirino Campofiorito.

Mesmo entre os envolvidos com o campo artístico em Belém, a opção pelas correntes ditas avançadas parecia uma demanda que guiava a atuação dos júris de seleção e da organização dos eventos artísticos em geral (escolha de nomes a convidar, por exemplo).

Na segunda edição do Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1965, há o caso de José de Moraes Rego. Este artista foi um personagem importante para a consolidação do abstracionismo na cidade, realizando exposição individual em 1959 e participando de exposições coletivas, além de ter integrado o CAPA e a Equipe Gestalt. Em 1987, Rego deu uma entrevista a um jornal local, dentro da programação de um livro comemorativo de seus quarenta anos de atividades artísticas. O jornalista lhe perguntou sobre alguma mágoa ou lembrança triste nesse período.

(...) eu relembro um fato que me ficou atravessado na garganta todos esses anos e que vomito agora; faço-lhe uma catarse, nesse momento. Foi no 2º Salão de Arte da Universidade, lá pelo começo da década de 60. (...) Concorri ao salão com belíssimos trabalhos de arte primitiva (havia acabado de deixar o abstracionismo). E fui recusado. Soube depois que o líder que comandava o júri de seleção (em todo júri há sempre um líder que comanda e orienta a opinião dos demais), disse mais ou menos o seguinte: “Como é que esse moço tem a coragem de mandar esses bonecos, depois de ter feito exposições de arte abstrata tão importantes?”.⁷⁰

Se confiarmos nas palavras de Rego, os dizeres por ele mencionados podem ser creditados a Benedito Nunes, que presidia a Comissão de Organização e compôs o júri

⁶⁹ Ivan Ferreira Serpa. Rio de Janeiro (RJ), 1923-1973.

⁷⁰ José de Moraes Rego, entrevistado em “40 anos de arte de Moraes Rego”, *A Província do Pará*, Belém, 07 e 08 de junho de 1987, cad. 1, p. 13. **AV**.

daquele evento (ao lado de Aloísio Magalhães, Cristiano Miranda, Hilda Campofiorito e Quirino Campofiorito). De qualquer modo, as diferentes posturas diante das investidas de modernização cultural, em Belém dos anos 1960, alertam para a insolúvel questão sempre posta para os artistas atuando na periferia dos centros econômicos: diante da informação internacionalista, que aberturas são convenientes e que fechamentos são necessários?

Chama atenção um artigo publicado por Harry Laus em jornal carioca, direcionado a um de seus interlocutores (real ou fictício) em sua estada em Belém, em 1963. O texto aponta para a recusa da arte moderna mesmo por um jovem que, a princípio, vivenciava as mudanças e novidades de outras áreas da vida sem maior esforço. O crítico faz uma defesa curiosa dos valores artísticos modernos. Ressalto alguns pontos no trecho que segue:

Ainda estou preocupado com o que ouvi de você no I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. “Gosto daquilo (mostrando uma paisagem certinha) porque entendo e não sou capaz de fazer”.

(...) Talvez o que falte a você seja apenas folhear alguns livros de arte para compreender a evolução natural da pintura, da escultura etc. Passará a aceitá-la. Compreenderá que é um caminho natural de evolução, de aperfeiçoamento do ser humano.

(...) Há ainda outro ponto que gostaria de referir a você. Isto que se convencionou chamar de arte moderna existe apenas em sua cidade? Ou em todas as cidades de todos os países do mundo? Se o acontecimento é internacional, participando dele pessoas de raças diferentes, credos religiosos e políticos diversos, poderá ser simplesmente negado?

(...) Volte ao Salão. Muito do que lá está não é remédio de curandeiro mas receita médica. Se houve erro, desculpe-o e aprove a boa intenção do artista.⁷¹

Para o crítico carioca, a arte aparece ainda em uma perspectiva evolucionista, em voga durante toda a primeira metade do século 20 e mesmo antes, importando e adequando as temporalidades das ciências biológicas para as ciências humanas. Além disso, há a ideia de uma universalidade da arte, que serviu de base para pautar um adesismo às correntes internacionalistas que, no fundo, foram correntes gestadas no seio dos centros econômicos e ‘traduzidas’ para as periferias subdesenvolvidas.

Os exemplos de alguns outros artistas participantes do salão de 1963, que não aderiram totalmente às correntes abstracionistas, podem ser férteis quando contrapostos à ideologia artística manifestada por Harry Laus. Benedicto Mello, João Pinto e Mário Pinto Guimarães são exemplos que convém investigar.

⁷¹ Harry Laus, “Carta a um moço de Belém”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1963, cad. 3, p. 4. **HD**.

João Pinto, escultor modernista

O mais velho entre os três, João Pinto, vinha de uma trajetória muito particular de envolvimento com as artes plásticas. Artista participante com pinturas nas duas mostras coletivas abstracionistas em Belém, 1960 e 1961, em 1963 ele parece já ter colocado suas incursões por desenho e pintura em segundo plano, para se dedicar com maior vigor à escultura. Entre os poucos (sete) artistas que se inscreveram na categoria escultura do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, João Pinto é aquele que apresenta o maior conjunto de obras, num total de oito peças. Com *Figura de mulher* recebeu o 1º Prêmio de Escultura no evento, obra registrada em algumas fotografias da época (Figuras 50 e 51).

Outro registro, publicado em jornal, apresenta ainda outros trabalhos seus participantes da mostra (Figura 52); um deles é muito semelhante a uma escultura em alumínio (Figura 53) que consta no acervo da Elf Galeria, em Belém, e cuja data seria 1990. Há a possibilidade de ser a mesma obra apresentada em 1963, ou ainda uma espécie de cópia daquele trabalho feita posteriormente.

É proveitoso comparar essas esculturas com trabalhos mais antigos de João Pinto, como *O trabalhador* (1948, Figura 54). Parece notável que há a passagem de um fazer com viés ‘impressionista’ (como na pintura de João Pinto e outros membros do Grupo do Utinga naquela década), de tema social, para uma progressiva depuração formal, percebida em obras mais figurativas como *Figura de mulher* (1961, Figura 55), até desembocar nas obras estilizadas com que participa do salão em 1963. Posteriormente, até o fim de sua vida no início dos anos 1990, o artista manterá boa parte de sua escultura vinculada ao tema da figura feminina sob um tratamento formal modernista.

Aparentemente, João Pinto foi um tanto refratário às transformações do mundo da arte nos anos 1960 e 1970. Em sua obra, que gozou de relativo êxito local, absorveu paulatinamente os valores plásticos da escultura modernista, e ignorou quase completamente as questões postas pelas ‘neovanguardas’ à arte tridimensional.

Muitas vezes citado compondo uma trindade sagrada de mestres modernistas da arte paraense ao lado de Benedicto Mello e Ruy Meira,⁷² Pinto passou pela turbulência

⁷² Conferir, por exemplo, João Carlos Pereira, “Benedicto Mello: todos os caminhos”, *Benedicto Mello: caminhos*, catálogo de exposição realizada em 1998, Belém: SECULT/PA, 1998, sem número de página. AA.

da virada entre as décadas de 1960 e 1970 sem se lançar em experimentações radicais, como fizeram Ruy Meira e, em menor escala, Benedicto Mello.

Talvez sua estratégia de abertura/fechamento às correntes internacionalistas estivesse condicionada pelas demandas profissionais em que estava inserido. Sabe-se que João Pinto vinha de uma posição social desfavorecida, distinta da experiência da maioria dos artistas de sua geração.⁷³ Desde a adolescência teve que conciliar o interesse artístico com a busca de renda, passando por inúmeros ofícios, como carpinteiro, ferreiro, *office boy*, impressor, tipógrafo, servente, e finalmente auxiliar de desenhista e desenhista técnico.⁷⁴

A partir de meados dos anos 1930, foram inúmeras as encomendas que recebeu do poder público e privado, para as mais diversas obras tridimensionais: medalhões, bustos, estátuas, pequenos ou grandes monumentos e até mesmo uma das berlindas usadas na procissão religiosa do Círio de Nazaré, em Belém. Tal demanda, em geral de cunho figurativo, às vezes de gosto acadêmico, pode ter condicionado João Pinto a permanecer no raio de ação de um escultor modernista.

⁷³ Conferir Yeda Lobato Potiguar, *A obra do escultor paraense João Pinto*, Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Licenciatura em Educação Artística da UFPA, Belém, 1983, p. 3-5. Pasta “João Pinto”. **MEP.**

⁷⁴ *Ibidem*, p. 5-12.



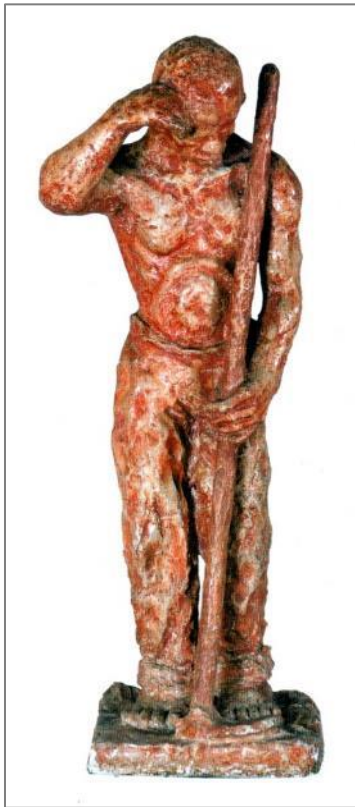
50



51



52



54



55



53

Figura 50: Registro em sépia de João Pinto, Roberto de La Rocque, Ruy Meira e Benedicto Mello, em volta de obra de João Pinto, I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1963.

Fonte: Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas do Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV, Rio de Janeiro, 2008, p. 116.

Figura 51: Registro em preto e branco de *Figura de mulher*, João Pinto, escultura em madeira, 1963.

Fonte: Oscar Ramos, “O Salão da Amazônia”, *Manchete*, ano 11, n. 611, Rio de Janeiro: Bloch, 04 de janeiro de 1964, p. 80. **HD**.

Figura 52: Registro em preto e branco de obras de João Pinto, 1963.

Fonte: Ildefonso Guimarães, “I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de novembro de 1963, cad. 2, p. 1. **AV**.

Figura 53: Sem título, João Pinto, escultura em alumínio, 66,5cm x 15cm x 14cm, 1990.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 54: *O trabalhador*, João Pinto, escultura em gesso, 100cm x 40cm x 23cm, 1948.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 55: *Figura de mulher*, João Pinto, escultura em mármore, 50cm x 15cm x 15cm, 1961.

Fonte: Acervo do MABE.

Benedicto Mello e Mário Pinto Guimarães

Podemos observar as diferentes estratégias diante das correntes artísticas internacionais por meio de outros dois artistas participantes do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará: Benedicto Mello e Mário Pinto Guimarães. Ambos participaram também do II Salão de Artes Plásticas, promovido pela UFPA em 1965, o que nos fornece mais um elemento para comparação.

Benedicto Mello integrou o Grupo do Utinga, onde pode desenvolver suas técnicas de pintura figurativa. Depois, compôs também o CAPA, tendo sido do primeiro núcleo de artistas a aderir ao abstracionismo em Belém. Uma das poucas obras suas conhecidas do período revela a experimentação da *action painting* (Figura 13) e a influência de Jackson Pollock, cuja obra Benedicto Mello teria visto em viagem aos EUA em 1958.⁷⁵ Essa fase de sua produção foi exibida em individual na EBE Galeria, em dezembro de 1960.⁷⁶

Mas, em sua participação no salão de 1963, apresentou duas pinturas figurativas, sendo uma delas o retrato *Paulo Maranhão*, com a qual recebeu o 2º Prêmio da categoria. Naquele ano, antes do salão, Benedicto Mello realizou exposição individual na sede do Pará Clube, oportunidade em que provavelmente houve a aquisição das obras *Luz e sombra* (Figura 56) e *Cais* (Figura 20) pela Universidade do Pará, conforme consta no verso dessas obras. No período entre dezembro de 1960 (individual na EBE Galeria) e junho de 1963 (individual no Pará Clube), o artista parece ter retornado do abstracionismo para a pintura figurativa pós-impressionista.

Mário Pinto Guimarães era filho da artista plástica Angélica Pinto Guimarães, que lhe deu os primeiros impulsos para a prática artística.⁷⁷ No final dos anos 1940, estudante, participou de algumas exposições artísticas escolares.⁷⁸ Reapareceu somente no salão de 1963, com quatro pinturas, sendo uma delas *Canto de praça*, com a qual foi contemplado com Bolsa de Estudos no evento.

São muitas as proximidades entre *Luz e sombra* (Figura 56) e *Canto de praça* (Figura 57), de Benedicto Mello e Pinto Guimarães, respectivamente. Há a opção temática por

⁷⁵ Conferir Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 70.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Conferir Antônio Juvenil da Frota, *A luz, o tema e a técnica: a relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2015, p. 67.

⁷⁸ Ibidem, p. 68.

uma determinada paisagem urbana; a semelhança técnica na paleta de cores e na fatura pictórica pós-impressionista; e ainda o recurso da perspectiva enquadrada em um ponto de vista muito parecido. Esse tipo de pintura já havia sido legitimado pelo campo artístico local e formatado o gosto da sociedade de então.

Com a Bolsa de Estudos, Mário Pinto Guimarães seguiu para o Rio de Janeiro, onde permaneceu entre 1964 e 1965, vinculado aos cursos do MAM Rio.⁷⁹ Lá, teria sido aprendiz especialmente de Domenico Lazzarini e Ivan Serpa. Lazzarini lecionava técnicas de pintura, e naquele momento acumulava experiências tanto com paisagens figurativas quanto com o abstracionismo gestual. Serpa, por seu turno, vinha da experiência concretista que o consagrara, e no período em questão estava em pleno envolvimento com a chamada nova figuração.

A bolsa de estudos, a permanência no Rio de Janeiro, favoreceram a opção vocacional prevalente em Pinto Guimarães. A sazonalidade foi substituída por uma constante participação em salões, coletivas e individuais, após 1965, em Belém e em outras capitais.⁸⁰

O retorno a Belém trouxe também a participação no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1965. Não se tem registro da(s) obra(s) participante(s) no evento, mas há uma pintura de Mário Pinto Guimarães localizada no Rio de Janeiro e datada de 1965, chamada *Abstrata* (Figura 58). A obra mostra um artista que enveredava pelo abstracionismo tachista, já distante da figuração de *Canto de praça*. Uma crítica assinada por Acyr Castro faz uma possível referência indireta a Mário Pinto Guimarães:

Em certo sentido, quase todas as revelações de 63 não vingaram, ou – no mínimo – nada apresentam que preste nesta segunda bienal, conquanto (algumas) hajam cumprido bolsas de estudo ou aperfeiçoamento em centros mais adiantados.⁸¹

Tal comentário, entretanto, não pode ser entendido como uma resistência às correntes abstracionistas, já que o autor do texto fez parte da Equipe Gestalt e, nessa mesma oportunidade, elogiou o abstracionismo de Benedicto Melo e Arnaldo Vieira, premiados naquela edição, além de dois anos antes ter elogiado as experiências de Roberto de La Rocque, premiado em 1963.⁸²

⁷⁹ Conferir Gileno Chaves, “Pinto Guimarães: um homem realizado”, *VI Salão Unama de Pequenos Formatos*, catálogo de exposição realizada de 26 de abril a 01 de junho de 2000, Belém: Unama, 2000, sem número de página. **CF**.

⁸⁰ Gileno Chaves, obra citada.

⁸¹ Acyr Castro, “Bienal, 65 (I)”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de novembro de 1965, cad. 3, p. 2. **AV**.

⁸² Acyr Castro, “O salão que passou”, *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1963, cad. 2, p. 2. **AV**.

Benedicto Mello foi o 1º Prêmio de Pintura no salão de 1965, com a obra *Noturnal II* (Figura 59). Aparentemente, ele retomou o abstracionismo que havia abandonado – ao menos em sua participação no salão de 1963. Benedicto Mello e Mário Pinto Guimarães: duas trajetórias muito distintas, mas que parecem se aproximar no contexto dos salões da UFPA. Da figuração de *Luz e sombra* e *Canto de praça* (ambas de 1963) ao abstracionismo tachista de *Noturnal II* e *Abstrata* (ambas de 1965).

Os dois artistas desenvolveriam, nos anos seguintes, tanto obras figurativas quanto abstracionistas, o que aponta para uma espécie de estratégia diante do crescente predomínio das correntes mundializadas. Tais artistas pareciam adequar sua produção de acordo com o público e os objetivos a que destinavam a mesma.

Seria a indecisão entre figurativo e abstracionismo, criticada por Harry Laus e por Quirino Campofiorito em 1963,⁸³ um efetivo método dos artistas conciliarem a ‘abertura conveniente’ com o ‘fechamento necessário’?

⁸³ Harry Laus, “O I Salão da Amazônia”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1963, cad. B, p. 4. **HD**; Quirino Campofiorito, “I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de novembro de 1963, cad. 1, p. 4. **AV**.



56



59



57



58

Figura 56: *Luz e sombra*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 48cm x 60cm, 1963.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 57: *Canto de praça*, Mário Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 67cm x 57cm, 1963.

Fonte: Acervo de Dióris Pinto Guimarães. Registro publicado em Antônio Juvenil da Frota, *A luz, o tema e a técnica: a relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2015, p. 70.

Figura 58: *Abstrata*, Mário Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 49,5cm x 72,5cm, 1965.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 59: *Noturnal II*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 90cm x 90cm, 1965.

Fonte: Acervo do MABE.

O desconforto de Paolo Ricci

Paolo Ricci não expôs no I Salão de Artes Plásticas, em 1963, mas participou da programação de palestras, com o tema “A linha como potência estática no geometral e na configuração”.⁸⁴ Durante o período em que os jornais publicavam registros dos trabalhos premiados no salão, Ricci também teve uma obra sua registrada e publicada (Figura 60). A pintura é figurativa e parece flertar com movimentos modernistas agrupados sob o rótulo de expressionismo. O estilo é semelhante ao de um de seus autorretratos (Figura 61), realizado em 1964, com possível influência dos conhecidos retratos de Modigliani. Também mantém relações formais com obras mais antigas do próprio artista, como *Travessa São Pedro* (Figura 23), de 1959.

Ricci iniciou suas atividades artísticas nos anos 1950, integrou o CAPA e atravessou os anos 1960 mantendo-se pintor figurativo, incólume diante das movimentações do campo artístico local pelo abstracionismo, ainda que sua obra demonstrasse um tratamento formal que muitas vezes se aproximava daquela vertente, como em *Perfil noturno da Caixa d'água* (1960, Figura 38).

Em 1961, Paolo Ricci realizou exposição individual no Clube do Remo, oportunidade que nos oferece o exemplo mais claro das tensões que envolviam abertura e fechamento às correntes internacionais. É ele mesmo quem escreve as palavras seguintes, em seu relatório sobre artes plásticas no Pará:

O movimento abstrato eclodira em Belém em 1959 e, em 1961, contra todas as adesões dos pintores modernos, Paolo Ricci expunha sem se vincular ao abstracionismo, resistência essa que era interpretada como combate à nova tendência, quando, na verdade, era uma defesa da liberdade do artista expressar-se como queria.⁸⁵

O discurso deixa transparecer ao menos um importante subtexto: quando fala em “resistência” ao abstracionismo, parece dizer que esta corrente avançava sobre as outras e lhes ocupava o espaço. Mas é o texto de Frederico Barata, apresentando essa exposição individual de 1961, que deixa evidente o desconforto de Paolo Ricci pela aparente imposição de aderir ao abstracionismo que o campo artístico em Belém lhe impingia.

Quando me pediu que lhe prefaciasse esse catálogo, manifestou-me Paolo Ricci o seu inconformismo com as exigências de certos círculos, com os quais se vê forçado a conviver o artista de nosso tempo, intransigentes na inadmissão de

⁸⁴ “Conferência de Paolo Ricci no Salão da UP”, *A Província do Pará*, Belém, 28 de novembro de 1963, cad. 2, p. 10. **AV**.

⁸⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 307-308. **CF**.

outras formas que, em pintura, se afastam daquilo que se convencionou chamar de “moderno” ou “ultra-moderno”, ou, mais expressiva e genericamente, de “abstração”. (...) Estamos aqui diante de uma obra honesta, com excelentes qualidades, cujo mérito principal é não se confundir com as improvisações ou com os “modismos”.⁸⁶

Inconformismo, exigências, intransigentes, inadmissão, improvisações, modismos: o léxico usado por Frederico Barata aponta para uma fratura no campo artístico em Belém, uma disputa de poder entre dois grupos na legitimação de suas práticas artísticas. As correntes internacionalistas – especialmente as práticas abstracionistas, mais em voga no período – aparecem como uma forma que se impõe, podendo resultar em “modismos” que eclipsariam outras pesquisas, tão ou mais importantes que aquelas.

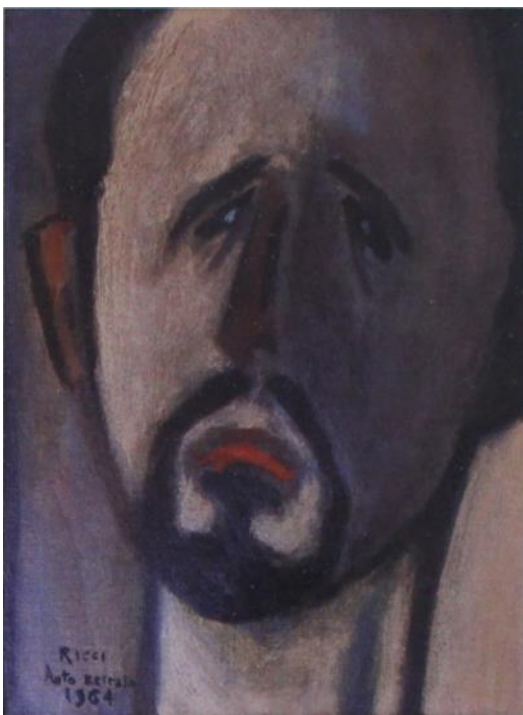
Mas mesmo Frederico Barata parece ter uma posição ambígua, no texto mencionado, quando diz ser “possível que amanhã vejamos Paolo Ricci, fiel à sua época, formando no grupo dos mais avançados pintores”.⁸⁷ Ora, ser “fiel à época” seria aderir às correntes abstracionistas? E essa adesão representaria aquilo que havia de mais “avançado” no campo artístico daquele tempo? O ideário de uma internacionalização natural e necessária, no campo das artes plásticas, ressurgiu até mesmo em um texto que, aparentemente, buscava se colocar numa posição contrária ou alternativa.

⁸⁶ Frederico Barata, texto de apresentação à exposição individual de Paolo Ricci em 1961, republicado em Paolo Ricci, *40 anos de pintura: 1950-1990*, catálogo de exposição realizada de 14 a 30 de novembro de 1990, Belém: Museu da UFPA, 1990, sem número de página. Pasta “Paolo Ricci”. MU.

⁸⁷ Idem.



60



61

Figura 60: Registro em preto e branco de *Estudo*, Paolo Ricci, 1963.

Fonte: “Artes plásticas”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de novembro de 1963, cad. 2, p. 2. **AV.**

Figura 61: *Auto retrato*, Paolo Ricci, óleo sobre tela, 48cm x 39cm, 1964.

Fonte: MNBA, *Paolo Ricci*, impresso de exposição realizada em outubro de 1985, Rio de Janeiro: MNBA, 1985, sem número de página. Pasta “Paolo Ricci”. **MEP.**

Os salões da UFPA no contexto nacional

Nos anos 1960, especialmente em cidades às margens como Belém, os salões foram um dos principais mecanismos de legitimação das transformações artísticas, estimulando a absorção e a formulação de práticas novas, inicialmente das ideologias artísticas modernas, seguidas pelas práticas chamadas ‘pós-modernas’. A iniciativa da Universidade do Pará em criar o Salão de Artes Plásticas precisa, no mínimo, ser compreendida a partir de dois eixos: um diacrônico e local, outro sincrônico e nacional. Tais conexões poderão contribuir para nosso entendimento sobre o significado das duas edições do evento para o campo artístico em Belém.

Para começar, vale observar as palavras de Icleia Borsa Cattani sobre o surgimento dos salões de arte nas sociedades burguesas europeias, século 18:

Os Salões de Arte surgiram com as sociedades capitalistas, ou seja, no momento em que a produção artística autonomizou-se, enquanto campo e prática simbólicos. (...) No momento de sua aparição, os salões caracterizavam-se por seu caráter marcadamente oficial: os júris eram compostos por pessoas ligadas ao poder público e os artistas criteriosamente selecionados por sua submissão aos princípios estéticos em vigor (princípios estes que serviam aos interesses da burguesia ascendente).⁸⁸

Os salões surgem como reflexo da constituição do campo artístico, com suas regras e especificidades, e ao mesmo tempo estavam vinculados ao campo do poder, em um momento em que as artes visuais ainda não haviam firmado a ideia de autonomia da prática artística. Por outro lado, ainda que houvesse essa ‘serventia’ da arte à afirmação da sociedade burguesa, os salões em geral também abrigaram a contestação dos poderes e da arte oficiais, por possuírem um caráter plural e efêmero.

Os Salões cumpriram assim, bem como os museus, um papel de legitimação da nova ordem vigente. Mas, desde muito cedo, ocorreram tentativas, por parte dos artistas, de ocupar os espaços sacralizados para contestar as normas sociais. Os Salões, por seu caráter temporário e por suas vinculações diretas (positivas ou negativas) com os movimentos contemporâneos, foram mais abertos a essa ocupação do que os museus.⁸⁹

No Brasil, as Exposições Gerais oficiais surgem ainda nos anos 1840, e os Salões oficiais nos anos 1890. Ambas as iniciativas estavam vinculadas à Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, instituição de formação artística existente mais importante do país. Nessas mostras competitivas

⁸⁸ Icleia Borsa Cattani, “Os salões de arte são espaços contraditórios” [1986], em Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 295.

⁸⁹ Idem.

oficiais são testados modelos de política cultural, como os prêmios de viagem ao estrangeiro ou a divisão em categorias, que depois seriam adotados ou adaptados em várias cidades do Brasil, incluindo Belém.

Sem considerar as ‘exposições artístico-industriais’ promovidas nessa cidade, podemos observar que os salões de arte começaram a ser realizados em Belém na década de 1910. Ainda em 1909, sem caráter oficial, ocorreu um Salão Paraense de Belas Artes, promoção de artistas que atuavam na cidade, como Francisco Estrada, Pedro Campofiorito e Theodoro Braga.⁹⁰ Talvez esse primeiro evento tenha motivado a criação do Salão de Pintura, promovido pelo Governo do Pará em 1911, com uma segunda edição realizada em 1917.⁹¹

Entre 1921 e 1924 ocorreram quatro edições anuais do Salão de Pintura da Academia Livre de Belas Artes, instituição de ensino particular, organizada por importantes artistas da cidade.⁹² Em 1936 e 1938 foram promovidas duas edições do Salão de Ensaio da Instrução Artística Brasileira, distribuindo prêmios entre os artistas de muito reconhecimento, atuantes em Belém.⁹³ De 1940 a 1948 foram realizadas nove edições anuais do Salão Oficial de Belas Artes, promovido pelo governo estadual, nos dois últimos anos em parceria com a SAI.⁹⁴ A SAI também promoveu, sem vínculo com o poder público, um Salão de Belas Artes em 1951.⁹⁵ Em seguida, 1952 e 1953, houve duas edições de um novo Salão Oficial de Belas Artes, do governo estadual.⁹⁶

Essas realizações indicam um desejo intermitente, se não contínuo, do campo artístico em Belém por uma instância de legitimação nos moldes dos salões de arte havidos na Europa, no Rio de Janeiro, e em outros lugares. Muitos dos acontecimentos vivenciados nesses centros referenciais repercutiram em Belém de algum modo. O exemplo mais emblemático é a divisão, nos salões oficiais em Belém nos anos 1940 e 1950, entre as categorias de ‘arte clássica’ e ‘arte moderna’ – solução advinda das decisões tomadas no Salão Nacional de Belas Artes em 1940.⁹⁷ Além disso, alguns dos

⁹⁰ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 177. **CF**.

⁹¹ *Ibidem*, p. 181 e 199.

⁹² *Ibidem*, p. 206-207.

⁹³ *Ibidem*, p. 241.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 251 em diante. Conferir ainda Caroline Fernandes, *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*, Belém: IAP, 2013.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 285-287.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 291-295.

⁹⁷ Angela Ancora da Luz, “Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão”, *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n. 13, Rio de Janeiro, 2006, p. 59-63.

personagens que atuaram nos salões promovidos pela UFPA nos anos 1960, nas comissões ou enquanto concorrentes, vinham da experiência e contato com essas mostras competitivas realizadas em décadas anteriores.

Depois dos anos 1960, esse desejo do campo local por uma instância legitimadora aos moldes dos salões de arte desembocaria na Bienal Amazônica de Artes Visuais, promovida pelo governo estadual, com apenas uma edição em 1972. Também levaria à realização do Salão Arte Pará, promovido anualmente pela FRM desde 1982, se tornando uma importante mostra competitiva de abrangência nacional. E, ainda, fomentaria as três edições do Salão Paraense de Arte Contemporânea, promovidas pelo governo estadual entre 1992 e 1994.

Além dessa continuidade histórica, também é preciso entender os Salões de Artes Plásticas da Universidade do Pará a partir do quadro cultural brasileiro nos anos 1960. Primeiro, podemos ressaltar que a criação da Universidade do Pará, em 1957, se encaixava na política desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek. O segundo reitor da universidade, José da Silveira Neto, nomeado em 1960, iniciou uma política cultural institucional que estimulava um trânsito intenso com outras cidades brasileiras, como nas ações do Serviço de Teatro ou a criação da Escola de Arquitetura, além dos próprios Salões de Artes Plásticas.⁹⁸

As mostras competitivas se tornaram mais expressivas naquele período, a tal ponto que muitos agentes do campo artístico começaram a debater o esgotamento dos salões no final dos anos 1960. Em muitas cidades brasileiras houve a realização de eventos do tipo, na trilha dos salões de arte promovidos pelo governo federal (Salão Nacional de Belas Artes e Salão Nacional de Arte Moderna, o segundo desde 1951) e da Bienal de São Paulo, que crescia cada vez mais.

Retornemos às reflexões de Icleia Cattani:

[Os salões de arte] podem refletir de modo abrangente e inclusive, auxiliar a produzir o intenso dinamismo e a grande diversidade de tendências da produção artística contemporânea. No Brasil, principalmente nas regiões periféricas, deslocadas dos centros de poder, os Salões desempenham basicamente esse papel, em ambientes que são historicamente carentes de espaços destinados à distribuição da produção artística.⁹⁹

⁹⁸ Conferir Edison Farias e Ilton Ribeiro, “Bienal (somente duas): a arrancada cultural de uma universidade nortista sem tradição nas artes plásticas”, *Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes: provocações-transformações-revolta*, Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010, p. 334-346.

⁹⁹ Icleia Borsa Cattani, “Os salões de arte são espaços contraditórios” [1986], em Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 297.

Certamente os salões dos anos 1960 contribuíram bastante para a circulação e legitimação, nas várias regiões brasileiras, das correntes artísticas internacionalistas de vanguarda, ‘pós-modernas’. E asseguraram, em cidades como Belém, o contato com essas tendências junto a consolidação da produção local, em toda a sua heterogeneidade.

Em Manaus, cidade que partilhava a condição amazônica com Belém, o grupo modernista Clube da Madrugada promoveu, entre 1962 e 1967, três edições do Salão Madrugada e três da Feira de Artes Plásticas do Amazonas, eventos que dinamizaram o campo artístico local.¹⁰⁰ Em Curitiba, entre 1960 e 1969 foram realizadas edições do Salão de Arte Moderna do Paraná, espécie de contraponto ao Salão Paranaense de Belas Artes, realizado desde 1944, mais acadêmico ou conservador. Mesmo este último evento experimentou uma abertura às correntes internacionalistas nos anos 1960, com a presença de nomes ‘nacionais’ nos júris e a participação e premiação de artistas não-locais.¹⁰¹ Criado em 1937, o Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte também experimentou, a partir de 1963, um considerável internacionalismo.¹⁰² Em Brasília, foram promovidas, entre 1964 e 1967, quatro edições do Salão de Arte Moderna de Brasília. Em Campinas, a partir de 1965 foi realizado o Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Em Salvador, em 1966 e 1968 foram realizadas duas edições da Bienal da Bahia, com forte intervenção do governo militar, o que possivelmente condicionou a descontinuidade do evento.

Todos esses eventos, além de tantos outros, indicam que as mostras competitivas ganharam impulso nos anos 1960, nas várias regiões brasileiras. E indicam de que modo os Salões de Artes Plásticas da Universidade do Pará faziam parte de um amplo conjunto de iniciativas institucionais que buscavam integrar e modernizar os campos artísticos no país.

Benedito Nunes, principal responsável pelas duas edições do salão paraense, vivenciou a efervescência cultural vanguardista do começo dos anos 1960. Em setembro de 1963, por exemplo, dois meses antes da realização do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, Benedito Nunes esteve em Belo Horizonte, convidado a participar

¹⁰⁰ Luciane Páscoa, *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*, Manaus: Valer, 2011, p. 117 em diante.

¹⁰¹ Emerson Dionísio de Oliveira, *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*, Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 55.

¹⁰² Rodrigo Vivas, *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*, Belo Horizonte: C/Arte, 2012, p. 146.

da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, promovido na UFMG.¹⁰³ Na ocasião, também participaram nomes como Augusto de Campos, Décio Pignatari, Frederico Morais,¹⁰⁴ Paulo Leminski,¹⁰⁵ entre outros, além de Haroldo de Campos e Roberto Pontual,¹⁰⁶ que depois circulariam por Belém, em contato com o campo artístico local.

Toda essa movimentação vanguardista, que ocorria no Brasil dentro e fora das instâncias dos salões de arte, teve contribuição relevante para as transformações ocorridas no campo artístico em Belém, nos anos 1960. E, é preciso salientar que, enquanto espaços abertos ao contraditório, os salões também permitiram a sobrevivência de produções artísticas imersas nas ideologias modernistas, pré-modernistas ou mesmo acadêmicas.

Os Salões permanecem assim, apesar das inevitáveis margens de erro em seus critérios de seleção e premiação e malgrado aos interesses que em parte os condicionam e eventualmente os descaracterizam, como os espaços que mais incitam a visões de conjunto da produção artística contemporânea. Eles também acolhem, muitas vezes, provocações que mexem com os conceitos já aceitos de arte, e incitam a confrontações pela coexistência, no mesmo espaço, de propostas distintas e até mesmo contraditórias.¹⁰⁷

Um artista local como Francisco Melo oferece um exemplo interessante. Trabalhando como ‘camelô’, Francisco Melo teve lições de pintura com Paolo Ricci, e participou do II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará (1965), premiado com Viagem à Bienal de São Paulo.¹⁰⁸ Passou, então, a revezar a atuação no comércio ambulante com a prática artística. Uma matéria sobre ele, em jornal local do ano de 1970, aponta que Francisco Melo se dedicava à pintura mais convencional, participava das mostras competitivas locais, e ratifica: “Manteve contatos com museus de arte moderna, exposições vanguardistas etc., sem, no entanto, deixar-se influenciar”.¹⁰⁹

¹⁰³ Ibidem, p. 151-152.

¹⁰⁴ Frederico Guilherme Gomez de Morais. Belo Horizonte (MG), 1936.

¹⁰⁵ Paulo Leminski Filho. Curitiba (PR), 1944-1989.

¹⁰⁶ Roberto Gonçalves Pontual. Recife (PE), 1939 – Paris (França), 1994.

¹⁰⁷ Icleia Borsa Cattani, obra citada, p. 296-297.

¹⁰⁸ “Camelô premiado no II Salão de Artes Plásticas da UP viaja para São Paulo”, *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1965, cad. 2, p. 6. AV.

¹⁰⁹ Lana, “Lana em tom maior”, *A Província do Pará*, Belém, 15 e 16 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 10. AV.

Nestor Bastos, jovem artista

Em dezembro de 1967 o campo artístico em Belém vivia o frisson de uma importante exposição de Di Cavalcanti.¹¹⁰ A mostra foi promovida pelo Serviço de Teatro da UFPA, e ocorreu de 18 a 29 daquele mês no térreo do edifício em que até pouco tempo funcionara o tradicional Grande Hotel. Cerca de cinquenta obras do acervo do MAC USP, pinturas e desenhos, vieram a Belém. O evento fazia parte de um programa de exposições itinerantes que Walter Zanini¹¹¹ estabeleceu quando diretor do MAC USP, e iniciou as relações entre esse museu e o Serviço de Teatro da UFPA. Em 1968 e 1969 foram promovidas ainda outras duas exposições na cidade, por meio dessa parceria.¹¹²

Diante da grandeza do mestre modernista propagada pela imprensa local, que repercussão poderia ter a exposição de um jovem artista? Nestor Bastos estava na casa dos dezessete anos de idade quando realizou sua primeira individual, que ocorreu na Galeria Angelus, em dezembro de 1967, com o patrocínio da Sociedade dos Amigos das Belas Artes do Pará. Ainda assim, o colunista social Pierre Beltrand não deixou de ver na mostra uma “magnífica contribuição ao movimento cultural de nossa capital nos últimos dias”¹¹³ – no mesmo parágrafo em que cobria o sucesso da exposição de Di Cavalcanti.

Nestor Bastos era um artista precoce. Com quinze anos de idade foi selecionado no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1965, recebendo prêmio de viagem à Bienal de São Paulo daquele ano. Não se tem registro da possível agência dessa visita sobre seu trabalho posterior, mas é certo que se lançou em experimentações internacionalistas e buscou consolidar profissionalmente a carreira de artista. Ao menos até 1978, foi participação constante em mostras coletivas locais, somadas a algumas exposições em outras cidades.

Uma matéria sobre sua primeira exposição individual informa que o quadro que lhe garantiu o prêmio no salão de 1965 foi *Igreja de Santana*, que naquele momento fazia parte do acervo do artista e foi incluído na individual – “mas não vai vendê-lo porque considera um objeto de estimação”.¹¹⁴ A Igreja de Santana (Figura 62), em Belém, é uma

¹¹⁰ Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo. Rio de Janeiro (RJ), 1897-1976.

¹¹¹ São Paulo (SP), 1925-2013.

¹¹² A respeito das exposições itinerantes do MAC USP e da atuação de Walter Zanini, conferir Cristina Freire (org.), *Walter Zanini: escrituras críticas*, São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.

¹¹³ Pierre Beltrand, “Exposições”, *A Província do Pará*, Belém, 21 de dezembro de 1967, cad. 1, p. 8. AV.

¹¹⁴ “Jovem pintor paraense expõe no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1967, cad. 1, p. 10. AV.

das construções do século 18 relacionadas ao arquiteto italiano Antonio Landi,¹¹⁵ muito celebrado na cidade. A fotografia (Figura 63) que acompanha a matéria jornalística não especifica, mas deixa implícito que registra Nestor Bastos ao lado de sua *Igreja de Santana*.

É necessário abrir um parêntese para discutir alguns indícios e documentos históricos. Essa obra atualmente faz parte do acervo do Museu da UFPA (Figura 64), registrada nas bases institucionais como sem título, datada 1972 e fruto de doação. Sendo o Museu da UFPA uma instituição dos anos 1980, minha hipótese é que a doação tenha sido feita por Nestor Bastos em época mais recente (a moldura atual data de 2009, segundo etiqueta anexada no verso do quadro). O equívoco em relação ao título e à data parece nebuloso, mas é certo que se trata de *Igreja de Santana*, de 1965.

Feito esse parêntese, voltemos a 1967 e à notícia que comentou a exposição de Nestor Bastos. O texto mostra um artista iniciante, mas de qualidades já reconhecidas pelo campo artístico local. Um comentário é ainda atribuído ao intelectual Inocêncio Machado Coelho, em aspas duplas:

Nestor Pinto Bastos Jr. é o pintor que se destaca pelo vigor do traço, beleza do colorido e ousadia da composição. E não é, a despeito da idade, um romântico da pintura acadêmica, da pintura fria e convencional de estampa, mas um artista moderno que procura seu rumo, pintando com espontaneidade e veemência.¹¹⁶

A reportagem também indica os títulos de dois quadros da mostra (*Latas e Ver-o-Peso I*), que me parecem nomes de obras figurativas, e que já teriam sido vendidas pelo artista.¹¹⁷ Fala ainda de uma terceira aquisição, a ser feita pelo Governador do Estado, faltando decidir a obra de seu interesse.¹¹⁸ Não fica claro se a aquisição pelo Governador do Estado seria destinada à sua coleção pessoal ou a um acervo público estadual.

De qualquer modo, há uma obra dessa mostra no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas: seu título consta como *Paisagem* (Figura 65) e é datada em 1967. Duas etiquetas no verso da pintura confirmam que ela fez parte da exposição na Galeria Angelus e que foi doada. A Galeria Angelus, ao que parece, desde o início possuía uma política de formação de acervo, havendo “termos de cessão” do espaço que previam a doação de obra pelos expositores.¹¹⁹

¹¹⁵ Giuseppe Antonio Landi. Bolonha (Itália), 1713 – Belém (PA), 1791.

¹¹⁶ Inocêncio Machado Coelho citado em “Jovem pintor paraense expõe no Teatro da Paz”, obra citada, p. 10.

¹¹⁷ “Jovem pintor paraense expõe no Teatro da Paz”, obra citada, p. 10.

¹¹⁸ Idem.

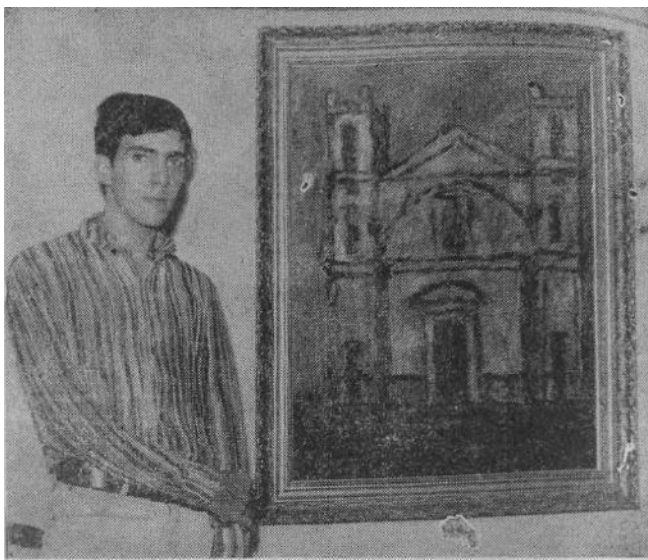
¹¹⁹ Waldemar Henrique, “Galeria encerra sua primeira mostra de quadros doados”, *Folha do Norte*, Belém, 19 de maio de 1972, cad. 2, p. 1. **AV**.



62



64



63



65

Figura 62: Fachada da Igreja de Santana, Belém, 2012.

Fonte: “Cerimônia marca encerramento de restauração da Igreja de Santana”, Site *GI*,¹²⁰ 19 de dezembro de 2012.

Figura 63: Registro em preto e branco de Nestor Bastos ao lado de obra do artista, 1967.

Fonte: “Jovem pintor paraense expõe no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1967, cad. 1, p. 10. **AV**.

Figura 64: *Igreja de Santana*, Nestor Bastos, óleo sobre tela, 98cm x 74cm, 1965.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 65: *Paisagem*, Nestor Bastos, óleo sobre tela, 57cm x 48cm, 1967.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

¹²⁰ Disponível em <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2012/12/cerimonia-marca-encerramento-de-restauracao-da-igreja-de-santana.html>>, acessado em 27 de novembro de 2017.

É possível que *Paisagem* tenha sido doada por Nestor Bastos ainda em 1967, passando do acervo da Galeria Angelus ao acervo do Espaço Cultural das Onze Janelas, ao sabor das políticas culturais das últimas décadas.

Ao compararmos *Igreja de Santana* (1965, Figura 64) e *Paisagem* (1967, Figura 65), podemos chegar a algumas questões interessantes. Em *Igreja de Santana* é perceptível a presença do ideário artístico dominante em Belém nos anos 1950: a fatura pictórica pós-impressionista, a temática do patrimônio arquitetônico da cidade. Nestor Bastos estudou com Paolo Ricci nos cursos de pintura promovidos pelo CCBEU.¹²¹ *Igreja de Santana* nos mostra um momento desse aprendizado, ainda assimilando os ensinamentos de Ricci. Mesmo assim, o tratamento frontal do prédio e a paleta em tons ocres parecem apontar pra soluções visuais muito próprias.

Em *Paisagem*, a fatura pictórica já presente em *Igreja de Santana* é levada a um patamar de expressionismo abstrato, a despeito do título da obra. O empastamento de tinta é mais intenso e ganha importância. A paleta de cores permanece escura e ocre, mas a estrutura compositiva muda bastante, já que a fachada da igreja foi substituída por uma nítida incursão pelo abstracionismo informal. Teria sido a visita à VIII Bienal de São Paulo, em 1965, que lhe indicara novos rumos?

E cabe ainda indagar o porquê de Nestor Bastos ter escolhido *Paisagem* como doação à Galeria Angelus (caso a escolha tenha sido de fato realizada pelo artista). Ele a considerava uma obra pouco ou muito significativa no conjunto de sua incipiente produção? O artista pretendia, naquele momento, salvaguardar sua face ‘moderna’ e internacionalista em uma futura pinacoteca estadual?

Nestor Bastos ganhou muita relevância local nos anos 1970, mas hoje é uma presença bastante esporádica nas narrativas historiográficas e curatoriais sobre a produção artística em Belém. Essas duas obras do início de sua trajetória são uma sensível exceção à regra, na formação dos acervos institucionais na cidade. E servem para recolocarmos a questão da mundialização de ideários artísticos (como o abstracionismo modernista) e seus diferentes embates em fronteiras como Belém.

¹²¹ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 334. **CF**.

Informalismo e tachismo no final dos anos 1960: Cutrim, Mello e Drummond

As vertentes do abstracionismo informal e tachista foram largamente absorvidas, em Belém, na segunda metade dos anos 1960. Não apenas Ruy Meira estava envolto com essas correntes, na série *Imantação* (Figuras 31 a 35, 1967) e em outras obras da época, mas também a maioria dos artistas que compuseram o CAPA permaneceram desdobrando suas poéticas e alcançando novos resultados. Além disso, não somente os artistas mais experientes continuavam desenvolvendo produções não-figurativas, mas também muitos dos artistas iniciantes se lançavam no diálogo com aquelas correntes.

Vindos da experiência inicial do CAPA, Benedicto Mello, Concy Cutrim e Dionorte Drummond foram três nomes que permaneceram explorando práticas abstracionistas. Há poucas obras dos dois últimos incorporadas em acervos públicos, o que dificulta a tarefa de analisar os desdobramentos de suas respectivas poéticas.

Uma pintura não-figurativa de Concy Cutrim está no acervo do MABE (Figura 66), datada apenas como década de 1960. A visualidade é bastante semelhante à de obras reproduzidas em artigo de Edison Farias e Eliana Cutrim sobre a artista, datadas em cerca de 1967, como a Figura 67. Percebe-se o uso de uma paleta de cores intensas e contrastantes, formando manchas geralmente concêntricas. Outra obra abstrata da artista (Figura 68), que teria participado da exposição inaugural da Galeria Angelus, em 1966, apresenta tons mais neutros, e parece recorrer a pinceladas mais gestuais e caligráficas.

Benedicto Mello, em suas idas e vindas entre figuração e abstração, produziu uma série de pinturas não-figurativas em 1969, das quais se sabe que quatro estão em coleções públicas da cidade. Três fazem parte do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas – entre elas, *Fulcro II* (Figura 69) – e a quarta está no acervo do Museu da UFPA (Figura 70). Essas obras geralmente se utilizam de tons amarelos ou ocre, conformados por estruturas pretas que põem em relação o centro e as extremidades do quadro.

Dionorte Drummond, por sua vez, parece ter oscilado entre a abstração informalista e a figuração pós-impressionista levada ao extremo da representação. As obras disponíveis do artista são dos anos 1970, mas indicam a persistência do debate em torno da arte abstrata. Em obras como a Figura 71, prevalece o não-figurativo. Mas obras como a Figura 72, de 1974, apontam para uma possível representação de paisagens. *Crepúsculo* (1979, Figura 73), confirma esse embate do artista, explorando uma figuração levada ao limite do não-figurativo.



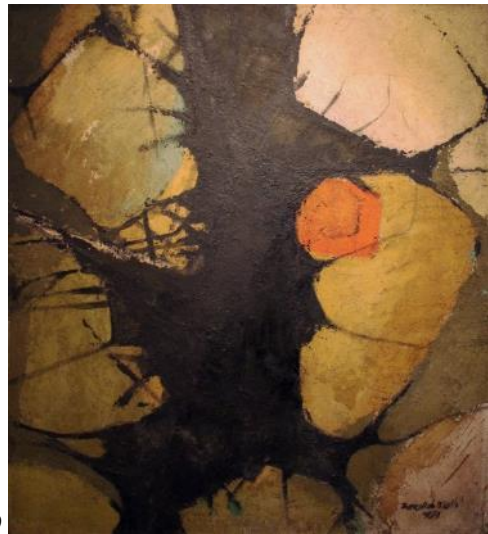
66



67



68



69



71



70



72



73

Figura 66: Sem título, Concy Cutrim, óleo sobre tela, 50cm x 70cm, cerca de 1967.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 67: *Composição*, Concy Cutrim, guache sobre papel, 50cm x 70cm, cerca de 1967.

Fonte: Acervo de Frederico Cutrim. Registro publicado em Edison Farias e Eliana Cutrim, “Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato”, em Afonso Medeiros e Maurílio Rocha (orgs.), *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*, Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 141.

Figura 68: Obra de Concy Cutrim, 1966.

Fonte: Edison Farias e Eliana Cutrim, “Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato”, em Afonso Medeiros e Maurílio Rocha (orgs.), *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*, Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 138.

Figura 69: *Fulcro II*, Benedicto Mello, óleo sobre duratex, 137cm x 122cm, 1969.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 70: Sem título, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 110cm x 148cm, 1969.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 71: Sem título, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, data desconhecida.

Fonte: Acervo da SETRAN/PA.

Figura 72: Sem título, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, 1974.

Fonte: Acervo da SETRAN/PA.

Figura 73: *Crepúsculo*, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, 50cm x 58cm, 1979.

Fonte: Acervo do MABE.

*Concretismos e construtivismos*¹²²

Como se pode perceber pelos exemplos mencionados até o momento, os artistas em Belém estiveram vinculados, nos anos 1960, muito mais às vertentes abstracionistas informais do que às correntes construtivas – à exceção de Ruy Meira. Ainda assim, a reverberação do programa concretista em Belém pode ser um objeto de estudo interessante para observarmos as ‘cores locais’ que esse programa adquiriu. Além de Ruy Meira, também Benedicto Mello fez incursões que podem ser consideradas diálogos com a arte concreta. Como vimos, ambos eram pintores figurativos que passaram a experimentar as várias correntes do abstracionismo.

Das obras não-figurativas de Benedicto Mello que fazem parte de acervos públicos, a maioria aponta para o diálogo com aquilo que ficou conhecido como ‘informalismo’ ou ‘tachismo’ (conferir as Figuras 69 e 70). Porém, há pelo menos dois registros do interesse de Benedicto Mello pela arte concreta. O primeiro se dá no campo da arte gráfica, no livro *Breve sempre*, de Lindanor Celina,¹²³ lançado em 1973 com capa produzida pelo artista (Figura 74).

O segundo é o registro de duas obras suas na exposição *Artistes de l'Amazonie*, realizada em Paris em 1977 (Figuras 75 e 76). Essas obras parecem ser as mesmas mencionadas em um catálogo de retrospectiva posterior do artista: *Azulbranco e Brancoazul*, ambas de 1973.¹²⁴ Esse catálogo traz também o possível registro de uma dessas obras (Figura 77), com a orientação do quadro diferindo das fotografias do catálogo de 1977, em que as pinturas estavam orientadas como losangos, e não como retângulos. Tais títulos são mencionados, também, se referindo a obras participantes da Bienal Nacional-74, promovida pela FBSP em São Paulo.¹²⁵ Considerando que *Azulbranco* e *Brancoazul* sejam, de fato, as mesmas obras expostas em 1977, podemos dizer que há nelas um diálogo também com arte cinética e *op art*.

¹²² Uma primeira versão desta subseção foi publicada em Gil Vieira Costa, “Reverberações do projeto construtivo na arte brasileira: um estudo de caso a partir de Belém (PA)”, em Alessandra Rosado, Cláudia Fazzolari e Yacy-Ara Froner (orgs.), *Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA): Comunicadores*, Belo Horizonte: ABCA, 2018, 144-160.

¹²³ Lindanor Celina Coelho Casha. Castanhal (PA), 1917 – Paris (França), 2003.

¹²⁴ MABE, *Benedicto Mello: arte e fatos*, catálogo de exposição realizada em 1995, Belém: MABE, 1995, sem número de página. Pasta “Benedicto Mello”. **PR**.

¹²⁵ FBSP, *Bienal Nacional-74*, catálogo de exposição realizada em novembro e dezembro de 1974, São Paulo: FBSP, 1974, p. 68. **WS**.

É Ruy Meira quem, em Belém, mais intensifica o diálogo com o concretismo. Já comentei sobre seus possíveis trabalhos expostos no I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1963 (Figuras 41 a 45), que indicam uma adesão muito clara, senão aos princípios teóricos, ao menos à visualidade da arte concreta. O diálogo mais interessante com a herança construtiva, porém, se dá na pintura de Ruy Meira durante os anos 1970, quando encontra um caminho particular, situado entre a geometria ‘dura’ e as formas ‘orgânicas’.¹²⁶

Uma série como *Imantação* (Figuras 31 a 35, 1967) aponta para uma tensão, na obra de Ruy Meira, entre a estrutura formal de organização rígida e os efeitos plásticos expressionistas obtidos ao acaso. Essa tensão continuará posta em obras como *Belém* (Figura 78, 1975), mas fica evidente que a solução encontrada pelo artista foi o abandono das técnicas de efeito ocasional, como o spray, em prol de uma pintura inteiramente controlada; ao mesmo tempo, há a adoção de formas mais sinuosas, de uma geometria sensível tão ao gosto da década. Outras obras do período (Figuras 79 e 80) indicam que Ruy Meira explorou vários caminhos diferentes em busca de soluções ao problema que enfrentava – que podemos resumir, grosso modo, como sendo o esgotamento das possibilidades da pintura geométrica concretista.

Alguns escritores também se aventuraram a promover diálogos entre artes visuais e literatura, seguindo a trilha da poesia concreta. Desde o começo dos anos 1960 Estela Campos publicava textos literários no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, em que experimentava arranjos gráficos não usuais. Em 1964, esses experimentos desembocaram no livro *Kalta-ítsia*, publicado pela Universidade do Pará. As interseções entre prosa, poesia e poesia visual são constantes. Alguns trechos do livro, como a Figura 81, são bons exemplos dessa experimentação.

Outro escritor que se interessou pelas artes visuais foi João de Jesus Paes Loureiro, que participou (em dupla formada com Paulo Chaves Fernandes), da IX Bienal de São Paulo, em 1969, com três obras, das quais não se dispõe de registros. Em 1972, a obra *Heu nº 1* (Figura 82, 1971) foi incluída no projeto *Arte/Brasil/Hoje*, organizado por Roberto Pontual. Comento um pouco mais sobre essa poesia visual na seção 3.2.2.

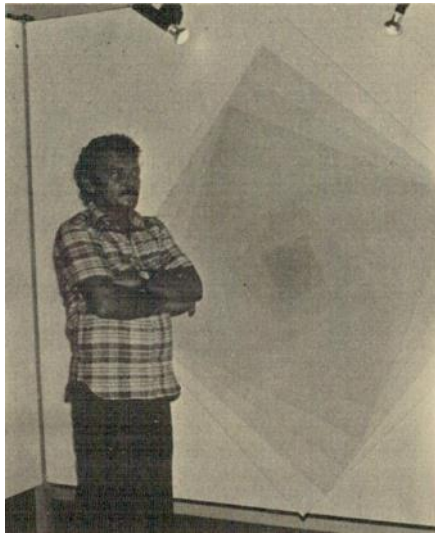
¹²⁶ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 50-55.



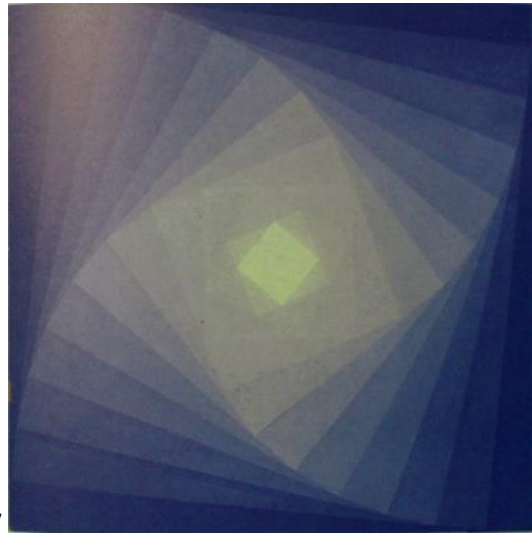
74



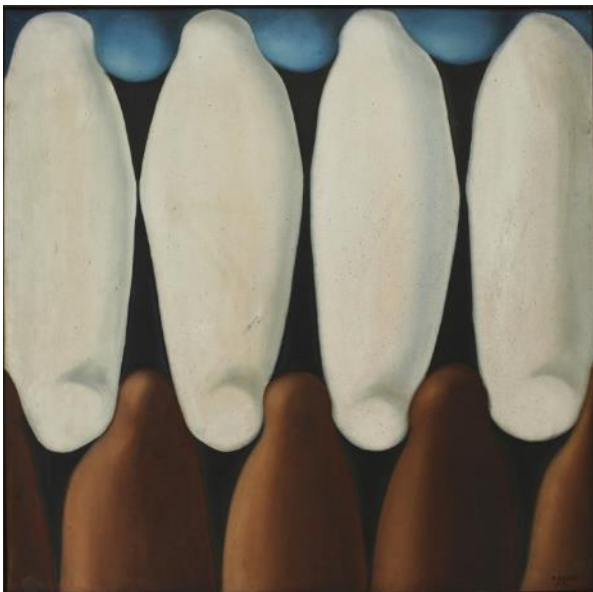
75



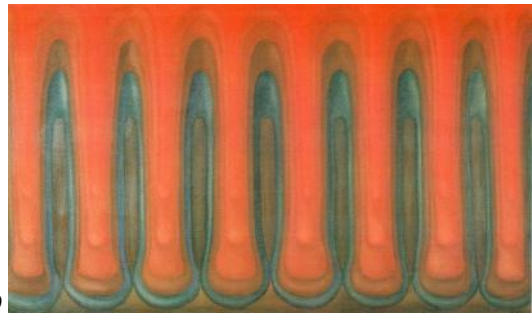
76



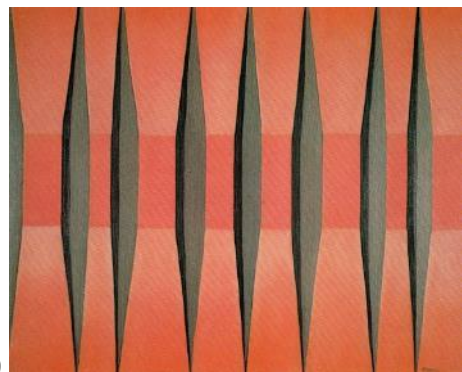
77



78



79



80

Figura 74: Capa de livro, arte gráfica de Benedicto Mello, 1973.

Fonte: Lindanor Celina, *Breve sempre*, Belém: Governo do Estado do Pará, 1973. **BC**.

Figura 75: Capa de catálogo de exposição com obra de Benedicto Mello.

Fonte: SECDDET/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDDET/PA, 1977. **AV**.

Figura 76: Registro em preto e branco de Benedicto Mello e obra do artista, 1977.

Fonte: SECDDET/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDDET/PA, 1977, sem número de página. **AV**.

Figura 77: Obra (*Azulbranco* ou *Brancoazul*) de Benedicto Mello, óleo sobre aglomerado, 122cm x 122cm, 1973.

Fonte: MABE, *Benedicto Mello: arte e fatos*, catálogo de exposição realizada em 1995, Belém: MABE, 1995, sem número de página. Pasta "Benedicto Mello". **PR**.

Figura 78: *Belém*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 97cm x 96cm, 1975.

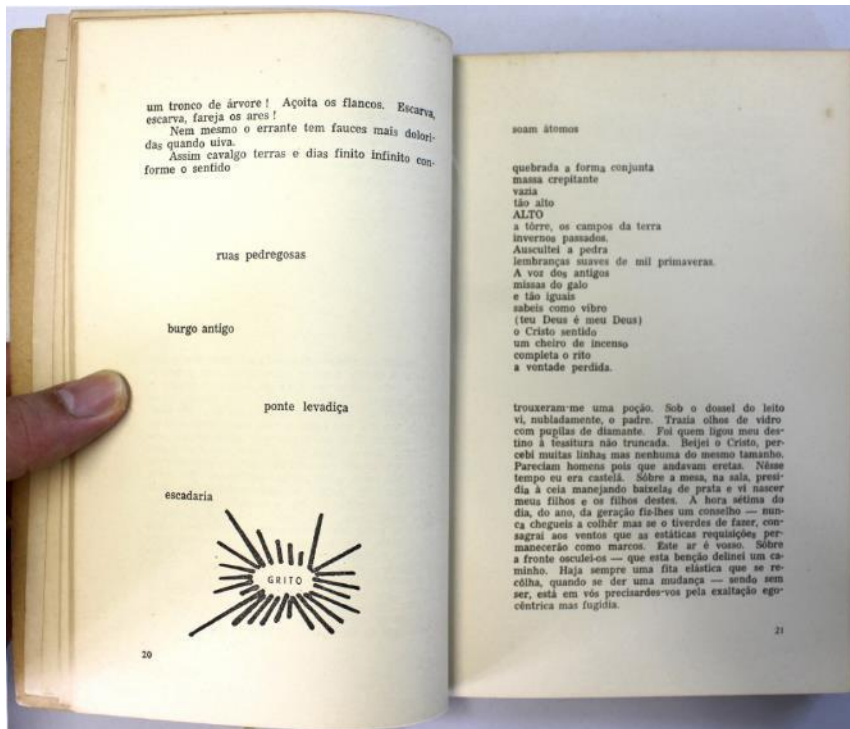
Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 79: Sem título, Ruy Meira, óleo sobre tela, 97cm x 156cm, 1975.

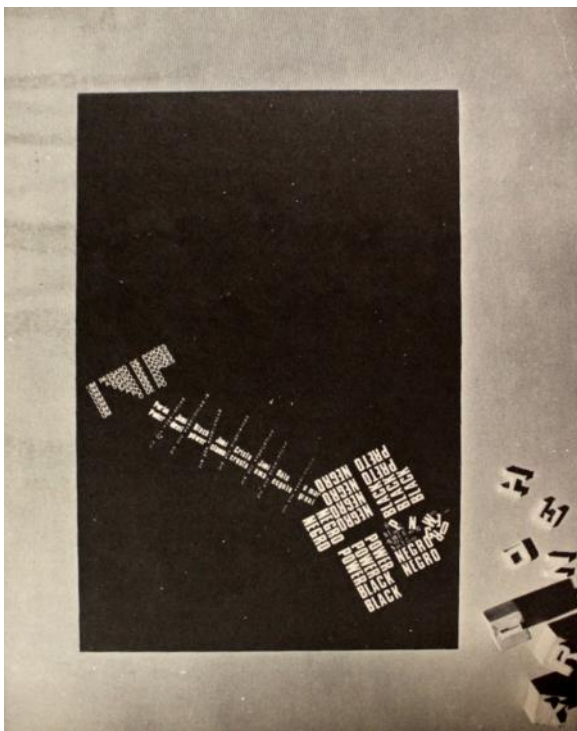
Fonte: Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 51.

Figura 80: Sem título, Ruy Meira, óleo sobre tela, 81cm x 100cm, 1977.

Fonte: Acervo da Estacon Engenharia. Registro publicado em Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 52.



81



82

Figura 81: Trecho do livro *Kalta-itsia*, Estela Campos, 1964.

Fonte: Estela Campos, *Kalta-itsia*, Belém: Universidade do Pará, 1964, p. 20-21. **BC.**

Figura 82: *Heu nº 1*, Paes Loureiro, fotografia e colagem, 100cm x 80cm, 1971.

Fonte: Roberto Pontual (org.), *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, catálogo de exposição realizada em 1972, São Paulo: Collectio, 1973, p. 222. **ECA.**

O ideário do concretismo era estrangeiro. Sua aplicação em Belém, portanto, estava descentrada ou deslocada. As questões que os concretistas europeus se colocavam, diante da industrialização, especialização e modernização tecnológica crescentes, não eram as mesmas enfrentadas por Benedicto Mello e Ruy Meira. Havia certa ideologia da arte concreta europeia que chegou desfigurada a Belém, ou nem chegou.

Mesmo no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a aplicação das ideias construtivas europeias (em especial do concretismo suíço), ainda que tivesse como pano-de-fundo a política desenvolvimentista, em alguns momentos pode não ter sido capaz de ultrapassar a simples importação e adaptação de um modelo estrangeiro às circunstâncias locais.¹²⁷

Em Belém, as ideias artísticas construtivas parecem ter chegado despidas da base ideológica de construção social que as sustentava, quase como um estilo utilizável de acordo com as conveniências. Na cidade não poderia haver sequer o esforço “para romper o estatuto vigente de arte”,¹²⁸ tido por concretistas do sudeste do país, pois o campo artístico local, precário em todas as suas instâncias, era ainda mera caricatura do que se passava nas cidades mais abastadas e desenvolvidas do país.

Até que ponto a arte concreta do eixo Rio de Janeiro-São Paulo reverberou, de fato, em Belém? Ao que tudo indica, essa reverberação se deu já quase despida de seu repertório teórico. Não houve, na cidade, nenhum artista com adesão integral ao concretismo: não era pertinente aos mesmos a aceitação irrestrita de um novo tipo de arte, voltado à construção da nova sociedade que o progresso tecnológico anunciava. Em um cenário mal estruturado, fazia pouco sentido aderir à ideologia da arte concreta e combater certo modelo de produção artística, já consolidado no sudeste do país, mas ainda incipiente em Belém.

Houve, sim, o uso do abstracionismo geométrico de modo esporádico, ao lado de outras tendências, abstratas ou figurativas. O diálogo que alguns artistas estabeleceram com a arte concreta parece mais uma estratégia dupla: por um lado, buscava a modernização do campo artístico da cidade, se integrando ao debate (inter)nacional; por outro lado, facilitava a legitimação da própria produção desses artistas, diante de um cenário de trânsitos inter-regionais intensificados.

Para os artistas locais, portanto, o concretismo parece ter sido muito mais uma cultura visual à disposição, útil enquanto estratégia de legitimação diante do contato

¹²⁷ Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 2ª ed., São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 50.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 49.

mais acentuado com o eixo Rio de Janeiro-São Paulo. É sintomático, nesse sentido, que Benedicto Mello (como muitos outros atuando naquelas décadas) tenha se revezado, naquelas décadas, entre figuração, abstração geométrica e abstração informal – de resto, como ocorreu com vários concretistas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, cujo exemplo mais óbvio é Ivan Serpa.

Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro (1970)

Em fevereiro de 1970 ocorreu em Belém uma mostra competitiva, por ocasião da inauguração da agência local do Banco Lar Brasileiro. Foram oferecidos três prêmios em dinheiro, referentes à aquisição das obras premiadas para o acervo da instituição.¹²⁹ A coleção do Banco Lar Brasileiro foi migrando, ao sabor das fusões institucionais entre bancos, estando hoje no acervo do Banco JPMorganChase, com sede em São Paulo.¹³⁰

O júri foi composto por nomes locais: Angelita Silva, Inocêncio Machado Coelho, Paulo Cal¹³¹ e Waldemar Henrique.¹³² O primeiro prêmio foi dado a Osmar Pinheiro, então um “jovem de 19 anos de idade, aluno do primeiro ano da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Pará”, que estava “pela primeira vez participando de um concurso desse tipo”,¹³³ com o trabalho *Verde I* (Figuras 83 e 84). O segundo lugar coube a Benedicto Mello, com *Pintura* (Figura 85), e o terceiro a Ruy Meira, com *Imantação* (Figuras 31 e 35).¹³⁴ Houve ainda menções honrosas, conferidas a Arnaldo Vieira, Nestor Bastos e Valdir Sarubbi.¹³⁵ As três pinturas premiadas são mencionadas como obras sem título em catálogo do acervo do Banco JPMorganChase, mas os registros visuais nos indicam se tratarem das mesmas obras adquiridas no Concurso de Pintura de 1970.

A mostra parece ter sido importante pela projeção de jovens artistas vindos da Escola de Arquitetura da UFPA, alguns deles estreantes (como Osmar Pinheiro e Valdir Sarubbi). Isso tudo em competição direta com alguns artistas já consolidados na cidade.

¹²⁹ Conferir anúncio do concurso, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de fevereiro de 1970, cad. 3, p. 5. **AV.**

¹³⁰ Conferir Luiz Camillo Osório, *História de uma coleção: arte brasileira entre os anos 1960-1980 no acervo do Banco JPMorganChase*, Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2003. **IC.**

¹³¹ Paulo Sérgio Rodrigues Cal. Belém (PA), 1943.

¹³² Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 25 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

¹³³ Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 27 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 25 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

Houve participação intensa no certame: cento e cinquenta obras de setenta e três artistas estiveram concorrendo.¹³⁶

O conjunto de obras premiadas indica ainda um predomínio das pesquisas abstracionistas e da experimentação de materiais. *Verde I*, por exemplo, é um médio relevo em resina e epóxi sobre compensado de madeira.¹³⁷ Já a obra de Benedicto Mello é mencionada como técnica mista sobre madeira,¹³⁸ enquanto a de Ruy Meira é acrílica, massa corrida e spray sobre tela sobre eucatex.¹³⁹

Os registros de *Verde I* indicam alguma proximidade com o abstracionismo tachista, bastante praticado por Benedicto Mello naquele período. O registro de *Pintura* não nos possibilita nenhuma análise acurada, mas há obras de 1969, como *Fulcro II* (Figura 86), que guardam alguma semelhança estrutural com *Verde I*. É plausível considerar que Osmar Pinheiro tomasse o abstracionismo tachista de Benedicto Mello como uma referência, consciente ou não.

Por outro lado, *Verde I* também aponta para uma organização visual que dispensa o gestual e o acaso, já que parece compor as formas mais por meio do relevo do que propriamente por meio da pintura. Essa técnica híbrida, entre pintura e objeto, pode ter sido seguida posteriormente por outros artistas locais, como Euler Arruda, com o tríptico *Transfiguração amazônica* (Figuras 246 a 248), comentada na seção 4.2.2. O uso de um grande formato (dois metros e meio de altura) e a orientação vertical da obra também podem ser vistos como inovações na cidade.

Talvez o êxito do jovem Osmar Pinheiro tenha sido uma surpresa para o campo artístico local, especialmente considerando os dois artistas que receberam os prêmios menores, nomes já plenamente legitimados em Belém. Ruy Meira, inclusive, participou da mostra com uma obra da série *Imantação*, que apresentou na IX Bienal de São Paulo em 1967, como discutido anteriormente. Na cronologia que Rosana Bitar faz sobre a obra de Meira, o episódio é mencionado com um tom algo dramático:

Ruy Meira se inscreve [no Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro] e recebe da comissão Julgadora o terceiro prêmio em pintura. Humildemente silencia e assimila esse incosequente arroubo dos jovens artistas interessados não em somar, mas em separar gerações.¹⁴⁰

¹³⁶ Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 19 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV**.

¹³⁷ Conferir Luiz Camillo Osório, obra citada, p. 226.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 230.

¹⁴⁰ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 83.

É difícil especular sobre qual teria sido a influência da política cultural do Banco Lar Brasileiro sobre a decisão do júri local, composto por personalidades de diferentes gerações. Angelita Silva era bastante vinculada ao teatro e exercia crítica teatral,¹⁴¹ foi professora na Faculdade de Filosofia da UFPA e na Escola Técnica Federal do Pará, onde naquela década chegou a promover a inclusão do ensino de arte no currículo escolar, em intercâmbio com estudantes de Arquitetura da UFPA.¹⁴² Inocêncio Machado Coelho foi um entusiasta de primeira hora do abstracionismo em Belém, escrevendo sobre a mostra de Estela Campos, em 1957.¹⁴³ Paulo Cal era egresso da primeira turma de Arquitetura da UFPA, e naquele momento já iniciara carreira docente no curso; além disso, mantinha escritório de arquitetura com outros egressos, ganhando respeitabilidade e executando projetos como o do Tribunal de Contas do Estado, em 1969. Waldemar Henrique estava em plena atuação no Departamento de Cultura da SEDEC/PA, que incluía a Galeria Angelus.

De qualquer modo, sem ter acesso às obras que concorreram no evento, é impossível saber se houve uma opção do júri pelo abstracionismo, ou se houve a ausência de trabalhos em diálogo com a nova figuração e com conceitualismos. Mas temos indícios de ao menos uma das obras recusadas:¹⁴⁴ *Coisomem* (Figuras 140 e 141), de Paulo Chaves Fernandes, que será discutida mais adiante. A obra é um exercício espacial, participativo e conceitual muito claro, em diálogo com muitas das tendências mais experimentais e politicamente engajadas do período. Foi, inclusive, selecionada e premiada em mostras competitivas naquele mesmo ano, como a Pré-Bienal de São Paulo. Sua recusa no Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro recoloca a opção pelo abstracionismo em debate – apesar de que também é plausível se considerar que a obra, uma instalação participativa, tenha sido recusada simplesmente por não se adequar ao regulamento de um concurso de pintura.

E, se nesse caso específico houve uma predileção do júri pelo abstracionismo, também é certo que o Banco Lar Brasileiro estava alinhado à política cultural do norte-americano Banco Chase Manhattan (principal acionista do primeiro), que investia muitas

¹⁴¹ Conferir Denis Bezerra, *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2016, p. 258-259.

¹⁴² Conferir “Bienal: estimula. Ou divulga, um pouco”, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

¹⁴³ Inocêncio Machado Coelho, “Nota sobre a escultora e pintora Miranda Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 25 de agosto de 1957, cad. 1, p. 8. AV.

¹⁴⁴ Conferir Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de maio de 1970, cad. 2, p. 3. AV.

fichas na abstração informal ou tachista. Luiz Camillo Osório, refletindo sobre o acervo e a política de aquisição da instituição, coloca a questão da seguinte maneira:

Levando-se em consideração a força e a hegemonia das tendências construtivas na arte brasileira a partir dos anos 1950, fica a pergunta se a opção pela abstração informal dizia respeito a um momento de predominância desta tendência, coincidente com o início das aquisições (1963), ou se seria uma opção atrelada à linha poética do acervo internacional, bastante voltado para os artistas da escola de Nova York.¹⁴⁵

A pergunta de Osório é fundamental pra pensarmos nas diferentes ideologias artísticas em disputa em Belém, e em como os valores internacionalistas estavam atravessados por diferentes agentes e interesses. A “recorrência de pinturas abstratas informais” na coleção internacional do Banco Chase Manhattan “deve ter influenciado de alguma maneira a opção brasileira” na política de aquisição do Banco Lar Brasileiro.¹⁴⁶

As razões desta tendência na coleção americana – e consequentemente na brasileira – sugerem várias especulações, desde, por exemplo, o simples gosto daqueles que decidiam sobre o que comprar. No entanto, em função dessa sintonia entre as coleções nacional e internacional do Chase Manhattan, não parece de todo absurdo imaginar uma estratégia, por mais sutil que ela tenha sido, de defesa de uma tendência poética fortemente vinculada à escola de Nova York, que naquele momento, já na segunda geração de pintores expressionistas abstratos, via abalada sua hegemonia institucional e suas posições no mercado pela ascensão da arte pop e, em seguida, do minimalismo.¹⁴⁷

Como interpretar a sintonia da produção do jovem Osmar Pinheiro e do experiente Ruy Meira com a produção internacional apoiada pela política cultural de uma empresa norte-americana, em 1970? Minha aposta é a de que é preciso evitar narrativas que naturalizam as opções internacionalistas e neutralizam as disputas entre diferentes programas artísticos, que leem essa sintonia simplesmente como um aspecto positivo da ‘modernidade’ ou da ‘contemporaneidade’ dos artistas locais. Essa sintonia não é ‘natural’, mas fruto de uma mundialização intensa de certas práticas artísticas, num jogo de tensões e fricções que precisa ser evidenciado e estudado.

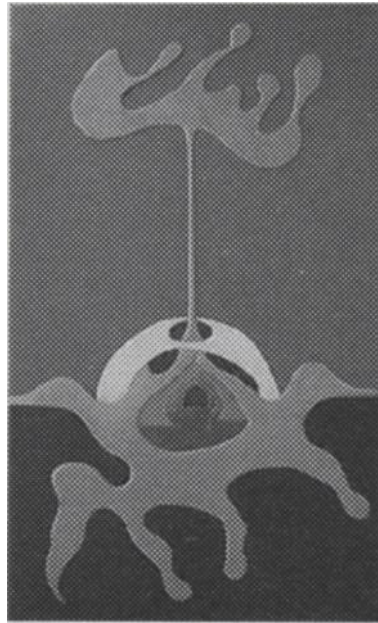
¹⁴⁵ Luiz Camillo Osório, obra citada, p. 19.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 20.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 20-21.



83



84



86



85

Figura 83: Registro em preto e branco de *Verde I*, Osmar Pinheiro, 1970.

Fonte: Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 27 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. AV.

Figura 84: Registro em preto e branco de *Verde I*, Osmar Pinheiro, médio relevo em resina e epóxi sobre compensado de madeira, 250cm x 90cm, 1970.

Fonte: Luiz Camillo Osório, *História de uma coleção: arte brasileira entre os anos 1960-1980 no acervo do Banco JPMorganChase*, Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2003, p. 226. IC.

Figura 85: Sem título, Benedicto Mello, mista sobre madeira, 122cm x 123cm, 1970.

Fonte: Luiz Camillo Osório, *História de uma coleção: arte brasileira entre os anos 1960-1980 no acervo do Banco JPMorganChase*, Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2003, p. 206. IC.

Figura 86: *Fulcro II*, Benedicto Mello, óleo sobre duratex, 137cm x 122cm, 1969.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Pré-Bienal de São Paulo (1970)

A Fundação Bienal de São Paulo institui a partir de 1970, nos anos pares, uma exposição nacional destinada a apresentar e permitir amplo confronto do que está sendo realizado no País no campo da arte visual, para a escolha da representação brasileira à Bienal de São Paulo.¹⁴⁸

Assim começava o Regulamento da primeira mostra competitiva nacional promovida pela Bienal de São Paulo, então chamada de Pré-Bienal de São Paulo, pensada para acontecer nos anos de intervalo entre as edições internacionais do evento. A instituição há algum tempo planejava uma interiorização mais intensa, que mobilizasse artistas de todas as regiões do país.¹⁴⁹

Já em fins de 1965, a artista paulista Lucília de Toledo Mezzótero respondeu em carta à Secretária Geral da fundação, Diná Coelho, comentando sobre a ideia desta de se “fundar uma Bienal Nacional de Artes Contemporâneas”.¹⁵⁰ No começo de 1967, a instituição divulgou oficialmente a realização da Pré-Bienal,¹⁵¹ prevista para 1968 – que terminou ocorrendo somente em 1970.

A mostra foi dividida em duas etapas: a primeira funcionando como seleção estadual ou regional, em doze cidades do país, incluindo Belém;¹⁵² e a segunda realizada em São Paulo, a partir das representações estaduais, para afunilar a seleção e indicar parte da representação brasileira para a XI Bienal de São Paulo, no ano seguinte.

Em Belém, a seleção local foi definida a partir de uma mostra competitiva, chamada Exposição e Concurso de Artes Plásticas, promovida pelo Governo do Estado do Pará. Foi exibida de 25 a 30 de maio daquele ano no Foyer do Theatro da Paz, organizada pelo artista Benedicto Mello, então Assessor de Relações Públicas do governo estadual. Os dois prêmios principais, ofertados pelo governo estadual, consistiam em viagem à Pré-Bienal de São Paulo. Outros prêmios também foram distribuídos em dinheiro, a partir do patrocínio da Prefeitura Municipal de Belém e das empresas Belauto e Jonasa.

¹⁴⁸ FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 86. **WS.**

¹⁴⁹ Para aprofundamento sobre o tema, conferir Renata Zago, *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2013.

¹⁵⁰ Lucília de Toledo Mezzótero, correspondência a Diná Coelho, São Paulo, 18 de novembro de 1965. **WS.**

¹⁵¹ FBSP, *Pré-Bienal nos anos pares para melhor representação nacional*, correspondência enviada a órgãos diversos, São Paulo, 31 de janeiro de 1967. **WS.**

¹⁵² FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 79-80. **WS.**

O júri de seleção e premiação foi composto por cinco nomes: o artista Oswald de Andrade Filho,¹⁵³ indicado pela FBSP; os críticos de arte Alair Gomes¹⁵⁴ e Mario Barata, indicados pela ABCA; e os arquitetos Luiz Fernando Santos Alencar e Jorge Derenji, professores da UFPA e convidados pela organização do evento.¹⁵⁵ Foram apresentadas cinquenta e oito obras ao certame, das quais foram selecionadas vinte e sete, de catorze artistas.¹⁵⁶

Os dois prêmios principais foram dados às obras *Coisomem* (Figuras 140 e 141), de Paulo Chaves Fernandes, e *Xumucuí*s (Figuras 98 a 100), de Valdir Sarubbi. Esses trabalhos serão comentados no Capítulo 3. O Prêmio Prefeitura de Belém foi dado para *Objeto I*, de Osmar Pinheiro; o Prêmio Belauto foi dividido entre *Geométrico I e II*, de Branco de Melo, e *Luz*, de Rolando Villa;¹⁵⁷ e o Prêmio Jonasa foi concedido para *Análise em movimento*, de Nestor Bastos – não se dispõe de registros conhecidos de algumas dessas obras. Houve ainda uma menção especial a Ruy Meira, pela qualidade de seus trabalhos e participação na vida artística regional.¹⁵⁸

Uma obra conhecida, ainda que não premiada, é a escultura *Atitude de mulher* (Figura 126), de João Pinto, que hoje está no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Essa obra indica que no começo dos anos 1970 João Pinto continuava investigando a tensão entre a figuração humana e a não-figuração, na escultura, questão que aparece em seus trabalhos já na primeira metade dos anos 1960 (Figuras 50 a 55).

Na base de dados do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, o título da obra consta como *Escultura de mulher*, datada em 1977. Já em catálogo de obras do acervo da instituição, publicado em 2006, o trabalho aparece sem informação de título e data.¹⁵⁹ É uma monografia acadêmica sobre João Pinto que nos permite identificar essa obra como sendo *Atitude de mulher*, participante da Pré-Bienal de São Paulo em 1970. A referida monografia traz um registro fotográfico da mesma escultura, seguido da legenda: “Dentre as várias mostras, João Pinto participou da Pré-Bienal de Artes, em

¹⁵³ José Oswald Antônio de Andrade. São Paulo (SP), 1914 – Guarujá (SP), 1972.

¹⁵⁴ Alair de Oliveira Gomes. Valença (RJ), 1921 – Rio de Janeiro (RJ), 1992.

¹⁵⁵ Oswald de Andrade Filho, Relatório de viagem a Belém, enviado à FBSP, sem local e data [1970]. **WS**.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ Rolando Vila Armas. Moya (Peru), 1941.

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ SECULT/PA, *Traços e transições da arte contemporânea brasileira: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas*, Belém: SECULT/PA, 2006, p. 124.

São Paulo, onde foi premiado com este trabalho confeccionado em acapu”.¹⁶⁰ O catálogo da Pré-Bienal de São Paulo nos fornece o título *Atitude de mulher*, complementando as informações.¹⁶¹

Da Exposição e Concurso de Artes Plásticas, em Belém, as obras selecionadas seguiram para a Pré-Bienal de São Paulo, que ocorreu em setembro e outubro de 1970, onde foram expostas junto aos trabalhos provenientes de outras cidades do país. Nessa mostra, foram submetidas a mais uma seleção, desta feita para definir os artistas que fariam parte da representação brasileira na XI Bienal de São Paulo, no ano seguinte. Fizeram parte do júri de seleção cinco nomes: os críticos estrangeiros James Johnson Sweeney (EUA) e Romero Brest (Argentina), os críticos nacionais Marc Berkowitz (Rio de Janeiro) e Hugo Auler (Brasília), todos indicados pela FBSP; e, por fim, a crítica Lisetta Levy (São Paulo), eleita pelos artistas.¹⁶²

Seguindo o regulamento, foram selecionados vinte e cinco artistas na Pré-Bienal de São Paulo, incluindo Valdir Sarubbi; o júri indicou ainda mais cinco nomes, incluindo Branco de Melo, sugestão que foi aceita pela organização do evento.¹⁶³ Assim, Branco de Melo e Valdir Sarubbi desbancaram nomes locais já consagrados, como João Pinto e Ruy Meira, além de artistas de outras regiões, que vinham se afirmando nacionalmente no período, como Bernardo Caro, Cybèle Varela, Danúbio Gonçalves, João Osório Brzezinski, Maria Helena Andrés, Teresinha Soares, entre outros.

Os dois artistas paraenses receberam certa quantia em dinheiro para aprofundar suas pesquisas artísticas e apresentarem, em 1971, trabalhos inéditos, conforme definia o regulamento.¹⁶⁴ Por ora, examinemos os trabalhos de Branco de Melo.

¹⁶⁰ Yeda Lobato Potiguar, *A obra do escultor paraense João Pinto*, Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Licenciatura em Educação Artística da UFPA, Belém, 1983, p. 22. Pasta “João Pinto”. **MEP**.

¹⁶¹ FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 18. **WS**.

¹⁶² *Ibidem*, p. 81. **WS**.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 87.

*Branco de Melo: dos Geométricos aos Lúmens*¹⁶⁵

O catálogo da Pré-Bienal de São Paulo não informa muita coisa sobre *Geométrico I* e *II* de Branco de Melo: sequer as medidas das obras, categorizadas apenas como pinturas.¹⁶⁶ Três fotografias apresentam mais informações: uma de 1970, em que o enquadramento mostra a tridimensionalidade das obras (Figura 87); e outras duas mais recentes (Figuras 88 e 89), publicadas em catálogo de exposição retrospectiva do artista. Nesse catálogo, as obras são apresentadas como colagens, e suas respectivas medidas constam como 58cm x 58cm e 60cm x 60cm.¹⁶⁷

Em entrevista, Branco de Melo relata que *Geométrico I* e *II* eram colagens que agregavam conjuntos de pequenas caixas (semelhantes a caixas de fósforos e de remédios), e que o impulso para a experimentação foi dado pelo seu contato com a VIII Bienal de São Paulo, quando premiado com viagem ao evento, no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará.¹⁶⁸ Nessa mostra de 1965, havia concorrido com pinturas ainda de figuração pós-impressionista, como *Beco do Carmo* (Figura 90) e *Vila da Barca* (Figura 91).

Considerando que as obras foram planejadas para outra edição da Bienal de São Paulo, parece lógico que Branco de Melo tenha partido daquela experiência anterior e voltado sua produção a um experimentalismo que, hoje, parece mera ressonância das práticas internacionais. Não obstante, naquele momento sua incursão experimental foi bem recebida, premiada e, inclusive, comentada por especialistas de fora:

o crítico Alair Gomes destaca a fuga do convencional, da tradição, para a inovação. Os trabalhos apresentados sobrepujaram, em média, os que seguiram a tradição, aduziu. E destacou a presença de dois artistas que fugiram à pintura acadêmica para se situarem nesse espírito inovador: Manoel Branco de Melo, com “Geométrico I e II” e Rolando Vila, com “Luz”.¹⁶⁹

Também é válido apontar que desde o regulamento a mostra solicitava do campo artístico certo comprometimento com o ideário da experimentação e das novas correntes,

¹⁶⁵ Para aprofundamento no tema, conferir Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011.

¹⁶⁶ FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 14. **WS**.

¹⁶⁷ MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. **AV**.

¹⁶⁸ Conferir Branco de Melo, entrevista em Ilton Ribeiro, obra citada, p. 125.

¹⁶⁹ “Bienal de São Paulo seleciona trabalhos de artistas locais”, *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de maio de 1970, cad. 1, p. 10. **AV**.

fixando ao júri o dever de “ter em vista a renovação, as inovações e as transformações que se estão operando incessantemente no campo da criação artística”.¹⁷⁰

Selecionado para a representação brasileira na XI Bienal de São Paulo, em 1971, Branco de Melo buscou aprofundar suas experimentações artísticas. O catálogo da mostra nos informa que apresentou quatro obras chamadas *Lúmen*, todas em “técnica mista” e nas dimensões de 60cm x 60cm x 60cm.¹⁷¹

O detalhe de um *Lúmen* (Figura 92) publicado em catálogo de retrospectiva, somado às fotografias de três *Lúmen* (Figuras 93 a 95) publicadas por Ilton Ribeiro, mostram que o artista agregou pequenos fragmentos geométricos de espelho. Passou, portanto, da colagem em superfície bidimensional para o objeto tridimensional, além de inserir um material industrial e jogar com a luz refletida. Em jornal da época, o mergulho de Branco de Melo na experimentação de materiais e formatos é resumido ao antagonismo entre figuração e abstração.

Mesmo sem abandonar a pintura figurativa, Manoel, em determinada época, encontrou a pintura abstrata e passou a fazer tentativas. Olhava os trabalhos dos mais jovens e tirava suas conclusões, progredindo pouco a pouco, à medida que aprofundava os estudos sobre o novo estilo adotado. Sempre fazendo a pintura figurativa, realizou trabalhos mais avançados, como os que inscreveu na Pré-Bienal de Belém, ambos resultado de um esforço muito grande em aprender, sozinho e apenas observando, as nuances do abstracionismo.¹⁷²

Autodidata, Branco de Melo buscava sua formação e atualização artística (ou sua modernização internacionalista, poderíamos dizer) por meio do confronto com a obra dos mais jovens. Naquele momento, por conta da Escola de Arquitetura da UFPA, aquela geração representava a ‘vanguarda’ cultural nas artes visuais, como testemunham as premiações de Osmar Pinheiro no Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro e ainda as de Paulo Chaves Fernandes e Valdir Sarubbi, além do próprio Pinheiro, nessa promoção local ligada à Pré-Bienal de São Paulo. Também é importante destacar que a matéria contrapõe a pintura figurativa a “trabalhos mais avançados” (o abstracionismo e a experimentação), indicando que, talvez para Branco de Melo (na condição de entrevistado), a ideologia do abstracionismo universalista, de uma arte abstrata avançada em relação à arte figurativa, ainda era plenamente aceitável, mesmo que naquele momento a figuração tivesse retornado com toda força ao debate internacional.

¹⁷⁰ FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 87. **WS**.

¹⁷¹ FBSP, *XI Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada de setembro a dezembro de 1971, São Paulo: FBSP, 1971, p. 44. **WS**.

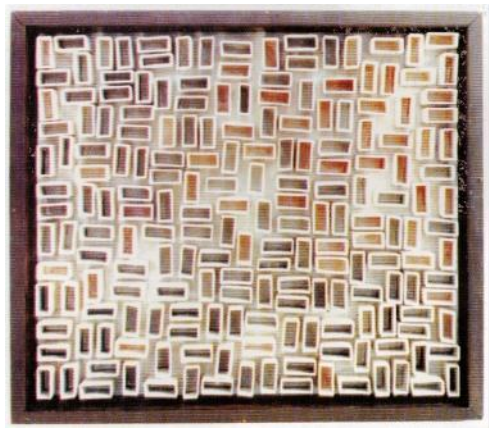
¹⁷² “A Bienal antes de Belém”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de outubro de 1970, cad. 2, p. 1. **AV**.



87



88



89



90



91

Figura 87: Registro em preto e branco de Branco de Melo, *Geométrico I e II*, e visitantes da Exposição e Concurso de Artes Plásticas, 1970.

Fonte: Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 74.

Figura 88: Registro em preto e branco de detalhe de *Geométrico*, Branco de Melo, colagem, 58cm x 58cm, 1970.

Fonte: MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, capa e contracapa. **AV.**

Figura 89: *Geométrico I*, Branco de Melo, colagem, 58cm x 58cm, 1970.

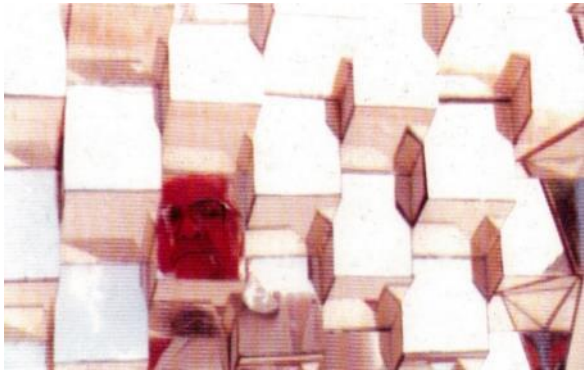
Fonte: MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. **AV.**

Figura 90: *Beco do Carmo*, Branco de Melo, óleo sobre tela, 46cm x 52cm, 1965.

Fonte: MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. **AV.**

Figura 91: *Vila da Barca*, Branco de Melo, óleo sobre tela, 32cm x 37cm, 1965.

Fonte: MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. **AV.**



92



93



94



95

Figura 92: Detalhe de Branco de Melo refletido em *Lúmen*, cerca de 2002.

Fonte: MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. AV.

Figura 93: Detalhe de *Lúmen I*, Branco de Melo, objeto, 60cm x 60cm x 60cm, 1971.

Fonte: Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 101.

Figura 94: Detalhe de *Lúmen II*, Branco de Melo, objeto, 60cm x 60cm x 60cm, 1971.

Fonte: Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 102.

Figura 95: Detalhe de *Lúmen III*, Branco de Melo, objeto, 60cm x 60cm x 60cm, 1971.

Fonte: Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 102.

Podemos tentar colocar a posição de Branco de Melo em uma perspectiva nacional. É curioso que, justo na Bienal de São Paulo de 1971, uma crítica como Aracy Amaral¹⁷³ tenha comentado sobre “o estado de deslumbramento em que estão imersos muitos de nossos artistas jovens diante de novos materiais, novas técnicas”.¹⁷⁴ Aquela edição do evento vinha da experiência negativa do ‘boicote’¹⁷⁵ à mostra (iniciado em 1969 e em parte mantido em 1971), mas também trazia a experiência de regionalização, com a Pré-Bienal do ano anterior. Assim, parece óbvio que a representação brasileira não foi constituída pelos artistas mais significativos para a ideia de ‘vanguarda’ nacional, mas sim por artistas mais jovens ou vindos de fronteiras como Belém.

(...) esse encantamento com materiais parece mais uma crise, talvez a ser vencida, que uma vantagem, pois não reside aí nada de conquistado, mas sim, antes, o jovem abismado com a multiplicidade de materiais fascinantes, de texturas refinadas, de técnicas de que agora lançam mão com delícia, do cinema à fotografia e engenhos mecanizados de espécie vária. (...) [Percebe-se] nesses artistas e em muitos trabalhos, a informação, que roçou pelos ouvidos ou visualmente, transposta como obra às vezes com uma gratuidade que assombra.¹⁷⁶

A gratuidade de uma produção artística ‘informada’ de um jeito torto pelas práticas internacionalistas (decerto podemos colocar *Lúmen* nesse pacote), que assombrou Aracy Amaral, não seria a confirmação da tese já tantas vezes colocada (até por ela mesma) de que as Bienais de São Paulo (ao menos até o final dos anos 1970) contribuíam antes de tudo para propagar um internacionalismo colonialista entre a produção artística brasileira e latino-americana?

Branco de Melo já não era um jovem artista em 1970-1971, tendo iniciado sua participação no campo artístico em Belém ainda no início dos anos 1950. É plausível que, diante do contato com um campo artístico (São Paulo) que se baseava em valores distintos do campo em Belém, ele tenha adotado a estratégia de operar com diferentes ideologias artísticas. Sua estratégia flutuava ao sabor das instituições e públicos para o qual direcionava sua obra, a exemplo de outros artistas que atuavam no período.

¹⁷³ Aracy Abreu Amaral. São Paulo (SP), 1930.

¹⁷⁴ Aracy Amaral, “XI Bienal: primeira visita – ‘protótipos’ e ‘múltiplos’ [1971], em Aracy Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*, 2ª ed., São Paulo: 34, 2013, p. 406.

¹⁷⁵ Para uma introdução ao tema, conferir Francisco Alambert e Polyana Canhête, *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo: Boitempo, 2004, p. 124 em diante.

¹⁷⁶ Aracy Amaral, obra citada, p. 406.

2.3. A CONDIÇÃO DA COLONIALIDADE:

A HISTÓRIA DA ARTE OCIDENTAL A PARTIR DE SEUS ‘OUTROS’

Concepções artísticas em disputa

Os anos 1960 foram o período em que o campo artístico em Belém desenvolveu com intensidade um programa estético voltado ao abstracionismo. Pouco importa se colocamos seu ponto inicial na exposição de Estela Campos, em 1957, ou na constituição do CAPA, em 1959. O fato é que a arte não-figurativa foi vivenciada na cidade enquanto projeto coletivo, voltado à integração cultural/internacionalização artística. Espero que esse fato tenha ficado evidente.

Contudo, não houve apenas um movimento centrífugo, de Belém em direção à arte internacional. Houve também o inverso: um movimento centrípeto, a partir de centros como Nova Iorque e Paris, que buscava espriar suas ideias e práticas para torná-las hegemônicas no debate mundializado. A absorção que o campo artístico em Belém fez do abstracionismo foi, ou parece ter sido, uma reação diante do quadro internacionalista posto no período.

O crítico Paulo Sérgio Duarte certa vez formulou um termo singular para se referir a um conjunto de artistas brasileiros do século 20: “modernos fora dos eixos”. A obra desses artistas é prenhe das contradições constitutivas de um país ‘fora dos eixos’, na periferia do capitalismo global. O texto, publicado originalmente em 1998, trata de uma importante coleção particular de arte modernista no Brasil:

Essas obras tomam o partido moderno e trazem a vontade de estar em dia com o mundo que veem à distância ou do qual participam intimamente (...). As obras da coleção são um retrato fiel dessa época. Um tempo em que se acreditava na inserção da cultura local no sistema do mundo através da busca de valores universais, de idiomas artísticos que, sem escapar das idiossincrasias de autor e de sua origem, fossem capazes de transcender o chão particular e se elevar a um ideal de comunicação. Estávamos longe da realidade prática da comunicação global materializada pelas conquistas tecnológicas: a mídia eletrônica, as redes de satélites e de computadores. (...) [As obras da coleção] parecem trazer consigo a utopia de um iluminismo onde não haveria fronteiras entre os homens com a disseminação dos valores da arte e da ciência.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Paulo Sérgio Duarte, “Modernos fora dos eixos” [1998], em Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 127.

Fica evidente, no trecho citado, que Paulo Sérgio Duarte vê essas obras como partilhando de uma mesma base ideológica, de uma cosmovisão comum. O estilo, a cultura visual empregada na formulação das obras seria a materialização de questões de fundo, postas pelo modo como o artista vê sua atividade e a compreende dentro de um campo de atuação. As obras modernistas, portanto, são uma das faces visíveis da ideologia modernista partilhada pelos artistas de uma determinada época e lugar.

Não pretendo, contudo, adotar uma concepção determinista que vincule as estruturas econômicas da sociedade com a produção artística. Tampouco quero tratar de ideologias políticas dos artistas e demais personagens do campo artístico, ou do 'conteúdo' narrativo de suas obras de arte. Quando me refiro a uma 'ideologia artística', trato de suas concepções e práticas sobre arte.

Podemos dizer que havia uma variação da ideologia modernista operada em meados do século 20: o abstracionismo universalista, que pretendia configurar a forma artística de uma sociedade nova que se descortinava. A absorção desse ideário em diversas partes do mundo apontava para o desejo de integração globalizada e de abolição de fronteiras culturais, mas esse desejo por si só não era capaz de apagar a grande diferença entre o Ocidente e os seus 'Outros'. Nas periferias do capitalismo e do Ocidente, como Belém, a ideologia artística modernista logo se friccionou com as relações de poder em um mundo marcado por assimetrias e pela colonialidade.

Nesse contexto, podemos dizer que o binômio abertura/fechamento, diante dos valores artísticos estrangeiros, foi uma condição imposta pela colonialidade aos artistas operando fora dos eixos. A tensão entre valores artísticos locais e estrangeiros, ou entre valores de diferentes grupos locais entre si, é uma disputa que diz respeito às concepções de arte vigentes. As práticas no campo artístico, portanto, são antes de tudo práticas de disputa em torno de diferentes concepções, programas e ideologias artísticas.

É evidente que, além do abstracionismo modernista, outras ideologias artísticas circularam em Belém nos anos 1960. As concepções de práticas 'pós-modernas', experimentais, que começaram a se consolidar naquela década, de imediato foram absorvidas na cidade, como veremos no capítulo seguinte. Também ideologias artísticas figurativas, modernas ou mesmo pré-modernas, continuaram sendo operadas por artistas locais em suas obras.

Essas variadas concepções sobre a prática artística, nem sempre excludentes entre si, circularam mundialmente naquele período, e são manejadas até hoje, no campo artístico ou fora dele. Elas de certa forma se cruzaram em Belém, nas décadas de 1960 e

1970, orientaram a atuação dos agentes do campo e foram absorvidas de diferentes maneiras pelos artistas.

As práticas não-figurativas foram, talvez, as últimas correntes artísticas propostas dentro do predomínio da ideologia modernista – se, como muitos pesquisadores, considerarmos a *pop art* já como uma corrente ‘pós-moderna’. Por isso tenho falado aqui de um ideário ou de uma ideologia do abstracionismo modernista, pois pressuponho que havia um conjunto de ideias interligadas que habitavam a cosmovisão dos agentes do mundo da arte especializada.

Uma dessas ideias era a de ‘autonomia’, como debatido no início do capítulo. A ideologia modernista pressupôs tanto a autonomia do campo da arte (em relação a outras atividades humanas) quanto a autonomia formal das próprias práticas artísticas (em relação aos temas e conteúdos). Fabricou-se uma especialização e uma institucionalização sem precedentes em outras épocas e sociedades, e a conquista de autonomia formal levou progressivamente dos temas importantes aos banais, até o esgarçamento de limites com a recusa de qualquer tema exterior às próprias formas.

A autonomia modernista foi absorvida em Belém, mas, ideia fora do lugar, foi submetida a ajustes e adequações intrigantes. Não foi vivenciada (à exceção de Ruy Meira) como uma ruptura com a arte figurativa, tal como rezava a cartilha modernista internacional. É bem verdade que, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo como no eixo Nova Iorque-Paris, muitos artistas aderiram à arte não-figurativa por pouco tempo, configurando apenas uma fase de sua obra. Mas, em Belém, a situação parece ter tido outro aspecto: a abstração não demarcou uma fase, mas uma estratégia, uma opção a que se recorria simultaneamente à opção por práticas figurativas.

Como visto, há inúmeros exemplos de artistas que desenvolveram uma produção desse tipo, ao mesmo tempo abstracionistas e figurativos: Benedicto Mello, Branco de Melo, Luigi Giandolfo, Mário Pinto Guimarães, Nestor Bastos, entre outros. Críticos de arte atuantes no Rio de Janeiro, como Harry Laus e Quirino Campofiorito, se surpreenderam (negativamente) com o ecletismo de poéticas apresentadas pelos artistas locais nos salões promovidos pela UFPA.¹⁷⁸

Também agentes locais de grande importância, como Benedito Nunes, parecem ter tido estranhamento semelhante diante das oscilações entre figuração e abstração na

¹⁷⁸ Harry Laus, “O I Salão da Amazônia”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1963, cad. B, p. 4. **HD**; Quirino Campofiorito, “I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de novembro de 1963, cad. 1, p. 4. **AV**.

obra dos artistas em Belém. Na subseção 2.2, comentei sobre como o filósofo pode ter contribuído para a recusa das obras de Rego inscritas no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1965.

Esses exemplos dão a medida de como foram vivenciadas as disputas no campo artístico local, em torno de concepções e ideologias artísticas conflitantes.

Narrativas de atraso epistemológico

Quando direcionamos nosso foco de pesquisa para os rastros de discursos e práticas do campo artístico em Belém, é possível distinguir alguns padrões. Um deles diz respeito à ideia de um ‘atraso epistemológico’, vivenciado pela arte local em relação à produção de outras cidades.

Essa ideia de atraso pode ser verificada em muitos momentos e com conteúdos distintos, mas me parece mais presente nos discursos e práticas relacionados às correntes abstracionistas. Entre o final dos anos 1950 e o começo dos anos 1970, o atraso foi um tópico recorrente, especialmente para se referir à produção figurativa local, quando comparada à produção não-figurativa internacionalista.

Predominou, em geral, a leitura de que Belém vivia ‘atrasada’ em relação a centros mais ‘adiantados’ ou ‘avançados’. As ferramentas de análise do discurso forneceriam boas estratégias para investigar esse léxico. A ideia de atraso epistemológico surge de uma constatação inevitável: a produção artística em Belém é muito díspar da produção conhecida e legitimada de outros centros. Essa disparidade, porém, é entendida como aspecto a ser superado, e superado precisamente pela absorção ou imitação daqueles centros de algum modo hegemônicos.

Não admira que, quando da criação do CAPA em 1959, um jornal local tenha apontado que o abstracionismo seria uma “novidade revolucionária” em Belém, apesar de naquele momento já estar consolidado em centros “mais avançados”:

Se em centros de cultura mais avançada a escola abstracionista seja, hoje, aceita como definição consumada, embora continue sendo discutida pela crítica, em nossa terra trata-se de uma novidade revolucionária, a qual, por certo, provocará reações imprevisíveis por parte do público ainda subjugado às paisagens e às figuras humanas que não forçam o pensamento nem obrigam a interpretações.¹⁷⁹

¹⁷⁹ “Pintores paraenses seguem a escola abstracionista”, *O Liberal*, Belém, 21 de setembro de 1959, cad. 1, p. 7. **AV**.

Naquele mesmo ano, às vésperas da inauguração da exposição individual de Rego, outro jornal não hesitou em afirmar que Rego e um grupo de artistas locais vinham se dedicando à “pintura mais avançada”.¹⁸⁰ Como vimos na subseção anterior, em 1961 um dos principais intelectuais no campo artístico em Belém, Frederico Barata, apresentando exposição individual de Paolo Ricci, não escapou de mencionar que este artista, “fiel à sua época”, em breve poderia estar entre o “grupo dos mais avançados pintores”¹⁸¹ da cidade, deixando implícito o atraso da arte figurativa de Ricci em relação à arte não-figurativa de outros artistas do momento.

Quase uma década mais tarde, em 1970, um crítico e professor carioca como Mario Barata, participando como júri em mostra competitiva local, chegou a comentar que era perceptível (e elogiável) “o contínuo esforço da cultura paraense para ficar em dia com as correntes mais modernas da estética contemporânea”.¹⁸²

‘Ficar em dia’, superar o atraso: a interpretação dos desenvolvimentos artísticos dentro de uma linha ‘evolutiva’, tão típica da ideologia artística modernista, seria frequente em Belém. E empurrava o campo artístico local para uma postura ambígua diante das correntes internacionalistas: em geral subserviente, algumas vezes transgressora, e só excepcionalmente alcançando soluções inovadoras.

Evidente que, em alguns momentos, os personagens envolvidos no campo artístico estiveram cientes de que o atraso da arte em Belém estava condicionado pela própria conjuntura social em que a cidade estava imersa. Essa conjuntura, hoje, pode ser mais facilmente nomeada como uma situação de colonialidade, mas nos idos de 1960 e 1970 não havia muita clareza a respeito dessa questão.

Comentando sobre o I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1963, os críticos Harry Laus e Quirino Campofiorito veriam o ‘isolamento’ dos artistas em Belém como uma condicionante imposta pela conjuntura da região, entendida como obstáculo ao desenvolvimento artístico local. A narrativa de atraso ainda está implícita, mas este atraso passa a ser visto de modo mais complexo e vinculado a causas concretas.

¹⁸⁰ “Mostra de pintura abstracionista”, *A Província do Pará*, Belém, 15 de outubro de 1959, cad. 2, p. 6. **AV**.

¹⁸¹ Frederico Barata, texto de apresentação à exposição individual de Paolo Ricci em 1961, republicado em Paolo Ricci, *40 anos de pintura: 1950-1990*, catálogo de exposição realizada de 14 a 30 de novembro de 1990, Belém: Museu da UFPA, 1990, sem número de página. Pasta “Paolo Ricci”. **MU**.

¹⁸² Mario Barata, “Exposição de artes plásticas no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

Laus e Campofiorito se depararam com um evento em que predominaram obras de qualidade ‘inferior’ ao nível das obras no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Para Harry Laus, o salão se caracterizou pelo “academicismo e figurativismo um tanto primários, resultantes da falta de informação artística a que a região está sujeita”.¹⁸³ Já Quirino Campofiorito constatou: “O nosso Brasil é imenso e os artistas do Norte sempre sofreram de isolamento do centro do país, onde se faz mais viva a atividade artística pelos estímulos vários de que se beneficia”.¹⁸⁴

Depois, já em 1966, Quirino Campofiorito comentou a respeito dos progressos feitos no Rio de Janeiro pelos dois bolsistas da UFPA, enviados para estudos na cidade como prêmio recebido no II Salão de Artes Plásticas, de 1965. O crítico e jornalista informou que Arnaldo Vieira e Elber Duarte estavam estudando gravura no MAM Rio, sob a direção de Anna Letycia,¹⁸⁵ e publicou ainda uma obra de cada (Figuras 96 e 97), notadamente obras não-figurativas. Campofiorito indicou os progressos de Arnaldo Vieira, cujos trabalhos vinham “despertando atenção nos meios artísticos do Rio de Janeiro, tanto que foi convidado a expor no XV Salão de Arte Moderna”.¹⁸⁶ O título da matéria é sintomático: “arte moderna paraense”, validando a produção não-figurativa dos jovens estudantes com o rótulo da modernização cultural.

Mas seria necessário o decorrer dos anos 1970, com a virada epistêmica vivenciada no mundo todo,¹⁸⁷ e especialmente com as lutas políticas e movimentos intelectuais pela descolonização, para que a situação de colonialidade passasse a ser posta em xeque no campo artístico em Belém. Até então, predominou uma ideologia artística modernista, que se voltava para o decalque das correntes artísticas internacionalistas e hegemônicas.

‘Atraso’ e ‘isolamento’ são a face negativa de uma outra ideia, basilar para essa ideologia artística modernista: a ‘vanguarda’. A arte desenvolvida a partir das periferias do eixo europeu-norte-americano, ou, ainda, a partir de periferias das periferias, estaria condenada quase definitivamente a uma posição de retaguarda cultural. No capítulo

¹⁸³ Harry Laus, “O I Salão da Amazônia”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1963, cad. B, p. 4. **HD**. Republicado em “Cronista do ‘Jornal do Brasil’ faz análise do I Salão de Artes Plásticas, realizado pela U.P.”, *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1963, cad. 1, p. 6. **AV**.

¹⁸⁴ Quirino Campofiorito, “I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 10 de novembro de 1963, cad. 1, p. 4. **AV**.

¹⁸⁵ Anna Letycia Quadros. Teresópolis (RJ), 1929 – Rio de Janeiro (RJ), 2018.

¹⁸⁶ Quirino Campofiorito, “Arte moderna paraense”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 3, p. 2. **AV**.

¹⁸⁷ Essa tese é defendida por Pedro Dolabela Chagas, “1970”: *arte e pensamento*, Belo Horizonte: UFMG, 2018.

seguinte, discuto com maior profundidade o conceito de vanguarda nos anos 1960 e 1970, e suas implicações no campo artístico em Belém.

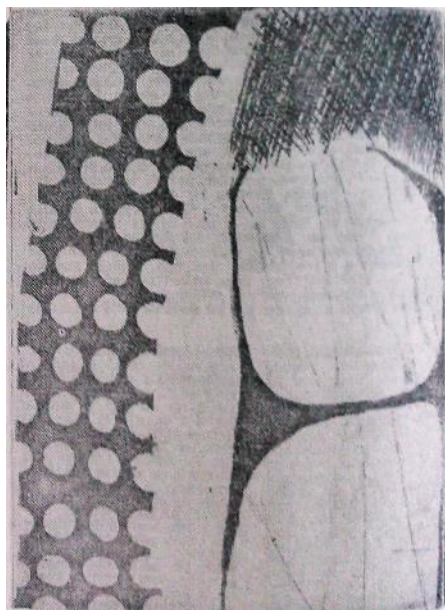
A questão que quero colocar é até que ponto não devemos entender o atraso (real ou imaginado) do campo artístico em Belém, ou, ao menos, a formulação de narrativas sobre esse atraso, como indício das disputas entre ideologias artísticas diferentes. As narrativas desse atraso serviriam para legitimar certas práticas artísticas e desestimular outras. Do ponto de vista de uma colonialidade do conhecimento, essas narrativas também contribuiriam para apagar, invisibilizar ou tornar ilegíveis as especificidades do desenvolvimento artístico local, lidas a partir de uma grade estrangeira. Nas palavras de Nicos Hadjinicolaou:

(...) esses sistemas relativamente coerentes que são as ideologias estéticas contêm a justificativa mais consciente dos critérios com os quais a arte é julgada, aplaudida ou denegrada por aqueles que participam, conscientemente ou não, dessa ou daquela ideologia estética (públicos, aficionados, críticos de arte, historiadores da arte, artistas, aparatos culturais etc.).¹⁸⁸

¹⁸⁸ “(...) esos sistemas relativamente coherentes que son las ideologías estéticas contienen la justificación más consciente de los criterios con los que el arte es juzgado, aplaudido o denigrado por aquellos que participan, conscientemente o no, en tal o cual ideología estética (públicos, aficionados, críticos de arte, historiadores de arte, artistas, aparatos culturales etc.)”. Nicos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*, Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1981, p. 27 [tradução nossa].



96



97

Figura 96: Registro em preto e branco de obra de Arnaldo Vieira ou Elber Duarte, 1966.

Fonte: Quirino Campofiorito, “Arte moderna paraense”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 3, p. 2. AV.

Figura 97: Registro em preto e branco de obra de Arnaldo Vieira ou Elber Duarte, 1966.

Fonte: Quirino Campofiorito, “Arte moderna paraense”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 3, p. 2. AV.

Interpretações incompletas ou equivocadas

O debate sobre o abstracionismo parece ter sido mal compreendido em Belém. Se é importante não adotar a fórmula de um atraso epistemológico naturalizado, que ignora a condição de colonialidade do campo artístico em um local como Belém, também é imprescindível não ‘dourar a pílula’, falseando ou suavizando os resultados dessa colonialidade. Não é possível, portanto, ignorar que a adoção do abstracionismo entre os artistas locais se deu num descompasso profundo em relação ao debate internacional.

À exceção de Estela Campos, que teve contato intenso com o campo artístico no Rio de Janeiro e circulou por cidades na Europa, os artistas em Belém que aderiram às práticas abstracionistas não demonstraram ter muita clareza sobre o assunto. É singular, por exemplo, o fato de que uma das primeiras obras abstracionistas discutidas pelo CAPA, uma pintura de Benjamin Silva (Figura 07) trazida a Belém por Benedicto Mello, em 1958, mencionada por Rego¹⁸⁹ e por Acácio Sobral,¹⁹⁰ seja na realidade uma obra figurativa. Duas figuras humanas estilizadas, talvez um adulto e uma criança, são identificáveis no centro do quadro, que utiliza uma solução formal derivada do cubismo, com a fragmentação e justaposição espacial dos planos.

Tal fato não passou despercebido para uma pesquisadora debruçada sobre o CAPA, como Júnia Braga, para quem houve, em Belém, “se não uma interpretação equivocada, [ao menos] uma noção incompleta do conceito de abstração tido naquele momento inicial”.¹⁹¹ Braga comenta que a obra de Benjamin Silva “já apresentava elementos transformadores suficientes para a época”, e provavelmente “o conceito de abstração como depuração deve ter sido o parâmetro utilizado para esta avaliação”.¹⁹²

Essa análise, de uma interpretação incompleta ou equivocada dos artistas locais em relação ao repertório teórico sobre o abstracionismo, encontra eco na crítica de Eliston Altman, no contexto imediato da 2ª Exposição de Arte Abstrata do Pará.

De um modo geral, a exposição agradou ao espectador e chegou a convencer o crítico cansado das imbecilidades costumeiras nesta província setentrional, onde os movimentos de vanguarda só encontram guarida no meio do público de escol. Mas, junto a todos os seus méritos e virtudes, a exposição veio denunciar

¹⁸⁹ José de Moraes Rego, “Colonialismo cultural e provincianismo”, *O Estado do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1979, cad. 2, p. 2. AV.

¹⁹⁰ Acácio Sobral, *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, Belém: IAP, 2002, p. 50.

¹⁹¹ Júnia de Barros Braga, *O Clube de Artes Plásticas da Amazônia: a experimentação abstrata e as transformações na pintura de seus artistas*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2003, p. 106.

¹⁹² *Ibidem*, p. 108.

uma coisa de que há muito eu desconfiava: somente três pintores, entre nós, têm consciência do que seja abstracionismo: [José de] Moraes Rego, [Roberto] De La Rocque Soares e Eduardo Abdelnor. Os outros ainda estão tateando, construindo uma obra afigurativa, mas que não chega a ser abstracionista.¹⁹³

Os outros seis artistas participantes da mostra eram Álvaro Amorim, Concy Cutrim, Herbert Câmara, João Pinto, Lobato da Costa e Luigi Giandolfo.

Naquele período, o personagem local que parecia ter maior consciência das ideias internacionais sobre a arte não-figurativa era Francisco Paulo Mendes. Apresentando a exposição individual de Rego em 1959, por exemplo, ele iniciará dizendo que a “querela do figurativo e do não-figurativo ocupa, em nossos dias, o centro vital da arte contemporânea”.¹⁹⁴ Também apontou nesse texto que o termo ‘arte abstrata’ configurava um equívoco. E mais:

A pintura age apenas como pintura e com os seus próprios meios, independente, liberta para sempre de toda impureza dos elementos estranhos. Esta pureza aproxima a pintura da música e da arquitetura, as duas artes que repudiam as formas intermediárias de comunicação e realizam-se num apelo direto à inteligência e ao sentimento. Daí as duas tendências mestras da pintura abstrata: o musicismo colorístico de Kandinsky e o ideal arquitetônico de Mondrian.¹⁹⁵

Mendes demonstrava compreensão não somente sobre os conflitos entre arte figurativa e não-figurativa, mas também sobre as disputas entre as correntes internas desta última. Além de apresentar exposições abstracionistas individuais e coletivas na cidade, ele também era um palestrante rotineiro em programações relacionadas às artes plásticas, como dito na seção 1.1.3. Um dos textos referentes a uma de suas palestras, 1959, fornece alguns indícios sobre seu pensamento:

Uma extraordinária lição plástica recebe de toda essa pintura do século XIX a pintura do século XX. E o Romantismo, Impressionismo e Expressionismo de Van Gogh e de Gauguin, com suas reações, opondo-se uns aos outros, oferecem, ao olhar do observador atento e arguto, claras manifestações de um movimento dialético da pintura contemporânea que, através desse movimento, apresentará, também, uma nítida linha de evolução que conduz o pintor da convenção à natureza, do pensamento à sensação e o afasta de uma beleza concebida idealmente e o arrasta para a poesia da realidade. No século XX, o movimento dialético da pintura contemporânea continuará mais vivo ainda na exuberante variedade de tendências que constituirão, em sua maioria, a famosa Escola de Paris.¹⁹⁶

¹⁹³ Eliston Altman, “O significado da exposição abstrata”, *Folha do Norte*, Belém, 02 de julho de 1961. **AV**.

¹⁹⁴ Francisco Paulo Mendes, texto de apresentação, *Rego: exposição de pintura abstrata*, impresso de exposição realizada de 17 a 30 de outubro de 1959, Belém: Clube do Remo, 1959. Pasta “José de Moraes Rego”. **MEP**.

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Francisco Paulo Mendes, “A pintura francesa contemporânea”, em Benedito Nunes (org.), *O amigo Chico, fazedor de poetas*, Belém: SECULT/PA, 2001, p. 187.

As ideias de um ‘movimento dialético’ e de uma ‘linha de evolução’ da pintura dão a entender que Francisco Paulo Mendes operava nos termos da ideologia artística modernista. Esse movimento dialético, de ismos e vanguardas, voltado ao aperfeiçoamento e evolução da prática artística, é também um mecanismo para firmar o lugar das sociedades ocidentais – o eixo europeu-norte-americano – destacado como estágio mais avançado da história humana. Muito já foi dito sobre esse tipo de construção ideológica. Quero retornar ao texto de Francisco Paulo Mendes, e às considerações que faz a respeito dos abstracionistas, que estariam enredados em um “extremado ideal de pureza pictórico”.

Essa pintura é a arte de um ser privilegiado, o artista, completamente consciente de seus poderes e inteiramente livre para exercê-los. Sua personalidade expande-se em todas as direções e afirma-se cada vez mais numa sede inestancável de originalidade e numa pluralidade inconcebível de estilos, o que é, aliás, uma das características fundamentais da arte de hoje.¹⁹⁷

A narrativa triunfalista e romântica escamoteia que o movimento dialético na arte ocidental é uma disputa entre diferentes ideologias artísticas, e que a linha evolutiva culminando no abstracionismo é uma interpretação modernista sobre a história da arte. Mais: essa interpretação euro-centrada ignora a relação colonialista que essas ideologias artísticas dominantes condicionam nos Outros do Ocidente, como Belém.

Um texto de Walter Zanini, publicado em 1967 na revista *XX^e Siècle*, fornece um contraponto interessante. Zanini buscava apresentar a arte abstracionista dos países latino-americanos ao público francês. Seu texto coloca, de início, as correntes abstracionistas nesses países como uma abertura universalista, que rompeu com os regionalismos existentes.

No curso dos últimos 20 anos, a América Latina viveu a aventura da arte abstrata em estreita conexão com outras partes do mundo. Disseminados, sobretudo, a partir do fim da década de 1940, o Construtivismo, a Geometria Lírica e, mais tarde, o Expressionismo Abstrato representaram em diversos países, com mais amplitude e intensidade do que em outras situações anteriores de renovação, uma etapa de abertura aos problemas universais e, por conseguinte, de ruptura com linguagens mais ou menos regionalistas e, por vezes, estratificadas.¹⁹⁸

A princípio, o texto de Zanini parece partilhar dos valores da ideologia do modernismo universalista, opondo o abstracionismo às especificidades da arte local, em seus regionalismos mais ou menos ensimesmados. Porém, o pesquisador logo passa a um

¹⁹⁷ Ibidem, p. 188.

¹⁹⁸ Walter Zanini, “A arte abstrata na América Latina”, em Cristina Freire (org.), *Walter Zanini: escrituras críticas*, São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013, p. 315.

tom mais ponderado e crítico, que busca dar conta de uma visão do abstracionismo a partir da América Latina, com todas as suas contradições.

Porém, em contrapartida, [as correntes abstracionistas] trouxeram o mal da imitação e de uma subordinação aos estilos internacionais que frequentemente não fizeram além de substituir um provincianismo por outro. Contudo, certo número de países (...) soube adaptar essas influências à sua própria personalidade e à realidade vivida, assim como à espiritualidade, afirmando uma condição propriamente americana.¹⁹⁹

Se a expansão do abstracionismo europeu e norte-americano configurou, em muitas cidades ocidentalizadas à margem do capitalismo global, situações de imperialismo ou colonialismo artístico, ela também foi, em tantas dessas cidades, o estopim para produções autênticas e comprometidas com o próprio local. Belém parece ter experimentado esses dois momentos.

Em uma etapa inicial, estudada neste capítulo, houve um forte desejo de modernização e integração cultural no campo artístico na cidade. Pode-se dizer que esse desejo fomentou uma abertura quase irrestrita ao estrangeiro, ocasionando certa ruptura com a herança cultural local. Lembremos a criação do CAPA em 1959 e a guinada coletiva ao abstracionismo, que se desdobraria na presença marcante dos abstracionistas locais nas duas edições do salão da Universidade do Pará (1963 e 1965). Ao mesmo tempo, essa guinada forçou o abandono de muitos programas artísticos que vinham sendo desenvolvidos, voltados à região, sua realidade e representação.

As duas edições do Salão de Artes Plásticas, somadas ainda à I Cultural Belém (1968), à Pré-Bienal Nacional de São Paulo (1970) e à I Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972), podem ser entendidas como uma fase em que o desejo de integração foi levado à institucionalização do campo artístico, com as esferas governamentais assumindo a tarefa de estruturar o campo e legitimar valores novos e internacionalistas.

Por fim, em um terceiro momento, o desejo de integração, já vivenciado como abertura e já tendo fomentado um campo artístico mais bem estruturado, levou a uma postura crítica, de valorização e retomada da herança cultural local, então posta em equidade com as correntes internacionais. Nesse momento surgiram programas estéticos que justapuseram as tendências internacionais às culturas visuais indígenas ou, ainda, às culturas visuais suburbanas e ribeirinhas. Os exemplos mais significativos dessa produção, nas décadas de 1970 e 1980, serão analisados na Parte II desta tese.

¹⁹⁹ Idem.

Globalização e autocolonialidade

As relações do campo artístico em Belém com as tendências e ideologias artísticas internacionais indicam que é necessário pensar a história da arte do século 20 a partir dos estudos sobre globalização. Os processos de globalização podem ser definidos “como conjuntos de relações sociais que se traduzem na intensificação das interações transnacionais, sejam elas práticas interestatais, práticas capitalistas globais ou práticas sociais e culturais transnacionais”.²⁰⁰ Essas relações são hierárquicas, baseadas em trocas desiguais entre “entidades ou fenômenos dominantes” e “entidades ou fenômenos dominados”.²⁰¹ A globalização, portanto, deve ser pensada como “um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, Estados e interesses hegemônicos, por um lado, e grupos sociais, Estados e interesses subalternos, por outro”.²⁰²

O fenômeno transnacional da arte especializada no século 20, seja no paradigma moderno ou no paradigma contemporâneo,²⁰³ deve ser entendido no conjunto dessas relações desiguais de poder entre agentes em diversas partes do mundo. E esse conjunto de relações, que configuram o processo das globalizações atuais, impõe novas experiências quanto às noções de ‘global’ e ‘local’.

O global e o local são socialmente produzidos no interior dos processos de globalização. (...) Eis a minha definição de modo de produção de globalização: é o conjunto de trocas desiguais pelo qual um determinado artefato, condição, entidade ou identidade local estende a sua influência para além das fronteiras nacionais e, ao fazê-lo, desenvolve a capacidade de designar como local outro artefato, condição, entidade ou identidade rival.²⁰⁴

No processo de globalização, especialmente no que diz respeito às práticas culturais, alguns fenômenos locais (em geral de grupos em posição dominante) se tornam globalizados, o que em contrapartida torna outros fenômenos locais (em geral de grupos em posição subalterna) localizados, re-vinculados ao seu local de uma maneira ainda não experimentada pelos mesmos.

Boaventura de Sousa Santos identifica e descreve quatro formas de globalização: localismo globalizado, globalismo localizado, cosmopolitismo e patrimônio comum da

²⁰⁰ Boaventura de Sousa Santos, “Os processos da globalização”, em Boaventura de Sousa Santos (org.), *A globalização e as ciências sociais*, 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2002, p. 85.

²⁰¹ Idem.

²⁰² Ibidem, p. 27.

²⁰³ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo: estructuras de una revolución artística*, tradução ao espanhol de Agustín Temes e Étienne Barr, Madrid: Casimiro, 2017.

²⁰⁴ Boaventura de Sousa Santos, obra citada, p. 63.

humanidade.²⁰⁵ Os três primeiros são úteis para discutir as relações vivenciadas nos campos artísticos especializados.

Os localismos globalizados e os globalismos localizados seriam, de certa maneira, as duas faces de um mesmo processo, considerado como “globalização hegemônica”, que seria a “globalização capitalista neoliberal”.²⁰⁶ O localismo globalizado consiste no “processo pelo qual determinado fenômeno local é globalizado com sucesso, seja a atividade mundial das multinacionais, a transformação da língua inglesa em *língua franca*, a globalização do *fast food* americano ou da sua música popular”²⁰⁷ etc. Poderíamos perguntar se as tendências abstracionistas, geométricas ou informais, especialmente o expressionismo abstrato estadunidense,²⁰⁸ não teriam sido um localismo globalizado.

O globalismo localizado, por sua vez, consiste no “impacto específico nas condições locais produzido pelas práticas e imperativos transnacionais que decorrem dos localismos globalizados. Para responder a esses imperativos transnacionais, as condições locais são desintegradas, desestruturadas e, eventualmente, reestruturadas sob a forma de inclusão subalterna”.²⁰⁹ Entre os exemplos de globalismos localizados apontados por Boaventura de Sousa Santos, a maioria diz respeito a relações político-econômicas, com exceção do “uso turístico de tesouros históricos, lugares ou cerimônias religiosos, artesanato e vida selvagem”,²¹⁰ com evidente dimensão cultural. Cabe pensar se a experiência das tendências artísticas internacionais em cidades como Belém não seria um tipo de globalismo localizado, que é capaz de disseminar valores e práticas estrangeiros e ‘localizar’ os valores e práticas artísticos autóctones, promovendo sua subalternização.

Boaventura de Sousa Santos fala, ainda, de uma globalização contra-hegemônica, centrada em alianças translocais e globais de diversas lutas e práticas de resistência ante à globalização hegemônica. O cosmopolitismo seria uma dessas formas de globalização contra-hegemônica:

Trata da organização transnacional da resistência de Estados-nação, regiões, classes ou grupos sociais vitimizados pelas trocas desiguais de que se alimentam os localismos globalizados e os globalismos localizados, usando em seu benefício as possibilidades de interação transnacional criadas pelo sistema mundial em transição, incluindo as que decorrem da revolução nas tecnologias

²⁰⁵ Ibidem, p. 65-71.

²⁰⁶ Ibidem, p. 72 em diante.

²⁰⁷ Ibidem, p. 65.

²⁰⁸ Conferir, entre outros, Serge Guilbault, *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and the Cold War*, tradução ao inglês de Arthur Goldhammer, Chicago: University of Chicago, 1983.

²⁰⁹ Boaventura de Sousa Santos, obra citada, p. 66.

²¹⁰ Idem.

de informação e de comunicação. A resistência consiste em transformar trocas desiguais em trocas de autoridade partilhada, e traduz-se em lutas contra a exclusão, a inclusão subalterna, a dependência, a desintegração, a despromoção. As atividades cosmopolitas incluem, entre muitas outras: (...) movimentos literários, artísticos e científicos na periferia do sistema mundial em busca de valores culturais alternativos, não imperialistas, contra-hegemônicos, empenhados em estudos sob perspectivas pós-coloniais ou subalternas.²¹¹

O fenômeno da arte especializada em Belém deve ser analisado a partir da tensão entre processos de globalização hegemônicos e contra-hegemônicos. Evidentemente, há o risco do anacronismo ao se investigar processos artísticos vivenciados entre os anos 1950 e 1970 utilizando categorias pensadas para refletir sobre as três últimas décadas do século 20. É preciso abrir um parêntese para tratar dessa questão.

Usualmente, se entende que houve mais de um processo de globalização ou mundialização nos últimos séculos. Entretanto, o processo atual guardaria características e intensidade distintas. Essa globalização atual é demarcada, em geral, a partir do final da década de 1960. Ela estaria diretamente vinculada com a mudança de um “sistema mundial moderno” para um “sistema mundial em transição”, nos termos de Boaventura de Sousa Santos, ou, ainda, relacionada com a virada epistêmica mundial,²¹² que coincide com a consolidação do que se convencionou chamar de ‘arte contemporânea’.

O abstracionismo – e as demais correntes artísticas modernistas, situadas na primeira metade do século 20 – seria anterior a essa última globalização. O fenômeno artístico especializado como um todo, vivenciado no Brasil e em outros países a partir de uma relação de colonialidade, foi, de certo modo, sempre o resultado de uma ‘globalização cultural’, fabricada e exportada a partir de alguns países europeus, no contexto do imperialismo. Caberia então pensar até que ponto se pode analisar as transformações no campo artístico em Belém, nos anos 1950 e 1960, a partir das noções de localismo globalizado, globalismo localizado e cosmopolitismo.

Sou tentado a afirmar que, no que diz respeito à adesão ao abstracionismo, o campo local vivenciou um processo de globalização hegemônica. Por outro lado, a questão da resistência à globalização hegemônica, ao imperialismo cultural, ao colonialismo e neocolonialismo, ainda não estava posta para o debate intelectual da cidade, pois essas características das relações transnacionais só se tornariam evidentes a partir dos anos 1970. E, de todo modo, a adesão ao abstracionismo marcava, também, um outro tipo de cosmopolitismo, distinto daquele apontado por Boaventura de Sousa

²¹¹ Ibidem, p. 67.

²¹² Pedro Dolabela Chagas, “1970”: arte e pensamento, Belo Horizonte: UFMG, 2018.

Santos. Com a participação nas ideias e práticas artísticas internacionais mais em voga, ‘avançadas’, os intelectuais e artistas em Belém pretendiam se inserir em uma arena cultural cosmopolita, bem ao gosto da ideologia universalista do modernismo. Até que ponto poderíamos categorizar esse processo como um localismo globalizado?

O caso é diferente a partir do final dos anos 1960, quando o campo artístico em Belém utiliza uma estratégia dupla, por um lado aderindo às tendências internacionalistas, por outro lado retomando e afirmando valores culturais identitários e localistas, como forma de resistência mais ou menos bem-sucedida diante da globalização hegemônica – tema que será explorado nos capítulos seguintes. Certamente, houve uma mudança de mentalidade entre as gerações que atuavam no final dos anos 1950 e no final dos anos 1960, ocasionada pelas transformações conjunturais vivenciadas no mundo todo, em diversas dimensões da vida humana. Em todo caso, mesmo essas práticas dos anos 1970, em Belém, não podem ser entendidas integralmente como contra-hegemônicas e cosmopolitas (no sentido de Boaventura de Sousa Santos). Aparentemente, algumas obras e artistas atingiram graus distintos de posicionamento contra-hegemônico, mas, em geral, atuando dentro das instâncias de um globalismo localizado: trabalhando com os valores e práticas ditados pela arte transnacional.

Não parece ter havido, no campo artístico em Belém entre os anos 1960 e 1970, algo como a vivência de uma prática cosmopolita de resistência à globalização hegemônica – dentro de uma corrente artística que pode ser denominada como “giro pós-colonial”.²¹³ Nessas duas décadas, o campo local foi capaz apenas de lançar as primeiras sementes para práticas artísticas contra-hegemônicas – se é possível que a arte contemporânea possua alguma dimensão nesse sentido.

Seria preciso enfrentar uma questão teórica ainda pouco formulada, para tratar das relações entre global e local, globalização hegemônica e contra-hegemônica, a partir do processo histórico vivenciado no campo artístico em Belém. A questão a que me refiro é a da autocolonialidade, que pode ser pensada como:

noção que nos permite entender um processo complexo e emaranhado, através do qual a pessoa autocolonizada deixa de reconhecer o “outro” que está ao seu lado, seu irmão, seu colega, seu vizinho e supervaloriza o “outro” de “cima”, coloca-o sobre si, na configuração política (poder), na configuração epistêmica (saber), na configuração ética (ser), na configuração praxiológica (fazer) e na configuração cosmogônica (visão da vida e do mundo). O que tem valor é o

²¹³ Terry Smith, *¿Que és el arte contemporáneo?*, tradução ao espanhol de Hugo Salas, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012, p. 193-217.

externo à sua comunidade, o “outro”, o estrangeiro. A autocolonialidade é praticada por uma pessoa que verticaliza sua vida, se autocoloniza.²¹⁴

É evidente que tratamos aqui da autocolonialidade não como uma condição ou característica essencialista dos sujeitos subalternizados, mas como uma posição diante de questões ou conjunturas específicas, como o campo artístico. Talvez seja possível afirmar que havia uma autocolonialidade operando em muitos dos agentes do campo artístico local quando, nos processos de globalização hegemônica, estes se relacionaram com as ideologias artísticas estrangeiras, que aportaram em Belém nas décadas aqui estudadas. A adesão às ideologias e práticas artísticas estrangeiras não seria o indício de mais um dos mecanismos da colonialidade? Aqui, o mecanismo deve ser pensado nos seguintes termos:

Uma das maneiras [da ação colonizadora] mais bem-sucedidas, até hoje aplicada, é espalhar e promover uma cultura inspiradora e tentadora, uma cultura que fascina e seduz, uma cultura deslumbrante, através da qual se cria uma veneração e idolatria em torno de sua cultura colonialista, promovendo nos sujeitos colonizados e subalternizados uma profunda aspiração a esta, um imenso desejo de imitá-la, a tal ponto que muitos latinos hoje querem ser ou se sentem europeus ou norte-americanos e não se sentem latino-americanos. Nesse sentido, [Aníbal] Quijano considera que a sedução foi a principal arma do poder colonial, inclusive os colonizados estavam dispostos a assumir a cultura europeia, a fim de participar do poder colonial, sua principal aspiração. Consequentemente, o EUAcentrismo e o Eurocentrismo não constituem configurações epistêmicas apenas de norte-americanos ou europeus, mas são imaginários e representações de sujeitos educados e configurados à imagem e semelhança de sua influência.²¹⁵

Uma das dimensões da colonialidade, portanto, estaria no “ato de fascinar a vontade, o pensamento, as aspirações, sonhos, anseios e desejos dos subalternos

²¹⁴ “(...) *noción que nos permite comprender un proceso complejo y entrañado mediante el cual la persona autocolonizada no logra reconocer al ‘otro’ que está a su lado, a su hermano, a su colega, a su vecino, y sobrevalora al ‘otro’ de ‘arriba’, lo ubica encima suyo, en la configuración política (poder), en la configuración epistémica (saber), en la configuración ética (ser), en la configuración praxiológica (hacer) y en la configuración cosmogónica (visión de la vida y del mundo). Lo que tiene valor es lo externo a su comunidad, lo del ‘otro’, lo extranjero. La autocolonialidad es practicada por una persona que verticaliza su vida, se autocoloniza*”. María Isabel Arias; Zaira Pedrozo Conedo; Alexander Ortiz Ocaña, *Decolonialidad de la educación: emergencia/urgencia de una pedagogía decolonial*, Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2018, p. 36.

²¹⁵ “*Una de las formas [de la acción colonizante] más exitosas, incluso aplicada en nuestros días, consiste en divulgar y promover una cultura sugerente y tentadora, una cultura que fascina y seduce, una cultura hechicera, a través de la cual se crea una veneración e idolatria alrededor de su cultura colonialista, potenciando en los sujetos colonizados y subalternizados una profunda aspiración a ésta, un deseo inmenso de imitarla, a tal punto que muchos latinos hoy quieren ser o se sienten europeos o norteamericanos y no se sienten latinoamericanos. En este sentido, [Aníbal] Quijano considera que la seducción fue la principal arma del poder colonial, incluso el colonizado estaba dispuesto a asumir la cultura europea, para poder participar en el poder colonial, su principal aspiración. Por consiguiente, el USAcentrismo y el eurocentrismo, no constituyen configuraciones epistémicas solamente de los norteamericanos o europeos, sino que son imaginarios y representaciones de los sujetos educados y configurados a imagen y semejanza de su influjo*”. Ibidem, p. 30-31.

colonizados”,²¹⁶ de modo a perpetuar a estrutura colonial. Cabe perguntar se a arte especializada (clássica, e posteriormente moderna e contemporânea) não cumpriu diversas vezes esse papel, desde os primeiros séculos da colonização.

Essa arte especializada, fenômeno transnacional fabricado a partir de países da Europa (e depois EUA), pode e deve ser pensada a partir de seu componente de colonialidade, um localismo globalizado que modifica as práticas culturais de outros países e cidades em uma chave imperialista. Ao mesmo tempo, é evidente que a arte especializada foi muitas vezes o terreno de gestação de ideias e práticas contra-hegemônicas e anticolonialistas. Daí a dificuldade de situar os processos vivenciados em Belém dentro de categorias estanques. É necessário aprofundar a investigação sobre as relações de Belém com a arte internacionalista, incluindo aí as práticas de resistência em diversos graus, para compreender de que maneira a globalização e a autocolonialidade podem ser conceitos úteis para o estudo do tema.

²¹⁶ “(...) *acto de fascinar la voluntad, el pensar, las aspiraciones, sueños, anhelos y deseos de los subalternos colonizados*”. Ibidem, p. 31.

3. EXPERIMENTAÇÃO, ENGAJAMENTO INTEGRAÇÃO CULTURAL E NOVAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

1970: o novo e o velho

O ano de 1970 principiou em Belém de uma maneira um tanto turbulenta. Na semana dos festejos do 354º aniversário de fundação oficial da cidade, um episódio incomum: tremor de terra assustou os belenenses durante a madrugada. Desacostumada a vivenciar acontecimentos desse tipo, a população da cidade ficou espantada com o fenômeno, que gerou boatos e não passou despercebido pelos jornais.¹ Entretanto, comparado com grandes terremotos que ocorrem em outras regiões do planeta, aquele sismo não passou de mais um tremor corriqueiro e internacionalmente irrelevante.

Alguns dias antes os jornais locais também noticiaram outro fato notável: a morte de Leônidas Monte, reconhecido artista radicado em Belém desde 1927. Diversas personalidades políticas, intelectuais e artísticas estiveram presentes em seu funeral.² Leônidas Monte teve uma intensa participação no campo artístico de Belém, inclusive ensinando pintura para futuros artistas. Sua fatura pictórica esteve bastante ligada a preceitos do impressionismo e de tendências modernistas em geral. Não à toa, um estudo sobre o tema destaca recorrentemente a relevância de Leônidas Monte para a consolidação da pintura modernista no campo artístico local.³

A morte do grande pintor modernista é emblemática, pois indicava que a figuração pós-impressionista em Belém estava envelhecendo a passos largos, no meio de uma década de 1960 de profunda revolução comportamental da juventude em todo o mundo. Me parece uma boa metáfora para falar do momento de ruptura com um determinado tipo de produção artística: em Belém, um dos ‘finais’ da arte modernista (incluída aí a autonomia abstracionista) talvez tenha sido a morte de Leônidas Monte.

¹ “Belém foi para as ruas, de madrugada, com sismo”, *A Província do Pará*, Belém, 13 de janeiro de 1970, cad. 1, p. 8. AV.

² “Grande acompanhamento nos funerais de Leônidas Monte”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de janeiro de 1970, cad. 1, p. 10. AV.

³ Edison Farias, *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003.

Já aquele pequeno abalo sísmico – excepcional em uma escala local, medíocre em uma escala global – talvez seja outra boa metáfora para tratar das mudanças que os anos 1970 trarão ao campo artístico em Belém. Um cenário de turbulências e choques, de modificações muito importantes para seus protagonistas, mas que aos poucos foram soterradas e esquecidas diante do peso da historiografia da ‘arte brasileira’ e da peculiar falta de memória que o campo artístico em Belém demonstra possuir.

No ano de 1970 foram realizadas três significativas mostras competitivas em Belém: o Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, a Exposição e Concurso de Artes Plásticas (vinculada à Pré-Bienal de São Paulo) e a exposição Jovens Artistas Plásticos do Pará. Por meio da segunda, o campo artístico local selecionou e enviou para participação na Pré-Bienal de São Paulo nada menos que catorze artistas – o que parece ter sido a maior presença paraense em exposição nacional nos anos 1960 e 1970.

Havia um sentimento geral de mudanças em andamento no campo artístico, com a consolidação e legitimação das práticas ‘pós-modernas’ dos anos 1960. Tal movimento tangenciava, também, as profundas mudanças comportamentais e tecnológicas experimentadas internacionalmente. E, para alguns estudiosos, o período chega a firmar uma transformação epistêmica mundial.⁴

Além de tudo, havia ainda as transformações sociais e políticas no país, que envolviam o recrudescimento do governo militar e, em especial, as ofensivas de ‘integração econômica’ da Amazônia (e de Belém enquanto uma das principais metrópoles brasileiras nessa região), que era cada vez mais o alvo de discursos, ações e políticas públicas, nacionais e internacionais, de grande impacto – tema que será retomado no próximo capítulo.

A Exposição e Concurso de Artes Plásticas (seleção local para a Pré-Bienal de São Paulo) sugere uma grande adesão às correntes internacionalistas mais progressistas (já chamadas de ‘pós-modernas’ e hoje agrupadas como ‘arte contemporânea’), talvez motivada pelo impacto do crescente contato com campos artísticos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, com destaque para a I Cultural Belém, em 1968. É o momento em que as ideias de arte ambiental, objeto e instalação artística parecem definitivamente absorvidas pelo campo artístico local.

Alair Gomes, membro do júri da Exposição e Concurso de Artes Plásticas, destacou “a fuga do convencional, da tradição, para a inovação”, notando ainda “a

⁴ Conferir, por exemplo, Pedro Dolabela Chagas, “1970”: arte e pensamento, Belo Horizonte: UFMG, 2018.

presença de dois artistas que fugiram à pintura acadêmica para se situarem nesse espírito inovador”:⁵ Branco de Melo e Rolando Villa. Já vimos o exemplo de *Geométrico* de Branco de Melo, depois desdobrado nos *Lúmen*. A Ata de reunião do júri menciona, também, um trabalho apresentado enquanto projeto, pela equipe “Arnaldo-Gabi-Orlando”, aceito com a condição de que fosse montado antes da inauguração da mostra.⁶ Um dos integrantes, o então estudante de arquitetura Bichara Gaby,⁷ possui o Certificado de participação da equipe no evento, que informa o título do projeto, *Pai d'égua*. Em entrevista, Bichara Gaby me relatou que a obra seria uma instalação de grandes dimensões feita a partir de embalagens descartadas, e que não chegou a ser montada.

Coisomem (Paulo Chaves Fernandes) e *Xumucuís* (Valdir Sarubbi), as grandes premiadas, são obras exemplares do diálogo com esses conceitos e tendências. Ambas lidavam com as categorias e conceitos vindos da arte ambiental e da instalação artística, como a participação do público, por exemplo. Enquanto abordagem temática, *Coisomem* parece ter enveredado para um debate sobre a conjuntura política nacional (a censura), enquanto *Xumucuís* buscou conteúdos de referência regional, mais lúdicos. Ambas, no entanto, são obras que exemplificam os diferentes níveis de engajamento político aos quais as práticas artísticas constantemente estiveram vinculadas naquela década. A autonomia formal e temática foi progressivamente substituída por uma experimentação com nítida vinculação às outras esferas da vida social.

Assimilada do sistema global de arte, a ideia que sintetiza esse engajamento dos artistas é a de ‘vanguarda’ ou ‘neovanguarda’, retomando e aprofundando posturas surgidas na Europa do começo do século 20. Nos termos de Burger, estudioso dessas vanguardas históricas europeias:

Só depois de a arte, no esteticismo, ter se livrado inteiramente de todos os laços com a práxis vital é que o estético pode se desenvolver “de forma pura”, o que, por outro lado, tornou reconhecível a outra face da autonomia, a inconsequência social. O protesto vanguardista, cujo objetivo é reconduzir a arte à práxis vital, revela a conexão entre autonomia e inconsequência.⁸

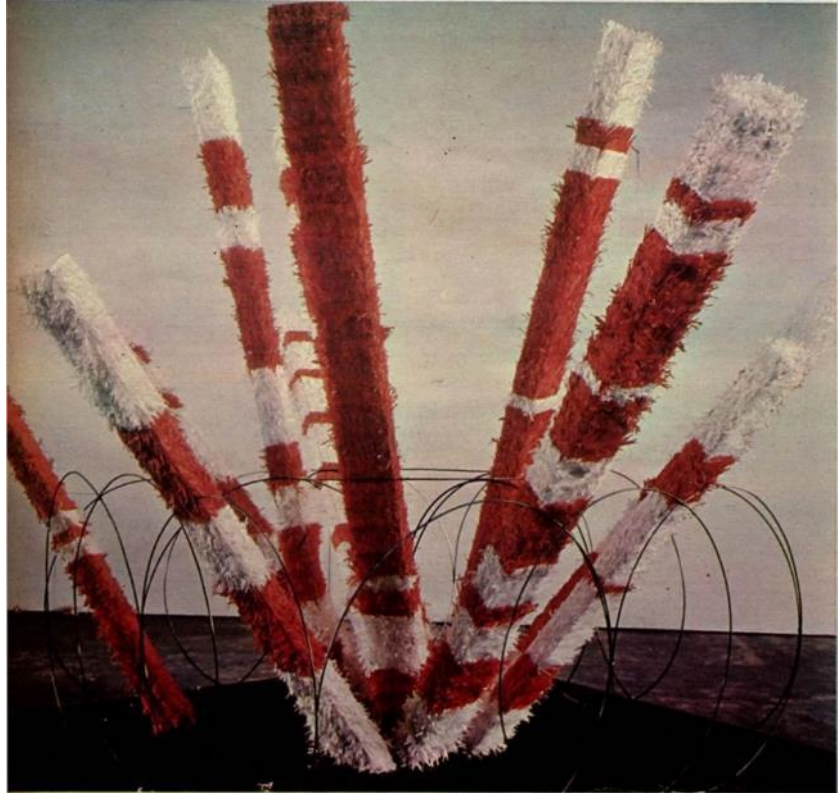
Uma das questões que sedimentou esse engajamento foi, é claro, a política. Não apenas no contexto de um governo militar e autoritário, mas especialmente a política a partir da questão amazônica – solo comum partilhado pelos artistas em Belém.

⁵ “Bienal de São Paulo seleciona trabalhos de artistas locais”, *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de maio de 1970, cad. 1, p. 10. **AV**.

⁶ Ata de reunião do júri de seleção e premiação da “Exposição e Concurso de Artes Plásticas”, Belém, 23 de maio de 1970, p. 3. **WS**.

⁷ Bichara Lopes Gaby. Belém (PA), 1948.

⁸ Peter Bürger, *Teoria da vanguarda*, tradução de José Pedro Antunes, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 58.



98



99



100

Figura 98: Detalhe de *Xumucuís* na XI Bienal de São Paulo, Valdir Sarubbi, técnica mista, dimensões variadas, 1971.

Fonte: Flávio de Aquino, “Bienal: as belas formas do protesto”, *Manchete*, n. 1013, ano 20, Rio de Janeiro: Bloch, 18 de setembro de 1971, p. 62. **HD**.

Figura 99: Valdir Sarubbi e detalhe de *Xumucuís* na XI Bienal de São Paulo, 1971.

Fonte: Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002, p. 31.

Figura 100: Valdir Sarubbi e detalhe de *Xumucuís* na XI Bienal de São Paulo, 1971.

Fonte: Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002, p. 25.

Em 1971, na XI Bienal de São Paulo, a participação de Branco de Melo (*Lúmen*, Figuras 92 a 95) e Valdir Sarubbi (*Xumucuís*, Figuras 98 a 100) é interessante para comparar diferentes posturas de autonomia, experimentação e engajamento político.⁹ As obras de Branco de Melo primavam por uma investigação em torno do espaço e da luz, por meio do uso de fragmentos de espelhos, em um diálogo com movimentos cujo pano de fundo era a ideologia artística modernista: concretismo, cinetismo, *op art*. Já a obra de Sarubbi caminhou tanto em direção ao programa de uma arte ambiental e supra-sensorial (gestado nas vanguardas pós-modernas vindas no neoconcretismo), quanto em direção ao debate identitário amazônico, de origem modernista e mesmo anterior.

É interessante consultar o que a crítica de arte Aracy Amaral escreveu sobre a representação brasileira dessa edição da bienal. Amaral se impressionou negativamente com “o estado de deslumbramento em que estão imersos muitos de nossos artistas jovens diante de novos materiais, novas técnicas”.¹⁰ Em representações de outros países, os artistas conseguiam garantir a pesquisa estética sem abdicar de técnicas tradicionais.

Para o artista brasileiro, contudo, esse encantamento com materiais parece mais uma crise, talvez a ser vencida, que uma vantagem, pois não reside aí nada de conquistado, mas sim, antes, o jovem abismado com a multiplicidade de materiais fascinantes, de texturas refinadas, de técnicas de que agora lançam mão com delícia, do cinema à fotografia e engenhos mecanizados de espécie vária. (...) Percebe-se, (...) nesses artistas e em muitos trabalhos, a informação, que roçou pelos ouvidos ou visualmente, transposta como obra às vezes com uma gratuidade que assombra.¹¹

As palavras de Aracy Amaral sobre a informação internacionalista parecem muito acertadas quando aplicadas à produção em geral, em Belém, naquela primeira metade da década de 1970. Muitos artistas se lançaram em ‘pesquisas de vanguarda’ sem a necessária densidade de um processo de investigação ou reflexão. Entretanto, talvez a crítica de Amaral não seja completamente justa se direcionada a Sarubbi (nome que ela não menciona, é bom que se diga). *Xumucuís*, longe de ter significado apenas uma “volúpia pelo material”, “exaltação do *medium*, em detrimento de sua interioridade”,¹² parece ter sido uma vigorosa investigação sobre a herança da ‘cultura popular’ amazônica, posta em equidade com programas artísticos de vanguarda.

⁹ Sobre a participação desses dois artistas nessa referida bienal, conferir Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011.

¹⁰ Aracy Amaral, “XI Bienal: primeira visita – ‘protótipos’ e ‘múltiplos’” [1971], em Aracy Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: artigos e ensaios (1961-1981)*, 2ª ed., São Paulo: 34, 2013, p. 406.

¹¹ Idem.

¹² Ibidem, p. 408.

Valdir Sarubbi, XI Bienal de São Paulo (1971)

Entre os anos 1960 e 1970, o campo artístico em Belém esteve, muitas vezes, com os olhos voltados à Bienal de São Paulo – de resto, como na maioria dos campos artísticos no país, dos mais ‘centrais’ aos mais ‘periféricos’. A bienal brasileira, já consolidada como uma grande mostra internacional, atraiu e repeliu artistas, intensificou e velou debates, estimulou e, também, negligenciou tendências. E para ela quase sempre convergia o desejo de integração cultural vivenciado pelos artistas em Belém.

Entretanto, há uma diferença salutar entre as propostas apresentadas nas edições da Bienal de São Paulo por Ruy Meira (1967) e Valdir Sarubbi (1971), apesar do curto período que separa as duas. Se a série *Imantação* (Figuras 31 a 35) de Meira explorava a autonomia formal abstracionista, a obra *Xumucuís* (Figuras 98 a 100) de Sarubbi propunha um engajamento regional um tanto explícito.

Xumucuís foi primeiro apresentada em 1970, na Exposição e Concurso de Artes Plásticas promovida em Belém, que selecionou a representação local para participar da Pré-Bienal de São Paulo, naquele mesmo ano. Em São Paulo, *Xumucuís* foi novamente selecionada, indicada para a representação brasileira na XI Bienal de São Paulo, em 1971. Era o momento em que o abstracionismo modernista já estava plenamente consolidado em Belém e, no âmbito internacional, suas possibilidades se esgotavam e vinha sendo suplantado por novas tendências – figurativas, conceituais e, no geral, ditas ‘pós-modernas’.

Xumucuís foi, talvez, o primeiro passo significativo de uma nova postura de integração cultural no campo artístico em Belém. Diferente da abertura universalista do abstracionismo e de sua ideologia, a obra de Sarubbi parecia afirmar uma abertura crítica, que não desconsiderava nem a informação internacional e nem as especificidades do local em que era gestada.

Em que consiste essa obra? Quando recebeu o primeiro prêmio na Exposição e Concurso de Artes Plásticas, 1970, Sarubbi foi entrevistado em jornal e descreveu a obra da seguinte maneira:

Trata-se de cinco caixas, levíssimas, de tamanhos variados de 170cm a 80cm, recobertas de franjas de papel de seda nas cores branco e vermelho. Elas estão compostas sobre uma levíssima armação de arame onde parecem flutuar, completamente soltas. A pessoa que chega deve apanhar uma das caixas e girá-la lentamente. Ao dar a volta, a caixa emite um som muito lírico, de água escorrendo. (...) O revestimento de papel de seda franjado, além de lembrar tradições populares é muito agradável ao tato. (...) Acho muito importante dentro da arte atual a participação da pessoa que vê a obra de arte, com ela. No

meu trabalho a participação é quase total, através da audição, da visão e do tato.¹³

Em 1971, na XI Bienal de São Paulo, as cinco caixas se multiplicaram em vinte e cinco peças, na obra *Xumucuís II*, como nos informa o catálogo da mostra.¹⁴ A participação do público no manuseio da obra era orientada por um cartaz com os dizeres: “Estas caixas são sonoras. Para ouvir, apanhe uma e coloque-a de ponta cabeça, junto ao ouvido”.¹⁵ Os objetos fizeram tanto sucesso na XI Bienal de São Paulo, que Sarubbi precisou recobri-los com plástico (Figura 99), para evitar a rápida degradação da obra mas garantir o manuseio pelo público.¹⁶

Xumucuís aliava elementos do programa formulado por Hélio Oiticica nos anos 1960 (arte ambiental, público participador, obra supra-sensorial)¹⁷ com elementos em diálogo com culturas visuais locais (as fitas de festas religiosas sincréticas como a Marujada, por exemplo, realizada em Bragança, cidade natal de Sarubbi). Havia também a referência a um tipo de “brinquedo caboclo”¹⁸ da região, possivelmente de origem indígena, conhecido no Brasil como ‘pau-de-chuva’. Em texto de 1974, Sarubbi descreve um pouco mais o processo de fabricação dos objetos da obra:

As caixas são construídas do caule de uma palmeira chamada buriti, muito comum no norte do Brasil que, além de elemento acústico é também isolante térmico. Dentro da caixa há todo um emaranhado de grades e crivos, feitos com talas de casca de buriti, formado labirintos e corredores. Dentro dessas caixas eu coloco sementes naturais de árvores da Amazônia, de diversas qualidades, tamanhos, texturas e pesos diferentes. Quando essas sementes escorrem através dos engradados do labirinto, ajudados pela acústica do buriti, ouve-se os sons [de águas].¹⁹

O título da obra também remete a culturas indígenas, significando “rio de águas borbulhantes”.²⁰ *Xumucuís*, além disso, é (ou era) o nome de um rio em Bragança, com o qual Sarubbi conviveu na infância.²¹ A relação de Sarubbi e de *Xumucuís* com as imagens da Amazônia fabricadas e postas em circulação no campo artístico em Belém, nos anos

¹³ Valdir Sarubbi, entrevistado em Lana, “Lana em Tom Maior”, *A Província do Pará*, Belém, 07 e 08 de junho de 1970, cad. 3, p. 10. **AV**.

¹⁴ FBSP, *XI Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada de setembro a dezembro de 1971, São Paulo: FBSP, 1971, p. 48. **WS**.

¹⁵ “Caixas sonoras também são expostas na XI Bienal: Pará”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 de outubro de 1971. **WS**.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Conferir Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

¹⁸ Valdir Sarubbi, entrevistado em Lana, obra citada, p. 10.

¹⁹ Valdir Sarubbi, texto de apresentação, *Exposição de Valdir Sarubi Medeiros*, impresso de exposição realizada de 14 de junho a 14 de julho de 1974, Museu de Arte e de Cultura Popular, Cuiabá: UFMT, 1974. Pasta “Valdir Sarubbi”. **MAM**.

²⁰ Idem.

²¹ Valdir Sarubbi, entrevistado em Lana, obra citada, p. 10.

1970, será melhor explorada na seção 4.2.1. Por enquanto quero me ater a suas características de uma arte de ‘vanguarda’ engajada com a realidade social e política.

Sarubbi demonstrava, já em 1970, que a ideia de uma vanguarda nas artes plásticas, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo ou em Belém, estava plenamente assimilada pelo campo artístico local. *Xumucuí*s, em estreito diálogo com as práticas artísticas dos anos 1960, ajudava a situá-lo na posição de artista de vanguarda. Mas ele via essa ideia com certo distanciamento crítico.

Sarubbi afirmou que para ele era mais importante “uma abertura para a visão de quem olha a obra do artista”, do que “se situar dentro de tendências ou movimentos”.²² Com isso, ele parecia querer dizer que o engajamento em uma vanguarda era secundário em relação ao engajamento com seu público, seu local, “seu depoimento sobre aquilo que ele vê, que ele sente, que ele anseia”.²³ Para Sarubbi, naquele momento, o artista era “um cronista do seu tempo e do seu lugar”.²⁴ A desconfiança em relação às tendências internacionalistas (de vanguarda) se somava à percepção da velocidade com que essas tendências se tornavam obsoletas.

Os meios de comunicação são rapidíssimos e as tendências das artes correm o mundo com uma velocidade incrível. Estão se fazendo coisas novas em cada minuto que passa. (...) Estar na vanguarda hoje pode ser estar por trás dentro de poucos minutos. Não me preocupo muito com a vanguarda. Me preocupo sim com a sinceridade do meu trabalho.²⁵

Essa postura indica uma abertura bem mais situada em um chão real, da vivência concreta e específica de um lugar, do que a abertura ao abstracionismo, expressionista ou construtivo – que negou (ou quis negar) os traços locais em prol de uma linguagem supostamente universal. Ainda na primeira metade dos anos 1970 Sarubbi retoma, em texto, a relação entre as correntes internacionais e os diferentes contextos em que elas podiam germinar e ser desdobradas.

Creio que numa terra subdesenvolvida como a minha, é muito válida a utilização de elementos nativos para a criação de uma arte de vanguarda. Embora os meios de comunicação tragam com uma rapidez considerável a todas as cidades as tendências mais modernas da arte, não se pode negar que os condicionamentos regionais influem de maneira irrefutável e inegável o artista que se propor fazer uma arte atual séria.²⁶

²² Valdir Sarubbi entrevistado em Lana, obra citada, p. 10.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

²⁶ Valdir Sarubbi, texto de apresentação, *Exposição de Valdir Sarubi Medeiros*, impresso de exposição realizada de 14 de junho a 14 de julho de 1974, Museu de Arte e de Cultura Popular, Cuiabá: UFMT, 1974. Pasta “Valdir Sarubbi”. **MAM**.

Quando comparamos *Xumucuís*, de Sarubbi, com a série *Imantação*, de Ruy Meira, essas diferenças de postura se tornam evidentes, mesmo que elas tenham uma distância de apenas quatro anos entre suas respectivas feitura. E a diferença permanece até mesmo se compararmos *Xumucuís* com outras obras do período, como é o caso da série *Lúmen*, de Branco de Melo, igualmente exposta na XI Bienal de São Paulo, em 1971.

As obras da série *Lúmen* se mantiveram dentro da ideia de autonomia formal e experimentação artística: Branco de Melo criou caixas tridimensionais, cujas superfícies eram recobertas por fragmentos de material espelhado, que pressupunham uma relação ativa com o espectador, conforme discutido na seção 2.2. Valdir Sarubbi, em *Xumucuís*, também enveredou pela experimentação de suportes e pela relação com o público. Ambas, *Xumucuís* e a série *Lúmen*, podem ser tributadas, com maior ou menor esforço, ao rastro teórico das neovanguardas (brasileiras e estrangeiras) dos anos 1960.

Mas *Xumucuís* deu um salto que não estava presente em nenhum dos *Lúmen*. Mesmo sem recorrer à nova figuração da *pop art* ou dos artistas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, *Xumucuís* não deixou de articular símbolos vinculados à realidade regional em que estava inserido. Sarubbi recorreu, com êxito, à estratégia de informar sua obra a partir de repertórios tanto internacionalistas quanto regionalistas. É visível o diálogo que promove ao justapor os desdobramentos teórico-práticos do neoconcretismo, e de outras correntes artísticas, a um dado local, da especificidade amazônica.

Esse diálogo também era visível em seus desenhos da época (Figuras 195 a 198), que inclusive foram expostos junto com *Xumucuís*, na Exposição e Concurso de Artes Plásticas, em Belém. Essas obras traziam um debate a partir de duas visualidades geométricas, a da arte construtiva e a dos padrões iconográficos indígenas. O projeto desenvolvido por Sarubbi nessa direção, que se tornou a série *Meditação labiríntica*, é analisado com maiores detalhes na seção 4.2.1.

Por enquanto, cumpre apontar apenas uma espécie de estratégia adotada por Valdir Sarubbi, que talvez seja exemplar sobre a condição do artista em Belém nos anos 1960 e 1970 – uma condição de colonialidade. Em uma matéria jornalística realizada no contexto da Bienal de São Paulo, Valdir Sarubbi aparece como um profundo interessado em desenho, linguagem que seria “seu forte”, além de ser o motivo pelo qual abandonou a advocacia e ingressou no curso de Arquitetura.²⁷

²⁷ “Caixas sonoras também são expostas na XI Bienal: Pará”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 de outubro de 1971. WS.

É, possivelmente, por meio do desenho que Sarubbi primeiro formula seu projeto regional e internacionalista. Mas, se no contexto local (Belém) o desenho e a pintura eram linguagens ainda predominantes, no contexto do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, onde se fortaleciam as neovanguardas, o desenho era uma linguagem pouco visada, preterida por tendências mais recentes.

Sendo a Bienal um festival, eu considero o meu trabalho de maneira séria, mas vi que um simples desenho não teria jamais o mesmo impacto que um trabalho semelhante [a *Xumucuí*] alcançaria; (...) é claro que um cara já consagrado não precisa causar impacto para ser notado: mas por outro lado, preocupei-me também com a popularização da minha obra (...).²⁸

Parece evidente que Sarubbi faz opções conscientes, estratégicas, de modo a posicionar sua obra em relação ao circuito para onde ela se destinava. Com *Xumucuí*, o artista também participou do XXI Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Depois de *Xumucuí*, Sarubbi ainda desenvolveu outras obras ambientais, nas bienais daquela primeira metade dos anos 1970. Após isso, a proposta de obras participativas e supra-sensoriais não foi levada adiante. Foi ao desenho, à pintura e à gravura que Sarubbi se dedicou – ainda dentro de um programa regional-internacionalista, mas já distante de uma posição de vanguarda nas artes plásticas.

Com o grande êxito de *Xumucuí* no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, Sarubbi apontou ao campo artístico em Belém duas linhas de trabalho: por um lado, o uso estratégico das correntes internacionalistas vigentes, que já vinha sendo feito desde o abstracionismo da década anterior; e, por outro lado, o engajamento com a ‘realidade amazônica’, suas heranças culturais e condições sociais e políticas.

Se a produção do eixo Rio de Janeiro-São Paulo promovia uma “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”,²⁹ como diagnosticou Hélio Oiticica em 1967, essa tomada de posição, em Belém, significou um mergulho nas contradições regionais, acentuadas por um mundo em acelerada transformação. O campo local tomava consciência das assimetrias em que estava imerso, e da colonialidade que o condicionava.

²⁸ Idem.

²⁹ Hélio Oiticica, “Esquema geral da Nova Objetividade” [1967], em Cecília Cotrim e Glória Ferreira (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 163-165.

3.1. EXTREMO NORTE DO SUL GLOBAL:

FORMULAÇÕES SOBRE O ISOLAMENTO

Uma dupla distância

Talvez seja necessário construir uma teoria das distâncias capaz de permitir a abordagem das relações globais entre os diferentes campos artísticos. Uma teoria capaz de absorver ideias como a hierarquização entre centros, semiperiferias e periferias, na divisão internacional do trabalho estabelecida no que alguns pesquisadores chamam de sistema mundial.³⁰ Quais as consequências da distância que certos campos artísticos experimentam em relação aos centros econômicos do capitalismo global? Quantos graus dessa distância podem ser mensurados?

Durante boa parte do século 20, houve a percepção, entre a intelectualidade local, de que Belém se situava no ‘extremo norte’ do país. Aí, se afirmava não apenas uma relação entre posições geográficas, mas também uma ‘diferença’ cultural. A percepção do isolamento formulava uma face negativa (a distância física e cultural), mas também uma positiva – pois fortaleceu marcações identitárias.

Por sua vez, também no século 20, a intelectualidade no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, acompanhando um movimento teórico global, passou a formular a percepção de um ‘sul global’ subdesenvolvido que se opunha a um ‘norte global’ desenvolvido, dois polos dos mesmos processos imperialista e capitalista. A mesma dinâmica de distância e diferença é formulada, a partir de outras bases e sobre outras relações.

Assim, o campo artístico em Belém pode ser lido a partir de uma ‘dupla distância’: se situa, precisamente, no extremo norte do sul global. A periferia da periferia. Vale dizer que essa parece ser uma percepção muito particular do século 20, com a quebra da economia da borracha local nos anos 1910 e a progressiva substituição da navegação e das ferrovias pelos transportes aéreo e rodoviário. Até então, o campo artístico em Belém não era lido como isolado, tendo sido uma cidade econômica e culturalmente bastante desenvolvida no contexto colonial, imperial e da primeira república no Brasil.

³⁰ Boaventura de Sousa Santos, “Os processos da globalização”, em Boaventura de Sousa Santos (org.), *A globalização e as ciências sociais*, 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2002, p. 25-102.

Essa dupla distância trazida pelo século 20 parece ter se tornado uma ideia evidente para o campo artístico em Belém. A intensificação do contato com o eixo Rio de Janeiro-São Paulo e com o sistema das artes global deixou nítida a diferença entre as produções artísticas – diferença percebida como defasagem local.

Para investigar o desenvolvimento da produção artística local, é necessário dar conta dessa dupla distância. Por um lado, essa ideia levava a uma percepção de que o campo artístico em Belém estaria a reboque do sudeste do país. Por outro lado, ajudava a afirmar uma identidade regional, já que a experiência local estaria além (ou aquém) de uma identidade brasileira, sempre em formulação no século 20. Em contraste com uma ‘arte brasileira’ que se pensava a partir do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, surgia a proposição de uma ‘arte amazônica’, ou na Amazônia, que se pensava a partir de centros urbanos regionais, como Belém e Manaus.

A dupla distância parece pressupor a afirmação de uma diferença localista (a especificidade amazônica) e, ao mesmo tempo, a necessidade de uma integração às práticas internacionalistas. O projeto de integração cultural por meio do campo artístico significava se alinhar aos valores e práticas das neovanguardas artísticas dos anos 1960.

A posição de vanguarda, na produção artística brasileira dos anos 1960, deve necessariamente ser lida de maneira distinta das vanguardas históricas e mesmo das neovanguardas do eixo europeu-norte-americano. Por um lado, ainda que as vanguardas brasileiras dos anos 1960 tenham trazido elementos de uma “arte pós-moderna”³¹ para o debate, é evidente que a ideia de vanguarda provinha da ideologia modernista, potencializando a ideia de autonomia das linguagens artísticas em relação aos outros campos da atividade humana. Também produzia e era produto de certa ‘tradição do novo’, um ‘regime de singularidade’ elaborado no paradigma da arte moderna, desdobrado no paradigma contemporâneo.

Entretanto, a ideia de vanguarda, no Brasil dos anos 1960, também guardou uma diferença ampla em relação à ideologia modernista. Rompendo (em parte) com uma visão universalista sobre arte, as vanguardas brasileiras buscaram tomar consciência da realidade local, e promover o engajamento artístico com essa realidade. Não à toa, Hélio Oiticica formulou em 1967 a frase síntese, grito de alerta da vanguarda brasileira: “Da

³¹ Conferir, por exemplo, Mário Pedrosa, “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” [1966], em Glória Ferreira (org.), *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 143-145.

adversidade vivemos!”.³² E identificou como uma das características dessa vanguarda a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”.³³

A posição de vanguarda, então, era também uma tentativa de compreensão da realidade subdesenvolvida advinda dos processos de colonização (e colonialidade), problematizada nas próprias práticas artísticas em suas especificidades. A partir daí se pode compreender o interesse de artistas como Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman³⁴ e Waldemar Cordeiro³⁵ pela comunicação de massa e sua visualidade. Ou o olhar decolonial (antes do termo) de Hélio Oiticica para a cultura visual das favelas cariocas. E, por que não?, o interesse também decolonial de Valdir Sarubbi pelas culturas visuais ‘populares’ na Amazônia.

Esse engajamento com a realidade social e política, extra-artística, marca uma parcela considerável da arte produzida a partir dos anos 1960. Essa abertura de certa maneira rompeu, ou ao menos problematizou, a ideia de autonomia que a ideologia do abstracionismo modernista havia tornado hegemônica nos anos 1950, no país. Porém, as investigações sobre as linguagens artísticas, as experimentações de suas especificidades, continuaram sendo empreendidas pelos artistas, inclusive (ou principalmente) por artistas alinhados à vanguarda.

Se delineou, então, um contexto de experimentação e engajamento, em que a produção artística especializada buscava dar conta de suas questões internas e, simultaneamente, de uma reflexão sobre a sociedade em que se inseria. No caso do campo artístico em Belém, a contribuição mais importante desse contexto diz respeito a um comprometimento com a ‘questão amazônica’, estudado em profundidade na Parte II desta tese.

A produção de uma arte de vanguarda em Belém aponta duas possibilidades de investigação. Primeiro, é necessário tratar das contribuições da produção local, cujo rastro é praticamente inexistente, por conta da precariedade institucional do campo artístico em Belém. A maior parte das obras experimentais do período entre 1968 e 1972, produzida na cidade, não foi colecionada pelas instituições públicas. Parece ter havido uma preferência muito nítida por obras mais convencionais, ainda que provenientes dos mesmos artistas que faziam arte de vanguarda. Então, estudar as obras e projetos

³² Hélio Oiticica, “Esquema geral da Nova Objetividade” [1967], em Cecília Cotrim e Glória Ferreira (orgs.), *Escritos de artistas: anos 60/70*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 168.

³³ *Ibidem*, p. 163-165.

³⁴ Rubens Herschmann. Rio de Janeiro (RJ), 1942 – São Paulo (SP), 2008.

³⁵ Roma (Itália), 1925 – São Paulo (SP), 1973.

artísticos de vanguarda gestados em Belém, por meio da documentação possível, é uma maneira de suprir uma grande lacuna.

Investigar a arte de vanguarda na cidade é também uma maneira de verificar como esse período transicional, da passagem da arte moderna à arte contemporânea, foi vivenciado em um campo artístico sob a dupla distância da colonialidade. Como o choque entre esses dois paradigmas, moderno e contemporâneo, foi sentido e absorvido na periferia da periferia global?

A experimentação enquanto procedimento consolidado

Se considerarmos a primeira exposição de Estela Campos em Belém (1957) como a introdução do abstracionismo no campo artístico da cidade, poderemos dizer que a participação de Ruy Meira na IX Bienal de São Paulo (1967), com a série *Imantação* (Figuras 31 a 35), constitui o desdobramento de uma década de pesquisas artísticas não-figurativas na cidade. Essa década (1957-1967) talvez demarque a consolidação das ideias de autonomia e experimentação artística em Belém, a ruptura (no caso da cidade, sempre instável, movediça) com um modelo de artes plásticas que persistia pouco modificado há pelo menos meio século.

As ideias de autonomia artística (primeiro da arte enquanto atividade específica, depois, priorizando o esteticismo ou a autonomia da forma diante dos temas e conteúdos) pavimentaram o caminho para consolidar a ideia de experimentação artística. O conceito de experimentação trouxe o desenvolvimento de percursos e poéticas individuais, dali por diante não mais vinculados a um grupo, estilo ou categoria (como ‘clássicos’ e ‘modernos’, ainda vigente nos anos 1940 e 1950). A introdução desse conceito possibilitou o surgimento e desenvolvimento da primeira geração de ‘artistas contemporâneos’ em Belém, com poéticas díspares e únicas.

O conceito de experimentação era já perceptível na obra de Estela Campos, e também pode ser visto nas poéticas desenvolvidas por Ruy Meira ou Luigi Giandolfo, entre outros, ainda na década de 1960. Estela Campos adentrou cada vez mais por um abstracionismo inteiramente pessoal, aos poucos também incorporando a *assemblage* aos seus procedimentos, fazendo uso de cilindros, botões, tecidos e outros materiais que a

ausência de suas obras não nos permite investigar.³⁶ Esses trabalhos, entretanto, aparentemente não foram expostos em Belém.

Ruy Meira já no começo dos anos 1950 experimentava (sob pseudônimo) soluções plásticas modernistas, e nos anos 1960 começou a utilizar tecidos, texturas, tinta spray, objetos etc.³⁷ Luigi Giandolfo, apesar dos rastros esparsos deixados por sua produção artística em Belém, foi visto por Harry Laus e Quirino Campofiorito como um artista que desenvolvia investigação de materiais, durante o I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará (1963).

Estes três artistas foram apenas o prenúncio da consolidação da experimentação artística como procedimento criativo em Belém. Na segunda metade dos 1960 e primeira metade dos 1970, as investigações de meios, materiais e suportes parecem ter sido completamente legitimadas pelos meios oficiais locais. O panorama que se desenhou naquele período era o de valorização e reconhecimento público de artistas que promoviam investigações as mais diversas, centradas no caráter formal mais que em algum tema ou conteúdo – e, vale dizer, algumas vezes se mostrando frágeis caricaturas do que existia no debate internacional.

Em um contexto de mudanças profundas no *art world*,³⁸ pode ter sido inevitável esse período transicional confuso (pois parece pouco criterioso) em Belém. De todo modo, é nessa experimentação que podemos encontrar o debate que os artistas (atuando a partir de Belém) estabeleceram com as revoluções artísticas vividas internacionalmente nos anos 1960.

³⁶ Sobre o tema, conferir Gil Vieira Costa, “Artista Estela Campos: fontes disponíveis (1957-1965)”, em Luisa Paraguai e outros (orgs.), *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2018), São Paulo: ANPAP; Unesp, 2018, 2496-2510.

³⁷ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 46-49.

³⁸ Que alguns julgam mesmo ter sido o fim da Era da Arte, ou o fim da arte tal como a atividade era reconhecida. Conferir Arthur Danto, *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, tradução de Saulo Krieger, São Paulo: Odysseus, 2006; e Hans Belting, *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

3.2. ÀS VEZES NOVAS PRÁTICAS, ÀS VEZES VELHOS VALORES: VANGUARDAS E RETAGUARDAS POSTAS EM DEBATE

3.2.1. “Exercício experimental da liberdade”

Da segunda metade dos anos 1960 em diante, as novas correntes artísticas se consolidaram no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, afirmando o experimentalismo enquanto procedimento de pesquisa do artista. Em 1967, avaliando a transição da arte moderna para práticas ‘pós-modernas’, Mário Pedrosa preceituou a mudança dos objetivos tradicionais da arte para a finalidade de um “exercício experimental da liberdade” – frase que parece sintetizar o espírito da época.

Em Belém, em 1965, por ocasião do II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, um cronista local comentava as ressalvas que algumas pessoas “bem intencionadas (e ‘bem pensantes’)”³⁹ tinham em relação à experimentação que grassava nas poéticas selecionadas e expostas. O comentário deixava evidente que a abertura dos artistas locais às tendências mais em voga no debate internacional enfrentava uma possível resistência do gosto conservador de parte do público.

Mais que isso: até mesmo os artistas por vezes nos surpreendem com um gosto conservador. Em certa época aderiram ao experimentalismo pós-moderno, talvez por conta do contato intensificado com o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, em mostras competitivas locais. Mas, tão logo esse contato se desacelerou, muitos desses mesmos artistas retornaram à pintura figurativa de matriz pós-impressionista.

Como entender as tensões globais, e o par abertura/fechamento, observando as fricções que o paradigma artístico contemporâneo, no período de sua consolidação mundial, provocou em Belém?

³⁹ Acyr Castro, “Bienal, 65 (II)”, *A Província do Pará*, Belém, 14 de novembro de 1965, cad. 3, p. 3. AV.

Outro desconforto de Paolo Ricci

Já foi dito que no contexto pós-Segunda Guerra Mundial os EUA aplicaram uma política externa em que a produção artística especializada teve um papel importante. As relações culturais com outros países estimularam intercâmbios e investimentos diversos. Como vimos, nos anos 1960 o campo artístico em Belém presenciou uma atuação intensa do USIS.

Em 1966, uma dessas políticas de ‘boa vizinhança’ resultou em convite a Paolo Ricci, dentro de um programa de bolsas do *Specialists & Leaders Center*, para que o artista conhecesse instituições culturais em diversas cidades nos EUA.⁴⁰ “A visita, de 65 dias, foi programada para que o artista do Pará tomasse contato com o cenário das artes plásticas e visuais daquele país, abrangendo visitas a Museus, Academias de Arte, Coleções e Galerias, inclusive contato com artistas”.⁴¹ Ricci relatou que a maior parte de sua viagem foi passada em Nova Iorque, que naquela década já havia assumido a condição de ‘capital’ da arte internacional.

Se no final da década anterior, integrando o CAPA, Paolo Ricci se mostrou reticente quanto ao abstracionismo, permanecendo um artista figurativo, em 1966 ele se viu diante de toda a pluralidade de manifestações artísticas existentes em um campo artístico metropolitano como Nova Iorque. “A arte pop, op, conceitual, os objetos, montagens, projeções, tudo foi visto”, e essa sobrecarga de novas informações e experiências impôs ao artista mais um desconforto, semelhante ao que Frederico Barata percebeu e narrou em seu texto de 1961 sobre a exposição de Ricci, comentado na seção 2.2.

Esse desconforto é rastreável por meio do relatório de pesquisa que o artista apresentou à Funarte, com o tema *As artes plásticas no Pará*, em que informa sobre sua viagem e os impactos da mesma em sua produção. Imerso na ideologia artística da figuração modernista, pós-impressionismo, Ricci se defrontou com práticas que operavam com outros valores e ideários e foi incapaz de percebê-las fora de um registro negativo e simplista. São sintomas dessa condição as suas impressões sobre o que ele chamou de ‘arte erótica’, possivelmente se referindo ao que hoje está consolidado sob o rótulo de *body art*:

⁴⁰ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 338. CF.

⁴¹ Idem.

Todas as manifestações de arte de vanguarda foram estudadas pelo artista do Pará, inclusive a arte denominada erótica, em Galerias em que era proibida a entrada de menores de 18 anos. Necessário dizer que de arte essas mostras nada continham, com um conteúdo altamente pornográfico e vulgar, formalizado da maneira mais grotesca e contundente, sem qualquer tratamento estético. (...) Cenas cruas de homossexualismo [sic], grosseiras, eram rotuladas como arte, enquanto outras refletiam estados patológicos dignos de compêndios de Medicina Legal.⁴²

Mesmo na posição de um artista ‘conservador’ para os anos 1960, Ricci demonstrou ter ciência de que estava em operação um conceito de vanguarda naqueles campos artísticos. Chama a atenção, porém, a sua recusa categórica em assumir a existência de algum conteúdo propriamente artístico nessas práticas. Manejando ideias formalistas ou mesmo esteticistas, só restava a Ricci se opor àquelas práticas “que, em nome da vanguarda, reduzem a manifestação artística a um despojamento total, galgados, precariamente, num modismo passageiro que, passada uma década ou menos, de tais manifestações restará apenas o seu registro histórico”.⁴³

O contato de Paolo Ricci com o ambiente cultural norte-americano é exemplar da dupla distância de Belém em relação aos centros internacionalizados, e também do choque entre paradigmas (moderno e contemporâneo) que os anos 1960 propiciaram. Mais que uma transição pacífica entre dois conjuntos de valores heterogêneos, a mudança de paradigmas acarretou disputas e divergências, rupturas e exclusões. Ao tomar consciência da dupla distância que o separava de centros ‘mais avançados’, da inevitável ‘defasagem’ da (sua) pintura em uma crise de valores artísticos típica da mudança de paradigmas, Ricci estancou.

Estranhamente, 65 dias de contato contínuo com todas as formas de arte produziram, no artista paraense, o efeito contrário ao esperado.

De volta a Belém do Pará, Paolo Ricci custou a digerir tamanho banquete. Uma indigestão artística fez com que o mesmo deixasse, simplesmente, de pintar, de visitar as exposições ou ao menos desejar ouvir falar de arte. Por oito longos anos estendeu-se a inércia de Ricci.⁴⁴

Esse longo intervalo, entre 1966 e 1974, coincide, curiosamente, com o período em que os valores e as práticas das neovanguardas foram mais sistematicamente adotados no campo artístico em Belém. Vale lembrar que o artista foi um dos jurados da I Bienal Amazônica de Artes Visuais, em 1972, e da seleção local para a Bienal Nacional-74, dois eventos que contribuíram para a legitimação das práticas de vanguarda no âmbito local, conforme será discutido na seção 3.2.1. Quando Ricci retomou suas

⁴² Idem.

⁴³ Ibidem, p. 339.

⁴⁴ Idem.

atividades, permaneceu atuando com a pintura figurativa pós-impressionista. Os conceitos de autonomia formal e experimentação, da fase mais radical da ideologia modernista, nunca foram manejados pelo artista.

Sua recusa às neovanguardas internacionalistas, conferidas na passagem pelos EUA, deve ser compreendida em comparação com outra viagem sua, narrada no mesmo relatório de pesquisa. Em 1965, custeado pela Universidade do Pará, Paolo Ricci viajou para Salvador (BA), naquele momento “o terceiro centro de artes plásticas do país”,⁴⁵ levando cerca de uma centena de pinturas de várias fases de sua produção e algumas cartas de apresentação direcionadas a personalidades locais, como o escritor Jorge Amado.⁴⁶

O artista realizou exposição na Galeria USIS, e a recepção crítica de agentes do campo artístico em Salvador lhe serviu para compreender sua obra de um ponto de vista histórico e geográfico. Parece ter ficado nítido, para Ricci, que Belém experimentava um isolamento cultural em relação à arte especializada, e que muitas das ideias do pós-impressionismo que ele manejava em sua obra já tinham sete décadas de existência. “Foi muito útil a viagem de Paolo Ricci no sentido de uma tomada de consciência voltada para as realidades nacionais e não para as ideias românticas das escolas europeias do fim do século [anterior]”.⁴⁷

A percepção do isolamento, das condições que o fabricavam e das consequências que ele acarretava – que Ricci aparentemente não teve no contexto de sua participação no CAPA – surgiu pelo contato do artista com Salvador, convivendo com nomes como Mário Cravo Jr.⁴⁸ e José Rescala,⁴⁹ em 1965. Um ano depois, o contato com as vanguardas nova iorquinas seria uma espécie de ‘golpe de misericórdia’ na cosmovisão artística de Paolo Ricci, produzindo, inclusive, o seu afastamento da pintura.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 336.

⁴⁶ Jorge Leal Amado de Faria. Itabuna (BA) 1912 – Salvador (BA), 2001.

⁴⁷ Paolo Ricci, obra citada, p. 337.

⁴⁸ Salvador (BA), 1923-2018.

⁴⁹ João José Rescala. Rio de Janeiro (RJ), 1910 – Salvador (BA), 1986.

As concepções artísticas do Grupo (1966)

Uma exposição pouco (ou nada) comentada na historiografia da arte local pode servir de apoio para aprofundar os estudos deste capítulo. A mostra não foi batizada pelos artistas, sendo divulgada nos jornais como “exposição de pintura”, ainda que tenha trazido um pouco mais e um pouco menos que uma exposição de pintura, tal como se entendia na época. Os jovens artistas, usando de uma denominação tautológica e talvez irônica, se apresentaram como o Grupo. A mostra ocorreu de 22 a 30 de novembro de 1966, na Galeria Angelus.⁵⁰

Os cinco componentes do Grupo eram Annamaria Barbosa Rodrigues,⁵¹ Arthur Bogéa, Fernando Lúcio Martins, João Mercês e Walter Bandeira,⁵² que orbitavam em torno dos vinte e cinco anos de idade. Apesar de iniciantes nas artes plásticas, todos eles possuíam ligações prévias com outros setores do campo cultural.

Annamaria Rodrigues e Arthur Bogéa já atuavam como escritores na cidade. A primeira, como poeta, colaborava há dois anos com o Suplemento Literário do jornal *A Província do Pará*.⁵³ O segundo também colaborava com o referido caderno, apresentando ilustrações (Figura 101), poesias e contos.⁵⁴ Fernando Lúcio, por seu turno, provavelmente usufruía de um capital cultural familiar, sendo filho da já consagrada escritora Lindanor Celina.⁵⁵ João Mercês e Walter Bandeira estavam envolvidos com o teatro, especialmente por meio do Serviço de Teatro da UFPA, o segundo já um ator reconhecido e professor do mesmo.⁵⁶

João Mercês também já havia concluído o bacharelado em Direito, e Annamaria Rodrigues cursava Filosofia, ambos na UFPA.⁵⁷ Essa mesma instituição custeou os estudos de João Mercês no Rio de Janeiro, onde o artista residiu durante três anos e meio se especializando na área de conservação e restauro, na Escola Nacional de Belas Artes e

⁵⁰ Pierre Beltrand, “Exposição de pintura”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de novembro de 1966, cad. 1, p. 6. **AV**.

⁵¹ Belém (PA), 1941.

⁵² Belém (PA), 1941-2009.

⁵³ Pierre Beltrand, “Exposição de pinturas no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 20 de novembro de 1966, cad. 1, p. 10. **AV**.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Flávio Marajó, “Jovem Arte (ou a revolução do Grupo)”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de dezembro de 1966, cad. 3, p. 1. **AV**.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Idem*.

no Patrimônio Histórico Nacional (sic.).⁵⁸ Também é a UFPA que promove o II Salão de Artes Plásticas (1965), evento em que Arthur Bogéa e Fernando Lúcio participam.⁵⁹ Arthur Bogéa também atuava, naquele momento, no Departamento de Cultura da SEDEC/PA, dirigido então por Waldemar Henrique,⁶⁰ que apenas um mês antes havia inaugurado a Galeria Angelus, onde ocorreu a mostra do Grupo.

A relação com os poderes e instituições oficiais, no entanto, não pode ser tomada como uma legitimação definitiva das propostas do Grupo. Se a posição privilegiada de Arthur Bogéa na SEDEC/PA possivelmente garantiu a inclusão da mostra na agenda da Galeria Angelus, o tipo de patrocínio indica que os artistas usaram outros expedientes para viabilizar a exposição, que foi custeada por três colunistas do jornal *A Província do Pará*: Edwaldo Martins,⁶¹ Jeanette Blanche e Pierre Beltrand.⁶²

A falta de qualquer repercussão da mostra no campo artístico em Belém (incluída a sua historiografia) também aponta para esta condição paradoxal, de uma arte de difícil absorção na cidade, considerando os valores e regras internas daquele campo artístico. Ainda assim, no jornal se chega a comentar a recepção crítica positiva na cidade:

Uma arte jovem, avançando em ousadia e novos caminhos, dentro do panorama artístico de Belém. Para Paulo Penna Firme, o mais importante da exposição é a mensagem que ela transporta através do homem como tema. Esse ilustre professor da Escola de Arquitetura disse que isso é um reencontro com o homem através da arte. Outros críticos de arte como o professor Francisco Paulo Mendes, Sara Feres, entre outros, mostraram-se entusiasmados com a exposição.⁶³

A exposição do Grupo foi, talvez, o primeiro diálogo estabelecido a partir de Belém com as correntes chamadas de ‘nova figuração’ e ‘novo realismo’. O conjunto de trabalhos da mostra apresentou diferentes relações com as ideias de autonomia e experimentação artística. Não havendo possibilidade de investigar as obras ou seus registros, qualquer consideração se torna apenas especulativa. Mas alguns fatos são dados pela narrativa jornalística.

⁵⁸ “Artista paraense vai restaurar Igreja de Santo Alexandre, que será Museu de Arte Sacra”, *A Província do Pará*, Belém, 20 de setembro de 1966, cad. 1, p. 6. AV.

⁵⁹ Flávio Marajó, “Jovem Arte (ou a revolução do Grupo)”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de dezembro de 1966, cad. 3, p. 1. AV.

⁶⁰ Nilo Franco, “Cultura, num grande trabalho”, *A Província do Pará*, Belém, 29 de outubro de 1966, cad. 1, p. 5. AV.

⁶¹ Edwaldo de Souza Martins. Bragança (PA), cerca de 1950 – Belém (PA), 2003.

⁶² Pierre Beltrand, “Exposição de pinturas no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 20 de novembro de 1966, cad. 1, p. 10. AV.

⁶³ Flávio Marajó, “Jovem Arte (ou a revolução do Grupo)”, obra citada.

Primeiro, Annamaria Rodrigues e Fernando Lúcio apresentaram pinturas, cujos títulos dão a entender que se tratavam de obras figurativas.⁶⁴ Mais que isso, os títulos e a descrição jornalística nos fazem pressupor que abordagens e temas orbitavam em torno de questões existenciais ou de cunho social:

(...) um retrato de mulher com seus trezentos desenganos mal-curados. (...) O tema constante é a maior angústia e a solidão mais perdurável que povoa a alma humana de nosso século. (...) As figuras estão dispostas de um lado, como pedaços de carne num açougue. Há uma certa crueldade no tema e nas cores. Casas e bois se perdem entre palavras imprecisas.⁶⁵

Walter Bandeira, por sua vez, apresentou (pelo menos) dois quadros não-figurativos, talvez únicos na mostra. O texto dá a sensação de que esses três artistas eram os menos experientes da mostra e menos informados pelo sudeste do país. Walter Bandeira, por exemplo, naquele momento afirmou querer “conhecer melhor o neo-figurativismo”.⁶⁶

O caso muda quando se trata de Arthur Bogéa e João Mercês. As obras de ambos enveredaram pela experimentação da linguagem plástica, remetendo às práticas que ganhavam força naquela década em campos artísticos pelo mundo inteiro. Entre os nove trabalhos de Arthur Bogéa, o texto indica que três recorreram à “técnica de projeção sobre uma superfície plana, pintura-escultura”, indicando o uso de sarrapilheira, madeira, cobre, arame, tubo plástico, corrente de bicicleta, relógio e outros objetos de ferro.⁶⁷ Já as três obras apresentadas por João Mercês trouxeram “figuras talhadas em madeira, cera, vinil e pigmento puro usados com a ajuda de um maçarico”.⁶⁸

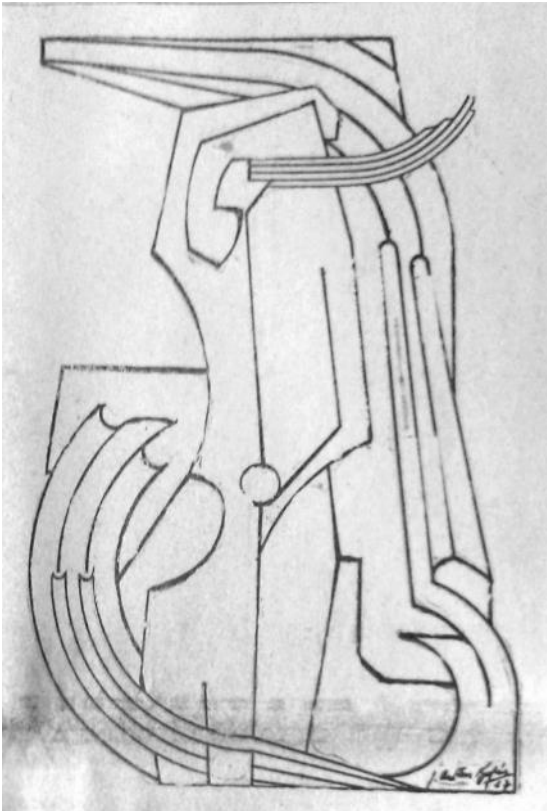
⁶⁴ Idem. De Annamaria Rodrigues: *Abissal, Absinto, Grande pássaro anônimo, Muquirana, Reconhecimento da angústia*. De Fernando Lúcio: *Janela da alma, O corredor da mente, Visão do arco-íris ou o alcoólatra*.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.



101



102

Figura 101: Ilustração de Arthur Bogéa, 1967.

Fonte: *A Província do Pará*, Belém, 12 de fevereiro de 1967, cad. 3, p. 2. AV.

Figura 102: Sem título, Walter Bandeira, aquarela, 1966.

Fonte: Acervo de Simone Bandeira. Registro publicado em Cleodir Moraes, *O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFU, Uberlândia (MG), 2014, p. 26.

Os rastros da nova figuração

Parece evidente que, em diferentes graus, todos os integrantes do Grupo encaravam a atividade artística enquanto pesquisa, no sentido de experimentação da linguagem em busca de formas novas. O uso de materiais, suportes, linguagens e recursos inovadores vinha sendo investigado desde os desdobramentos do abstracionismo na chamada ‘pintura matérica’.

Depois, essa experimentação apareceu associada a um retorno à figuração. São inúmeros os artistas que passaram a explorar, no meio dos anos 1960, o recurso do objeto, dos materiais, da pintura figurativa, de modo a posicionar sua produção a partir de uma realidade social em transformação, muitas vezes caótica. Especialmente em Rio de Janeiro e São Paulo, essas tendências – chamadas de ‘nova figuração’ ou de ‘novo realismo’ e culminando em ‘nova objetividade’ – marcaram boa parte da produção na segunda metade daquela década, buscando se ancorar não em questões especificamente artísticas, mas em aspectos mais gerais da sociedade contemporânea.⁶⁹

A ideia de autonomia artística consolidada via abstracionismo já não era uma questão de primeira ordem, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo como em Belém – mesmo Walter Bandeira (que apresentou obras não-figurativas em 1966) demonstrou interesse pela nova figuração e pela experimentação artística, ao informar que também praticava colagens. A relação com essa nova figuração é ainda mais evidente no caso de João Mercês, vindo de uma temporada no Rio de Janeiro.

As pesquisas do artista [João Mercês] visam a procura de um novo figurativo, como fazem outros artistas, no caso Vilma Pasqualini, Astréa El-Jaick e tantos outros novos da Guanabara.

“Meu tema é o homem da nossa época, principalmente os das grandes cidades. A influência da máquina na conduta das pessoas, o salvar-se por si e o ser só entre a multidão”.⁷⁰

As questões que João Mercês elege como tema, que parecem ter sido comuns a todos os integrantes do Grupo, são as questões de uma arte que buscava responder as transformações aceleradas da sociedade em seu tempo. O retorno à figuração, ali, era certamente uma ruptura com a figuração habitual em Belém: se rompia com resquícios da pintura acadêmica à pintura pós-impressionista (a representação por meio da

⁶⁹ Conferir a esse respeito Daysi Peccinini, *Figurações Brasil anos 60: neofigurações, fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*, São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

⁷⁰ Flávio Marajó, “Jovem Arte (ou a revolução do Grupo)”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de dezembro de 1966, cad. 3, p. 1. AV.

observação do real já não era um imperativo); e era abandonada, também, a figuração de temas regionais (as paisagens naturais e sociais), hegemônica desde o modernismo brasileiro dos anos 1920.

A exposição do Grupo, em que pese a impossibilidade de confrontar as obras, parece dar um primeiro passo no sentido de uma experimentação artística ‘engajada’ em uma reflexão social e política. Foi esse tipo de engajamento que possibilitou práticas artísticas tomadas como conceituais, em Belém, que sintetizaram em si tanto a abertura quanto o fechamento aos valores internacionalistas, como veremos a seguir.

Tal exposição precisa ser entendida a partir de suas conexões nacionais e mundiais. Ela ocorreu no contexto de realização de duas mostras paradigmáticas para o retorno à figuração, ou surgimento da nova figuração, no Brasil: *Opinião 65* e *Opinião 66*, no MAM Rio. Essas mostras trouxeram grande participação de artistas estrangeiros, vinculados à chamada Escola de Paris, que enveredavam pelo que ficou conhecido como novo realismo. O ponto fundamental que esse realismo assumiu no Brasil, naquele período, teria sido “uma tomada de posição diante da realidade (o aqui e o agora) do país, portanto um compromisso político”.⁷¹

Uma nova figuração vinha sendo posta ao debate mundial com a *pop art*, desde a segunda metade dos anos 1950, e na primeira metade dos 1960 já se consolidava em todo um conjunto de tendências internacionais. O Rio de Janeiro, uma das cidades de maior vocação internacionalista no Brasil de então, foi palco, em 1963, de exposição de artistas vinculados à *otra figuración* argentina, que por seu turno vinham do contato com a *nouvelle figuration* francesa, que no ano seguinte também contou com exposição na cidade.⁷² Além disso, a nova figuração também se desenvolvia de outra maneira em São Paulo, e os grupos dessas duas cidades começaram a intensificar relações por meio de exposições conjuntas, firmando as bases pra consolidação de uma ‘vanguarda brasileira’.⁷³

João Mercês é o possível elo entre Belém, Rio de Janeiro-São Paulo e Paris. Sua permanência no Rio de Janeiro e sua referência a artistas como Vilma Pasqualini⁷⁴ (que participou de *Opinião 65*), além da menção literal à busca de um novo figurativo, indicam que ele tinha relativo conhecimento dessas correntes artísticas internacionais, e que pode ter sido um propagador dessas ideias em Belém.

⁷¹ Daysi Peccinini, p. 116.

⁷² Ibidem, p. 98-100.

⁷³ Ibidem, p. 112.

⁷⁴ Vilma Faria Pasqualini. Rio de Janeiro (RJ), 1930-2012.

Essa conjuntura ocasional (o envio de Mercês ao Rio de Janeiro custeado pela UFPA, em um momento de intensificação dos contatos dessa cidade com a nova figuração internacional) nos mostra como pode ter sido possível a exposição do Grupo em 1966, em Belém. Por outro lado, não explica o porquê dessa exposição não ter deixado nenhum rastro na produção artística local, e sequer na sua historiografia. Um esquecimento persistente.

Apenas uma das pesquisas históricas estudadas menciona a exposição do Grupo em 1966. E, para minha surpresa, trata-se de um trabalho a respeito da música em Belém, nos anos 1960 e 1970.⁷⁵ Cleodir Moraes parece se debruçar sobre o Grupo com o propósito de apontar a “ebulição artística em Belém”⁷⁶ nas diversas áreas de produção cultural, que condicionariam uma arte engajada com a realidade imediata e, ainda, com um ponto de vista ‘amazônico’ – caso da produção musical por ele estudada.

A figuração do Grupo se opunha à abstração praticada naquele momento em Belém, pois procurava “dar expressão artística aos influxos da nova realidade social e política no Brasil pós-golpe civil-militar de 1964”.⁷⁷ Considerando que as novas figurações e realismos eram movimentos internacionais, e anteriores à 1964, deve-se colocar essa vinculação estreita entre Grupo e pós-golpe em suspenso. Me parece mais plausível considerar que os artistas se debruçavam sobre as condições de vida na “sociedade urbano-industrial”⁷⁸ de então, que tomava de assalto mesmo a longínqua e pouco industrializada região amazônica.

E a propósito do engajamento da figuração do Grupo com a ideia de Amazônia, em um paralelo com a produção musical do período, me parece pouco plausível que essa questão estivesse posta para aqueles jovens artistas. Os títulos de suas obras – o parco rastro que a mostra deixou – não sugerem nenhuma vinculação regional, idealizada ou crítica. Uma obra de Walter Bandeira (Figura 102) de 1966, que Cleodir Moraes dá a entender ter participado da mostra (ideia da qual discordo), não favorece essa leitura. Pelo contrário, os indícios levam a crer que o Grupo se colocava em contraste com os signos regionais, consolidados nas artes plásticas locais nas décadas

⁷⁵ Cleodir Moraes, *O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFU, Uberlândia (MG), 2014.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 26.

anteriores – os artistas do Grupo “não tinham nada a ver” com essa produção que consideravam “muito clássica”.⁷⁹

O engajamento com a realidade social e política parecia mais uma tomada de posição diante das circunstâncias globais do que uma reflexão sobre as idiossincrasias regionais. Ao que tudo indica, é a partir do ano de 1970 que o campo das artes plásticas passa a experimentar um engajamento propriamente ‘amazônico’ – tema que discuto no capítulo seguinte. A mostra do Grupo pode ter sido um fator importante, pavimentando o caminho para esse engajamento, mas sua invisibilidade para o campo artístico local e para sua historiografia aponta o contrário.

O estudo das condições dessa invisibilidade é necessário, mas não é o objeto dessa pesquisa e foge a suas limitadas capacidades. E, além dessa invisibilidade, a exposição do Grupo permanece como uma evidência histórica dos ciclos de internacionalização que o campo artístico local vivenciou, apontando algumas de suas conexões e mecanismos.

O Grupo se desfez ainda em 1967.⁸⁰ Nenhum dos cinco jovens artistas continuou se dedicando ao campo artístico especializado. O mais perto disso foi a atuação de João Mercês como restaurador de arte sacra, nas igrejas históricas de Belém. Walter Bandeira, que continuou produzindo aquarelas nas décadas posteriores, chegou a ter exposições individuais, mas apenas em função de sua já consolidada carreira de músico e ator.

⁷⁹ Ibidem, p. 24.

⁸⁰ Ibidem, p. 28.

*I Cultural Belém (1968)*⁸¹

Em agosto de 1968, o campo artístico em Belém promoveu o evento que parece ter sido o contato mais significativo e sistemático com as ideias, obras e artistas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. A I Cultural Belém foi uma realização conjunta da UFPA, do Governo do Estado do Pará e da Prefeitura Municipal de Belém, organizada pelo Diretório da Escola de Arquitetura da UFPA.⁸² Contou com uma exposição de oito artistas brasileiros que participaram da representação nacional na IX Bienal de São Paulo (1967), uma mostra local, um ciclo de conferências sobre a situação dos vários campos da arte brasileira naquele momento e um conjunto de cursos de produção artística.

A exposição de artistas participantes da bienal foi denominada *Aspecto 68*, em um evidente paralelo com mostras como *Opinião 65*, *Propostas 65* etc., no Rio de Janeiro e São Paulo, que demarcaram a ideia de uma vanguarda brasileira. A capa do catálogo de *Aspecto 68* (Figura 103) guarda, inclusive, alguma semelhança com a arte gráfica da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (Figura 104), marco da vanguarda brasileira dos anos 1960, realizada no MAM Rio em 1967. Nota-se a geometrização, o recurso a linhas diagonais e ortogonais, a estrutura de cruz, as áreas de cor chapada.

Aspecto 68 foi realizada em estandes montados na Praça da República, no centro de Belém. A exposição contou com cerca de cinquenta obras,⁸³ de Cláudio Tozzi, Leila Porto de Andrade, Lourdes Cedran, Maurício Nogueira Lima, Rubem Rey, Sônia Castro,⁸⁴ Sulita di Franco⁸⁵ e Vera Ilce.⁸⁶ Todos esses artistas vieram à cidade participar da programação da I Cultural Belém. O catálogo da exposição é apresentado por Mário Schenberg, o que pode significar que a seleção desses artistas tenha sido feita por este crítico, que já havia integrado o júri de seleção na IX Bienal de São Paulo.

A IX Bienal de São Paulo ficará provavelmente como um acontecimento histórico da arte brasileira desta década. A nossa seção da IX Bienal revelou ao Brasil e ao mundo a grande explosão da criatividade artística ligada à eclosão das tendências do novo realismo e da nova objetividade.

⁸¹ Sobre o evento, conferir também Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 59-63.

⁸² “I Cultural”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de agosto de 1968, cad. 2, p. 3. AV.

⁸³ “I Cultural”, *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de agosto de 1968, cad. 2, p. 3. AV.

⁸⁴ Sônia Maria de Castro. Salvador (BA), 1934.

⁸⁵ São Paulo (SP), 1942.

⁸⁶ Vera Ilce Monteiro da Silva Cruz. São Paulo (SP), 1942.

(...) Os oito artistas que participam da exposição representam algumas das correntes mais vitais do nosso movimento atual, relacionadas com tendências importantes da arte mundial.⁸⁷

Boa parte das obras expostas em *Aspecto 68* parece ter se vinculado à *pop art*, seja em sua vertente anglófona ou em seu sotaque brasileiro de um pop pobre ou politizado. Por meio de uma crônica jornalística, que não menciona títulos ou autores de obras, deduzimos que Maurício Nogueira Lima apresentou trabalhos em que recorre a referências da seleção brasileira de futebol e dos quadrinhos de super-heróis norte-americanos (Figuras 105 e 106). Também é possível que obras mencionadas com referenciais do futebol sejam de Vera Ilce. Sônia Castro apresentou suas xilogravuras com figuras humanas, às vezes lidas como representação de populações do sertão nordestino (Figura 107). Algumas das obras registradas nos jornais permanecem sem a identificação de autoria (Figuras 108 e 109). Outras podem ser identificadas com precisão: Cláudio Tozzi expôs sua série *Bandido da luz vermelha* (Figura 110); também esteve presente uma possível primeira versão de *Veja o nu* (Figuras 111 e 112), do artista.

Sobre uma base de madeira está gravada uma confusão de caracteres cuja composição somente é conseguida quando se olha o reflexo em um cilindro metálico colocado sobre a gravura. (...) Considerado o reflexo, aparece um nu. A pretensão do artista é conseguir a efetiva participação do espectador, “forçar essa participação utilizando de suas próprias faculdades intelectuais”.⁸⁸

O trecho nos deixa entrever o modo como obras e ideias da vanguarda brasileira estavam sendo absorvidos na cidade, na I Cultural Belém. É possível que a obra de Tozzi tenha tido agência sobre artistas locais, que passaram a experimentar o dado da participação do público como elemento de suas obras, tal como se deu em *Coisomem* (Paulo Chaves Fernandes) e *Xumucuí* (Valdir Sarubbi), em 1970.

Esse aspecto do público participador também pode ter sido condicionado pelo ciclo de conferências promovido pela I Cultural Belém, que contou com Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, José Celso Martinez, Mário Schenberg e Maurício Nogueira Lima. Todos os conferencistas parecem ter se voltado para a ideia de vanguarda; e Hélio Oiticica, sobretudo, estava em um momento profícuo de produção e reflexão sobre a prática artística de vanguarda, tendo ajudado a realizar no mês anterior o evento *Apocalipopótese*, no Rio de Janeiro. Conforme os jornais, a conferência do artista em

⁸⁷ Mário Schenberg, texto de apresentação em *Aspecto 68*, catálogo de exposição realizada de 11 a 30 de agosto de 1968, Belém: UFPA, 1968. IC.

⁸⁸ Carlos Jurandir, “A difícil arte da comunicação fácil”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1968, cad. 2, p. 1. AV.

Belém foi assistida por “Várias personalidades das artes paraenses (...) [e] teve também a projeção de slides sobre as obras de Hélio Oiticica e de outros artistas”.⁸⁹

Segundo Oiticica, “foram trazidos artistas jovens de vanguarda , que estão procurando caminhos novos em sua arte, e foi feito um pequeno conjunto de conferências abordando problemas da maior atualidade: a questão da obra aberta, do caráter efêmero da obra de arte, o problema da relação entre vanguarda e contexto social, relações entre música popular, artes plásticas e literatura que se está fazendo hoje etc. (...)”.⁹⁰

Fica evidente que as obras expostas em *Aspecto 68* e, principalmente, as conferências realizadas, trouxeram ao campo artístico em Belém o contato com as ideias referentes à experimentação e vanguarda no eixo Rio de Janeiro-São Paulo – que por sua vez estavam sintonizadas ou mesmo se antecipavam ao debate internacional.

A I Cultural também incluiu em sua programação a realização de cursos de produção artística. Rubem Rey, integrante da comitiva de artistas que expunham em *Aspecto 68*, ministrou curso de desenho; Arnaldo Vieira, que vinha de período de estudos no MAM Rio após premiação no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, ministrou curso de xilogravura.⁹¹ Ambas as oficinas tiveram grande número de participantes, com o curso de desenho chegando a sessenta e três pessoas, “revelando grande interesse e com grande aproveitamento”.⁹²

Por fim, a I Cultural promoveu, ainda, uma mostra competitiva de artistas locais. Ao que as notícias jornalísticas indicam, todas as obras inscritas participaram da exposição e concorreram aos prêmios. Os jornais não apontam os nomes ou o número total de artistas participantes. Sabe-se que cada interessado poderia inscrever até três obras,⁹³ e que foram recebidos cerca de oitenta trabalhos (de pintura, xilogravura e escultura),⁹⁴ o que nos dá algo em torno de trinta a quarenta participantes.

⁸⁹ “I Cultural teve palestra sobre tropicália e hoje ouve Haroldo de Campos”, *A Província do Pará*, Belém, 13 de agosto de 1968, cad. 1, p. 9. **AV**.

⁹⁰ “Arte pode integrar Sul e Norte”, *A Província do Pará*, Belém, 16 de agosto de 1968, cad. 1, p. 7. **AV**.

⁹¹ “Cultural encerrou conferências”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8. **AV**.

⁹² “I Cultural premia artistas paraenses e concede menção honrosa a pintor de 11 anos”, *A Província do Pará*, Belém, 18 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8. **AV**.

⁹³ “1ª Cultural começa hoje expondo trabalhos premiados na IX Bienal de São Paulo”, *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8. **AV**.

⁹⁴ “I Cultural premia artistas paraenses e concede menção honrosa a pintor de 11 anos”, obra citada, p. 8.



103



104



105



106



107

Figura 103: Capa de *Exposição Aspecto 68*, arte gráfica de autoria desconhecida, 1968.

Fonte: *Aspecto 68*, catálogo de exposição realizada de 11 a 30 de agosto de 1968, Belém: UFPA, 1968. IC.

Figura 104: Cartaz da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, 1967.

Fonte: Acervo da Biblioteca do MAC USP.

Figura 105: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando em segundo plano possível obra de Maurício Nogueira Lima ou Vera Ilce.

Fonte: Carlos Jurandir, “A difícil arte da comunicação fácil”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1968, cad. 2, p. 1. AV.

Figura 106: Registro em preto e branco de possível obra de Maurício Nogueira Lima.

Fonte: Carlos Jurandir, “A difícil arte da comunicação fácil”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1968, cad. 2, p. 1. AV.

Figura 107: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando em segundo plano possível obra de Sônia Castro.

Fonte: Carlos Jurandir, “A difícil arte da comunicação fácil”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1968, cad. 2, p. 1. AV.



111



110



112



108



109

Figura 108: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando obras de autoria não identificada.

Fonte: Carlos Jurandir, “A difícil arte da comunicação fácil”, *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1968, cad. 2, p. 1. **AV.**

Figura 109: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando à esquerda obra de autoria não identificada.

Fonte: “Exposição de obras da Bienal iniciou I Cultural de Belém”, *A Província do Pará*, Belém, 13 de agosto de 1968, cad. 2, p. 1. **AV.**

Figura 110: Registro em preto e branco de *Aspecto 68*, mostrando à direita e à esquerda obras da série *Bandido da luz vermelha*, Cláudio Tozzi. Ao centro, em segundo plano, obra de autoria não identificada.

Fonte: “Explicação da bienal”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de agosto de 1968, cad. 1, p. 1. **AV.**

Figura 111: *Veja o nu*, Cláudio Tozzi, látex sobre compensado, tecido, lâmpada, tinta sobre metal e cilindro de metal, 1968.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Roger Wright).

Figura 112: Detalhe de *Veja o nu*, Cláudio Tozzi, látex sobre compensado, tecido, lâmpada, tinta sobre metal e cilindro de metal, 1968.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Roger Wright).

O júri de premiação foi composto, em sua maioria, pelos artistas e críticos vindos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo: Cláudio Tozzi, Haroldo de Campos, Mário Schenberg e Maurício Nogueira Lima – nomes aos quais se somou o de Jorge Derenji, professor da Escola de Arquitetura da UFPA.⁹⁵ Os premiados foram: Ararê, Arnaldo Vieira, Carlos Videira, Dina Oliveira, Geraldo Corrêa,⁹⁶ J. Souza, Joaquim Pinto, João Pinto, Jorge Vale, José Rayol, Lília Silvestre, Neuza Oliveira, Orlando Vieira de Souza, Osmar Pinheiro, Paulo Andrade, Philadelpho Conduru, Roberto Vale e Sônia Couto. Percebe-se a presença de artistas de uma geração já amadurecida, como Geraldo Corrêa e os irmãos Joaquim Pinto e João Pinto. Mas, sobretudo, se nota a presença da geração mais jovem, que começou a atuar no campo artístico em Belém naquela década de 1960, como é o caso de Ararê, Arnaldo Vieira, Dina Oliveira, Lília Silvestre Chaves e Osmar Pinheiro.

Outro jovem artista que participou da mostra local na I Cultural Belém foi Nestor Bastos, que em 1972 considerou o evento “o fato mais importante” de sua formação, que o “despertou” e o “fez pensar no que estava fazendo”.⁹⁷ Já nos anos 2000, Osmar Pinheiro chegou mesmo a comparar os efeitos da I Cultural Belém sobre o campo artístico local com os efeitos da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo.⁹⁸ Paulo Chaves Fernandes cursava Arquitetura na UFPA em 1968, e fez parte da comissão organizadora da I Cultural Belém; nos anos 2000, ele também apontou o evento como conformador da geração de artistas que se destacou a partir dos anos 1970.⁹⁹

Esses relatos, somados à produção de obras como *Coisomem* e *Xumucuí*, nos fazem supor que a I Cultural Belém tenha sido um momento de grande impulso para a absorção de valores e práticas da nova arte surgida nos anos 1960. A ideia de vanguarda parecia tão consolidada naquele momento, no ambiente cultural brasileiro, que já começava a ser problematizada por alguns de seus principais expoentes: Hélio Oiticica, em sua conferência em Belém, afirmou que a arte de vanguarda estava se tornando uma expressão vulgar, que necessitava ser submetida a debates.¹⁰⁰

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Santarém (PA), 1915 – Belém (PA), 1994.

⁹⁷ “Bienal: estimula. Ou divulga, um pouco”, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

⁹⁸ Osmar Pinheiro citado em Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 61.

⁹⁹ Paulo Chaves Fernandes entrevistado em Edison Farias, *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003, sem número de página.

¹⁰⁰ “I Cultural teve palestra sobre tropicália e hoje ouve Haroldo de Campos”, obra citada, p. 9.

*I Bienal de Artes Visuais da Amazônia (1972)*¹⁰¹

Foi oficialmente inaugurada, ontem à noite [02 de outubro de 1972], no Teatro da Paz, a Primeira Bienal Amazônica de Artes Visuais, realização do Governo do Estado, sob o patrocínio da Fundação Cultural do Estado e do Conselho Estadual de Cultura. Autoridades civis e militares, artistas, figuras de destaque dos meios intelectuais e sociais paraenses acorreram a nossa principal casa de espetáculos para prestigiar o acontecimento integrante das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil.¹⁰²

Este foi, sem dúvida, mais um concurso artístico em Belém que contribuiu para a consolidação do paradigma artístico contemporâneo no circuito local. O tom oficial da mostra, cuja abertura esteve povoada pela elite política local, indica que os valores e práticas novos passavam a ser aceitos e inclusive estimulados com premiações, pois de alguma forma representavam atualização da produção artística.

Apesar da falta de continuidade da proposta (não houve outras bienais posteriores), o evento pode ser encarado como uma iniciativa importante, já que fomentou um espaço de visibilidade e incentivo para esta produção, somado à legitimidade de um empreendimento governamental.

Conforme nos indica o convite divulgado nos jornais da época, a Bienal Amazônica de Artes Visuais foi realizada no Foyer do Teatro da Paz e promovida pelo governo estadual, por meio da FCP e da Secretaria Geral da 1ª Bienal Amazônica de Artes Visuais.¹⁰³ A FCP havia sido instituída oficialmente em agosto de 1971, substituindo o Departamento de Cultura da SEDEC/PA,¹⁰⁴ estando desde seu início sob a direção do Superintendente Augusto Meira Filho, naquele momento exercendo mandato como vereador em Belém, ocupando a presidência da Câmara de Vereadores.

A realização de uma bienal de artes em Belém, nos moldes da bienal paulista, era um anseio que se desenhava no campo artístico local há algum tempo. A iniciativa de

¹⁰¹ Retomo, aqui, apontamentos feitos em Gil Vieira Costa, “Contemporaneidade artística em Belém e a Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972)”, em Nara Cristina Santos e outros (orgs.), *Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2016), Porto Alegre: ANPAP; UFRGS; UFSM, 2016, p. 898-913.

¹⁰² “Bienal abre ao público com música”, *A Província do Pará*, Belém, 03 de outubro de 1972, cad. 1, p. 3. **AV**.

¹⁰³ Conforme convite divulgado nos jornais da época. Conferir a capa de *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 1. **AV**.

¹⁰⁴ “Meira vai presidir Fundação Cultural do Pará”, *A Província do Pará*, Belém, 17 de agosto de 1971, cad. 1, p. 3. **AV**. A matéria nos informa ainda que a FCP “foi criada pelo decreto lei 7644, com o objetivo de promover o desenvolvimento e o aprimoramento da Cultura nas suas diferentes manifestações (...)”.

realização da Bienal Amazônica de Artes Visuais partiu do artista Benedicto Mello,¹⁰⁵ então Assessor Geral de Relações Públicas do Governo do Estado do Pará. É necessário entender o contexto dessa iniciativa: por um lado, Benedicto Mello já havia vivenciado realizações institucionais locais como o Salão Oficial de Belas Artes (promovido pelo Governo do Estado do Pará nas décadas de 1940 e 1950) e o Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará (1963 e 1965).

Por outro lado, no Brasil a Bienal Internacional de São Paulo (criada em 1951) ganhava cada vez maior relevância, se desdobrando naquela década de eventos descentralizadores (pré-bienais e bienais nacionais). Benedicto Mello inclusive havia intermediado a realização da Exposição e Concurso de Belas Artes em Belém, vinculada à Pré-Bienal Nacional de São Paulo, em 1970. Essa mostra é apontada como a causadora da Bienal Amazônica de Artes Visuais.¹⁰⁶

A Bienal de Veneza (Itália, criada em 1895) e a quinquenal Documenta de Kassel (Alemanha, criada em 1955) eram talvez os exemplares internacionais mais representativos deste tipo de evento, que proliferou em todas as regiões do mundo na segunda metade do século 20. Suas raízes podem ser encontradas, ainda, nas feiras e exposições ‘internacionais’ ou ‘universais’, realizadas a partir da segunda metade do século 19 em grandes cidades europeias, com algumas exceções em outros continentes.¹⁰⁷

Realizar uma Bienal Amazônica de Artes Visuais em Belém foi, certamente, um projeto politicamente ousado, que buscava representar a integração artística da região ao país.¹⁰⁸ Podemos falar dessa integração artística, na bienal, relacionando-a à experimentação formal e/ou conceitual e levando gêneros e categorias artísticas aos seus limites: a busca de novos suportes, materialidades, repertórios estéticos e visuais.

A cobertura jornalística sobre o evento fornece uma visão geral do que teria sido a exposição, além de entrevistas com alguns dos premiados. Uma dessas matérias nos informa sobre a multiplicidade experimental da mostra:

Um objeto para se andar em cima de passarelas. Balões inflados de ar e cheios de água em estranhas formas criadas por Ruy Meira, um veterano da pintura que pesquisa o objeto. O regionalismo figurativista de Ararê em cenas caboclas

¹⁰⁵ “Bienal Amazônica de Artes Visuais”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de fevereiro de 1972, cad. 2, p. 3. **AV**.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ A respeito das chamadas “bienais do Sul”, iniciadas em muitos países na segunda metade do século 20, conferir Anthony Gardner e Charles Green, “Biennials of the South on the edges of the global”, *Third Text*, v. 27, n. 4, Routledge, 2013, p. 442-455.

¹⁰⁸ Como nos indica o título da matéria “Bienal de Artes Visuais representa integração artística regional ao país”, *A Província do Pará*, Belém, 28 de setembro de 1972, cad. 1, p. 2. **AV**.

e indígenas. Imagens sacras esculpidas ao lado de imagens de guerra que empunham armas, em ferragens retorcidas. Um artesanato típico, ingênuo e delicado. Um urubu-águia tropicalista muito colorido tem legenda “Eu Rei?”. Projetos arquitetônicos do teatro e de Palácio.¹⁰⁹

O objeto “para se andar em cima de passarelas” é, provavelmente, a obra *Nossa vida, nossos pés* (Figura 113), de Branco de Melo, instalação de grandes dimensões, talvez a primeira do tipo a ser apresentada em Belém.¹¹⁰ Como Ruy Meira, Branco de Melo era também essencialmente um pintor veterano se aventurando no campo do objeto e da instalação, posteriormente retornando à pintura. Ruy Meira foi o grande premiado do evento, com *Forma em movimento* (Figura 114), escultura em ferro, de teor abstrato. Seus objetos criados com balões, como na instalação de Branco de Melo, convidavam ao manuseio e à participação do público.

Outros, como Ararê, estavam ainda empenhados em investigações bidimensionais, mas distanciados de uma matriz clássica. Ararê naquele momento produzia pinturas e xilogravuras baseadas em suas experiências em aldeias indígenas e em vilarejos no interior do Pará, coletando mitos e registrando populações nativas. Seu trabalho é abordado na seção 4.2.2.

O polonês Bohdan Bujnowski, que chegou a Belém integrando a leva de professores vindos do Rio Grande do Sul para lecionar na Escola de Arquitetura da UFPA, apresentou variação da técnica da monotipia, aparentemente abordando temas da fauna regional (Figuras 115 e 116). A dançarina carioca Raquel Levi apresentou tapeçarias de visualidade construtivista (Figuras 117 e 118).

Há ainda aqueles que investigaram práticas conceituais, como Osmar Pinheiro, que na obra *Liquidação* partiu para o objeto: uma “cabeça em isopor, com papel colado e pintado, base de madeira e uma peça de acrílico”.¹¹¹ Parte da obra pode ser vista em segundo plano, na fotografia registrada na Figura 114. *Liquidação* parece ter provocado incompreensão em muitos espectadores, e Osmar Pinheiro chegou a afirmar que se sentia “hermético para o público em geral”, mas buscava “a maior comunicação possível”.¹¹²

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. AV.

¹¹¹ “Por uma bienal aberta para permitir a visão constante do que acontece...”, *A Província do Pará*, Belém, 06 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

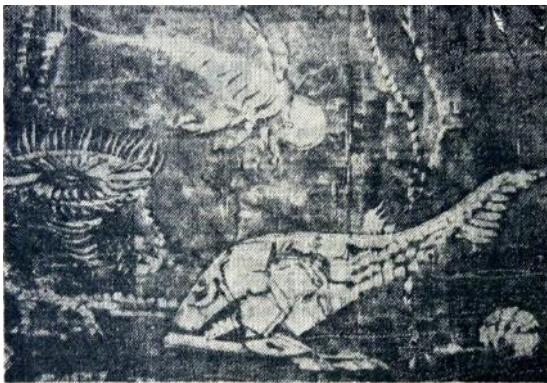
¹¹² Idem.



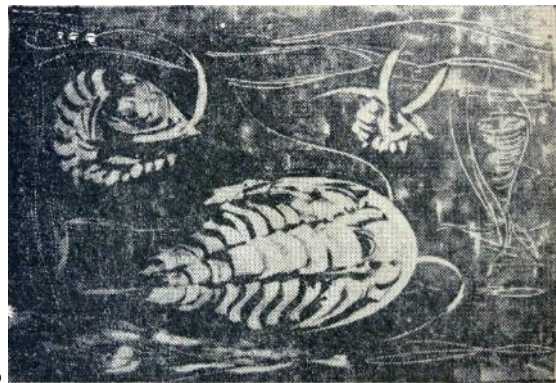
113



114



115



116

Figura 113: *Nossa vida, nossos pés*, Branco de Melo, maquete na escala 1:10, 1972.

Fonte: MABE, *Branco de Melo: 60 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003, Belém: MABE, 2002, sem número de página. **AV.**

Figura 114: Detalhe da I Bienal Amazônica de Artes Visuais, Belém, 1972, com *Forma em movimento I* (ao centro), de Ruy Meira, e possivelmente *Liquidação* (à esquerda), de Osmar Pinheiro.

Fonte: Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas do Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV, Rio de Janeiro, 2008, p. 128.

Figura 115: Registro em preto e branco de obra de Bohdan Bujnowski, monotipia, 1972.

Fonte: “Bienal: uma técnica original no 1º Prêmio de desenho”, *A Província do Pará*, Belém, 11 de outubro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV.**

Figura 116: Registro em preto e branco de obra de Bohdan Bujnowski, monotipia, 1972.

Fonte: “Bienal: uma técnica original no 1º Prêmio de desenho”, *A Província do Pará*, Belém, 11 de outubro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV.**

Edson Arruda, jovem de vinte anos de idade, foi premiado na categoria Escultura, com o trabalho *Destrhomem*. A obra era “uma forma humana em vergalhão pintado de branco – ‘o homem branco é o fazedor da guerra’ – que empunha um fuzil (a arma é real)”.¹¹³ O jovem artista ainda se preparava para ingressar no curso de Arquitetura da UFPA. Chama atenção que, já naquele momento, dialogava com a nova figuração.

Em novembro de 1972, Edson Arruda participou também da Universiartes II, mostra competitiva promovida na Galeria Angelus pela UFPA, voltada a estudantes. Com *Questão de tempo* (Figura 119) ele recebeu o terceiro prêmio. O trabalho foi descrito como escultura, “branquíssima”,¹¹⁴ e seu registro nos permite visualizar uma peça disforme acompanhada do texto: “O homem obedece o princípio da própria natureza: destruir para tornar a formar, formar para tornar a destruir. Questão de tempo”.¹¹⁵

Destrhomem e *Questão de tempo* parecem ter sido suas únicas participações no campo artístico em Belém. Essas duas obras e suas respectivas premiações talvez demonstrem que havia grande abertura a jovens artistas e, especialmente, à arte mais experimental ou vanguardista. *Destrhomem* foi, inclusive, apontada por um jornal como a obra que vinha despertando maior interesse no público da bienal.¹¹⁶

A pluralidade de práticas e manejo de diferentes valores indica que os programas estéticos das neovanguardas dos anos 1960 estavam consolidados mesmo em cidades como Belém. As práticas pós-modernas deixavam de ser um caminho de pesquisa original ou singular, e passavam a ser mais uma cultura visual à disposição dos jovens artistas, nem sempre conscientes das próprias questões que fomentaram aquelas práticas.

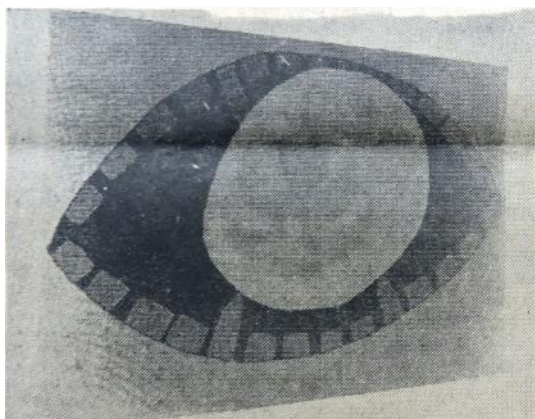
Mesmo artistas que nas décadas anteriores haviam se firmado como pintores (figurativos e depois abstracionistas), em 1972 se mostravam direcionados a experimentações sintonizadas com as novas tendências. Por outro lado, também havia espaço para práticas mais convencionais, como a xilogravura de temática folclorista. Apesar dessa convivência pacífica entre as muitas tendências, a I Bienal Amazônica de Artes Visuais não deixou de ter um caráter de fricção, choque entre duas gerações diferentes, que naquele momento passavam a disputar os processos do campo local.

¹¹³ “Edson Arruda: a necessidade do júri e críticas à violência”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de outubro de 1972, cad. 1, p. 3. **AV**.

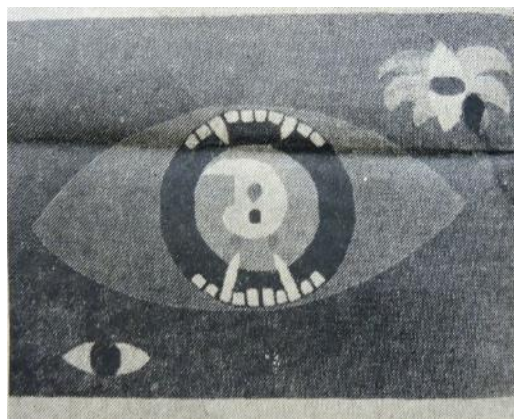
¹¹⁴ “De arte e de vida por dentro da mostra”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV**.

¹¹⁵ *Idem*.

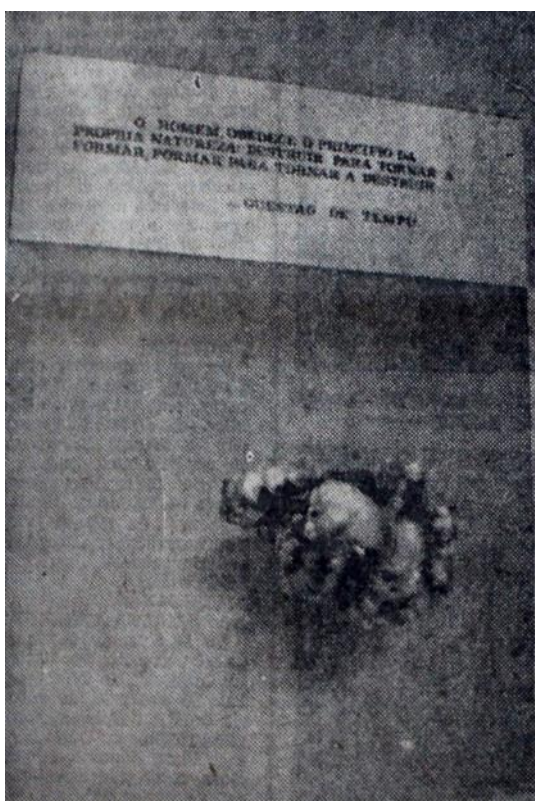
¹¹⁶ “Muita gente vê I Bienal”, *Folha do Norte*, Belém, 05 de outubro de 1972. Pasta “Bienal Amazônica de Artes Visuais”. **WS**.



117



118



119

Figura 117: Registro em preto e branco de obra de Raquel Levi, tapeçaria, 1972.

Fonte: “Tapeçaria sem mestre ganha a bienal”, *A Província do Pará*, Belém, 18 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

Figura 118: Registro em preto e branco de obra de Raquel Levi, tapeçaria, 1972.

Fonte: “Tapeçaria sem mestre ganha a bienal”, *A Província do Pará*, Belém, 18 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

Figura 119: Registro em preto e branco de *Questão de tempo*, Edson Arruda, 1972.

Fonte: “De arte e de vida por dentro da mostra”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1972, cad. 1, p. 5. AV.

Disputas em torno de legitimidade

Muitos artistas egressos (ou ainda estudantes) da Escola de Arquitetura da UFPA se projetaram no campo artístico local. Alguns alcançaram visibilidade nacional, como Osmar Pinheiro e Valdir Sarubbi (ainda nos anos 1970), e Dina Oliveira e Emmanuel Nassar (nos anos 1980). Um modo de analisar este fato é tomando tais artistas como um ‘grupo cultural’,¹¹⁷ no sentido formulado por Raymond Williams.

Isso não quer dizer que esses jovens artistas-arquitetos tenham se organizado explicitamente em um grupo, com nome, diretrizes e objetivos definidos, tal como foi o CAPA para a geração anterior. Antes, busco trabalhar com a ideia de que eles partilhavam concepções artísticas e interesses. E tal partilha estava relacionada, de certa maneira e em maior ou menor grau, a uma posição social semelhante e a uma formação intelectual e artística comum.

Se tomarmos a contribuição teórico-metodológica de Williams, nossa investigação deve se perguntar o que o grupo era, “social e culturalmente, como uma questão distinta (embora ainda relacionada) das conquistas de indivíduos e das suas próprias relações imediatamente percebidas”.¹¹⁸ E, da mesma maneira, evitar negligenciar “os elementos de amizade e coleguismo pelos quais eles se reconheceram e vieram a definir-se”.¹¹⁹

Em 1972, a geração de Benedicto Mello, Branco de Melo e Ruy Meira, ainda que estivesse desenvolvendo pesquisas de experimentação próprias das neovanguardas, parece ter sido colocada em oposição a essa geração mais jovem. Talvez desde a I Cultural Belém (1968), mas principalmente desde as mostras competitivas do ano de 1970, despontava um sentimento de grupo entre os estudantes da Escola de Arquitetura da UFPA. Parece sintomático que Rosana Bitar, ao construir uma espécie de currículo de Ruy Meira, tenha escrito:

1970. (...) O Banco Lar Brasileiro, do Grupo Chase Manhattan, mais acentuando a sua presença no Estado do Pará, promove, em Belém, um Salão de Artes. Ruy Meira se inscreve e recebe da Comissão Julgadora o terceiro prêmio em pintura. Humildemente silencia e assimila esse inconsequente arroubo dos jovens artistas interessados não em somar, mas em separar gerações.¹²⁰

¹¹⁷ No sentido empregado por Raymond Williams, “O Círculo de Bloomsbury”, em Raymond Williams, *Cultura e materialismo*, tradução de André Glaser, São Paulo: Unesp, 2011, p. 201-230.

¹¹⁸ Raymond Williams, obra citada, p. 206.

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 83.

Está claro que as palavras se dirigem veladamente a Osmar Pinheiro, que recebeu o primeiro prêmio no evento em questão com a obra *Verde I* (Figura 83), comentada na seção 2.2 desta tese. Osmar Pinheiro parece ter representado uma espécie de liderança política do grupo, por meio de suas inúmeras iniciativas, até o momento em que migra de Belém, na segunda metade dos anos 1980.

A I Bienal Amazônica de Artes Visuais é, talvez, o momento ápice de consolidação de uma rivalidade entre gerações. Mesmo o aspecto comportamental e o vestuário eram elementos que afirmavam distinções. Não passou despercebido a um jornalista o fato de os jovens artistas acompanharem sua época e fazerem uso de “roupas anticonvencionais – pelo menos em termos de Belém – e coloridas, entre os trajes mais sérios das autoridades convidadas”¹²¹ no vernissage do evento.

É evidente que as diferenças geracionais não se limitaram ao comportamento, mas eram perceptíveis também na própria ideologia artística que cada grupo manejava. Antonio Corrêa¹²² e Nestor Bastos, por exemplo, ao serem entrevistados em jornal,¹²³ apresentaram um conjunto de questões que permite nos aproximarmos do modo como pensavam a atividade e o campo artístico, e como buscavam se diferenciar das gerações anteriores. Colocaram na pauta das discussões a ausência de um mercado de arte consolidado, por um lado, e a necessidade de educação de base para as artes, por outro. Propuseram que se aumentasse a quantidade de exposições locais e se realizasse intercâmbios com artistas de outros circuitos; também apontaram a necessidade de maior contato entre o júri (ou a crítica) e os artistas, ultrapassando a simples seleção de trabalhos. Tudo isso indica uma mentalidade que buscava romper a dupla distância e promover a ‘modernização cultural’ da cidade, mas também apresenta uma compreensão sobre o campo artístico que é distinta da concepção vigente em Belém naquele momento.

A bienal teve jurados locais, Jorge Derenji e Paolo Ricci, e jurados externos, Mario Barata e Quirino Campofiorito. Estes últimos, além da participação no júri, também proferiram palestras na programação da bienal, respectivamente na noite de 04 e 05 de outubro de 1972, e o registro que se fez das mesmas nos fornece indícios sobre o teor das discussões.

¹²¹ “Bienal – Estimula. Ou divulga, um pouco”, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

¹²² Antonio José Lamarão Corrêa. [Belém (PA)?], 1947.

¹²³ Idem.

Quirino Campofiorito falou sobre o “aspecto de libertação total na atividade criadora [que] é de fundamental interesse para a arte em busca de seu próprio caminho” ou, em outras palavras, “mostrou as diferenças existentes entre processos estruturais da antiga e da nova metodologia artística – sobretudo no que se refere aos recursos artesanais”.¹²⁴ Apesar de ser uma pequena nota jornalística (e partindo da hipótese de que a mesma corresponde a uma síntese geral da fala de Campofiorito), este trecho nos mostra que o crítico de arte estava atento à mudança de paradigma entre arte moderna e arte contemporânea. Talvez a ideia de uma ‘nova metodologia artística’ tenha orientado Campofiorito e os demais membros do júri durante o processo de seleção e premiação da Bienal Amazônica de Artes Visuais.

Alguns meses depois da realização da bienal, Quirino Campofiorito publicou um pequeno texto jornalístico em que retomou sua participação na programação do evento. “Em nossa palestra (...) tivemos a oportunidade de discorrer sobre ‘As Contradições nas Artes Contemporâneas’. (...) Dissemos que o panorama geral da I Bienal Amazônica de Artes Plásticas [sic] demonstrava-se de animadora contemporaneidade”.¹²⁵ Em seguida, ele comentou sobre as características da contemporaneidade nas artes, a partir das onze obras apresentadas por Ruy Meira na mostra.

Mario Barata trouxe como tema “Tendências Contemporâneas nas Artes Visuais”.¹²⁶ Para discutir o assunto, o crítico usou como exemplos a “recente exposição de Kassel, na Alemanha, e a de Paris 62/72”.¹²⁷ A respeito dos debates, no jornal são mencionados os nomes do professor Francisco Paulo Mendes e dos artistas Ruy Meira e Benedicto Mello, mas não se diz muito sobre os assuntos tratados, se informa apenas que “foi discutida a posição da arte no momento atual e as suas tendências para o futuro”.¹²⁸ A produção local também foi comentada pelo crítico.

Primeiro ponto: quais as exposições citadas na palestra? Provavelmente a alemã é a *Documenta 5*, realizada em Kassel, em 1972, sob a organização do hoje renomado curador suíço Harald Szeemann,¹²⁹ e vista como uma das mais influentes exposições de

¹²⁴ Ambos os trechos estão em “Campofiorito analisa aspectos intrínsecos na produção artística”, *A Província do Pará*, Belém, 06 de outubro de 1972, cad. 1, p. 7. **AV**.

¹²⁵ Quirino Campofiorito, “Rui Meira na Bienal Amazônica”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de fevereiro de 1973. Pasta “Bienal Amazônica de Artes Visuais”. **WS**.

¹²⁶ “Pará integrado no progresso das artes”, *A Província do Pará*, Belém, 05 de outubro de 1972, cad. 1, p. 3. **AV**.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ Berna (Suíça), 1933 – Tegna (Suíça), 2005.

arte contemporânea no século 20. Já a exposição francesa parece mais difícil de identificar: é possível que tenha se referido à VII Bienal de Paris, realizada em 1971. Porém, também é possível que Mario Barata tenha mencionado a exposição coletiva *Les chroniques de l'Oeil-de-Boeuf, 62/72*, realizada na Galeria L'Oeil-de-Boeuf em Paris, em 1972, iniciativa de Cérès Franco¹³⁰ – que, entre outras coisas, organizou a importante exposição *Opinião 65* (MAM Rio, 1965) com Jean Boghici.¹³¹

Descartemos então a exposição francesa, e tomemos a *Documenta 5* como ponto de apoio para investigar a palestra de Mario Barata. Sob a curadoria de Harald Szeemann, a *Documenta 5* marcou época no cenário artístico internacional, sendo até hoje estudada como uma das principais exposições de arte contemporânea. Szeemann remodelou a estrutura organizacional da mostra, fazendo com que a figura do curador se destacasse como ‘autor’. Além disso, suas opções privilegiaram a participação do público e o caráter processual das práticas artísticas que passaram a ser experimentadas desde os anos 1960. Não à toa, o subtítulo original das edições anteriores, “Museu de 100 dias” (alusivo à duração da *Documenta*), foi substituído por “Evento de 100 dias”.

Entre os participantes estiveram vários artistas conceituais e/ou performáticos, como o alemão Joseph Beuys,¹³² o estadunidense Vito Acconci¹³³ e a dupla inglesa Gilbert & George.¹³⁴ A mostra foi permeada por ideias como a de ‘mitologias individuais’ e mundos visuais paralelos, de um ‘retorno do real’ em detrimento da ‘abstração pura’, de uma arte conceitual e processual, ‘desmaterializada’, que ganhou força no fim da década de 1960.¹³⁵

Mas, como vimos, algumas das tendências contemporâneas presentes na *Documenta 5* estavam também presentes na Bienal Amazônica de Artes Visuais – em versões mais ou menos mimetizadas, ou mesmo caricaturais. O que pensava o crítico de arte a esse respeito?

Atendendo solicitação de um grupo de jovens a falar sobre a arte local o professor Mario Barata afirmou estar o Pará perfeitamente integrado nos progressos contemporâneos das artes. Acentuou que os trabalhos expostos na Bienal podem figurar em centros mais adiantados como Rio, São Paulo, Londres etc.¹³⁶

¹³⁰ Brasil, 1926.

¹³¹ Jean Eugene Boghici. Romênia, 1928 – Rio de Janeiro (RJ), 2015.

¹³² Krefeld (Alemanha), 1921 – Dusseldorf (Alemanha), 1986.

¹³³ Nova Iorque (EUA), 1940-2017.

¹³⁴ Gilbert Prousch, San Martin de Tor (Itália), 1943. George Passmore, Plymouth (Inglaterra), 1942.

¹³⁵ Conferir site *Documenta*. Disponível em <http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5>, acessado em 01 de maio de 2016.

¹³⁶ “Pará integrado no progresso das artes”, *A Província do Pará*, 05 de outubro de 1972, cad. 1, p. 3. **AV**.

Integrar-se aos progressos contemporâneos nas artes

Começemos pelo princípio: os jovens a que a matéria se refere provavelmente devem ser oriundos da Escola de Arquitetura da UFPA, alguns deles inclusive premiados no concurso (Antonio Corrêa, Nestor Bastos, Osmar Pinheiro, as seis componentes da Equipe Asterix e os quatro componentes da equipe Bunds & Flags, por exemplo). Há posições radicais como a de Osmar Pinheiro (com 22 anos de idade), que propõe:

uma mostra aberta a tudo, sem júri de espécie alguma, e em caráter permanente, para permitir uma visão constante do que acontece em termos de arte, com possibilidades de confronto. Queria uma Bienal reformulada totalmente, com uma grande abertura: “Desaparecendo as mini-igrejinhas e as homenagens a pessoas que já ‘labutaram muito em prol da arte’, têm um passado glorioso e honram a Bienal com sua presença.”¹³⁷

Outras entrevistas a jornais revelam posições mais neutras, como a de Antonio Corrêa e Nestor Bastos (com 24 e 22 anos, respectivamente), que concordaram com as escolhas do júri, mas lamentaram a falta de diálogo com os jurados:

eles gostariam de um sistema de julgamento e crítica que se inclinasse mais para o esclarecimento, com o júri funcionando para dar pareceres sobre a obra ao espectador e ao próprio artista: “O pessoal vem aqui, vai embora e nem bate um papo com a gente, diz o que achou, onde precisa melhorar e tal. Era melhor se a produção e a crítica tivessem um maior entrosamento. E que tivéssemos no júri pessoas novas e abertas. Olha que esse novas aí é no sentido de mentalidade, e não de faixa etária.”¹³⁸

Temos, então, a ‘juventude’ e, mais que isso, a juventude que gira em torno da Escola de Arquitetura da UFPA – uma fração de classe, um ‘grupo cultural’¹³⁹ – adotando novos comportamentos nos circuitos artísticos e ‘forçando’ o diálogo com a crítica de arte externa. Conforme o jornal, qual a avaliação de Mario Barata? O Pará está completamente integrado nos progressos artísticos contemporâneos. Resposta decepcionante, mas devemos crer que a posição de Barata é inacessível para nós, já que um texto jornalístico de três parágrafos sem dúvida não seria suficiente para traduzir a densidade de seu pensamento crítico.

Afinal, o que significaria estar “perfeitamente integrado nos progressos contemporâneos das artes”? Assimilar determinadas técnicas e procedimentos emitidos a partir de circuitos artísticos europeus e norte-americanos? Ao menos é essa a ideia que

¹³⁷ “Por uma bienal aberta para permitir a visão constante do que acontece...”, *A Província do Pará*, Belém, 06 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

¹³⁸ “Bienal – Estimula. Ou divulga, um pouco”, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

¹³⁹ No sentido empregado por Raymond Williams, “O Círculo de Bloomsbury”, em Raymond Williams, *Cultura e materialismo*, tradução de André Glaser, São Paulo: Unesp, 2011, p. 201-230.

parece implícita no uso do termo “centros mais adiantados”. A produção artística realizada no Pará pode figurar nestes centros, pois assimilou e se submeteu às regras do jogo, esboçadas a partir de outros lugares. Prevalecem as ideias de ‘atraso/avanço’, típicas da ideologia artística modernista.

Aliás, podemos comparar a posição de Mario Barata com outro texto seu, em que investiga a contemporaneidade, publicado dez anos depois. Nele, o crítico afirma que não se deve “confundir todos os aspectos de uma criação artística periférica com a situação de dependência *colonizador-colonizado*”, e defende a ideia de que a “arte e a cultura passam por variados canais e fluxos de importação e assimilação, independentemente de regimes coloniais”.¹⁴⁰ Justifica seu pensamento indicando nações europeias que “importaram” modelos artísticos de outras nações europeias em outras épocas, sem estarem na condição de colônias ou de países subalternizados. Isso não o impede de indicar que “a produção artística no Brasil é geralmente de cópia parcial e superficial de experiências estrangeiras”.¹⁴¹

O que existe de entristecedor no Brasil não é a importação de padrões culturais europeus, mas sim o fato de estar “condenado”, sobretudo em vários de seus ciclos autoritários, a fazê-lo sem testar realisticamente as conveniências e formas de adequação e de lento desenvolvimento de germens ou estruturas de atividade e suas possibilidades de enraizamento sem prejuízo da continuidade pluralística da criatividade artística da “economia” dos valores estéticos e de criadores e técnicos agindo em torno de/com estes.¹⁴²

Parece ficar mais nítida a posição de Mario Barata – é claro, apenas se nós pudermos considerar que entre 1972 e 1982 ele manteve suas opiniões a esse respeito. Por um lado, a assimilação ou mesmo importação de tendências artísticas estrangeiras aparece como processo corriqueiro e não necessariamente negativo; por outro, tal processo se dá de maneira negativa no Brasil, pois a assimilação tem feições de imposição, acarretando prejuízos à pluralidade de manifestações artísticas locais.

É interessante perceber que não há consenso a respeito da produção cultural em Belém no início dos anos 1970. Para alguns, olhando retrospectivamente, apesar dos pesares a época foi de grande efervescência cultural.¹⁴³ Em 1972, por outro lado, para alguns dos artistas premiados na Bienal Amazônica de Artes Visuais a cidade

¹⁴⁰ Mario Barata, “O contemporâneo é o que ficará do presente no futuro”, *Módulo: revista de arte, cultura e arquitetura*, n.73, Rio de Janeiro: Avenir, novembro de 1982, p. 29 [grifos do autor]. **HD**.

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² *Ibidem*, p. 29-30.

¹⁴³ Conferir por exemplo as posições de Sérgio Palmquist e Lúcio Flávio Pinto, relatadas em Ismael Machado, *Golpe, contragolpes e guerrilhas: o Pará e a ditadura militar*, Belém: IAP, 2014, p. 168 e 172.

experimentava um cenário de isolamento cultural. Bohdan Bujnowski esclareceu em entrevista a um jornal:

Não no sentido de estar fazendo alguma coisa sozinho, não é isso, porque aqui há muitos grupos de pessoas que criam, que são informadas. Mas elas também sofrem esse isolamento. Não têm onde ir e o que ver. De vez em quando alguém expõe na [Galeria] *Ángelus e fim*. (...) Depois de trabalhar, a gente só pode ver TV, ir ao cinema, ou então à casa de amigos bater um papo.¹⁴⁴

Raquel Levi, premiada em Artesanato com uma série de tapetes, em entrevista ao mesmo jornal também concordou com o isolamento comentado por Bohdan Bujnowski:

Nunca se sentiu tão isolada, desabafa [Raquel Levi], nem mesmo na Alemanha, onde era uma estrangeira que não sabia falar alemão, mas onde havia pontos de encontro para pessoal de arte, o que aqui não existe de forma nenhuma, nem na mesa de um bar onde as pessoas se reúnem para tomar um chope e trocar informações sobre seus trabalhos.¹⁴⁵

As impressões de isolamento cultural desses dois artistas talvez decorram das experiências por eles partilhadas: além de premiados na bienal, Bohdan Bujnowski e Raquel Levi tiveram contato com o cenário cultural de outras cidades no Brasil e na Europa. É bastante plausível que tais experiências tenham fornecido os parâmetros por meio dos quais ambos se sentiam em um isolamento cultural.

Esse isolamento pode ser um dado importante para investigar a contemporaneidade artística em Belém. Poderíamos dizer que a contemporaneidade estaria nas práticas que buscaram romper com esse isolamento, inscrevendo a produção local no circuito internacional? Talvez esta posição considere a produção artística de maneira um tanto exógena; mas não seria esta a visão de Mario Barata ao falar de uma Belém “perfeitamente integrada nos progressos contemporâneos das artes”?

Também parece ser a opção de Bohdan Bujnowski que, na entrevista citada acima, menciona uma espécie de vanguarda cultural nas artes plásticas da cidade girando em torno da Escola de Arquitetura da UFPA. Cita nominalmente Elber Duarte, Nestor Bastos, Osmar Pinheiro, Paulo Chaves Fernandes e Valdir Sarubbi, indicando haver muitos outros “integrantes dessa vanguarda”,¹⁴⁶ o que nos remete novamente à ideia de grupo cultural.

¹⁴⁴ “Uma técnica original no 1º Prêmio de Desenho”, *A Província do Pará*, Belém, 1 de outubro de 1972, cad. 1, p. 5. AV.

¹⁴⁵ “Tapeçaria sem mestre ganha a Bienal”, *A Província do Pará*, Belém, 18 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

¹⁴⁶ “Uma técnica original no 1º Prêmio de Desenho”, *A Província do Pará*, Belém, 11 de outubro de 1972, cad. 1, p. 5. AV.

A Bienal Amazônica de Artes Visuais foi apontada por Ruy Meira ainda em 1972 como o evento mais importante no Pará naquele ano, no tocante às artes plásticas.¹⁴⁷ Tendo sido o grande premiado da mostra, sua opinião talvez não seja a mais isenta. Vejamos então o comentário de um dos colunistas do jornal *A Província do Pará*.

Mais uma bienal pro pessoal ver, se interessar e nunca mais se importar. As que já foram realizadas por aqui, de que adiantaram? Os jovens artistas premiados têm carradas de razões, mas taí uma coisa que não pode se conter nos limites do verbalismo (corro o risco de soltar um bumerang, mas vamos lá). A arte, especialmente essa que custa caro, é privilégio de uma elitizíssima casta. Que não tem sensibilidade, não vai acrescentar nada em matéria de evolução artística, mas compra. E se consome esse bocadão de “kitches” despejados às toneladas em cima do mau gosto e das flácidas banhas do “nouveau riche”, um pouco de corda – acompanhada de algum aparato publicitário – acaba levando esses burocratas à condição de mecenas. (...) Quanto aos artistas, bom: bienal taí como um bom cemitério, cheio de glórias e de coroas (sic) de flores.¹⁴⁸

O autor destas palavras ácidas é Lúcio Flávio Pinto,¹⁴⁹ que posteriormente se tornaria um dos mais premiados jornalistas paraenses. As questões levantadas nos remetem à noção de contemporaneidade artística no campo comportamental: mais do que novas práticas de criação de objetos, são requeridas novas práticas sociais em torno da arte. Talvez pudéssemos chamá-las de decolonização artística. A frase que inicia a citação também é algo profética: de fato, foi uma bienal “para nunca mais se importar”. A repercussão da mesma na historiografia da arte local ainda é quase inexistente. Os poucos textos em que localizei menção à Bienal Amazônica de Artes Visuais o fazem de maneira pontual, sem aprofundamentos.

¹⁴⁷ Ruy Meira citado em Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV, Rio de Janeiro, 2008, p. 127.

¹⁴⁸ Lúcio Flávio Pinto, “Quark”, *A Província do Pará*, Belém, 03 de outubro de 1972, cad. 2, p. 3. **AV**.

¹⁴⁹ Lúcio Flávio de Faria Pinto. Santarém (PA), 1949.

Ruy Meira, do abstracionismo às formas manipuláveis

A trajetória de Ruy Meira é um exemplo bastante interessante para verificarmos a consolidação da experimentação como um valor artístico em Belém, assim como do diálogo do campo artístico nessa cidade com as correntes internacionais. Por um lado, a obra do artista é uma das mais documentadas, entre aqueles que produziram a partir de Belém. Por outro lado, a trajetória percorrida em suas diversas fases, muito distintas entre si, oferece um estudo de caso dos mais interessantes.

Há dois estudos monográficos sobre Ruy Meira,¹⁵⁰ além de vários outros textos em que sua obra é mencionada. É a partir de tais referências que podemos esboçar a rota de sua prática artística. Como dito acima, na primeira metade dos anos 1950 o artista já experimentava no campo das artes,¹⁵¹ recorrendo à plasticidade modernista (Figura 37), especialmente do cubismo, tal como praticado pelos artistas europeus nos anos 1920 e 1930, bem como por modernistas brasileiros. Meira o fazia sob pseudônimo ('C. Ottoni'), por motivos que ainda não estão evidentes. A produção que assumia publicamente, no período, era toda calcada na estética impressionista e pós-impressionista, em especial a pintura de paisagens, a partir de suas vivências com o chamado Grupo do Utinga.¹⁵²

Somente a partir de 1959, com a adesão ao abstracionismo, Ruy Meira enveredou por experimentações formais, temáticas e de materiais e suportes. Em um primeiro momento, fez uso de elementos estranhos à pintura, agregando, por exemplo, pedaços de sarrapilheira¹⁵³ (tecido rústico usado na confecção de sacos de baixo custo) às telas, ou improvisando novas ferramentas e recursos plásticos.

(...) Ruy realiza suas pinturas dessa subfase [abstracionismo informal dos anos 1960] a título de experiências novas, que lhe trouxessem emoções extremas, que o levassem a mundos feitos de atos repentinos, ritmos de vitalidade, como seus quadros pintados com punhos de rede ou raízes de patchouli, ao invés do pincel, e que proporcionaram sensações de peso e força antes inimagináveis.¹⁵⁴

Na segunda metade dos anos 1960 o artista também experimentou o uso de materiais industriais, como duco, verniz de alumínio e principalmente tinta spray.¹⁵⁵ A

¹⁵⁰ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991; Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

¹⁵¹ Rosana Bitar, obra citada, p. 46.

¹⁵² Sobre o assunto, conferir Maria Angélica Meira, *A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2018.

¹⁵³ Rosana Bitar, obra citada, p. 48.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵⁵ *Idem*.

série *Imantação* (Figuras 31 a 35) é dessa fase. A partir dos anos 1970 ele retornou, na pintura, a procedimentos tradicionais, mas se sabe que o artista fez uso da tinta spray esporadicamente, ao menos em dois outros momentos de sua produção, como na Figura 120 (1974) e também em trabalhos dos anos 1990.¹⁵⁶

Se nos anos 1970 Ruy Meira encaminhou sua pintura por rumos mais convencionais que os da década anterior, ele também se lançou, no período, por investigações de uma experimentação acentuada no campo tridimensional. O uso de materiais alternativos e novas soluções plásticas e conceituais é vasto.

(...) Ruy produziu também várias esculturas e construções artísticas, sempre acreditando na experimentação e na pesquisa, que acompanharam toda a sua obra. A utilização de materiais alternativos para a construção de seus objetos passou pelo fiberglass, câmaras de ar, bexigas de borracha, p.v.c., bambu, bolas de madeira, e muitos outros objetos que, a seu ver, pudessem proporcionar bons resultados plásticos.¹⁵⁷

São dessa época as obras que expôs na I Bienal Amazônica de Artes Visuais, que demonstraram as múltiplas linhas de pesquisa em que o artista se lançava. O crítico Quirino Campofiorito, que foi membro do júri daquela mostra, comentou a respeito do conjunto de obras apresentado por Meira:

Na totalidade das [onze] peças então exibidas, Rui Meira bem exemplifica sobre dois dos aspectos apontados na fisionomia das artes contemporâneas: “libertação parcial” e “libertação total”. No primeiro caso estavam os três “Puzzles”, em que o recurso da colagem não o afasta da concepção do quadro e das implicações pinturais não-figurativas, conquanto se imponha a modernidade da abstração geometrizarante (...). Já nas demais criações, com os recursos de madeira e borracha, Rui Meira atira-se ao terreno da “libertação total”, no que a mais do trato do material em suas condições dentro da produtividade industrial moderna, estabelece a concepção inusitada da obra de arte e de suas feições diante das sugestões estéticas. Quando se pode prever uma peça de arte que, apesar das aparências de cor e do relevo, não mais cabe nas velhas classificações de pintura ou de escultura.¹⁵⁸

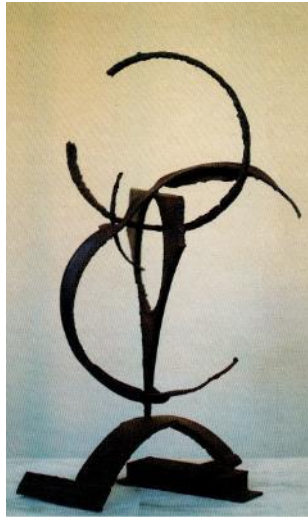
¹⁵⁶ Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008, p. 75.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 78.

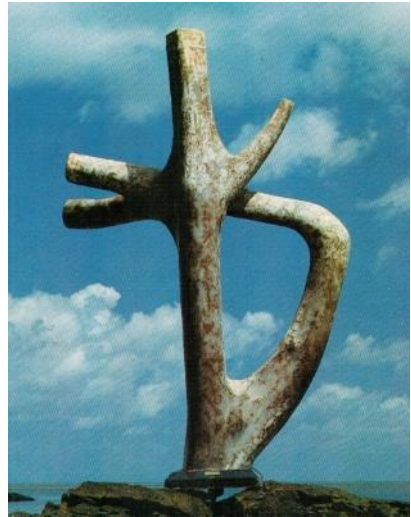
¹⁵⁸ Quirino Campofiorito, “Rui Meira na Bienal Amazônica”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de fevereiro de 1973. Pasta “Bienal Amazônica de Artes Visuais”. **WS**.



121



122



123



124



125



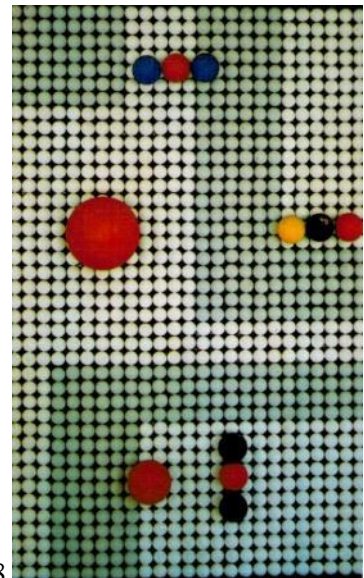
126



120



127



128

Figura 120: Sem título, Ruy Meira, óleo e spray sobre tela, 1974.

Fonte: Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 49.

Figura 121: *Árvore abstrata*, Ruy Meira, objeto em ferro, 90cm de altura, 1972.

Fonte: Acervo de Aurélio Meira. Registro publicado em MABE, *Ruy Meira: 50 anos de arte*, catálogo de exposição realizada de 07 de outubro a 04 de dezembro de 1994, Belém: MABE, 1994, sem número de página. Pasta “Ruy Meira”. **MEP**.

Figura 122: *Árvore abstrata*, Ruy Meira, objeto em ferro, 90cm de altura, 1972.

Fonte: Acervo de Aurélio Meira. Registro publicado em Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 63.

Figura 123: Sem título, Ruy Meira, madeira e fibra de vidro, 120cm x 120cm, 1974.

Fonte: Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 64.

Figura 124: Augusto Meira Filho e Ruy Meira ao lado de *Objeto n.º 1*, Ruy Meira, resina de lã de vidro e madeira, 60cm x 60cm, 1974.

Fonte: Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas do Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV, Rio de Janeiro, 2008, p. 127.

Figura 125: *Objeto n.º 2*, Ruy Meira, resina de lã de vidro e madeira, 150cm x 100cm, 1974.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 126: *Atitude de mulher*, João Pinto, entalhe em madeira, 91,5cm x 20cm x 16cm, 1970.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 127: *Composição III*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 135cm x 95cm, 1979.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 128: Sem título, Ruy Meira, objeto em madeira, 1973.

Fonte: Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 65.

Obras de 1972 como *Forma em movimento I* (Figura 114) e *Árvore abstrata* (Figuras 121 e 122) incorporam, ao menos superficialmente, alguns preceitos da escultura concreta de nomes como Amilcar de Castro¹⁵⁹ e Franz Weissmann,¹⁶⁰ além de algum diálogo com os móveis do cinetismo. Depois, em 1974, o tema da árvore reaparece em um objeto sem título (Figura 123), aparentemente recorrendo a restos de troncos de árvores reais, como na poética de Frans Krajcberg.¹⁶¹ Essa tendência às formas naturais definirá sua pintura na segunda metade dos anos 1970, e também sua produção de objetos escultóricos daquele período.

Ruy Meira participou da Bienal Nacional-74, promovida pela FBSP em São Paulo, com duas pinturas e duas esculturas em resina de lã de vidro e madeira.¹⁶² Uma das esculturas foi registrada em fotografia da época (Figura 124). Outra é, certamente, a obra catalogada com o título *Formas em movimento* (Figura 125) no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, como se pode constatar a partir de matéria jornalística sobre aquela bienal, em que o objeto é mencionado e tem registro fotográfico publicado.¹⁶³ O catálogo da mostra indica outro título para essa escultura: *Objeto n.º 2*.¹⁶⁴

Esses objetos escultóricos, somados à *Forma em movimento I* (Figura 114), revelam alguns aspectos. Primeiro, indicam uma absorção precária dos valores internacionalistas. Se Amilcar de Castro, Weissman e os demais concretistas haviam rompido com a base escultórica (e com a moldura dos quadros), Ruy Meira fez uso de diferentes pedestais em seus trabalhos. As contribuições do concretismo parecem ter sido tomadas mais como um conjunto de estilemas do que como proposição teórica consistente e posicionada nos debates da história da arte.

Por outro lado, o conjunto de objetos escultóricos de Ruy Meira, na primeira metade dos anos 1970, também indica uma passagem perceptível do rigor construtivo para formas mais ‘orgânicas’. O material industrial permanece o mesmo, mas há uma nítida fuga da geometria ‘dura’ que norteou muitos trabalhos concretistas nas décadas anteriores. Parece haver, também, alguma relação entre essa produção tridimensional de Meira e a escultura de João Pinto naquela década, transitando entre figuração e

¹⁵⁹ Amilcar Augusto Pereira de Castro. Paraisópolis (MG), 1920 – Belo Horizonte (MG), 2002.

¹⁶⁰ Knittelfeld (Áustria), 1911 – Rio de Janeiro (RJ), 2005.

¹⁶¹ Kozienice (Polônia), 1921 – Rio de Janeiro (RJ), 2017.

¹⁶² FBSP, *Bienal Nacional-74*, catálogo de exposição realizada em novembro e dezembro de 1974, São Paulo: FBSP, 1974, p. 68. **WS**.

¹⁶³ Quirino Campofiorito, “Bienal nacional e vanguardismo”, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1974, cad. 2, p. 7. **HD**.

¹⁶⁴ FBSP, obra citada, p. 68.

abstração, como em *Atitude de mulher* (1970, Figura 126). Já desde os anos 1960 João Pinto refinava, em sua produção escultórica, o uso de formas sinuosas e orgânicas.

Também na pintura, nos anos 1970, Ruy Meira desenvolveu uma plasticidade “abstrato-orgânica”,¹⁶⁵ dentro de uma construção controlada (como nas Figuras 78 e 79). Em *Composição III* (Figura 127), por exemplo, é visível o recurso a uma prática não-figurativa geometrizada, que não abdica de volumes conseguidos por meio de degradês e sombreamentos, em formas que se aproximam da sinuosidade orgânica. Com esse trabalho, Meira recebeu Prêmio Aquisição no II SNAP, promovido pela Funarte no Rio de Janeiro, em 1979 – o que indica boa recepção de sua obra em outras cidades no país.

Retornemos à Bienal Amazônica de Artes Visuais, em 1972. Na mostra, Ruy Meira também apresentou seis objetos da série *Ludus*, em madeira e borracha,¹⁶⁶ que se presume que eram compostas de “balões inflados de ar e cheios de água em estranhas formas”.¹⁶⁷ Rosana Bitar também comenta a “montagem com balões cheios de água ou areia”, além de apresentar uma obra da época (Figura 128):¹⁶⁸

Dispostos em encaixes múltiplos, jogos variados, armações inesperadas, geravam soluções de dimensões espaciais, de reflexo, ritmo, duplicação, em fundos espelhados, ao sabor de quem manuseava (...). Algum tempo depois surgem os jogos-objetos em madeira, “batizados” pelo autor de “Ora Bolas”. Fossem em forma de cubos ou esferas, uma produção verdadeiramente artesanal, em que o lúdico novamente se desnuda através do fator cromático e da disposição de pequenos e grandes objetos em número muitas vezes de 500 a 1.000 em uma só peça, devidamente calculados por divisões aritméticas: “... eu deixava tudo desarrumado na exposição e o espectador tentava arrumar para formar o cubo com 84cm”.¹⁶⁹

Essa fase pontual da obra de Ruy Meira indica uma tentativa evidente de absorver, direta ou indiretamente, questões colocadas no mundo da arte dos anos 1960, como a participação, o supra-sensorial e o objeto para a ‘nova objetividade’ na arte brasileira.¹⁷⁰ Esses trabalhos do artista poderiam muito bem ser entendidos a partir da noção de “obra aberta”,¹⁷¹ formulada por Umberto Eco e comentada na seção 3.3.

O fato de Ruy Meira dialogar com esses conceitos e questões, colocados pelas vanguardas internacionalistas, reafirma a ideia de que a experimentação artística se

¹⁶⁵ Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 50-51.

¹⁶⁶ Maria Angélica Meira, obra citada, p. 128.

¹⁶⁷ “Bienal de Artes Visuais representa integração artística regional ao país”, *A Província do Pará*, Belém, 28 de setembro de 1972, cad. 1, p. 2. **AV**.

¹⁶⁸ Rosana Bitar, obra citada, p. 65.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ Conferir, por exemplo, Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84-112.

¹⁷¹ Umberto Eco, *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1968.

consolidou em Belém por meio da abertura a valores estrangeiros. O surgimento do ímpeto experimental, em Meira, parece coincidir com o aprofundamento de seu contato com correntes internacionais, nos anos 1950 e 1960, seja por sua vivência no campo artístico no Rio de Janeiro, seja pelos contatos fomentados em Belém, cujos fatos foram amplamente comentados nos capítulos anteriores.

Por outro lado, o fechamento que é oposto e complementar a essa abertura, pode ser também percebido na produção tridimensional de Ruy Meira, que passa da experimentação internacionalista, nos anos 1970, para um diálogo com as culturas visuais indígenas na região, nos 1980, por meio da modelagem em cerâmica (Figuras 345 a 348).¹⁷² Nessa fase, Ruy Meira subordinou sua nítida vocação construtiva às heranças culturais amazônicas, postura que parece ter sido usual em Belém no período, em um processo estudado em maiores detalhes na Parte II desta tese.

As obras de grupos e equipes

A partir dos anos 1960, com o questionamento das noções de ‘autor’ e ‘obra’, se tornou comum o procedimento de realizar práticas artísticas em conjunto, por meio de grupos ou equipes, recentemente também chamados de coletivos artísticos. No começo deste capítulo, já mencionei um projeto de instalação que não chegou a ser concretizada, com autoria de uma equipe formada por três pessoas: Arnaldo (Vieira?), Bichara Gaby e Orlando. O projeto foi apresentado à Exposição e Concurso de Artes Plásticas, mostra vinculada à Pré-Bienal de São Paulo, em 1970, e é citado na Ata de reunião do júri.¹⁷³

Em 1972, na mostra Brasil Plástica-72, promovida pela FBSP, um grupo de artistas apresentou uma obra coletiva, seguindo a tendência que se generalizava naquele período. Conforme o catálogo do evento, o grupo era formado por cinco nomes: Antonio Corrêa, Emmanuel Nassar, Nestor Bastos, Nestor Novaes e Osmar Pinheiro.¹⁷⁴ Como se vê, a maioria (senão todos) eram estudantes da Escola de Arquitetura da UFPA. O grupo foi chamado de Equipe Pará, e parece ter sido uma iniciativa efêmera, voltada

¹⁷² Rosana Bitar, obra citada, p. 22.

¹⁷³ Ata de reunião do júri de seleção e premiação da “Exposição e Concurso de Artes Plásticas”, Belém, 23 de maio de 1970, p. 3. **WS**.

¹⁷⁴ FBSP, *Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência – Brasil Plástica-72*, catálogo de exposição realizada em 1972, São Paulo: FBSP, 1972, p. 64. **WS**.

exclusivamente àquela mostra nacional. A obra apresentada foi uma “montagem” denominada *Viva o folclore*, com 300cm x 70cm.¹⁷⁵ Um telegrama direcionado à FBSP comunica as informações sobre a obra e o grupo, e apresenta o nome de Ivan Novais (em vez de Nestor Novaes, tal como grafado no catálogo).¹⁷⁶

Emmanuel Nassar, em entrevista recente para esta pesquisa, indicou que teve participação irrelevante nessa obra, e que não possuía lembranças sobre sua forma e conteúdo.¹⁷⁷ O fato corrobora a ideia de que a formação da equipe tenha se dado mais para absorver um procedimento artístico internacionalista que estava em voga, do que para responder às questões postas pelo próprio trabalho ou prática dos artistas.

Não havendo registros sobre *Viva o folclore*, é impossível afirmar algo sobre a obra. Há, entretanto, uma entrevista de Valdir Sarubbi a um jornal paraense, em 1998, em que ele possivelmente se refere à montagem. Primeiro, comentando sobre seu trabalho *Xumucuís*, Sarubbi afirmou: “Como eu partia de um elemento ligado às raízes amazônicas, algumas pessoas em Belém tomaram isso como se eu estivesse apenas usando uma coisa folclórica. Não perceberam o que estava por trás da minha proposta, que era absolutamente artística”.¹⁷⁸ Em seguida, perguntado sobre a reação à obra *Xumucuís*, ele disse:

No ano seguinte [à participação de *Xumucuís* na XI Bienal de São Paulo], na Bienal Nacional [em 1972], um grupo de artistas paraenses, que não se conformava muito com o sucesso que meu trabalho estava fazendo no sul, reuniu-se para criar um trabalho em que ironizavam minha obra que se caracterizava exatamente por conter raízes amazônicas (nem um pouco folclórica, nem um pouco provinciana, e cheia de sutilezas invisíveis aos olhos de quem tinha pouca cultura). Acredito que a ironia deles não chamou a atenção de ninguém.¹⁷⁹

É plausível considerar que Sarubbi estivesse se referindo à obra *Viva o folclore*, que seria, então, um título irônico e antirregionalista, ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento. Sarubbi aparentemente manteve boas relações com, pelo menos, Emmanuel Nassar e Osmar Pinheiro nos anos 1970 e 1980, muitas vezes servindo como um ponto de contato entre os campos artísticos em Belém e São Paulo. Mas esse episódio

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Correspondência sem indicação de autoria (possivelmente Benedicto Mello), telegrama enviado à FBSP, Belém, 18 de julho de 1972. **WS**.

¹⁷⁷ Entrevista via e-mail com Emmanuel Nassar, em 19 de setembro de 2017.

¹⁷⁸ Valdir Sarubbi entrevistado em *Diário do Pará*, Belém, 04 de agosto de 1998, cad. D, p. 8. Pasta “Valdir Sarubbi”. **MEP**.

¹⁷⁹ Idem.

talvez relacionado à *Viva o folclore* indica que houve ao menos uma reação negativa ao seu trabalho, vinda de seus próprios companheiros de Escola de Arquitetura da UFPA.

Também existe a possibilidade remota de que, na entrevista de 1998, Sarubbi tenha se referido a outro grupo de artistas e à outra obra, cuja existência nos escapa por falta de rastros históricos. Outra hipótese que pode ser levantada é a de que Sarubbi tenha compreendido *Viva o folclore* de maneira equivocada.

Um detalhe torna o episódio ainda mais complexo: ainda em outubro de 1972 (mesmo período de *Viva o folclore*), Osmar Pinheiro comentava, a respeito do regionalismo, que “se deve pesquisar em cima de fontes regionais, tentando explorá-las em termos universais, o que é muito diferente de simplesmente usar o regional puro, jogando-o em termos de arte, às vezes até para uma comercialização mais fácil”.¹⁸⁰ Depois, sabemos que Osmar Pinheiro e Emmanuel Nassar construíram, entre o final dos anos 1970 e meados dos 1980, uma produção muito vinculada a elementos e visualidades regionais, assunto comentado na Parte II desta tese.

Ainda em novembro de 1972, Nestor Bastos e Osmar Pinheiro apresentaram duas obras em conjunto, na Universiartes II, mostra competitiva estudantil já mencionada. A dupla obteve o primeiro prêmio do certame com a obra *Estudo I* (Figura 129), e o segundo com *E assim sucessivamente* (Figura 130). Os trabalhos utilizaram materiais tipicamente regionais, como o miriti, mas dentro de uma forma internacionalista, própria dos objetos e instalações dos movimentos artísticos de vanguarda nos anos 1960.

Uma reportagem jornalística informa sobre os materiais, baratos e corriqueiros, utilizados na feitura dos objetos, como “barbante, miriti, fita de cetim, papel de seda, madeira, gazes, ataduras (para curativo) e arame”.¹⁸¹ Parece evidente que havia um sentido de experimentação nas práticas apresentadas, seja pela atuação em dupla, seja pela materialidade ou mesmo pela solução formal encontrada nas obras.

Estudo I é descrito no jornal nos seguintes termos: “pessoas – paletó e gravata – caminham em uma passarela preta, ao fundo uma cabeça de ídolo em miriti, guarnecida com olhos de boneca e com uma dentadura (...) [comprada] numa loja de artigos dentários”.¹⁸² A reportagem não explica se as “pessoas” representadas na obra são

¹⁸⁰ “Por uma bienal aberta para permitir a visão constante do que acontece...”, *A Província do Pará*, Belém, 06 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. AV.

¹⁸¹ “De arte e de vida por dentro da mostra”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1972, cad. 1, p. 5. AV.

¹⁸² Idem.

bidimensionais ou tridimensionais, feitas manualmente pelos artistas, ou se eram objetos já prontos e apropriados. O registro fotográfico apresenta apenas a “passarela”, ladeada por linhas paralelas (barbantes, arame?) que dirigem nosso olhar à “cabeça” de miriti, olhos e dentadura.

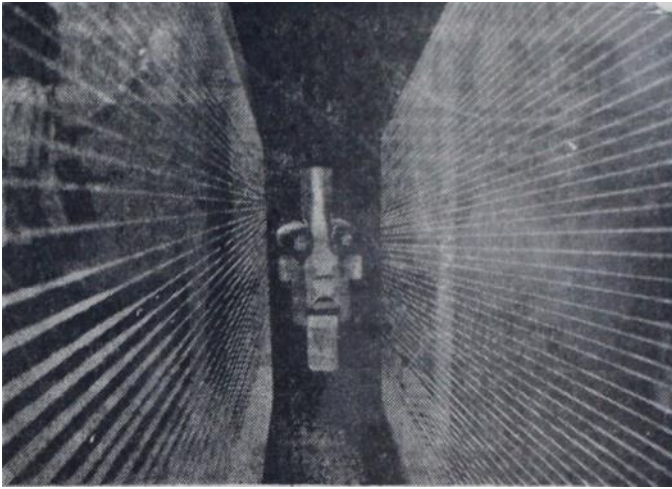
Já *E assim sucessivamente* é descrita como “uma boneca de miriti, sem cabeça, jogada de qualquer jeito em cima de uma lata enorme de lixo – no fundo, papéis, jornais e uma pasta estilo 007, dessas de ‘business man’ – representa a figura humana”.¹⁸³ Aqui, é mais evidente a apropriação de objetos de origem industrializada (a lixeira, a pasta, os jornais), que se soma e contrasta ao fazer artesanal, manejando o miriti, madeira simbólica das ‘culturas populares’ na região.

Nestor define os objetos como tendo características de arte pop, “tentativa de configuração de uma realidade social”. Osmar complementa dizendo que é a fase inicial de uma pesquisa, e como tal sofre as deficiências próprias de um começo. Os dois acham que o principal valor das obras está na tentativa de partir para uma outra coisa, em termos de seu trabalho. Sobre o material: – “Chega de copiar unicamente a forma de apresentação formal sofisticada dos artistas estrangeiros. Deve haver descondicionalidade em relação ao material. Por que ficar usando uma coisa só, o tempo todo?”

A tensão entre regional e universal ou, antes, a busca por uma especificidade local no uso de valores e práticas internacionalistas, parece pautar esses trabalhos da dupla. As práticas são informadas por movimentos artísticos estrangeiros (a *pop art*, por exemplo), mas ao mesmo tempo buscam caminhos particulares. A ideia de que a produção artística deve ser encarada como pesquisa indica uma ideologia artística que se consolidava, encarando a especialização da atividade ‘arte’ e seu objetivo de busca pelo novo ou por descobertas singulares.

A relação com os materiais da atividade artística é a que mais evidencia a busca de uma forma regional-universal por Nestor Bastos e Osmar Pinheiro. Se há a ruptura com os materiais tradicionais, das belas artes, acompanhando as vanguardas internacionalistas, há também a contraposição aos materiais da modernização industrial por meio dos materiais e saberes das populações na Amazônia. A dupla distância da periferia econômica de um país subdesenvolvido é trabalhada na forma artística, conjugando informação internacionalista e pesquisa regional.

¹⁸³ Idem.



129



130

Figura 129: Registro em preto e branco de *Estudo I*, Nestor Bastos e Osmar Pinheiro, 1972.

Fonte: “De arte e de vida por dentro da mostra”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV.**

Figura 130: Registro em preto e branco de *E assim sucessivamente...*, Nestor Bastos e Osmar Pinheiro, 1972.

Fonte: “De arte e de vida por dentro da mostra”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV.**

Etsedron e Ainozama

A mostra Brasil Plástica-72 também teve a participação do artista baiano Edison da Luz,¹⁸⁴ um dos idealizadores e principal liderança do grupo Etsedron, que atuou durante a década de 1970. Na Pré-Bienal de São Paulo, em 1970, um grupo formado por Edison da Luz e outros três artistas apresentou a obra *Miragem do Etsedron*, descrita no catálogo como “adimensional”.¹⁸⁵ Uma matéria em periódico da época afirma ainda: “Impressionante (...) o conjunto de espantalhos de Edison da Luz, da Bahia, que ironiza o consumo e o progresso industriais vestindo os seis espantalhos de chita barata, máscaras e bandeirinhas de mastro de São João”.¹⁸⁶

Curiosamente, essa Pré-Bienal de São Paulo também contou com obras de Alves Dias¹⁸⁷ em procedimento próximo ao de *Miragem do Etsedron*. A mesma reportagem apresenta registro fotográfico de uma de suas obras (Figura 131), com a legenda: “Alves Dias: o nordeste-chavão com os retirantes famintos feitos de arame mas armados de carabinas de verdade, cáustica crítica social”.¹⁸⁸ Teria havido alguma agência de *Miragem do Etsedron* e das obras de Alves Dias sobre os artistas paraenses que visitaram a mostra? Em Belém, na I Bienal Amazônica de Artes Visuais, em 1972, o jovem Edson Arruda parece ter desenvolvido uma ideia semelhante em *Destrhomem*, comentado mais acima.

Na mostra Brasil Plástica-72, Edison da Luz participou individualmente, apresentando pinturas e gravuras, mas o termo ‘Etsedron’ apareceu nos títulos de algumas das obras expostas. No evento, foi apresentada a obra *Viva o folclore*, da Equipe Pará, e Valdir Sarubbi ganhou um dos prêmios com a série *Meditação labiríntica*, de nítidas referências à iconografia indígena marajoara. Em 1970, na Pré-Bienal de São Paulo, em *Xumucuís* Sarubbi já trabalhava com a materialidade específica de elementos regionais, por meio de uma forma internacionalista (os projetos ambientais, hoje agrupados um tanto equivocadamente sob o rótulo de instalação). Teria havido alguma agência dessas obras sobre Edison da Luz?

¹⁸⁴ Edison Benício da Luz. Salvador (BA), 1940.

¹⁸⁵ FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 16. **WS**.

¹⁸⁶ “Pré-Bienal surpreendente: os bons artistas jovens que o Brasil não esperava – nem conhecia”, *Veja*, n. 107, São Paulo: Abril, 23 de setembro de 1970, p. 86. **RV**.

¹⁸⁷ Antônio Alves Dias. Limoeiro (PE), 1934.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 87.

Em 1973, um novo grupo Etsedron é formado, mais amplo e contando com a participação de pessoas ligadas ao audiovisual, à crítica de arte e à dança. Etsedron recebeu um dos prêmios da XII Bienal de São Paulo com *Projeto ambiental I*, que tornou o procedimento do grupo também mais coletivo e comunitário, incluindo período de vivências na zona rural. Naquela mesma edição da bienal, Sarubbi expunha o desdobramento ambiental da série *Meditação labiríntica*.

Para participação na Bienal Nacional-74, promovida pela FBSP, o grupo Etsedron realizou uma imersão de seis meses na região amazônica, na cidade de Itaituba, no sudoeste do Pará, distante cerca de mil e seiscentos quilômetros de Belém, atravessada pela Rodovia Transamazônica. Se em 1970 a *Miragem do Etsedron* trazia estruturas humanoides revestidas de “chita barata” e em 1973 essas figuras traziam apenas o cipó nu, em 1974 elas passaram a ser revestidas de couro, material de baixo custo naquela região paraense, com a expansão da pecuária promovida pela ocupação da região nos governos militares.

A obra *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II* (Figuras 132 e 133), conforme título no catálogo da mostra, rendeu ao grupo o Grande Prêmio da Bienal Nacional-74. Sua técnica foi descrita como “Arte contínua”, o que significava que havia uma constante ‘atualização’ da obra por meio de ações em diversas linguagens.

O catálogo informa que fizeram parte do grupo, na construção daquela obra, o artista paraense Osmar Pinheiro e sua companheira Isabel Pinheiro. Não se sabe exatamente qual teria sido o tipo de participação de ambos no grupo Etsedron. Sabe-se, porém, que a inscrição do grupo na bienal se deu via Belém, onde passaram grandes dificuldades por falta de apoio dos órgãos públicos.¹⁸⁹

Depois, em 1975, já sem a participação de Isabel e Osmar Pinheiro, o grupo Etsedron participou como convidado da XIII Bienal de São Paulo, apresentando *Selvicoplastia – Projeto Ambiental Etsedron III*, proposta de arte contínua que mobilizou grande contingente de pessoas vinculadas a diversas técnicas e linguagens. A obra despertou a atenção de críticos de arte como Aracy Amaral, para quem a proposta do grupo se distanciava do decalque da produção ocidental, comum na arte brasileira, “tão

¹⁸⁹ Walter Mariano, *Etsedron*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFBA, Salvador, 2005, p. 96-98. Conferir também Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 363. CF.

imersa na informação artística internacionalista”,¹⁹⁰ e buscava uma forma própria. “Eis um trabalho entre nós que não é ‘branco’, que expõe bem alto, sem preconceitos ou complexos, o contingente do mulato ou do cafuzo, que é sua razão de ser”.¹⁹¹

É essa mesma resistência às práticas internacionalistas – ou, antes, uma absorção crítica e comprometida com as especificidades de seu próprio local – que muitos artistas promoveram em Belém naqueles anos 1970. As semelhanças e aproximações entre os artistas paraenses e baianos pode apontar para um traço da conjuntura brasileira, especialmente seus desdobramentos nas regiões Norte e Nordeste, vivenciado como uma característica inter-regional.

As influências da ‘arte bruta’ e da *pop art* foram absorvidas no Brasil dentro de um contexto de repressão dos governos militares, tema já bastante discutido. Algumas obras produzidas em Belém adicionaram o dado de uma pesquisa comprometida com o local amazônico e suas questões, em paralelo ao comprometimento com as questões do local nordestino em grupos como Etsedron.

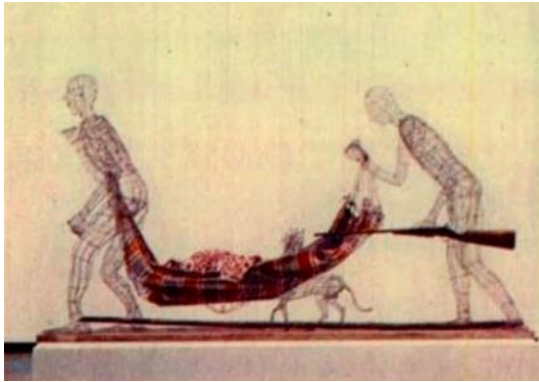
Além dessas formações coletivas pontuais, o campo artístico em Belém parece ter vivenciado o surgimento de novos grupos artísticos somente nos anos 1980. Em 1984, representando o Pará na mostra coletiva *27 paisagens brasileiras*, promovida pelo INAP/Funarte no MAM Rio, tivemos o grupo Bacun-op, formado por João de Jesus Paes Loureiro, José Luís de Campos, Luiz Braga, Osmar Pinheiro e Paulo Chaves Fernandes. O grupo apresentou a obra *Ver-o-Peso – o peso de ver* (Figura 134), ao que tudo indica um audiovisual experimental. Em entrevista recente para esta pesquisa, Paes Loureiro não recordou de informações sobre a obra ou sua participação no grupo.¹⁹²

A presença de Osmar Pinheiro em quatro situações diferentes – na Equipe Pará (1972), na dupla com Nestor Bastos (1972), no grupo Etsedron (1974) e no grupo Bacun-op (1984) – revela que este talvez fosse o artista, em Belém, mais comprometido em absorver o questionamento sobre autoria e práticas coletivas na arte pós-moderna ou contemporânea. As poucas memórias de Emmanuel Nassar sobre a Equipe Pará e de Paes Loureiro sobre o grupo Bacun-op são, também, oportunas, ao menos para levantarmos a hipótese de que essas formações coletivas eram episódicas, e não constituíam um trabalho grupal de fato.

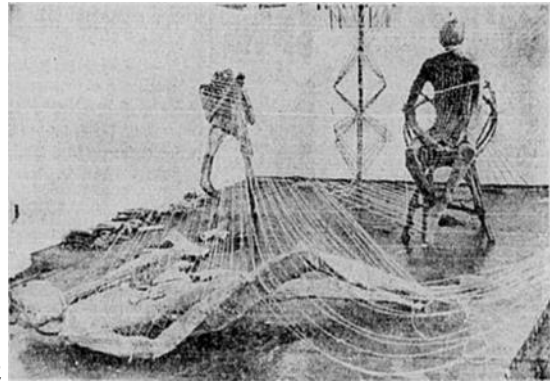
¹⁹⁰ Aracy Amaral, “Etsedron: uma forma de violência” [1976], em Aracy Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burguer: artigos e ensaios (1961-1981)*, 2ª ed., São Paulo: 34, 2013, p. 266.

¹⁹¹ Ibidem, p. 268.

¹⁹² João de Jesus Paes Loureiro, entrevista realizada em 14 de setembro de 2017, em Belém.



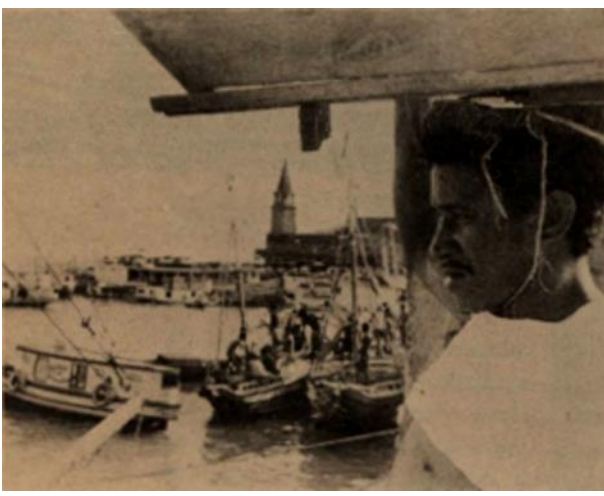
131



132



133



134

Figura 131: *Nordeste*, Alves Dias, técnica mista, 1970.

Fonte: “Pré-Bienal surpreendente: os bons artistas jovens que o Brasil não esperava – nem conhecia”, *Veja*, n. 107, São Paulo: Abril, 23 de setembro de 1970, p. 86. **RV**.

Figura 132: Registro em preto e branco de *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II*, equipe Etsedron, arte contínua, 1974.

Fonte: “Etsedron: projeto de arte contínua”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1974, cad. B, p. 4. **HD**.

Figura 133: Registro em preto e branco de *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II*, equipe Etsedron, arte contínua, 1974.

Fonte: Walter Mariano, *Etsedron*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFBA, Salvador, 2005, p. 95.

Figura 134: Possível frame de *Ver-o-Peso – O peso de ver*, grupo Bacun-op, audiovisual, 1984.

Fonte: Funarte, *27 paisagens brasileiras*, catálogo de exposição realizada em 1984 no MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 3. **MAM**.

Em que pese nossa discordância em relação à análise que Frederico Moraes fez de um grupo como Etsedron, é necessário concordar com sua leitura sobre a quase inexistência de grupos de vanguarda na América Latina dos anos 1970. Comentando sobre a XIV Bienal de São Paulo (1977), o crítico fez um ataque virulento a equipes surgidas sob demanda, que se faziam passar por grupos consistentes sem o serem:

No caso brasileiro, o que tivemos não foi a presença de grupos, mas de equipes que se formaram arbitrariamente, em cima da hora, em função de estímulos artificiais do regulamento do certame. Equipes escolares ou de estreantes constituídas para resolver projetos improvisados, vazios e inconsequentes em torno de um dos “capítulos” do regulamento. Não existiam antes e, portanto, chegaram à Bienal sem nenhum lastro ideológico ou estético. E sem dúvida já terão desaparecido.¹⁹³

O que o crítico parece não perceber, no final dos anos 1970, é o quanto havia de posicionamento estratégico dos artistas que atuavam à margem do eixo europeu-norte-americano em seus ajuntamentos em grupos e equipes. Mais que um decalque dos grupos de vanguarda das décadas anteriores, situados em campos artísticos devidamente estruturados e especializados, as equipes nortistas, nordestinas etc. são uma evidência histórica da consolidação do paradigma da arte contemporânea internacionalmente. A precariedade dessas formações coletivas duplicava a precariedade do próprio campo artístico em que surgiam, e demonstrava a dinâmica de abertura e fechamento às ideias e à ideologia do sistema de arte global, que havia se modificado profundamente entre o final das décadas de 1950 e 1970.

¹⁹³ Frederico Moraes, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 55.

Recursos fotográficos e audiovisuais

A virada dos anos 1960 para os 1970 apontou para a presença crescente de mídias e recursos tecnológicos nas práticas dos artistas visuais.¹⁹⁴ Máquinas fotográficas, filmadoras, computadores e seus respectivos produtos foram incorporados aos instrumentos à disposição dos artistas, que naquele momento também utilizavam cada vez mais soluções multimidiáticas, como performances e instalações. No Brasil, os artistas imersos em conceitualismos fizeram largo uso dessas ferramentas.

O campo artístico em Belém, por sua vez, não viu essas experimentações e incorporações tecnológicas se tornarem corriqueiras. Ainda assim, há registros de algumas práticas que cumpre mencionar, mesmo que na maioria dos casos sejam colaterais ao campo das artes visuais.

Nos anos 1970, Cláudio de La Rocque Leal estava ainda em formação. Só na década seguinte assumiria as funções de curador e crítico atuante em Belém. Na primeira metade dos anos 1970, dedicou-se à produção artística. Chegou a realizar exposição individual na Galeria Angelus, em agosto de 1974, com dezoito anos de idade.

A segunda exposição individual de Cláudio de La Rocque Leal só ocorreu em agosto de 1998, quando já havia abandonado definitivamente a produção artística. A mostra, estimulada pelos amigos do curador e crítico, foi uma espécie de retrospectiva, trazendo trabalhos (quase sempre desenhos despretensiosos) produzidos entre 1969 e meados dos anos 1980. O catálogo da exposição¹⁹⁵ traz a reprodução de muitas (talvez todas) obras expostas. Entre elas, duas chamam a atenção por recorrerem à fotografia, com intervenções gráficas ou como elemento em colagem.

Uma das obras está datada em 1970 (Figura 135) e a outra em 1972 (Figura 136). Os textos do catálogo não fazem nenhuma menção a essas obras ou a esses recursos poéticos. É pouco plausível que elas tenham sido expostas na mostra de 1974. Ao que parece, naquela individual a maioria dos trabalhos era figurativo – muitos deles retratos, outros apresentando “uma tendência para o surrealismo”.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Sobre o tema, conferir Michael Rush, *Novas mídias na arte contemporânea*, tradução de Cássia Nasser, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁹⁵ FRM, *Retrato do crítico quando jovem cão: Cláudio de La Rocque Leal*, catálogo de exposição realizada de 14 a 30 de agosto de 1998, Galeria da Unama, Belém: FRM, 1998. IC.

¹⁹⁶ “De La Rocque Leal abre sua primeira exposição”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de agosto de 1974, cad. 2, p. 1. AV.

Outro jovem artista atuando no período e que também demonstrou interesse pela fotografia foi Nestor Bastos. Em 1971, foi publicada uma pequena matéria de jornal sobre ele.¹⁹⁷ Ali, são indicados os seus procedimentos técnicos: predominantemente a pintura, a partir de materiais diversos. Mas a reportagem também revela o interesse do artista pela fotografia como recurso, e até mesmo por tecnologias de interação mecânica com o público. Porém, não se tem registros de obras em que Nestor Bastos tenha feito uso desses procedimentos e mecanismos.

[Nestor Bastos] Pretende, futuramente, tirar fotografias, superpô-las e empregá-las conjuntamente com a pintura, colocando-as sobre painéis. Continuando a explicar seus planos futuros, disse-nos que deseja aplicar movimento à pintura, movimento este palpável, com ajuda de uma alavanca ou outro mecanismo que, ao ser tocado pelo espectador, fará o desenho movimentar-se.¹⁹⁸

Em meados dos anos 1970 também Luiz Braga experimentou a manipulação técnica da fotografia, com procedimentos como solarização e ‘sanduíche’ de negativos, vistos em *Escadaria da igreja* (1976, Figura 137), obra exposta em sua primeira individual, em 1979. Depois, o artista passou a uma intervenção técnica mais sutil, como no uso que fez dos equipamentos fotográficos de modo a alcançar uma obra muito particular, especialmente no tocante à cor.

No mesmo período, Luiz Braga também experimentou com filmadora ‘Super-8’, muito comum entre os artistas da década, por ser menor em tamanho e custo. A câmera pertencia a Ronaldo Moraes Rego, que naquele período iniciava sua trajetória artística, firmada nos anos 1980. Luiz Braga, Ronaldo Moraes Rego e outros amigos seus – a partir de 1974, jovens em torno de dezoito anos de idade – realizaram filmagens, na época inspirados pelo cinema de Federico Fellini¹⁹⁹ e Luis Buñuel^{200, 201}. Alguns desses registros estão hoje disponíveis online, como *A perseguição* e *Segundo as escrituras*.²⁰²

Outro artista mais velho, Rego, também informou ter feito experiências com ‘Super-8’, participando com um filme, *Vida praiana*, na I Mostra Regional do Filme Super 8, promovida em 1975 pelo Cine Clube de Belém.²⁰³ O grupo de Ronaldo Moraes

¹⁹⁷ Francisco Xavier Pires, “Nestor Bastos Júnior procura seu caminho”, *A Província do Pará*, Belém, 04 e 05 de julho de 1971, cad. 1, p. 8. AV.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Rimini (Itália), 1920 – Roma (Itália), 1993.

²⁰⁰ Luis Buñuel Portolés. Calanda (Espanha), 1900 – Cidade do México, 1983.

²⁰¹ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 86.

²⁰² Conferir o canal UFPA Dois Ponto Zero no *YouTube*. Disponível em <<https://www.youtube.com/user/ufpadoispointozero>>, acessado em 18 de novembro de 2017.

²⁰³ José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 276.

Rego e Luiz Braga também participou dessa mostra, mas não há informação sobre o filme que foi apresentado.²⁰⁴

Houve, inclusive, o caso de Paulo Chaves Fernandes, que naquele período se dedicou profissionalmente ao cinema. Ele abandonou a produção artística e migrou para o Rio de Janeiro, onde viveu entre 1972 e 1979, até retornar para Belém.²⁰⁵ Um dos filmes que dirigiu (ao lado de Carlos Fernando Borges, Joatan Vilela Berbel,²⁰⁶ José Carlos Avellar²⁰⁷ e Nicolau Zarvos) foi a obra *Destruição cerebral, esmagamento craniano, precipitação, fraturas generalizadas*, lançada em 1977.²⁰⁸ O filme de 40 minutos de duração é um drama, e ganhou prêmio de Melhor Direção na categoria 16mm do X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (1977).²⁰⁹ Sobre *Destruição cerebral* foi dito o seguinte:

(...) me parece significativo que um dos primeiros filmes de temática operária realizados na segunda metade dos anos 70 gire em torno de um operário não-típico. Bom pai de família, conceituado operário da Volkswagen, militante sindical, este operário rompe com tudo, faz uma viagem pelo Brasil que o leva inicialmente a Brasília, imagem do poder, depois a Belém, onde se suicidou espetacularmente. É uma viagem em busca de um absoluto indefinido em total oposição ao sistema e, aliás, não tem mais o sistema como ponto de referência. Em *Destruição*, o operário torna-se significativo e criador exatamente no momento em que deixa de ser um tipo médio, em que deixa de ser representante de qualquer geral.²¹⁰

Em Belém, Vicente Cecim²¹¹ foi outro personagem que produziu filmes em ‘Super-8’.²¹² De 1975 a 1979, Vicente Cecim realizou cinco obras, que borram os limites entre gêneros filmicos, se aproximando da ideia de vídeo-arte.²¹³ Os filmes se anteciparam à sua carreira de escritor, além de crítico de cinema que, esporadicamente, também comentou sobre artes visuais.

²⁰⁴ Ronaldo Moraes Rego, *Curriculum Vitae*, documento impresso, 1985, sem número de página. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **MEP**.

²⁰⁵ Conferir entrevista de Paulo Chaves Fernandes ao site *ARCOWeb*, 2005. Disponível em <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/paulo-chaves-fernandes-01-03-2005>>, acessado em 05 de dezembro de 2017.

²⁰⁶ Londrina (PR), 1948.

²⁰⁷ Rio de Janeiro (RJ), 1936-2016.

²⁰⁸ Conferir ficha técnica do filme na Base de Dados da Cinemateca Brasileira. Disponível em <<http://www.cinemateca.org.br/pagina/filmografia-brasileira>>, acessado em 05 de dezembro de 2017.

²⁰⁹ Michel do Espírito Santo, “X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro”, *Filme Cultura*, n. 28, fevereiro de 1978, Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 66. **ECA**.

²¹⁰ Jean-Claude Bernardet, “Anotações hipotéticas sobre alguns filmes de curta-metragem”, *Filme Cultura*, n. 37, janeiro a março de 1981, Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 57. **ECA**.

²¹¹ Vicente Franz Cecim. Belém (PA), 1946.

²¹² Conferir Alexandra Castro Conceição, *O cinema de Vicente F. Cecim nos anos 70*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2016.

²¹³ Os filmes de Vicente Cecim estão digitalizados no canal do autor no site *Vimeo*. Disponível em <<https://vimeo.com/vfcecim>>, acessado em 12 de janeiro de 2018.



135



136



137



138



139

Figura 135: Título não informado, Cláudio de La Rocque Leal, 1970.

Fonte: FRM, *Retrato do crítico quando jovem cão: Cláudio de La Rocque Leal*, catálogo de exposição realizada de 14 a 30 de agosto de 1998, Galeria da Unama, Belém: FRM, 1998, sem número de página. **IC.**

Figura 136: Título não informado, Cláudio de La Rocque Leal, 1972.

Fonte: FRM, *Retrato do crítico quando jovem cão: Cláudio de La Rocque Leal*, catálogo de exposição realizada de 14 a 30 de agosto de 1998, Galeria da Unama, Belém: FRM, 1998, sem número de página. **IC.**

Figura 137: *Escadaria da igreja*, Luiz Braga, fotografia, 1976.

Fonte: Acervo particular. Exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, Belém: MEP, setembro a novembro de 2016.

Figura 138: *Arte moderna*, Gratuliano Bibas, fotografia, 38cm x 26cm, 1964.

Fonte: Acervo do MAR.

Figura 139: *Usina de asfalto*, Gratuliano Bibas, fotomontagem, 39cm x 29cm, 1973.

Fonte: Unama, *8º Salão Unama de Pequenos Formatos*, catálogo de exposição realizada de 25 de abril a 25 de maio de 2002, Belém: Unama, 2002, sem número de página. **CF.**

O campo artístico em Belém naquela década de 1970 parece não ter sido capaz de absorver essas novas mídias e recursos tecnológicos. Se havia o interesse dos artistas visuais por esses recursos, esse interesse ficou quase sempre à margem das exposições de arte especializada. Aparentemente, não houve uma legitimação dessas mídias por parte da crítica de arte e das instituições, seja nas iniciativas de formação artística ou mesmo na regulamentação das mostras competitivas.

Logo, o interesse e uso dessas ferramentas foi mantido pelas beiradas. É até irônico que em 1984, na exposição *27 paisagens brasileiras*, realizada pelo INAP/Funarte no MAM Rio, o Pará tenha sido representado por uma obra audiovisual (Figura 134). A mostra buscou apresentar um panorama com a participação de artistas de todos os estados do país, voltados à ‘paisagem local’. No Pará, se escolheu um grupo, ‘Bacun-op’, que aparentemente existiu apenas em função da mostra, como comentado acima.²¹⁴

A obra apresentada pelo grupo foi *Ver-o-Peso, o peso de ver*, descrita no catálogo apenas com um lacônico termo “vídeo-cassete”.²¹⁵ Se direcionando ao campo artístico no Rio de Janeiro, Belém produziu e legitimou as novas mídias que não estavam inseridas nas dinâmicas do próprio campo artístico local. Só no final dos anos 1980 as experiências com vídeo se tornarão presentes no contexto das exposições artísticas.

O caso da fotografia é tão surpreendente quanto o do audiovisual. Se em 1974 é possível que Cláudio de La Rocque Leal tenha exposto obras em que manipulava imagens fotográficas, nenhum outro indício aponta para mais inclusões da fotografia enquanto recurso disponível para os artistas ‘contemporâneos’. Os experimentos técnicos e laboratoriais que Luiz Braga realizou na metade dos anos 1970, por exemplo, já vinham sendo feitos em Belém há pelo menos uma década, por fotógrafos como Gratuliano Bibas, em *Arte moderna* (1964, Figura 138) e *Usina de asfalto* (1973, Figura 139). Entretanto, a produção fotográfica ‘de autor’ parecia constituir um campo separado do campo artístico.

Aquilo que podemos chamar de ‘campo fotográfico’ em Belém muitas vezes se utilizava dos mesmos espaços expositivos que o campo artístico, mas não era constituído pelos mesmos agentes ou personagens. Em meados dos anos 1960, o Foto Clube do Pará e seu Salão Paraense de Arte Fotográfica (com abrangência nacional) não estavam de modo algum vinculados às chamadas ‘artes plásticas’. Gratuliano Bibas construiu uma

²¹⁴ INAP/Funarte, *27 paisagens brasileiras*, catálogo de exposição realizada em 1984 no MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 3. **MAM**.

²¹⁵ Idem.

sólida carreira nacional enquanto fotógrafo, de 1964 a 1973.²¹⁶ Entretanto, só passou a ser encarado como artista e ter sua obra inserida no campo da arte especializada depois dos anos 1980 e 1990.

A principal mostra competitiva em Belém, a partir dos anos 1980, foi o Salão Arte Pará, criado em 1982 ainda como Salão de Arte Liberal. Desde sua primeira edição teve a participação de fotógrafos, seja entre os artistas convidados (Pedro Pinto), ou entre os selecionados (Luiz Braga, por exemplo). O próprio Luiz Braga afirma que nos anos 1970 havia em Belém uma produção fotográfica “de autor” e com grande qualidade, como a de Pedro Pinto (que atuava como fotojornalista e realizou exposições individuais), mas que o conceito de fotografia de autor ainda “não chegara à cidade”.²¹⁷

Tais fatos indicam que as novas mídias (ou, ao menos, a secular mídia fotográfica) passaram a ser assimiladas pelo campo artístico em Belém somente nos anos 1980. Ainda assim, entre 2000 e 2004 o Salão Arte Pará adotou uma anacrônica separação entre as categorias ‘Artes Plásticas’ e ‘Fotografia’, talvez motivado pelo crescimento local da produção fotográfica, em quantidade e em importância. O fato não deixa de apontar para a fragilidade da relação do campo artístico local com conceitos, valores e procedimentos já plenamente adotados pelo mundo da arte internacionalista.

²¹⁶ Conferir Unama, *8º Salão Unama de Pequenos Formatos*, catálogo de exposição realizada de 25 de abril a 25 de maio de 2002, Belém: Unama, 2002, sem número de página. **CF**.

²¹⁷ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 86.

3.2.2. Arte e compromisso com realidades sociais e históricas

Engajamento político contra o autoritarismo militar

No Brasil, o desenvolvimento de práticas artísticas de vanguarda, entre os anos 1960 e 1970, se deu no contexto de intensas transformações políticas, com o golpe civil-militar de 1964 e a repressão autoritária dos ‘anos de chumbo’ como pano de fundo. O clima de ‘anticomunismo’ e as arbitrariedades de estado de exceção, agravados pelo AI-5 (Ato Institucional n. 5, de 13 de dezembro de 1968), produziram profundas mudanças no campo cultural brasileiro.

Essa conjuntura social no país marcou o processo histórico de boa parte da produção cultural desenvolvida no período, acentuando a ‘politização’ (no sentido de ideologias políticas bem definidas) da mesma. É evidente que essa não foi uma relação determinista entre ‘contexto histórico’ e linguagens artísticas, mas sim a gravação, no âmbito da produção cultural, de um processo político-ideológico traumático e violento.

As artes visuais especializadas no Brasil, nesse período, em momentos já bastante debatidos pela crítica e historiografia da arte, promoveram a junção entre os engajamentos político e artístico-vanguardista.²¹⁸ Não raro, a produção artística foi alvo da censura do regime militar. Exposições foram interditadas e obras foram confiscadas e mesmo destruídas. Há casos emblemáticos, como os trabalhos de Décio Bar censurados pelo regime militar em *Propostas 65* (1965); obras de Cybele Varela e Quissak Jr. retiradas da IX Bienal de São Paulo (1967); a censura de *Guevara, vivo ou morto* de Cláudio Tozzi, no IV Salão de Arte Moderna de Brasília (1967); e a intervenção generalizada na II Bienal da Bahia (1968).

Até a segunda metade dos anos 1970, essa tensão entre o campo das artes visuais e o regime militar permaneceria ativa, incluindo o caso singular da obra *Penhor da igualdade*, de Lincoln Volpini, selecionada no IV Salão Global de Inverno (Belo Horizonte, 1976). A obra rendeu ao artista um ano de prisão, enquadrado na Lei de Segurança Nacional (Decreto-Lei n. 898, de 29 de setembro de 1969), em um processo que envolveu ainda o interrogatório dos membros do júri.

²¹⁸ Conferir, sobre o tema, Larissa Costard Soares, “*Da adversidade vivemos!*”: resistência, crítica e artes visuais no Brasil (anos 1960/1970), Tese apresentada ao Doutorado em História da UFF, Niterói, 2016.

Em Belém, já desde as vésperas do golpe civil-militar de 1964 a censura e perseguições políticas pareciam instauradas, com o episódio do I SLARDES (Seminário Latino-Americano de Reforma e Democratização do Ensino Superior), evento de abrangência continental, que foi invadido e interditado por jovens manifestantes anticomunistas no dia 30 de março de 1964, em ação conjunta com a Polícia Militar do Pará, no que ficou conhecido como ‘episódio dos lenços brancos’. O SLARDES estava sendo promovido pela UAP (União Acadêmica Paraense), que, no dia 01 de abril daquele ano, golpe civil-militar em curso no Brasil, teve sua sede invadida e destruída, e lideranças aprisionadas por tropa do Exército. No processo, o livro *Tarefa*, do poeta estreante João de Jesus Paes Loureiro, que seria lançado oficialmente no encerramento do SLARDES, teve a maioria de seus exemplares confiscados e destruídos. O livro só seria recuperado e lançado mais de duas décadas depois.²¹⁹

O regime militar promoveu, em Belém, a prisão de muitos estudantes, intelectuais e ativistas políticos. E, evidente, instalou mecanismos de censura. O jornalismo, a literatura, a música e o teatro são exemplos de atividades que padeceram de grande controle governamental.²²⁰ O teatro, inclusive, recorria a arquitetos-artistas (como Neder Charone) para a construção de cenários, muitas vezes com críticas diretas ou veladas ao regime.²²¹ Outros arquitetos-artistas atuaram também enquanto cartunistas em jornais locais, como Bichara Gaby e Osmar Pinheiro, por vezes recorrendo ao humor para criticar a conjuntura em que estavam inseridos.²²²

²¹⁹ Sobre os episódios relatados no parágrafo, conferir André Costa Nunes e outros, *1964: Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*, Belém: edição dos autores, 2004.

²²⁰ Paulo Roberto Ferreira, *A censura no Pará: a mordaca a partir de 1964 (registros e depoimentos)*, Belém: Paka-Tatu, 2015.

²²¹ *Ibidem*, p. 101.

²²² Conferir, por exemplo, *O Liberal*, Belém, 29 de outubro de 1972, suplemento dominical Liberalzinho; e *O Liberal*, Belém, 11 de maio de 1975, cad. 1, p. 11.

Artes visuais em Belém sob os ‘anos de chumbo’

Em Belém, a resposta à situação política do país parece ter sido pouco presente na produção especializada de artes visuais – ao menos no que diz respeito à arte de evidente engajamento político contra as práticas militares abusivas. Porém, alguns casos devem ser mencionados e analisados.

Um primeiro exemplo é *Coisomem* (Figuras 140 e 141), de Paulo Chaves Fernandes, na Pré-Bienal de São Paulo – evento promovido em 1970 pela FBSP com o intuito de selecionar a representação brasileira para a XI Bienal de São Paulo, de 1971.²²³ A mostra realizou seleções prévias, de diferentes maneiras, em várias cidades do país.

Em Belém, foi promovida uma mostra competitiva em maio de 1970, já mencionada anteriormente. *Coisomem* rendeu a Paulo Chaves Fernandes o primeiro lugar no certame, dividido com *Xumucuís* de Sarubbi, ambos recebendo como prêmio uma viagem a São Paulo custeada pelo Governo do Pará, para participarem da Pré-Bienal de São Paulo (setembro de 1970), onde seus trabalhos foram expostos e submetidos a mais uma seleção.²²⁴

As fotografias publicadas em jornal nos dão uma ligeira impressão do que teria sido *Coisomem*. Segundo o catálogo da mostra paulista, as dimensões da obra seriam 218cm x 80cm,²²⁵ mas é evidente que se tratava de uma obra tridimensional. Mario Barata a descreve da seguinte maneira:

Paulo Chaves Fernandes elaborou com cuidado técnico um objeto de forma e temática atuais, em que a CENSURA abordada parece ser, pelo seu conteúdo, a auto-censura – por assim dizer – do consciente, jogando com elementos psicológicos apresentando a resultante externa de ALEGRIA. A peça deverá ser aberta pelo visitante (o cadeado o permite, não estando fechado).²²⁶

Da descrição, apreendemos uma relação entre, ao menos, três símbolos: a palavra ‘censura’, a palavra ‘alegria’ e o cadeado. Tal relação nos faz pensar a respeito dos evidentes conteúdos políticos que a obra articulava, no contexto dos chamados ‘anos de chumbo’ dos governos militares brasileiros. Uma fotografia (Figura 140) também revela um adendo ao termo ‘ALEGRIA’: lemos ‘e revolução’?

²²³ A respeito do evento, conferir Renata Zago, *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2013.

²²⁴ Idem.

²²⁵ FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 18. **WS**.

²²⁶ Mario Barata, “Exposição de artes plásticas no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

O fato de Mario Barata interpretar *Coisomem* como uma referência à autocensura, e não à censura exercida pelo governo vigente, pode indicar que nela não seria tão evidente um conteúdo político contrário ao regime militar. Mas, por outro lado, também pode indicar uma tentativa de Barata preservar o jovem artista e a exposição da qual foi júri, assim como preservar a si mesmo, considerando que foi um dos professores aposentados compulsoriamente pelo AI-5.

O próprio Paulo Chaves Fernandes descreve a obra, via jornal, como “uma tentativa de síntese poética utilizando o elemento palavra dentro de um corpo espacial móvel e de participação do espectador”.²²⁷ Resta saber com maior precisão do ‘que’ a obra seria tentativa de síntese: da condição humana na contemporaneidade (‘coisa’ e ‘homem’ no neologismo do título)? Ou da condição humana naquele contexto político brasileiro?

De qualquer modo, *Coisomem* certamente causou polêmica, sendo a obra que “mereceu maior atenção dos presentes”²²⁸ na abertura da mostra em Belém. Chama atenção, também, o fato de que o artista teria feito “questão de explicar seu trabalho ao [então] Governador [do Pará] Alacid Nunes”,²²⁹ militar e político naquele momento alinhado aos governos pós-golpe civil-militar de 1964. A anedota nos leva a crer que havia um tom político ambíguo na obra, assim como o risco de a mesma ser tomada como oposição ao regime militar vigente. Lembremos que o termo ‘revolução’ era usado à direita e à esquerda, para se referir tanto ao golpe civil-militar quanto a uma possível revolução popular futura, de viés comunista.

Não se sabe se houve alguma mudança na obra, entre a mostra de maio de 1970 (em Belém) e a de setembro do mesmo ano (em São Paulo). Mas a descrição que uma matéria fez da obra nos leva a imaginar que sim. Reportando sobre a Pré-Bienal de São Paulo, a matéria foi publicada em revista e destacou o trabalho entre a representação paraense:

Usando uma técnica mista em sua escultura de proporções monumentais, intitulada “Coisomen”, Paulo Fernandes (24) erige duas colunas unidas por uma dobradiça. Um cadeado imenso debaixo da palavra escrita em vermelho: CENSURA; no interior: uma interrogação dentro de um círculo de formas imprecisas e dois espelhos refletindo essa interrogação até o infinito. Tudo sobre rodinhas que tornam a “Censura” móvel e versátil: pode locomover-se, abrir-se ou fechar-se, conforme o sistema vigente.²³⁰

²²⁷ “Garoto foi destaque na mostra que leva Pará à Pré-Bienal”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

²²⁸ *Idem*.

²²⁹ Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 2, p. 3. **AV**.

²³⁰ “Pré-Bienal surpreendente: os bons artistas jovens que o Brasil não esperava – nem conhecia”, *Veja*, n. 107, São Paulo: Abril, 23 de setembro de 1970, p. 86. **RV**.

O texto indica uma alteração em um dos símbolos presentes na obra: os dizeres ‘ALEGRIA e revolução’ teriam sido substituídos por um ponto de interrogação? E essa substituição, caso tenha existido, estaria vinculada a algum tipo de censura (ou autocensura)? São questões que dependem de dados ainda não disponíveis (uma entrevista com Paulo Chaves Fernandes, por exemplo).

De qualquer modo, paira a dúvida sobre o modo como *Coisomem* foi lida pela sociedade belenense na época em que foi produzida. Teria sido entendida como uma obra de oposição aos governos autoritários, incluindo o governo brasileiro? Se sim, por que há tanto contraste entre a recepção de *Coisomem* (premiada e enviada ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo pelo governo estadual) e a recepção de obras como *Penhor da igualdade* de Lincoln Volpini?

Não se deve descartar a hipótese de *Coisomem* carregar uma oposição velada ao regime militar, recorrendo ao artifício da ambiguidade ou do texto implícito, tal como frequentemente ocorreu na música popular e no teatro do período. Desse ponto de vista, a obra teria um engajamento com a realidade política do país, ao mesmo tempo em que teria sido capaz de burlar a censura (por ela criticada) instituída pelo regime militar.

Por outro lado, também não se deve descartar a hipótese de *Coisomem* ter sido um trabalho que se opôs à oposição ao regime militar. Que a ‘censura móvel’ articulada pelo público participador, lida até mesmo como ‘autocensura’, tenha soado como uma crítica ao discurso dos vários grupos sociais contrários ao governo, incluindo aí os artistas do boicote à X Bienal de São Paulo (1969). Afinal, não se deve menosprezar o fato da obra ter sido submetida à Bienal de São Paulo no ano seguinte ao boicote, fato possivelmente conhecido por Paulo Chaves Fernandes, já que este participou (com Paes Loureiro) da referida ‘bienal do boicote’. Teria sido *Coisomem* uma obra pró-governo?

Durante o golpe civil-militar de 1964, Paulo Chaves Fernandes teria se mostrado simpático ao novo regime, inclusive participando da homenagem prestada por civis (“tendo à frente profissionais liberais, pecuaristas e estudantes universitários”) ao oficialato do Comando Militar da Amazônia, logo em seguida ao golpe.²³¹

Também é conhecida sua participação no que foi chamado de episódio dos ‘lenços brancos’, quando manifestantes da direita política invadiram a abertura de um evento acadêmico internacional em Belém, II Seminário Latino Americano de Reforma

²³¹ “Civis agradecem ao comandante da 8a. R.M. a posição assumida”, *A Província do Pará*, Belém, 03 de abril de 1964, cad. 1, p. 10. AV.

e Democratização do Ensino Superior (SLARDES), em 30 de março de 1964, às vésperas do golpe civil-militar. Portavam lenços brancos ao pescoço para serem reconhecidos pela polícia, que agiria em conjunto com os manifestantes. Paulo Chaves Fernandes foi um desses jovens.²³²

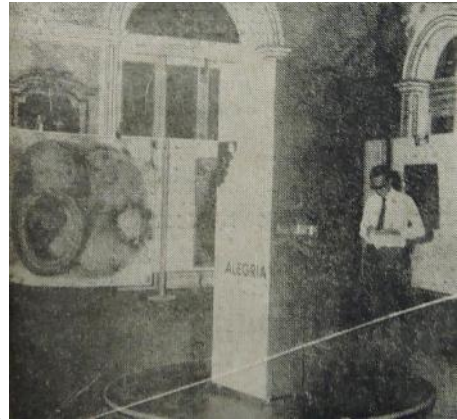
Por outro lado, também se menciona que, ainda no final dos anos 1960, Paulo Chaves Fernandes teria mudado sua posição no espectro político de então, tendo participado da ocupação da Faculdade de Arquitetura da UFPA, “protestando contra o AI-5”.²³³ Permanecerá posta a dúvida a respeito de como terá sido interpretada a obra *Coisomem* no contexto do ano de 1970, inclusive por autoridades militares como o Governador do Pará, Alacid Nunes. É plausível considerar que a interpretação da obra tenha se vinculado à leitura que se fazia das posições do próprio Paulo Chaves Fernandes.

²³² Conferir Pedro Galvão, “Vencidos vencedores”, em André Costa Nunes e outros, *1964: Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*, Belém: edição dos autores, 2004, p. 21; Roberto Cortez, “Quem conta um conto aumenta um ponto”, em André Costa Nunes e outros, obra citada, p. 54; e ainda Oswaldo Coimbra, *Dom Alberto Ramos mandou prender seus padres: a denúncia de Frei Betto contra o arcebispo do Pará, em 1964*, Belém: Paka-Tatu, 2003, p. 87.

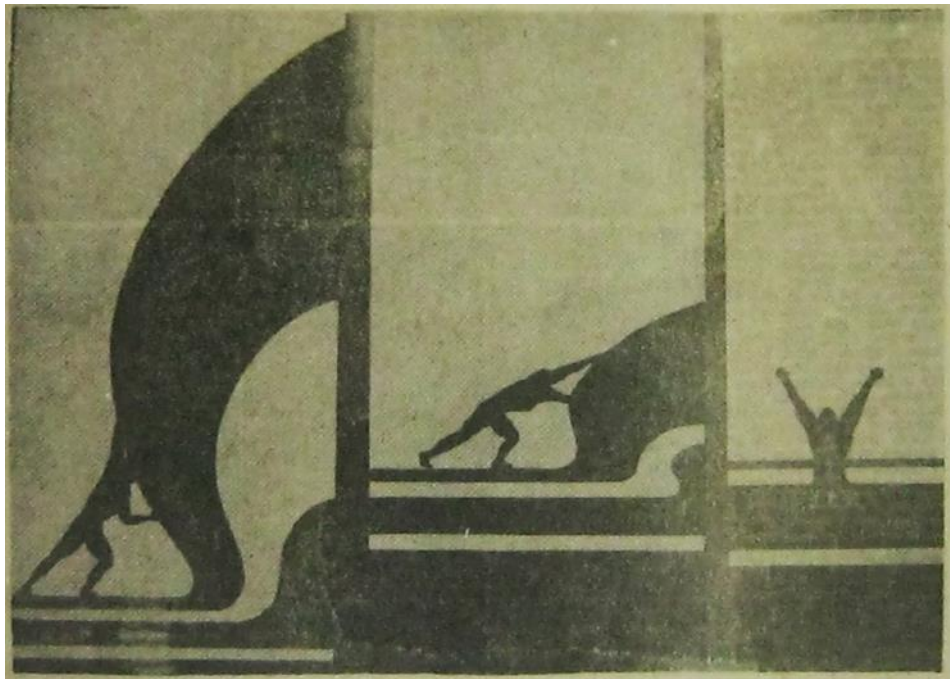
²³³ Pedro Galvão, obra citada, p. 23.



140



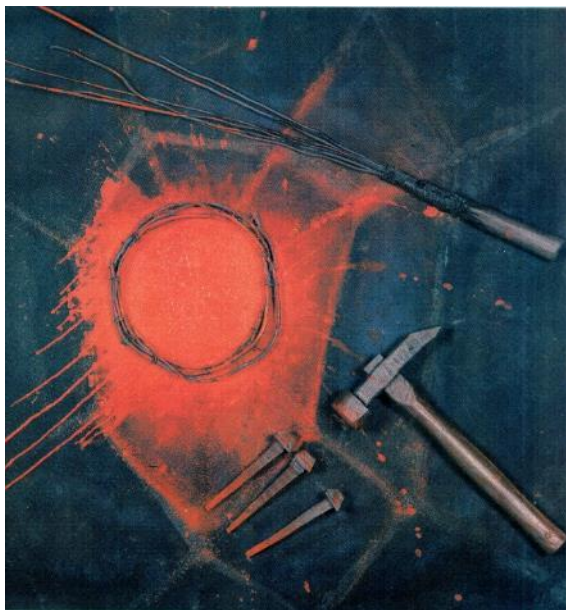
141



142



143



144

Figura 140: Registro em preto e branco de *Coisomem*, Paulo Chaves Fernandes, técnica mista, 1970.

Fonte: “Garoto foi destaque na mostra que leva Pará à Pré-Bienal”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

Figura 141: Registro em preto e branco de *Coisomem*, Paulo Chaves Fernandes, técnica mista, 1970.

Fonte: “Pré-Bienal paraense seleciona 27 para SP”, *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de maio de 1970, cad. 1, p. 1. **AV**.

Figura 142: Registro em preto e branco de *Tempo de resistência I, II e III*, Emmanuel Nassar, esmalte sintético sobre madeira compensada, cerca de 180cm x 100cm, 1970.

Fonte: “Comissão escolheu os trabalhos para exposição de jovens artistas na Galeria Ângelus”, *A Província do Pará*, Belém, 30 de setembro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

Figura 143: Registro em preto e branco de obra não identificada [Antonio Corrêa?], 1970.

Fonte: “Comissão escolheu os trabalhos para exposição de jovens artistas na Galeria Ângelus”, *A Província do Pará*, Belém, 30 de setembro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

Figura 144: *As armas do crime*, Benedicto Mello, técnica mista, 80cm x 80cm, 1971.

Fonte: Cláudio de La Rocque Leal (cur.), *A transição*, catálogo de exposição realizada em junho e julho de 1995 na Galeria Rômulo Maiorana, Belém: FRM, 1995, sem número de página. **RM**.

Tempo de resistência e outros exemplos

Ainda em 1970, outros exemplos aos quais poderíamos atribuir um engajamento político vieram à tona em Belém. Em outubro daquele ano, durante os festejos da tradicional festa do Círio de Nazaré, o Departamento Municipal de Turismo promoveu uma mostra voltada a jovens artistas (entre 15 e 30 anos de idade).²³⁴ Os artistas interessados puderam inscrever até quatro trabalhos, com “tema, gênero e dimensão livres”, em seguida submetidos a uma seleção prévia.²³⁵

Paulo Chaves Fernandes foi um dos membros da comissão de seleção, ao lado de Arthur Bogéa e Benedicto Mello.²³⁶ Dos sessenta e quatro trabalhos inscritos, a comissão selecionou vinte e sete, de onze artistas²³⁷ – quase todos vinculados ao Curso de Arquitetura da UFPA. A mostra ocorreu na Galeria Angelus, de 08 a 25 de setembro de 1970, intitulada Jovens Artistas Plásticos do Pará, ocorrendo em paralelo a uma exposição de Arte Sacra no foyer do Theatro da Paz, e uma de Armas Antigas no Forte do Castelo.²³⁸

Emmanuel Nassar, então estudante do primeiro ano do Curso de Arquitetura, participou de Jovens Artistas Plásticos do Pará com obras chamadas *Tempo de resistência I, II e III* (Figura 142),²³⁹ tríptico em esmalte sintético sobre placas de madeira compensada, nas dimensões aproximadas de 180cm x 100cm cada.²⁴⁰ A obra dialogava com a estrutura narrativa das histórias em quadrinhos e parecia ter uma conotação política mais ou menos evidente, para o contexto dos ‘anos de chumbo’. A característica formal, unindo a redução construtiva aos signos da publicidade e da cultura de massa, talvez seja a única que remete ao Nassar dos anos 1980 (conferir seção 5.3).

Podemos analisar a relação das imagens do título com as imagens visuais que a obra evoca, para investigar seus contornos políticos. A ideia de ‘tempo’ presente no título

²³⁴ “Galeria Angelus está recebendo trabalhos da exposição jovem”, *A Província do Pará*, Belém, 20 e 21 de setembro de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

²³⁵ *Idem*.

²³⁶ “Comissão escolheu os trabalhos para exposição de jovens artistas na Galeria Ângelus”, *A Província do Pará*, Belém, 30 de setembro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ “Médici abriu exposição de arte sacra: Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de outubro de 1970, cad. 1, p. 8. **AV**.

²³⁹ “Exposição de arte sacra com obras valendo mais de um milhão”, *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de outubro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

²⁴⁰ A identificação da obra, assim como a indicação de materiais e dimensões, é baseada em entrevista via e-mail com Emmanuel Nassar, em 19 de setembro de 2017.

se associa à estrutura narrativa que o tríptico estabelece, em que a leitura habitual assimila a ‘passagem’ do tempo, do quadro à esquerda ao quadro à direita. A relação entre os três momentos reforça a ideia de ‘desenrolar dos acontecimentos’, pois se pode ler a sequência como o resultado de uma ação: o personagem, presente em todos os quadros, passa da resistência inicial ao êxito final.

A ‘resistência’ do título encontra, portanto, um eco peculiar nas imagens visuais: ela é, antes de tudo, superação pela persistência. Se no primeiro quadro o elemento-obstáculo ocupa a maior parte do espaço, supomos que por meio da resistência do personagem ele gradualmente diminui ou desaparece, passando de uma verticalidade ameaçadora para uma horizontalidade pacata. O tríptico evoca ainda a imagem de ondas de um mar agitado, que aos poucos se tornam calmaria.

As imagens que Nassar articula – ao menos de um ponto de vista particular, na condição de espectador posicionado quase cinquenta anos depois – são imagens de encorajamento e esperança: é necessário um tempo de resistência às intempéries para se alcançar um tempo de tranquilidade. Mas contra o quê, exatamente, a obra sugeria resistir? Ou, mais importante, que interpretação fizeram dela os seus contemporâneos?

A única outra obra da exposição retratada nos jornais (Figura 143) permanece com título e autoria desconhecidos, pois seu registro foi acompanhado apenas por uma inquietante legenda: “Um dos trabalhos que mais deverão despertar atenção na ‘Exposição de Jovens Artistas’ é o que aparece na foto”.²⁴¹ Tal atenção seria despertada pelo conteúdo político desse trabalho?

O registro fotográfico, apesar de não permitir muitos detalhes, mostra que houve um diálogo claro com as histórias em quadrinhos (até mais que em *Tempo de Resistência*), pelo uso do balão de fala, elemento característico daquela linguagem. Mas não com os quadrinhos da indústria das grandes empresas de comunicação, e sim com o universo da ‘contracultura’ e das publicações *underground*: me parece que a obra aponta para a associação ofensiva entre policiais e porcos, bastante comum nos EUA da segunda metade dos anos 1960 – no discurso de movimentos sociais, como os pacifistas (contra a Guerra do Vietnã) e os ‘panteras-negras’ – e logo popularizada no mundo.

Se considerarmos ser esse o conteúdo da obra, ou o principal modo como foi interpretada pela sociedade da época, encontraremos aí um engajamento político contra

²⁴¹ “Comissão escolheu os trabalhos para exposição de jovens artistas na Galeria Ângelus”, *A Província do Pará*, Belém, 30 de setembro de 1970, cad. 2, p. 6. AV.

o autoritarismo. A partir da lista de obras expostas, meu palpite é que esta seja uma das obras apresentadas por Antonio Corrêa, estudante de Arquitetura da UFPA, cujos títulos remetem ao contexto da atividade policial: *Semi-identificado*, *Violência* e *Sentinela*.²⁴²

Em 1972, na I Bienal Amazônica de Artes Visuais, Antonio Corrêa ganhou o Prêmio de Pintura com *Estudo*.²⁴³ Um jornal local publicou que *Estudo II*, de Antonio Corrêa, era uma pintura de “inspiração anti-belicista”, que despertou muita “atenção entre os visitantes” da Bienal Amazônica de Artes Visuais, “principalmente na faixa jovem”.²⁴⁴ Essa descrição corrobora a ideia de que a Figura 143 seja o registro de uma das obras do artista.

O tópico do policial zoomorfozido em porco era comum ao discurso dos vários movimentos de contracultura espalhados pelo mundo no final dos anos 1960. É grande a semelhança da Figura 143 com personagens de histórias em quadrinhos de Robert Crumb,²⁴⁵ publicadas artesanalmente a partir de 1968 nos EUA, logo atingindo grande repercussão internacional.²⁴⁶

É possível que o autor da obra partilhasse apenas do ‘espírito do tempo’, sem ter conhecimento dos quadrinhos *underground*, que, no Brasil, seriam publicados pela revista *Grilo* somente a partir de 1971. Também é possível que a imagem viesse por meio das charges e cartuns na imprensa, especialmente em veículos que flertavam com a contracultura, como *O Pasquim*, semanário que circulou no Brasil desde 1969.

De qualquer modo, a obra indica possuir relação com duas tendências artísticas que ganharam força nos anos 1960: a *pop art* inglesa e norte-americana, com sua apropriação das imagens da comunicação de massa (incluindo os quadrinhos); e com a nova figuração brasileira, que elaborava uma prática muito particular com essas imagens da comunicação de massa, a partir de uma reflexão política sob os governos militares. Há a impressão de uma abertura a essas correntes, um alinhamento internacionalista pouco interessado nas peculiaridades do contexto local.

²⁴² “Exposição de arte sacra com obras valendo mais de um milhão”, *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de outubro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

²⁴³ “Bienal: estimula. Ou divulga, um pouco”, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. **AV**.

²⁴⁴ “Muita gente vê I Bienal”, *Folha do Norte*, Belém, 05 de outubro de 1972. Pasta “Bienal Amazônica de Artes Visuais”. **WS**.

²⁴⁵ Filadélfia (EUA), 1943.

²⁴⁶ Conferir, por exemplo, “Fritz cai fora”, em Robert Crumb, *Fritz the cat*, tradução de Alexandre Matias, 2ª ed., São Paulo: Conrad, 2004, p. 45-67. Publicada originalmente na revista *Cavalier*, EUA, fevereiro a outubro de 1968.

Ainda no que diz respeito ao diálogo estabelecido com a contracultura, é importante mencionar uma obra de João de Jesus Paes Loureiro. No final dos anos 1960, sob influência da poesia concreta, Paes Loureiro começou a buscar maior diálogo com as artes visuais, participando de exposições e fazendo incursões no cinema. Nessa época, participou da X Bienal de São Paulo (1969) com poesias visuais, em conjunto com Paulo Chaves Fernandes. Em 1972 foi convidado a participar da exposição *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*, promovida pela Galeria Collectio (São Paulo) e organizada por Roberto Pontual, que buscava mapear os múltiplos desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922 na abrangente produção brasileira do começo dos anos 1970.

A obra *Heu n.º 1* (Figura 82), de 1971, divulgada no catálogo da mostra, talvez seja o único registro das participações de Paes Loureiro no campo das exposições de arte. Ela apresenta um poema em letras brancas sobre fundo preto, além de alguns elementos tipográficos no canto inferior direito. Estruturada em diagonal, a obra traz em sua parte superior o verso “UM PÁSSARO DE PORÕES”, repetido e decomposto, bem ao modo concretista. Na parte inferior, em letras maiores, as palavras “PRETO / NEGRO / BLACK / POWER” são igualmente repetidas e dispostas em orientações contrárias. A composição visual é estruturada, ainda, por versos que interligam as duas extremidades da diagonal. Tal texto articula duplas de palavras, “Porão Poder / Jimi devil / Black power / Jimi clama / Cristo crosta / Jimi ama / Boto esgoto / o mar ginal”, entrecruzadas por um verso que se repete: “are you experiencied?”.

Há muitas camadas de significado em *Heu n.º 1*. Algumas são mais óbvias, como a referência a Jimi Hendrix²⁴⁷ e seu álbum de estreia, *Are you experiencied* (1967), do grupo Jimi Hendrix Experience, que incluía uma música homônima. Há, também, a referência ao *Black Power* – slogan político usado por movimentos sociais ligados à luta por interesses dos afro-americanos nos EUA, especialmente nos anos 1960 e 1970.

Outras referências são mais ambíguas: o que seria ‘um pássaro de porões’? Sabe-se que Paes Loureiro, na época estudante universitário, foi um dos ‘subversivos’ perseguidos e presos pelo golpe civil-militar de 1964, chegando inclusive às celas do DOPS no Rio de Janeiro.²⁴⁸ Seu primeiro livro, *Tarefa*, que seria lançado no dia 03 de abril daquele ano, teve (quase) todas as suas cópias confiscadas e destruídas no golpe de

²⁴⁷ James Marshall Hendrix. Seattle (EUA), 1942 – Londres (Inglaterra), 1970.

²⁴⁸ Conferir João de Jesus Paes Loureiro, “O tempo presente do tempo passado”, em André Costa Nunes (e outros), *1964: Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*, Belém: edição dos autores, 2004, p. 247-266.

1964, só reencontrado e publicado em 1989.²⁴⁹ Durante os governos militares, Paes Loureiro era preso como “medida preventiva” sempre que um Presidente da República ia a Belém.²⁵⁰

Que pássaro, quais porões?

Também de 1971 é a obra *As armas do crime* (Figura 144), uma das poucas assemblagens conhecidas de Benedicto Mello, mencionada por Cláudio de la Rocque Leal em *A transição*.²⁵¹ A obra apresenta, em um nível mais superficial de significado, instrumentos (martelo, cravos, coroa de espinhos, chicote) popularmente relacionados ao flagelo de Cristo. Para Cláudio de la Rocque Leal, entretanto, Benedicto Mello utilizou “os ícones do flagelo de Cristo para representar o massacre e o flagelo que os intelectuais e os politicamente incorretos passavam em plena década de 1970”.²⁵²

Em um texto publicado em jornal por ocasião de uma exposição individual de Benedicto Mello, cerca de um ano antes de *A transição*, Cláudio de La Rocque Leal já mencionava essa fase da produção do artista, inclusive publicando fotografia da obra *As armas do crime*, com a legenda “Paisagem das trevas, símbolos do sacrifício de Cristo”.²⁵³

(...) quando o país começou a tomar parte na ebulição política que o mundo comportava e os artistas compreenderam a necessidade de uma participação mais eficaz, quer nas caminhadas nas passeatas quer através de obras que denunciavam o que era revestido de silêncio nos porões do DOI-CODI – Benedicto rompeu ainda mais os limites da pintura formal, criando objetos que saíam da tela, rompiam o espaço frente os olhos do espectador, provocando uma tridimensionalidade.

“Optei pelos instrumentos do carrasco e coloquei os símbolos do sacrifício de Cristo”. Era uma época em que os que não andavam na linha iam parar em algum subterrâneo com passagem marcada para o fundo da Baía do Guajará com pedras atadas aos pés. A denúncia tinha de ser cautelosa, mesmo em capitais como Rio e São Paulo (...).²⁵⁴

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Paulo Roberto Ferreira, *A censura no Pará: a mordaza a partir de 1964 (registros e depoimentos)*, Belém: Paka-Tatu, 2015, p. 94-95.

²⁵¹ Cláudio de La Rocque Leal (cur.), *A transição*, catálogo de exposição realizada em junho e julho de 1995 na Galeria Rômulo Maiorana, Belém: FRM, 1995, sem número de página. **RM**.

²⁵² Idem.

²⁵³ Cláudio de La Rocque Leal, “Tecelão de paisagens”, *O Liberal*, Belém, 25 de setembro de 1994, cad. Cartaz, p. 1. Pasta “Benedicto Mello”. **MEP**.

²⁵⁴ Idem.

Figurações do humano

Nos anos 1970, alguns artistas desenvolveram um trabalho plástico um tanto diferenciado das experimentações vigentes. Eles propuseram inovações e engajamento, mas dentro das convenções de meios e linguagens mais tradicionais, como desenho, pintura e gravura. Sua arte estava engajada não a um realismo social e político que refletia as turbulências conjunturais da época, mas sim a uma reflexão mais subjetiva sobre a condição humana.

Um caso singular de produção figurativa entre os anos 1960 e 1970, em Belém, é o de Arnaldo Vieira, sobre o qual dispomos de poucas informações. Sua formação artística inicial se deu em São Paulo, em 1960 e 1961, tendo frequentado o ateliê do artista Domenico Calabrone.²⁵⁵

Em 1963, já em Belém, o artista participou do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará com a escultura *Autorretrato* (Figura 145). O registro fotográfico da obra nos permite supor que se tratava de uma escultura nos moldes da representação clássica ou convencional.

Em 1965, Arnaldo Vieira apresentou três pinturas abstracionistas no II Salão de Artes Plásticas da mesma instituição,²⁵⁶ recebendo o 2º Prêmio de Pintura com uma delas, da qual não há nenhuma evidência disponível. Nesse salão, recebeu também Bolsa de Estudos para aperfeiçoar sua formação artística no Rio de Janeiro. O registro de uma gravura não-figurativa de 1966, período em que realizava cursos no MAM Rio, foi publicado em jornal (Figuras 96 e 97).

Em março de 1967, ainda usufruindo da Bolsa de Estudos no Rio de Janeiro, realizou exposição de gravuras na Galeria Angelus, em Belém. Talvez a obra *Crâneos* (Figura 146), do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, seja proveniente dessa exposição, considerando a política de doações/aquisições que a Galeria Angelus praticava. Na base de dados do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, entretanto, a obra aparece datada em 1976 – período sobre o qual não localizei nenhum indício da atuação artística de Arnaldo Vieira em Belém.

Crâneos já indica o retorno do artista à figuração. Mas a representação convencional que aparece em seu *Autorretrato* é substituída por uma figuração de cunho

²⁵⁵ “Pintor paulista vai expor na Galeria Angelus”, *A Província do Pará*, Belém, 28 de fevereiro de 1967, cad. 2, p. 6. AV.

²⁵⁶ Acyr Castro, “Bienal, 65 (I)”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de novembro de 1965, cad. 3, p. 2. AV.

modernista. A ausência de uma representação em perspectiva, a deformação da figura humana e o foco na parte traseira (ao invés do rosto) das cabeças apontam para um gravador que parecia experimentar os limites da representação convencional.

Em 1968 ele estava novamente na cidade, participando da programação da I Cultural Belém. Recebeu o primeiro prêmio da mostra regional do evento, além de ter ministrado Curso de Xilogravura naquela programação. É possível que *Crâneos* tenha chegado a algum acervo público em Belém nesse ínterim.

Em 1970, Arnaldo Vieira recebeu menção honrosa no Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro. E, no mesmo ano, talvez tenha integrado a equipe 'Arnaldo-Gaby-Orlando', que apresentou um projeto de instalação (não realizada) na Exposição e Concurso de Artes Plásticas, vinculada à Pré-Bienal de São Paulo (conferir, sobre esses eventos, a seção 2.2).

Outro artista atuante em Belém, já nos anos 1970, que se debruçou sobre novas maneiras de figurar o humano, foi Bichara Gaby. O artista era um dos egressos da Escola de Arquitetura da UFPA, tendo concluído o curso em 1972. Atuou como arquiteto, ilustrador em jornais, professor, entre outras atividades. Participou das três principais mostras competitivas realizadas em Belém, no ano de 1970: o Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, a Exposição e Concurso de Artes Plásticas (vinculada à Pré-Bienal de São Paulo), com obra em equipe, e a exposição Jovens Artistas Plásticos do Pará. Realizou duas individuais na Galeria Ângelus (1974 e 1975) e uma na Galeria Theodoro Braga (1977). Participou, ainda, do Salão Aberto de Arte (Manaus, 1976) e de exposição coletiva na Galeria Theodoro Braga (1978).²⁵⁷

Não há obras dessa fase do artista disponíveis nas coleções institucionais pesquisadas. Os catálogos de suas exposições individuais, porém, nos fornecem registros de alguns trabalhos. A primeira, realizada na Galeria Angelus em junho de 1974, traz no convite um desenho à nanquim (Figura 147). A obra, de figuração surrealista, apresenta um conjunto de duas a quatro figuras, algumas notavelmente mulheres. A segunda exposição ocorreu também na Galeria Angelus, em setembro de 1975, com mais um desenho no convite (Figura 148), apresentando uma figura humana feminina tricotando em uma cadeira de balanço.

²⁵⁷ Sobre as informações do parágrafo, conferir Bichara Gaby, *Curriculum Vitae*, documento impresso, sem data. Pasta "Bichara Gaby". **MEP**.

Ambas as obras possuem características visuais semelhantes. Bichara Gaby deforma os corpos humanos, recorre a traços limpos e firmes que se repetem, constituindo corpos fragmentados como armaduras. Na Figura 148, os fragmentos são inclusive ‘costurados’ uns aos outros, sugerindo um corpo-carapaça. A poética de Gaby também dedica um grande esforço ao tema materno. As barrigas/úteros na Figura 147 surgem ora como relógio, ora como grade, sugerindo ciclos e prisões. Na Figura 148, o útero é a cavidade oca que a mulher (madura?) busca remendar.

Paes Loureiro, apresentando a exposição de 1974, encontrou na figuração de Bichara Gaby uma poética de denúncia da “fragilização humana” e da “ação mecanizadora a que vão sendo condenados os mortais”.²⁵⁸ Afirmou, ainda, que “o desenho de Gaby, sem pretender fazer uma experiência estética que seja ‘agradável’ ao olhar desinteressado de reflexão, manifesta, com forte coerência, o mergulho na confusão do homem, na vida moderna”.²⁵⁹

Também no texto de apresentação da exposição de 1975, assinado por Leonor Gonçalves Simões, é indicado que a obra de Gaby buscava “expressar o dilaceramento que é condição humana”.²⁶⁰ Haveria, então, um engajamento dessa figuração contra os condicionamentos do ser humano na ‘vida moderna’.

Por fim, no convite dessa exposição de 1975, o próprio artista dá indícios sobre a importância da temática maternal em sua poética, com a nota: “Tudo isto é em memória de minha tia Rosa Gaby, da qual foi tirado o direito de ser mãe carnal”.²⁶¹

²⁵⁸ João de Jesus Paes Loureiro, texto de apresentação em Galeria Angelus, *Exposição Desenhos Gaby*, convite de exposição realizada de 11 a 18 de junho de 1974, Belém: Galeria Angelus, 1974. AA.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ Leonor Gonçalves Simões, texto de apresentação em Galeria Angelus, *Exposição Desenhos Gaby*, convite de exposição realizada de 15 a 23 de setembro de 1975, Belém: Galeria Angelus, 1975. AA.

²⁶¹ Bichara Gaby, nota em Galeria Angelus, *Exposição Desenhos Gaby*, convite de exposição realizada de 15 a 23 de setembro de 1975, Belém: Galeria Angelus, 1975. AA.



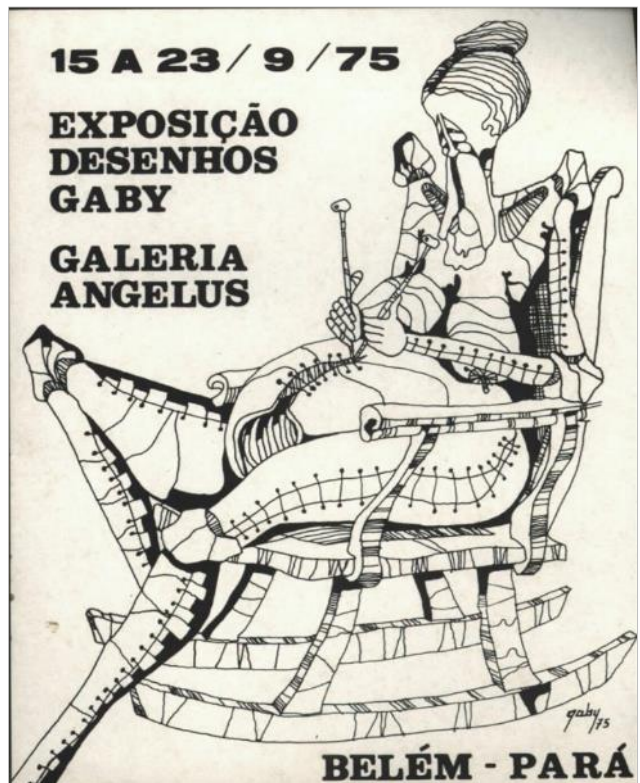
145



146



147



148

Figura 145: Registro em preto e branco de *Autorretrato*, Arnaldo Vieira, escultura, 1963.

Fonte: “Artes plásticas”, *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1963, cad. 2, p. 2. **AV.**

Figura 146: *Crâneos*, Arnaldo Vieira, xilogravura, tiragem 1/15, 23cm x 22cm, [1967?].

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 147: Obra de Bichara Gaby em convite de exposição individual do artista, 1974.

Fonte: Galeria Angelus, *Exposição Desenhos Gaby*, convite de exposição realizada de 11 a 18 de junho de 1974, Belém: Galeria Angelus, 1974. **AA.**

Figura 148: Obra de Bichara Gaby em convite de exposição individual do artista, 1975.

Fonte: Galeria Angelus, *Exposição Desenhos Gaby*, convite de exposição realizada de 15 a 23 de setembro de 1975, Belém: Galeria Angelus, 1975. **AA.**

Nestor Bastos é outro artista que recorreu à figuração nos anos 1970. O artista vinha da pintura figurativa convencional de *Igreja de Santana* (Figura 64), teve incursões no abstracionismo de *Paisagem* (Figura 65), e no início dos anos 1970 fazia diversas experimentações em suas parcerias com Osmar Pinheiro. Nas suas obras individuais daquela década, Nestor Bastos parece ter seguido duas direções conectadas.

A primeira, não-figurativa. Na exposição Jovens Artistas Plásticos do Pará, em 1970, o artista apresentou um conjunto de obras cujos títulos eram baseados em versos de Fernando Pessoa. Uma dessas obras, *Tu, verdadeiramente morto, muito mais morto do que calculas* foi registrada em jornal da época (Figura 149). A pintura não-figurativa parecia dialogar com correntes do abstracionismo informal.

Alguns elementos compositivos da obra reaparecem em uma gravura de 1972 (Figura 150), que integra o acervo do Museu da UFPA. Na base de dados institucional a obra consta como sem título, mas possui a inscrição *Estudo 17* no canto inferior esquerdo. O tratamento formal de *Estudo 17* é praticamente abstrato, salvo o elemento simbólico das estrelas de cinco pontas. Combinadas com o uso de cores (vermelho, preto e branco), essas estrelas indicam uma possível estratégia imagética da *pop art* e da nova figuração, talvez numa desconstrução de bandeiras ou da simbologia militar.

As estrelas também aparecem em *Paisagem* (Figura 151), de 1976, uma das obras com que Nestor Bastos participou da mostra nacional Arte Agora I, no MAM Rio. O conjunto de cinco obras se constituía de “colagem e pintura sobre vidro”,²⁶² indicando que o artista permanecia experimentando materiais e suportes.

Outro caminho seguido por Nestor Bastos diz respeito à figuração. Distante das convenções classicizantes percebidas em *Igreja de Santana* (Figura 64), temos obras em que o artista dialoga com a nova figuração. Uma de suas gravuras, sem título (Figura 152), tem cópias no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e no Museu da UFPA. No banco de dados da primeira instituição, a obra não possui data, enquanto na segunda instituição consta como 1972. Esse ano é o mesmo em que Nestor Bastos ganha o Prêmio de Gravura na I Bienal de Artes Visuais da Amazônia. Talvez essa obra seja aquela que foi premiada no evento.

A gravura mostra uma relação entre indivíduos, na metade inferior da composição, e máscaras, na parte superior. Os quatro indivíduos estão enfileirados,

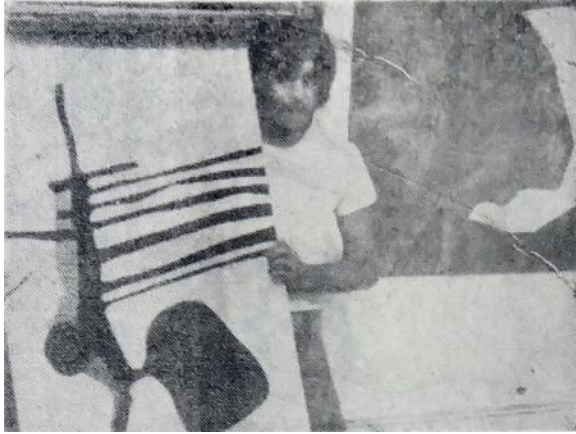
²⁶² Jornal do Brasil, Light e MAM Rio, *Arte Agora I: Brasil 70/75*, catálogo de exposição realizada de 11 de março a 25 de abril de 1976, Rio de Janeiro: MAM Rio, 1976, p. 17. **MAM**.

sugerindo alguma padronização. O primeiro deles traça terno e gravata, e nenhum possui face. As três máscaras, por sua vez, parecem repousar sobre uma mesa, seu uso à disposição dos indivíduos. A estrutura compositiva e a visualidade remetem às histórias em quadrinhos populares.

O tema também aparece em outra gravura do artista, também sem título (Figura 153), datada em 1975, que integra o acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. A relação entre sujeito e máscara aqui se torna mais explícita. As máscaras talvez apontem para as encenações sociais, à condição humana padronizada da sociedade do capitalismo avançado, com suas diversas dissimulações e personagens. Tais obras parecem recorrer a uma temática bastante relacionada aos trabalhos apresentados por Nestor Bastos e Osmar Pinheiro na *Universiartes II*, *Estudo I* (Figura 129) e *E assim sucessivamente* (Figura 130).

Em 1977, um catálogo de exposição coletiva registra mais algumas obras do artista (Figura 154). Aqui, parece haver referências a imagens de maquinários diversos, em uma poética próxima a de artistas daquele período, como Glauco Pinto de Moraes.²⁶³ Industrialização, padronização, alienação – palavras-chave que podem servir para nos aproximarmos dessas obras, que talvez tratem das condições da vida humana no capitalismo avançado globalizado, que modificava a Belém de então.

²⁶³ Passo Fundo (RS), 1928 – São Paulo (SP), 1990.



149



153



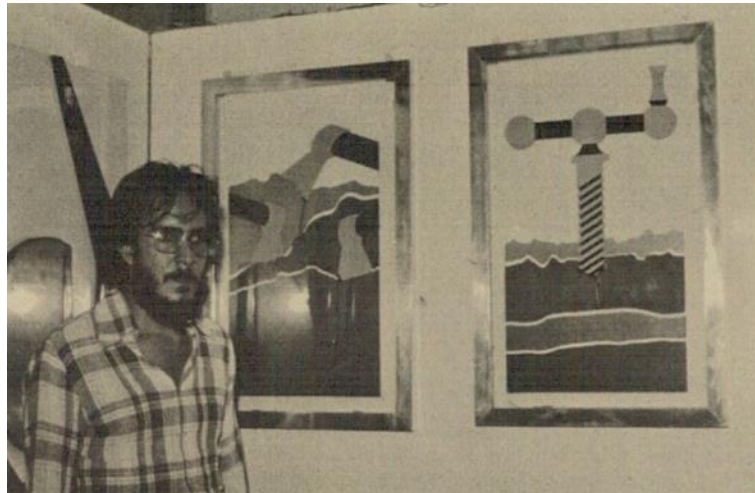
150



152



151



154

Figura 149: Registro em preto e branco de Nestor Bastos ao lado da obra *Tu, verdadeiramente morto, muito mais morto do que calculas* [1970], 1971.

Fonte: Francisco Xavier Pires, “Nestor Bastos Júnior procura seu caminho”, *A Província do Pará*, Belém, 04 e 05 de julho de 1971, cad. 1, p. 8. **AV**.

Figura 150: *Estudo 17*, Nestor Bastos, xilogravura, 49cm x 38cm, 1972.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 151: Registro em preto e branco de *Paisagem*, Nestor Bastos, colagem e pintura sobre vidro, 80cm x 50 cm, 1976.

Fonte: Jornal do Brasil, Light e MAM Rio, *Arte Agora I: Brasil 70/75*, catálogo de exposição realizada de 11 de março a 25 de abril de 1976, Rio de Janeiro: MAM Rio, 1976, p. 17. **MAM**.

Figura 152: Sem título, Nestor Bastos, xilogravura, tiragem 15/30, 47cm x 43cm, [1972?].

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 153: Sem título, Nestor Bastos, água forte, tiragem P/A, 10cm x 15cm, 1975.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 154: Registro em preto e branco de Nestor Bastos ao lado de obras do artista, 1977.

Fonte: SECDET/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDET/PA, 1977, sem número de página. **AV**.

A condição feminina na figuração de Dina Oliveira

Um caso singular de produção figurativa nos anos 1970 e 1980, em Belém, é o de Dina Oliveira. Como outros de sua geração, a artista é egressa da Escola de Arquitetura da UFPA. Mas sua formação e atuação artística parecem ter iniciado antes, ainda nos anos 1960, durante a adolescência, como ocorreu com Nestor Bastos e Lília Silvestre. Na época, Dina Oliveira fez cursos de pintura com Agi Strauss, Armando Balloni e Benedicto Mello, ofertados pelo CCBEU, e depois recebeu ensinamentos de Ruy Meira.²⁶⁴ Aos catorze anos de idade, em 1965, participou do II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará.²⁶⁵ Depois, esteve presente em muitas mostras competitivas realizadas em Belém, nos anos 1960 e 1970. A partir de 1975, começou a lecionar no Centro de Letras e Artes da UFPA.

Apesar dessa participação expressiva no campo artístico local, Dina Oliveira só realizou sua primeira exposição individual em 1982. Sua condição é paradoxal, pois ela desenvolveu longa trajetória nos anos 1960 e 1970 que, para a historiografia da arte local, é desconhecida. Por outro lado, é uma das artistas dos anos 1980 mais colecionadas pelas instituições culturais locais, a partir do momento em que passou a realizar individuais e obter premiações em mostras competitivas nacionais.

A documentação consultada permite saber muito pouco sobre as obras de Dina Oliveira nos anos 1960 e 1970. Participou na Exposição de Jovens Artistas Plásticos do Pará (1970) com três obras: *Composição*, *Cratera* e *Onda*.²⁶⁶ Na Universiartes II, 1972, participou também com três obras, cujos títulos eram *Estudo I*, *II* e *III*, pelas quais recebeu menção honrosa no certame.²⁶⁷ Uma matéria de jornal afirmou, tratando da mostra, que “Dina Maria foi a mais conservadora, na forma, mantendo-se fiel aos seus quadros, sempre com os belos tons de vermelho”.²⁶⁸

²⁶⁴ Conferir SECD/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECD/PA, 1977, sem número de página. **AV**. E ainda Benedicto Mello entrevistado em Edison Farias, *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003, sem número de página.

²⁶⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 332. **CF**.

²⁶⁶ “Exposição de arte sacra com obras valendo mais de um milhão”, *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de outubro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

²⁶⁷ UFPA, *Universiartes II: Mostra Universitária de Arte*, impresso de exposição realizada em novembro de 1972, Galeria Ângelus, Belém: UFPA, 1972. **MU**.

²⁶⁸ “De arte e de vida por dentro da mostra”, *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV**.

Essas informações não indicam muita coisa, não sendo possível afirmar algo concreto sobre suas obras. Fica a dúvida sobre a temática da pintura de Dina Oliveira nas suas primeiras fases. Só em 1977 há, de fato, o registro fotográfico de um de seus trabalhos (Figura 155), publicado no catálogo da mostra *Artistes de l'Amazonie*, organizada pela SECDET/PA e realizada em Paris. Na fotografia, vemos que a pintura traz a figuração estilizada de dois corpos humanos. A figuração humana aparecerá na obra da artista até cerca de 1983, bastante associada ao corpo feminino e, em alguns momentos, a um erotismo velado, como veremos.

Possivelmente, sobre a Dina Oliveira dos anos 1970 pesou um condicionamento de gênero. As artistas mulheres estão presentes em grande número na arte brasileira, ao menos no século 20, e sua contribuição é, em muitos casos, tão ou mais relevante que a de artistas homens coetâneos.²⁶⁹ É possível que essa sólida presença feminina se deva ao fato de que, no Brasil (dentro da tradição ibérica), as artes tenham sido socialmente entendidas como atividades próprias das mulheres – um tipo de complemento da educação feminina de membros das classes abastadas.²⁷⁰

Entretanto, apesar do aprendizado da pintura, da música ou de outras atividades constituir uma aproximação das mulheres brasileiras ao campo artístico, tal aproximação não eliminou as ideias de inferiorização feminina difundidas no século 20. Sobre as mulheres pesou o rótulo de “amadoras”,²⁷¹ de “moças prendadas”,²⁷² dificilmente reconhecidas como profissionais, tal qual os artistas homens.

Nos anos 1960 e 1970 ocorreram alguns esforços na direção de uma abordagem crítica dos mecanismos do sistema de arte brasileiro, a partir de questões feministas. Mas, mesmo assim, nesse período ainda

(...) sucede uma prevalência do protagonismo masculino no setor [das artes], e quando não ausência, uma depreciação das artistas mulheres como integrantes de grupos, ações coletivas e mesmo protagonistas de eventos no mundo das artes – os “revolucionários”, “desbravadores” e “inovadores” do setor são os homens, e as “esforçadas”, “anedóticas” e “inusitadas” as mulheres.²⁷³

²⁶⁹ Aracy Amaral, “Brasil: a mulher nas artes”, em Aracy Amaral e Paulo Herkenhoff, *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*, catálogo de exposição realizada de 02 de abril a 01 de agosto de 1993, Washington: The National Museum of Women in the Arts, 1993, p. 17-32.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 17-18.

²⁷¹ Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

²⁷² Madalena Zaccara, “Mulheres artistas em Pernambuco: uma introdução”, em Madalena Zaccara (org.), *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*, Recife: Madalena Zaccara, 2017, p. 16-48.

²⁷³ Talita Trizoli, *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, Tese apresentada ao Doutorado em Educação da USP, São Paulo, 2018, p. 28.

Foi com a condição feminina que Dina Oliveira se debateu em suas pinturas da virada dos anos 1970 aos 1980. Essa leitura é, certamente, fruto das questões e do ideário que meu próprio tempo me impõe, e por meio dos quais me aproximo da obra da artista. Em todo caso, uma interpretação próxima também surge no contexto imediato da obra, na leitura que faz Benedito Nunes, enxergando em suas pinturas e desenhos do começo dos anos 1980 uma “linguagem carnal”:

Membros sem tronco, braços estirados, comas em vez de rostos, compõem a totalidade ausente de um corpo e restituem-lhe o olhar suprimido. Braços e pernas nos olham; negramente olham-nos os pelos; e abrem-se nas comas o invisível olhar de suas faces cegas, abolidas. A geometria dos membros incompletos espelha a lassitude, a decepção, o abandono e a tortura do corpo feminino, sempre esfaqueado e jamais assexuado, cada uma de suas partes desmembradas surpreendendo a secreta mecânica do sofrimento e do prazer.

Pars pro toto, a parte pelo todo – ou seja, o referente, detalhe físico, aí funciona como metonímia da corporeidade feminina, no sentido de imagem erotizada, de movimento do desejo.²⁷⁴

Não se pode dizer com exatidão que trabalhos fizeram parte dessa primeira individual, mas as obras de 1981 e 1982 conhecidas trazem as características apontadas por Benedito Nunes de desfiguração do corpo feminino. O convite da exposição trouxe um desses exemplos (Figura 156). Outra reprodução (Figura 157), em catálogo da exposição *Coletiva de Desenho*, promovida pela Funarte em 1982, faz eco a essa primeira. E um trabalho, *Lança* (1982, Figura 158), premiado na 4ª Mostra do Desenho Brasileiro (Curitiba, 1982), pode ser relacionado aos anteriores. Outras obras com estrutura formal e temática semelhantes são *Seios* (1982, Figura 159) e uma pintura (Figura 160) de coleção particular, cujo título não foi informado na exposição em que a consultei.

O registro de *Fenda* (Figura 161) também pode ser incluído no conjunto, obra com que a artista recebeu Prêmio Aquisição no 38º Salão Paranaense, em Curitiba, 1981. Do mesmo ano e mantendo o tema da figura humana, temos um desenho no acervo da Elf Galeria (Figura 162) e outro no acervo do Museu da UFPA (Figura 163). Neles, as vastas cabeleiras e os seios evidentes começam a desaparecer, indicando um corpo andrógino ou assexuado, ou, por outro lado, um corpo feminino despido das marcações de gênero.

Há, também, desenhos de 1982 no acervo do MABEU: *Prisioneira* (Figura 164) e *Almas* (Figura 165). Os cabelos e seios ressurgem sem o peso visual ou a dimensão erótica, que possuíam em obras do ano anterior, sendo muito mais o signo de uma

²⁷⁴ Benedito Nunes, texto de apresentação em *Dina Oliveira: óleos e desenhos*, impresso de exposição realizada de 21 a 27 de maio de 1982, Galeria Theodoro Braga, Belém: Centro de Letras e Artes da UFPA, 1982 [grifo do autor]. MEP.

condição feminina. Já em 1983, temos o registro de uma obra (Figura 166) publicado em convite de exposição. A própria artista assina o texto de apresentação no impresso:

Máscaras, fantasias, alegorias e mecanismos para o disfarce. Parte de um trabalho de registro de imagens recolhidas durante a leitura, feitura do cartaz e assistência à peça teatral Palácio dos Urubus (do Grupo Cena Aberta), como também durante a visão de um carnaval de Belém, que presenciei.

Do grotesco, da agressão, da alegria e da beleza, o risco livre, a mancha, as cores vibrantes e sensuais são recursos técnicos para a espontaneidade de uma expressão que é minha, pessoal e crítica, dessa fase-exercício onde a máscara, a *personae*, se demonstra mas nunca se mostra: expressão, fala muda.

(...) Assim, da intenção inicial de mero registro restam somente as imagens-símbolos (bailarinas, pierrôs, listras e quadriculados, foliões de rua) simulação para as mesmas figuras que sempre estiveram presentes em meu trabalho – e que voltam sempre, e voltarão.²⁷⁵

O texto traz indicações que possibilitam não apenas a interpretação da obra registrada na Figura 166, mas também iluminam alguns aspectos dessa produção de Dina Oliveira que discutimos até aqui. O corpo feminino poderia, então, ser tomado como uma “imagem-símbolo”, e talvez seja mais proveitoso que os significados dessas imagens permaneçam em aberto. Também é interessante a menção aos recursos que caracterizariam a expressão da artista, segundo sua própria percepção: categorias estéticas (grotesco e beleza) e ações ou sentimentos (agressão e alegria) opostas, que indicam o interesse por uma figuração do humano calcada nas ambiguidades da própria condição humana.

Por fim, também há obras de 1983 presentes nos acervos do Museu da UFPA (Figura 167) e do MAC PR (*Humana*, Figura 168). Esta última foi doada pela artista ao referido museu, por ocasião da exposição coletiva *Bal Moura, Dina de Oliveira, Raul Cruz*, promovida pela Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, em Curitiba, outubro de 1983.²⁷⁶ Essas obras parecem confirmar a tendência, na produção da artista entre 1981 e 1983, da passagem de um corpo feminino erotizado para um corpo transfigurado, que transita da condição de objeto de desejo para a repulsa do disforme.

Um pequeno conjunto de obras desse começo dos anos 1980 indica esse interesse pelo erotismo, que foi progressivamente substituído pela figuração da nudez feminina explícita e deformada. Esses desenhos de Dina Oliveira trabalham com um componente de erotismo a partir da representação de pães (Figuras 169 e 170), em 1981, e de antúrios (Figura 171 e 172), em 1982.

²⁷⁵ Dina Oliveira, texto de apresentação em Elf Galeria, *Dina Oliveira*, convite de exposição realizada de 05 de maio a 05 de junho de 1983, Belém: Elf Galeria, 1983. **MEP**.

²⁷⁶ Dina Oliveira, *Declaração*, documento impresso, assinado e datado em 07 de outubro de 1983. Pasta “Dina Oliveira”. **PR**.



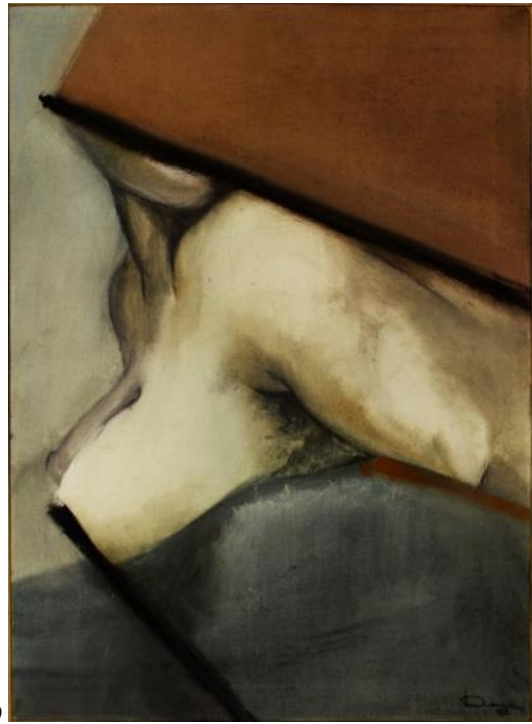
155



158



160



159



156



157

Figura 155: Registro em preto e branco de Dina Oliveira e obra da artista, 1977.

Fonte: SECDET/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDET/PA, 1977, sem número de página. **AV.**

Figura 156: Sem título, Dina Oliveira, 1982.

Fonte: Centro de Letras e Artes da UFPA, *Dina Oliveira: óleos e desenhos*, convite de exposição realizada de 21 a 27 de maio de 1982 na Galeria Theodoro Braga, Belém: Centro de Letras e Artes da UFPA, 1982. **MEP.**

Figura 157: Sem título, Dina Oliveira, cerca de 1981.

Fonte: Funarte, *Coletiva de desenho*, catálogo de exposição realizada de 22 de julho a 24 de agosto de 1982 na Galeria Rodrigo M. F. de Andrade, Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 4. **IC.**

Figura 158: *Lança*, Dina Oliveira, giz pastel e nanquim sobre papel, 50,5cm x 72,5cm, 1982.

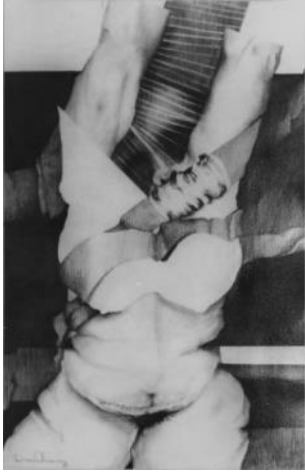
Fonte: Acervo do MAC PR.

Figura 159: *Seios*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 70cm x 50cm, 1982.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 160: Dina Oliveira, óleo sobre tela, 1981.

Fonte: Acervo de Jorge Alex Athias. Exposição *As coleções – o olhar do coração: artistas paraenses no acervo de Jorge Alex Athias*, Belém: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, 10 de maio a 24 de junho de 2018.



161



164



165



167



162



163



168



166

Figura 161: Registro em preto e branco de *Fenda*, Dina Oliveira, desenho, 1981.

Fonte: Pasta “Dina Oliveira”. PR.

Figura 162: Sem título, Dina Oliveira, desenho, 33cm x 24,5cm, 1981.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 163: Sem título, Dina Oliveira, técnica mista sobre papel, 68cm x 48cm, 1981.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 164: *Prisioneira*, Dina Oliveira, técnica mista, 33cm x 25cm, 1982.

Fonte: Acervo do MABEU.

Figura 165: *Almas*, Dina Oliveira, técnica mista, 33cm x 25cm, 1982.

Fonte: Acervo do MABEU.

Figura 166: Registro em preto e branco de obra de Dina Oliveira, 1983.

Fonte: Elf Galeria, *Dina Oliveira*, convite de exposição realizada de 05 de maio a 05 de junho de 1983, Belém: Elf Galeria, 1983. MEP.

Figura 167: Sem título, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 93cm x 73cm, 1983.

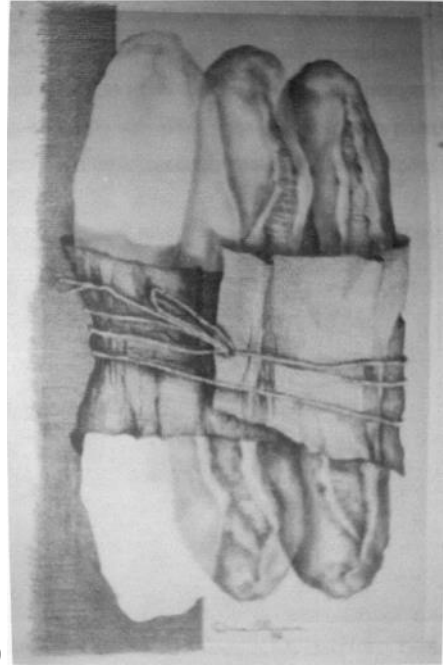
Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 168: *Humana*, Dina Oliveira, giz pastel e nanquim sobre papel, 73cm x 100cm, 1983.

Fonte: Acervo do MAC PR.



169



170



171



172

Figura 169: Sem título, Dina Oliveira, desenho, 33cm x 51cm, 1981.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 170: Sem título, Dina Oliveira, desenho, 60cm x 40cm, 1981.

Fonte: Acervo de Maria Luisa Luz Távora. Registro publicado em Maria de Fátima Garcia dos Santos, *O mais além na pintura abstrata de Dina Oliveira: ambivalência e erotismo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008, p. 82.

Figura 171: Sem título, Dina Oliveira, desenho, 22,5cm x 33cm, 1982.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 172: Sem título, Dina Oliveira, desenho, 22,5cm x 33cm, 1982.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Na figuração dos pães, estes surgem embrulhados, ou também amarrados em meio a barbantes e nós, em uma composição mais onírica. Aparentemente, as formas do pão francês sugerem lábios vaginais, talvez como signo da mulher e da condição feminina.²⁷⁷ Os antúrios, por sua vez, trazem a forma fálica, camuflada nos elementos da inflorescência. As obras, então, fornecem imagens ambíguas, que representam o universo cotidiano dos ‘pãezinhos da tarde’, e escondem às claras um componente sexual, talvez erótico, talvez crítico.

Essa investigação da condição humana que Dina Oliveira elaborou entre 1981 e 1983, a partir do corpo, da sexualidade e de sua desfiguração, indicam certo diálogo com a obra de artistas como Ismael Nery. Apesar de ter desenvolvido sua formação e produção artística no Rio de Janeiro, o fato de Nery ter nascido em Belém condicionou certo status de ‘artista paraense’ em sua recepção pelo campo cultural na cidade, especialmente na segunda metade do século 20.

Nos anos 1970, obras de Nery participaram da exposição *14 artistas do Brasil moderno*, promovida pelo Ministério da Educação e Cultura do governo federal, que circulou pelo país e foi montada em Belém em maio de 1974. Paolo Ricci mencionou essa exposição em seu relatório citado anteriormente, chamando o episódio de “a volta triunfante de Ismael Nery”,²⁷⁸ desconsiderando completamente os outros treze artistas modernistas brasileiros que integravam a mostra.

É possível que Dina Oliveira tenha tido contato direto ou indireto com as obras ou questões colocadas pelas obras de Ismael Nery, em suas figurações de cariz surrealista. Essa fase da obra da artista, no começo dos anos 1980, mostra uma investigação sem paralelos em Belém, aprofundando questões humanistas gestadas já na arte moderna, e ao mesmo tempo explorando as técnicas convencionais do desenho e da pintura como caminhos na arte contemporânea de engajamento político e social. Sua abordagem poderia ser considerada feminista ou, ao menos, sobre a condição feminina.

²⁷⁷ Essa interpretação também foi indicada em Maria de Fátima Garcia dos Santos, *O mais além na pintura abstrata de Dina Oliveira: ambivalência e erotismo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008, p. 85.

²⁷⁸ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 336. **CF**.

3.3. DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO?

RUPTURAS E CONTINUIDADES ENTRE PARADIGMAS

A transição (1995)

Muitos tem sido os esforços historiográficos, curatoriais ou acadêmicos, dedicados à passagem entre os paradigmas artísticos modernista e contemporâneo. Alguns desses esforços, como aquele realizado por Terry Smith,²⁷⁹ questionam e investigam as rupturas e continuidades entre esses dois sistemas. Há muitas sobrevivências e permanências da ideologia modernista na arte que tem circulado e sido rotulada como contemporânea.

No caso brasileiro, via de regra centrado na produção do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, essa transição já foi alvo de muitas investidas. Uma das propostas historiográficas sobre esse período esteve focada na década de 1970: a exposição *Arte como questão: anos 70*, com curadoria de Glória Ferreira. Para a pesquisadora, no decurso dessa década se afirmou, “em termos internacionais e também no Brasil, a arte contemporânea, compreendendo-se aí a reorganização geral das artes visuais não mais como encadeamento de ismos e campo autônomo”.²⁸⁰ A autora segue o texto fornecendo um conjunto de características – já extensamente debatidas – que podem definir as práticas artísticas contemporâneas, em suas dimensões estéticas, éticas, sociais e políticas, situando a produção brasileira no contexto internacional.

Partindo de solo de reflexões e experimentações, no qual o legado do projeto construtivo é um dado incontornável, a produção artística brasileira da época comparte a negação de natureza *a priori* da arte e, assim, a instabilidade dos conceitos de arte, artista e obra que nortearam hegemonicamente a práxis artística desses anos.²⁸¹

Essa narrativa sobre a transição do paradigma modernista ao contemporâneo, na arte brasileira, se tornou, de certa maneira, um lugar comum. Em cada autor há novos matizes e variações, mas a ideia central, de que os anos 1970 consolidam as práticas contemporâneas iniciadas nos anos 1960, parece se manter intacta.

²⁷⁹ Terry Smith, *¿Que és el arte contemporáneo?*, tradução ao espanhol de Hugo Salas, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

²⁸⁰ Glória Ferreira (cur.), *Arte como questão: anos 70*, catálogo de exposição realizada de 05 de setembro a 28 de outubro de 2007, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009, p. 21.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 27.

No caso de Belém, as narrativas sobre a transição existem em menor quantidade. A historiografia da arte local tem alguns exemplos de investigações dedicadas ao período (ou partes dele) analisado nesta tese. A maior parte desses esforços se deu no formato de pesquisa e publicação acadêmicas, a partir do início dos anos 2000. A primeira tentativa de compreensão e análise desse período no campo artístico local, porém, parece ter sido a pesquisa de Cláudio de La Rocque Leal, desenvolvida enquanto curadoria da exposição *A transição*.

A transição ocorreu entre junho e julho de 1995, promovida pela FRM na Galeria Rômulo Maiorana, em Belém. A exposição trouxe obras de dezesseis artistas paraenses, de gerações diferentes e que atuaram no campo artístico de Belém em momentos distintos (cobrindo um período de cinco ou seis décadas), conforme indica seu requintado catálogo. Cláudio de La Rocque Leal afirma ser a exposição uma tentativa de “discutir o processo de transição da arte moderna à contemporânea”²⁸² no Pará.

O catálogo de *A transição* traz uma quantidade razoável de discussão teórica e histórica. Além das páginas sobre os artistas participantes, há quatro capítulos assim denominados: “A melancolia da cidade no vôo de Ícaro”, “A modernidade em Belém e o pintor moderno”, “A crítica e as décadas de 30 e 40” e “No fundo de cada vontade encoberta”. Neles, Cláudio de La Rocque Leal, demonstrando erudição peculiar, faz desfilar os nomes de uma série de intelectuais e artistas, em geral europeus, que embasam seu pensamento sobre a modernidade ou que de alguma maneira podem ser relacionados com as obras dos artistas participantes de *A transição* – como em uma espécie de legitimidade emprestada.

Não quero problematizar negativamente o trabalho historiográfico em *A transição*, entretanto, é necessário revisar seus acertos e debilidades. Sua narrativa pretende encadear os acontecimentos artísticos em Belém no século 20, e para isso as comparações com a modernidade europeia servem, a um só tempo, como matriz e referência de autoridade. A história da arte na cidade é, em *A transição*, um fenômeno internacionalizado – porém de uma maneira eurocentrada.

Não fica claro, também, o que Cláudio de La Rocque Leal entende por arte moderna e arte contemporânea, ou por modernidade e contemporaneidade. A partir de

²⁸² Cláudio de La Rocque Leal (cur.), *A transição*, catálogo de exposição realizada em junho e julho de 1995 na Galeria Rômulo Maiorana, Belém: FRM, 1995, sem número de página.

Charles Baudelaire,²⁸³ Leal pensa “o artista moderno como atento aos elementos de sua época”, aliados a outro elemento, fixo, que seria “o talento, a percepção”.²⁸⁴ Simplificando a complexidade dos desenvolvimentos históricos, Leal sintetiza as décadas e as associa a determinadas opções estéticas. O autor chega a tratar da oficialização do termo “arte moderna” e derivações, no Pará e no Brasil, e também demonstra ideias mais próximas da contextualização histórica que pretendo nesse trabalho. Um exemplo:

O processo de absorção da modernidade mostra-se diferente em várias partes do mundo. O universo da discussão da modernidade em todos os países que a comportaram se converteu em um todo homogêneo no tempo e no espaço. Para a América Latina, que só recolheu as sobras dessa modernização, a tendência foi assimilar a crise social, econômica e tecnológica do subcontinente à modernização estética, como observa Irlemar Chiampi. Enquanto no mundo desenvolvido atribui-se o malogro da arte moderna ao seu afastamento da vida, no mundo subdesenvolvido (social e economicamente) se acusa e se nega a modernidade estética por intervir na vida e querer transformá-la.²⁸⁵

Quanto à arte contemporânea, Leal é ainda mais sintético no seu esquema temporal e na explicação do “espírito do tempo” de cada década. A arte dos anos 1960, contextualizada pela repressão dos governos militares no Brasil, é citada como uma arte combativa, que discute a violência institucionalizada. De Hélio Oiticica e Cildo Meireles à 1ª Cultural da Amazônia (I Cultural Belém, 1968), Leal costura uma narrativa um tanto falseada da arte contemporânea na cidade. Nos últimos parágrafos de seu texto, as intenções de sua operação historiográfica parecem ser esclarecidas:

Na transição da década de 70 para a de 80, os conflitos políticos no Pará importaram pouco na conceitualização da arte. Em 70 o surrealismo ditou as regras. Com a geração 80, artistas uniram-se, como em décadas anteriores, em torno de um salão de arte, o **Arte Pará**, idealizado pelo jornalista Rômulo Maiorana, que lançou nomes, hoje importantes no cenário artístico nacional.²⁸⁶

Assim, já não causa estranheza que a história da arte contemporânea em Belém, realizada por Cláudio de La Rocque Leal, sequer mencione as três edições do Salão Paraense de Arte Contemporânea, realizadas em 1992, 1993 e 1994. O Salão Arte Pará, realizado anualmente desde 1982 pela FRM, em que Leal atuou expressivamente, surge na narrativa como o eixo articulador da contemporaneidade artística na cidade, possibilitando visibilidade pública à produção artística e a formação de uma crítica especializada (cuja ausência em décadas anteriores é apontada, no texto de Leal, como principal responsável pelas dificuldades do estabelecimento da arte moderna na cidade).

²⁸³ Paris (França), 1821-1867. Poeta e teórico da arte, tido como precursor da poesia moderna.

²⁸⁴ Cláudio de La Rocque Leal, obra citada, sem número de página.

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ Idem.

Uma história da arte contemporânea tal como a desenhada por Leal em *A transição*, com seus posicionamentos teóricos e sua seleção de artistas e obras, não é de modo algum uma narrativa imparcial. Esse texto seminal e instigante permanece até hoje pouco debatido pela historiografia e pela crítica de arte local. O aspecto que me interessa aprofundar, a partir de Cláudio de La Rocque Leal, é a ideia de que houve uma transição da arte moderna à arte contemporânea, em Belém, e que há um conjunto de artistas e obras que pode evidenciar aspectos da mesma.

Certamente houve uma, ou várias transições. Mas ela parece um pouco mais complexa do que as narrativas dão a entender, sedentos que somos por estabelecer cronologias e classificações. Se retomamos o relatório de Paolo Ricci, por exemplo, vemos como no final dos anos 1970 este artista e pesquisador via o panorama do campo artístico local como um espaço em que muitas correntes coabitavam.

Heterogêneos, a maioria desses artistas [atuantes em Belém na década de 1970], ainda não de todo influenciados pelos centros de arte mais desenvolvidos do país, refletem uma gama variada de tendências, desde o academicismo fotográfico, o impressionismo, o expressionismo e o post-impressionismo herdado das escolas europeias do fim do século, atravessando o abstracionismo (...) até as novas tendências da op, pop, arte ambiental e até arte erótica (...).²⁸⁷

É nessa pluralidade impura do campo artístico local, nos anos 1970, que o processo de transição para a arte contemporânea deve ser procurado.

²⁸⁷ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 399. **CF**.

A processo de instauração de um paradigma artístico

“Um conservador em Paris poderia ser um revolucionário em Belém. Em terra imatura até o evangelho é virulento”.²⁸⁸

O aforismo de Márcio Souza, em seu primeiro romance publicado em 1976, fazia referência à política no final do século 19. Contudo, parece adequado para compreender o modo como a geração do autor, em cidades como Belém e Manaus, pensava a condição da Amazônia, inclusive no que diz respeito ao campo artístico. A ideia de viver em uma ‘terra imatura’ – que atravessou gerações – significava a percepção de estar em um ambiente cujos ciclos de modernização eram sempre inacabados, problemáticos. Um contexto em que as transições para a vida ocidental eram movediças.

Por outro lado, essa mesma geração dos anos 1970 era a que tomava consciência de que a condição de ‘terra imatura’ estava estritamente vinculada aos processos de colonialidade que fabricavam dependências diversas. Márcio Souza também publicou no período um conhecido ensaio sobre a literatura no Amazonas, em que fica evidente, já nos primeiros parágrafos, a leitura que fazia a esse respeito:

A história do Amazonas é a mais oficial, a mais deformada, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira. (...) Daí o amazonense não receber o mínimo necessário para se situar no tempo, nem procurar compreender as contradições do presente. (...) Era preciso formular a pergunta: como um amazonense pode ser brasileiro sem conhecer criticamente o seu passado, sem compreender as contradições do processo em que está envolvido? O que teria sido, realmente, o processo histórico do Amazonas? (...) O Amazonas tem sido incapaz de captar uma visão essencial do seu processo, atado ao desconhecimento do caráter social do pensamento e da cultura. É como se o fenômeno social da cultura fosse uma trivial sucessão de realizações individuais, sem consciência da historicidade do ato. Esta ideologia é típica de sociedades marginais e colonizadas.²⁸⁹

Sabe-se que o escritor manteve boas relações com o campo artístico em Belém, no final dos anos 1970. Márcio Souza participou de debates na cidade, ao lado de Paulo Chaves Fernandes, Osmar Pinheiro, Vicente Cecim e outras personagens influentes no campo artístico local, discutindo as questões do neocolonialismo na produção cultural em cidades amazônicas.²⁹⁰ Seu referido livro sobre a literatura no Amazonas estava com programação de lançamento prevista na pauta da Galeria Um (da qual Osmar Pinheiro

²⁸⁸ Márcio Souza, *Galvez, imperador do Acre*, 9ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 45.

²⁸⁹ Márcio Souza, *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*, São Paulo: Alfa-Ômega, 1977, p. 17-18.

²⁹⁰ “A produção cultural na Amazônia”, *O Estado do Pará*, Belém, 23 de dezembro de 1979, cad. D, p. 10-12. AV.

era sócio) no ano de 1980.²⁹¹ As ideias de Márcio Souza certamente repercutiram (mesmo que de maneira indireta) nas formulações teóricas de Osmar Pinheiro,²⁹² Paes Loureiro²⁹³ e Paulo Chaves Fernandes²⁹⁴ sobre a ‘visualidade amazônica’.

Um conservador em Paris poderia ser um revolucionário em Belém. Se aplicarmos o raciocínio ao campo artístico, podemos dizer que muito da produção vanguardista nessa última cidade era, no fundo, conservadora, especialmente se comparada com a produção de reconhecidos artistas do período. Mas essa produção só pode ser tomada como progressista ou conservadora se compreendermos que o pano de fundo da mesma é uma disputa transnacional entre diferentes ideologias artísticas.

A transição do paradigma modernista para o contemporâneo, entre os anos 1950 e 1980 (se concordarmos com a periodização de Terry Smith²⁹⁵), não foi uma passagem gradual e segura, nem sequer uma ruptura drástica e vigorosa. Essa transição foi constituída por meio de um processo de consecutivas disputas, com sobreposição de ideias e práticas. Essas disputas talvez sequer tenham cessado, sendo possível perceber ainda hoje traços remanescentes da ideologia modernista na produção contemporânea.

Assim, houve, por parte de alguns personagens mais alinhados às práticas pós-modernistas ou contemporâneas, um efetivo estímulo aos artistas locais que se engajavam na disputa por uma arte nova em Belém, sintonizada com as vanguardas internacionais dos anos 1960. A atuação de Mario Barata e Quirino Campofiorito, na programação da Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972), parece exemplar.

Em momentos anteriores, estes dois críticos cariocas pareciam mais afinados com o ideário modernista, evolutivo, em que o abstracionismo representava o ponto mais ‘avançado’ das pesquisas estéticas. Em 1972, já surge um compromisso com a ‘contemporaneidade’, entendida dentro de dois aspectos, “libertação parcial” e “libertação total”.²⁹⁶

²⁹¹ Ray Cunha, “Galeria Um: mercado de arte em ascensão”, *O Estado do Pará*, Belém, 04 de janeiro de 1980, cad. 2, p. 2. **AV**.

²⁹² Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 89-100.

²⁹³ João de Jesus Paes Loureiro, “Por uma fala amazônica sobre a cultura”, em Funarte, obra citada, p. 111-122. **AV**.

²⁹⁴ Paulo Chaves Fernandes, “As fontes que pensam o olhar”, *Espaço Científico*, n. 1, Belém: Gráfica e Editora Universitária da UFPA, 1985, p. 10. **AA**.

²⁹⁵ Terry Smith, *¿Que és el arte contemporáneo?*, tradução ao espanhol de Hugo Salas, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012, p. 19 e 319.

²⁹⁶ Quirino Campofiorito, “Rui Meira na Bienal Amazônica”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de fevereiro de 1973. Pasta “Bienal Amazônica de Artes Visuais”. **WS**.

A libertação parcial me parece o aprofundamento das questões colocadas pela arte modernista, especialmente a partir das investigações da ideia de autonomia e dos limites das linguagens convencionais. Poderíamos descrevê-la, inclusive, por meio do termo “remodernismo”, cunhado por Terry Smith: tendência resultante dos constantes esforços das instituições de arte moderna para dominar o impacto da contemporaneidade, “uma arte tardomoderna que, com certa consciência de seu acomodamento à época, continua trabalhando a partir das premissas fundamentais da arte modernista: a reflexividade e o ímpeto vanguardista”.²⁹⁷

A libertação total, por sua vez, foi comentada por Quirino Campofiorito a partir das obras manipuláveis de Ruy Meira (como a Figura 128), para as quais as categorias tradicionais de pintura e escultura já não tinham serventia. Campofiorito não chega a comentar, mas essa produção de Ruy Meira estava sintonizada com muitas produções do período, em que a participação do público na recepção da forma (e mesmo em sua construção) era uma questão fundamental. Outros trabalhos em Belém recorreram a procedimentos semelhantes, como *Coisomem* (1970, Figuras 140 e 141) de Paulo Chaves Fernandes, *Xumucuís* (1970, Figuras 98 a 100) de Valdir Sarubbi e *Nossa vida, nossos pés* (1972, Figura 113) de Branco de Melo.

Mais que um ímpeto vanguardista ‘remodernista’, essas obras apontavam para uma outra relação entre arte, público e sociedade, algumas vezes em um engajamento social evidente. Esse talvez fosse seu maior indício de ‘contemporaneidade’. Não somente no Brasil se formulavam problemáticas como o supra-sensorial e a arte ambiental, mas no mundo todo questões semelhantes eram postas em debate.

É conhecido o ensaio de Umberto Eco sobre a ‘abertura’ da forma nas linguagens artísticas de meados do século 20. No que diz respeito às artes visuais, Eco identificou “uma cadeia de experiências cujo objetivo [era] introduzir um certo ‘movimento’ no interior da obra”.²⁹⁸ Uma maneira progressista de compreender e manejar esse ‘movimento’ estava nas obras de artistas como Alexander Calder:

agora a própria forma se move sob nossos olhos e a obra torna-se “obra em movimento”. Seu movimento compõe-se com o do espectador. A rigor jamais deveria haver dois momentos, no tempo, em que a posição recíproca da obra e do espectador pudessem reproduzir-se de modo igual. O campo das escolhas

²⁹⁷ “(...) un arte tardomoderno que, con certa conciencia de su acomodamiento a la época, continúa trabajando a partir de las premisas fundamentales del arte modernista: la reflexividad y el ímpetu experimental vanguardista”. Terry Smith, obra citada, p. 329-330.

²⁹⁸ Umberto Eco, *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, tradução de Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1968, p. 150.

não é mais sugerido, é real, e a obra é um campo de possibilidades. Os “vidrinhos” de [Bruno] Munari, as obras em movimento da novíssima vanguarda, levam às últimas consequências essas premissas.²⁹⁹

Entretanto, com a mesma velocidade com que alguns artistas se lançaram em experimentalismos vanguardistas, eles também retornaram para as práticas figurativas mais convencionais, como a pintura de matriz pós-impressionista. A precariedade do campo artístico pode ter condicionado essa contradição: sem um solo propício onde pudessem pensar criticamente e desenvolver sua obra, a melhor estratégia, para alguns, pode ter sido esse retorno a valores com os quais se havia rompido. As pesquisas artísticas contemporâneas foram, de certo modo, estranguladas pela fragilidade do campo local, sementes impossíveis de germinar em ‘terra imatura’.

A ideologia artística modernista, em especial sua variante abstracionista, circulou e foi largamente absorvida em Belém nos anos 1960, como discutido no Capítulo 2. Mas, ainda na segunda metade dessa década, o campo local começou a formular novas práticas que se afastavam ou superavam essa ideologia. Artistas, grupos e obras que foram considerados ‘vanguardistas’ naquele momento – alguns dos quais são até hoje lidos como a primeira geração de artistas contemporâneos na cidade.

As tendências agrupadas sob o termo ‘nova figuração’ faziam parte dessa nova ideologia artística que se gestava no período. Também a experimentação de conceitos como arte ambiental, participação e supra-sensorial apontavam para a superação do abstracionismo modernista. Essas correntes não eram um programa teórico e artístico formulado pelo campo local, surgidas de suas próprias pesquisas ou do aprofundamento de suas questões. Elas eram, antes de tudo, indício do contato com práticas ‘pós-modernistas’ que circulavam internacionalmente.

Vemos, então, que essas novas tendências se constituíam a partir de novos ciclos internacionalistas nas artes plásticas ou visuais. Ainda que impregnadas de uma ideologia distinta do universalismo abstracionista, e até se contrapondo ao mesmo, elas eram ainda um fenômeno mundializado e transnacional, ao qual Belém e as demais cidades brasileiras se adequavam. Já naquele contexto o poeta e crítico Ferreira Gullar percebeu essas tensões: “Será que mais uma vez as influências internacionais vão interferir no processo artístico brasileiro?”³⁰⁰

²⁹⁹ Ibidem, p. 152-153.

³⁰⁰ Ferreira Gullar, “Opinião 65” [1965], citado em Daysi Peccinini, *Figurações Brasil anos 60: neofigurações, fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*, São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999, p. 111.

Mas, afinal, o que seria o processo artístico (especializado) brasileiro, se não uma interferência estrangeira? O que seria a arte modernista, pós-modernista e contemporânea em cidades como Belém, se não a complexa tarefa de assumir uma língua estrangeira?³⁰¹ Mais consciente do processo de colonialidade na região, Márcio Souza afirmou, em meados dos anos 1970, que “a arte foi mais um dos corpos estranhos fincados na selva. Uma expressão imposta de cima para baixo, como a própria língua portuguesa havia sido imposta aos bugres arredios”.³⁰²

A intuição arguta é pertinente para pensarmos a característica de um possível processo artístico brasileiro. Todavia, o tom pessimista impede que percebamos o fenômeno artístico fora da abordagem metropolitana-provinciana, em que as províncias não desempenhavam mais que um papel passivo. É necessário perceber que, no que diz respeito ao fenômeno artístico especializado, as relações entre ‘centros’ e ‘periferias’ do mundo ocidental são certamente assimétricas, mas nem sempre são via de mão única.

As relações de poder e de trânsito proporcionadas pelos incessantes contatos (ao menos no que diz respeito às décadas de 1950 a 1980) fabricaram tensões em que o local muitas vezes absorveu, sintetizou e reelaborou as ideias globais, de maneiras que convém estudar, independente de sua ‘originalidade’ ou ‘valor artístico’ – de resto, valores cuja construção é arbitrária.

Retornemos à pergunta posta por Ferreira Gullar: será que as influências internacionais interferiram no processo artístico brasileiro? A resposta positiva me parece inevitável, mas há diferentes graus de interferência, de abertura/fechamento às correntes artísticas mundializadas. Essa fricção de Belém com as ideias globais foi capaz de produzir todo um debate artístico a respeito das especificidades culturais na Amazônia, por exemplo. Esse debate foi seminal para o campo artístico em Belém nos anos 1970, e depois obteve ampla repercussão e recepção crítica em outras cidades brasileiras, na década de 1980.

Talvez a pergunta tenha que ser reformulada, invertendo sujeito e objeto e alterando o tipo de questionamento. Tomando o contato com as influências internacionais como uma condicionante dos campos artísticos não ocidentais, seria melhor, a partir desse contato, analisarmos o que o processo artístico brasileiro produziu.

³⁰¹ Michael Asbury, “Historiographies of the contemporary: modes of translating in and from conceptual art”, em Cláudia Mattos e Roberto Conduru (eds.), *New Worlds: frontiers, inclusion, utopias*, São Paulo: CBHA; CIHA, 2017, p. 191 em diante.

³⁰² Márcio Souza, *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*, São Paulo: Alfa-Ômega, 1977, p. 184-185.

Essa parece ser a contribuição da antropofagia modernista e dos desdobramentos tropicalistas do neoconcretismo.

É nessa direção que proponho, na Parte II desta tese, uma abordagem sobre como o processo artístico brasileiro, entendido a partir de Belém, buscou conjugar as influências estrangeiras com uma profunda reflexão crítica sobre a Amazônia, suas especificidades e sua posição nas relações culturais no Brasil.

Se o contato intensificado dos anos 1960 tornou evidente, para o campo artístico em Belém, a percepção de uma dupla distância em relação à arte internacionalizada, os anos 1970 trouxeram muitas tentativas de superação desse 'atraso'. Aqui, é necessário insistir em uma diferenciação quanto aos modos da ideologia modernista lidar com esse atraso na década anterior. No lugar da abertura irrestrita, uma abertura crítica. Em vez de um atraso a ser combatido pela absorção das práticas internacionalistas entre os artistas locais, a formulação de novas narrativas em que o atraso estava ligado à herança do colonialismo e do neocolonialismo, e que deveria ser combatido afirmando a especificidade local (ainda que nos moldes da arte internacional).

PARTE II

local
global

4. COSMOPOLITISMOS REGIONALISTAS

PROJETOS ARTÍSTICOS E IMAGENS DAS AMAZÔNIAS

Osmar Pinheiro, Esquecimento e memória (1979)

Esquecimento e memória: duas palavras-chave envolvidas naquilo que se pode chamar de uma ‘história’ – uma narrativa (ou um conjunto delas) empenhada em construir uma versão do passado. O trabalho historiográfico e a narração histórica pressupõem seleção.¹ Por isso convém investigar o ‘esforço documental’ empreendido por agentes e instituições no sentido de salvaguardar os rastros do passado. Escolher o que lembrar, escolher o que esquecer. Na primeira parte desta tese, me interessei sobretudo pelo passado recente da produção artística especializada em Belém.

Agora, quero mudar o foco para outra questão: quais as opções (de esquecimento ou de memorização) foram realizadas por esse campo artístico, nas imagens que manejou? Aqui, meu foco está, sobretudo, nas imagens da Amazônia que essa produção artística optou por lembrar. Ou esquecer.

Esquecimento e memória: tomar o conjunto de obras de arte de um certo lugar e tempo como ‘série documental’, que serve de testemunha do esforço de uma determinada sociedade (ou parte dela) em fabricar, vivificar ou atualizar algumas imagens. Pressuponho que as imagens da Amazônia, na arte especializada, podem nos fornecer algum tipo de conhecimento sobre a sociedade que as produziu.

De algum modo, aquela sociedade (belenense/brasileira da segunda metade do século 20) vivenciou um momento muito peculiar em relação à ideia de Amazônia, com transformações aceleradas da paisagem natural e social. E um sentimento permanente de ‘zugzwang’: não importa o próximo passo, o desenrolar dos acontecimentos, o prejuízo é inevitável. Em um contexto do tipo, o manejo de imagens sobre a Amazônia se tornou quase um imperativo para a produção artística especializada, em suas aspirações a uma ‘defesa’ da região. *Esquecimento e memória* é o nome de uma série de obras de Osmar

¹ O debate a respeito de história e memória é bastante extenso, especialmente entre historiadores. Aqui me restringirei a indicar dois livros: Michel de Certeau, *A escrita da história*, tradução de Maria de Lourdes Menezes, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982; e Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, tradução de Alain François e outros, Campinas: Unicamp, 2007.

Pinheiro, iniciada na segunda metade dos anos 1970, momento em que o artista completava sua primeira década de vigorosa atuação.

O primeiro registro disponível sobre a série está no catálogo *Artistes de l'Amazonie*, de exposição realizada em Paris (1977), indicando o nome de suas duas obras expostas: *Del Rey* e *Esquecimento e memória*. O catálogo traz também uma fotografia (Figura 263) de Osmar Pinheiro ao lado de uma de suas obras, sem informação sobre o título da mesma. Por fim, há um pequeno parágrafo de Benedito Nunes, cuja publicação original é desconhecida, e que serve de apresentação para a obra de Osmar Pinheiro:

É um trabalho profundamente reflexivo; trabalho de síntese, a que se integra todo o processo analítico implicando em decomposição e recomposição de representações correntes e até tradicionais, algumas delas pertencentes ao comum repertório da imagística brasileira – desse inconsciente coletivo nacional disseminado em tantas gravuras e quadros antigos.²

Esse tipo de trabalho artístico a partir das imagens de certo repertório coletivo brasileiro era uma tendência que ainda se consolidava nos anos 1970, na obra de artistas como Glauco Rodrigues³ ou João Câmara.⁴ Osmar Pinheiro vinha se afirmando nacionalmente, tendo participado em 1976 da mostra competitiva *Arte Agora I*, no MAM Rio. Nessa ocasião, apresentou “desenhos sobre madeira crua”,⁵ suporte que continuou investigando na série *Esquecimento e memória*. Em 1978, uma obra com esse título (talvez a mesma exposta em *Artistes de l'Amazonie*) participou da exposição *Artistas do Pará*, promovida pela Funarte no Rio de Janeiro, e o catálogo da mostra nos informa que se tratava de pintura à óleo sobre madeira, e os nomes de quatro outros trabalhos: *Gritos*, *Imagem* e *Mortos I e II*.⁶

Em outubro de 1979, Osmar Pinheiro participou da exposição *Novos caminhos da arte fantástica*, organizada por Lourdes Cedran no Paço das Artes, São Paulo. O catálogo traz o registro da obra *Memória e esquecimento*, em pintura sobre madeira. Traz também o texto de Lourdes Cedran, informando que a exposição pretendia “revelar ao público

² “C'est un travail qui a demandé une grande réflexion; travail de synthèse auquel s'intègre un processus analytique impliquant la décomposition et la recombinaison de représentations courantes et même traditionnelles et dont quelques-unes appartiennent au répertoire de l'imagerie brésilienne – sortant de cet inconscient collectif national disséminé dans tant de gravures et de tableaux anciens”. Benedito Nunes citado em SECDET/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDET/PA, 1977 [tradução disponível na versão em português do catálogo]. **AV**.

³ Glauco Otávio Castilhos Rodrigues. Bagé (RS), 1929 – Rio de Janeiro (RJ), 2004.

⁴ João Câmara Filho. João Pessoa (PB), 1944.

⁵ *Jornal do Brasil*, Light e MAM Rio, *Arte Agora I: Brasil 70/75*, catálogo de exposição realizada de 11 de março a 25 de abril de 1976, Rio de Janeiro: MAM Rio, 1976, p. 17. **MAM**.

⁶ Funarte, *Artistas do Pará*, catálogo de exposição realizada de 11 a 28 de julho de 1978, Galeria Rodrigo M. F. de Andrade (RJ), Rio de Janeiro: Funarte, 1978, sem número de página. **CF**.

novos valores surgidos nas artes plásticas, nas diferentes regiões do Brasil, (...) e documentar a força, o elo comum que os une: um novo caminho na arte fantástica”.⁷

No Pará encontramos a obra de Osmar Pinheiro cuja magia emana da própria veia da madeira, onde criou um clima para o mundo de peixes e pássaros desconhecidos que se unem e se devoram num cântico de beleza estranha, sedenta, tropical; um grito vindo do âmago da própria natureza.⁸

Logo depois, em dezembro de 1979, Osmar Pinheiro participou do II SNAP, promovido pela Funarte no MAM Rio, com três obras chamadas *Esquecimento e memória*, recebendo Prêmio Aquisição. O catálogo da mostra possui o registro de uma das obras,⁹ a mesma que foi publicada no catálogo de *Novos caminhos da arte fantástica* com o título *Memória e esquecimento*.

Duas obras da série *Esquecimento e memória*, participantes do II SNAP, têm paradeiro conhecido: *Esquecimento e memória I* (Figura 173) está no acervo da Elf Galeria (Belém), enquanto *Esquecimento e memória II* (Figura 174) faz parte do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. O verso de ambos os trabalhos conserva a etiqueta de inscrição no II SNAP, informando ainda que a técnica era óleo sobre mogno, madeira nobre comum da região amazônica. *Esquecimento e memória II* é a mesma obra registrada no catálogo do II SNAP e no catálogo de *Novos caminhos da arte fantástica*. Por isso optei por não reproduzir as fotografias em preto e branco publicadas nesses catálogos.

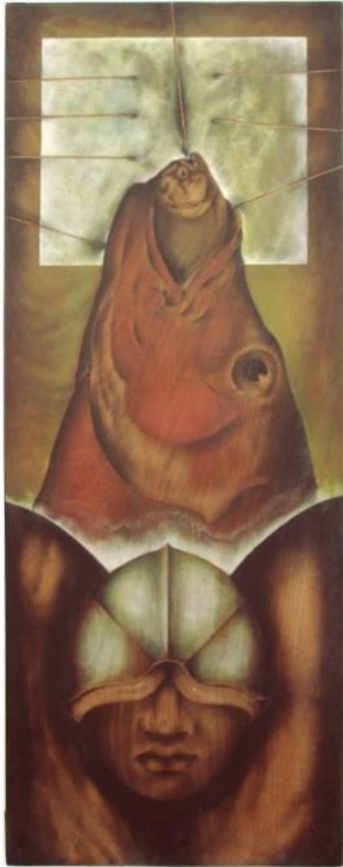
O que essas duas obras nos dizem visualmente? A qual esquecimento e a qual memória elas parecem se referir? Alguns elementos surgem em ambas as obras: peixes, um rosto encimado por um tipo de adereço que lhe cobre os olhos. Os ganchos-anzóis de uma ecoam as linhas de pesca em outra. A referência à fauna regional (tucanos, peixes) talvez indique que o singular capacete seja um tipo de casco de quelônio, quem sabe um ouriço de castanha ou, ainda, um artigo militar. O rosto parece ter feição mestiça ou indígena. Outras figuras humanas, que se encaram, são unidas por uma arcada dentária. As tábuas de madeira funcionam como suporte e também como símbolo regional.

Tratamos de imagens e, claro, lidamos com ambiguidades. Mas é notável o uso de potenciais signos da região amazônica nas obras.

⁷ Lourdes Cedran (org.), *Novos caminhos da arte fantástica*, catálogo de exposição realizada em 1979, São Paulo: Paço das Artes, 1979, sem número de página. **IEB**.

⁸ Idem.

⁹ Funarte, *II Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de 15 de dezembro de 1979 a 15 de janeiro de 1980, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1979, sem número de página. **CF**.



173



174



175



176

Figura 173: *Esquecimento e memória I*, Osmar Pinheiro, óleo sobre mogno, 120cm x 45,5cm, 1979.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 174: *Esquecimento e memória II*, Osmar Pinheiro, óleo sobre mogno, 118cm x 99,5cm, 1979.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 175: *Papagália*, Cláudio Tozzi, acrílica sobre aglomerado, 99,5cm x 99,5cm, cerca de 1980-1982.

Fonte: Acervo do MAM SP.

Figura 176: *Cartilhada*, Clécio Penedo, óleo sobre eucatex, 90cm x 120cm, 1979.

Fonte: André Luiz Faria Couto e Luiza Helena Oliveira da Silva, *És tupi do Brasil: a presença do índio na obra de Clécio Penedo*, Barra Mansa (RJ): C. Penedo, 2001, p. 52.

O emprego de técnicas de representação acadêmica na pintura para compor cenas de aspecto surrealista ou fantástico estava em voga no campo artístico brasileiro naquele momento – ou mesmo no âmbito continental, tal qual pensado na I Bienal Latinoamericana de São Paulo (1978). A produção de João Câmara, por exemplo, pode ter sido uma referência importante para Osmar Pinheiro, que na época o considerou “um dos melhores artistas brasileiros”.¹⁰ A estética do realismo mágico se somava ao recurso a elementos inseridos no debate da ‘identidade nacional’, que em *Esquecimento e memória I e II* adquirem feição regional. A Amazônia é percebida a partir da exotização da fauna e das populações indígenas, ou seja, a partir de suas imagens e temas consagrados.

É útil a ideia de Benedito Nunes, sobre um trabalho de síntese, decompondo e recompondo representações a partir do repertório da imagística brasileira. No mesmo II SNAP, Cláudio Tozzi recebeu o Prêmio Viagem ao Exterior com a série *Papagália* (Figura 175), e Clécio Penedo¹¹ recebeu o Prêmio Viagem ao País com a série *Cartilhada* (Figura 176). São obras que apresentam pontos em comum com os trabalhos de Pinheiro, no que diz respeito à técnica e à plasticidade, ou mesmo nos aspectos conceituais de suas propostas – manejando criticamente imagens estereotipadas que faziam parte do repertório coletivo sobre a ‘identidade nacional’.

Desde o início de sua trajetória, o artista Osmar Pinheiro se interessou por imagens da Amazônia. Em *Verde I e II* (1970, Figura 83) esse diálogo pode apenas ser intuído, pelo título das obras e pela recepção que as mesmas tiveram em Curitiba, quando foram pensadas “numa sinfonia de cores que retratam brasilidade” e, talvez, com a “originalidade no contrapartido das cores das matas [do Pará]”.¹²

Mas, em 1972, Osmar Pinheiro já surgiu completamente envolvido com a questão regional. Em entrevista a jornal, afirmou que “se deve pesquisar em cima de fontes regionais, tentando explorá-las em termos universais, o que é muito diferente de simplesmente usar o regional puro, jogando-o em termos de arte, às vezes até para uma comercialização mais fácil”.¹³ O artista se debatia com a relação entre regional e universal, que permeou boa parte do debate cultural em Belém, nos anos 1970. E que fomentou muitos projetos artísticos comprometidos com as imagens da Amazônia.

¹⁰ “Um ambiente para sobreviver”, *O Estado do Pará*, Belém, 09 e 10 de dezembro de 1979, cad. D, p. 2. **AV**.

¹¹ Bom Jardim de Minas (MG), 1936 – Barra Mansa (RJ), 2004.

¹² Adalice Araújo, “Enquete: 3ª Exposição, Encontro de Museus”, *Diário do Paraná*, Curitiba, 08 de novembro de 1970, cad. 3, p. 7. **HD**.

¹³ “Por uma bienal aberta para permitir a visão constante do que acontece...”, *A Província do Pará*, Belém, 06 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. **AV**.

4.1. TECELAGEM DA HISTÓRIA:

A AMAZÔNIA COMO QUESTÃO INTERGERACIONAL

Do passado mítico ao presente idealizado

Antes de ser uma região geográfica, a Amazônia é uma ideia – ou um conjunto de ideias que variam e se desenvolvem no decorrer dos processos históricos. Alguns elementos que compuseram a ideia de Amazônia eram mesmo anteriores às grandes navegações europeias. Os elementos desse ideário dos colonizadores europeus foram por eles utilizados e projetados sobre o novo território que aos mesmos se descortinava, a partir do século 16. Até a década de 1970, as ideias de Amazônia passaram por variadas mutações, entraram em choque entre si ao serem manejadas por grupos divergentes, e se tornaram mais ou menos hegemônicas em determinadas sociedades.¹⁴

Em muitos momentos, as ideias vigentes de Amazônia afetaram a produção artística especializada. Mas, certamente, a partir da segunda metade do século 19 esse movimento se intensificou, com o aprofundamento do debate em torno da identidade nacional. A presença foi mais sensível na produção artística diretamente vinculada às cidades existentes na região, mas também pode ser percebida em obras gestadas em Rio de Janeiro, São Paulo e outros centros.

É impossível afirmar com objetividade o que seria uma ‘imagem da Amazônia’ na produção artística. Parto da noção de imagem formulada por autores como Hans Belting e Georges Didi-Huberman, compreendendo que nossa relação com as imagens se dá em um processo que envolve nossa percepção, um ‘objeto’ e a imagem que construímos a partir de nossa percepção desse objeto.¹⁵ As obras de arte são ‘meios’ para as imagens, tanto quanto o somos nós próprios, com nossas percepções e estruturas de pensamento.

¹⁴ A respeito das ideias de Amazônia no decorrer dos séculos, conferir Neide Gondim, *A invenção da Amazônia*, São Paulo: Marco Zero, 1994; Ana Pizarro, *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*, tradução de Rômulo Monte Alto, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012; e ainda Serge Gruzinski, *A Amazônia e as origens da globalização (Sécs.XVI-XVIII): da história local à história global*, Belém: Estudos Amazônicos, 2014.

¹⁵ Conferir Hans Belting, *Antropologia da imagem*, tradução de Artur Morão, Lisboa: KKYM; EAUM, 2014; e Georges Didi-Huberman, *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*, tradução de Paulo Neves, São Paulo: 34, 2013.

As 'imagens da Amazônia' não estão exatamente nas obras de arte que estudo aqui, como se fossem um dado físico adicionado aos objetos e que existisse neles indefinidamente, igual manchas de tinta numa superfície. As imagens estão antes na relação de grupos sociais com esses objetos – elas dependem das obras e, ao mesmo tempo, existem 'fora' delas, pois existem sobretudo em nós. Na terminologia de Belting, podemos tratar das obras de arte como 'meios imaginais', que produzem ou modificam nossas próprias 'imagens mentais'.¹⁶ Por isso é uma tarefa metodologicamente difícil definir as fronteiras de um conjunto de obras que manejam 'imagens da Amazônia'.

Diante da pintura figurativa de uma selva muitas vezes não há precisão a respeito de seu referencial: pode ser a floresta amazônica, tanto quanto a mata atlântica ou uma paisagem asiática. Exemplos da fauna e da flora tidos como amazônicos podem ser encontrados em outros continentes. Elementos culturais tidos como tradicionais podem ter sua origem em grupos sociais de regiões distantes. Paisagens nomeadamente amazônicas podem ter sido construídas sobre modelos provenientes de repertórios visuais de outros países.

Assim, deve ficar claro que o recorte de imagens realizado neste capítulo parte de escolhas muitas vezes subjetivas, buscando os símbolos mais comumente usados nas imagens sobre a região (populações indígenas, ribeirinhas, paisagens específicas, entre outros) e respaldados pela interpretação que se fez dos mesmos no campo verbal. Sempre que possível, uma imagem será considerada como referente à Amazônia apenas quando o próprio autor ou seus contemporâneos o fizeram textualmente nas fontes pesquisadas. Nos exemplos em que esta exigência não pode ser cumprida, tomei como referência a similaridade visual e conceitual com outras obras em que essa referência é clara.

Também é impossível, na maior parte dos casos, afirmar a repercussão de umas imagens sobre outras. Encontrei pouquíssimos registros dos artistas a respeito de seus contatos com imagens que lhes tenham servido de parâmetro ou influência. Se tal repercussão não é comprovável de um ponto de vista epistemologicamente logocêntrico, é necessário considerar que as imagens 'falam' sobre si e sobre suas relações com outras imagens, cabendo ao menos a elaboração de hipóteses sobre vínculos e filiações, quando não for possível determiná-los a partir das fontes e vestígios históricos.

Explicado esse ponto, podemos dizer que a reflexão e uso de ideias de Amazônia parecem ter surgido primeiro no campo literário especializado. O indianismo romântico

¹⁶ Hans Belting, obra citada, p. 21-77.

pode ser considerado um ponto de intensidade desse movimento, de abrangência nacional. Também em outros tipos de literatura as ideias de Amazônia serão importantes, como para o folclorismo e para o ensaísmo em geral nas ciências humanas.

Nas artes visuais especializadas, o século 19 trouxe pouca absorção da Amazônia enquanto tema ou forma. Os ecos do indianismo podem ser sentidos em algumas obras famosas do período, mas sempre marcados pelas convenções acadêmicas importadas do ambiente cultural europeu e reguladas, no Brasil, pela Academia Imperial de Belas Artes (depois Escola Nacional de Belas Artes). A primeira exceção talvez seja Almeida Júnior, que abriu espaço para a geração de modernistas paulistas atualizarem a questão da identidade nacional no campo cultural, na década de 1920. Almeida Júnior, vindo do interior paulista, não chegou a se voltar à Amazônia, mas, pelo êxito que obteve ainda em vida, pode ter sido um precedente importante para artistas que o fizeram.

Alguns desses artistas, atuando em Belém na transição entre os séculos 19 e 20, são relativamente conhecidos. Para ficar em dois nomes, Carlos Custódio de Azevedo e Theodoro Braga são exemplos de artistas que se debruçaram sobre a representação do local amazônico em que estavam inseridos, algumas vezes até desde um ponto de vista histórico. Não fugiram à regra de traduzir as imagens da Amazônia (suas paisagens naturais e sociais) em convenções artísticas estrangeiras: quase sempre a pintura acadêmica. Theodoro Braga, porém, alcançou um interessante projeto estético que dialogou com as formas da herança cultural 'amazônica' (indígena), que será melhor abordado mais adiante, seção 4.2.1.

Com as primeiras décadas do século 20, o contato com as novas (ou já velhas de algumas décadas) correntes artísticas europeias condicionou o rompimento com algumas regras e valores da arte acadêmica. A questão da identidade nacional ganhou novos e inusitados contornos na produção artística. E, ainda que tenha permanecido o referencial formal estrangeiro (os movimentos tratados como 'estilos', como o cubismo, por exemplo), a Amazônia passou a ser uma ideia mais visitada.

Para boa parte da intelectualidade da primeira metade do século 20, a Amazônia representava o Brasil autóctone, contraposto ao Brasil mestiço do Nordeste e ao Brasil cosmopolita do Sudeste do país. Essa leitura fomenta uma apreensão das imagens da região quase sempre pelo viés do exotismo. A literatura modernista do período será, talvez, o momento mais efervescente de um diálogo artístico com as imagens da região. O mesmo não ocorre na produção de artes visuais, com a notável exceção que foi a obra de Vicente do Rego Monteiro, também discutida na seção 4.2.1.

A partir dos anos 1970, parece haver uma mudança radical no modo como as imagens da Amazônia eram fabricadas ou manejadas pela arte especializada. Comparemos alguns dos casos em que há referência explícita à região.

Em 1943, a artista Maria Martins¹⁷ realizou a exposição *Amazonia* (Figura 177), em Nova Iorque. Suas esculturas, um tanto alinhadas com o surrealismo, buscavam referências em mitologias caboclas e indígenas, como *Yara* e *Cobra Grande*, títulos de duas obras suas nessa mostra. Lidando com suas próprias questões de artista brasileira atuando em cidades do eixo europeu-norte-americano, Maria Martins pode ter recorrido à região em busca das imagens de exotismo.

Outro artista que recorreu explicitamente à ideia de Amazônia foi Ivan Serpa, especialmente em 1968, quando desenvolveu sua chamada série *Amazônica* (Figura 178). Vindo da experiência concreta e também da nova figuração que lhe sucedeu, Ivan Serpa conciliou a vocação construtiva com formas mais sinuosas, além de recorrer a contrastes entre verdes e vermelhos intensos.

A abordagem ‘amazônica’ de Maria Martins e de Ivan Serpa manejava, ainda, imagens estereotipadas sobre a região. Essa ideia de Amazônia com certeza não era monolítica nem pacificada, mas fruto de constantes negociações entre discursos de grupos diversos. E, muitas vezes, pode ser percebida na prática de artistas nascidos e atuantes na própria região, durante o século 20 – de onde se pode concluir a força que esse imaginário estereotipado possui. Ao que tudo indica, Martins e Serpa, longe de fornecerem imagens críticas, recorriam à Amazônia para reforçar a brasilidade de seus projetos internacionalistas – ela, com um programa pessoal dentro do surrealismo; ele, procurando desdobramentos para suas investigações concretistas.

Os anos 1970 trazem mudanças sensíveis no discurso dos artistas que recorreram a temas ‘amazônicos’. A noção de uma prática artística conceitual e crítica, engajada com a realidade social e histórica, leva a uma postura diferente diante dos repertórios de imagens coletivas no país. É o caso, por exemplo, da obra *Amazonas* (1973, Figura 179) de Paulo Bruscky, que parece problematizar as imagens desenvolvimentistas da propaganda sobre a Amazônia, no contexto dos governos militares daquela década.

Ou, ainda, *Brasil nativo, Brasil alienígena* (1977, Figura 180), de Anna Bella Geiger, em que a temática indígena é assumida sem qualquer pretensão de nativismo, mas sim enquanto potência imagética para discutir identidades e pertencimentos. Nesse período,

¹⁷ Maria de Lourdes Martins Pereira de Souza. Campanha (MG), 1894 – Rio de Janeiro (RJ), 1973.

também Frans Krajcberg, que vinha desenvolvendo uma arte com preocupações ambientalistas, se volta para a Amazônia, realizando expedições à região. Em 1978 Krajcberg publicou, com Sepp Baendereck¹⁸ e Pierre Restany,¹⁹ o “Manifesto do Naturalismo Integral”, também conhecido como “Manifesto do Rio Negro”.

Essa presença das ideias de Amazônia nas práticas de artistas situados fora daquela região, quase sempre no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, não pode ser descolada de um desejo constante de interiorização das instituições artísticas especializadas. Ao menos desde Mário de Andrade²⁰ havia a sensação de um Brasil ‘profundo’, com sua própria potência estética e autenticidade.

Um exemplo paradigmático de artista ‘do interior do país’ é Humberto Espíndola,²¹ com a série *Bovinocultura* (Figuras 181 e 182, por exemplo), situado em Campo Grande (então no sul do Mato Grosso). Entre 1967 e 1972 o jovem artista participou de inúmeras mostras competitivas nacionais e internacionais, como a 36ª Bienal de Veneza. Recorrendo à imagem do boi e da pecuária, conseguiu refletir criticamente sobre a ‘marcha para o Oeste’ e as políticas nacionais de desenvolvimento e integração econômica. Ainda que Humberto Espíndola não seja um artista ‘amazônico’, é inevitável traçar paralelos entre sua obra e a obra de artistas atuando em Belém, assim como entre sua projeção no sudeste do país e a projeção de artistas como Sarubbi e Osmar Pinheiro.

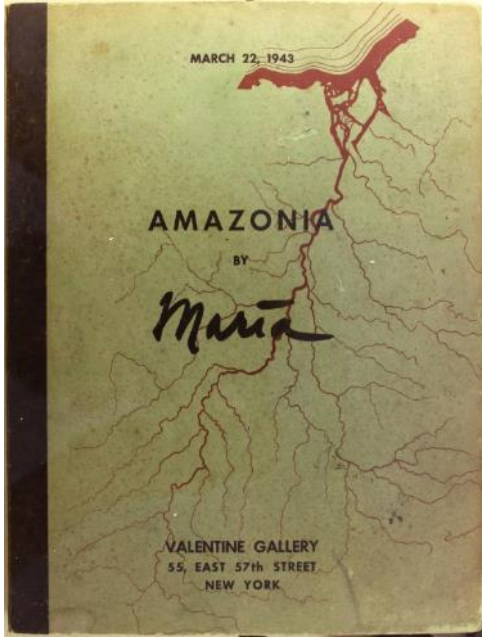
Além dessa necessidade dos campos artísticos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo ‘descobrirem’ a arte de um Brasil velado e interiorano, as imagens da Amazônia também ganham força nos anos 1970 porque se tornam uma presença constante nos discursos governamentais. Tornada uma ‘fronteira econômica’ pelas políticas públicas, a Amazônia passa a ser manejada pelos artistas por meio de um viés crítico. A partir desse contexto podemos entender a produção que surge em Belém naquela década.

¹⁸ Uzice (Iugoslávia), 1920 – São Paulo (SP), 1988.

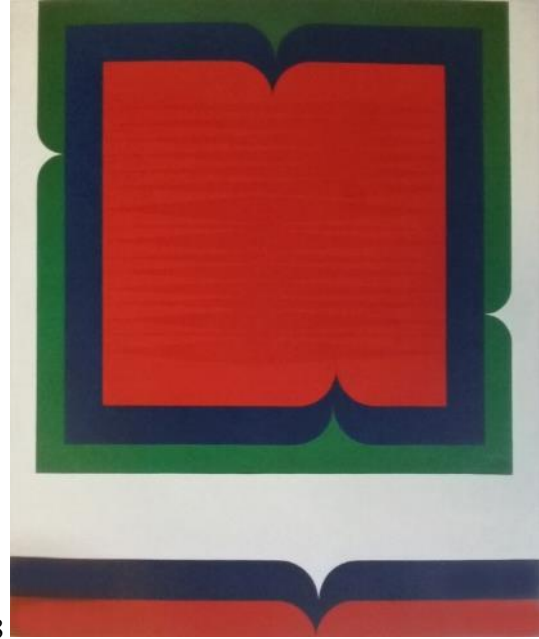
¹⁹ Amélie-les-Bans-Palalda (França), 1930 – Paris (França), 2003.

²⁰ Mário Raul Morais de Andrade. São Paulo (SP), 1893-1945.

²¹ Humberto Augusto Miranda Espíndola. Campo Grande (MS), 1943.



177



178



181



182



179



180



Figura 177: Capa de *Amazonia*, Maria Martins, catálogo de exposição realizada em 1943, Valentine Gallery, Nova Iorque.

Fonte: Acervo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM SP.

Figura 178: *Série amazônica n. 1*, Ivan Serpa, óleo sobre tela, 116,5cm x 97,5cm, 1968.

Fonte: Acervo do Banco JPMorganChase. Registro publicado em Fabiana Werneck Barcinski, Hélio Dias Ferreira e Vera Beatriz Siqueira, *Ivan Serpa*, Rio de Janeiro: S. Roesler; Instituto Cultural The Axis, 2003.

Figura 179: *Amazonas*, Paulo Bruscky, gravura em metal sobre papel, 40cm x 30cm, 1973.

Fonte: Acervo de Paulo Bruscky. Registro publicado em Base7 (ed.), *Arte pela Amazônia: arte e atitude*, catálogo de exposição realizada em 2008, São Paulo: Base7, 2008.

Figura 180: Detalhes de *Brasil nativo*, *Brasil alienígena*, Anna Bella Geiger, impressão offset sobre papel, 10cm x 15cm cada, 1977.

Fonte: Acervo do MAM SP.

Figura 181: *Boi-bandeira*, Humberto Espíndola, óleo sobre tela, 152cm x 172cm, 1968.

Fonte: Acervo de Humberto Espíndola. Registro publicado no Site *Humberto Espíndola*.²²

Figura 182: *Coroa de chifres*, Humberto Espíndola, óleo sobre tela com montagem, 152cm x 172cm, 1971.

Fonte: Acervo de Humberto Espíndola. Registro publicado no Site *Humberto Espíndola*.²³

²² Disponível em <<http://www.humbertoespindola.com.br/005-obras-001.htm>>, acessado em 06 de dezembro de 2018.

²³ Disponível em <<http://www.humbertoespindola.com.br/005-obras-023.htm>>, acessado em 06 de dezembro de 2018.

Imagens oficiais da Amazônia

Desde que as navegações europeias encontraram o Rio Amazonas, no século 16, ‘imagens oficiais’ sobre a região começaram a ser fabricadas– vinculadas a interesses e poderes políticos diversos. Essas imagens apontavam para um espaço de grandes riquezas, estratégico para o controle e exploração do Novo Mundo. Na literatura, em ilustrações ou na cartografia, surgiam temas como a mítica cidade de ouro (El Dorado).

Se desde o século 16 já havia uma circulação de imagens sobre a Amazônia como lugar a ser explorado, a integração econômica da região promovida pelas políticas desenvolvimentistas dos governos brasileiros, a partir da década de 1930, concedeu novos contornos a essas imagens. A publicidade de algumas instituições é exemplar nesse sentido, pois, por um lado, se vincula diretamente às transformações no modo de produção da economia brasileira e, por outro, busca jogar com a opinião pública.

Os cartazes do SEMTA são um exemplo pertinente. Criados por Jean-Pierre Chabloz em 1943 para fortalecer a migração nordestina em direção à Amazônia, no contexto dos chamados ‘soldados da borracha’ da Segunda Guerra Mundial, esses cartazes manifestam a ideologia governamental a respeito da região.²⁴ Um deles, *Vida nova na Amazônia* (Figura 183), apresenta a região como um espaço idílico e propício a iniciar uma vida de fartura.

Com os governos militares, nos anos 1960 e 1970, essa ‘política da imagem’ se acentua. A SUDAM foi um órgão público federal criado em 1966 em substituição à Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia, criada em 1953, que instaurou um novo tipo de políticas públicas para o desenvolvimento da região.²⁵ Alguns dos principais mecanismos usados pela SUDAM eram os incentivos fiscais, por meio de isenção do imposto de renda e adicionais aos investimentos na Amazônia Legal, isenção de impostos de importação de equipamentos considerados prioritários, buscando fortalecer atividades industriais, agrícolas, pecuárias ou de serviços básicos.²⁶

²⁴ Para um estudo aprofundado sobre o tema, conferir Ana Carolina Albuquerque de Moraes, *Rumo à Amazônia, terra da fartura: Jean-Pierre Chabloz e os cartazes concebidos para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas, 2012.

²⁵ Conferir a esse respeito Thomas Henrique de Toledo Stella, *A integração econômica da Amazônia (1930-1980)*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Desenvolvimento Econômico da Unicamp, Campinas (SP), 2009, p. 81-82.

²⁶ *Ibidem*, p. 88-89.

Um dos anúncios da SUDAM publicado em 1970 (Figura 184), em magazine de grande circulação nacional, traz elementos interessantes. Visualmente estão presentes: o mapa do Brasil, no qual está delimitada a Amazônia Legal e, nesta, uma paisagem industrial, com alguns operários em primeiro plano e uma figura bovina que se destaca pela desproporção e por parecer flutuar naquele cenário. O animal pode ser um tipo de elogio à pecuária, mas há também um aspecto surreal na cena, como se o boi (muitas vezes elemento de manifestações culturais tradicionais na região) destoasse da indústria.

Tal aspecto parece dialogar com o slogan “Chega de lendas, vamos faturar!” grafado em letras maciças. A Amazônia aparece novamente como região mítica, mas dessa vez se conclama que a industrialização e a integração econômica da região suplantem sua dimensão mitológica ou folclórica. A ideia de “faturar” sobre ou na região é complementada ainda por alguns trechos do texto explicativo do anúncio que, entre outras coisas, fala em “tirar proveito das riquezas da Amazônia” recebendo os devidos aplausos governamentais, e menciona haver “um tesouro” esperando pelo leitor.

Um dos anúncios da Citreq adota uma postura ligeiramente distinta (Figura 185). Em 27 de setembro de 1972 o presidente Emílio Médici inaugurava, em Altamira (PA), o primeiro trecho da Transamazônica, com 1253 quilômetros. A estrada era um dos baluartes do governo militar no empreendimento da integração da região.

A Citreq, revendedora dos tratores Caterpillar, teve participação intensa na abertura da estrada e, talvez por isso, aproveitou a ocasião para saudar o presidente em jornal local naquela data memorável. O anúncio trazia uma fotografia de dois tratores Caterpillar trabalhando a terra em meio a uma estrada ladeada pela floresta. A máquina, monstrosidade fálica, ronca e penetra a mata virgem, mas o anúncio vaticina em letras garrafais: “Presidente, um dia esta selva vai perdoar a Citreq”.²⁷ Outro trecho explica o anúncio de maneira mais clara:

A Citreq é a responsável pela presença de centenas de máquinas Caterpillar que estão rasgando a floresta amazônica, na construção das grandes rodovias de integração nacional. A Citreq compreende essa mágoa natural da selva e aceita o ônus desse pioneirismo corajoso. Nelas, a Citreq sabe que, afinal, só uma coisa importa realmente: a certeza de todos os brasileiros de que essas novas estradas estão criando condições indispensáveis para o desenvolvimento da Amazônia e do Brasil. Mesmo que, para tal, a Citreq tenha que participar da violação da gleba. E, por isso, pedir perdão a ela. A Citreq está aqui, Presidente Médici, para dar-lhe boas vindas.²⁸

²⁷ *A Província do Pará*, Belém, 27 de setembro de 1972, cad. 1, p. 5. AV.

²⁸ *Idem*.

Reaparece a imagem da Amazônia como vazio demográfico, lugar inóspito onde o ser humano não passa de um intruso. No entanto, essa intrusão é necessária e, ademais, proveitosa para “todos os brasileiros” – categoria na qual, obviamente, muitos brasileiros não estariam incluídos. A selva é personificada, e geralmente é uma figura feminina. Sente mágoa e é capaz de perdoar aqueles que a violentarem. Sua violação, entretanto, deve ser encarada como uma causa necessária e nobre.

Um último exemplo que quero mencionar está em outro anúncio da SUDAM, em parceria com o BASA (Banco da Amazônia), de 1972 (Figura 186). O texto de chamada do anúncio enfatiza: “A Amazônia tem dono. Você é um deles”.²⁹ Ao lado, uma fotografia aérea contrasta massas indistintas de floresta com um ou mais rios sinuosos. A fotografia reforça o discurso de uma ‘terra sem homens’ que, entretanto, tem dono. “A Amazônia é sua. E de todos os brasileiros. Mas você é um dos homens que estão ajudando a mudar a paisagem da outra metade do Brasil. A SUDAM e o BASA estão trazendo para a Amazônia o remédio que ela sempre precisou. Dinheiro e tecnologia”.³⁰

Essa ‘outra metade do Brasil’ estava definitivamente enredada em um jogo discursivo, que poderia ser considerado uma ‘guerra de imagens’. Contra as narrativas oficiais, surgia outro tipo de discurso sobre a região. Não raro, essas imagens opostas compartilhavam o mesmo espaço ou meio. É o caso das edições, dossiês e reportagens especiais sobre a Amazônia que muitas revistas (de interesses diversos) publicaram-na primeira metade dos anos 1970. Um caso emblemático é o da revista *Realidade*, que em outubro de 1971 lançou uma edição especial sobre a Amazônia, em que a ‘guerra de imagens’ se desenrola nas mais de trezentas páginas, entre anúncios de governos e empresas e reportagens de teor crítico. Vale trazer um trecho que abre a revista:

Nas páginas seguintes estão cinco meses de viagem pela Amazônia feitos com a maior equipe e o maior orçamento para a cobertura de um único assunto em toda a história de REALIDADE e, possivelmente, da imprensa nacional. Nossa mais longa, custosa e apaixonada reportagem.³¹

A equipe especial que trabalhou na edição da revista contou com mais de quarenta pessoas. Dezesesseis delas percorreram centenas de localidades, por todas as regiões dentro da região, reunindo mais de trinta mil fotografias, em um trabalho que contou com nomes como Cláudia Andujar³² e Maureen Bisilliat.

²⁹ *A Província do Pará*, Belém, 08 de fevereiro de 1972, cad. 2, p. 3. AV.

³⁰ Idem.

³¹ Victor Civita, “Carta do editor”, *Realidade*, ano 6, n. 67, São Paulo: Abril, outubro de 1971, p. 3. AA.

³² Claudine Haas. Neuchâtel (Suíça), 1931.

Quanto aos discursos divergentes dentro da revista, comparemos, por exemplo, as palavras do editor – “A Amazônia hoje é despovoada e improdutiva num mundo que assiste à explosão demográfica e do consumo. (...) Além disso, a Amazônia chega aos dias atuais como uma fonte de pureza”³³ – com as do diretor editorial: “queríamos documentar de maneira definitiva o momento mais dramático da vida da Amazônia. A última grande reserva natural do planeta, que está perdendo seu isolamento milenar e é de repente invadida por estradas, cientistas, colonos, gado, mineradores, industriais”.³⁴

No nosso trabalho quisemos contar as coisas de uma maneira diferente, como se não fossemos partir apenas do ponto de vista do faraó ou de Colombo, mas do escravo que carregou as pedras para a pirâmide dos marujos que acompanharam o descobridor dos novos mares. Queríamos contar a Amazônia do ponto de vista do herói diário, do seringueiro, do técnico, do pescador, do desempregado, do índio. Até, num certo sentido, do jacaré, da onça, dos peixes e das árvores.³⁵

As divergências entre imagens que poderíamos chamar de oficiais e outras que poderíamos chamar de críticas se repete por toda a revista, em sua tensão entre propaganda desenvolvimentista e trabalho de pesquisa consistente e comprometido.

De que maneira essas imagens teriam participado do campo artístico em Belém? Difícil saber ao certo, pois investigações desse tipo dependem de vasto material documental (inclusive iconográfico), que os artistas em Belém parecem não ter produzido e/ou que as instituições parecem não ter salvaguardado. Mas cabe arriscar hipóteses: a integração econômica da região, junto à alteração dos modos de produção da sociedade brasileira, condicionou novas vivências para gestores de instituições públicas e privadas em suas relações com a Amazônia.

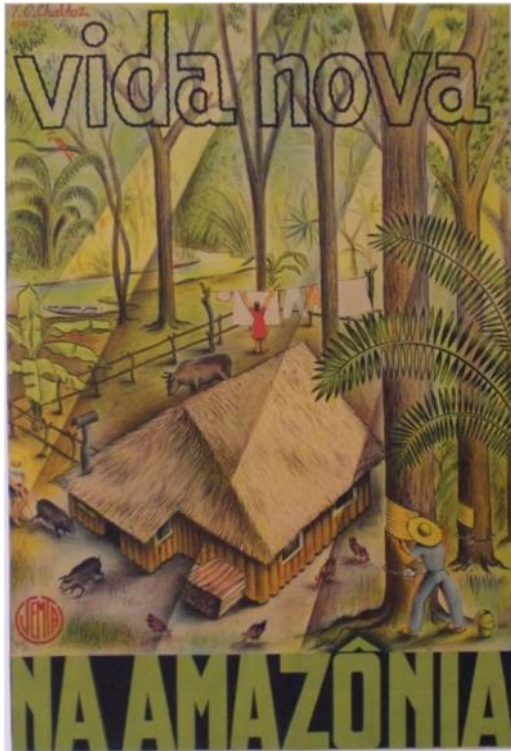
A publicidade dessas instituições muitas vezes testifica essa experiência histórica e seus desdobramentos para os grupos sociais que ocupavam as esferas políticas e empresariais. Ou, ao menos, tal publicidade nos apresenta as imagens que estes grupos queriam disseminar na sociedade. Grosso modo, a exploração da Amazônia surge como condição para seu desenvolvimento.

Estas imagens talvez sejam o verso da moeda daquelas presentes na produção artística de Belém nos anos 1970. De maneira heterogênea e não planejada, muitos artistas de diferentes linguagens produziram imagens sobre a Amazônia que seriam (ou

³³ Victor Civita, obra citada.

³⁴ Luís Carta, “Realidade na Amazônia”, *Realidade*, ano 6, n. 67, São Paulo: Abril, outubro de 1971, p. 30. **AA.**

³⁵ *Ibidem*, p. 31.



183

Chega de lendas, vamos faturar!

Muitas pessoas estão sendo capazes, hoje, de tirar proveito das riquezas da Amazônia.

Com o aplauso e o incentivo da SUDAM.

Com o aplauso e o incentivo do Banco da Amazônia.

O Brasil está investindo na Amazônia e oferecendo lucros para quem quiser participar desse empreendimento.

A Transamazônica está aí: a pista da mina do ouro.

Comece agora. Faça sua opção pela SUDAM. Aplique a dedução do seu imposto de renda num dos 464 projetos econômicos já aprovados pela SUDAM. Ou então apresente seu próprio projeto (seja ele industrial, agropecuario, ou de serviços).

Você terá todo o apoio do Governo Federal e dos governos dos Estados que compõem a Amazônia. Há um tesouro à sua espera. Aproveite. Futuro. Entrepreça junto com o Brasil.

Informe-se nos escritórios da SUDAM e nas agências do Banco da Amazônia.

MINISTÉRIO DO INTERIOR
SUPERINTENDÊNCIA DO DESENVOLVIMENTO DA AMAZÔNIA SUDAM

BANCO DA AMAZÔNIA S.A.

184



185

A AMAZÔNIA TEM DONO. VOCÊ É UM DELES.

A Amazônia é sua. E de todos os brasileiros. Mas você é um dos homens que estão ajudando a mudar a paisagem da outra metade do Brasil.

A SUDAM e o BASA estão tentando para a Amazônia o renêdio que ela sempre precisou.

Dinheiro e tecnologia. Já fazemos muito nestes cinco anos. E precisamos fazer muito mais.

Temos que trazer outros milhares de investidores para a Amazônia. Para isso precisamos convencer los de que a Amazônia já é

uma realidade. Trzer a eles que as estradas já estão prontas.

E que os problemas de comunicação, saneamento, energia e educação estão sendo resolvidos a toca de cabra.

Se o Brasil é hoje o segundo país de crescimento mais rápido do mundo, imagine o que vai acontecer quando a Amazônia estiver definitivamente integrada.

Mas já sabemos: o Brasil vai crescer mais depressa ainda. E o que é bom para o Brasil é bom para os brasileiros.

SUDAM / BASA 72

186

Figura 183: Cartaz *Vida nova na Amazônia*, SEMTA, Jean-Pierre Chabloz (concepção), litogravura, 99cm x 66cm, 1943.

Fonte: Acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Registro publicado em Ana Carolina Albuquerque de Moraes, *Rumo à Amazônia, terra da fartura: Jean-Pierre Chabloz e os cartazes concebidos para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas, 2012, p. 289.

Figura 184: Anúncio da SUDAM, 1970.

Fonte: *Veja*, n. 119, São Paulo: Abril, 16 de dezembro de 1970, p. 83. **RV**.

Figura 185: Anúncio da Citreq, 1972.

Fonte: *A Província do Pará*, Belém, 27 de setembro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV**.

Figura 186: Anúncio da SUDAM e do BASA, 1972.

Fonte: *A Província do Pará*, Belém, 08 de fevereiro de 1972, cad. 2, p. 3. **AV**.

pretenderiam ser) o extremo oposto do elogio exploratório. Se fortaleceu um discurso preservacionista para a região, tanto em aspectos naturais quanto sociais, que teve na produção artística um porta-voz. Também se fortaleceu um discurso crítico sobre o desenvolvimento, resposta ao discurso oficial.

De qualquer modo, as variadas imagens sobre a Amazônia que surgem nesse período podem ter sido condicionadas por um mesmo fator vivenciado a partir de diferentes posições sociais – a integração econômica desenvolvimentista da região, desenhada desde os anos 1930 e intensificada nos anos 1960.³⁶ Poderíamos falar aqui em ‘ideologias imagéticas’³⁷ em disputa.

Se em uma sociedade globalizada e informatizada a produção artística especializada parece ter perdido a relevância social e ‘imaginal’ que teve em séculos anteriores, nem por isso ela é menos potente para o estudo histórico do ser humano. É bastante evidente que as imagens (e sua ideologia) sobre a Amazônia, fabricadas pelo campo artístico em Belém, não tiveram a mesma circulação que a ideologia imagética propagada pelos meios de comunicação de massa e pelas grandes instituições públicas e privadas – amparada pelo controle e concentração de recursos.

Ainda assim, seria um grande risco subestimar a ‘agência’ que a produção artística pode ter, socialmente, se comparada à produção de imagens publicitária, governamental ou empresarial. Os casos em que a produção artística se somou à reprodutibilidade e circulação ampla de seus produtos talvez sejam os mais emblemáticos. A chamada Música Popular Paraense, por exemplo, consolidou e disseminou uma ideologia imagética sobre a Amazônia (por meio de imagens veiculadas nas letras, na musicalidade, na visualidade e na performance dessa produção artística) para variados estratos da sociedade paraense, fazendo jus ao rótulo de música ‘popular’.³⁸

³⁶ Fábio Fonseca de Castro parece afirmar a mesma ideia a partir de outra terminologia (“condições” ou “situações biográficas” no lugar de “posições sociais”), em Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011, p. 197.

³⁷ No sentido proposto por Nicos Hadjinicolaou, *História da arte e movimentos sociais*, tradução de António José Massano, Lisboa: Edições 70, 1989. Entretanto, cabe ressaltar que nesta tese parto de uma separação entre ‘imagem’ e ‘objeto artístico’, o que parece não ser o caso do texto de Hadjinicolaou. Assim, opto pelos termos ‘ideologia imagética’ e ‘ideologia artística’ para me referir a essas duas dimensões da atividade humana, conectadas, mas distintas.

³⁸ Alguns estudos que se debruçam, pelo menos parcialmente, sobre esse assunto: Fábio Fonseca de Castro, obra citada; Tony Leão da Costa, *“Música de subúrbio”: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFF, Niterói (RJ), 2013; Cleodir da Conceição Moraes, *O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFU, Uberlândia (MG), 2014.

Pintura social, identidade nacional e herança cultural

Entre o final do século 19 e a década de 1970 existiram muitos projetos artísticos empenhados em manejar imagens da Amazônia, em Belém. Não pretendo listá-los. Mas é importante perceber que há um debate intergeracional sobre a representação da região (seus 'tipos sociais', suas paisagens naturais e culturais) por meio das artes plásticas. É evidente que essa representação regional também foi informada por diferentes correntes estrangeiras, como o realismo francês e a pintura social mexicana, mas essas referências serviam antes para pensar e problematizar a Amazônia, na elaboração de um programa artístico coletivo que foi muitas vezes lido como conservador e regionalista.

Nos anos 1970, parte da produção artística local permanecia lidando com essas imagens da Amazônia, partindo de uma função de crônica visual sobre a região e, ao mesmo tempo, trabalhando com uma estética moderna ou modernista da primeira metade do século 20. Artistas da primeira geração de abstracionistas em Belém, como Benedicto Mello, em *Extratativismo* (Figura 187), no acervo do MABE, e João Pinto, em *Tartaruga* (1976, Figura 188), no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, parecem ter recorrido a essas temáticas.

A figuração de tipos sociais ou cenas específicas da região também dão a tônica de muitos trabalhos de Augusto Morbach e Pedro Morbach (seu filho), vindos de Marabá no interior do estado, conquistando grande recepção crítica em Belém nos anos 1970. Um dos trabalhos de Augusto Morbach no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas é *São João do Ver-o-Peso* (1975, Figura 189).

Mesmo os artistas de uma geração posterior, que no final daquela década eram ainda iniciantes, frequentemente recorreram a esse tipo de imagens. É o caso de parte expressiva da fotografia de Luiz Braga, como *Oleiro* (Figura 190), ou do desenho *Retrato* (Figura 191), de Fernando Araújo, com o qual o artista recebeu Prêmio Aquisição no IV SNAP, em 1981.



187



189



188



190



191

Figura 187: *Extratativismo*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 111cm x 690cm, data desconhecida [década de 1970?].

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 188: *Tartaruga*, João Pinto, grafite sobre papel, 84cm x 52cm, 1976.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 189: *São João do Ver-o-Peso*, Augusto Morbach, guache sobre papel, 65cm x 45cm, 1975.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 190: *Oleiro*, Luiz Braga, fotografia, 1979.

Fonte: Site *Luiz Braga*.³⁹

Figura 191: *Retrato*, Fernando Araújo, desenho, 1981.

Fonte: Funarte, *IV Salão Nacional de Artes Plásticas: Premiados*, impresso de exposição realizada de 04 a 30 de novembro de 1981, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1981, sem número de página. **CF**.

³⁹ Disponível em <<http://www.luizbraga.fot.br>>, acessado em 12 de março de 2018.

Essas obras partilham alguns elementos visuais em comum, como a figuração do ‘caboclo amazônico’, uma das sínteses identitárias da “moderna tradição amazônica” teorizada por Fábio Fonseca de Castro.⁴⁰ Cabe abrir um parêntese para tratar desse conceito. A moderna tradição amazônica se refere aos processos de subjetivação e intersubjetividade vivenciados em Belém, na segunda metade do século 20, que fomentaram a busca e fabricação de ‘identidade(s) amazônica(s)’ – em reação à ‘fronteirização’ da Amazônia, experiência de integração intensificada da região amazônica ao espaço nacional brasileiro. Essa fabricação identitária se deu, sobretudo, no campo da produção cultural e artística, que partilhou algumas características gerais:

- a) a presença de elementos icônicos evocadores da Amazônia (ou melhor, das condições geográficas e históricas da vida amazônica);
- b) a presença de formações sintáticas e semânticas amazônicas;
- c) a presença de reduções transcendentais elaboradas pelas populações tradicionais amazônicas e reificadas na cultura híbrida do homem urbano amazônico, notadamente do artista, que utiliza essas reduções;
- d) a projeção idealizada de um personagem sintético, emblemático da região (o caboclo);
- e) a denúncia das transformações sofridas na região, com o resultado da formação de uma “consciência do risco” e numa atitude de “cuidado”.⁴¹

A produção dessa moderna tradição amazônica manejaria um processo social de tipificação, formulando sínteses identitárias que dariam coesão a essas obras e discursos. Fábio Fonseca de Castro trabalha com três “sínteses da ‘identidade’ amazônica”: a Amazônia como lugar; a floresta latifoliada e úmida; e o caboclo amazônico.⁴² Essas três sínteses, ‘fontes de identidade’, podem ser facilmente constatadas na produção artística especializada em Belém, dos anos 1970 em diante. A região, o lugar amazônico, a floresta, sua fauna e/ou flora, sua condição climática e hídrica, seus personagens humanos, a ameaça a esse reservatório ambiental e cultural, foram tópicos frequentes nas artes visuais daquele período. E, é evidente, foram manejados de maneiras diversas, em diferentes relações com as ideologias artísticas internacionalistas.

Retornando à figuração do caboclo, nas obras de arte aqui mencionadas, podemos afirmar que o personagem era reconhecido pelo chapéu-de-palha, adereço rústico que o caracterizava para o campo artístico em Belém. A atividade do trabalho de baixa remuneração também é um tema compartilhado pela maioria dessas obras, que tratam dos ciclos econômicos históricos até as atividades de comércio.

⁴⁰ Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011.

⁴¹ *Ibidem*, p. 24.

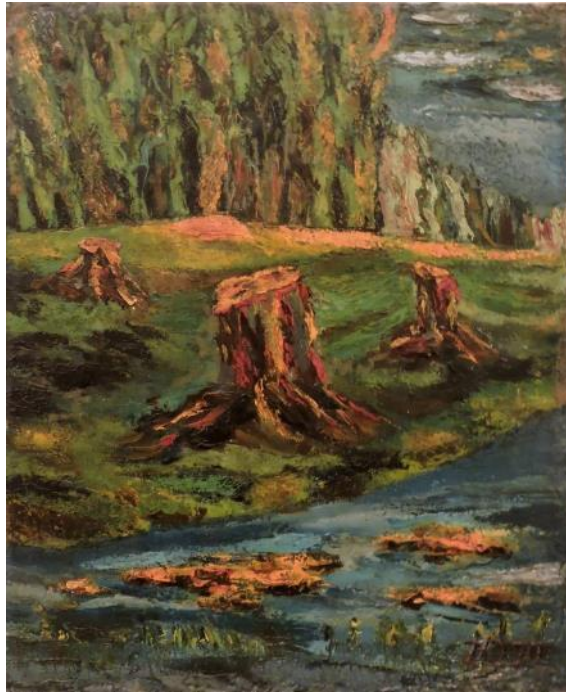
⁴² *Ibidem*, p. 213-237.

Mas a figuração regionalista também se modificou nos anos 1970, diante das transformações aceleradas na Amazônia, posta agora como um problema ambiental, em uma guerra entre imagens oficiais e seus contrários. A abertura de estradas e a penetração na floresta parecem um tema heroico e elogioso em obras como *Conquista da Amazônia* (1968, Figura 192) e um mural de 1977 (Figura 193), ambas de Benedicto Mello. Há uma espécie de elogio ao agrimensor e aos outros trabalhadores que ‘rasgam a floresta’ para abrir estradas.

Por sua vez, em *Natureza assassinada* (1979, Figura 194) Dionorte Drummond aborda o tema da Amazônia como tragédia: surge um regionalismo politizado no sentido ambientalista. A figuração e sua forma permanecem conservadoras, mas algo se altera no discurso político das imagens, indicando que a ‘defesa’ da região se tornava um tópico de grande aderência no final dos anos 1970.



192



194



193

Figura 192: *A conquista da Amazônia*, Benedicto Mello, óleo sobre tela, 1968.

Fonte: Acervo da SETRAN/PA.

Figura 193: Detalhes de mural de Benedicto Mello, hall da SETRAN/PA, 1977.

Fonte: Acervo da SETRAN/PA.

Figura 194: *Natureza assassinada*, Dionorte Drummond, óleo sobre tela, 60cm x 50cm, 1979.

Fonte: Acervo do MABE.

4.2. NOVOS PROJETOS ARTÍSTICOS ‘AMAZÔNICOS’:

VERTENTES ENTRE O ERUDITO E O POPULAR NOS ANOS 1970

Uma década de debates e interesses artísticos voltados à Amazônia

A partir dos anos 1970, surgiu em Belém uma gama complexa de projetos artísticos, que podem ser agrupados sob o termo ‘amazônicos’, menos por suas características intrínsecas e mais por seus objetivos manifestos. Esses projetos buscavam uma diferença formal em relação à ‘figuração amazônica’ das décadas anteriores. Inseridos em um debate artístico de fronteiras mais alargadas, os artistas locais começaram a tomar diferentes posições em relação às correntes internacionalistas.

Entre esses projetos, o de Valdir Sarubbi é certamente aquele que obteve maior êxito, inclusive condicionando a transferência do artista para São Paulo. É, também, o projeto artístico local que teve maior continuidade – ou, ao menos, legou maior documentação de sua continuidade. Por isso, Sarubbi constitui uma seção a parte dos outros artistas locais, especialmente pelo fato das fontes sobre estes últimos serem mais escassas. Opto por abordar apenas as obras de Sarubbi que estiveram diretamente ligadas ao campo artístico em Belém, cuja semente inicial estava nos debates da cidade. Quanto à produção posterior a 1975, por mais que Sarubbi mantivesse relações constantes com Belém, não pode ser tomada efetivamente como uma produção local, estando antes direcionada ao campo artístico em São Paulo.

Os outros projetos artísticos são bastante variados, indo da atenção com as formas da pintura popular no Pará até o interesse por correntes internacionalistas em voga naquela década, como o realismo fantástico. Não há uma característica formal ou artística que as agrupe, a não ser a preocupação (às vezes um tanto vaga) com o manejo de um repertório ligado à ideia de Amazônia. A ausência de obras e de outros indícios históricos que pudessem complementar as análises é um tanto evidente. Ainda assim, esse conjunto de fragmentos dispersos é tão potente quanto o projeto de Sarubbi, em especial para auxiliar na compreensão dos debates sobre a ‘visualidade amazônica’ no começo dos anos 1980, tema do Capítulo 5.

4.2.1. Valdir Sarubbi, marajoara e bragantino

Xumucuí e Meditação labiríntica (1970-1974)

Valdir Sarubbi⁴³ era um artista visual iniciante em 1970. Estudava arquitetura na UFPA, curso que não chegou a concluir. Estando na faixa dos trinta anos de idade, já tinha na bagagem a graduação em Direito, concluída na UFPA em 1962.⁴⁴ No ano de 1970 participou de suas primeiras exposições artísticas, sendo selecionado na Pré-Bienal de São Paulo com a obra *Xumucuí* (Figuras 98 a 100), onde foi também escolhido para integrar a representação brasileira na XI Bienal de São Paulo no ano seguinte. Em janeiro de 1971 já estava migrando para essa cidade.

Sua estreia enquanto artista visual se deu no Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, fevereiro de 1970, onde obteve menção honrosa. Não há registro visual de sua obra que teria sido exposta. Ainda assim, Rosana Bitar informa que Sarubbi apresentou “um quadro-objeto denominado Amoamazônia: pequenas caixas em preto e branco, colocadas superpostas em um suporte”.⁴⁵ O título já revela certa ‘defesa’ da região, buscando ao mesmo tempo se alinhar com procedimentos das chamadas vanguardas brasileiras dos anos 1960.

Em maio de 1970, Sarubbi ganhou o primeiro prêmio na Exposição e Concurso de Artes Plásticas, em Belém, seleção local vinculada à Pré-Bienal de São Paulo. Apresentou a instalação *Xumucuí e Serial marajoara n. 10 e n. 29*, “dois desenhos a nanquim e hidrocor (...) trabalho de estilização de feição gráfica de desenho marajoara”.⁴⁶ Em outubro de 1970 participou da exposição Jovens Artistas Plásticos do Pará, onde apresentou cinco obras: *Serial Marajoara, Serial Marajoara n. 10, Mistério de Beauvais, Exercício: forma, prova de cor e Exercício: espaço*.⁴⁷

⁴³ Opto pela grafia mais utilizada de nome e sobrenome. Também são encontradas as variações Waldir, Sarubi, Saruby e Sarubby. Mesmo as obras do artista estão assinadas ora Sarubi, ora Sarubbi.

⁴⁴ Conferir Mariana Bordallo, “Sarubbi: memórias afetivas e origens culturais”, *PZZ*, n. 26, Belém, 2017, p. 96.

⁴⁵ Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002, p. 22.

⁴⁶ Valdir Sarubbi, entrevistado em Lana, “Lana em Tom Maior”, *A Província do Pará*, Belém, 07 e 08 de junho de 1970, cad. 3, p. 10. **AV**.

⁴⁷ “Exposição de arte sacra com obras valendo mais de um milhão”, *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de outubro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

Como sabemos, no ano seguinte Sarubbi já estava radicado em São Paulo, tendo participado da XI Bienal de São Paulo com *Xumucuís*. Em 1972, a FBSP deu continuidade ao projeto de uma mostra nacional, iniciado com a Pré-Bienal de São Paulo, em 1970. Entretanto, houveram mudanças na estrutura como, por exemplo, a divisão do evento em duas exposições distintas: a Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência e a Brasil Plástica-72. Enquanto a primeira estava ligada ao sistema de representações selecionadas em eventos regionais, a segunda estava centrada em São Paulo, e contava com salas especiais de artistas convidados.⁴⁸ Valdir Sarubbi participou como convidado em uma das salas especiais de Brasil Plástica-72, provavelmente aquela chamada *Arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*.

O catálogo da mostra nos informa o nome de vinte e duas obras expostas por Sarubbi, todas bidimensionais e em “técnica mista”.⁴⁹ As fichas de inscrição disponíveis no AHWS, por sua vez, indicam que todas as obras eram desenhos, em nanquim e hidrocor. Os títulos e datas de alguns trabalhos dão a entender que Sarubbi apresentou na Brasil Plástica-72 obras que possivelmente também foram expostas em Belém, em 1970.

Mistério de Beauvais (Figura 195) é uma delas, que aparece tanto na Exposição de Jovens Artistas Plásticos do Pará, em 1970, quanto na Brasil Plástica-72. Valdir Sarubbi recebeu um dos prêmios aquisitivos na Brasil Plástica-72, e *Mistério de Beauvais* ingressou no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo naquele ano (ainda que nos registros da base de dados da própria instituição a incorporação ao acervo esteja datada em 1975).

Outra obra de Sarubbi datada em 1970 é *Entrelinhas* (Figura 196), hoje no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Sua origem na base de dados institucional é a Coleção Lauro Sodré, provavelmente referente à coleção do Governo do Estado do Pará. Não se sabe exatamente qual o percurso feito pelo trabalho até chegar no ponto atual. As dimensões coincidem com alguns dos trabalhos listados no catálogo da Brasil Plástica-72. Já o título da obra destoa de outras produzidas por Sarubbi no período, o que nos leva a supor que tenha sido rebatizada pela instituição. Uma página online sobre o artista apresenta uma obra semelhante, chamada *Meditação labiríntica: Mistério da Murta*.⁵⁰

⁴⁸ Conferir Renata Zago, *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2013, p. 103 em diante.

⁴⁹ FBSP, *Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência – Brasil Plástica-72*, catálogo de exposição realizada em 1972, São Paulo: FBSP, 1972, p. 74-75. **WS**.

⁵⁰ Site *Art-Bonobo*, disponível em <<http://www.art-bonobo.com/valdirdsarubbi/01-sabi.htm>>, acessado em 17 de dezembro de 2018.

Entrelinhas e Mistério de Beauvais apresentam um tratamento formal construtivo, geométrico e calcado em simetria. Ao mesmo tempo, tais obras trazem um dado de ‘geometria sensível’,⁵¹ que é a sinuosidade e a repetição obsessiva de linhas, evocando labirintos e, ainda, a iconografia das cerâmicas marajoaras. A série logo passou a ser chamada de *Meditação labiríntica*, sendo esse o título atribuído a um dos trabalhos (Figura 197) registrados em livro sobre o artista.⁵² Também um catálogo de exposição retrospectiva do artista apresenta a obra *Meditação labiríntica (mandala)* (Figura 198). Com essa série, Sarubbi participou de uma gama de mostras competitivas no Brasil, desde 1970 até pelo menos 1974, quando foi selecionado em exposições como o XXIII Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e o Panorama da Arte Brasileira do MAM SP, com quatro trabalhos, entre eles *Exercício (a)* (Figura 199).

Também apresentou desenhos da série *Meditação labiríntica* como convidado em exposições coletivas, como na mostra *Imagens do Brasil, 1973*, organizada por Pietro Maria Bardi⁵³ para a Expo 73, em Bruxelas, Bélgica. Por fim, a série também foi vista em algumas exposições individuais, como aquela realizada em 1974, no Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT. O material de divulgação dessa mostra traz as seguintes palavras de Sarubbi sobre seus desenhos:

Recriação do estilo ornamental linear da cerâmica marajoara. Exercícios gráficos que fundem em matrizes simples, bipartidas e tripartidas duas espécies de geometrismo: o severo e escoreito, de procedência concretista, que opera com formas geométricas puras, e o labirinto filigranado que retoma o sentido da arte primitiva do neolítico, ao utilizar a reprodução e variação dos mesmos modelos ornamentais como meio de dominar o espaço pelo seu completo preenchimento. Dá-se nesses exercícios da harmonização plástica o correlacionamento rítmico, em compasso de atividade lúdica, entre fundo e figura, segundo a alternância da cor e da linha. A princípio, rígido e simétrico, no momento tende a maior leveza, movimento e assimetria e eu o estou usando como elemento de fundo para composições com formas brancas que parecem estar soltas sobre o desenho.⁵⁴

Vê-se uma ligação evidente com duas matrizes culturais: a herança concretista, vigente no campo artístico especializado brasileiro, e a herança indígena marajoara, cuja

⁵¹ O termo “geometria sensível” foi usado em 1978, na exposição *América Latina: geometria sensível*, realizada no MAM Rio, com curadoria de Roberto Pontual.

⁵² Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002.

⁵³ Spezia (Itália), 1900 – São Paulo (SP), 1999.

⁵⁴ Valdir Sarubbi, texto de apresentação, *Exposição de Valdir Sarubi Medeiros*, impresso de exposição realizada de 14 de junho a 14 de julho de 1974, Museu de Arte e de Cultura Popular, Cuiabá: UFMT, 1974. Pasta “Valdir Sarubbi”. MAM.

presença possuía maior duração no Brasil e, especialmente, em Belém.⁵⁵ A série *Meditação labiríntica* também foi exposta na Galeria Guimar (Figura 200), em São Paulo, dezembro de 1973. Os trabalhos foram alvo de uma crítica de Arnaldo Pedroso d’Horta,⁵⁶ que nos indica os desdobramentos que a série então alcançava:

Trata-se de desenhos a nanquim, predominantemente em preto e branco, com efeitos de insistente arabesco, ou exemplificação das possibilidades infinitas da abertura de labirintos. Em alguns (n.º 6), entram cinzas, muito delicados e obtidos mediante minucioso tracejar. De forma geral é textura orgânica, que se propõe e se vai desdobrando, coerente e caprichosa, de invenção controlada. No n.º 11 há bela valorização de largos espaços brancos internos, enfeixados em fino riscado cinza. Os trabalhos denominam-se todos, modestamente, **exercícios**, sendo alguns discretamente coloridos; os n.º 8 e 14 sugerem imediato aproveitamento em estampanaria de tecido. Numa linha próxima, porém autônoma, apresentam-se pequenas formas soltas, coloridas, com certo aparentamento azteca (n.º 9 e 12), o segundo destes conformado como totem; no n.º 2, são três anéis de cor encadeados. Há ainda experiências de abertura no suporte, mediante corte (n.º 4), com a criação de planos.⁵⁷

Da geometria mais dura, das formas circulares, retangulares e simétricas, Sarubbi passou a experimentações com a assimetria e com a relação com o fundo branco. Uma obra do período, talvez exposta na Galeria Guimar, pode ser conferida na Figura 201 (1973), hoje no acervo da Elf Galeria em Belém. Outra (Figura 202), teve registro publicado em jornais da época. A superfície bidimensional dos desenhos já havia sido desdobrada em obras ambientais, que renderam ao artista a participação na XII Bienal de São Paulo, em 1973 (Figura 203). Depois, ainda em meados dos anos 1970, Sarubbi enveredou por outro tipo de imagens da Amazônia, manejando a representação de elementos como rios, remos, muiraquitãs, tangas, flechas etc.

Da grande projeção que seus desenhos de inspiração marajoara lhe renderam, pode-se concluir que havia ali um projeto original – ao menos aos olhos dos diferentes personagens que contribuíram para legitimar sua obra. Talvez, a vocação construtiva aliada a uma dicção regional, amazônica, tenha lhe garantido um lugar de destaque na primeira metade dos anos 1970. São justamente esses desdobramentos da herança concreta em uma ‘geometria sensível’ que serão intensamente defendidos no final daquela década.

⁵⁵ Sobre a presença da cultura visual marajoara em diversas produções culturais no Brasil, conferir Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2015.

⁵⁶ São Paulo (SP), 1914-1973.

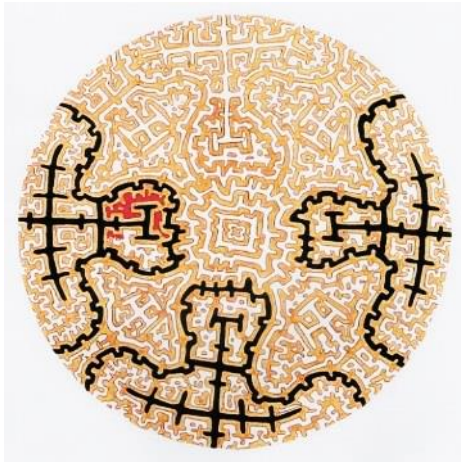
⁵⁷ Arnaldo Pedroso d’Horta, “Desenho de labirinto”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de dezembro de 1973. Pasta “Valdir Sarubbi”. **WS**.



195



196



197



198

Figura 195: *Meditação labiríntica (Mistério de Beauvais)*, Valdir Sarubbi, nanquim e aquarela sobre papel, 63cm x 63cm, 1970.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 196: *Entrelinhas*, Valdir Sarubbi, técnica mista sobre papel, 36cm x 36cm, 1970.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 197: *Meditação labiríntica*, Valdir Sarubbi, desenho, 1972.

Fonte: Acervo de Gileno Chaves. Registro publicado em Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002, p. 36.

Figura 198: *Meditação labiríntica (Mandala)*, Valdir Sarubbi, nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 50cm [cerca de 1970-1974].

Fonte: Acervo de Maria Helena Coelho. Registro publicado em Fundação Memorial da América Latina, *Amazônia "o rio": Valdir Sarubbi*, catálogo de exposição realizada de 27 de março a 19 de abril de 1992, Galeria do Memorial, São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. **WS**.

200

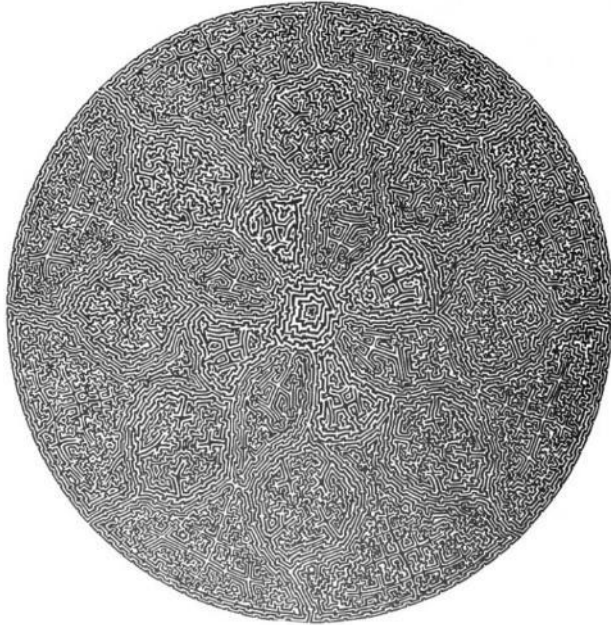


Galeria guimar
r. haddock lobo 856
são paulo

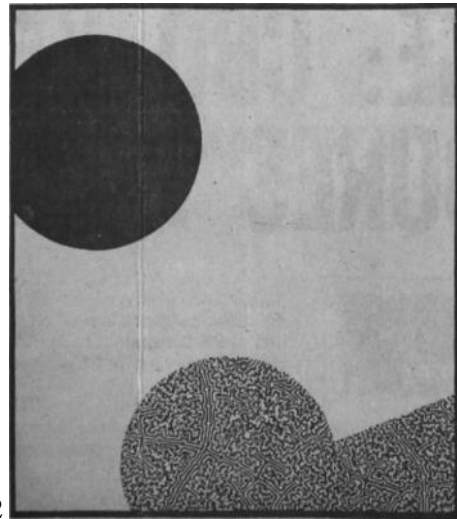
valdir sarubi

12 dezembro 73
21 hs.

199



202



201



203



Figura 199: *Exercício (a)*, Valdir Sarubbi, nanquim e hidrográfica, 80cm x 62cm, 1974.

Fonte: MAM SP, *Panorama de Arte Atual Brasileira: desenho e gravura 1974*, catálogo de exposição realizada em 1974, São Paulo: MAM SP, 1974, sem número de página. **ECA**.

Figura 200: Frente e verso de convite de exposição individual de Valdir Sarubbi, realizada em dezembro de 1973, São Paulo: Galeria Guimar, 1973.

Fonte: Pasta “Valdir Sarubbi”. **WS**.

Figura 201: Sem título, Valdir Sarubbi, técnica mista sobre papel, 70cm x 50cm, 1973.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 202: Registro em preto e branco de obra de Valdir Sarubbi, cerca de 1973.

Fonte: “Sarubi desintegra e decompõe elementos”, *Notícias populares*, São Paulo, 25 de dezembro de 1973. Pasta “Valdir Sarubbi”. **WS**.

Figura 203: Registro de painel componente de obra ambiental de Valdir Sarubbi, XII Bienal de São Paulo, 1973.

Fonte: Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002, p. 35.

Projetos de regional-universal

Quais as condições necessárias para que Valdir Sarubbi tenha dado início, em 1970, a um programa artístico de especificidade amazônica? Um programa que se debruçou, por um lado, na chamada ‘cultura popular’ bragantina e paraense (senda aberta por *Xumucuí*) e, por outro, na cultura visual marajoara, de caráter arqueológico e já consagrado. E, simultaneamente, operou com as práticas artísticas mais experimentais do campo especializado: as ideias de arte ambiental e público participador, lidas como vanguarda.

Não à toa, a obra de Sarubbi estava em sintonia com o programa estético que outro artista desenvolvia às margens do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, em Cuiabá, em outro extremo da Amazônia. Humberto Espíndola desde meados dos anos 1960 desenvolveu uma produção que buscava dialogar tanto com as questões de seu local (a pecuária de sua série *Bovinocultura*) quanto com as questões da arte internacionalista, alcançando grande projeção ainda no final daquela década.

Em 1974, Humberto Espíndola era então diretor do Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT, que levou Sarubbi para uma exposição individual já mencionada. O planejamento institucional previa, para aquele ano, duas mostras individuais de “artistas de renome nacional (não nascidos em MT)”.⁵⁸ Sarubbi foi um dos dois artistas convidados, o que mostra a evidente afinção entre seu programa artístico e o de Humberto Espíndola. O próprio Espíndola afirmou que a escolha se deveu ao trabalho de Sarubbi ser “perfeitamente entrosado com nossos objetivos didáticos”.⁵⁹

O próprio artista apresenta sua obra, com palavras que este Museu endossa fazendo votos de que semelhante processo criativo possa acontecer no panorama das artes mato-grossenses. O Museu de Arte e Cultura Popular já iniciou o estudo e a divulgação do temário de caráter popular em nossa região, concorrendo para que tal processo possa viabilizar-se.⁶⁰

Essa coincidência de objetivos e de pressupostos artísticos parece remeter ao projeto do modernismo paulista, especialmente da literatura e da crítica de Mário de Andrade, com sua busca de uma expressão artística nacional calcada sobre valores estéticos universais (a plástica pura, as leis do quadro etc.).⁶¹ Largamente difundidas no

⁵⁸ Humberto Espíndola, texto de apresentação, *Exposição de Valdir Sarubi Medeiros*, impresso de exposição realizada de 14 de junho a 14 de julho de 1974, Museu de Arte e de Cultura Popular, Cuiabá: UFMT, 1974. Pasta “Valdir Sarubbi”. **MAM**.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Conferir Tadeu Chiarelli, *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

ambiente cultural brasileiro, essas ideias podem ter fomentado o surgimento dessas vanguardas de sotaque regional (na contramão dos objetivos nacionalistas de Mário de Andrade, é bom que se diga) nos anos 1960 e 1970.

Há, porém, uma diferença marcada: enquanto Espíndola se debruça sobre uma questão social do presente, que era (e ainda é) o avanço da pecuária sobre os ecossistemas nativos, Sarubbi se debruça, em parte, sobre uma questão do passado, que é a relação com uma herança cultural indígena anterior à colonização.

O campo cultural em Belém parece ter recebido positivamente o diálogo de Sarubbi com a cultura visual marajoara, como indica seu relativo êxito nas mostras competitivas locais, no ano de 1970. Além disso, um poeta como Max Martins, de grande reconhecimento nos círculos da cidade, lançou em 1971 o livro *H'Era*, trazendo na capa (Figura 204) uma produção de Sarubbi, em estilo semelhante ao de suas obras.

A relação entre Max Martins e Valdir Sarubbi não parece fortuita, mas indica uma proximidade de concepções artísticas e de cosmovisão sobre a região. *H'Era* teria sido “o mais ‘amazônico’ dos livros de Max Martins”,⁶² e certamente é o mais celebrado. Porém, mais que uma simples demarcação identitária localista, o livro apresentou “uma síntese operante entre o universalismo tão característico de sua geração e o reconhecimento da Amazônia enquanto um lugar”.⁶³

O universalismo de *H'Era* foi lido, em parte, na sua capacidade de diálogo criativo com a poesia concreta.⁶⁴ Não seria essa mesma síntese, entre o dado concretista internacional e o dado indígena ou popular regional, que Sarubbi teria perseguido ou alcançado em *Xumucúis* e na série *Meditação labiríntica*? E mais: em um livro posterior, *O risco subscrito*, lançado em 1980, Max Martins publicou o poema *O fazedor de chuva* (Figura 205), com o subtítulo-dedicatória “Ou os Xumucúis do Sarubi”.

O programa artístico de manejo da ‘amazonidade’ datava, em Belém, de várias gerações. Valdir Sarubbi certamente desenvolveu sua obra em fricção com esses diversos ‘regionalismos’, que pululavam aqui e ali. Sabe-se que o artista manteve grande interesse pela literatura durante toda a vida. O desejo pela carreira de escritor veio antes do desejo pela carreira de artista visual. Ainda em 1960, Sarubbi preparava

⁶² Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011, p. 122.

⁶³ *Ibidem*, p. 121.

⁶⁴ Conferir Benedito Nunes, “Max Martins, mestre-aprendiz”, em Max Martins, *Poemas reunidos: 1952-2001*, Belém: Edufpa, 2001, p. 27.

um romance, intitulado *Javary* – nome indígena para uma palmeira típica da região amazônica. Chegou a publicar em jornal um (único) excerto do romance, que não chegou a ser concluído ou editado.

Ele conta a trajetória de Jerônimo, nascido num sítio às margens do rio Javary e vindo morar em Belém na adolescência. Típico romance de formação, “Javary” converte-se também em manifesto estético. A cidade grande é descoberta como um universo colorido e sintético da Amazônia. Jerônimo deixa-se perder nessa cidade, flanando por ela e observando-a em suas múltiplas sínteses cromáticas. Trata-se de uma verdadeira iniciação, ou aprendizado estético do mundo.⁶⁵

E, evidentemente, o romance guarda alguns paralelos com os traços biográficos do próprio autor. Importa perceber como já se gestava, em Sarubbi e no campo cultural em Belém como um todo, um interesse crescente pela Amazônia, que culminou no programa estético do artista a partir de 1970. Fábio Fonseca de Castro percebe um “vitalismo” que marca, na longa duração, a cena cultural em Belém, “surgido do embate entre a ideia de uma Amazônia pura e adormecida e o sentimento de que esse espaço imaginário está sendo invadido e descaracterizado”.⁶⁶

Nesse vitalismo ocorreriam momentos de “efervescência”, de agitação social concentrada em torno de uma ideia-mestra, capaz de “conformar gostos, padrões de comportamento e padrões de consumo”.⁶⁷ Esses picos de efervescência no vitalismo em torno das ideias de Amazônia, frequentemente assumiram diferentes versões e formatos da ideia de um “resgate da identidade” amazônica.⁶⁸

O ano de 1960 parece demarcar essa efervescência no campo literário em Belém. Além do fragmento de *Javary*, Fábio Fonseca de Castro indica que também foram publicados ao menos quatro livros com diferentes graus de ‘amazonidade’: *Belém do Grão-Pará* (Dalcídio Jurandir⁶⁹), *Tapera* (Rodrigues Pinagé⁷⁰), *Terra encharcada* (Jarbas Passarinho⁷¹) e *Terra molhada* (Cândido Marinho da Rocha⁷²). Os títulos revelam um léxico mais ou menos próximo, ainda que os programas literários estabelecidos por cada autor fossem diferentes entre si.

Uma década depois, o ano de 1970 trouxe um Sarubbi ainda empenhado em debater a Amazônia, mas já inteiramente voltado às artes visuais, e consciente da

⁶⁵ Fábio Fonseca de Castro, obra citada, p. 139.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 138.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 136-140.

⁶⁹ Dalcídio Jurandir Ramos Pereira. Ponta de Pedras (PA), 1909 – Rio de Janeiro (RJ), 1979.

⁷⁰ Natal (RN), 1895 – Belém (PA), 1973.

⁷¹ Jarbas Gonçalves Passarinho. Xapuri (AC), 1920 – Brasília (DF), 2016.

⁷² Belém (PA), 1907-1985.

necessidade de absorção de valores e práticas da arte internacionalista. Certamente, havia no campo artístico local um interesse crescente pela Amazônia. Mas o projeto lançado pelo artista parece bastante distinto, por sua característica formal (construtiva, ambiental, participativa) e, portanto, por seu caráter internacionalista, que buscou estar alinhado a conceitos operados por artistas reconhecidos como vanguarda.

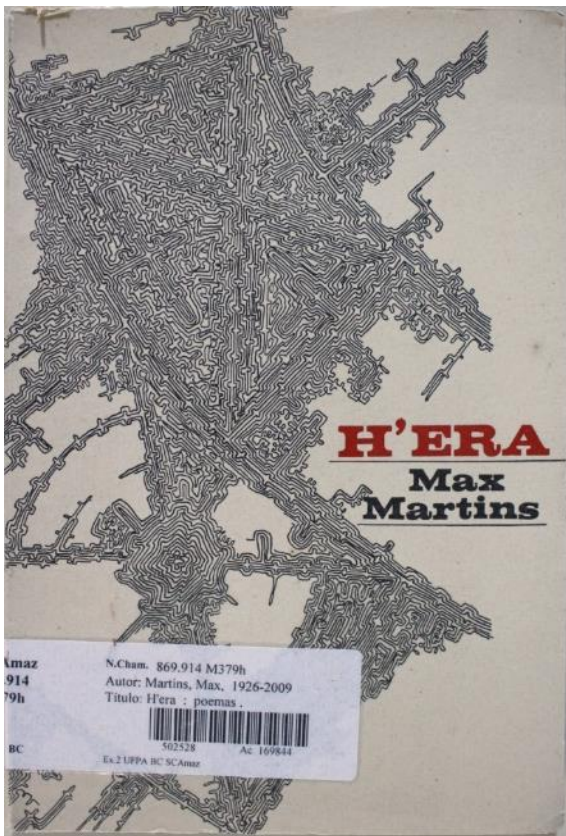
Também a relação de Valdir Sarubbi com o teatro, no final dos anos 1950 e início dos 1960, pode ter contribuído para a abertura às experimentações da vanguarda que caracterizou seu trabalho inicial no campo das artes visuais. Entre 1957 e 1962 existiu em Belém o grupo Norte Teatro Escola do Pará, composto principalmente por estudantes (entre os quais estava Valdir Sarubbi), sob a coordenação do casal Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes. O grupo tinha uma nítida proposta universalista e cosmopolita, encenando textos clássicos e contemporâneos, alinhados à vanguarda teatral.⁷³

A convivência na casa de Benedito e Maria Sylvia Nunes será posteriormente recordada com afeto por Sarubbi.⁷⁴ Não se deve menosprezar a agência que esse contato pode ter exercido sobre suas concepções artísticas. A partir de 1962, muitos dos integrantes do Norte Teatro Escola do Pará passaram a trabalhar na TV Marajoara, recém-criada. Sarubbi foi uma das pessoas que migrou do teatro para a produção televisiva, atuando como cenógrafo, entre outras funções.

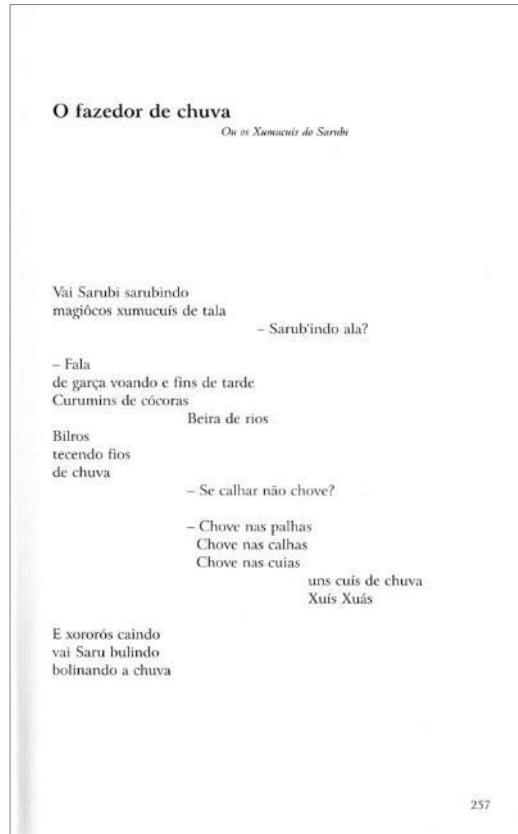
Por fim, mas não menos importante, sua incursão na Escola de Arquitetura da UFPA, a partir de 1968, certamente também proporcionou uma abertura de suas concepções às práticas artísticas internacionalistas e de vanguarda. Sendo a escola a instituição de formação artística por excelência, em Belém, a partir da segunda metade dos anos 1960, parece óbvio que o artista tenha sido oxigenado pelo contato com as atividades do curso. Ainda assim, permanece uma questão: em que a obra de Sarubbi se diferenciou das obras de outros artistas do período, especialmente de seus companheiros de curso? A resposta parece ser, antes de tudo, a conciliação da vocação internacionalista com a atenção às heranças culturais lidas como amazônicas.

⁷³ Sobre o Norte Teatro Escola do Pará, conferir Denis Bezerra, *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2016.

⁷⁴ Rosana Bitar, *Sarubbi*, Belém: Estacon, 2002, p. 23.



204



205

Figura 204: Capa de livro, ilustração de Valdir Sarubbi, 1971.

Fonte: Max Martins, *H'Era: poemas*, Rio de Janeiro: Saga, 1971. **BC**.

Figura 205: *O fazedor de chuva*, Max Martins, poema, 1980.

Fonte: Max Martins, *Poemas reunidos: 1952-2001*, Belém: Edufpa, 2001, p. 257.

O interesse artístico pela cultura popular

Talvez também possamos encontrar mais elementos para o debate no período de formação de Valdir Sarubbi. Sua infância em Bragança, cidade interiorana e histórica, distando duzentos e vinte quilômetros de Belém, pressupõe um intenso contato com o imaginário caboclo e ribeirinho. Sarubbi também participou da fundação e chegou a presidir a ACREB (Associação Cultural e Recreativa dos Estudantes de Bragança) em cerca de 1955, “entidade que teve uma participação ativa na vida social e cultural da cidade até meados da década de sessenta. No período das férias escolares, a ACREB promovia teatro, shows com artistas locais, artistas de Belém e nacionais”.⁷⁵

Mas é em 1958 que Sarubbi parece vivenciar um forte impulso em direção às ideias e imagens da Amazônia, quando da realização da I Jornada Paraense de Folclore em Bragança, em consonância com a Campanha Nacional de Defesa do Folclore, naquele ano, “convocando todos a se empenharem na valorização das tradições ameaçadas de desaparecimento pela modernização acelerada”.⁷⁶ A Jornada bragantina ocorreu em dezembro de 1958, simultânea à Festa de São Benedito e da Marujada, evento religioso e popular tradicional na cidade.

Equipes de trabalho foram formadas e Sarubbi, com 19 anos à época, integrava a comissão especial responsável pela organização da Exposição de Trabalhos Rurais (...). Esse evento contou com a participação de nomes de destaque na política e no meio intelectual de Belém (...) e Bragança (...), além dos convidados especiais, o dr. Edison Carneiro (...), e ainda o folclorista carioca Zaíde Maciel. As palestras versaram sobre vários temas, mas, a tônica era sempre a valorização da cultura local, das tradições e de todas as manifestações culturais do povo. A Jornada causou impacto pelas novas ideias sobre coisas que para o bragantino pareciam tão banais: seus hábitos, costumes, suas crenças, suas rezas, suas festas. Isso tudo foi apresentado como algo especial e que valia a pena ser preservado.⁷⁷

Intui-se, a partir desse fato, a importância da relação que posteriormente Sarubbi estabeleceu com a cultura ribeirinha, dos brinquedos populares, materializada nos *Xumucúis* e depois na representação de elementos manejados em suas obras bidimensionais. A atenção ao ‘folclore’ e à ‘cultura popular’ vinha ganhando acento cada vez maior no campo das artes plásticas especializadas, ao menos no Brasil.

É bastante conhecido o interesse de Hélio Oiticica, entre outros artistas nos anos 1960, pelo diálogo com as manifestações populares (sua arquitetura, o carnaval etc.),

⁷⁵ Mariana Bordallo, “Sarubbi: memórias afetivas e origens culturais”, *PZZ*, n. 26, Belém, 2017, p. 94.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁷⁷ *Idem*.

especialmente das favelas cariocas, por meio de um tratamento formal de ‘vanguarda’. Lembremos que Oiticica apresentou conferência em 1968, e Sarubbi pode ter sido diretamente influenciado por seus conceitos de ‘arte ambiental’, de ‘participação’ e de ‘supra-sensorial’.

Em 1969, Roberto Pontual publicou seu *Dicionário de artes plásticas no Brasil*, que contou com capítulos de introdução histórico-crítica elaborados por pesquisadores significativos em diversas áreas, e entre os quais figurou Edison Carneiro,⁷⁸ com o capítulo “Artes populares: seu universo e diversidade”. Também em 1969, o MASP apresentou a exposição *A mão do povo brasileiro*, concebida principalmente por Lina Bo Bardi,⁷⁹ trazendo objetos e coleções variadas, incluindo carrancas, ex-votos, tecidos, roupas, móveis, ferramentas etc. A mostra parece remontar a outras, desde a segunda metade dos anos 1940 no Rio de Janeiro e em São Paulo, como *Arte popular pernambucana* (1949), no próprio MASP. Se ampliarmos o foco para o campo cultural em geral, ou para outras regiões do país, a lista cresce, incluindo aí as ações de nomes como Luís da Câmara Cascudo⁸⁰ e Mário de Andrade.

A geração dos modernistas paulistas dos anos 1920 talvez seja o grupo de artistas que primeiro formulou essa atenção à cultura popular do ponto de vista formal. Fazia parte do programa estético de alguns desses artistas “buscar a estrutura do gosto e da arte popular, ao invés de simplesmente ‘retratar’ a paisagem física e humana brasileira”.⁸¹ Na literatura, *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade é o exemplo mais evidente; nas artes visuais, os painéis do Ministério da Educação e Cultura, realizados por Cândido Portinari entre 1936 e 1938, e a pintura de Tarsila do Amaral já em 1923 e na fase ‘pau-brasil’, também podem ser considerados exemplares.⁸²

Evidentemente, a relação que os modernistas estabeleceram com as culturas visuais subalternizadas e não-artísticas – o ‘gosto caipira’⁸³ para Tarsila, por exemplo – foi diferente da relação estabelecida nos anos 1960 por Oiticica e nos 1970 por Sarubbi, especialmente no que diz respeito à postura internacionalista destes últimos. Tampouco é

⁷⁸ Edison de Souza Carneiro. Salvador (BA), 1912 – Rio de Janeiro (RJ), 1972.

⁷⁹ Achillina Bo Bardi. Roma (Itália), 1914 – São Paulo (SP), 1992.

⁸⁰ Natal (RN), 1898-1986.

⁸¹ Tadeu Chiarelli, *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 298.

⁸² Idem.

⁸³ Tarsila do Amaral entrevistada em “O estado atual das artes na Europa”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1923, cad. 1, p. 2. **HD**.

possível analisar com exatidão o quanto essa relação foi bem-sucedida em cada caso, seja a partir de seu próprio programa interno, ou mesmo a partir de sua recepção crítica.

Em entrevista, ainda em junho de 1970, Sarubbi informou que *Xumucuís* era a tentativa de uma “visão atual sobre um tema popular muito comum nas cidades do interior do Pará”.⁸⁴ Elementos das festas e brinquedos populares de sua cidade natal, e de Belém e outras cidades amazônicas, são manejados em prol de uma arte ‘atualizada’.

Na mesma entrevista, ele foi questionado se achava “importante o aproveitamento de temas populares no campo das Artes Plásticas”, ideia evidentemente confirmada por Sarubbi, que chegou a afirmar que “quase todos os grandes artistas [da história da humanidade] buscaram inspiração em temas populares”.⁸⁵ A jornalista que o entrevistou parecia ter, também, clareza de que “aproveitando temas populares” ele se situava “como artista de vanguarda”.⁸⁶

Parece se confirmar, por um lado, a ideia de que a virada dos anos 1960 para os 1970 trouxe uma mudança epistemológica mundial, em que as distinções entre cultura erudita e cultura popular são questionadas e subvertidas.⁸⁷ Por outro lado, aponta para a busca de uma posição dos artistas brasileiros em um sistema de valores transnacional, acentuado pelo crescente processo de ‘globalização’ da vida cotidiana. Não à toa, *Xumucuís* teve um êxito instantâneo: premiado em Belém, despertou grande interesse de Oswald de Andrade Filho.⁸⁸ A obra também foi selecionada para a representação brasileira na XI Bienal de São Paulo e teve ampla recepção crítica positiva no campo artístico em São Paulo. Por fim, foi levada a inúmeras exposições coletivas e individuais em cidades no Brasil e em outros países, inclusive em décadas posteriores, como na circulação que fez por várias cidades na Alemanha, em 1993.⁸⁹

⁸⁴ Valdir Sarubbi, entrevistado em Lana, “Lana em Tom Maior”, *A Província do Pará*, Belém, 07 e 08 de junho de 1970, cad. 3, p. 10. **AV**.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ Conferir Pedro Dolabela Chagas, “1970”: *arte e pensamento*, Belo Horizonte: UFMG, 2018.

⁸⁸ Conferir Valdir Sarubbi, entrevistado em Lana, obra citada.

⁸⁹ Ilton Ribeiro, *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011, p. 90-91.

O interesse artístico pela cerâmica marajoara

Até aqui, comentamos sobre a relação de Sarubbi com as culturas ditas populares. Mas, essa relação, por si só, revela muito pouco sobre a diálogo travado com as culturas visuais das iconografias indígenas – naquela altura muito mais um tema arqueológico que folclorista, muito mais artefato museológico que cultura popular.

Falamos em cultura visual marajoara, mas não se deve esquecer que os estilemas usados na ornamentação de povos indígenas são muito amplos e difundidos. Uma série de populações – desaparecidas ou ainda existentes nos anos 1970 – manejavam padrões iconográficos que, a princípio, poderiam ser relacionados aos desenhos de Sarubbi.

Por que então afirmamos haver um diálogo específico com a cultura marajoara na série *Meditação labiríntica*? A questão diz respeito mais à ideia de ‘arte marajoara’ do que propriamente a uma inspiração ou uso direto dessa iconografia por Sarubbi. Como vimos, antes de surgir o termo *Meditação labiríntica* para batizar a série, algumas de suas obras traziam o título de *Serial marajoara*. Além disso, ele próprio falou dos desenhos como “estilização de feição gráfica de desenho marajoara”.⁹⁰

A cultura visual marajoara a que nos referimos se constitui basicamente de objetos em cerâmica, obtidos em escavações arqueológicas na Ilha do Marajó, Pará, desde a década de 1870. Esses objetos possuem intrigantes padrões iconográficos, gravados por meio de incisão, e vêm sendo colecionados e estudados regularmente até hoje.

Por sua similaridade com os padrões ornamentais de culturas visuais de outros continentes e períodos, especialmente da Antiguidade, a iconografia marajoara breve se tornou um referencial mitificado do passado brasileiro. No contexto de consolidação da independência do país e, depois, da instauração da república, cresceram as ideias nacionalistas e as tentativas de construção de uma identidade nacional. A cultura visual marajoara, é óbvio, serviu muito bem a esses propósitos. Entre as décadas finais do século 19 e meados do 20, muitos artistas passaram a se debruçar sobre a cultura visual marajoara, de modo a alimentar seus próprios projetos artísticos – por sua vez vinculados às correntes de pensamento em cada época, como o nacionalismo.⁹¹

⁹⁰ Valdir Sarubbi, entrevistado em Lana, “Lana em Tom Maior”, *A Província do Pará*, Belém, 07 e 08 de junho de 1970, cad. 3, p. 10. AV.

⁹¹ Sobre o percurso histórico da iconografia marajoara na ciência e nas artes, conferir Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2015.

Pela proximidade de Belém com o Marajó, a cultura visual marajoara exerceu uma atração intensa sobre o campo cultural da cidade, se comparada a outras cidades brasileiras. Esse passado nacional mitificado em torno das sociedades indígenas marajoaras foi, para o desenvolvimento das artes locais, uma tradição sempre presente no horizonte. Se tomarmos a conhecida terminologia de Marta Traba, sobre áreas “abertas” e “fechadas”,⁹² veremos como o cosmopolitismo de Rio de Janeiro e São Paulo é quase a condição inversa do ‘nativismo’ em Belém.

No contexto mais imediato, em relação à obra de Sarubbi em 1970, temos no Brasil a crescente valorização da cerâmica dita ‘popular’, muitas vezes chamada de ‘artesanato’. Em Belém, essa cerâmica popular conviveu com o peso da tradição marajoara – além de outras culturas visuais também significativas, como a Santarém ou tapajônica. Buscou, portanto, replicar e/ou reelaborar aqueles fragmentos de um passado mitificado e usado em favor de uma identidade nacional(ista).

As cerâmicas populares ‘neomarajoaras’ logo se tornaram souvenirs dos mais requisitados, algumas vezes tendo sua produção apoiada por órgãos governamentais ou pela iniciativa privada. Um exemplo foram as feiras promovidas pelo Governo do Estado Pará nos anos 1970, em que havia grande presença de peças em cerâmica, cópias de artefatos arqueológicos dos povos marajoaras, entre outros.⁹³

Além das cópias, os artefatos arqueológicos ‘originais’ pareciam estar ainda consolidando seu processo de valorização social. Uma significativa coleção de cerâmica tapajônica, de Ubirajara Ribeiro, em Santarém, foi vendida em 1971 para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP.⁹⁴ E mesmo alguns objetos de grande valor vieram à tona, literalmente, naquele período, como a urna marajoara encontrada em fazenda no início de 1970 (Figura 206). Havia uma ideia em processo de estabelecimento, de que a cerâmica marajoara (e outras) importava à sociedade paraense não apenas por seu valor histórico ou científico, mas também por seu potencial turístico.⁹⁵

No campo artístico especializado, há exemplos interessantes, como o cartaz do II Salão de Artes Plásticas da UFPA (1965, Figura 207). Possivelmente visto por Sarubbi,

⁹² Marta Traba, *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950/1970*, tradução de Memani Cabral dos Santos, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

⁹³ Conferir Maria do Carmo Rodrigues, *Artesanato no Pará*, catálogo da Exposição-Feira do Artesanato do Pará, Belém: IDESP, 1971. **BC**.

⁹⁴ “Goeldi diz que coleção foi bem vendida à USP”, *A Província do Pará*, Belém, 27 e 28 de junho de 1971, cad. 1, p. 10. **AV**.

⁹⁵ Roberto Rodrigues, “Cerâmica marajoara: atração a parte”, *A Província do Pará*, Belém, 22 e 23 de março de 1970, cad. 4, p. 2. **AV**.

este cartaz recorria à iconografia marajoara, ainda que o evento pretendesse a ‘modernização’ da produção artística na cidade, e sua ‘integração cultural’ aos centros tidos como ‘avançados’. O exemplo não é um caso isolado. No Brasil todo, a cultura visual marajoara foi manejada, seja na arquitetura, no design e em tudo quanto a imaginação permitisse relacionar com aquela iconografia.⁹⁶

Encontrava-se em Belém desde 1947 o jornalista Frederico Barata, como dito na seção 1.2.1 desta tese. Barata foi um personagem importante para o campo artístico local, por suas atividades enquanto intelectual e interlocutor e, também, pela significativa coleção artística que trouxe à cidade. Seu interesse, contudo, não se restringia à produção artística especializada do século 20: foi um grande colecionador de artefatos arqueológicos indígenas, além de responsável por estudos sobre o assunto. Ainda em 1952, Barata integrou a equipe do compêndio *As artes plásticas no Brasil* (dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade), com o capítulo sobre arqueologia.

O material foi ainda reeditado como livro de bolso em 1968, cuja capa trouxe uma cerâmica de Santarém e a contracapa uma cerâmica do Marajó (Figura 208). É muito plausível que essa edição de bolso tenha tido grande circulação em Belém, no período imediatamente anterior às primeiras obras da série que veio a se chamar *Meditação labiríntica*, de Sarubbi.

Uma parte considerável da coleção arqueológica de Frederico Barata foi doada ao Museu Paraense Emílio Goeldi, em 1959. É esse museu o grande responsável, em Belém, pelo contato direto dos artistas locais com os artefatos arqueológicos. Evidentemente, muitas outras coleções foram se formando em outras cidades, no decorrer de décadas de escavações empreendidas sob o custeio de museus e universidades de várias partes do mundo.⁹⁷ Muitos estudos também foram realizados, intensificados com a crescente reflexão patrimonial vivenciada no país a partir dos anos 1930.

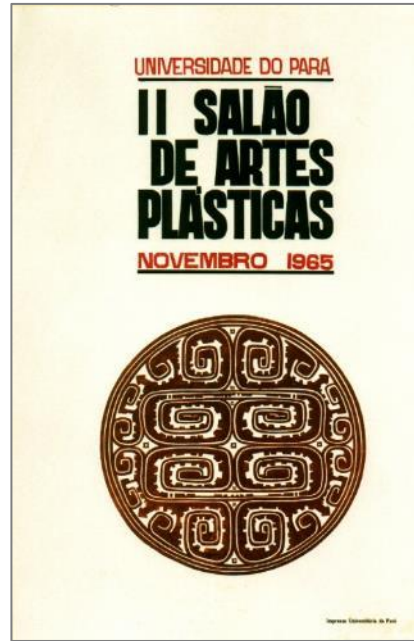
Além de tudo, a iconografia marajoara foi manuseada e reelaborada por muitos artistas, com diferentes finalidades, nas artes plásticas especializadas e nas artes utilitárias ou decorativas. Em Belém, temos o exemplo de Theodoro Braga e Manoel Pastana, que não são nada desprezíveis enquanto possíveis antecedentes para Sarubbi.

⁹⁶ Conferir Anna Maria Alves Linhares, obra citada.

⁹⁷ Conferir Frederico Barata, *As artes plásticas no Brasil: arqueologia*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p. 120-121.



206



207



208

Figura 206: Registro em preto e branco de Solange Morelli ao lado de urna marajoara encontrada na fazenda Campo Limpo (Marajó), Museu Paraense Emilio Goeldi, 1970.

Fonte: Edwaldo Martins, “Em frente”, *A Província do Pará*, Belém, 08 de janeiro de 1970, cad. 2, p. 3. AV.

Figura 207: Cartaz do II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, 1965.

Fonte: Acervo da Biblioteca do MAC USP.

Figura 208: Capa e contracapa de livro com cerâmicas de Santarém e Marajó, 1968.

Fonte: Frederico Barata, *As artes plásticas no Brasil: arqueologia*, 2ª ed., dir. e intr. de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. MG.

Theodoro Braga e Vicente do Rego Monteiro

Listando artistas plásticos da primeira metade do século 20 que em algum momento se interessaram pelo diálogo com a cultura visual marajoara, a historiadora Anna Linhares menciona nada menos que quinze nomes:⁹⁸ Antonio Paim Vieira, Camilla Álvares de Azevedo, Carlos Hadler, Correia Dias, Dimitri Ismailovitch, Eliseu Visconti, Euclides Fonseca, José Tanaka, Manoel Pastana, Manoel Santiago, Maria Francelina, Maria Margarida, Theodoro Braga, Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret. Outros poderiam ser acrescentados, como o carioca Fernando Lisboa e, é claro, Valdir Sarubbi a partir dos anos 1970.

Artistas de várias regiões do país, alguns com maior relevância para a historiografia da arte brasileira, outros quase completos desconhecidos. Também variam as estratégias, umas mais criativas que outras, através das quais se aproximam daquela cultura visual. O ‘estilo marajoara’ se tornou verdadeiro símbolo nacional e, portanto, também podia ser lido como um elemento de uma brasilidade superficial e instantânea, prontamente recusada por artistas e críticos menos ufanistas ou mais interessados nas questões intrínsecas das linguagens artísticas do que em seus temas e usos.

Insistir, então, na relevância do programa estético de Sarubbi, com *Meditações labirínticas* e seus desdobramentos, significa ver nessa produção algo que a diferencia do corriqueiro. Um passo além, diante dos artistas da primeira metade do século. Quero comparar, portanto, a obra de Sarubbi com a obra dos dois artistas que elaboraram os projetos artísticos mais significativos de diálogo com a cerâmica marajoara: Theodoro Braga e Vicente do Rego Monteiro. Sarubbi me parece dar continuidade em questões que foram postas por obras desses artistas nas primeiras décadas do século 20.

O paraense Theodoro Braga teve sua formação artística iniciada em Recife, consolidada no Rio de Janeiro e aprofundada em Paris, entre a década de 1890 e 1905, ano em que retorna da França para Belém. Realizou obras significativas em pintura acadêmica, em gêneros importantes como o histórico. Considerando as convenções do campo artístico da época, com suas hierarquias entre gêneros e hierarquia entre belas artes e artes decorativas, não é de espantar que seu trabalho voltado ao design não tenha sido devidamente reconhecido pela sociedade em que foi produzido.

⁹⁸ Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2015, p. 105-138.

1905, além de ser o ano em que Braga retornou a Belém, foi também o ano em que ele realizou *A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, conjunto de trinta e duas pranchas em aquarela e doze desenhos.⁹⁹ A obra recorre à flora amazônica e aos grafismos marajoaras para apresentar um conjunto de propostas de design e ornamentação, voltados a diferentes objetos e suportes.

A *Planta Brasileira...* foi ‘publicada’ com Theodoro Braga já em Belém, por isso imaginamos que sua investigação da cerâmica marajoara tenha se dado via Museu Paraense Emilio Goeldi.¹⁰⁰ Mas não seria de todo insensato supor que, como Vicente do Rego Monteiro, Theodoro Braga tenha tido contato com as coleções de cerâmica marajoara do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (Rio de Janeiro) e do Museu de Etnografia do Trocadéro (atual Museu do Homem, Paris). E, possivelmente, seu projeto tenha sido condicionado pelo *art nouveau* e por obras como *Plants and their application to ornament* (1896), de Eugène Grasset,¹⁰¹ com o qual Theodoro Braga manteve contato em sua estada em Paris.

O campo das artes decorativas chegou ao final do século 19 com a ideia bastante difundida de que os projetos de design deveriam se basear não mais em repertórios aleatórios e estrangeiros, em junções ecléticas, mas deveriam sim se inspirar na ‘natureza’ local (flora e fauna).¹⁰² Com *Planta Brasileira...*, Theodoro Braga demonstrou sintonia com essas ideias, e se tornou um dos precursores do debate de nacionalização das artes decorativas no Brasil.¹⁰³ E sua produção não observou só a paisagem natural amazônica, mas também a paisagem cultural histórica, absorvendo a visualidade marajoara.

A lida com os padrões geométricos e ornamentais das culturas da Antiguidade parecia já ser frequente nos manuais de arte decorativa europeus, que possivelmente circularam no ensino de artes brasileiro do século 19. Mas essa lida com a cultura visual marajoara foi uma novidade no país, introduzida por Eliseu Visconti e Theodoro Braga naquele começo de século. Como se pode constatar em algumas pranchas de *Planta*

⁹⁹ O manuscrito se encontra no acervo de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, conforme Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2015, p. 88.

¹⁰⁰ Conferir Aldrin Figueiredo, “O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940)”, *Antíteses*, Revista do Programa de Pós-graduação em História Social da UEL, v. 7, n. 14, Londrina (PR), julho a dezembro de 2014, p. 23.

¹⁰¹ Eugène Samuel Grasset. Lausana (Suíça), 1845 – Sceaux (França), 1917.

¹⁰² Conferir Patricia Bueno Godoy, “O nacionalismo na arte decorativa brasileira – de Eliseu Visconti a Theodoro Braga”, em *Anais do I Encontro de História da Arte*, Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp, Campinas, v. 3, 2005, p. 79

¹⁰³ *Ibidem*, p. 79-80.

Brasileira... (Figuras 209 e 210) a grande qualidade de Theodoro Braga foi aliar um estudo metuculoso da iconografia marajoara com uma capacidade inventiva voltado a diversas esferas do design; seguidos ainda por uma densa formulação programática voltada ao ensino e divulgação dessa ‘nacionalização’ da produção artística.

Esse programa de ensino foi aplicado em Belém, durante o período em que Theodoro Braga lecionou na cidade, e um de seus discípulos mais conhecidos foi Manoel Pastana. Suas obras em arte decorativa (Figuras 211 e 212, por exemplo) apontam para desdobramentos das questões postas por Braga, aliando elementos da natureza amazônica com o tratamento formal da iconografia marajoara.

Gestado em Belém, o projeto artístico de um design nacionalista, por Theodoro Braga, seria pouco conhecido ou estudado durante o século 20,¹⁰⁴ a condição da colonialidade, que regula a produção e difusão do conhecimento, é aqui exemplar. Ainda assim, um paraense-carioca como Quirino Campofiorito reconhecerá, ainda no início dos anos 1980, que a “produção mais original” de Braga se encontrava “no terreno das artes decorativas, em que, numa larga e variada produção, procura uma estilização com a fauna e a flora amazonense [sic] partindo da arte marajoara”.¹⁰⁵

Como se discutiu nos capítulos anteriores, Campofiorito teve grande presença e interlocução com o campo artístico em Belém, nos anos 1960 e 1970. Não é de estranhar, portanto, que tenha percebido a originalidade de Braga justamente em suas artes decorativas. Na pintura, Theodoro Braga permaneceu acadêmico e um tanto conservador. Outro paraense-carioca que atuou bastante em Belém, radicado no Rio de Janeiro, foi Mario Barata. Ele participou do júri que, em 1970, premiou *Xumucuí*s e enviou Sarubbi para a Pré-Bienal de São Paulo. Mas, além de *Xumucuí*s, essa exposição também trouxe dois desenhos de Sarubbi. Sobre eles, Mario Barata afirmou:

são uma reformulação de experiência dos anos 20 de estilização marajoara (em que Teodoro Braga trabalhou com o espírito acadêmico preponderante na época – agora realizada com maior sutileza e grafismo mais sensível). Confirmou-se assim a unidade de interpretação que o artista dá ao modernismo, a partir de termos locais (...).¹⁰⁶

¹⁰⁴ Essa condição é notada, entre outros, por Patricia Bueno Godoy, obra citada, p. 82; e ainda por Jorge Schwarz, *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*, São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 36.

¹⁰⁵ Quirino Campofiorito, *História da pintura brasileira no século XIX*, Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 152.

¹⁰⁶ Mario Barata, “Exposição de artes plásticas no Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

É singular que Mario Barata credite ao projeto de Theodoro Braga a referência para o trabalho de Sarubbi. Isso pode significar que, no decorrer daqueles pouco mais de sessenta anos, os rastros deixados pelo projeto de Braga ainda eram perceptíveis em Belém, por mais que fossem quase invisíveis no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

O pernambucano Vicente do Rego Monteiro, quase três décadas mais jovem que Theodoro Braga, se radicou em Paris ainda aos onze anos, com a família. Lá desenvolveu sua formação artística, na agitada primeira metade dos anos 1910. Com o início da I Guerra Mundial, em 1914, sua família e ele retornam ao Brasil. Passa alguns anos no Rio de Janeiro, depois volta ao Recife, circula novamente por Rio de Janeiro e São Paulo e, em 1921, retorna a Paris, onde permanece até 1932 e onde desenvolve boa parte da pintura que o consagrou. No Brasil, ficam obras suas com que participa da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo.¹⁰⁷

É entre 1919 e 1921, porém, que Vicente do Rego Monteiro se interessa pelas culturas amazônicas. Um dos caminhos que explora é o de trabalhar com temas da cosmologia indígena, geralmente em aquarelas com uma figuração marcada pelo *art nouveau* europeu bem como pela gravura japonesa (Figura 213, por exemplo). Mas, em certo momento, possivelmente a partir do contato com as cerâmicas marajoaras em livros e no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, começa a dialogar não apenas com os temas, mas com as próprias soluções formais de culturas indígenas.

Em 1922, o diálogo que estabelecia com a cultura visual marajoara chegou a condicionar incursões suas pela abstração geométrica (Figura 214, por exemplo). Depois, nos livros *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone* (1923) e *Quelques visages de Paris* (1925), lançados em Paris, retomou algumas de suas obras produzidas no Brasil, transmutadas como ilustração. Mas também se utilizou de uma série de elementos abstratos ou estilizados, tomados ou recriados a partir da iconografia marajoara. Em alguns momentos alcançou mesmo uma síntese formal, entre a representação modernista e a estilização marajoara (Figuras 215 e 216, por exemplo).

¹⁰⁷ Conferir a cronologia de Vicente do Rego Monteiro em Walter Zanini, *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*, São Paulo: Empresa das Artes; Marigo, 1997, p. 13.

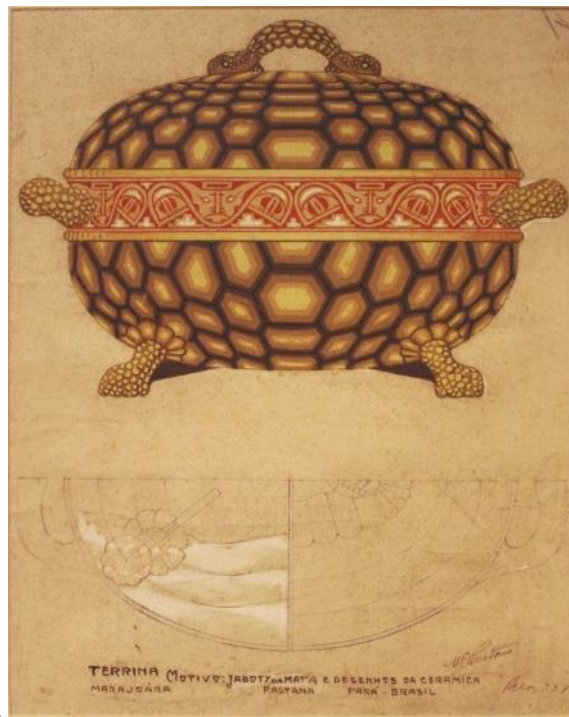
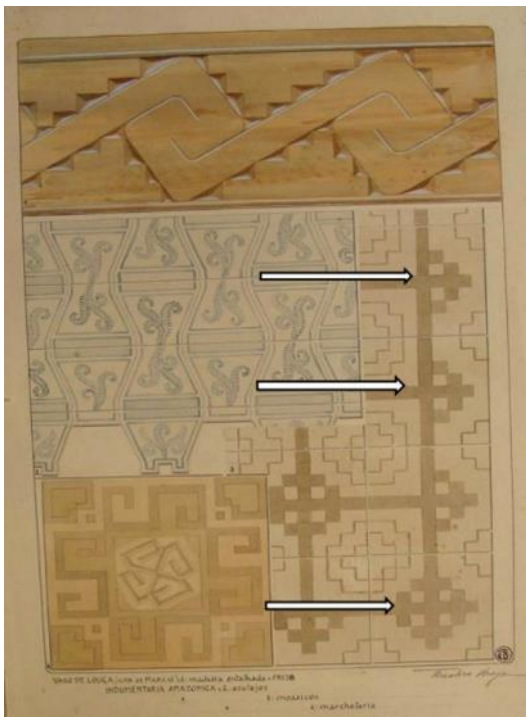
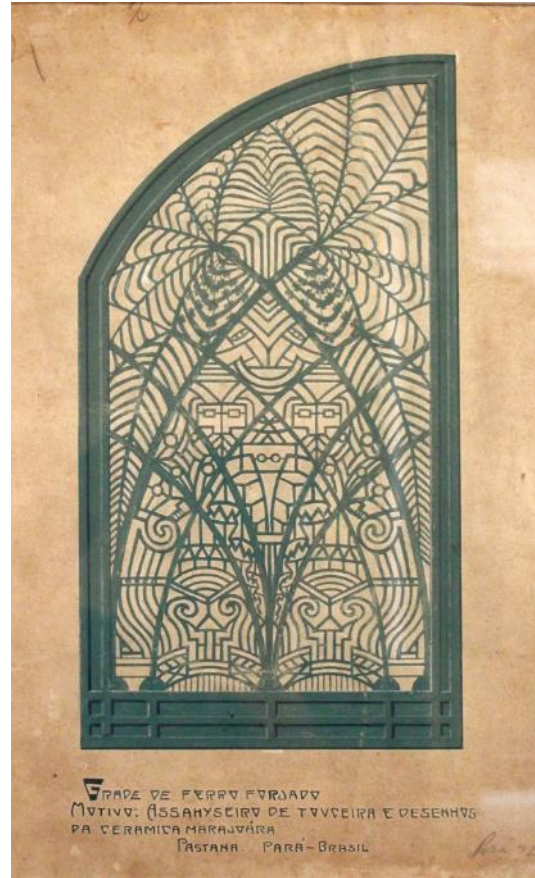


Figura 209: *Cerâmica do Marajó: pente, mosaico, tapete*, aquarela sobre papel, prancha de *A Planta Brasileira [copiada do natural] e aplicada à ornamentação*, Theodoro Braga, manual para arte decorativa, 1905.

Fonte: Acervo da Biblioteca Mário de Andrade. Registro publicado em Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2015, p. 90.

Figura 210: *Vaso de louça (Ilha de Marajó): indumentária amazônica: 1. madeira entalhada (frizo), 2. azulejos, 3. mosaicos, 4. marchetaria*, aquarela sobre papel, prancha de *A Planta Brasileira [copiada do natural] e aplicada à ornamentação*, Theodoro Braga, manual para arte decorativa, 1905.

Fonte: Acervo da Biblioteca Mário de Andrade. Registro publicado em Anna Maria Alves Linhares, *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*, Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2015, p. 93.

Figura 211: *Grade de ferro forjado, motivo: assahyheiro de touceira e desenhos de cerâmica marajoara*, Manoel Pastana, aquarela sobre papel, 43cm x 27cm, 1928.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 212: *Terrina marajoara, motivo: jaboty da matta e desenhos da cerâmica marajoara*, Manoel Pastana, aquarela sobre papel, 42,5cm x 32cm, 1928.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

No prefácio de *Legendes...*, Rego Monteiro indica: “O que sobretudo surpreende no conjunto das manifestações da arte amazônica é o desprezo quase absoluto por qualquer realismo, e sua orientação simbolista”.¹⁰⁸ Esse tratamento formal orientará sua pintura no restante daquela década e até o fim da vida. Jorge Schwartz percebe que “Os princípios da geometrização ameríndia, unidimensional e planimétrica marcariam para sempre, e de forma inconfundível, a pintura de seu indianismo de vanguarda”.¹⁰⁹ Já em 1922, em uma obra como *A crucifixão* (Figura 217), essa síntese entre as visualidades modernista e marajoara é alcançada, somadas a uma paleta terrosa muito característica.

Se Theodoro Braga propunha a nacionalização da produção artística com um projeto arrojado no campo da arte decorativa, na sua pintura não chegou a uma síntese semelhante àquela alcançada por Rego Monteiro. Em sua pintura, Braga permaneceu no geral um acadêmico, que traduzia os temas nativos ou amazônicos (como as cosmogonias indígenas) por meio de formas buscadas na arte estrangeira.

Vicente do Rego Monteiro levou a questão a outro patamar, ao propor na sua pintura (então o suporte ou técnica mais valorizados) não apenas um diálogo temático com as culturas nativas – empreendimento levado a cabo por muitos dos modernistas brasileiros –, mas também um diálogo formal, que se alimentava das especificidades da visualidade marajoara.

Certamente, a distância geracional contribuiu para essa diferença de postura. Theodoro Braga era um artista formado no quadro de mentalidade da pintura acadêmica dos anos 1890, no ambiente da Escola Nacional de Belas Artes. Já Vicente do Rego Monteiro teve sua formação artística na Paris cosmopolita da primeira metade dos anos 1910, tendo vivenciado um ambiente muito mais propenso aos valores das correntes modernistas de vanguarda.

Ainda assim, parece plausível supor que, se não a produção, ao menos a recepção da obra de Vicente do Rego Monteiro tenha sido condicionada pelos feitos de Theodoro Braga. Ronald de Carvalho, comentando a exposição de Rego Monteiro no Rio de Janeiro, em 1921, parece trazer ecos das propostas de nacionalização nas artes

¹⁰⁸ Vicente do Rego Monteiro, *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone*, Paris: Tolmer, 1923; edição fac-similar com apresentação de Jorge Schwartz e tradução de Regina Salgado Campos, São Paulo: Edusp, 2005. **CH**.

¹⁰⁹ Jorge Schwartz, “Apresentação”, em Vicente do Rego Monteiro, *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone*, Paris: Tolmer, 1923; edição fac-similar, São Paulo: Edusp, 2005. **CH**.

decorativas firmadas por Theodoro Braga.¹¹⁰ E ambos, Braga e Rego Monteiro, parecem ter partilhado o interesse formal pelas manifestações artísticas ‘primitivas’, ideia que circulava largamente em Paris, onde pululavam as coleções arqueológicas e etnográficas provenientes de outros continentes e pelas quais muito se interessaram os artistas modernos europeus.¹¹¹

Parece haver duas diferenças principais entre a obra decorativa (e seu programa de ensino) de Theodoro Braga e da obra de Vicente do Rego Monteiro e a de outros artistas que recorreram à cultura visual marajoara. A primeira, o ineditismo; pois ambos se anteciparam, cada qual a seu modo, a esses outros artistas. Naquele primeiro quarto do século 20, no Brasil, eles abriram novas sendas dentro do debate geral sobre a identidade nacional na produção artística.

A segunda diferença está no grau de sofisticação criativa de seus projetos artísticos. Tanto a obra de um como a de outro foram elaboradas a partir de processos consistentes de pesquisa sobre a cultura visual marajoara, mas ainda assim (ou justamente por isso) não se limitaram à mera replicação dessa iconografia. Conseguiram chegar a uma compreensão particular dos princípios formais que estruturavam aquela cultura visual e, a partir de então, reelaborar esses elementos em uma produção original.

A questão que esses dois artistas colocaram por meio de suas obras, portanto, é a do diálogo formal com as culturas visuais não-ocidentais e não-artísticas (no sentido de arte especializada formulado nas sociedades europeias) – no caso deles, uma cultura nativa, a marajoara. Não se pode afirmar com exatidão que Valdir Sarubbi tenha tomado os mesmos como referência direta para *Meditação labiríntica*, mas é certo que as obras aqui discutidas pavimentaram o caminho que o artista trilhou nos anos 1970.

¹¹⁰ Conferir Walter Zanini, *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*, São Paulo: Empresa das Artes; Marigo, 1997, p. 91-93.

¹¹¹ Conferir Robert Goldwater, *Primitivism in modern art*, edição ampliada, Cambridge: Harvard University, 1986.



213



215



214



216



217

Figura 213: *Uma jovem*, Vicente do Rego Monteiro, aquarela e nanquim sobre papel, 1921.

Fonte: Acervo do MAC USP.

Figura 214: *Motivo indígena*, Vicente do Rego Monteiro, óleo sobre madeira, 38cm x 28cm, 1922.

Fonte: Acervo de Max Perlingeiro. Registro publicado em Walter Zanini, *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*, São Paulo: Empresa das Artes; Marigo, 1997, p. 171.

Figura 215: Ilustração, Vicente do Rego Monteiro, 1923.

Fonte: Vicente do Rego Monteiro, *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie*, Paris: Tolmer, 1923; edição fac-similar com apresentação de Jorge Schwartz e tradução de Regina Salgado Campos, São Paulo: Edusp, 2005. **CH**.

Figura 216: Ilustração, Vicente do Rego Monteiro, 1925.

Fonte: Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, Paris: Juan Dura, 1925; edição fac-similar com apresentação de Jorge Schwartz e tradução de Regina Salgado Campos, São Paulo: Edusp, 2005. **CH**.

Figura 217: *A crucifixão*, Vicente do Rego Monteiro, óleo sobre tela, 89,5cm x 79,5cm, 1922.

Fonte: Acervo do MAM Rio (Coleção Gilberto Chateaubriand).

Estratégia artística decolonial, ou regionalismo reformulado?

O que aproxima as obras de Theodoro Braga, Vicente do Rego Monteiro e Valdir Sarubbi? Por que não veríamos nesses três artistas – e na obra de Sarubbi em especial, por estar situada meio século depois das outras duas – apenas um regionalismo, camuflado por trás da moda internacionalista vigente? A meu ver, esses três artistas desenvolveram projetos peculiares de operar com uma ‘decolonização’ do olhar artístico (se pudermos projetar esse termo recente nessas obras que lhe antecedem).

Cabe fazer uma rápida digressão para analisar um pouco melhor a ideia de “estéticas decoloniais”,¹¹² termo que uso a partir de Pedro Pablo Gómez e Walter Mignolo. O aspecto decolonial que pode ser apontado em algumas obras de arte não diz respeito a uma essência identificável, mas sim a um jogo de posições, coletivas ou individuais, frente à matriz colonial da modernidade e de suas rotas, no decorrer da história, como formas de interpelação ao projeto moderno.¹¹³

(...) é possível que existam práticas estéticas de caráter decolonial, embora não se denominem como tais. (...) O caráter decolonial não é inerente a um objeto, uma obra, uma prática, uma pessoa ou grupo, senão a um modo de ser, sentir, pensar e fazer em uma situação determinada, enfrentando a matriz colonial do poder em algumas de suas faces ou dimensões.¹¹⁴

Quando afirmo, nesta tese, algum aspecto decolonial em algum projeto artístico específico, busco ressaltar certas características e opções dos artistas que, vistas em seus respectivos momentos históricos, surgem como enfrentamento de certa colonialidade. Optar pelas culturas visuais subalternizadas, em vez de simplesmente assimilar a estética ocidental e seus valores eurocentrados, era uma maneira de assumir uma posição que hoje pode ser dita decolonial.

É evidente que, no caso de Sarubbi, sua opção pela iconografia marajoara nos anos 1970 parece muito menos potente, enquanto enfrentamento decolonial, do que a mesma opção em Theodoro Braga e em Rego Monteiro, nas primeiras décadas do século 20. Para Sarubbi, optar pela referência às iconografias marajoaras era optar por certo símbolo de amazonidade que já vinha sendo elaborado há quase um século. Ainda

¹¹² Pedro Pablo Gómez e Walter Mignolo, “Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer em Abya Yala e la Gran Comarca”, em Pedro Pablo Gómez e Walter Mignolo (cur.), *Estéticas decoloniales*, Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 6-23.

¹¹³ *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁴ “(...) es posible que existan prácticas estéticas de carácter decolonial, aunque no se denominen como tales. (...) El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder.” *Idem*.

assim, essa escolha indicava uma opção por imagens da Amazônia (por mais estereotipadas que fossem) e por uma cultura visual indígena tomada como conhecimento estético.

Sarubbi, como Braga e Monteiro, certamente era um artista com grande abertura aos valores internacionalistas, às estéticas que lhe chegavam por meio das estruturas da colonialidade. É possivelmente por causa dessa abertura que sua obra alcançou um êxito imediato e intenso. Ainda assim, há certo fechamento, lido aqui como estratégia decolonial, e que precisa ser melhor analisado. Ademais, é necessário

reconhecer que o decolonial não aparece de uma maneira pura e limpa, isolado do moderno/colonial, muito ao contrário; o decolonial como um vetor, uma linha de força com direcionalidade, uma borda, um desvio, uma dissonância, um alerta ou uma fuga que se dá nos interstícios e margens da modernidade, em seus espaços de poder e controle, em suas instituições, em seus modos de produção de sujeitos e sujeições. Quer dizer, as estéticas decoloniais aparecerão como processos de desenganche, desprendimento e desgarramento tanto dos regimes da estética, e suas variações modernas, pós e transmodernas, como dos regimes culturais e culturalistas, exotizantes e folclorizantes das ciências humanas e sociais.¹¹⁵

A operação decolonial, em Theodoro Braga, Rego Monteiro e Sarubbi, diz respeito ao diálogo estabelecido com as culturas subalternizadas, não-ocidentais e estranhas ao campo artístico especializado. Esse diálogo foi tanto simbólico (temático) quanto formal. Não se limitou a uma tradução de temas locais em linguagens e formas estrangeiras.

Ao realizar esse salto, esses três artistas parecem propor uma equiparação de valores estéticos: a herança artística erudita e ocidental (do *art nouveau*, das correntes modernistas, da tradição construtiva e neoconcreta) foi posta no mesmo patamar que as culturas visuais autóctones ou mestiças (indígenas ou caboclas). No caso de Sarubbi, seu programa estético em geral conjugou as culturas visuais marajoara e ribeirinha com a tradição construtiva.

Parece ter havido um solo comum, no Brasil, para o desenvolvimento de práticas semelhantes. É sempre citada a obra de Alfredo Volpi em São Paulo, nos anos 1950, como exemplo de projeto artístico que pôs em relação tanto os valores construtivos estrangeiros quanto os referentes locais das culturas populares, alcançando um trabalho

¹¹⁵ “reconocer que lo decolonial no aparece de una manera pura y limpia, aislado de lo moderno/colonial, sino todo lo contrario; lo decolonial como un vector, una línea de fuerza con direccionalidad, una rebaba, un desvío, una disonancia, una alerta o un escape que se da en los intersticios y márgenes de la modernidad, en sus espacios de poder y control, en sus instituciones, en sus modos de producción de sujetos y sujecciones. Es decir, las estéticas decoloniales aparecerán como procesos de desenganche, desprendimiento, y desgarramiento tanto de los regímenes de la estética, y sus variaciones modernas, pos y transmodernas, como de los regímenes culturales y culturalistas, exotizantes y folclorizantes de las ciencias humanas y sociales.” Ibidem, p. 18.

original que respondeu à necessidade de uma ‘brasilidade internacionalista’ que os campos artísticos no eixo Rio de Janeiro-São Paulo formulavam e defendiam.

Também as culturas visuais africanas e afro-brasileiras (especialmente vinculadas ao campo da religião) fomentaram projetos artísticos semelhantes, cruzados com a tradição construtiva estrangeira. Em vez de “representações icônicas de práticas culturais” afrodescendentes, como em obras de Djanira¹¹⁶ e Carybé,¹¹⁷ surgem “sendas abertas” nas obras dos baianos Rubem Valentim e Mário Cravo Jr. a partir nos anos 1950, que “resultam do diálogo artístico entre culturas afrodescendentes e princípios construtivos”.¹¹⁸

O projeto de Sarubbi correspondia, então, a uma ideologia artística que vinha se tornando hegemônica no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (alimentado por seus Outros, por suas margens): o caminho para a arte brasileira seria a síntese da vocação construtiva com as heranças culturais autóctones ou mestiças e populares. Essa era uma variação, ou desdobramento, da ideia de brasilidade gestada principalmente no modernismo paulista.

A obra inicial de Sarubbi lhe coloca numa posição algo relacionada a artistas como Volpi e Valentim, construtivo-populares, e ao neoconcretismo de Oiticica. Mas essa sua produção também lhe impõe como um dos antecedentes do debate sobre a ‘geometria sensível’ latino-americana, assim como do debate multiculturalista empreendido nos anos 1980, no Brasil e no mundo.

Se antecipa, ainda, à entrada das culturas visuais indígenas no campo artístico especializado. Se a presença da região amazônica na historiografia das artes plásticas brasileira estivera, até então, quase restrita às descobertas arqueológicas de objetos em cerâmica, o final dos anos 1970 começa a marcar novas abordagens. As culturas visuais indígenas amazônicas, antigas ou contemporâneas, até então estudadas apenas pela antropologia e ciências afins, começaram a ocupar espaço também nas narrativas do campo artístico.

Um exemplo limítrofe é o do livro *Abstração na arte dos índios brasileiros* (1979), de Antônio Bento, que habita uma interessante zona de contato entre antropologia e crítica de arte, tomando as culturas visuais indígenas a partir das produções artísticas de cunho construtivo, tão em voga no Brasil dos anos 1950. Depois, o VIII SNAP, promovido pela Funarte em 1985, trouxe como uma de suas Salas Especiais a exposição *Arte e Corpo*:

¹¹⁶ Djanira da Motta e Silva. *Avaré* (SP), 1914 – Rio de Janeiro (RJ), 1979.

¹¹⁷ Pseudônimo de Hector Julio Páride Bernabó. Lanús (Argentina), 1911 – Salvador (BA), 1997.

¹¹⁸ Roberto Conduro, *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*, Rio de Janeiro: Eduerj, 2013, p. 62.

pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros, acompanhada de catálogo homônimo, trazendo textos de autores diversos, especialmente de antropologia. No ano seguinte, 1986, a representação brasileira na XLII Bienal de Veneza trouxe, além dos artistas Gastão Manoel Henrique,¹¹⁹ Geraldo de Barros¹²⁰ e Renina Katz,¹²¹ artefatos de diferentes povos indígenas brasileiros.

Há no projeto inicial de Sarubbi também a demarcação de um local de fala: o ponto de vista do ‘ser amazônico’. A opção pela cultura popular cabocla, das festas e brinquedos populares, e pela cerâmica marajoara aponta para uma tomada de posição ‘amazônica’, consoante com o ideário corrente no campo cultural em Belém, naquele período. Sarubbi, portanto, também fazia parte da elaboração de uma “moderna tradição amazônica”.¹²²

A despeito dessa condição, o artista (como muitos de seus contemporâneos em Belém, nas demais linguagens artísticas) buscou fugir ao regionalismo superficial e ensimesmado. “O artista é um cronista do seu tempo e do seu lugar e para isso ele se vale de todos os elementos que estão à sua disposição. Assim é que tenho feito minha arte, partindo do aproveitamento de temas populares, *sem cair apenas no folclore*, é claro”.¹²³

A busca por um programa artístico de efetiva relevância pressupunha, para Sarubbi, acompanhando sua época, o manejo das referências regionais, mas jamais a adoção das soluções fáceis do regionalismo. As questões da arte especializada eram, antes de tudo, ainda universais, transnacionais ou mundializadas. Por isso cumpria buscar se inserir no debate artístico internacionalista. A leitura que Benedito Nunes faz de suas primeiras obras, especialmente da série *Meditação labiríntica*, é reveladora:

Em seu começo modesto, a arte de Sarubi parecia um exercício de identificação com a arte primitiva do neolítico, guiado por uma vontade de harmonização plástica, de domínio das formas geométricas simples e dos ritmos elementares do estilo linear da cerâmica marajoara. Esse exercício era, porém, uma lenta e paciente procura, a experiência repetitiva multiplicando o seu objeto e extraindo da matéria ornamental, que conquistava o espaço em vez de simplesmente preenchê-lo, o traço insistente de uma reflexão linear, labiríntica, enrolada sobre si mesma. O decorativo dava lugar ao simbólico.¹²⁴

¹¹⁹ Amparo (SP), 1933.

¹²⁰ Chavantes (SP), 1923 – São Paulo (SP), 1998.

¹²¹ Renina Katz Pedreira. Rio de Janeiro (RJ), 1925.

¹²² Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011.

¹²³ Valdir Sarubbi, texto de apresentação, *Exposição de Valdir Sarubi Medeiros*, impresso de exposição realizada de 14 de junho a 14 de julho de 1974, Museu de Arte e de Cultura Popular, Cuiabá: UFMT, 1974. Pasta “Valdir Sarubbi”. **MAM**.

¹²⁴ Benedito Nunes, texto de apresentação, *Valdir Sarubi: antigos dueños de las flechas*, impresso de exposição realizada de 07 a 16 de outubro de 1977, Galeria Theodoro Braga, Belém: SECDET/PA, 1977. Pasta “Valdir Sarubbi”. **CF**.

O filósofo paraense percebe não apenas o elemento sógnico mais evidente, as referências iconográficas marajoaras, mas também a estrutura formal, de matriz construtiva e geométrica, que Sarubbi manejou junto com a rítmica do “estilo linear” indígena. Mais ainda, Benedito Nunes vê nesse exercício gráfico a passagem de um uso decorativo daquela iconografia para um uso simbólico, em que as referências marajoaras eram possivelmente convocadas a assumir novos significados no contexto de ‘defesa’ da Amazônia que se desenhava no campo cultural em Belém, naqueles anos. E prossegue:

Sarubi escrevia desenhando; e o que desenhava era uma *arquigrafia* soterrada. Inscrevia nos labirintos trazidos do exterior dos vasos marajoaras à superfície do desenho, capaz de infinitos desdobramentos, a meditação ancestral de todo um povo em que enxertava a sua própria. O artista apoderava-se de uma linguagem, fazia-a reviver, encontrando, através dela, essa poderosa entidade da arte Ocidental, o *quadro*, como expressão plástica e pictórica.¹²⁵

Aqui, Benedito Nunes capta e conceitua os dois elementos operados por Sarubbi: a “arquigrafia”, possível referência ao prefixo grego para ‘antigo’, uma escrita ancestral, coletiva e anônima; e o “quadro”, convenção visual estrangeira e de longa duração, em que Sarubbi promovia a síntese de seu regional-universal.

É necessário notar que Sarubbi se aproximou da cultura visual marajoara condicionado por ideias um tanto distintas daquelas que municiavam artistas de décadas anteriores. Enquanto Braga e Rego Monteiro enxergavam na cerâmica marajoara, grosso modo, um elemento a calcificar um passado nacional idealizado, Sarubbi possivelmente via a mesma como signo da identidade amazônica, talvez até mesmo contraposta à identidade nacional.

Por mais nacional que a cerâmica marajoara tenha sido em décadas anteriores, e por mais exógenas que fossem as convenções artísticas internacionalistas a que Sarubbi recorria, sua obra foi lida, em Belém e no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, antes de tudo como uma ‘obra amazônica’. Nessa ‘amazonidade’ residiu sua principal diferença em relação a Theodoro Braga e Rego Monteiro.

Da mesma maneira, *Xumucuí*s retoma questões postas pelo modernismo em relação às ‘culturas populares’. O interesse pelas culturas populares certamente vinha sendo gestado há muito, tanto em Belém como no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Mas o modo como o artista se aproximou dos brinquedos caboclos estava mais sintonizado com o diálogo com as culturas populares proposto por artistas de vanguarda nos anos 1960.

¹²⁵ Idem [grifos do autor].

Sarubbi apresentava o projeto de uma ‘vanguarda cabocla’, em oposição ao cosmopolitismo da produção artística sem referências locais, como o concretismo e outras correntes do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, condicionadas pela industrialização e pelo contato acentuado com o estrangeiro. É singular o que escreveu em 1974 sobre seu programa estético:

Sou um homem que nasceu no interior do Estado do Pará, em plena selva amazônica, e dentro de mim existe muito do que vi na minha infância e do que vivi naquela época e naquele lugar.

(...) O modelo estrangeiro não me interessa, embora eu não negue a necessidade de um sentido atual e universal para as coisas que faço partindo de toda uma tradição de meu povo. Estes motivos são depurados por uma disciplina pessoal e recondicionados pela experiência artística da atualidade.¹²⁶

Sua obra inicial, portanto, foi gestada em um ‘cabo-de-guerra’, tensionado entre a tradição local e o moderno global. Parece haver uma tomada de consciência em relação à necessidade de se posicionar do debate artístico internacionalista a partir das referências de sua cultura particular, a ‘amazônica’. Em parte, esse era o projeto (desenvolvido com maior ou menor êxito) pelos modernistas dos anos 1920; em parte, era o caminho tomado pelos neoconcretos, pela nova figuração e pelos conceitualismos em geral dos anos 1960, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Mas, também em parte, esse projeto alcançou na obra inicial de Sarubbi um resultado novo, inventivo, que permanece pouco conhecido e estudado, a despeito de sua importância para ajudar a compreender a construção da ‘arte brasileira’ nos anos 1970.

¹²⁶ Valdir Sarubbi, texto de apresentação, *Exposição de Valdir Sarubi Medeiros*, impresso de exposição realizada de 14 de junho a 14 de julho de 1974, Museu de Arte e de Cultura Popular, Cuiabá: UFMT, 1974. Pasta “Valdir Sarubbi”. **MAM**.

4.2.2. Outras tendências, projetos e obras

José de Moraes Rego, do folclorismo à visão crítica sobre a região

Como vimos no capítulo inicial desta tese, José de Moraes Rego fez parte da primeira geração a aderir ao abstracionismo em Belém, no final dos anos 1950. Integrou tanto o CAPA quanto a Equipe Gestalt; estreou com individual em 1959, lida pela historiografia como primeira exposição inteiramente abstracionista na cidade; participou das coletivas abstracionistas de 1960 e 1961, e do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1963.

Sua formação inicial, portanto, se deu no quadro do abstracionismo. Mas ele logo se voltou à figuração e, especialmente, à figuração ‘amazônica’. Tal como discuti na seção 2.3, essa figuração que ele passou a desenvolver em meados dos anos 1960 não foi bem recebida pelo campo artístico local, possivelmente ocasionando sua recusa no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em 1965.

Naquele momento, Rego começou a elaborar uma estética “primitiva” (nos termos do próprio artista).¹²⁷ Seu interesse era direcionado para as cosmogonias da região, com seus mitos, manifestações festivas e religiosidades sincréticas. Não era somente um interesse plástico-visual, pois o artista, que também era médico e professor universitário, passou a se dedicar a estudos folcloristas, tendo sido membro da Comissão Paraense de Folclore. Publicou alguns trabalhos sobre o tema, como *Pajelança da Vigia* (1973, menção honrosa da Academia Paraense de Letras) e *Litolatria: culto das pedras no Estado do Pará* (1983, menção honrosa no Concurso Mário de Andrade, São Paulo).¹²⁸

Como se vê, seu folclorismo atentava bastante para os aspectos religiosos na Amazônia, com sua dimensão indígena, afrodescendente e ocidental. Ele próprio parece ter sido um iniciado em Umbanda.¹²⁹ Não é possível precisar se sua dimensão religiosa teria lhe endereçado aos estudos folcloristas, ou se ocorreu o caminho inverso.

Enquanto artista, seus interesses pela cultura popular foram sempre relativos aos grupos atuantes na Amazônia, mesmo que, a princípio, ele tenha tido conhecimento e

¹²⁷ Conferir José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986.

¹²⁸ Conferir “A criança diante da vida na pintura ingênua de Rego”, *O Liberal*, Belém, 28 de março de 1976, cad. 2, p. 4. AV.

¹²⁹ José de Moraes Rego, obra citada, p. 74.

coletado material sobre o folclore de outras regiões do Brasil para usar em seus trabalhos. “Prefiro, mesmo, usar a temática amazônica, riquíssima, e deixo aos outros pintarem coisas de outros lugares, o que têm feito com tanto brilho”.¹³⁰

Sua pintura ‘nativista’ (termo preferível à ‘fase primitiva’, ‘ingênuo’ ou ‘naif’) parece ter iniciado, na segunda metade dos anos 1960, com um tom descritivo. Obras como *Bumbá da madrugada* (1965, Figura 218) e *Batuque* (1966, Figura 219) parecem representações das manifestações populares bem ao gosto do modernismo brasileiro canonizado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Depois, Rego elaborou uma figuração mais simbolista, com uma evidente dimensão onírica ou fantástica. É o que se pode ver em *Umbanda das sete linhas* (1967, Figura 220) ou *Lugar do Juremal* (1968, Figura 221), que prenunciam a estética que o artista assumiu durante toda a década de 1970.

Os temas são buscados nas culturas subalternizadas, e são traduzidos por meio de um tratamento formal que começa a recusar princípios técnicos ocidentais (que serviam de fundo a correntes tão díspares quanto o academicismo, o modernismo e o construtivismo) e propõe um diálogo intencional com a visualidade daquelas culturas. Sobre *Umbanda das sete linhas*, por exemplo, Rego afirmou que “a pintura, o colorido, a fatura são volitivamente, conscientemente primitivos. Era preciso captar o clima dos terreiros. Expressar a atmosfera do Congá”.¹³¹

Mãe d’água (1972, Figura 222) é outro exemplo dessa visualidade direcionada a temas do lendário de populações amazônicas. Talvez tenha sido uma de suas obras participantes na I Bienal Amazônica de Artes Visuais, em 1972, sem grande repercussão. Foi exposta ainda na sua *Retrospectiva folclórica*, segunda exposição individual, em 1976, inaugurando a Galeria Ismael Nery, na Paratur (Companhia Paraense de Turismo). Também participou da coletiva *Artistes de l’Amazonie*, no Hotel Méridien em Paris, 1977, organizada pela SECDET/PA com apoio da companhia aérea Air France.

¹³⁰ “A criança diante da vida na pintura ingênuo de Rego”, obra citada, p. 4. **AV**.

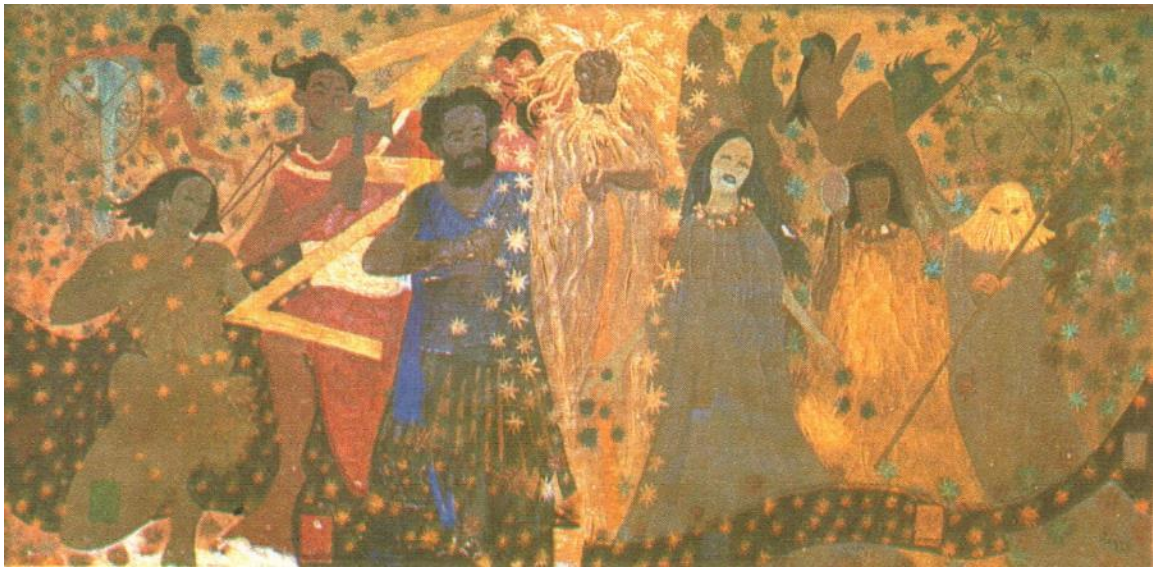
¹³¹ José de Moraes Rego, obra citada, p. 74.



218



219



220



222



221

Figura 218: Registro em preto e branco de *Bumbá da madrugada*, Rego, 1965.

Fonte: José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 98.

Figura 219: Registro em preto e branco de *Batuque*, Rego, 1966.

Fonte: José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 96.

Figura 220: *Umbanda das Sete Linhas*, Rego, 1967.

Fonte: José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 88.

Figura 221: Registro em preto e branco de Rego ao lado de *Mãe d'água* (à esquerda), 1972, e *Lugar do Juremal* (à direita), 1968.

Fonte: SECDET/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDET/PA, 1977, sem número de página. **AV**.

Figura 222: Detalhe de *Mãe d'água*, Rego, 1972.

Fonte: Acácio Sobral, "Rego", *PZZ*, ano II, n. 5, Belém, 2008, p. 76.

Nessa ocasião, Rego recebeu o reconhecimento na crítica de arte de Françoise Vaucois, possivelmente publicada na imprensa parisiense, republicada em jornais locais em tradução da escritora paraense Lindanor Celina, que então residia na França.

José de Moraes Rego (Belém), com cinco trabalhos, destaca-se de todos esses artistas [de Belém e Manaus, que compunham a coletiva] por nos dar numa pintura simbolista uma verdadeira *mise-en-scène* de contos e lendas de sua região. Tudo ali é movimento, magia, vida e expressão, e eu o aproximaria, a meu ver, do simbolista Mucha, por seus temas e sua sinfonia de cores.¹³²

O reconhecimento de uma crítica francesa, que o jornal local indicava provir “da Escola do Louvre”, pode ter contribuído para a legitimação da obra de Rego no francófono campo artístico em Belém. A própria Lindanor Celina, que na primeira metade dos anos 1970 publicou livro com capa de visualidade concretista de Benedicto Mello (Figura 74), dez anos depois publicou livro com capa e contracapa de Rego (Figura 223).

Sua individual de 1976, *Retrospectiva folclórica*, contou, ainda, com cenografia utilizando objetos de culto emprestados de um terreiro de religião afro-brasileira: “bandeiras, espadas, guias e atabaques”¹³³ (Figura 224). As próprias pessoas envolvidas com a religião estiveram presentes na exposição, “as iaôs, as filhas-de-santo (...), vestidas a caráter, fariam distribuição, aos presentes, de sachês artesanais e cheiro regional”.¹³⁴ Já aprofundi uma análise dessa exposição em outro momento.¹³⁵ Por ora, quero retomar apenas alguns pontos imprescindíveis.

Primeiro, há um rudimentar elemento ‘relacional’ nessa proposta. Obviamente, não no sentido de estética relacional postulada por Nicolas Bourriaud.¹³⁶ A interação do campo artístico com pessoas e objetos vinculados à Umbanda não era, de fato, a obra de Rego, mas apenas um elemento colateral à sua prática artística. Tal relação de convívio que o artista agenciou foi um aspecto secundário, na abertura da exposição – na qual os atores principais, sem dúvida, foram as suas pinturas. Mas, quero retomar questionamentos que o próprio Bourriaud, tratando de outros contextos, lançou e deixou sem respostas:

¹³² Françoise Vaucois, “A Amazônia em Paris”, tradução de Lindanor Celina, *A Província do Pará*, Belém, 15 de maio de 1977, cad. 3, p. 9. **AV**.

¹³³ José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 79.

¹³⁴ *Idem*.

¹³⁵ Gil Vieira Costa, “Arte e artista em transição: história da arte, contemporaneidade artística e descolonialidade”, *Opsis*, Revista do Departamento de História e Ciências Sociais da UFG/Campus Catalão, v. 16, n. 1, Catalão (GO), janeiro a junho de 2016, p. 182-201.

¹³⁶ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Martins, 2009.

Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las. Qual *energia* humana, regulada segundo quais modalidades, *entra* nas formas artísticas?¹³⁷

Apesar do aspecto relacional de *Retrospectiva folclórica* ter sido somente adjacente (e não propriamente artístico), nem por isso perde importância como indício das questões com as quais Rego se debatia. Em uma Belém em que predominava o catolicismo cristão, em um campo artístico incipiente e regido por pequenas elites intelectuais (que muitas vezes eram também elites econômicas), Rego se aventurou a mediar (a pôr em fricção) diferentes tempos e afetos em um mesmo espaço. Seu programa artístico, que buscou “captar o clima” e “expressar a atmosfera” das religiões afro-brasileiras,¹³⁸ foi levado ao limite da própria presença no espaço expositivo.

Uma parte da obra de Rego parece caber no rótulo de “arte projetivamente afro-brasileira”.¹³⁹ Mas, ao contrário de artistas como Rubem Valentim, ele não se valeu da estrutura construtiva das culturas visuais afrodescendentes. Sua pintura é afro-brasileira enquanto tema, mas sua forma bebe na dita ‘pintura popular’, como veremos adiante. E mais: as religiões de matriz africana foram marcadas, no Brasil inteiro, mas sobretudo no Norte do país, por crenças de matrizes indígenas. Rego, enquanto folclorista, tinha pleno conhecimento desse fato. Sua ‘afro-brasilidade’, portanto, deve ser entendida em diálogo com a ‘amazonidade’ de sua obra e do contexto em que ela foi concebida.

A questão que Rego coloca me parece ser de relação entre diferentes classes sociais: o público habitual do campo artístico (uma elite intelectual e/ou econômica) em interação com um público-ator vindo de uma classe subalternizada. Essa questão é a mesma que encontramos em sua pintura. Em grande parte dela, as ‘três raças’ (indígenas, africanos, europeus) são abordadas por meio do sincretismo cosmogônico que permeia as manifestações religiosas amazônicas.

Outra narrativa da cosmogonia regional se tornou tema de uma obra sua, *Matinta Perera* (1977, Figura 225), que participou da exposição coletiva *Artistas do Pará*, organizada pela Funarte no Rio de Janeiro, em 1978. A figura da matinta parece prenunciar sua série seguinte, quando Rego passa de uma visão folclorista sobre a Amazônia para uma visão crítica sobre os problemas sociais enfrentados na região.

¹³⁷ Ibidem, p. 103.

¹³⁸ José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 74.

¹³⁹ Roberto Conduru, *Arte afro-brasileira*, Belo Horizonte: C/Arte, 2007.



223



224



225

Figura 223: Capa e contracapa de livro, ilustrações de Rego, 1983.

Fonte: Lindanor Celina, *Pranto por Dalcídio Jurandir: memórias*, Belém: SECDET/PA, 1983. **BC**.

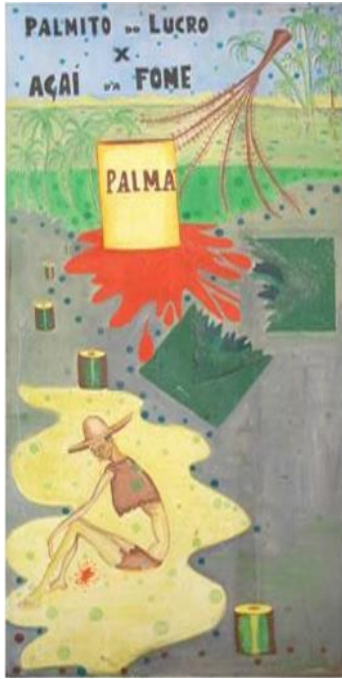
Figura 224: Registro em preto e branco da exposição *Retrospectiva folclórica*, Rego, Galeria Ismael Nery, Paratur, Belém, 1976.

Fonte: José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 84.

Figura 225: *Matinta perera*, Rego, 1977.

Fonte: Site *José Rego*.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Disponível em <<http://www.joserego.com.br>>, acessado em 22 de setembro de 2014.



227



228



229



226

Figura 226: *Conflito cabano*, Rego, óleo sobre tela, 100cm x 200cm, 1979.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 227: *Palmito do lucro x açaí da fome*, Rego, 1979.

Fonte: Site *José Rego*.¹⁴¹

Figura 228: Registro em preto e branco de *Genocídio*, Rego, 1979.

Fonte: José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 131.

Figura 229: *Águas amazônicas*, Rego, acrílica sobre tela, 103cm x 202cm, 1978.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

¹⁴¹ Disponível em <<http://www.joserego.com.br>>, acessado em 22 de setembro de 2014.

Sobre essa série, por ele chamada *Macabra*, Rego afirmou: “É predominantemente regional, na sua temática, sem o lirismo da precedente. Foi um modo catártico de expressar a violência contida e a revolta às injustiças de um mundo cruel”.¹⁴²

Essas obras serviram de base para sua terceira exposição individual, *O belo e o macabro*, na Galeria Theodoro Braga, em 1979. Algumas indicam a absorção de procedimentos das vanguardas históricas e das correntes pós-modernas dos anos 1960, como a incorporação de elementos prontos à pintura, que Rego chama de “primeiras e tímidas incursões na Arte Conceitual”.¹⁴³ Ainda assim, a visualidade ‘nativista’ prevalece, assim como predomina a pintura.

Uma das obras expostas em *O belo e o macabro* foi *Conflito cabano* (1979, Figura 226), que se debruça sobre o tema histórico da Cabanagem na Amazônia, e que representa “uma investida dos cabanos a uma propriedade rural de reinóis”.¹⁴⁴ A mistura de raças, ecumênica e cordial, é substituída por uma fricção de classes antagônicas em relações de dominação e conseqüente revolta.

Em outras obras, Rego se dedica a temas de sua atualidade, mantendo a mesma verve de uma crítica ferina à integração econômica e cultural da região, fazendo coro com a chamada ‘moderna tradição amazônica’. *Palmito do lucro x açaí da fome* (1979, Figura 227) é uma representação óbvia das conseqüências sociais da exploração econômica da indústria do palmito na Amazônia.

Genocídio (1979, Figura 228) explicita a matança indígena empreendida nos anos 1970 dos governos militares, hoje com documentação pública, mas na época ainda um assunto de bastidores, diante da propaganda ufanista oficial. Rego coloca órgãos como Funai e Inca na mesma condição de genocidas que ‘grileiros’ e ‘posseiros’.

Águas amazônicas (1978, Figura 229), por seu turno, recorre novamente às cosmogonias amazônicas, mas a Mãe d’água e outros personagens aquáticos estão revestidos de um caráter violento, que culmina no desespero do homem devorado vivo por presumíveis piranhas. A ideia de Amazônia retoma um aspecto inóspito e de crueldade, não mais o ‘inferno verde’ dos viajantes, mas elaborada pelo próprio ‘ser amazônico’ em sua ânsia anticolonial.

¹⁴² José de Moraes Rego, obra citada, p. 115.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Idem.

O nativismo de Rego voltado à pintura popular

Apesar de sua pintura ser denominada muitas vezes de ‘ingênuo’, Rego não era, de modo algum, um pintor ‘ingênuo’, no sentido de desconhecimento em relação ao mundo artístico. Um autorretrato do artista (1958, Figura 230), realizado em seu período de formação com Benedicto Melo e Ruy Meira,¹⁴⁵ aponta para um bom domínio de técnicas e convenções da pintura figurativa, nos moldes pós-impressionistas da época.

Também seus escritos sobre arte mostram que Rego era conhecedor dos desenvolvimentos artísticos de que era contemporâneo, ainda que não tenha estudado arte de maneira formal, e indicam que sua opção por uma determinada visualidade foi certamente intencional. Seus textos publicados em jornais de Belém, alguns em 1958, a maioria entre 1979 e 1984, outro ainda em 1986, posteriormente republicados,¹⁴⁶ podem nos servir de exemplo a esse respeito.

Em pelo menos três momentos, Rego também palestrou sobre temas artísticos em Belém, sobre os seguintes assuntos: *Visão estética da natureza* (1961, Federação das Bandeirantes do Brasil), *Pintura – sua compreensão e julgamento* (1973, Curso de Estética, Escola de Teatro da UFPA) e *Abstracionismo* (1981, Galeria Um, COART). Essas atividades e publicações apontam para um artista ‘nativista’ por projeto, não por desconhecimento.

Suas opções artísticas talvez fiquem mais claras quando observadas junto aos seus discursos, especialmente sua posição política diante do chamado neocolonialismo cultural. Apresentei em outro momento os posicionamentos que o artista adotou no final dos anos 1970, esquivando-se de modelos impostos a partir de outros centros.¹⁴⁷ Rego buscou as referências para sua produção na Amazônia e no contato com os saberes e fazeres dos grupos desse lugar. Essa posição ‘nativista’ parece ter lhe custado a pecha de ‘regionalista’ no campo local, recepção negativa que lhe acompanhou por boa parte de sua trajetória.

O primeiro indício dessa recepção é a sua recusa no II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, comentada anteriormente. Mais tarde, em uma polêmica travada

¹⁴⁵ José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 28.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 191-210.

¹⁴⁷ Gil Vieira Costa, “Belém, neocolonialismo, história e historiografia da arte contemporânea brasileira”, *Arte & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n. 29, Rio de Janeiro, junho de 2015, p. 76-85.

nas páginas de jornal em 1979, ele escreveu: “sou apontado, por alguns, como ‘pintor regional’. Não sei se isto é um elogio ou uma crítica. Pode ser uma coisa e outra ao mesmo tempo”.¹⁴⁸ Por fim, o convite de sua exposição *As belas*, já em 1989, no Hilton Hotel, traz palavras mordazes: “Sei que os vanguardistas, modernistas e modernos não as aprovarão [as obras em exposição] agora. Mas, entre um possível receio de desagradá-los e o meu grande desejo de mostrá-las ao público, venceu este último”.¹⁴⁹

Fábio Fonseca de Castro também indica que a obra de Rego “não foi por todos compreendida”, e que muitos lhe lançaram a “acusação de pintor regionalista”.¹⁵⁰ Também aponta para o fato de que Rego estabeleceu um programa artístico voltado ao debate sobre uma “estética amazônica”, com uma figuração de intensa “representação do regional, num diálogo que não teve seguidores senão na pintura popular de Belém, completamente alheia aos formatos acadêmicos e à grande reflexão nativista dominante”.¹⁵¹ A essa ausência de desdobramentos ou seguidores no campo artístico em Belém, houve, por outro lado, certo êxito institucional: “O trabalho desse pintor foi plenamente assimilado pelas instituições governamentais sediadas em Belém, desejosas, então, de promover turisticamente a cidade e de adotar uma iconografia construída sobre temas míticos locais”.¹⁵²

Mas discordo de Fábio Fonseca de Castro, quando este pesquisador afirma que o programa artístico elaborado por Rego estava voltado menos para “a revelação de uma visualidade amazônica” e mais “para um temário de lendas amazônicas”, dando a entender que a ideia de ‘visualidade amazônica’ enquanto pesquisa artística estaria vinculada exclusivamente com a “geração que se estava formando”, para a qual o nativismo de Rego teria sido apenas um antecedente ou uma fonte.¹⁵³

Rego não abordou a Amazônia apenas de um ponto de vista temático, enquanto folclorista. Seu interesse foi também formal, a ponto deste artista negar as convenções mais em voga – como a herança construtiva que modulou a ‘amazonidade’ de Sarubbi –

¹⁴⁸ José de Moraes Rego, “Colonialismo cultural e provincianismo”, *O Estado do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1979, cad. 2, p. 2. **AV**.

¹⁴⁹ José de Moraes Rego, texto de apresentação em Rego, *As belas*, convite de exposição realizada de 16 a 22 de maio de 1989, Belém: Hilton Hotel, 1989. Pasta “José de Moraes Rego”. **MEP**.

¹⁵⁰ Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011, p. 40.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² *Idem*.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 41.

e se empenhar em uma investigação sobre a visualidade das culturas ditas populares. É o próprio Fábio Fonseca de Castro quem afirma:

A obra figurativa de José de Moraes Rêgo dialogava com o figurativo popular de Belém – com o mercado de cromos geralmente não assinados, vendidos em feiras populares – e o reelaborava preservando sua ingenuidade, ao mesmo tempo em que acrescentava elementos de composição provocadores da estética intelectual e acadêmica.¹⁵⁴

A ‘visualidade amazônica’ que Rego buscou construir estava menos propensa aos diálogos internacionalistas e mais centrada nas culturas visuais das populações subalternizadas de seu entorno imediato. Talvez uma decolonização artística ainda mais radical que aquela proposta por Sarubbi; e, certamente, menos legível para os seus interlocutores coetâneos. No final dos anos 1970, Rego ainda escreveu:

O encontro da arte regional não deve ser constituído pela temática, o assunto regional, mas por um modo de expressão típico, que lembra a região. A inspiração estará no artesanato das cuias ou na cerâmica indígena? Há uma arte, um artesanato tipicamente regional?¹⁵⁵

A assertiva deixa manifesta a sua posição em relação tanto ao tema quanto à forma regional, cabendo ao artista não menosprezar a segunda. As dúvidas levantadas evidenciam o desconforto em relação aos signos já estereotipados de uma ‘identidade amazônica’. Além dessas manifestações culturais mais óbvias, com as quais alguns artistas já dialogavam (como Sarubbi), Rego atentou às culturas populares amazônicas.

Lembremos que a ‘arte popular’ – amadora, autodidata, folclórica, ingênua, naif, primitiva etc. – foi vista no Brasil dos anos 1960 a 1980 quase sempre como hierarquicamente inferior à ‘arte erudita’, dos artistas com formação sólida. Mário Schenberg, por exemplo, indicou que nas Bienais de São Paulo dos anos 1960 havia uma “resistência grande aos primitivos”, por parte dos júris de seleção que integrou.¹⁵⁶ Notou ainda que a crítica e demais instâncias do campo artístico no Brasil demorou a reconhecer a importância da arte “primitiva” e/ou indígena, salvo exceções como Pietro Maria Bardi – de resto, um italiano atuando no país.

A proposta de diálogo com as culturas visuais ditas ‘populares’ já havia sido gestada, pelo menos, no modernismo. Tarsila do Amaral se voltou para “o gosto e a arte

¹⁵⁴ Ibidem, p. 40.

¹⁵⁵ José de Moraes Rego, “Colonialismo cultural e provincianismo”, obra citada.

¹⁵⁶ Mário Schenberg entrevistado em *Trans/Form/Ação*, Revista do Departamento de Filosofia da Unesp, n. 3, São Paulo, 1980, p. 52.

dos nossos caipiras”,¹⁵⁷ Vicente do Rego Monteiro pesquisou as iconografias marajoaras e por aí vai. A despeito das diferenças evidentes entre esses três artistas, e apesar de serem pouco frutíferas comparações entre suas obras, podemos pontuar ao menos duas distinções entre as propostas artísticas dos mesmos.

Primeiro, a arte ou cultura popular que atraiu modernistas como Tarsila e Rego Monteiro era, geralmente, histórica. A partir da viagem por cidades históricas de Minas Gerais, o ‘gosto caipira’ parece se vincular, sobretudo, ao barroco mineiro;¹⁵⁸ a iconografia marajoara nos anos 1920 era um forte tema arqueológico. Por sua vez, a arte popular que interessava a Rego, em Belém, era antes de tudo a pintura ingênua praticada por seus contemporâneos, fora dos limites do campo artístico especializado.

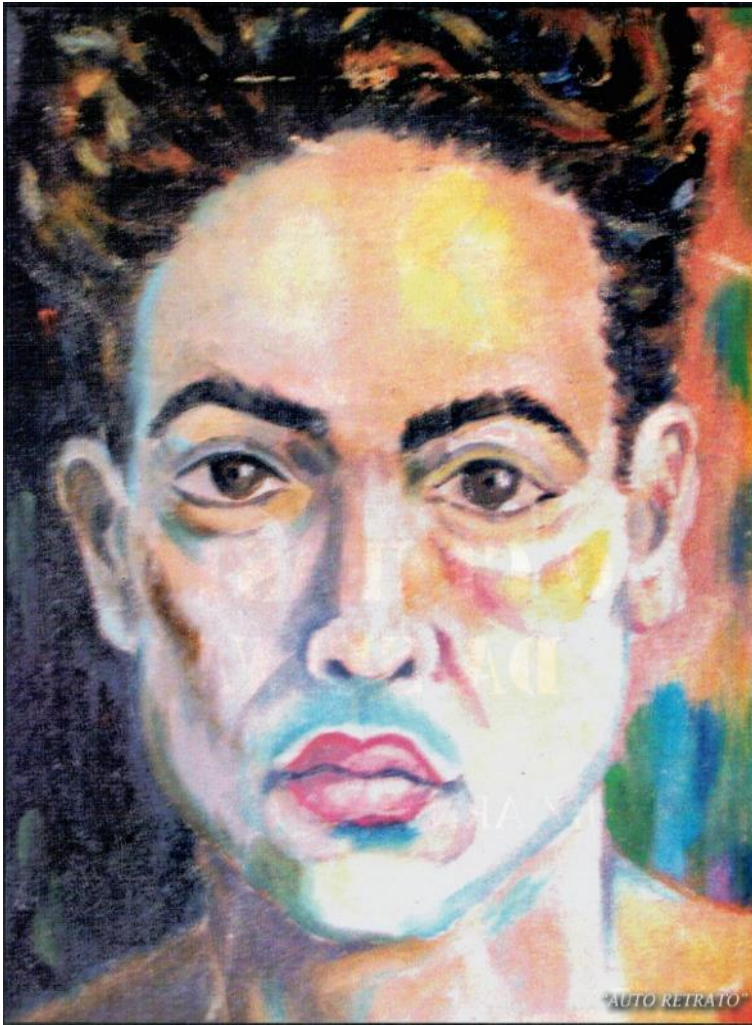
A segunda diferença é uma ausência de diálogo mais evidente, em Rego, com as tendências internacionalistas hegemônicas. Tarsila do Amaral foi lida pela crítica como em diálogo ora com o cubismo, ora com o surrealismo. Vicente do Rego Monteiro, idem. Nos anos 1970, por sua vez, Rego ignorou conscientemente as tendências de ‘vanguarda’, a tradição construtiva e demais correntes internacionalistas. Mesmo o rótulo de simbolista, que ele adotou de bom grado,¹⁵⁹ lhe foi imputado a partir da interpretação de Françoise Vaucois sobre sua obra, e não a partir de suas próprias pesquisas e filiações.

Como vimos até aqui, seu programa artístico ‘regional’ ou ‘amazônico’ se voltou para o temário religioso sincrético e para o lendário das populações locais, depois se concentrando nas questões sociais e históricas. Mas, enquanto pesquisa formal, Rego se voltou para uma das visualidades da região: a dos pintores ditos populares, artistas autodidatas que atuavam às margens do campo especializado.

¹⁵⁷ Tarsila do Amaral entrevistada em “O estado atual das artes na Europa”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1923, cad. 1, p. 2. **HD**.

¹⁵⁸ Conferir Tarsila do Amaral, “Pintura pau-brasil e antropofagia”, *RASM*, Revista Anual do Salão de Maio, n. 1, São Paulo, 1939. **IEB**.

¹⁵⁹ José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 108.



229

Figura 230: *Autorretrato*, Rego, 1958.

Fonte: Acácio Sobral, "Rego", *PZZ*, ano II, n. 5, Belém, 2008, p. 83.

A pintura popular e o campo artístico em Belém

Um relatório de pesquisa de Paolo Ricci do final dos anos 1970, buscando abrangência sobre as artes plásticas no Pará, felizmente dedica algumas páginas aos pintores populares, o que nos fornece indícios mais ou menos precisos sobre o diálogo formal que Rego travou. O mencionado relatório apresenta quatro obras de pintores populares, duas de Navarro (Figuras 231 e 232), uma de Chagas de Melo (Figura 233) e outra de autor não identificado (Figura 234). Uma das obras tem a datação visível: 1967.

Todas trazem cenas aquáticas – o que nos leva a questionar se adviria daí a recorrência da água nas obras de Rego.¹⁶⁰ Duas são paisagens que podemos reconhecer como ‘amazônicas’, com certa repetição de elementos como casas ribeirinhas, canoas, rios, florestas, garças. Outras duas trazem um imaginário mais mundializado: sereias, tesouros, grandes embarcações, fauna marinha oceânica. Evidentemente, a imagem da sereia pode muito bem dizer respeito a alguns dos locais em que esses pintores populares geralmente atuavam: bares, cabarés e prostíbulos.

Paradoxalmente, se os artistas eruditos e até os cursados na Europa tinham de fazer outro ofício para complementar meios de subsistência, (...) na década de 30 quando se acentuou o esvaziamento e o marasmo de Belém, os pintores populares, muralistas de perspectiva falha mas com muita inventiva e fértil imaginação, ornamentavam as paredes da cidade, nos açougues, quitandas, mercearias, botequins, bares, reservados, lupanares e cabarés. A cidade andava cheia da atividade desses pintores. (...) Numa época em que ainda não havia acrílico nem letreiros luminosos, eram os murais externos e internos desses pintores sem escola, cheios de incentivo e pobres de técnica, que ornamentavam as casas comerciais da cidade.¹⁶¹

Ricci dá a entender que havia um vasto mercado para a atividade desses pintores populares, capaz de sustentá-los, ainda que em estratos sociais menos abastados que o dos demais profissionais liberais. Afirma não haver uma ‘escola’, mas alguns elementos parecem unir o conjunto desses trabalhos: o suporte e a técnica da pintura mural, a clientela composta pelos mais diversos estabelecimentos comerciais (suburbanos, como fica evidente em alguns momentos do texto), a função estética e decorativa, o desconhecimento ou o uso incorreto de convenções da representação

¹⁶⁰ Sabe-se também que Rego creditou ao artista Angelus Nascimento, com quem conviveu na infância e adolescência, a influência de suas figuras femininas e aquáticas. Conferir José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 19.

¹⁶¹ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 245. **CF**.

naturalista e, por fim, uma capacidade criativa notável. Sobre a obra de um deles, Chagas de Melo, Ricci escreveu:

O seu último mural, ainda não destruído pelo progresso, conservado pelo proprietário do Bar Guanabara (...), faz vibrar, em fermata, a derradeira nota de uma sinfonia singular que tomou conta, em certa época, da cidade. Enquanto não desaparecer o Bar Guanabara, para dar lugar a mais um espigão vertical, Chagas de Melo continuará na memória das gentes, com seu mural (...). Como ele, outra geração de pintores sem escola e sem pincéis de seda (...) continua a decorar alguns ambientes da cidade.¹⁶²

O texto de Paolo Ricci nos faz crer que a pintura popular era uma atividade restrita às décadas anteriores àquela em que escreveu (seu relatório é de 1977-1978). Com a modernização e integração econômica da cidade, aquele mercado cultural havia sido substituído por outros objetos estéticos e decorativos, mais ‘modernos’. A afirmação pode ser correta para o final dos anos 1970, mas me parece que nas décadas posteriores a pintura popular voltou à tona (caso tenha de fato desaparecido em algum momento). Em livro de 1985, sobre as artes visuais na região amazônica, a capa é ilustrada por fotografia de pintura popular ‘amazônica’ (Figura 235), de autoria de Luiz Braga. O mesmo livro traz ainda outro registro de pintura semelhante (Figura 236), em tudo um eco de alguns dos trabalhos registrados no relatório de Paolo Ricci.

Ainda hoje a atividade da pintura popular permanece ativa, nos subúrbios de Belém e de outras cidades próximas. Técnicas como o uso do aerógrafo ou do spray foram incorporadas ao ofício, mas a ideia de ‘paisagem amazônica’ permanece muito similar àquela que encontramos em obras registradas por Paolo Ricci. Um estudo recente se debruçou sobre essas pinturas, coletando farta documentação fotográfica.¹⁶³

A ideia de pintura popular trazida por Ricci também se concentra apenas nos murais em casas comerciais. Não menciona a produção do “mercado de cromos, geralmente não assinados, vendidos em feiras populares” citado por Fábio Fonseca de Castro, cuja existência em Belém, ainda hoje, é fácil de aferir. São trabalhos em tela, azulejo e outros materiais que, em geral, manejam estereótipos de ‘paisagem amazônica’, dentro do estilo particular de cada autor. E que, talvez, para os artistas especializados e de classes abastadas, apontassem para um incômodo elo entre as suas atividades e a daqueles pintores populares.

¹⁶² Ibidem, p. 247-248.

¹⁶³ Daniely Meireles do Rosário, *Naif urbano: percepção visual no trânsito de Bragança, Castanhal e Belém*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2012.

231



233



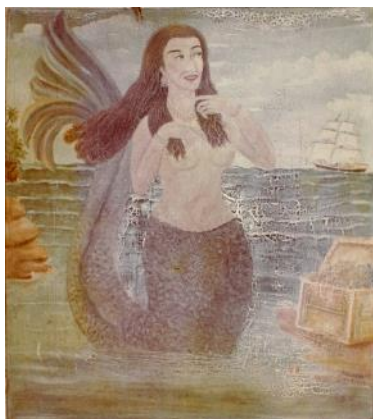
235



236



232



234



Figura 231: Mural de Navarro, em taberna na periferia de Belém, datado 10 de maio de 1967.

Fonte: Registro fotográfico disponível em Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], material iconográfico. **CF**.

Figura 232: Mural de Navarro, em taberna na periferia de Belém, datação ilegível [1969?].

Fonte: Registro fotográfico disponível em Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], material iconográfico. **CF**.

Figura 233: Mural de Chagas de Melo, Bar Copacabana, Belém, datação ilegível.

Fonte: Registro fotográfico disponível em Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], material iconográfico. **CF**.

Figura 234: Mural de autoria desconhecida, em taberna na periferia de Belém.

Fonte: Registro fotográfico disponível em Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], material iconográfico. **CF**.

Figura 235: Registro em preto e branco de obra de autoria desconhecida, fotografia de Luiz Braga, cerca de 1982-1985.

Fonte: Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, capa.

Figura 236: Registro em preto e branco de obra de autoria desconhecida, Belém.

Fonte: Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 122.

Além da evidente presença dos esquemas da pintura acadêmica de paisagem, difundidos pelas academias europeias de arte desde o século 16, é possível que tenha havido um trânsito razoável entre esses dois grupos de pintores. As paisagens ribeirinhas de um Arthur Frazão (Figura 18), por exemplo, reverberam na pintura popular que encontramos ainda hoje em Belém.¹⁶⁴ E, como veremos adiante, nos anos 1970 não havia limites muito claros entre artistas do campo especializado e artistas ditos populares. Atualmente, com a especialização da atividade já bastante acentuada, essa codificação parece mais demarcada.

Também um Andreilino Cotta, em Belém nos anos 1950, desenvolveu uma pintura que poderia facilmente ser posta em paralelo aos modernistas, mas que talvez tenha alguma relação com a pintura popular. Seu interesse pela representação de cenas e tipos regionais, como *Amassadora de açaí* (Figura 237), *Casa de farinha* (Figura 238) e *Tacacazeira* (Figura 239), é materializado em uma pesquisa estética muito singular. A paleta de tons ocres dá o aspecto geral de uma pintura ‘suja’, a figuração estilizada e sem maiores rigores sugere o diálogo com a pintura leiga. Cotta parece ter se “voltado exclusivamente para as coisas da região”.¹⁶⁵ Teria sido um antecedente para Rego?

Retornemos ainda uma vez ao texto de Paolo Ricci sobre os pintores populares. Além de tudo que já foi comentado acima, suas palavras também demonstram certo respeito por aquela atividade, especialmente em relação ao afeto que o público (das classes mais pobres da sociedade) nutria pelas obras e artistas. Ricci parece querer contrapor a afetividade e valorização dos pintores populares à frieza e indiferença do público erudito pelas atividades dos artistas especializados, classe que ele próprio integrava. Há um certo manejo da ideia de ‘povo’: mesmo com todas as imperfeições técnicas, a pintura é metaforicamente “salva pelo povo”.¹⁶⁶

Ricci certamente não vê na pintura popular o mesmo valor visto por Rego, mas sua narração respeitosa sobre esse mercado cultural parece comprovar que havia certa subjetivação, partilhada no campo cultural em Belém, que buscava no tipo idealizado do caboclo e nas manifestações desse ‘povo amazônico’ as bases para uma formulação identitária.¹⁶⁷ Depois, essa ideia será reelaborada na discussão da ‘visualidade

¹⁶⁴ A hipótese é de Aldrin Figueiredo, formulada em aulas e orientações.

¹⁶⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 316. **CF**.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 246.

¹⁶⁷ Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011.

amazônica' do início dos anos 1980, quando as culturas visuais dos subúrbios amazônicos são definitivamente positivadas pelo e para o campo artístico em Belém.

O elemento mais intrigante do projeto artístico de Rego é sua consciente recusa ao diálogo com as correntes artísticas internacionais mais em voga. Sua pintura figurativa nos anos 1960 (Figuras 218 e 219) ainda manteve algum diálogo com obras de uma artista como Djanira, por exemplo. Contudo, à medida que os anos 1970 se desenrolaram, e que seu programa parece ser formulado com maior rigor, Rego se afastou bastante da estética modernista, em sua aproximação à pintura popular dos subúrbios de Belém.

Isso significou a rejeição de preceitos e convenções compositivas que remontavam até mesmo à arte clássica. A pintura de Rego se tornou cada vez mais anticlássica e mesmo antimodernista, em sua afirmação da Amazônia e de suas culturas visuais subalternizadas. Parece-me que sua procura pela 'forma regional' buscou absorver a indiferença ou desconhecimento que a pintura popular possuía em relação às convenções artísticas e à herança da história da arte.

Essa recusa de certo internacionalismo teve, paradoxalmente, alguns paralelos internacionais. O procedimento anticlássico de Rego foi análogo, e até mesmo anterior, à formulação das ideias de "*bad*" *painting*, transvanguarda e neoexpressionismo entre o final dos anos 1970 e começo dos 1980.

Depois da individual de 1979, *O belo e o macabro*, Rego desenvolveu pesquisas em várias direções. Em alguns momentos, se manteve nos temas amazônicos de seu nativismo. Em outros, enveredou por pesquisas repletas de simbologia mística e esotérica, formulada nos limites de sua própria obra. Também fez incursões no que chamou de "arte conceitual",¹⁶⁸ ainda trabalhando com sua pintura e desenho figurativos, mas explorando a noção de conceito e formatos distintos de concepção da obra, como instalações e assemblagens. Em todas essas investigações, permaneceu com a solução formal de seu nativismo desenvolvido em diálogo com a pintura popular amazônica nos anos 1970.

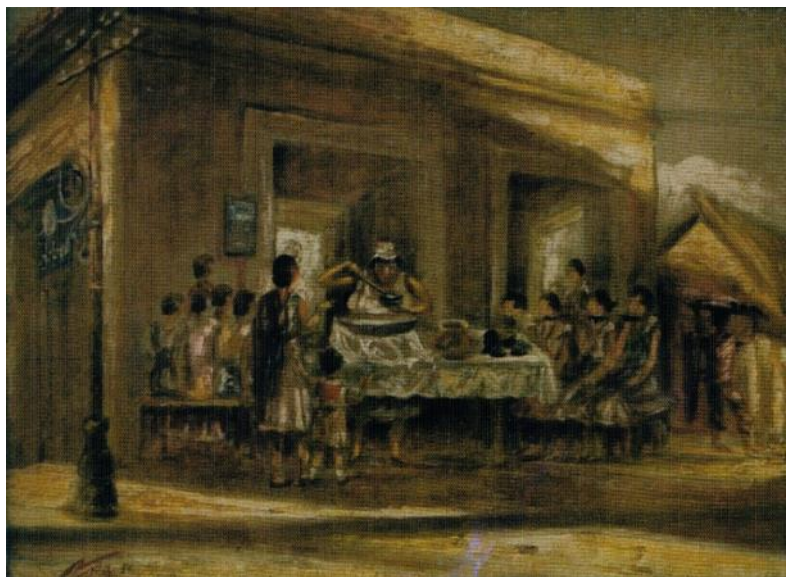
¹⁶⁸ José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 180.



237



238



239

Figura 237: *Amassadora de açaí*, Andreino Cotta, óleo sobre tela, 39cm x 51cm, 1954.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 238: *Casa de farinha*, Andreino Cotta, óleo sobre tela, 48cm x 60cm, 1954.

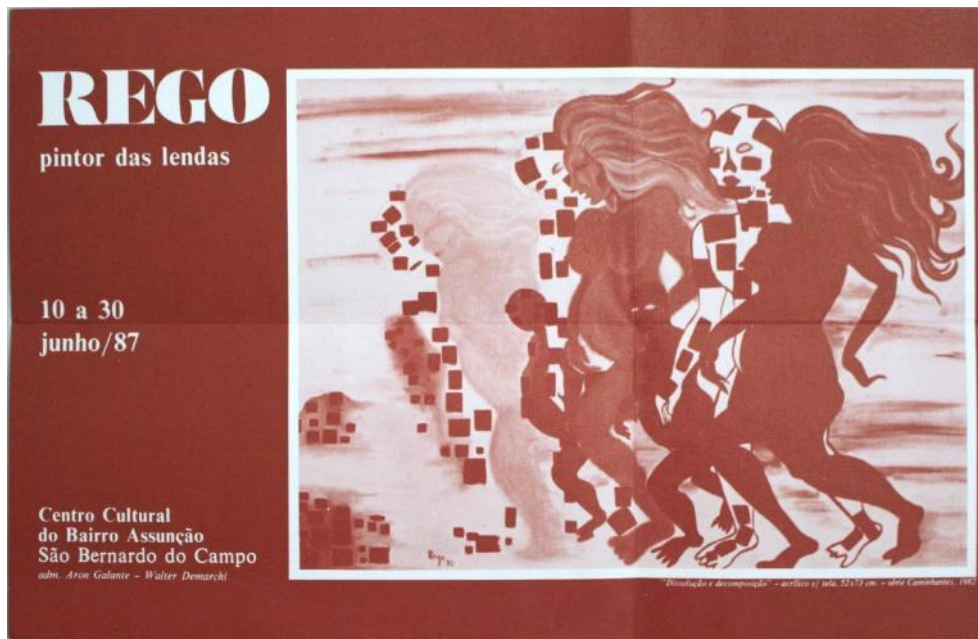
Fonte: Acervo do MABE.

Figura 239: *Tacacazeira*, Andreino Cotta, óleo sobre tela, 42cm x 59cm, 1954.

Fonte: Acervo do MABE.

Rego expôs individualmente em Goiânia (1980), Belém (1983, 1986, 1987 e 1989) e São Bernardo do Campo (SP, 1987), e em dezenas de exposições coletivas e mostras competitivas, algumas em outros países. No momento em que o campo artístico em Belém fazia um intenso movimento em direção à ‘cultura popular’, discutindo a ‘visualidade amazônica’ na primeira metade dos anos 1980, ele curiosamente se afastou dos temas amazônicos mais evidentes, sobre os quais havia se debruçado. Ainda assim, não deixou de ser percebido em outras cidades como um ‘artista popular’ ou ‘folclórico’, como sugere o título de sua exposição individual em São Bernardo do Campo, *Rego: pintor das lendas*, a despeito da obra reproduzida no convite da mostra (Figura 240), *Dissolução e decomposição* (1982), se mostrar afastada de qualquer temática nativista.

Uma obra de Rego, *A carreira, o caminho e o karma* (1985, Figura 241), que traz ainda a inscrição-subtítulo: “Quadro crítico (be gentle, please)”, serve de síntese às questões com as quais o artista se debruçou no decorrer daquele período. Rego estabeleceu na obra um percurso visual marcado por cinco pontos numerados. Nos primeiros, há a colagem de um conjunto de reproduções de obras do cânone da história da arte. No meio, dois personagens dialogam, como nos quadrinhos: “Qual a última moda?”, “Nos States ou na Europa?”. A partir dali, o caminho se bifurca. Em uma direção, temos “Exotismo”, “Folclore”, “Índio”, “Palmeira”, “Arara” e “Tucano”. Na outra direção, apenas o sinal de interrogação. A obra parece uma reflexão crítica, metalinguística, sobre sua própria trajetória. E, também, uma reflexão sobre boa parte da produção no campo artístico em Belém naqueles anos 1980.



240



241

Figura 240: Rego: *pintor das lendas*, impresso de exposição realizada de 10 a 30 de junho de 1987, São Bernardo do Campo (SP): Centro Cultural do Bairro Assunção, 1987.

Fonte: Pasta “José de Moraes Rego”. MEP.

Figura 241: *A carreira, o caminho e o karma*, Rego, 1985.

Fonte: José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, contracapa.

O projeto artístico etnográfico de Ararê

Ararê nasceu em Pernambuco e provavelmente teve suas primeiras experiências artísticas nesse estado. Começou a expor em 1960, em Brasília. Em 1964 já estava em Belém, onde permanece radicado, naquele ano expondo dezoito pinturas à óleo na Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará.¹⁶⁹

Em outubro de 1966 realizou exposição de xilogravuras no Teatro da Paz. Uma notícia fornece o nome de algumas das obras da mostra.¹⁷⁰ Alguns títulos evocam a relação com o Nordeste, de onde é bastante plausível considerar que tenha surgido o interesse de Ararê pela xilogravura, no estilo da literatura de cordel: *Cangaceiros*, *Lampião*, *Paisagem do Nordeste*, *Três cangaceiros*, *Vaquejada*. Outros indicam o interesse por manifestações populares e atividades cotidianas, como *Briga de galo*, *Lundum*, *Meu Boi Bumbá*, *Pescarias*. Algumas obras trazem nomes de animais: *Galo da Serra*, *Jaguatirica*, *Pica-pau*, *Tucanos*. Duas remetem a temas religiosos: *Crucificação*, *Via Crucis*. Outras, ainda, se referem ao lendário, regional ou comum ao país: *Anhangá*, *Curupira*, *Pé de Garrafa*. Por fim, duas são possivelmente retratos etnográficos: *Índio Carajá*, *Índio Xavante*.

A partir de 1965, Ararê começou a realizar pesquisas de campo em localidades na Amazônia, das cidades às aldeias indígenas, a fim de coletar material sobre o imaginário popular na região.¹⁷¹ Os títulos de algumas obras, mencionados no parágrafo anterior, apontam que em 1966 esse projeto artístico, etnográfico e folclorista, já estava em andamento.

Em novembro de 1967, Ararê apresentou nova exposição de xilogravuras em Belém, dessa vez no CCBEU.¹⁷² Por volta daquele período, começou a ministrar cursos de xilogravura, pintura, desenho e modelagem nessa instituição.¹⁷³ Em março de 1968, realizou mais uma individual em Belém, na sede do USIS. A exposição foi descrita nos jornais da seguinte maneira:

A nova mostra de Ararê é constituída de quadros tamanho 30 x 50, em diversas categorias, tais como xilogravura, mostrando a mitologia folclórica amazônica, com figuras tais como o Sacy, o Lobisomem, a Uiara etc., e pintura a aquarela e

¹⁶⁹ “Inaugurada a exposição de xilogravuras: Teatro da Paz”, *A Província do Pará*, Belém, 08 de outubro de 1966, cad. 1, p. 3. AV.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Ararê Marrocos Bezerra, *Amazônia, lendas e mitos: xilogravuras*, Belém: Paka-Tatu, 2011, [p. 5].

¹⁷² Pierre Beltrand, “Exposição de xilogravuras”, *A Província do Pará*, Belém, 19 de novembro de 1967, cad. 1, p. 10. AV.

¹⁷³ “Ararê exporá quadros pintados com cera”, *A Província do Pará*, Belém, 07 de março de 1968, cad. 1, p. 2. AV.

cera (guache), esta última feita com cera comum, um novo estilo e que pela primeira vez é apresentado ao público de Belém, a qual dá a ilusão de profundidade nas telas (...).¹⁷⁴

O texto mostra um artista imerso em experimentações de materiais, e também um folclorista interessado em desenvolver uma poética xilográfica a partir das informações que coletava. Essas duas características são confirmadas em outra exposição realizada por Ararê naquele ano de 1968, no mês de agosto, novamente no CCBEU. A mostra trazia quinze obras (entre pinturas e xilogravuras) de Ararê, e vinte e quatro trabalhos de sete estudantes de seus cursos ofertados no CCBEU: “Sílvio, Maria, Neder [Charone?], Tânia, Nazaré, Ana e Francisco”.¹⁷⁵ Os trabalhos dos estudantes incluíam “esculturas e máscaras trabalhadas em cuias e outros materiais”.¹⁷⁶

Ainda em agosto de 1968, Ararê foi um dos premiados na mostra regional da I Cultural Belém.¹⁷⁷ Em setembro do mesmo ano, o artista expôs suas xilogravuras na coletiva Exposição de Artes Plásticas, realizada no Teatro da Paz pela Secretaria de Educação (os jornais não informam se da esfera municipal ou estadual). A mostra reunia sete imagens religiosas, vindas de igrejas católicas da cidade, e pouco mais de quarenta obras de dezoito artistas plásticos, entre pinturas, esculturas e xilogravuras. Junto a Ararê, também participavam da exposição nomes como Dina Oliveira, João Pinto, Lília Silvestre, Nestor Bastos, Rego e Ruy Meira.¹⁷⁸

Em dezembro de 1968 e fevereiro de 1969 Ararê ainda realizou mais duas individuais em Belém, na Galeria El Greco, uma das iniciativas particulares (esta, do pintor Rolando Villa) que teve vida efêmera. Em 1969 também expôs em Brasília, na Casa Thomas Jefferson.¹⁷⁹

Em janeiro de 1971, uma matéria em jornal fornece uma boa quantidade de informações sobre Ararê, e informa sobre a Feira de Arte que ele e mais três artistas locais estavam montando em uma das principais praças públicas da cidade, aos

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ “Brasil-EE.UU. inaugurou exposição de pinturas de Ararê, ontem à noite”, *A Província do Pará*, Belém, 02 de agosto de 1968, cad. 1, p. 3. **AV**.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ “I Cultural premia artistas paraenses e concede menção honrosa a pintor de 11 anos”, *A Província do Pará*, Belém, 18 e 19 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8. **AV**.

¹⁷⁸ “I Exposição de Artes Plásticas termina dia 25”, *A Província do Pará*, Belém, 16 de setembro de 1968, cad. 1, p. 7. **AV**.

¹⁷⁹ Walmir Ayala, *Dicionário de pintores brasileiros: Vol. I: A-L*, Rio de Janeiro: Spala, 1986, p. 55.

domingos, para venda de arte.¹⁸⁰ A ideia havia sido adaptada a partir de uma Feira de Arte em praça pública que Ararê viu em São Paulo, com a qual se entusiasmou:

Vi garotos e garotas – os futuros compradores ou artistas – discutindo arte, sem a esnobação ou afetação dos ambientes fechados, seletos. Lá, arte é arte, vale pelo que é. E não pensem que só os artistas desconhecidos expõem. Mesmo os mais famosos já se convenceram da importância da Feira-Livre e levam seus quadros. Às vezes nem são para vender, mas só para serem exibidos.¹⁸¹

A tentativa de democratização e criação de novos circuitos era uma constante nos anos 1960 e 1970, desde a produção mais convencional (como as propostas do Clube da Madrugada em Manaus, nos anos 1960) até a arte mais vanguardista (como *Apocalipopótese*, *Do corpo à terra*, ou a arte sociológica nas edições da Jovem Arte Contemporânea do MAC USP).

O caráter etnográfico da produção de Ararê também é comentado na matéria, que traz um registro que nos possibilita entender o que o artista produzia (Figura 242). Um pastor protestante norte-americano, John Best, fala a respeito na reportagem:

Essas obras do Ararê, além de belíssimos exemplares de arte, têm um valor que ainda não foi devidamente entendido. Os motivos que constituem a maior parte do trabalho de Ararê são indígenas. Índio é algo que a própria civilização está destruindo e os quadros serão a única preservação dessa raça no futuro.¹⁸²

Não fica muito clara a relação existente entre John Best e Ararê. O fato é que o artista tinha uma clientela predominantemente estrangeira. “Tendendo irresistivelmente para o folclore amazônico, Ararê vai encontrando maior facilidade junto aos estrangeiros. Seus trabalhos em xilogravura vão quase que continuamente para os Estados Unidos”.¹⁸³

Em julho de 1971, Ararê ilustrou o catálogo da Exposição-Feira de Artesanato do Pará, promovida em Belém pelo IDESP. Algumas dessas ilustrações indicam seu diálogo não apenas com povos indígenas existentes na Amazônia, mas com a herança cultural indígena arqueológica (Figuras 243 e 244), a mesma que inspirou Valdir Sarubbi.

Ainda em novembro de 1971, Ararê apresentou nova exposição no CCBEU, inaugurando a Galeria Kennedy na instituição, patrocinado pelo USIS.¹⁸⁴ Na abertura, a mostra de Ararê foi apresentada pelo casal George Forner e Patricia Forner, o primeiro

¹⁸⁰ “Essa feira de arte é feita para alegrar o seu domingo”, *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de janeiro de 1971, cad. 1, p. 10. AV.

¹⁸¹ Ararê, entrevistado em “Essa feira de arte é feita para alegrar o seu domingo”, obra citada.

¹⁸² John Best, entrevistado em “Essa feira de arte é feita para alegrar o seu domingo”, obra citada.

¹⁸³ “Um artista no imposto de renda”, *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1971, cad. 1, p. 3. AV.

¹⁸⁴ “Ararê expondo no USIS”, *A Província do Pará*, Belém, 20 de novembro de 1971, cad. 1, p. 7. AV.

sendo adido cultural dos EUA em Belém.¹⁸⁵ A mostra era composta por pinturas e xilogravuras, das quais alguns títulos são informados em jornal: *Boto*, *Buiuna*, *Curupira*, *Curupira e o caçador*, *Matinta-Pereira* e *Sacy Pererê*, remetendo a sua vertente folclorista, e *Avó e neto*, *Depilando*, *Fazendo cestas*, *Fazendo miçanga*, *Guerreiros*, *Mãe e filho* e *Moça índia*, talvez indicando seu interesse etnográfico por povos indígenas.

Em outubro de 1972, na Bienal Amazônica de Artes Visuais, Ararê expôs novamente suas xilogravuras. Como já dito, elas faziam parte de um amplo projeto folclorista, que ele desenvolvia desde meados dos anos 1960:

a coleta de lendas e mitos amazônicos, recolhidos, ao vivo, de narradores que vai encontrando pelo interior do Estado. Vez por outra, Ararê se joga para um desses municípios e passa até meses seguidos. (...) Sua ambição é terminar uma coletânea dessas lendas, depois de percorrer todos os municípios do Estado, e publicá-las, naturalmente com xilogravuras de sua autoria.¹⁸⁶

Aparentemente, ele conseguiu publicar um conjunto de lendas e xilogravuras pela primeira vez em 1976, na Espanha. A informação consta na segunda edição, ampliada, do livro, que foi editada no Brasil em 1985.¹⁸⁷ Algumas das xilogravuras do livro mostram um projeto artístico híbrido, como na Figura 245, em que a figuração regionalista mais tradicional se cruza com um diálogo com as culturas visuais indígenas.

O projeto artístico etnográfico de Ararê, voltado ao folclorismo na Amazônia, talvez possa ser equiparado à produção empreendida por Rego, desde meados dos anos 1960. Quais teriam sido os pontos de contato e as aproximações entre as obras desses dois artistas? Por outro lado, seu interesse pelas populações indígenas e pela cultura visual marajoara pode ser relacionado ao projeto desenvolvido por Valdir Sarubbi. Algumas obras de Ararê talvez tenham habitado uma intrigante interseção entre essas duas grandes áreas de interesse em Belém: as heranças e manifestações culturais indígenas e mestiçadas.

Podemos colocar duas questões a partir do projeto artístico etnográfico de Ararê. A primeira diz respeito à sua invisibilidade na historiografia da arte local. Não foram localizadas obras do artista nos acervos das instituições públicas e particulares pesquisadas. Depois dos anos 1970, o artista foi progressivamente perdendo a condição de artista do campo especializado. Seu trabalho, de um regionalismo evidente, deixou de fazer parte do campo artístico e ingressou em outros circuitos e mercados.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ “Um artista no imposto de renda”, obra citada.

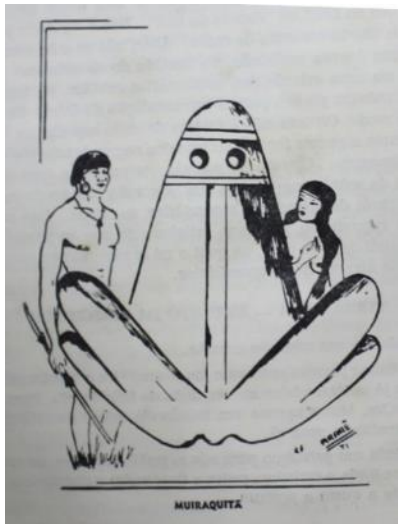
¹⁸⁷ Ararê Marrocos Bezerra, *Amazônia, lendas e mitos*, 2ª ed. rev. e ampl., Belém: Cecafam; Telepará, 1985. **IEB.**



244



245



243



242

Figura 242: Registro em preto e branco de Ararê e obra, 1971.

Fonte: “Essa feira de arte é feita para alegrar o seu domingo”, *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de janeiro de 1971, cad. 1, p. 10. **AV**.

Figura 243: *Muiraquitã*, Ararê, ilustração, 1971.

Fonte: Maria do Carmo Rodrigues, *Artesanato no Pará*, Belém: IDESP, 1971, p. 16. **BC**.

Figura 244: *Tanga marajoara*, Ararê, ilustração, 1971.

Fonte: Maria do Carmo Rodrigues, *Artesanato no Pará*, Belém: IDESP, 1971, p. 9. **BC**.

Figura 245: *Lago encantado do Guajará*, Ararê, xilogravura, década de 1970.

Fonte: Ararê Marrocos Bezerra, *Amazônia, lendas e mitos*, 2ª ed. rev. e ampl., Belém: Cecafam; Telepará, 1985, p. 38. **IEB**.

Na historiografia da arte essa perda de condição se traduziu em invisibilidade. Nos anos de 2007 e 2008, um projeto realizado pelo Espaço Cultural Casa das Onze Janelas visou mapear a produção de gravura na produção artística em Belém, de modo a constatar lacunas e ampliar o acervo de gravuras da instituição. Na publicação resultante do projeto, a história da gravura no Pará é vista como iniciada por Valdir Sarubbi, que começou a produzir gravuras em meados dos anos 1970, já radicado em São Paulo. “A história da gravura artística no Pará é constituída de fatos recentes, dispersos e pouco documentados. Até final dos anos 70 (...) o que se verifica são tentativas esporádicas e sem continuidade”.¹⁸⁸

A produção de Ararê, ainda em atividade naquele período, foi desconsiderada, por falta de informações disponíveis ou pela inadequação de sua obra regionalista ao campo artístico especializado. O fato é que desde 1966 Ararê produzia xilogravuras, participando de inúmeras exposições até o final dos anos 1970. A narrativa historiográfica acabou também desconsiderando, de uma tacada, as trajetórias de Arnaldo Vieira e Nestor Bastos, ambos gravadores atuantes em Belém – talvez mais ‘esporádicos’ e ‘sem continuidade’ que Ararê.

Outra questão que pode ser posta a partir de sua obra, nos anos 1960 e começo dos 1970, é o interesse ‘amazônico’ manifestado por órgãos locais vinculados ao ambiente norte-americano. A clientela de Ararê era formada na sua maior parte por turistas, em sua maioria norte-americanos. As instituições em que ele circulava e expunha suas obras eram o CCBEU, o USIS, a Casa Thomas Jefferson (Brasília). Haveria algum tipo de política cultural norte-americana direcionada à ‘amazonidade’ ou à ‘brasilidade’ mais regionalistas?

¹⁸⁸ Armando Sobral, “A gravura no Pará: uma breve história”, em Armando Sobral e Nina Matos (coord.), *Acervo Onze Janelas: gravura no Pará*, Belém: SECULT/PA, 2008, p. 16.

Euler Arruda e a transfiguração da Amazônia (1975)

Há um trabalho interessante no acervo no MABE, que pode ser trazido para a discussão deste capítulo. É um tríptico chamado *Transfiguração amazônica* (1975, Figuras 246 a 248), de Euler Santos Arruda, possivelmente suas únicas obras de arte em acervos públicos. Não encontrei indícios que contextualizem a produção desse trabalho e sua incorporação às coleções municipais.

Euler Arruda parece ter tido pouca participação enquanto artista, em Belém nos anos 1970. cursou graduação em Arquitetura entre 1970 e 1974, na UFPA, se tornando professor do curso a partir de 1977.¹⁸⁹ Participou da Pré-Bienal de São Paulo em 1970, com uma escultura chamada *Capricho*.¹⁹⁰ Venceu o concurso de cartazes da Bienal Amazônica de Artes Visuais em 1972, mas seu trabalho parece não ter sido impresso e distribuído pela organização do evento.¹⁹¹

Também participou da mostra coletiva *Artistas do Pará*, promovida pela Funarte no Rio de Janeiro, em 1978, reunindo dezenove artistas atuantes no estado. Euler Arruda apresentou três obras, que o catálogo informa terem sido “tinta/madeira” e intituladas *Desfiguração amazônica I, II e III*.¹⁹² O catálogo não trouxe registros fotográficos dessas obras. É possível que se tratem das mesmas que hoje integram o acervo do MABE, então com ligeira alteração nos títulos. Conseqüentemente, também é possível que sua data não seja 1975, como consta na base de dados do museu, mas 1978, ano da exposição. Assim como é plausível que o tríptico seja, de fato, de 1975, e tenha participado daquela mostra coletiva em 1978.

De qualquer modo, importa agora observar as obras que temos disponíveis. *Transfiguração amazônica* é formada por três trabalhos de estrutura circular, com 80cm de diâmetro cada, realizados em madeira compensada pintada, fazendo uso de alto relevo.

¹⁸⁹ Conferir Cybelle Miranda (e outros), *Uma formação em curso: esboços da graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Belém: UFPA, 2015, p. 29.

¹⁹⁰ Conferir FBSP, *Pré-Bienal de São Paulo*, catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970, São Paulo: FBSP, 1970, p. 13. **WS**.

¹⁹¹ Conferir “Bienal: estimula. Ou divulga, um pouco”, *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. **AV**.

¹⁹² Funarte, *Artistas do Pará*, catálogo de exposição realizada de 11 a 28 de julho de 1978, Galeria Rodrigo M. F. de Andrade (RJ), Rio de Janeiro: Funarte, 1978, sem número de página. **CF**.



246



247



248

Figura 246: *Transfiguração amazônica I*, Euler Arruda, tinta nitrocelulose sobre madeira compensada, 80cm de diâmetro, 1975.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 247: *Transfiguração amazônica II*, Euler Arruda, tinta nitrocelulose sobre madeira compensada, 80cm de diâmetro, 1975.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 248: *Transfiguração amazônica III*, Euler Arruda, tinta nitrocelulose sobre madeira compensada, 80cm de diâmetro, 1975.

Fonte: Acervo do MABE.

O método de construção e a materialidade da obra parecem próximos daqueles utilizados em *Verde I* (1970, Figura 83), de Osmar Pinheiro. Mas, diferente da obra de Pinheiro, *Transfiguração amazônica* possui um discurso muito evidente, costurado na relação entre o título da obra e as imagens que ela consegue figurar.

O tríptico parece apresentar uma sequência temporal, tomando a floresta amazônica por uma vista aérea em momentos diferentes. Na primeira, predomina a cor verde, cortada ao meio por uma faixa sinuosa e amarela – que interpreto como a representação de uma estrada; talvez um rio. Nas obras subsequentes, a faixa amarela permanece inalterada, mas as áreas verdes progressivamente perdem espaço para o fundo branco em baixo relevo. A mensagem é relativamente fechada: há uma transfiguração em curso, de ação predatória sobre o ambiente.

O tema ambientalista, em relação à floresta, foi tomado por artistas diversos em Belém, naquela década. Rego, por exemplo, dentro de sua proposta nativista de diálogo com a pintura popular, realizou *Transfiguração ambiental* (1977), em que incorporou elementos tridimensionais à pintura,¹⁹³ procedimento que repetiria em outros trabalhos. Também é o tema que surge em *Natureza assassinada* (1979, Figura 194), de Dionorte Drummond, em uma visualidade expressionista.

O interessante é perceber como Euler Arruda consegue jogar, nessa obra, tanto com a defesa da Amazônia, partilhada por diversos setores da sociedade e do campo artístico em Belém, quanto com as heranças da arte especializada. O diálogo com a estrutura de *Verde I* é também um diálogo com a experimentação de materiais e suportes, fincada com a pintura matérica, por um lado, e pelo neoconcretismo, por outro. O tipo de representação da Amazônia construído por Euler Arruda também parece estabelecer relações com os objetos construídos pela nova figuração brasileira.

Arrisco dizer que *Transfiguração amazônica* é um ponto de ligação entre as propostas de Valdir Sarubbi, em 1970, e as propostas em torno da ‘visualidade amazônica’, nos anos 1980. O formato circular adotado em obras de Sarubbi (Figuras 197 a 199, por exemplo) pode ter influenciado a solução visual encontrada por Euler Arruda. Como na produção de Sarubbi, as obras relacionadas com a ‘visualidade amazônica’, por sua vez, apresentam no começo dos anos 1980 um projeto nítido de conjunção entre termos que eram aparentemente inconciliáveis: o regional e o universal, o localismo junto ao cosmopolita. Retornarei a esse ponto adiante.

¹⁹³ José de Moraes Rego, *40 anos de arte*, Belém: edição do autor, 1986, p. 121-123.

O realismo fantástico de Geraldo Teixeira

O chamado realismo fantástico foi uma corrente artística que atravessou muitas cidades latino-americanas, uma espécie de desdobramento do surrealismo modernista, tomado a partir da grande repercussão mundial de uma literatura do continente em meados do século 20, entre outros fatores.¹⁹⁴

A série *Esquecimento e memória* (1979, Figuras 173 e 174), de Osmar Pinheiro, indica que o realismo fantástico possuía adeptos em Belém nos anos 1970, culminando em obras importantes e de repercussão nacional. Essa corrente artística, porém, foi manejada por outros artistas atuando na cidade naquela década, como Geraldo Teixeira.¹⁹⁵ Sua produção entre 1975 e 1985 está relativamente bem documentada, o que nos permite analisar de que maneira o realismo mágico dialogou com as imagens da Amazônia no período em questão.

Geraldo Teixeira teve sua formação artística inicial na Escola Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro), estudando pintura com Ernesto Lacerda¹⁹⁶ e Ivan Serpa, na primeira metade dos anos 1970. Um de suas primeiras exposições foi a coletiva Mostra Nacional de Arte, no MNBA (Rio de Janeiro), em 1975. Realizou individuais na Galeria Angelus (Belém) em janeiro e junho de 1975, na Galeria Eney Santana (São Luis/MA) em 1976, e novamente Galeria Angelus em março de 1978.

A pintura *Sérgio* (1974, Figura 249) provavelmente foi exposta na Galeria Angelus ainda em 1975, tendo sido doada à instituição (conforme sua política de exposições já comentada). Hoje este trabalho se encontra no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, que possui também o desenho *Cabeça de homem*, de 1975.

Uma obra coetânea e esteticamente próxima de *Sérgio* é a pintura sem título registrada no catálogo da exposição *A transição* (Figura 250), que informa a data de 1976 – quando na própria obra é possível constatar a datação 74 (1974) sob a assinatura do artista. Ambas parecem trazer a representação da mesma personagem branca e azulada, que em *Sérgio* sabemos que se trata de um irmão de Geraldo Teixeira, conforme depoimento do artista.¹⁹⁷ Na Figura 250, a personagem segura um pássaro vermelho, e as

¹⁹⁴ Para uma abordagem continental sobre o surrealismo americano nas artes visuais, entre os anos 1930 e 1950, conferir Edward Sullivan, “Modern visionaries and intuitive imagination”, em Edward Sullivan, *Making the Americas modern: hemispheric art, 1910-1960*, Londres: Lawrence King, 2018, p. 265-299.

¹⁹⁵ Belém (PA), 1953.

¹⁹⁶ Ernesto Lacerda de Almeida. Recife (PE), 1926.

¹⁹⁷ “FACES DE GERALDO TEIXEIRA”, *O Liberal*, Belém, 12 de abril de 2006, cad. Cartaz, p. 1. AV.

asas enquadradas na cena podem pertencer tanto ao pássaro quanto ao garoto. Em *Sérgio*, as estruturas sinuosas por trás da personagem remetem tanto a asas quanto ao símbolo de um coração ou ao formato de um fruto. A paleta de azuis, vermelhos e amarelos acentua o caráter surrealista das composições.

Em 1978, Geraldo Teixeira foi um dos artistas selecionados para a coletiva *Artistas do Pará*, realizada pela Funarte no Rio de Janeiro. O catálogo da mostra informa que ele participou com três pinturas em óleo sobre tela, chamadas *Função I, II e III*, e traz a reprodução de uma delas (Figura 251). A figura humana surge com o rosto enfaixado quase por inteiro, e três araras de asas e bicos abertos emolduram seu rosto.

Em 2012, uma retrospectiva de Geraldo Teixeira, homenageado no *18º Salão Unama de Pequenos Formatos*, trouxe algumas obras antigas pertencentes ao acervo pessoal do artista, como *Cabeça* (1979, Figura 252) e *Eclosão* (1979, Figura 253). Como em *Função*, a relação entre figura humana e pássaros amazônicos está presente, agora usando a representação de tucanos. Em *Cabeça* os olhos do ser humano e da ave se sobrepõem; em *Eclosão* o corpo morto ou agonizante da ave está atada ou costurado ao corpo da figura humana. Outras imagens de amazonidade são manejadas: as folhas de certo tipo de tajá, as gotículas de água espalhadas em ambas as composições.

As gotículas e as folhas grandes e volumosas reaparecem em *Contemplando a Lua* (1980, Figura 254), aquarela que integra o acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Nessa obra as aves dão lugar a um peixe amazônico, as arraias. A figura humana está presente, encimada por uma lua minguante azulada. A composição é emoldurada por uma espécie de arco arquitetônico.

Exato momento (1981, Figura 255) aponta para outra fase do artista, em que a figura humana é geralmente mostrada de corpo inteiro, com anatomia robusta, como guerreiros. Os recursos surrealizantes são intensificados. Essa fase foi exposta na Galeria Angelus em 1982, na individual *Viajores*, sobre a qual um jornal nos informa:

“Viajores”, segundo o próprio Geraldo, pretende mostrar o “andar mental” de pessoas que buscam o auto-conhecimento e o encontro consigo próprias através dos detalhes, das coisas simples e das sutilezas da vida. Os motivos são sempre os mesmos: água, barco, criaturas, peixes, pintados sobre um fundo onde aparecem nuvens negras anunciando chuva grossa.¹⁹⁸

Água, barcos, peixes, nuvens escuras de chuva, recursos que apontam para o manejo de imagens de ‘amazonidade’. Além disso, o artista começa também a recorrer

¹⁹⁸ João Carlos Pereira, “Viajores: passeio pelos caminhos do autoconhecimento”, *O Liberal*, Belém, 14 de agosto de 1982. Pasta “Geraldo Teixeira”. CF.

aos padrões ornamentais da herança cultural indígena. “As figuras humanas, os barcos e os peixes são enfeitados com riqueza de detalhes que Geraldo certamente foi buscar na arte indígena da fase marajoara”.¹⁹⁹

Em *Latíbulo* (1982, Figura 256) o artista mantém a estética do realismo fantástico. É interessante notar o uso do arco arquitetônico, que também aparece em *Contemplando a Lua* (Figura 254), e que depois será um elemento recorrente em outras fases do artista, menos comprometidas com o realismo fantástico. Geraldo Teixeira permanece nessa vertente até meados dos anos 1980, antes de se lançar no abstracionismo e depois em diversas outras fases de sua obra. *Urubu / Mordaça* (1985, Figura 257) é um trabalho desse momento final de sua relação com as matrizes surrealistas. Uma ave exótica (urubu-rei?), não necessariamente amazônica, está mais uma vez em cena. O elemento da mordaça faz eco ao rosto enfaixado em *Função* (Figura 251) e às amarrações em *Eclosão* (Figura 253).

O realismo fantástico de Geraldo Teixeira parece girar em torno da potência simbólica de certos animais (aves e peixes), tanto como imagens universais – da liberdade, por exemplo – quanto como imagens de referência amazônica. A água, a lua, as plantas e barcos, as figuras humanas e os padrões indígenas configuram um conjunto de elementos imagéticos que podem apontar para uma dimensão interior, das estruturas da mente humana, e para uma dimensão externa, ancorada no local amazônico.

A produção de outros artistas em Belém nos anos 1970, com maior ou menor comprometimento com a vertente do realismo mágico, como Osmar Pinheiro e Rego, por exemplo, mostram que o campo artístico local vivenciava uma tendência ao que Edward Sullivan chamou de “surrealismo híbrido”, comentando os desdobramentos dessa corrente nos países americanos nas décadas de 1930 e 1940:

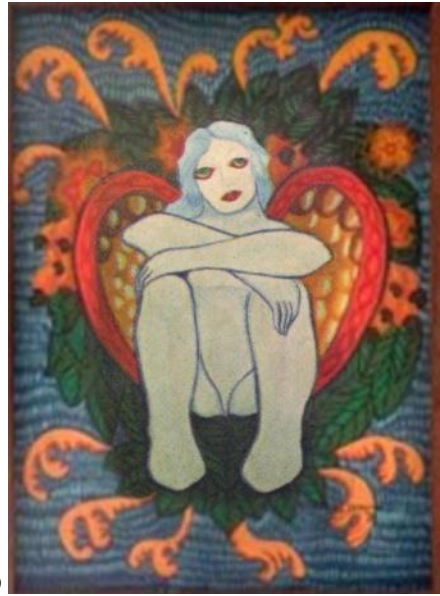
(...) uma sensibilidade à vida da mente interior que respondia às circunstâncias locais em termos de formas de narração, etnicidade, uma absorção e reconfiguração de mitos e lendas locais, e um intenso interesse (...) nas culturas materiais e implicações antropológicas das formas indígenas de expressão visual.²⁰⁰

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ “(...) a sensitivity to the life of the inner mind that responded to local circumstances in terms of forms of narration, ethnicity, an absorption and reconfiguration of local myths and legends, and an intense interest (...) in the material cultures and anthropological implications of indigenous forms of visual expression”. Edward Sullivan, *Making the Americas modern: hemispheric art, 1910-1960*, Londres: Lawrence King, 2018, p. 266 [tradução nossa].



250



249



251



252



253

Figura 249: *Sérgio*, Geraldo Teixeira, óleo sobre duratex, 53cm x 38cm, 1974.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 250: Sem título, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 52cm x 36cm, 1974.

Fonte: Cláudio de La Rocque Leal (cur.), *A transição*, catálogo de exposição realizada em junho e julho de 1995 na Galeria Rômulo Maiorana, Belém: FRM, 1995, sem número de página. **RM.**

Figura 251: Registro em preto e branco de *Função*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, cerca de 1978.

Fonte: Funarte, *Artistas do Pará*, catálogo de exposição realizada de 11 a 28 de julho de 1978, Galeria Rodrigo M. F. de Andrade (RJ), Rio de Janeiro: Funarte, 1978, sem número de página. **CF.**

Figura 252: *Cabeça*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1979.

Fonte: Acervo de Geraldo Teixeira. Exposição *18º Salão Unama de Pequenos Formatos*, Belém: Galeria de Arte Graça Landeira, Unama, maio e junho de 2012.

Figura 253: *Eclosão*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1979.

Fonte: Acervo de Geraldo Teixeira. Exposição *18º Salão Unama de Pequenos Formatos*, Belém: Galeria de Arte Graça Landeira, Unama, maio e junho de 2012.



254



256



255



257

Figura 254: *Contemplando a Lua*, Geraldo Teixeira, aquarela, 54cm x 36cm, 1980.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 255: *Exato momento*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1981.

Fonte: Acervo de Geraldo Teixeira. Exposição *18º Salão Unama de Pequenos Formatos*, Belém: Galeria de Arte Graça Landeira, Unama, maio e junho de 2012.

Figura 256: *Latíbulo*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1982.

Fonte: Acervo de Geraldo Teixeira. Exposição *18º Salão Unama de Pequenos Formatos*, Belém: Galeria de Arte Graça Landeira, Unama, maio e junho de 2012.

Figura 257: *Urubu / Mordança*, Geraldo Teixeira, óleo sobre tela, 1985.

Fonte: Acervo de Geraldo Teixeira. Exposição *18º Salão Unama de Pequenos Formatos*, Belém: Galeria de Arte Graça Landeira, Unama, maio e junho de 2012.

4.3. A AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS NOS ANOS 1970:

BELÉM E AMAZÔNIA NOS DEBATES SOBRE UMA ARTE CONTINENTAL

Se no campo artístico em Belém a reflexão sobre identidade cultural amazônica ganhou novo fôlego nos anos 1970, em uma escala mais ampla, continental, também se verificou um fenômeno semelhante. Essa década foi marcada pela intensificação do debate sobre a identidade cultural latino-americana. A atenção à América Latina vinha se esboçando nas universidades norte-americanas há algumas décadas, mas os anos 1970 trazem uma visão panorâmica, coletiva e interna, tomada a partir dos estudiosos latino-americanos.

Alguns fatores contribuíram para tal fenômeno. Primeiro, a elaboração de teorias sociais que buscavam compreender a posição dos países latino-americanos na geopolítica internacional, considerando as condicionantes históricas dos processos de colonização. A ‘teoria da dependência’, por exemplo, surgida no Brasil nos anos 1960 e obtendo grande disseminação no continente, entendia o subdesenvolvimento econômico dos países latino-americanos como consequência de sua posição nas relações do capitalismo mundial dada pelo imperialismo. Os movimentos de independência de países que ainda estavam sob colonização no século 20, os debates sobre pan-africanismo e neocolonialismo também podem ser exemplos de fatores que contribuíram para que os estudiosos latino-americanos passassem a debater uma identidade cultural partilhada no continente. O êxito da literatura e da música popular de países latino-americanos também pode ter sido crucial para a existência desse debate no campo das artes plásticas.

Exposições, simpósios, publicações e outros meios foram usados, na década de 1970, para promover uma intensa reflexão a respeito de uma possível identidade cultural latino-americana. Esse corpus teórico, mais que encontrar uma essência identitária, buscava analisar as condicionantes sociais e históricas partilhadas no continente, e suas implicações na produção cultural e artística. Vejamos alguns exemplos.

Em junho de 1970, a Unesco promoveu o encontro *América Latina en sus artes*, em Quito (Equador), com a participação dos brasileiros Mario Barata e Mario Pedrosa, entre outros nomes latino-americanos. A partir do encontro, foi editado em 1974 um livro

homônimo.²⁰¹ Essa talvez tenha sido a primeira tentativa de fôlego a reunir um conjunto variado de especialistas com o intuito de uma análise abrangente e panorâmica a respeito da produção artística nas cidades América Latina.

Em 1973, a crítica argentina-colombiana Marta Traba publicou o livro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950/1970*,²⁰² editado em português ainda na segunda metade daquela década. Em 1974, o crítico argentino Damián Bayón, então radicado no México, publicou o livro *Aventura plástica de hispanoamérica*,²⁰³ estudo que pretendeu dar conta de boa parte da produção latino-americana de meados do século 20. O livro ganhou uma versão corrigida e aumentada, em 1991.

Estas três publicações foram capazes de oferecer uma visão ampla e coesa (até onde era possível) sobre a produção artística dos países do continente. Marta Traba apresentou algumas ideias que marcaram a reflexão daquele período, como a distinção entre áreas ‘abertas’ e ‘fechadas’, e a hipótese de que os anos 1960 foram uma década de ‘entrega’, em que muitos artistas latino-americanos se submeteram à dominação de ideias e processos artísticos norte-americanos.

Em 1975, ocorreu o Simpósio de Artes Plásticas e Literatura, na Universidade do Texas (EUA), que ficou conhecido como Simpósio de Austin. Os brasileiros participantes foram Affonso Romano de Sant’Anna, Aracy Amaral e Frederico Morais. O simpósio resultou em um livro, publicado em 1977.²⁰⁴

1978 foi um ano singular, que catalisou muitas iniciativas. Em junho daquele ano, foi realizado em Caracas (Venezuela) o *I Encuentro Ibero-Americano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos*, que contou com a participação dos brasileiros Aracy Amaral e Roberto Pontual. Este último coordenava a mostra Arte Agora, no Rio de Janeiro, que em sua terceira edição, em junho e julho de 1978, deixou de ser um evento nacional e passou a uma abrangência continental, com o título *América Latina: geometria sensível*.

Vinda da experiência das Bienais Nacionais (1970-1976), no intervalo das edições da Bienal Internacional, a FBSP promoveu, em novembro e dezembro de 1978, a I

²⁰¹ Damián Bayón (org.), *América Latina en sus artes*, Cidade do México: Siglo Veintiuno; Paris: Unesco, 1974.

²⁰² Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950/1970*, Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1973.

²⁰³ Damián Bayón, *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972]*, Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

²⁰⁴ Damián Bayón (org.), *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas: Monte Avila, 1977.

Bienal Latino Americana de São Paulo. Na programação do evento foi realizado um Simpósio, novamente reunindo estudiosos de diversos países da América Latina.

Também em 1978 foi publicado o livro *Retórica del arte latino-americano*,²⁰⁵ do artista e crítico argentino Jorge Glusberg. No ano seguinte, Frederico Moraes publicou *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*.²⁰⁶

Essa grande mobilização de esforços críticos, durante toda a década de 1970, indica que havia um desejo coletivo de afirmação da especificidade da arte produzida na América Latina. Em geral, esses estudiosos não trataram dessa especificidade em termos de uma identidade mais ou menos inata, mas sim como uma posição social e histórica partilhada pelos artistas do continente naquele determinado momento.

O historiador mexicano Jorge Alberto Manrique, por exemplo, colocará a condição do artista latino-americano a partir do binômio ‘identidade’ e ‘modernidade’, como um tipo de pêndulo que oscila entre a tradição local e o internacionalismo.²⁰⁷ Outros, como o historiador austríaco-peruano Francisco Stastny, trabalharam com a ideia de mestiçagem para se debruçar sobre a produção artística do continente.²⁰⁸ Alguns, como a crítica brasileira Aracy Amaral, apontaram “o fato de pertencermos todos a um continente ocupado culturalmente, a partir da chegada de portugueses e espanhóis”.²⁰⁹ Amaral chega ainda a identificar três correntes que caracterizariam a arte latino-americana de então:

a figurativa, frequentemente ligada à preocupação ecológica, ou “regionalista”, como dizem com menosprezo alguns que se consideram mais “avançados”; a internacionalista (abstracionismo-geométrico ou escola norte-americana depois da II Guerra Mundial); e o surrealismo, grande denominador comum do criador continental. (...) Mas o que caracteriza desde já a manifestação plástica latino-americana é a sua preocupação pelo social, em consequência da violência das contradições domésticas.²¹⁰

Observando os projetos artísticos comentados anteriormente neste capítulo, podemos notar que a produção do campo artístico em Belém estava de algum modo

²⁰⁵ Jorge Glusberg, *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.

²⁰⁶ Frederico Moraes, *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

²⁰⁷ Jorge Alberto Manrique, “¿Identidad o modernidad?”, em Damián Bayón (org.), *América Latina em sus artes*, Cidade do México: Siglo XXI; Unesco: Paris, 1974, p. 19-33.

²⁰⁸ Francisco Stastny, “¿Un arte mestizo?”, em Damián Bayón (org.), *América Latina em sus artes*, Cidade do México: Siglo XXI; Unesco: Paris, 1974, p. 154-170.

²⁰⁹ Aracy Amaral, “Comunicação ao Simpósio de Austin, Texas” [1975], em Aracy Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, 2ª ed., São Paulo: 34, 2013, p. 444.

²¹⁰ Idem.

sintonizada com a produção latino-americana como um todo – ou, ao menos, sintonizada com algumas de suas análises.

A discussão sobre colonialismo e neocolonialismo, como vimos, esteve presente como pano de fundo para boa parte dos projetos artísticos debruçados sobre imagens da Amazônia, em Belém. O esforço teórico e analítico de Márcio Souza sobre a cultura (em especial a literatura) no Amazonas, *A expressão amazonense*,²¹¹ também é um indício dessa consciência da colonialidade regional, por parte dos campos artísticos em outras cidades como Manaus. E, em Belém nos anos 1970, a criação nas mais variadas formas culturais esteve muitas vezes imersa nessa defesa da Amazônia e de suas especificidades.²¹²

Essa pulsão por uma ‘identidade amazônica’, paralela e incluída na pulsão por uma ‘identidade latinoamericana’, deve ser compreendida, ainda, em suas relações com o desejo por uma ‘identidade brasileira’, naqueles anos 1970. A segunda metade da década de 1960 consolidou a presença de artistas brasileiros nos circuitos artísticos internacionais, e logo gerou uma série de novas tentativas de pensar a ‘brasilidade’ na produção artística vigente. A atuação de muitos críticos e curadores parece indicar essa tentativa de uma abordagem global sobre a produção do país, a partir de suas várias regiões. As Bienais Nacionais promovidas pela FBSP são um bom exemplo, que podem ser comparadas a ações como as de Roberto Pontual, com *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois* (1972), *Arte Agora I* (1976) e, de modo colateral, *América Latina: geometria sensível* (1978).

Retomemos as reflexões de Aracy Amaral, outra crítica brasileira que esteve bastante envolvida com o debate latino-americanista dos anos 1970. Em 1976, Amaral participou de um ciclo de debates chamado *Arte no Brasil – Documento/Debate*, realizado em Campinas, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Na ocasião, a crítica se debruçou sobre a definição da ‘arte brasileira’.

O certo é que todas estas indagações [sobre o que é e quem produz arte brasileira] começaram a surgir quando mais claro se torna que a arte do chamado “eixo Rio-São Paulo” não significa a que se faz no Brasil. Ou seja, com a emergência de centros provinciais bastante ativos em vários pontos do país, é evidente que hoje é impossível falar em arte brasileira somente a partir do que o nervoso eixo Rio-São Paulo produz. Mesmo porque, nesta área, assim como em direção ao Sul, região de grande densidade imigratória europeia, a informação internacionalista flui muito mais rapidamente (resultado da industrialização crescente) que no Norte, Nordeste ou Centro-Oeste. E creio

²¹¹ Márcio Souza, *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*, São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

²¹² Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011.

hoje que foi exatamente da emergência desses centros provinciais que se começou a indagar: o que é arte brasileira?²¹³

O interesse por uma identidade cultural brasileira nas artes visuais teria sido fomentado pela emergência e/ou visibilidade de produções fora do eixo hegemônico no país – o internacionalismo metropolitano contraposto à especificidade das províncias. A abordagem parece trazer certo eco da leitura que então se fazia sobre o interesse pela identidade latino-americana, visto como um debate muitas vezes colocado a partir dos EUA e do pensamento norte-americano.

Agora é curioso que não é o artista – ou o pintor – dos centros provinciais que levanta a questão, que no fundo é a velha, de identidade, que tanto atormenta os latino-americanos, por sua história similar. Mas, justamente, são aqueles dos centros Rio-São Paulo.²¹⁴

As especificidades da arte latino-americana, brasileira ou amazônica parecem ocupar sempre uma posição ambígua: por vezes reforçariam estereótipos permeados pelo exotismo, elaborados a partir dos centros economicamente desenvolvidos e cosmopolitas; em outros casos, seriam o motor de reflexões críticas propostas a partir do próprio lugar, e comprometidas com ele. O parágrafo que encerra o ensaio de Aracy Amaral é sintomático desse caráter ambíguo.

E importa que a arte seja arte brasileira? Não deveria importar somente que fosse arte, informação nova a nos vincular com o desconhecido através da intuição artística? Mas, por outro lado, bem que importa à gente, também, ter uma expressão identificada com o nosso espaço, expressão de uma cultura nossa, ou de nossas culturas, sem que uma deseje se impor sobre a outra, como dominação. Só assim, creio, entenderíamos a coexistência de todas as formas mais diversas de expressão, inclusive sem a separação de “erudita” e “popular”, como a reafirmar como “maior” somente aquela que condiz com os modelos das vitrines do exterior.²¹⁵

Os apontamentos de Aracy Amaral revelam já uma abertura à pluralidade de projetos artísticos no país, em seus diálogos com diversas heranças culturais, não necessariamente ‘artísticas’ ou ‘especializadas’. De certo modo, nesse ensaio de 1976 já se pode entrever a semente da abertura à ‘visualidade amazônica’ que se desenhou no circuito brasileiro na primeira metade dos anos 1980. Essa produção se beneficiou do alargamento das ideias de arte latino-americana e arte brasileira a programas estéticos menos vinculados às correntes internacionalistas.

²¹³ Aracy Amaral, “Reflexões a propósito de ‘Arte no Brasil – Documento/Debate’: o que é arte brasileira?” [1976], em Aracy Amaral, *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*, 2ª ed., São Paulo: 34, 2013, p. 264.

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ Ibidem, p. 265.

Um último ensaio de Aracy Amaral ainda merece ser citado: em novembro de 1983, no 2º Encontro Nacional de Artistas Plásticos e Profissionais, em Porto Alegre, a crítica apresentou um texto sobre o regionalismo.²¹⁶ Esse ensaio parece uma espécie de revisão mais ponderada sobre as ideias que circularam nos anos 1970, a respeito de identidade e resistência na arte latino-americana.

Regionalismo por regionalismo não leva a nada. É estanque, imobilista e estéril, tal qual um fruto apodrecido. O regionalismo pode ser quase uma ideologia, uma postura política, alerta e mutável de acordo com as necessidades de defesa de nossa identidade. Será que a defesa de nossa identidade é tão importante? Parece-nos que sim, tendo em vista nossa situação de país periférico, culturalmente falando, dependente economicamente do Primeiro Mundo, assim como de outros países da América Latina, em razão de termos nascido Colônia. Mas, resta saber, então, em que medida imaginamos o “regionalismo” como válido, útil e atual.²¹⁷

A defesa de uma identidade ainda surge como objetivo, dadas as condições sociais e históricas do Brasil e de suas regiões (a colonialidade), mas também haveria um regionalismo negativo, ‘estanque, imobilista e estéril’, que provavelmente ganhou projeção nos anos 1970, com a descentralização e interiorização das iniciativas voltadas às artes visuais no país. A Amazônia, para Aracy Amaral, seria um dos polos significativos do regionalismo no Brasil.

A Amazônia, a nosso ver, constitui o caso “regional” mais claro e que transcende em muito um debate de nível brasileiro, dada a evidência da “cultura amazônica”, que existe, de fato, abrangendo vários países (Venezuela, Colômbia, Peru, Equador, Brasil, Guianas), e por ter sido essa mesma região cultural, por motivos alheios à vontade de seus habitantes, desmembrada por divisão política desrespeitosa de suas tradições culturais regionais.²¹⁸

Se, por um lado, a estudiosa indica talvez a visão equivocada de uma Amazônia culturalmente homogênea, por outro lado ela parece acertar ao compreender as diferenças culturais que marcavam o debate identitário na arte das cidades da região, em contraste com o debate identitário sobre ‘arte brasileira’. O regionalismo amazônico aparece como uma forma de complemento e oposição à ‘arte brasileira’. Se ele poderia descambar em um conformismo estético e social, poderia também resultar em um regionalismo positivo, se significasse “estar alerta, atento ao nosso aqui/agora, em

²¹⁶ Aracy Amaral, “Indagações, extensão e limites do regionalismo” [1983], em Aracy Amaral, *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*, São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 15-22.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 17.

reação dinâmica contra a deculturação sofrida por nós como país culturalmente dependente, lúcidos em relação aos limites desse mesmo ‘regionalismo’”.²¹⁹

Nos anos 1970, a afirmação de identidades da ‘arte brasileira’ ou da ‘arte latino-americana’ foi uma estratégia de posicionamento e combate diante do que se chamava de ‘imperialismo cultural’. O avanço da globalização e de suas diversas formas culturais, desde a comunicação de massa até as correntes artísticas internacionalistas, suscitou diversos graus de posições reativas, em defesa das especificidades culturais locais. Por outro lado, a tomada de consciência sobre a condição de colonialidade (ainda não reconhecida nestes termos) também estimulou reflexões identitárias.

A posição ‘amazônica’ defendida em Belém parece ser uma continuidade e ao mesmo tempo um contraponto a esse debate continental (América Latina) e mundial (‘Terceiro Mundo’). Continuidade e contraponto porque era capaz de debater a lógica do neocolonialismo interno ao país, abrindo uma cisão em relação à ‘arte brasileira’ predominante no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Depois, a partir dos anos 1980, quando se consolida certo programa de ‘visualidade amazônica’ estudado no capítulo seguinte, a afirmação identitária (latino-americana, brasileira ou amazônica) parece abandonar cada vez mais o seu caráter tático de resistência ao imperialismo cultural, e se submeter cada vez mais à lógica de um mercado multiculturalista, ávido por novos produtos.

Seguir as imagens da Amazônia manejadas pelo campo artístico em Belém, nesses meandros, pode ser um bom método para compreender as implicações das novas configurações do capitalismo global sobre a produção artística contemporânea.

²¹⁹ Ibidem, p. 22.

5. MISTIÇAGENS MUNDIALIZADAS

BELÉM E O LUGAR DA AMAZÔNIA NA ARTE BRASILEIRA

Ribeirinhos e venezianos: quando o país submerso emergiu na grande bienal

Há cidades que se desenvolvem em estreito contato com as águas.

Belém é um desses exemplos: penetrada pela malha fluvial amazônica, maior bacia hidrográfica do planeta, essa cidade é companheira inseparável de chuvas, baías, rios e igarapés. A italiana Veneza, bem mais antiga e renomada que Belém, é outro exemplo construído na intimidade aquática, fincada sobre ilhas na lagoa de mesmo nome. Ribeirinhos e venezianos: entre canoas e gôndolas, rios e canais, haverá alguma possibilidade de Belém encontrar Veneza?

Em 1993, um paraense promoveu o encontro entre ribeirinhos e venezianos na cidade italiana – por meio de suas obras expostas na 45ª Bienal de Veneza. De algum modo, podemos dizer que sua obra fez emergir, nas águas da cidade daquela grande bienal, o “país submerso”¹ que é o Brasil dos ribeirinhos e populações amazônicas.

Com participações pontuais nas exposições artísticas do início dos anos 1970, Emmanuel Nassar poderia ser tomado como um mero coadjuvante na narrativa histórica até aqui tecida. Analisando os meandros das artes plásticas em Belém até o final daquela década, poucos poderiam supor que, entre a segunda metade dos anos 1980 e a primeira dos 1990, Nassar acumularia participações em exposições de renome internacional, se tornando um dos principais artistas brasileiros do período – e, evidentemente, o principal artista paraense, ao menos no que diz respeito a prestígio, recepção crítica e mercado.

Nassar foi um dos três artistas escolhidos para representar o Brasil nessa que era (e ainda é) uma das mais prestigiadas exposições internacionais de arte.² Criada em 1895, a bienal combinava a lógica das exposições ‘internacionais’ ou ‘universais’ e dos salões acadêmicos, promovidos em cidades europeias. Quase um século após seu surgimento, pode-se dizer que o internacionalismo do evento já abandonara o caráter

¹ Emmanuel Nassar em SEMEC, *Brinquedos populares: exposição* (Cadernos de Cultura: Estudos 2), Belém: SEMEC, 1984, [p. 5]. AV.

² Também faziam parte da representação brasileira, em 1993, os artistas Ângelo Venosa e Carlos Alberto Fajardo. O Comissário do Pavilhão do Brasil foi Sergio Barcellos Telles.

imperialista/moderno para adotar um tom multiculturalista/pós-moderno – e tal como os críticos da globalização vêm alertando há algum tempo, o segundo não é menos ‘colonial’ que o primeiro.

Mas retornemos a Emmanuel Nassar: o que pode significar, para nós, sua participação na Bienal de Veneza? A arte contemporânea aparece aqui como fenômeno transnacional, cujos atores estão dispersos pelos continentes e, apesar das fronteiras linguísticas, manejam códigos, objetivos e valores mais ou menos semelhantes – poderíamos falar que a arte contemporânea é uma ‘língua’ partilhada por esses atores transnacionais.

Curiosamente, uma obra de Nassar exposta no evento pode nos servir de metáfora. Em *A língua* (Figura 258), uma mancha preta central nos remete a um ser humano opaco, destacado (contra o fundo verde) e ao mesmo tempo não individualizado (sem rosto, apenas silhueta borrada). Ao seu redor uma barreira em forma de circunferência, sólida e cinzenta, na qual estão inscritos caracteres que não escrevem nada: “uma voz desarticulada é um círculo que aprisiona e isola o ser.”³ A língua como prisão à qual todos estamos condenados. Ou condenados, ao menos, à tradução.⁴

Talvez por isso seja tão notável o fato de Emmanuel Nassar ter participado de uma edição da Bienal da Veneza: significa que um paraense estava falando uma língua própria do ‘mundo desenvolvido’, comunicando-se com os atores dessa grande peça transnacional e recebendo elogio e respeito dos mesmos. Partilhando um código restrito, possuído por poucos e seletos privilegiados.

É claro que essa ‘partilha’ é assimétrica, heterogênea e baseada em relações desiguais de poder. Como nas línguas coloniais impostas ou assimiladas pelas populações autóctones nos séculos passados, haverá sempre as gradações de ‘quem’ fala e ‘como’ o faz, de quem conhece mais ou menos, dos sotaques que serão ou não depreciados, de quem pode ou não emitir enunciados. E, considerando as relações estreitas entre o circuito transnacional de arte e os fluxos político-financeiros

³ Paulo Herkenhoff, “Emmanuel Nassar: entre o silêncio e o simples”, *Emmanuel Nassar: XLV Bienal Internacional de Veneza / 1993*, catálogo de exposição, São Paulo: Galeria Luisa Strina; Belém: COSIPAR, 1993, [p. 16]. ECA.

⁴ Para uma abordagem sobre a arte contemporânea enquanto conjunto de ‘línguas’ em permanente processo de ‘tradução’ conferir Michael Asbury, “Historiographies of the contemporary: modes of translating in and from conceptual art”, em Cláudia Mattos e Roberto Conduru (eds.), *New Worlds: frontiers, inclusion, utopias*, São Paulo: CBHA, CIHA, 2017, p. 191 em diante.

internacionais, podemos suspeitar que a arte contemporânea seja uma língua do Império⁵ – esse conceito que tenta abranger a constituição política da atualidade.

A própria estrutura da Bienal de Veneza aponta para a assimetria das relações de poder, já que a mostra é composta por inúmeras exposições espalhadas pela cidade, em camadas variadas de importância para o mundo da arte.⁶ Emmanuel Nassar não esteve em Veneza como convidado da Exposição Internacional, que seria a mostra mais representativa do evento. Foi convidado a expor no pavilhão brasileiro, disputando atenção com inúmeros outros pavilhões nacionais. De qualquer modo, os artistas que foram escolhidos para integrar o pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza, nos últimos cinquenta anos, formam um time bastante seletivo. Afinal, “uma bienal não é apenas uma exposição que acontece a cada dois anos; é uma mostra gigantesca que pretende captar o momento artístico global.”⁷ E Nassar fazia parte daquele ‘momento’ captado.

Um artista paraense, brasileiro, latino-americano que tenha um trabalho de qualidade reconhecida internacionalmente ainda hoje nos surpreende: em uma divisão desigual de poder, nos couberam sempre os papéis secundários dessa grande peça chamada história da arte. O pouco reconhecimento dos artistas paraenses, brasileiros e latino-americanos no âmbito internacional tem, certamente, pouco a ver com qualidade – e qualidade artística é um valor construído de modo arbitrário. Atualmente nos parece óbvio que o reconhecimento artístico internacional é uma questão “política e econômica, de poder, enfim”.⁸

Poderíamos nos perguntar se a presença de um artista veneziano em uma das mostras anuais de arte contemporânea realizadas no Brasil seria tão notável quanto o inverso, assim como poderíamos nos perguntar ‘para quem’ é notável a presença de Emmanuel Nassar na Bienal de Veneza. Certamente, a repercussão de uma participação desse tipo foi grande no circuito brasileiro de arte contemporânea, principalmente no campo artístico de Belém, a partir do qual se projetou o artista.

⁵ Antonio Negri e Michael Hardt, *Império*, 2ª ed., tradução de Berilo Vargas, Rio de Janeiro: Record, 2001.

⁶ Conferir a esse respeito Sarah Thornton, “A Bienal”, *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*, tradução de Alexandre Martins, Rio de Janeiro: Agir, 2010, p. 217-244.

⁷ *Ibidem*, p. 222.

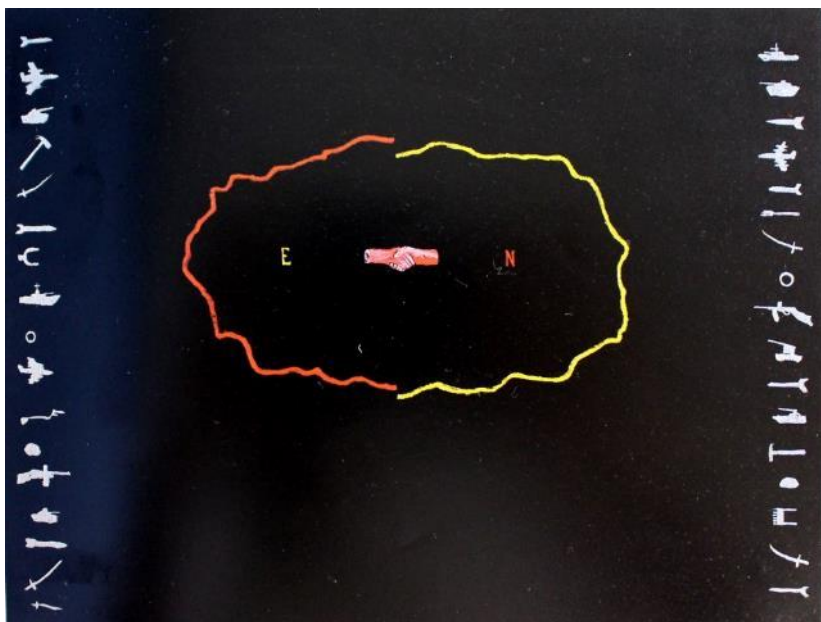
⁸ Frederico Moraes, “Reescrevendo a história da arte latino-americana”, *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, catálogo de exposição realizada 02 de outubro a 30 de novembro de 1997, Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.



258



259



260

Figura 258: *A língua*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 200cm, 1993.

Fonte: Galeria Luisa Strina, *Emmanuel Nassar: XLV Bienal Internacional de Veneza / 1993*, São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993, sem número de página. **ECA.**

Figura 259: *A flor*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre madeira, 130cm x 200cm, 1993.

Fonte: Galeria Luisa Strina, *Emmanuel Nassar: XLV Bienal Internacional de Veneza / 1993*, São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993, sem número de página. **ECA.**

Figura 260: *Os povos*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 200cm, 1993.

Fonte: Galeria Luisa Strina, *Emmanuel Nassar: XLV Bienal Internacional de Veneza / 1993*, São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993, sem número de página. **ECA.**

Nassar em Veneza representou uma vitória – em especial para os que atuavam no campo artístico de Belém. É uma opção por demais simplificadora creditar o êxito de Emmanuel Nassar, no circuito internacional, à constituição de uma tendência multiculturalista nesse mesmo circuito. Tendência que se desenhou em exposições como *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) e *Cocido y crudo* (Madri, 1994), por exemplo.⁹ Em um universo de centenas ou milhares de artistas contemporâneos brasileiros, o fato de Nassar ter sido um dos escolhidos revela o uso de critérios – apesar de não revelar, igualmente, quais os critérios usados.

Há de se ressaltar que objetos artísticos provenientes da Amazônia (e seus criadores) há muito se fizeram presentes nas exposições do velho mundo: em geral, sob o signo do exotismo de uma curiosidade antropológica. A própria Bienal de Veneza, poucos anos antes, na edição de 1986, teve na representação brasileira a presença de variadas populações indígenas (algumas das quais vindas da Amazônia). Há uma diferença substancial entre a presença indígena ‘leiga’¹⁰ e a presença de Emmanuel Nassar ‘compartilhando a língua’ da arte contemporânea: esse *savoir faire* corresponde a um capital cultural acumulado, à possibilidade de participar do jogo da arte transnacional e institucionalizada. Por um lado, a inserção em um mercado de altas cifras; por outro, a legitimidade adquirida, garantindo prestígio ante instituições locais.

Mas qual o significado de ‘saber fazer’ arte contemporânea? Talvez diga respeito ao domínio de técnicas, conceitos e modos de produzir e expor obras de arte – no sentido mais amplo da palavra obra. Esta hipótese falha se confiarmos na autocrítica de Nassar, que naquela época se via como um “desinformado em arte contemporânea” que preferia cinemas a galerias.¹¹ É claro que há uma presumível parcela de falsa modéstia no discurso do artista, especialmente se considerarmos que o mesmo mostrou uso, antes e depois, de procedimentos da arte contemporânea internacionalizada, como nas apropriações de materiais prontos, na prática de instalações e no uso de meios como a fotografia e a costura, além de suas variadas operações conceituais.

⁹ Conferir, a respeito dessa tendência multiculturalista, Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Madri (Espanha): Alianza Editorial, 2000, p. 557-579.

¹⁰ Considerando que, no Brasil, a grande maioria das populações indígenas está excluída dos processos de formação, produção e circulação de arte contemporânea, estando sua produção quase sempre restrita aos circuitos de etnografia ou de artesanato. Em outros países, no entanto, a situação é diferente, como no caso de grupos indígenas no Peru e grupos aborígenes na Austrália.

¹¹ Gilberto de Abreu, “Fronteiras de um pintor cineasta”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 de março de 1994, cad. 2. Pasta “Emmanuel Nassar”. CF.

Geometria sensível, caráter político, regional e universal

A participação de Emmanuel Nassar na Bienal de Veneza representou um modesto êxito internacional de, pelo menos, três características da arte contemporânea feita no Brasil e na América Latina: a) a chamada ‘geometria sensível’; b) o “sutil caráter político”,¹² que poderíamos chamar de conceitual; e c) uma discussão identitária não essencialista, entre o ‘regional’ e o ‘universal’, o ‘localismo’ e o ‘cosmopolitismo’.

O primeiro (e, talvez, o mais debatido) destes pontos diz respeito a uma tendência bastante consolidada, em países latino-americanos, de realizar pesquisas formais e construtivas ‘impuras’, chegando a uma ‘geometria sensível’, que concilia a dureza da abstração geométrica com a flexibilidade de um continente marcado por precariedades. E caberia lembrarmos mesmo da abstração geométrica indígena, e de sua possível agência sobre os artistas contemporâneos latino-americanos. O crítico de arte Frederico Moraes afirma ainda que a “vocação construtiva da arte latino-americana” não   simplesmente uma herança das vanguardas de países europeus, mas “algo mais profundo e anterior”,¹³ visando demarcar uma posi o política de identidade e originalidade compartilhadas pelos países de Américas tão heterogêneas.

De algum modo, não foi v o esse esforço coletivo (de críticos e artistas de várias nacionalidades) para afirmar o valor da produ o de tendência construtiva híbrida: pode-se dizer que, a despeito da diversidade artística vivenciada nos países americanos, essa produ o se tornou um cânone latino-americano para os circuitos internacionais e locais.¹⁴   claro que a obra de Emmanuel Nassar, ainda que herdeira direta dessa voca o construtiva,   muito mais um passo em uma dire o diferente, distante do hermetismo e permeada de signos de culturas visuais populares na Amazônia, por ironia ou lirismo, como em *A flor* (Figura 259) – diferença que foi percebida por críticos do sudeste brasileiro ainda nos anos 1980.¹⁵

¹² Paulo Herkenhoff, obra citada.

¹³ Frederico Moraes, “A voca o construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece)”, *América Latina: geometria sensível*, catálogo de exposi o realizada no MAM Rio, Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, GBM, 1978, p. 13.

¹⁴ Conferir a esse respeito Camila Maroja, “A constru o de um cânone para a arte latino-americana: análise de uma narrativa regional dos anos 1970 aos 2000”, *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: territórios da história da arte*, Uberlândia (MG): CBHA, 2015, p. 767-774.

¹⁵ Conferir, por exemplo, Tadeu Chiarelli, “Emmanuel Nassar: erudito e popular”, *Galeria*, n. 14, São Paulo: 1989, p. 52-55.

O segundo ponto que a participação de Emmanuel Nassar na Bienal de Veneza destaca: o êxito de uma produção cheia de sutilezas políticas, ironias, artimanhas conceituais. Paulo Herkenhoff,¹⁶ em texto sobre o artista, não poupará comentários nesse sentido: falará de um “nível irônico na obra de Nassar [que] está em não explicitar qualquer projeto político, nem aparentar qualquer engajamento ideológico.”¹⁷ Porém, sua obra seria permeada pela ideia de “resgate do ‘país submerso’, imaginando uma ‘arqueologia que descobrisse o Brasil encoberto’.”¹⁸ Sua imersão no “mundo visual caboclo”¹⁹ corresponderia ao caráter político de sua obra - caráter sutil, por não ser explicitamente engajado nem abertamente político.

Outros estudiosos também apontaram esse sentido político da produção de Nassar, baseada em culturas visuais da Amazônia. Poderíamos dizer que há, na obra, um projeto decolonizador, que opera com gostos e estéticas de classes dominantes e com gostos e estéticas populares (tanto no sentido de cultura de massas quanto no sentido de populações tradicionais). “A má pintura popular põe a nu relações sociais de hegemonia, com sua dimensão no nível da arte.”²⁰ Podemos inferir que, mais que uma experimentação formal e construtiva, subjaz na produção de Emmanuel Nassar uma dimensão conceitual política. A pintura que não se volta apenas ao prazer retiniano, que não abdica de fomentar uma percepção intelectual.

Não por acaso, a mesma Bienal de Veneza de 1993 trouxe, entre os artistas que obtiveram maior reconhecimento na mostra, os nomes de Hans Haacke,²¹ Nam June Paik²² e Joseph Kosuth²³ – artistas que, de algum modo, operam de maneira conceitual e, muitas vezes, política. Por outro lado, também podemos traçar relações entre a apropriação do popular em Nassar e a apropriação do popular em Richard Hamilton,²⁴ um dos grandes nomes da *pop art* inglesa, premiado naquela edição da Bienal de Veneza. As comparações não são poucas, porém também não são muito fecundas. Cabe apenas

¹⁶ Paulo Estellita Herkenhoff Filho. Cachoeiro de Itapemirim (ES), 1949.

¹⁷ Paulo Herkenhoff, obra citada, [p. 4].

¹⁸ Idem. Nos trechos entre aspas, Paulo Herkenhoff cita (sem creditar) Emmanuel Nassar em SEMEC, *Brinquedos populares: exposição* (Cadernos de Cultura: Estudos 2), Belém: SEMEC, 1984, [p. 5]. AV.

¹⁹ Ibidem, [p. 10].

²⁰ Ibidem, [p. 8].

²¹ Colônia (Alemanha), 1936. Artista, professor, autor de obras conceituais de cunho político.

²² Seul (Coreia do Sul), 1932 – Miami (EUA), 2006. Artista, precursor da vídeo-arte, nos anos 1950 viveu na China, Japão e Alemanha, até se radicar nos EUA, em meados dos anos 1960.

²³ Toledo (EUA), 1945. Artista conceitual, autor de obras que investigam a linguagem.

²⁴ Londres (Inglaterra), 1922-2011. Artista, professor, um dos precursores da *pop art*.

insinuar que o paraense Emmanuel Nassar realizou uma produção artística passível de ser completamente integrada ao circuito internacional de arte contemporânea.

E esta produção tem ainda uma terceira característica, cujo êxito merece ser investigado: uma discussão identitária não essencialista. Emmanuel Nassar não recorreu às imagens tradicionais projetadas sobre a Amazônia pelo olhar estrangeiro, e tampouco fez uma afirmação ufanista de seu local. Antes, partiu do diálogo com o “sistema de símbolos mestiço”²⁵ que encontrou ao percorrer a região. Rompeu, portanto, com a prática e o ideal “moderno das simples apropriações primitivistas, como uma benevolente relação autoritária da alteridade”.²⁶ Isso corresponde a estabelecer novas relações entre os vários Outros de nossas sociedades mestiças, encontrando, na arte, formas menos hierárquicas e verticais de fazê-lo. Herkenhoff dirá ainda que Nassar “não se põe como porta-voz, não fala em lugar do outro. Opera uma identificação, rearticula um discurso,”²⁷ assim como “anuncia a falência de um olhar etnocêntrico no processo dos movimentos de desterritorialização/reterritorialização da cultura.”²⁸

Aqui, um ponto crucial: em uma sociedade planetária, de fluxos transnacionais diversos e marcada cada vez mais por acentuadas mestiçagens, já não convém a construção de representações identitárias essencialistas, típicas do modernismo artístico comprometido com projetos nacionalistas no início do século 20. Nas condições da contemporaneidade, já se fala em uma estética radicante, que constrói suas raízes a partir da própria mobilidade dos sujeitos.²⁹ O discurso de e sobre a alteridade certamente adquire novos contornos quando se abandona o projeto de uma identidade rígida, nacional, regional ou local.

Em uma obra como *Os povos* (Figura 260), também exposta em Veneza, Emmanuel Nassar chega mesmo a abdicar de qualquer referencial ‘amazônico’, adotando imagens mais globais (da violência geopolítica na comunicação de massa, por exemplo). Ainda assim, do ponto de vista conceitual, *Os povos* faz eco a todo o trabalho anterior do artista, pois traz a imagem de extremos ou opostos que se conectam, em um pacto provisório e sempre incerto. Não seria uma analogia do processo que Nassar desenvolveu em suas obras mais marcadas por imagens ‘amazônicas’? O acordo precário

²⁵ Paulo Herkenhoff, obra citada, [p. 10].

²⁶ Ibidem, [p. 5].

²⁷ Ibidem, [p. 6].

²⁸ Ibidem, [p. 10].

²⁹ Nicolas Bourriaud, *Radicante: por uma estética da globalização*, tradução de Dorothée de Bruchard, São Paulo: Martins Fontes, 2011.

entre a herança cultural ‘erudita’, da arte especializada, com a herança cultural ‘popular’, da arte não-especializada de grupos mestiços e subalternizados.

Certamente, reside aí, no estabelecimento de um ponto de contato e mestiçagem entre arte contemporânea e culturas visuais populares, a dimensão conceitual de boa parte da obra de Nassar – simultaneamente conceitual e estético-visual, distante de um conceitualismo cerebral e hermético. Sua geometria sensível, portanto, é menos abstração e mais impureza, hibridez, ambiguidade imagética. Em outras palavras, a distinção entre ‘abstrato’ e ‘figurativo’, a rigor, é insuficiente para abordar o conjunto de suas obras.

Situação semelhante é a da produção de Ângelo Venosa,³⁰ outro artista a integrar a representação brasileira na Bienal de Veneza, em 1993 – que, fazendo uso de galhos, ossos, cera, resina etc., criou obras que podem ser vistas como não-figurativas e ‘não-abstratas’, marcadas ainda pela opacidade de um significado externo e pela sua condição de ‘presença’. Uma frase de Venosa (“Se eu quisesse dizer alguma coisa com os meus trabalhos, não faria esculturas. Escreveria um livro”)³¹ resume bem o modo como encara sua produção, e pode ser estendida a Emmanuel Nassar que, questionado sobre o que significava, para ele, ser artista plástico, respondeu: “Um exercício de cor, geometria e cultura, para ser percebida e entendida de forma visual e não através de textos”.³² Ou, ao lhe pedirem para explicar porque sua obra costuma celebrar as coisas simples e rotineiras, disse: “Para explicar, eu teria que deixar de ser simples”.³³

Arte contemporânea como objeto indizível, digamos, intraduzível ou inexplicável. A dimensão visual, então, ganha força e surge como o aspecto por meio do qual temos que nos aproximar das obras de Emmanuel Nassar. E o que nos diz esta visualidade? A ‘fala’ dos objetos visuais é ambígua, engasgada, polissêmica. Mas certamente é fecunda para aproximações teóricas e/ou historiográficas. Herkenhoff escreveu em 1993:

Há mais de uma década, o artista engajou-se na discussão da “visualidade amazônica”, como um conceito que reconhece uma sabedoria plástica popular, em que o sensível, o expressivo e o utilitário armam uma síntese sem desperdícios. Arte e ciência se juntam no esforço de constituição de uma antropologia visual, que na pintura de Nassar se entrecruzam.³⁴

³⁰ São Paulo, 1954.

³¹ Many Millen, “Os ossos de um tímido em Veneza”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1992, citado em Luiz Camillo Osório, “Ângelo Venosa: ‘mundo sem voz, coisa opaca’”, em Ângelo Venosa, *Ângelo Venosa*, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 8.

³² Emmanuel Nassar entrevistado em Marialba Maretta e Mauren Berbel, *Contemporâneos: revista de artes e humanidades*, Revista do LEPCON/UFABC, n. 11, novembro de 2012 a abril de 2013, p. 4.

³³ *Ibidem*, p. 5.

³⁴ Paulo Herkenhoff, obra citada, [p. 4].

Retorna a ideia de uma visualidade impregnada de sentidos políticos sutis, quando agencia discussões sobre alteridade, mestiçagem e posições de poder. Na obra de Nassar, a Amazônia surge como um ‘local’ a partir do qual se pode ‘falar’ a língua transnacional da arte contemporânea. Em sua exposição na Bienal de Veneza, temos novamente a Amazônia como um local internacionalizado – um debate que retorna sempre, da ‘descoberta’ pelos europeus do Rio Amazonas e da abundância de riquezas naturais da região até a propagação da ideia, de cunho tanto ecológico quanto político, da Amazônia como patrimônio mundial, no final do século 20. Mas, desta vez, as características dessa mundialização do ‘local amazônico’ são diferentes.

O termo ‘visualidade amazônica’, com toda a carga essencialista que se poderia acusar no mesmo, não aparece no texto de Herkenhoff de maneira gratuita. A discussão sobre uma visualidade amazônica, ou sobre uma “visualidade na Amazônia”,³⁵ foi empreendida por uma gama de profissionais diferentes, ligados à produção cultural, atuando especialmente entre 1982 e 1985.

O campo artístico em Belém parece ter sido o epicentro desse debate. Durante toda a década de 1970, no referido campo se colocou a questão da especificidade regional, nos momentos mais autênticos alcançando diálogos fecundos com as visualidades de populações na Amazônia e suas heranças culturais. Entrando nos anos 1980, novas ideias foram adicionadas ao debate, assim como novos projetos artísticos.

Nesse meio, o conceito de ‘visualidade amazônica’ fomentou produções artísticas que buscaram a especificidade local nas culturas visuais suburbanas e ribeirinhas, de grupos subalternizados existentes na região. Tal como Rego havia feito em relação à pintura popular na década anterior, artistas atuando em Belém passaram a absorver procedimentos estéticos das manifestações artísticas não-especializadas. E tal como Sarubbi havia feito no começo dos anos 1970 com a cultura visual marajoara, esses artistas absorveram as visualidades populares e as reelaboraram por meio de um tratamento oriundo da arte construtiva.

De certa maneira, a elaboração da ‘visualidade amazônica’, no plano teórico e na produção artística especializada, se beneficiou tanto dos debates e investigações do campo artístico em Belém nos anos 1970, quanto das tendências multiculturalistas que começaram a ser afirmadas no sistema das artes global nos anos 1980.

³⁵ Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 94.

‘Visualidade amazônica’: o projeto estético-teórico coletivo aglutinado em torno desse conceito foi, na segunda metade do século 20, a contribuição mais pungente feita a partir de Belém para o debate sobre arte contemporânea brasileira. São artistas estritamente vinculados a esse projeto (especialmente Emmanuel Nassar e Luiz Braga) que conseguem firmar sólidas e respeitadas carreiras no circuito brasileiro e internacional. Portanto, a discussão sobre a visualidade amazônica necessita ser tratada como um capítulo à parte na narrativa que venho construindo.

5.1. ALGUNS PRECEDENTES DA ‘VISUALIDADE AMAZÔNICA’: GESTAÇÃO DE NOVAS FORMAS ARTÍSTICAS (1979-1982)

Osmar Pinheiro, da arte fantástica às fontes do olhar

Atuando como artista pelo menos desde o ano de 1970, quando venceu o Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, com *Verde I* (Figura 83), Osmar Pinheiro atravessou aquela década como um dos principais artistas em Belém. Apesar disso, as coleções públicas em Belém não dispõem de obras suas do período, com uma única exceção – *Esquecimento e memória II* (Figura 174), que chegou a Belém no final dos anos 1990 via doação da Funarte.³⁶

Como vimos no Capítulo 3, Osmar Pinheiro participou de obras coletivas em mostras locais, como a *Universiartes II* (1972), e nacionais, como a *Brasil Plástica 72* (Equipe Pará) e a *Bienal Nacional de São Paulo de 1974* (grupo Etsedron). Explorou a construção de objetos conceituais, como *Liquidação* (Figura 114), na *I Bienal Amazônica de Artes Visuais*, e participou com pinturas na *XII Bienal de São Paulo*, em 1973.

Na segunda metade dos anos 1970, Osmar Pinheiro parece ter se reconciliado com os temas regionais – que a princípio é possível que ele tenha combatido, como na obra coletiva *Viva o folclore* (conferir seção 3.2.1). Em 1976, ele foi selecionado na mostra competitiva *Arte Agora I*, no MAM Rio, recebendo Prêmio Aquisição, provavelmente com a obra *Desenho* (Figura 261). O catálogo da mostra nos informa que o artista apresentou um conjunto de cinco obras, todas em “desenho sobre madeira crua”.³⁷ O uso desse tipo de suporte significaria um elemento regional?

Apesar de a premiação significar a incorporação da obra ao acervo da empresa Light (Rio de Janeiro), o trabalho não foi localizado. Restam-nos os registros. Uma notícia em jornal publicou uma fotografia (Figura 262) da obra; mesmo que um pouco mais nítida, não é possível compreender se haveria alguma representação figurativa.

Em 1977 Osmar Pinheiro participou da coletiva *Artistes de l’Amazonie*, em Paris. O catálogo da mostra registrou o artista ao lado de uma de suas obras (Figura 263). Em

³⁶ Conforme dados fornecidos pela Sistema Integrado de Museus e Memoriais, SECULT/PA.

³⁷ *Jornal do Brasil*, Light e MAM Rio, *Arte Agora I: Brasil 70/75*, catálogo de exposição realizada de 11 de março a 25 de abril de 1976, Rio de Janeiro: MAM Rio, 1976, p. 17. MAM.

1979, no II SNAP, promovido pela Funarte no Rio de Janeiro, Osmar Pinheiro participou com obras da série *Esquecimento e memória* (Figuras 173 e 174). Naquele momento, ele era um nome significativo nacionalmente, tendo participado da mostra coletiva *Novos caminhos da arte fantástica*, 1979, em São Paulo.

Esse período de sua produção foi comentado no Capítulo 4. Quero, agora, analisar outro conjunto de obras – ou, ao menos, seus indícios, já que os trabalhos não estão disponíveis em coleções institucionais. Depois da premiação no II SNAP, Osmar Pinheiro esteve em muitas mostras competitivas de abrangência nacional, realizadas entre 1980 e 1985. Nessa meia década, também coordenou o projeto *As fontes do olhar*. Saiu do realismo mágico de *Esquecimento e memória* e chegou à geometria sensível, construtiva e popular, da série *Tapumes*. É um percurso pouco conhecido.

Em 1980, foi selecionado no Panorama de Arte Atual Brasileira, promovido pelo MAM SP. Apresentou três desenhos de uma série chamada *Lo que mira*, um deles registrado no catálogo do evento (Figura 264). Com três obras da mesma série também participou do III SNAP, no Rio de Janeiro, naquele mesmo ano.³⁸

Entre maio e junho de 1981, expôs com outros quatro artistas de Belém na Galeria Projecta, São Paulo, na mostra *Pintura & Desenho no Pará*. O catálogo da exposição traz o registro de uma de suas obras (Figura 265), sem especificar nenhuma informação. Na ocasião, foi comentado que Osmar Pinheiro pretendia “um expressionismo regional de tons dramáticos”, ressaltando a “habilidade cromática” do artista e do grupo como um todo, que os fazia “sair da banalidade para chegar a uma elaboração mais consistente”.³⁹ Também se disse que aquela era a exposição de

uma arte regional que, sem ser regionalista ou primitivista, também já está liberta das influências dos grandes centros internacionais. (...) impossibilitados de confrontar sua produção com obras estrangeiras, quer por meio de revistas ou de exposições, [os artistas] desenvolvem espontaneamente um trabalho indagador voltado para a sua própria realidade.⁴⁰

Ainda em 1981, entre agosto e setembro, Osmar Pinheiro participou como artista convidado na 3ª Mostra do Desenho Brasileiro, em Curitiba. Apresentou três desenhos da série *Cerca da noite*, sendo um deles (Figura 266) registrado no catálogo do evento. Por

³⁸ Funarte, 3º Salão Nacional de Artes Plásticas, catálogo de exposição realizada de 03 a 29 de novembro de 1980, MNBA e Palácio da Cultura (Palácio Capanema), Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 42. **CF**.

³⁹ Casimiro Xavier de Mendonça, “No rumo do sul: chegando a São Paulo a arte jovem do Pará”, *Veja*, n. 665, São Paulo: Abril, 03 de junho de 1981, p. 128. **RV**.

⁴⁰ “A arte que chega de outros estados”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de maio de 1981. Pasta “Emmanuel Nassar”. **WW**.

fim, em dezembro daquele ano, expôs *Signo da meia-noite I, II e III* no IV SNAP, Rio de Janeiro. O catálogo da mostra nos informa apenas que são desenhos.⁴¹

Em 1982, aparentemente Pinheiro não integrou nenhuma mostra, individual ou coletiva. Naquele momento ele coordenava o projeto *As fontes do olhar*, vinculado à Funarte. Em outubro de 1983, o artista participou da segunda edição do Salão Arte Pará, em Belém, com a obra *Alimytho*, óleo sobre madeira, pela qual recebeu Menção Honrosa no evento.⁴² No final daquele ano, também foi selecionado no VI SNAP, promovido pela Funarte no Rio de Janeiro. O catálogo nos informa os títulos de três obras em pintura e colagem sobre madeira: *Pequeno incidente*, *Desconstrução em obras* e *Mater dolorosa*.⁴³

Em 1984, no 3º Salão Arte Pará, Osmar Pinheiro apresentou duas pinturas em óleo e acrílico sobre madeira: *Ocorrência I e III*.⁴⁴ Em 1985, foi premiado no 4º Salão Arte Pará, quando apresentou pinturas em acrílica sobre tela e sobre papel: *Tapumes V, VI e VII*. A obra *Tapumes VII* (Figura 333) foi registrada no catálogo do evento.

Em 1985, o livro *As artes visuais na Amazônia*, publicado pela Funarte e pela SEMEC/Belém a partir do seminário homônimo realizado em Manaus, no ano anterior, traz o registro de uma obra de Osmar Pinheiro (Figura 267), sem informações como título, data ou técnica. Aparentemente, se trata de uma pintura sobre tábuas de madeira.

O fato de suas obras de 1983 e 1984, no Salão Arte Pará, usarem a madeira como suporte talvez indique que ele ainda recorria à visualidade do realismo mágico, de *Esquecimento e memória I e II*. Outros elementos presentes nessas obras podem ser encontrados nos registros fotográficos dos trabalhos aqui mencionados.

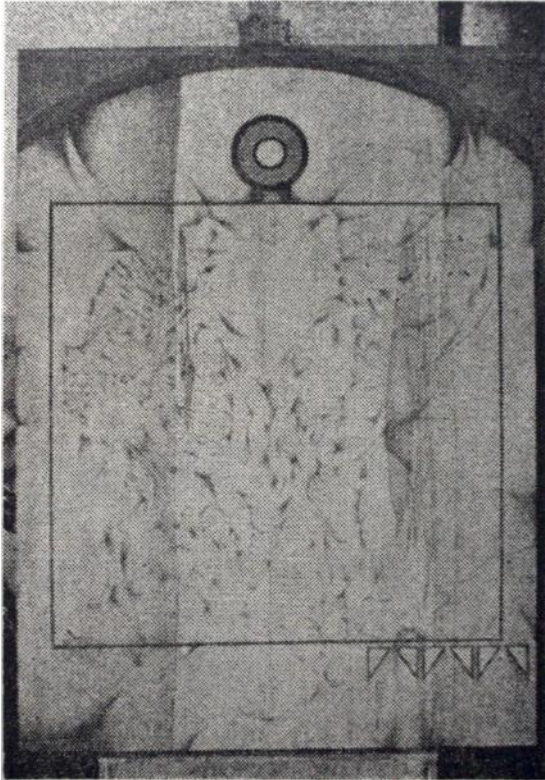
Lo que mira II (Figura 264), o trabalho cronologicamente mais próximo, parece um eco de *Esquecimento e memória I* (Figura 173). Traz o rosto (podemos dizer que as feições são etnicamente indígenas?), uma forma vulvar, o retângulo e as linhas retas, que em *Esquecimento e memória I* são incisões na madeira. *Lo que mira II* também parece recorrer ao suporte como elemento simbólico – o papel amassado aparentemente usado na obra tem correspondências com o uso da madeira.

⁴¹ Funarte, *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de 04 a 30 de novembro de 1981, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 12. **CF**.

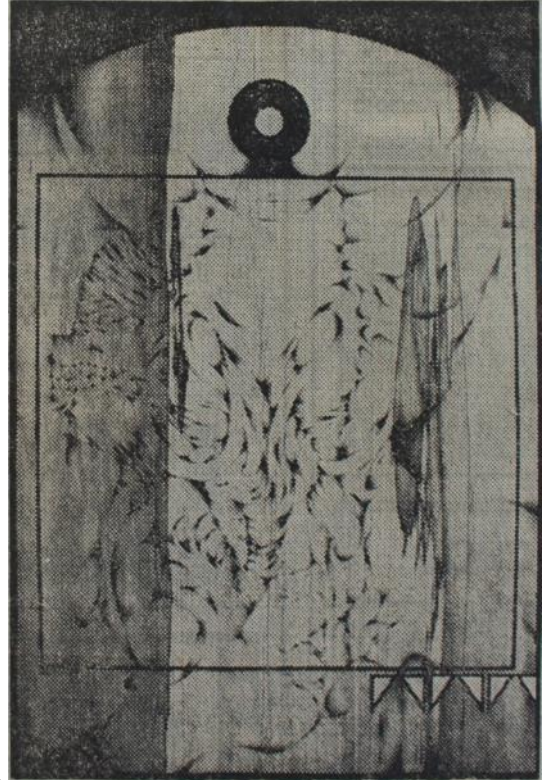
⁴² FRM, *Arte Pará 83*, catálogo de exposição realizada em 1983, Belém: FRM, 1983, sem número de página. **RM**.

⁴³ Funarte, *6º Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de 01 de dezembro de 1983 a 15 de janeiro de 1984, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1983, sem número de página. **MAM**.

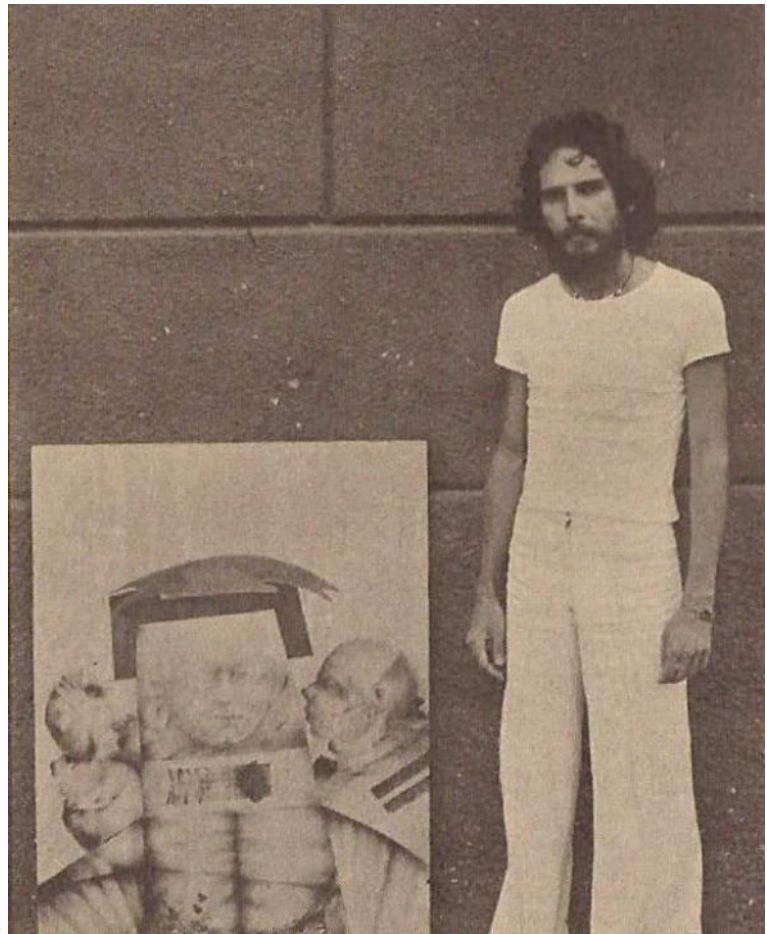
⁴⁴ FRM, *Arte Pará 84*, catálogo de exposição realizada de 11 a 19 de outubro de 1984, Belém: FRM, 1984, sem número de página. **RM**.



261



262



263

Figura 261: Registro em preto e branco de *Desenho*, Osmar Pinheiro, desenho sobre madeira crua, 120cm x 80cm, 1976.

Fonte: Jornal do Brasil, Light e MAM Rio, *Arte Agora I: Brasil 70/75*, catálogo de exposição realizada de 11 de março a 25 de abril de 1976, Rio de Janeiro: MAM Rio, 1976, p. 17. **MAM.**

Figura 262: Registro em preto e branco de *Desenho*, Osmar Pinheiro, desenho sobre madeira crua, 120cm x 80cm, 1976.

Fonte: Roberto Pontual, “Artes plásticas”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de março de 1976. **MAM.**

Figura 263: Registro em preto e branco de Osmar Pinheiro ao lado de obra, 1977.

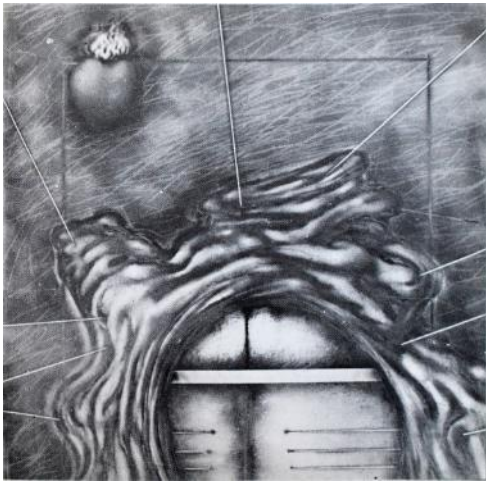
Fonte: SECDET/PA, *Artistes de l’Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDET/PA, 1977, sem número de página. **AV.**



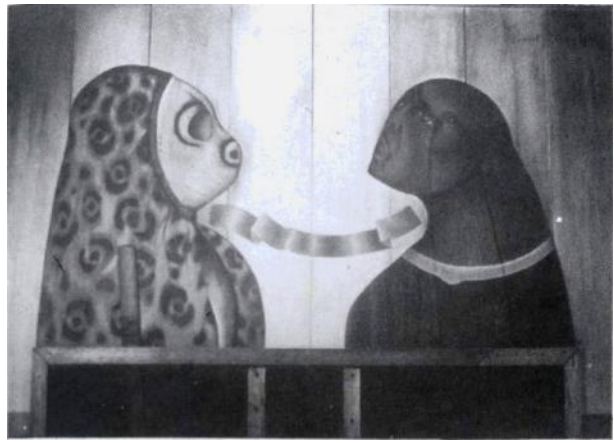
264



266



265



267

Figura 264: Registro em preto e branco de *Lo que mira II*, Osmar Pinheiro, técnica mista, 65cm x 50cm, 1980.

Fonte: MAM SP, *Panorama de Arte Atual Brasileira: desenho e gravura 80*, catálogo de exposição realizada em 1980, São Paulo: MAM SP, 1980, sem número de página. **ECA.**

Figura 265: Registro em preto e branco de obra de Osmar Pinheiro, 1981.

Fonte: Galeria Projecta, *Pintura & Desenho no Pará*, catálogo de exposição realizada de 26 de maio a 20 de junho de 1981, São Paulo: Galeria Projecta, 1981, sem número de página. Pasta “Osmar Pinheiro”. **MU.**

Figura 266: Registro em preto e branco de *Cerca da noite*, Osmar Pinheiro, 1981.

Fonte: Pasta “Osmar Pinheiro”. **PR.**

Figura 267: Registro em preto e branco de obra de Osmar Pinheiro, pintura, cerca de 1982-1985.

Fonte: Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 69.

A forma retangular e as linhas retas também aparecem na obra registrada no catálogo da exposição *Pintura & Desenho no Pará* (Figura 265), bem como em *Cerca da noite* (Figura 266). Esses elementos talvez já fossem um prenúncio da visualidade da série *Tapumes*, de uma organização espacial pautada por linhas e pela geometria.

Cerca da noite também recorre a rostos, mas já não há nenhum tipo de feição étnica cabocla; os rostos lembram máscaras e caveiras. Em todo caso, essas duas cabeças evocam a dupla presente em *Esquecimento e memória II* (Figura 174), incluindo a arcada dentária que se repete nas duas obras.

A obra que mais destoia do conjunto é a reproduzida no livro *As artes visuais na Amazônia* (Figura 267). Contudo, há a relação entre dois personagens, além da provável referência a padrões da pelagem das onças, animal representativo da região. E, claro, o suporte das tábuas de madeira. Mas a representação figurativa de tom realista, de *Esquecimento e memória*, é substituída aqui por uma espécie de visualidade naif ou popular. É como se Pinheiro estivesse mudando seu foco do realismo fantástico latino-americano para o diálogo com a pintura popular, que Rego realizou nos anos 1970.

A situação não deixa de ter um lado irônico, já que Osmar Pinheiro e Rego travaram um debate velado nas páginas de um jornal local, no final de 1979.⁴⁵ O motivo da querela entre os artistas dizia respeito ao início do abstracionismo em Belém, mas o debate toca, em certo momento, no tema da arte regional, questão que atravessava a poética de ambos os artistas. Rego, na oportunidade, escreveu:

(...) minha preocupação tem sido procurar achar um meio de expressão local, se possível mesmo pessoal. Mas isto não tem sido fácil. Mas se nós nem temos ainda uma Arte Brasileira, quanto mais uma Paraense ou Amazônica. Lembro a ele [Osmar Pinheiro], ainda, que sou apontado, por alguns, como “pintor regional”. Não sei se isto é um elogio ou uma crítica. (...) Será que a arte de expressão regional é pintar ou desenhar figuras de sabor tipicamente acadêmico ou surrealista (coisas alienígenas) sobre madeira da região? Não sei dizer. Continuo tentando por descobrir. E conclamo ao premiado entrevistado, (...) como estamos no mesmo barco, ambos procurando descobrir a arte regional com conotação universal, que ele me informe quando o milagre ocorrer.

Na época, Rego apresentava a exposição *O belo e o macabro* (Figuras 226 a 229), em Belém, e Osmar Pinheiro havia sido premiado com *Esquecimento e memória II* (Figura 174), no II SNAP, no Rio de Janeiro, na corrente do realismo fantástico, usando tábuas de mogno como suporte. Ambos desenvolviam projetos estéticos que pretendiam superar

⁴⁵ Abordei essa polêmica jornalística em Gil Vieira Costa, “Belém, neocolonialismo, história e historiografia da arte contemporânea brasileira”, *Arte & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n. 29, Rio de Janeiro, junho de 2015, p. 76-85.

o colonialismo a que a região estava submetida, ao menos no âmbito da arte. E Rego percebeu (me parece que com toda razão) que seu projeto era mais antigo, amadurecido e comprometido com a visualidade regional do que os projetos de ‘amazonidade’ que alcançavam repercussão no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Esses, antes estavam impregnados das correntes e modas internacionalistas, incapazes de promover alguma decolonialidade a partir das culturas visuais locais.

*Emmanuel Nassar, da temática indígena aos brinquedos populares*⁴⁶

Em 1979, ano em que Osmar Pinheiro foi premiado no II SNAP com *Esquecimento e memória II*, Emmanuel Nassar realizava sua primeira exposição individual.⁴⁷ Nassar foi contemporâneo de Pinheiro na Escola de Arquitetura da UFPA, quando chegaram a expor juntos (*Jovens Artistas Plásticos do Pará*, 1970, conferir seção 3.2.2) e realizar obra em equipe (*Brasil Plástica 72*, conferir seção 3.2.1). Entretanto, em 1979 Osmar Pinheiro já possuía uma trajetória artística consolidada nacionalmente, enquanto Emmanuel Nassar retomava sua participação pública no campo artístico em Belém depois de um longo hiato.

O desenho *Índios* (Figura 268, 1979), atualmente no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, fez parte da primeira individual de Nassar. O material de divulgação da mostra (Figura 269) traz uma ilustração em um estilo próximo ao dessa obra. A figuração em ambas as cenas é ligeiramente distorcida, com personagens rotundas, lembrando o estilo de Fernando Botero.⁴⁸

Em *Índios*, há cinco figuras (adultos e crianças?) enquadradas dos ombros para cima, agrupadas com curiosidade em torno de uma sexta figura, que lembra um bebê humano, talvez um brinquedo ou ainda um pequeno animal. Já a ilustração no convite da mostra parece apresentar um conjunto de indígenas em corpo inteiro, navegando em pequenas canoas individuais. Algumas características chamam minha atenção: em ambas as obras há uma possível referência à infância, à Amazônia (por meio de suas

⁴⁶ Parte da reflexão desta subseção foi primeiro esboçada em Gil Vieira Costa, “Emmanuel Nassar e a visualidade amazônica (1979-1984)”, em Cristina Freire (org.), *Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate*, São Paulo: MAC USP, 2016, p. 171-176.

⁴⁷ *Emmanuel Nassar / Mostra Desenhos*, exposição realizada de 08 a 17 de junho de 1979, Galeria Theodoro Braga, Belém.

⁴⁸ Fernando Botero Angulo. Medellín (Colômbia), 1932.

populações mais tradicionais) e, especialmente no convite (à esquerda e na parte inferior), às culturas materiais desses povos. Seriam indícios das investigações posteriores de Nassar?

Em todo caso, não há aqui quase nenhuma semelhança com a produção consagrada do artista, a não ser esse pano de fundo conceitual de uma defesa da Amazônia – ou, ao menos, da Amazônia mais ou menos idealizada que grande parte do campo cultural em Belém desejava valorizar naquele momento.

Em sua segunda exposição individual, na Galeria Theodoro Braga, em 1980, Emmanuel Nassar parece ter modificado o enfoque temático de sua produção, como atesta o material de divulgação da mostra (Figura 270). As três obras escolhidas para ilustrar a capa do folheto indicam sobretudo o interesse pela figura humana, mas em abordagens variadas. Naquele ano, participou do III SNAP, no Rio de Janeiro, com três desenhos, chamados *Fibras febres I, II e III*.⁴⁹

Outro trabalho seu de 1980, *Cor(r)em Silêncios I* (Figura 271), apresentado no *Panorama de Arte Atual Brasileira 80*, no MAM SP, aponta também para o recurso da abstração. Em 1981, Emmanuel Nassar realizou obras como *América I* (Figura 272), premiada no 38º Salão Paranaense, que parece ter algum diálogo com as iconografias indígenas do continente americano.

Também dessa época é a série *Torneiras*, ainda distante das características de sua fase mais conhecida, como nos indicam os registros e obras disponíveis. Dessa série fazem parte *O mundo embaixo da torneira* (1981, Figura 273), do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, *Lata para Antônia* (1981, Figura 274) e o trabalho registrado no catálogo da exposição coletiva *Pintura & desenho no Pará* (Figura 275), que reaparece ainda com outra obra da série no material de divulgação da terceira individual de Nassar, na Galeria Angelus em 1982 (Figura 276).

Talvez também faça parte da série a obra *Três da tarde* (1981, Figura 277), que, mesmo não representando diretamente uma torneira, mantém uma temática sobre a água. O trabalho foi apresentado por Nassar no IV SNAP (Rio de Janeiro, 1981), junto com *A noite sobre a torneira aberta* e *O velho escudo negro*.⁵⁰

⁴⁹ Funarte, *3º Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de 03 a 29 de novembro de 1980, MNBA e Palácio da Cultura (Palácio Capanema), Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p. 39. **CF**.

⁵⁰ Funarte, *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de 04 a 30 de novembro de 1981, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 10. **CF**.

Vale lembrar que a água pode ser considerada um signo potente da Amazônia, maior bacia hidrográfica do planeta. Os rios, a chuva ou mesmo os traços mais sutis da umidade intensa são elementos recorrentes na obra de muitos artistas visuais e de outras linguagens. Entretanto, na série *Torneiras* Nassar recorre à água com certa ambiguidade. Não é uma água mítica que se sobrepuja à escala humana, mas um elemento contido pela arquitetura mambembe das calhas e das torneiras remendadas.

A ‘amazonidade’ que essas obras podem manejar diz menos sobre uma região idealizada e mais sobre um olhar direcionado às culturas de populações locais, detentoras de saberes que as permitem se integrar aos elementos naturais de uma região inóspita como a Amazônia. Há ainda uma leitura complementar, que pode buscar a relação entre a água ‘livre’ e ostensiva dos rios amazônicos, idealizada, e sua contraparte encanada, símbolo do processo de aculturação e colonialidade vivido na região. Nas palavras de Vicente Cecim, em 1982:

Nossa civilização, em nome do útil, nos legou encanamentos, nos aprisionou em casas, mantém afastada e afasta sempre mais de nós a água corrente ao ar livre. Enfocando o exterior, o anódino das torneiras, Emmanuel Nassar está nos falando do que elas contêm, do que corre através delas: esse mar silencioso que os dias, o cotidiano e uma relação pragmática e sem sonhos com a rotina nos fazem esquecer.⁵¹

Essa reflexão de Cecim também vai trazer a ideia de uma obra que faz a junção de extremos, na qual “o muito próximo vem rimar com o muito longe, o trivial com o insólito”,⁵² fazendo uso de um discurso que reaparece em outras leituras críticas do trabalho posterior de Emmanuel Nassar – sempre vista como um jogo de opostos (erudito e popular).

É somente a partir da obra *Recepcor* (Figura 278) – às vezes datada em 1980, noutras em 1981 ou até mesmo 1982 – que Nassar envereda definitivamente pelo diálogo com as culturas visuais suburbanas. Espécie de “engenharia cabocla”,⁵³ usando fichas de refrigerante e chapas metálicas, a obra remete tanto às bandeiras de Volpi quanto às gambiarras dos subúrbios belenenses.

⁵¹ Vicente Cecim, texto de apresentação em SECD/PA; UFPA, *Emmanuel Nassar expõe na Angelus*, material de divulgação de exposição realizada de 05 a 13 de novembro de 1982, Galeria Angelus, Belém: SECD/PA; UFPA, 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. CF.



⁵² Idem.

⁵³ Marcelo Campos, *Emmanuel Nassar*, Niterói (RJ): MAC Niterói, 2010, [p. 5].

Emmanuel Nassar/ Mostra Desenhos

Pr. Du/ Nassar, Emmanuel

Emmanuel da Cunha Nassar.
Nascido em Capanema, Estado do Pará, em 1949.
Participou da Exposição de Jovens Artistas Plásticos do Pará, na Galeria Angelus do Teatro da Paz, em 1970.
Participou da Equipe do Pará na Bienal Nacional Brasil Plástica/72.
Em 74 formou-se em arquitetura pela Universidade Federal do Pará.
Trabalha desde 1970 em publicidade.

Governo do Estado do Pará
Secretaria de Estado de Cultura, Desportos e Turismo.
Patrocínio: Semec - Secretaria Municipal de Educação e Cultura.

Abertura da exposição: dia 8 às 20 horas.

Galeria Theodoro Braga/de 8 a 17 de junho

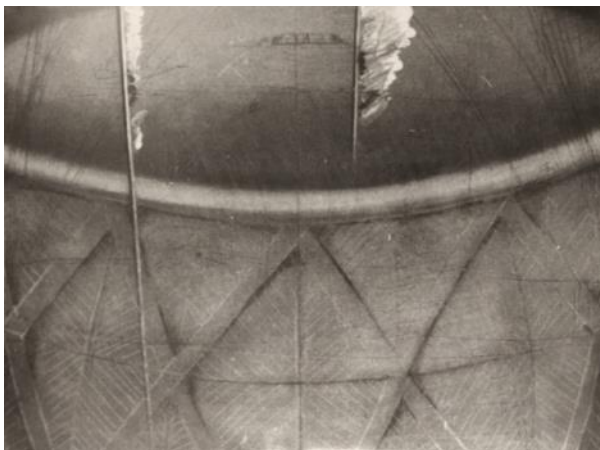
269



268

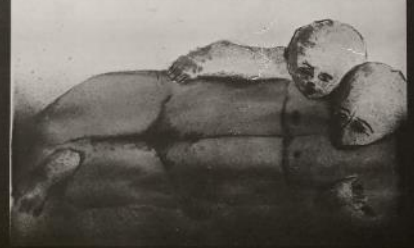


271



272

EMMANUEL NASSAR

MOSTRA DESENHOS 80

270

Figura 268: *Índios*, Emmanuel Nassar, crayon sobre papel, 33cm x 48cm, 1979.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 269: *Emmanuel Nassar / Mostra Desenhos*, convite de exposição realizada de 08 a 17 de junho de 1979, Belém: Galeria Theodoro Braga, 1979.

Fonte: Pasta “Emmanuel Nassar”. **CF**.

Figura 270: *Emmanuel Nassar / Mostra Desenhos 80*, impresso de exposição realizada de 24 a 30 de setembro de 1980, Belém: Galeria Theodoro Braga, 1980, capa.

Fonte: Pasta “Emmanuel Nassar”. **CF**.

Figura 271: Registro em preto e branco de *Cor(r)em Silêncios I*, Emmanuel Nassar, técnica mista, 65cm x 50cm, 1980.

Fonte: MAM SP, *Panorama de Arte Atual Brasileira 80: desenho e gravura*, catálogo de exposição realizada em 1980, São Paulo: MAM SP, 1980, sem número de página. **ECA**.

Figura 272: Registro em preto e branco de *América I*, Emmanuel Nassar, desenho, 1981.

Fonte: Pasta “Emmanuel Nassar”. **PR**.



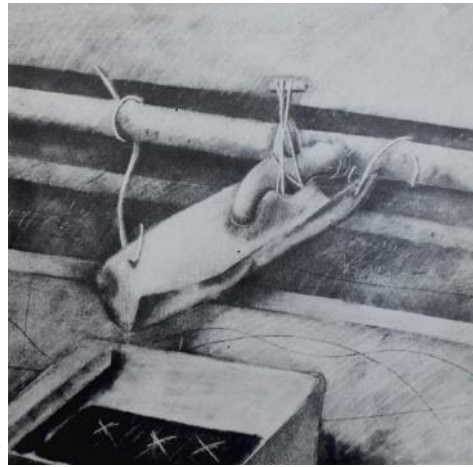
273



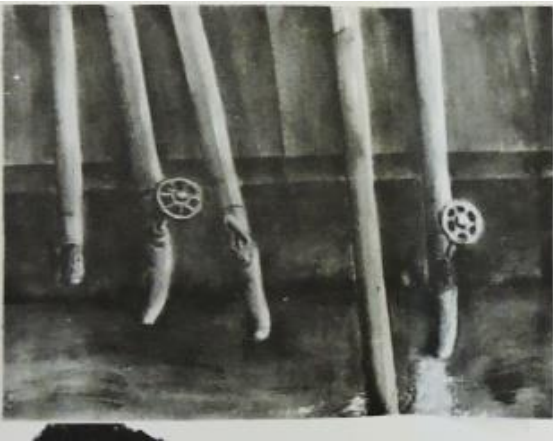
274



277



275



276

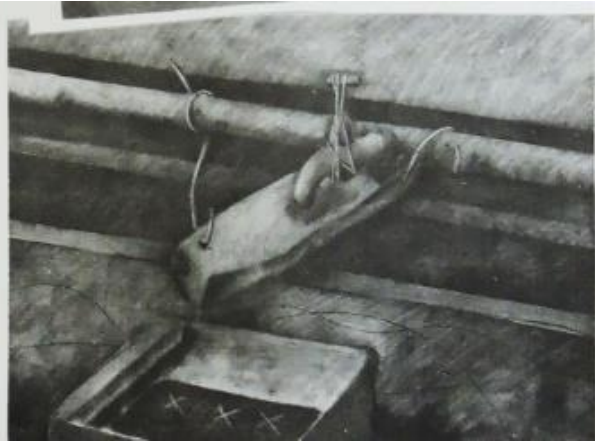


Figura 273: *O mundo embaixo da torneira*, Emmanuel Nassar, pastel sobre papel, 25cm x 29,5cm, 1981.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 274: *Lata para Antônia*, Emmanuel Nassar, óleo e pastel sobre papel, 50cm x 65cm, 1981.

Fonte: Acervo de Emmanuel Nassar. Registro publicado em Denise Mattar (cur.), *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*, catálogo de exposição realizada em 2003 e 2004, Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 73.

Figura 275: Registro em preto e branco de obra de Emmanuel Nassar, 1981.

Fonte: Galeria Projecta, *Pintura & Desenho no Pará*, catálogo de exposição realizada de 26 de maio a 20 de junho de 1981, São Paulo: Galeria Projecta, 1981, sem número de página. Pasta “Osmar Pinheiro”. MU.

Figura 276: Registro em preto e branco de obras de Emmanuel Nassar, 1982.

Fonte: SECD/PA; UFPA, *Emmanuel Nassar expõe na Angelus*, material de divulgação de exposição realizada de 05 a 13 de novembro de 1982, Galeria Angelus, Belém: SECD/PA; UFPA, 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. CF.

Figura 277: *Três da tarde*, Emmanuel Nassar, óleo e pastel sobre papel, 50cm x 65cm, 1981.

Fonte: Acervo de Ana Léa Nassar. Registro publicado em Denise Mattar (cur.), *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*, catálogo de exposição realizada em 2003 e 2004, Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 72.

Em 1981 eu tinha tudo [o interesse pelas visualidades populares] meio espalhado como um quebra-cabeças, rodando na minha mente. Então decidi fazer o *Recepcor*. Que seria uma espécie de aparelho, através do qual eu viria a ‘receber’ todos os outros [trabalhos] que vieram depois.⁵⁴

Com razão, *Recepcor* é sempre mencionada por Nassar como um marco referencial em sua produção, pois contém a semente de muitos dos aspectos que a caracterizariam a partir dos anos 1980. Abandonando o exercício da representação convencional (por menos ‘realista’ que fosse seu traço), Nassar passa à ideia de construção formal. A esse processo deve ser acrescentado, também, o uso de áreas de cor chapada e da geometrização – em contraste com as passagens tonais de sua produção anterior.

O procedimento de apropriação e tradução poética de elementos das culturas visuais suburbanas (a cor, as fichas, as chapas metálicas, pregos, arames, o estilo caligráfico, a sensação do rudimentar) também é singular. Há, nesse sentido, a referência à tecnologia, mas despida da assepsia e do rigor cientificista: é uma tecnologia baseada em gambiarras, já presente em algumas obras da série *Torneiras*. O recurso ao humor e ao caráter lúdico também devem ser notados, além do uso de inscrições, siglas e setas. Por essas e outras razões, *Recepcor* prenuncia o trabalho posterior de Nassar.

Entre 1979 e 1982, os interesses do programa artístico de Emmanuel Nassar parecem ter sido amplos ou difusos, mas grande parte deles estava voltada para relações com a Amazônia e seu ideário correspondente: a temática indígena, as águas, as culturas visuais ditas populares. Antecedentes dos anos 1970, como a investigação da pintura popular de Rego e o tratamento internacionalista de elementos culturais regionais de Sarubbi, por exemplo, podem ter pavimentado o caminho para que Nassar desenvolvesse sua poética e alcançasse, por volta de 1983, uma produção autêntica que logo conquistou repercussão internacional.

Essa produção reelaborou elementos das culturas visuais suburbanas na região a partir de um tratamento formal de índole construtiva, sem abdicar de um tom conceitual e crítico, perceptível em suas doses de humor e nos diálogos com os ‘erros’ da figuração popular. A obra de Nassar parece ter antecipado as questões que foram postas pelo debate teórico no campo artístico em Belém, entre 1983 e 1985, discutindo a ‘visualidade amazônica’. E foi acompanhado de perto pela produção de outro artista, desenvolvida em paralelo e debruçada sobre questões muito próximas: a fotografia de Luiz Braga.

⁵⁴ Emmanuel Nassar citado em Denise Mattar (cur.), *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*, catálogo de exposição realizada em 2003 e 2004, Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 11.



278

Figura 278: *Receptor*, Emmanuel Nassar, técnica mista, 30cm x 40cm, 1981.

Fonte: Acervo de Emmanuel Nassar. Registro publicado em Carlos Leal (ed.), *Emmanuel Nassar*, Rio de Janeiro: Barléu, 2011, p. 26.

Luiz Braga, da fotografia social à visualidade popular

Por uma estranha coincidência, a primeira individual de Luiz Braga foi a exposição imediatamente anterior à primeira individual de Emmanuel Nassar, na Galeria Theodoro Braga em 1979. Luiz Braga já fotografava desde a pré-adolescência, e em meados daquela década começou a trabalhar profissionalmente com fotografia, em estúdio e prestando serviços para agências publicitárias.

Uma retrospectiva recente⁵⁵ do trabalho de Luiz Braga trouxe alguns documentos e obras que remetem ao período. No convite dessa exposição, o artista informa: “Meu I Portfolio é um apanhado geral da minha fase amadora e profissional. Nada foi preparado com o intuito de expor, nada também é gratuito”.⁵⁶ *Escadaria da igreja* (Figura 137), por exemplo, figurou na mostra *I Portfolio*, e revela um artista ainda preocupado com experimentação técnica e patrimônio histórico arquitetônico. O próprio artista informou, anos depois, sobre a heterogeneidade do conteúdo de suas obras na exposição, constituída por “retratos, cenas de rua focadas na Cidade Velha [em Belém], cenas de dança, trabalhadores ribeirinhos anônimos, tudo em p&b”.⁵⁷

Sua segunda exposição individual,⁵⁸ no ano seguinte, manteve a abordagem plural, como atesta matéria em jornal da época: *Portfolio 80* seria uma reunião de “várias fases: o sensual, a beleza arquitetônica de prédios históricos, os retratos. Um pouco de cada coisa que Luiz Braga experimentou”.⁵⁹ Naquele momento, o artista afirmava estar “muito em busca de uma linguagem” e “procurando esse estilo dia a dia”.⁶⁰ Anos mais tarde, Braga comentará:

[Portfolio 80] tentava ter uma cara mais precisa [que I Portfolio], mas acabou sendo uma grande colagem, influenciada pelo caráter “fashionista” do Ruy Britto, produtor que trabalhava comigo na época, e que contribuiu para que fizéssemos uma série de nus fortemente baseada em Helmut Newton... Isso não teria o menor problema se esse ensaio não estivesse misturado com cenas de *Macunaíma*, [peça] de Antunes Filho, que eu havia fotografado aqui em Belém, e retratos de pessoas da cidade, além das fotos de arquitetura...

⁵⁵ Diógenes Moura (cur.), *Retumbante Natureza Humanizada*, exposição realizada de 10 de setembro a 17 de novembro de 2016, MHEP, Belém. Essa exposição foi apresentada originalmente em 2014, Sesc Pinheiros, São Paulo.

⁵⁶ Convite da exposição de Luiz Braga, *I Portfolio*, Belém: Galeria Theodoro Braga, 1979. Disponível na exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, MHEP, Belém, 2016.

⁵⁷ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 88.

⁵⁸ Luiz Braga, *Portfolio 80*, exposição realizada de 23 de maio a 01 de junho de 1980, Signo's Club, Belém.

⁵⁹ “Portfolio 80 confirmando o reinado da fotografia em Belém”, *A Província do Pará*, Belém, 18 de maio de 1980, cad. 2, p. 4. AV.

⁶⁰ Idem.

(...) Lembro de não ter gostado do resultado estético daquele monte de fotos com assuntos e tratamentos diferentes – uma verdadeira colagem! E fiquei muito triste também por entender que, mesmo com aquela exposição, ainda não havia encontrado o meu caminho, algo que, desde o texto que escrevi para a primeira mostra, eu dizia que buscava.⁶¹

Ainda que essas duas primeiras exposições de Luiz Braga indiquem pouca semelhança com a produção que lhe consagrou nacionalmente, já ocorriam investigações do artista nessa direção. Em entrevista, o artista informou que no final dos anos 1970 predominava no campo artístico da cidade a fotografia em preto e branco, de temas sociais ou sobre o patrimônio histórico da cidade.⁶²

Em *Homem de chapéu de palha* (1977, Figura 279), assim como em *Oleiro* (1979, Figura 190), Luiz Braga recorre à fotografia social, cruzando o retrato com a construção de tipos sociais, a partir de trabalhadores de certo padrão étnico e econômico. O chapéu de palha já era, então, uma imagem consolidada que referia ao caboclo amazônico.

Outras obras, como *Duas meninas de branco* (1977, Figura 280) e *Vendedores de saco* (1978, Figura 281), trazem uma abordagem semelhante, mas recorrendo a grupos de pessoas (crianças, em ambos os casos). O interesse pelo cotidiano de populações periféricas, por seus personagens e por uma poética visual criada a partir dos mesmos, sinaliza um projeto artístico que pretendia pensar a Amazônia.

A ‘realidade cabocla’, suburbana ou ribeirinha, já estava, portanto, nesse trabalho com fotografias em preto e branco, de viés social, mas é principalmente o confronto com as visualidades populares no caminho para a UFPA (o campus universitário ficava, e permanece, em uma área periférica) que modifica a obra de Luiz Braga: “Lembro com muita clareza do quanto aquelas cores primárias magistralmente combinadas me encantavam. Eram portas de bares, carrinhos, boates, pipas etc.”⁶³

⁶¹ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), obra citada, p. 88-89.

⁶² *Ibidem*, p. 90.

⁶³ *Idem*.



282



280



279



281

Figura 279: *Homem de chapéu de palha*, Luiz Braga, 1977.

Fonte: Exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, Belém: MEP, setembro a novembro de 2016.

Figura 280: *Duas meninas de branco*, Luiz Braga, 1977.

Fonte: Exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, Belém: MEP, setembro a novembro de 2016.

Figura 281: *Vendedores de sacos*, Luiz Braga, 1978.

Fonte: Exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, Belém: MEP, setembro a novembro de 2016.

Figura 282: Obra de Luiz Braga, em detalhe de fotografia com os premiados no Concurso de Fotografias a Cores promovido pela Mesbla, Belém, 1976.

Fonte: Exposição *Retumbante Natureza Humanizada*, Belém: MEP, setembro a novembro de 2016.

O artista passou cerca de oito anos e meio cursando Arquitetura,⁶⁴ concluindo a graduação em 1983.⁶⁵ Presume-se, portanto, que tenha iniciado entre 1975 e 1976. Entretanto, somente em 1979 as atividades do curso foram transferidas para o Campus do Guamá,⁶⁶ condicionando o contato de Luiz Braga com uma visualidade periférica específica. A cronologia parece corresponder à narração do próprio artista:

Desde o início me atraíam as pessoas simples, os lugares comuns onde se vivia o ritual ordinário de cada dia. As ruas da Belém colonial, as casas alegres da periferia, as margens encantadas dos igarapés, as procissões, o trabalho, o colorido da visualidade cabocla, que descobri já mais tarde no caminho pela Estrada Nova, que me levava à faculdade de arquitetura.⁶⁷

Entretanto, alguns indícios do que seria uma parte de sua produção nos anos 1980 aparecem já em meados dos 1970. Vejamos, por exemplo, a fotografia (Figura 282) com que recebeu seu primeiro prêmio, vencedor do Concurso de Fotografias a Cores promovido pela Mesbla,⁶⁸ no ano de 1976 em Belém. Como em boa parte de sua obra, parece haver um olhar direcionado à especificidade regional (o caboclo e sua navegação pelos rios) que indica o comprometimento com a ideia de Amazônia, aliado a um tratamento formal singular, beirando a “fotografia opaca”⁶⁹ que ‘esconde’ seu referencial. Apesar de ser um trabalho voltado a um concurso de fotografias a cores, ainda não está presente a cor típica das visualidades populares que ele investigaria na década seguinte.

O dado da cor popular, porém, já aparece na obra *Camburões coloridos* (Figura 283), de 1976, assim como o tratamento geométrico. Essa obra é mencionada por Luiz Braga como um primeiro *insight* do que viria a ser o seu caminho.⁷⁰ Se é rígida a estrutura formal, de organização xadrez, ela também traz uma cor intensa e *kitsch*, além de marcas de uso e desgastes do tempo.

Cadeado na porta (1981, Figura 284) é apontada pelo artista como a definição do caminho que seria seguido.⁷¹ A partir de 1981, portanto, Luiz Braga consolida um braço de sua obra, com a série que ficou conhecida como *Visualidade popular*. O fotógrafo

⁶⁴ Ibidem, p. 87.

⁶⁵ Conforme a biografia disponível no site do artista. Disponível em: <<http://www.luizbraga.fot.br>>, acessado em 05 de setembro de 2018.

⁶⁶ Cybelle Salvador Miranda (e outros), *Uma formação em curso: esboços da graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPA*, Belém: UFPA, 2015, p. 26.

⁶⁷ Luiz Braga, “Memória de mim”, em Diógenes Moura (cur.), *Retumbante natureza humanizada*, catálogo de exposição realizada de 28 de maio a 03 de agosto de 2014, São Paulo: Sesc Pinheiros, 2014, p. 107.

⁶⁸ Cadeia de lojas de departamento que atuou em várias cidades brasileiras, encerrando atividades em 1999.

⁶⁹ Tadeu Chiarelli, “Luiz Braga e a fotografia opaca”, em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 7-23.

⁷⁰ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), obra citada, p. 90.

⁷¹ Idem.

parece ter sido um dos primeiros artistas em Belém a atentar para as populações subalternizadas não como tipos sociais mais ou menos idealizados, mas a partir das visualidades que estas populações produziam.

Em *Cadeado na porta*, e em outras obras daquele ano, como *Borracharia* (1981, Figura 328), há novamente uma estrutura formal geometrizar, que pode ser entendida como mais uma estratégia local de manejo da ‘grade modernista’,⁷² que já podia ser vista desde, pelo menos, a pintura de Ruy Meira nos anos 1950 em diante (Figuras 16, 17, 33, 34 e 37, por exemplo). O trabalho de Emmanuel Nassar, ao menos desde a série *Torneiras* (Figuras 273 a 277), também pode ser entendido dentro da mesma lógica da grade, usada desde o modernismo como maneira de ressaltar a característica bidimensional de objetos artísticos como as pinturas (ou seja, ressaltar sua especificidade visual, que durante muito tempo foi eclipsada pelo aspecto temático ou narrativo).

O contato com a grade modernista pode ter se dado de maneira pouco consciente, por meio da observação de obras (e reproduções) de artistas modernos, especialmente no caso da geração de Ruy Meira. No caso da geração posterior, em sua maioria composta por egressos da Escola de Arquitetura da UFPA, a grade modernista como estratégia estética por ser resultado das práticas de ensino vivenciadas no curso, em que havia grande ênfase nas artes plásticas. Parece ser o caso não apenas de Emmanuel Nassar e Luiz Braga, mas também de Nestor Bastos (Figuras 149 a 154), entre tantos outros artistas que passaram pelo curso.

Além da forma visual de estruturação geométrica em *Cadeado na porta*, como em outras obras de Luiz Braga, há ainda a presença da cor intensa e do material desgastado das visualidades suburbanas e, por outro lado, a recusa em produzir uma fotografia puramente ‘documental’ ou social. Essa característica foi percebida na recepção de sua obra e, ainda naquele período inicial, por Osmar Pinheiro:

Buscador de referências numa paisagem urbana que nem sempre é a sua, ele registra a incessante invenção cotidiana das camadas marginalizadas da estética dominante... e inventa. Esse jogo remete, por um lado, à reflexão acerca da dinâmica da criatividade popular em confronto com elementos historicamente modificadores; por outro, à superação de uma perspectiva meramente documental, para a proposição de uma ótica que nos induz a estabelecer uma relação mais atenta com o cenário cotidiano.⁷³

⁷² Rosalind Krauss, “Grids”, *October*, v. 9, verão de 1979, p. 50-64.

⁷³ Osmar Pinheiro, texto de apresentação no material de divulgação de Luiz Braga, *No olho da rua*, exposição realizada de 19 de setembro a 07 de outubro de 1984, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, e de 16 a 30 de novembro de 1984, Galeria Theodoro Braga, Belém. Pasta “Luiz Braga”. CF.

Parece ser esse interesse prévio pelas visualidades populares, e não o contrário, que faz com que Osmar Pinheiro convide Luiz Braga para ser fotógrafo do projeto *As fontes do olhar*.⁷⁴ Pinheiro tinha certo conhecimento da obra de Braga, com quem mantinha relação de vizinhança e amizade, além de ter sido seu professor no Curso de Arquitetura e sócio em um empreendimento criativo.⁷⁵

A primeira participação de Luiz Braga em uma mostra competitiva, com *Plano americano*, sequência de seis fotografias selecionadas no V SNAP (1982), foi realizada com orientação de Osmar Pinheiro.⁷⁶ Quando este foi comissionado pela Funarte para coordenar o referido projeto *As fontes do olhar*, o nome de Luiz Braga para fotógrafo pode ter sido a opção mais natural, porque a obra deste já vinha se debruçando sobre o assunto das visualidades populares na Amazônia.

Cadeado na porta, de Braga, talvez tenha em sua produção uma dimensão semelhante a que teve *Receptor* (Figura 278) para Emmanuel Nassar. Ambas as obras foram realizadas em 1981, e indicam que, a respeito da ‘visualidade amazônica’, a prática foi anterior à teoria. E, é claro, os antecedentes dos anos 1970 também não devem ser desconsiderados, com seu interesse por iconografias indígenas, arte popular, ecologia e outras imagens da Amazônia.

⁷⁴ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), obra citada, p. 91.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.



283



284

Figura 283: *Camburões coloridos*, Luiz Braga, 40cm x 27cm, 1976.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 284: *Cadeado na porta*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1981.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Ronaldo Moraes Rego, o interesse vegetal como um ponto fora da curva?

No final dos anos 1970 surgiu, em Belém, outro projeto artístico que lidava com imagens da Amazônia, na pintura de Ronaldo Moraes Rego – mais um dos egressos do curso de Arquitetura da UFPA, iniciado por ele em 1976 e concluído em 1981.⁷⁷ Em 1977 começou a participar ativamente do campo artístico local, integrando quatro exposições coletivas. Nesse ano Ronaldo Moraes Rego fez parte da mostra que inaugurou a Galeria Theodoro Braga e, em seguida, foi exposta no Hotel Méridien, em Paris – o catálogo dessa exposição traz o registro fotográfico de uma de suas obras (Figura 285). Também integrou a coletiva de inauguração da Galeria Portinari (jornal *O Estado do Pará*), em Belém, e realizou mostra com Hernando Laguna e João Augusto Proença, na Galeria Theodoro Braga.

O interesse pelo patrimônio arquitetônico de Belém, especialmente as igrejas, marcou sua fase inicial, e algumas obras da época hoje fazem parte do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. A figuração de visualidade pós-impressionista foi substituída, a partir de 1979, por um projeto estético distinto. A motivação dessa guinada em sua prática foi um curso de “Gravura sobre metal” no ateliê de Valdir Sarubbi, em São Paulo, entre junho e julho daquele ano.⁷⁸ Essa reorientação de sua obra, pós-1979 e a partir do contato com Sarubbi, foi comentada em entrevistas com o artista.

A carreira de Ronaldo Moraes Rego pode ser dividida em duas fases: a primeira, de 77 a 78, eram casarios, abordando um pouco de arquitetura, praias (...). De 79 para cá, após conhecer o artista plástico paraense Valdir Sarubbi, “ganhei uma visão mais ampla em termos de arte, de como encarar a arte”. Aí começou a preocupação com natureza, com a ecologia, a destruição de florestas pelo homem. “Tinha medo de que o ser humano se afastasse de vez da natureza”, lembra Ronaldo.⁷⁹

Na segunda metade daquela década, Sarubbi havia abandonado tanto a pesquisa ambiental de *Xumucúis* quanto o desenho de referência marajoara da série *Meditação labiríntica*. As obras realizadas no período trouxeram maior uso de elementos figurativos, evocando imagens da Amazônia desde os títulos – séries *Este rio é minha rua*, *Antiguos dueños de las flechas*, *Geofagia* – até os elementos visuais trabalhados – rios, barcos, remos, árvores, fitas, flechas, muiraquitãs, tangas marajoaras. Essa produção, de nítido aspecto regional e ecológico, foi vista em Belém pelo menos em duas individuais do artista, realizadas na Galeria Angelus em 1976 e na Galeria Theodoro Braga em 1977.

⁷⁷ Ronaldo Moraes Rego, *Curriculum Vitae*, documento impresso, 1985, sem número de página. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **MEP**.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ “Viver de arte não dá pé”, *O Liberal*, Belém, 22 de julho de 1988, cad. 2, p. 1. **AV**.

O Espaço Cultural Casa das Onze Janelas possui uma gravura de 1976 (Figura 286) que pode ilustrar esse momento da produção de Sarubbi, assim como a obra da série *Este rio é minha rua* (Figura 287), que pertenceu ao Belém Hilton Hotel, instituição hoje não mais existente. Outro trabalho (Figura 288), reproduzido em impresso de exposição no Rio de Janeiro, em 1979, também pode indicar o tipo de produção com o qual Ronaldo Moraes Rego entrou em contato, durante o curso realizado no ateliê do artista.

A investigação de imagens da Amazônia que Ronaldo Moraes Rego começou a desenvolver, a partir de sua relação com Sarubbi, foi na direção de um cosmopolitismo regionalista, no manejo de signos amazônicos em um procedimento visual moderno. Seu novo projeto artístico foi prontamente bem recebido no sudeste do país, selecionado em seis mostras competitivas entre 1980 e 1981, com destaque para a série *Dendros* no II e III SNAP (Rio de Janeiro), e premiação no VII Salão de Arte Jovem (Santos/SP).

A série *Dendros* emprestou nome para sua primeira exposição individual, na Galeria Theodoro Braga em Belém, setembro de 1980, cujo material de divulgação traz a reprodução em preto e branco de uma de suas obras (Figura 289). Outras duas obras da série *Dendros* (Figuras 290 e 295) tiveram registros publicados em tese sobre arte em Belém.⁸⁰ Esse conjunto indica uma investigação plástica baseada na paisagem da floresta e de seus elementos – uma das sínteses identitárias da ‘moderna tradição amazônica’ apontadas por Fábio Fonseca de Castro. Intelectuais e artistas de diversas linguagens, atuando em Belém nos anos 1970, elaboraram a ideia de que “a natureza local – e, especificamente, a floresta latifoliada e úmida – constitui um mecanismo conformador da identidade”.⁸¹

Entre maio e junho de 1981, Ronaldo Moraes Rego integrou a coletiva *Pintura & Desenho no Pará*, na Galeria Projecta em São Paulo, junto com Emmanuel Nassar, Osmar Pinheiro, P. P. Conduru e Toscano Simões. O catálogo da exposição traz a reprodução em preto e branco de uma obra sua (Figura 291). Uma matéria sobre a exposição, na revista *Veja*, publicou o registro de mais um trabalho do artista (Figura 292), e mais: “Moraes Rego, com poucos recursos técnicos, obtém paisagens ambíguas, quase surreais de cores bem ajustadas. A maneira de trabalhar com as cores, aliás, é o que faz esse grupo merecer atenção”.⁸²

⁸⁰ Edison Farias, *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003, Caderno de imagens [documento eletrônico].

⁸¹ Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011, p. 220.

⁸² Casimiro Xavier de Mendonça, “No rumo do sul: chegando a São Paulo a arte jovem do Pará”, *Veja*, n. 665, São Paulo: Abril, 03 de junho de 1981, p. 128. **RV**.

Sua segunda exposição individual ocorreu em setembro de 1981, na Galeria Angelus em Belém. O material de divulgação traz a reprodução de uma obra (Figura 296), de visualidade próxima à Figura 295, e mais distante dos troncos presentes em obras anteriores. A obra *Espirais* (1981, Figura 297), do acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, também pode ter feito parte da mostra. Um texto no material de divulgação traz as seguintes palavras: “Seus óleos [de Moraes Rego], reconhecidos pela crítica do sul em recentes exposições, mostram a vida, a cor, a complexidade visual amazônica, mais que isso, a explosão cromática da natureza tristemente ameaçada pelo próprio homem”.⁸³ A adjetivação ‘amazônica’ da obra do artista, somada a uma preocupação ecológica, indica o modo como sua produção era percebida em Belém.

Em 1982, Ronaldo Moraes Rego realizou sua terceira individual, na Elf Galeria, em Belém. O acervo da instituição possui um trabalho (Figura 293) que pode ter feito parte dessa exposição. Também de 1982 é *As ilhas* (Figura 294), que integra o acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Ainda naquele ano Ronaldo Moraes Rego realizou sua quarta individual, agora na Galeria Macunaíma (Funarte) no Rio de Janeiro. O material de divulgação da mostra traz registros em preto e branco de algumas obras do artista (Figuras 298 a 300), ainda em uma visualidade que transitava entre figuração de referência vegetal e abstração. O filósofo Benedito Nunes escreveu o texto do material de divulgação da mostra, que nos fornece algumas ideias muito importantes.

Os desenhos e óleos de Moraes Rego valorizam esteticamente certas espécies humildes de matéria: a dos vegetais – troncos, lenho, caule, folhas – e dos artefatos populares, pobres e rústicos, vegetalizados por força do inconsciente *fitotropismo* que parece dirigir a visão do artista, impregnada pelas sugestões do mundo florestal circundante, de que ele aprendeu a distinguir a riqueza cromática, para além das mudanças verdes da hileia. (...) Fundada na identificação da matéria pictórica com os materiais trabalhados, a arte material de Moraes Rego, que ultrapassa o paisagismo sem cair na ornamentalidade, confere a objetos artesanais a aparência de coisas naturais e a coisas naturais a aparência de objetos fabricados. Ela recria (ou rememora) a estrita vizinhança da Arte e da Natureza – o mimetismo de uma pela outra – nas formas primitivas e pré-industriais da cultura genuinamente amazônica.⁸⁴

Benedito Nunes reconheceu na produção de Ronaldo Moraes Rego o seu caráter vegetal ou florestal; mas foi além: viu também a relação com os “artefatos populares, pobres e rústicos, vegetalizados” pelo artista. Essa relação com as culturas visuais populares, “genuinamente amazônicas”, também vinha sendo fabricada na obra de

⁸³ Belauto, *Moraes Rego: Desenhos*, convite de exposição realizada de 18 a 24 de setembro de 1981, Galeria Angelus, Belém: Belauto, 1981. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **CF**.

⁸⁴ Benedito Nunes, texto de apresentação em Funarte, *Moraes Rego*, impresso de exposição realizada de 25 de outubro a 17 de novembro de 1982, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro: Funarte, 1982 [grifo do autor]. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **CF**.

outros artistas, como vimos anteriormente. Considerando que essa relação de fato exista na produção de Ronaldo Moraes Rego, ela é recoberta por signos da matéria e da paisagem natural. Prossegue Benedito Nunes:

Material e florestal é a arte de Moraes Rego – arte de representação da *matéria* e da *madeira*, a relembrar a origem remota das duas (a ideia geral de *matéria* veio de ‘madeira da floresta’, *hyle* em grego, de onde *hileia*) e a afinidade que têm com os materiais primitivos (tecidos, talas, argila). Réplica da Natureza e do trabalho artesanal, essa arte realiza-se, porém, sinal de sua originalidade, mediante um modo de visualidade técnica, o da câmara fotográfica. Pois que fotográfica, no sentido exploratório e não reprodutivo, é a perspectiva de aproximação que enquadra em primeiro plano, de maneira a obter a nota de surpresa perceptiva, como meio de distanciamento estético, detalhes e objetos parciais de objetos comuns e familiares. Mas o ponto de vista da câmara utilizado enquanto mediador da visualidade plástica adere aqui, também, a um tipo de imaginação tátil, próprio da prática artesanal, de que deriva a presença palpável das formas – produtos da intertroca do olhar e do movimento das mãos, como se manipuladas pela visão e vistas manualmente.⁸⁵

A característica que o filósofo ressaltou na produção de Ronaldo Moraes Rego foi sua visualidade de procedimento fotográfico, “que enquadra em primeiro plano” a matéria vegetal, dos artefatos populares e da paisagem, e assim consegue uma solução formal esteticamente inusitada e original, tornando estranho aquilo que é corriqueiro.

Ronaldo Moraes Rego certamente possuía algum domínio das linguagens técnicas da fotografia e do audiovisual. Em 1974, ele passou um semestre nos EUA, em um programa de intercâmbio cultural.⁸⁶ Não se pode dizer até que ponto essa experiência lhe colocou em contato com o uso de equipamentos fotográficos e de vídeo, mas o fato é que ao retornar ao Brasil, ainda em 1974, passou a “apresentar interesse pelo campo das Artes Plásticas e Cinema”.⁸⁷

Já comentei na seção 3.2.1. sobre as experiências que Ronaldo Moraes Rego realizou em ‘Super-8’, junto com Luiz Braga e outros dois jovens da época, em 1974 e 1975. Também vale mencionar que, em novembro de 1981, o artista realizou um ensaio fotográfico para o livro *A fala entre parêntesis*, de Age de Carvalho e Max Martins, lançado em 1982. Tais fatos apontam para o contato de Ronaldo Moraes Rego com o procedimento fotográfico, que Benedito Nunes intuiu ser um elemento importante na visualidade do artista.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Ronaldo Moraes Rego, *Curriculum Vitae*, documento impresso, 1985, sem número de página. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **MEP**.

⁸⁷ Idem.



285



286



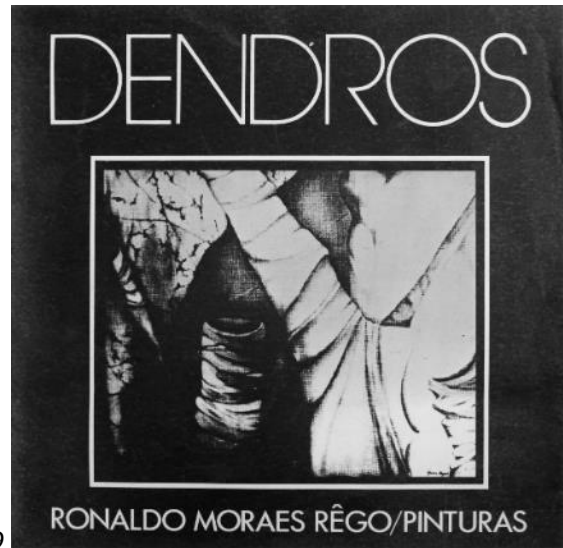
287



290



288



289

Figura 285: Registro em preto e branco de Ronaldo Moraes Rego ao lado de obra do artista, 1977.

Fonte: SECDDET/PA, *Artistes de l'Amazonie*, catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977 no Hotel Méridien, Paris (França), Belém: SECDDET/PA, 1977, sem número de página. **AV.**

Figura 286: Sem título, Valdir Sarubbi, aquarela, 41cm x 32cm, [1976].

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 287: *Este rio é minha rua*, Valdir Sarubbi, óleo sobre tela, 120cm x 100cm, cerca de 1976-1977.

Fonte: Acervo do Belém Hilton Hotel. Registro publicado em Fundação Memorial da América Latina, *Amazônia "o rio": Valdir Sarubbi*, catálogo de exposição realizada de 27 de março a 19 de abril de 1992, Galeria do Memorial, São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. **WS.**

Figura 288: Sem título, Valdir Sarubbi, cerca de 1979.

Fonte: Andréa Sigaud Galeria de Arte, *Valdir Sarubbi*, convite de exposição realizada de 18 de setembro a 02 de outubro de 1979, Rio de Janeiro: Andréa Sigaud Galeria de Arte, 1979. **WS.**

Figura 289: *Dendros: Ronaldo Moraes Rego / Pinturas*, capa do convite de exposição realizada de 16 a 22 de setembro de 1980, Belém: Galeria Theodoro Braga, 1980.

Fonte: Pasta "Ronaldo Moraes Rego". **CF.**

Figura 290: *Dendros*, Ronaldo Moraes Rego, óleo sobre tela, 50cm x 60cm, cerca de 1979-1980.⁸⁸

Fonte: Acervo de Alonso Rocha. Registro publicado em Edison Farias, *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003, Caderno de imagens [documento eletrônico].

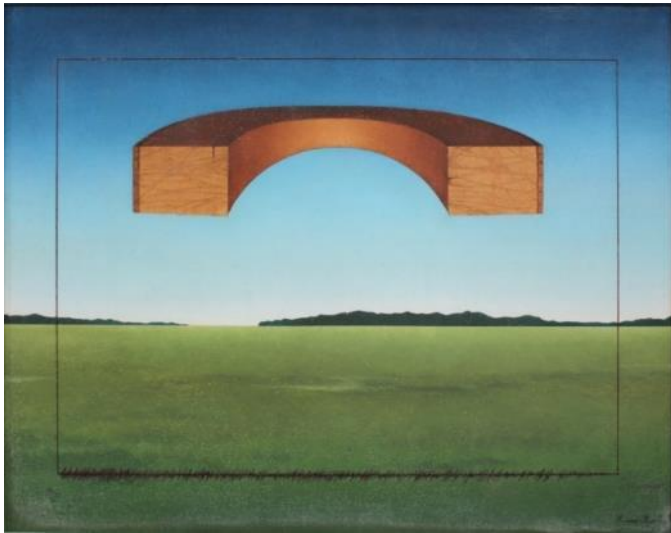
⁸⁸ Na referida tese, Edison Farias credita a data da obra como 1977, informação que acredito estar equivocada.



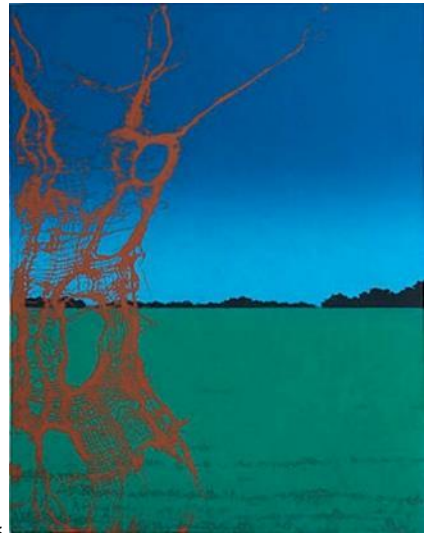
291



292



293



294

Figura 291: Registro em preto e branco de obra de Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Fonte: Galeria Projecta, *Pintura & Desenho no Pará*, catálogo de exposição realizada de 26 de maio a 20 de junho de 1981, São Paulo: Galeria Projecta, 1981, sem número de página. Pasta “Osmar Pinheiro”. **MU**.

Figura 292: Sem título, Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Fonte: Casimiro Xavier de Mendonça, “No rumo do sul: chegando a São Paulo a arte jovem do Pará”, *Veja*, n. 665, São Paulo: Abril, 03 de junho de 1981, p. 128. **RV**.

Figura 293: Sem título, Ronaldo Moraes Rego, acrílica sobre eucatex, 40cm x 50cm, cerca de 1982?

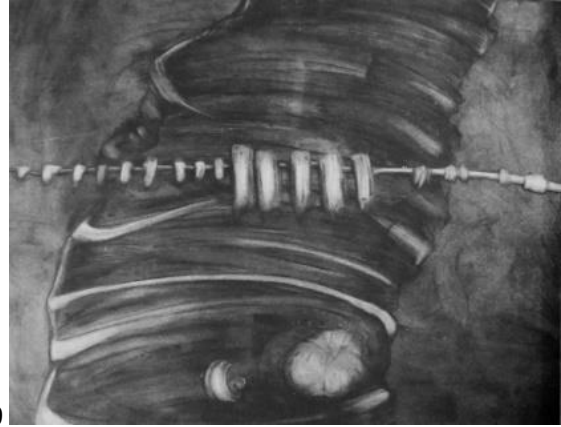
Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 294: *As ilhas*, Ronaldo Moraes Rego, serigrafia, tiragem 25/30, 30cm x 25cm, 1982.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.



295



300



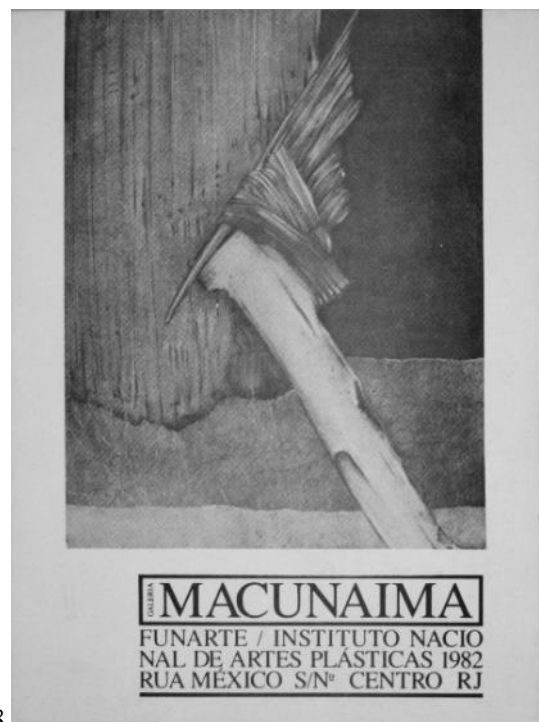
297



299



296



298

Figura 295: *Dendros*, Ronaldo Moraes Rego, pastel a seco, 50cm x 60cm, 1980.

Fonte: Acervo de Alonso Rocha. Registro publicado em Edison Farias, *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003, Caderno de imagens [documento eletrônico].

Figura 296: *Moraes Rego: Desenhos*, capa do convite de exposição realizada de 18 a 24 de setembro de 1981, Galeria Angelus, Belém: Belauto, 1981.

Fonte: Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **CF**.

Figura 297: *Espirais*, Ronaldo Moraes Rego, pastel sobre papel, 30cm x 27,5cm, 1981.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 298: *Moraes Rego*, capa de impresso de exposição realizada de 25 de outubro a 17 de novembro de 1982, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Fonte: Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **CF**.

Figura 299: Registro em preto e branco de obra de Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Fonte: Funarte, *Moraes Rego*, impresso de exposição realizada de 25 de outubro a 17 de novembro de 1982, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro: Funarte, 1982 [grifo do autor]. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **CF**.

Figura 300: Registro em preto e branco de obra de Ronaldo Moraes Rego, 1981.

Fonte: Funarte, *Moraes Rego*, impresso de exposição realizada de 25 de outubro a 17 de novembro de 1982, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro: Funarte, 1982 [grifo do autor]. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **CF**.

Poderíamos dizer que a operação fotográfica, exploratória e tátil, direcionada ao primeiro plano, está em diálogo franco com a fotografia moderna, que buscou investigar as especificidades desse meio enquanto linguagem. É muito plausível considerar que, integrando um mesmo grupo afetivo e criativo com Luiz Braga, na segunda metade dos anos 1970, Ronaldo Moraes Rego partilhasse com ele de um ‘inconsciente ótico’ dado pela cultura fotográfica que consumiam – em livros, catálogos, jornais, revistas, filmes, capas de discos etc.

Foi justamente esse procedimento fotográfico moderno, de uma ‘fotografia opaca’, que foi ressaltado na obra de Luiz Braga pela crítica do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, a partir de 1984, como veremos na seção 5.3. Mais tarde, essa relação com um procedimento da fotografia moderna orientando a prática pictórica foi também apontada na pintura de Emmanuel Nassar pós-1984.⁸⁹

Seria a produção de Ronaldo Moraes Rego um antecedente da ‘visualidade amazônica’? É evidente que sim. Mas, ao que tudo indica, sua obra foi uma espécie de ponto fora da curva. Este artista recorreu a esse procedimento fotográfico do ‘close’ em uma pintura muitas vezes bem próxima do realismo fantástico (em obras como as Figuras 292 e 293, por exemplo), e em outras vezes perto do expressionismo abstrato (Figuras 295 e 297, por exemplo). Por outro lado, Emmanuel Nassar e Luiz Braga dialogaram com a fotografia moderna chegando a uma visualidade de matriz construtiva. Talvez essa diferença tenha sido importante, já que no início dos anos 1980 o realismo fantástico passava por um evidente esgotamento, enquanto as visualidades construtivas eram submetidas a uma revisão histórica e se consolidavam como ‘tradição’ nas artes brasileira e latino-americana.

Mais sensível ainda é o fato de Ronaldo Moraes Rego orientar seu projeto artístico, naquela primeira metade dos anos 1980, à matéria vegetal e à paisagem da floresta amazônica. Os artefatos populares, quando presentes, estão ‘vegetalizados’. A floresta era uma síntese identitária de boa parte da produção da ‘moderna tradição amazônica’ nos anos 1970, como visto no capítulo anterior. A floresta enquanto imagem da Amazônia passava por um esgarçamento, dado seu uso em múltiplos discursos, dos mais oficiais (de ocupação e dominação da Amazônia) aos mais ecológicos e preservacionistas, além de sua presença na produção artística. Emmanuel Nassar e Luiz

⁸⁹ Conferir Tadeu Chiarelli, “Da fotografia à pintura à fotografia à pintura à fotografia: comentários sobre a produção de Emmanuel Nassar”, em Denise Mattar (cur.), *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*, catálogo de exposição realizada em 2003 e 2004, Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 137-142.

Braga, por seu turno, recorreram às imagens de uma Amazônia distinta: suburbana, popular e humana, que ainda não haviam recebido a devida atenção do campo artístico local (a não ser em casos excepcionais, como o de José de Moraes Rego).

Ronaldo Moraes Rego alcançou um projeto artístico original, manejando imagens da Amazônia, com alguma antecipação em relação a Braga e Nassar. Conquistou participação em mostras de abrangência nacional com esse projeto, e realizou individual no eixo Rio de Janeiro-São Paulo ainda em 1982, dois anos antes das primeiras individuais de Braga e Nassar nessas cidades. Ele certamente era considerado alguém que produzia uma obra de 'amazonidade', que condicionou o surgimento do debate sobre a 'visualidade amazônica' entre 1982 e 1985. Porém, não obteve a mesma recepção crítica que Braga e Nassar no sudeste do país.

5.2. DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS ÀS TEORIAS SOBRE O ‘POPULAR’: FORMULAÇÃO DE UM PROGRAMA COLETIVO

5.2.1. O pano de fundo interpessoal, institucional e teórico

As relações entre Funarte e Belém

As produções de Emmanuel Nassar e de Luiz Braga, no início dos anos 1980, não foram as primeiras investigações artísticas sobre a cultura visual na região amazônica. Muito além de Ronaldo Moraes Rego, os projetos estéticos sobre o tema, de modernistas a contemporâneos, foram muitos e variados. Mas duas peculiaridades assinalam e destacam as obras de Braga e Nassar: a primeira é o interesse pela “inteligência visual do caboclo manifestada na escolha das cores e da geometria dos artefatos populares”,⁹⁰ em um tratamento visual de orientação construtiva.

A segunda peculiaridade é o fato dessa produção surgir emparelhada e conectada a uma reflexão teórica mais ou menos vigorosa sobre o tema. Essa reflexão não era específica sobre a obra desses dois artistas, mas sim sobre a cultura visual na região, e talvez tenha sido diretamente condicionada pela produção de Braga e Nassar. Também se pode dizer que, instituída e consolidada a reflexão sobre a ‘visualidade amazônica’, ela passou a ser pano de fundo (ou mesmo subsídio) para a produção de muitos artistas na cidade, incluindo os dois aqui citados.

É necessário aprofundar as investigações sobre essa reflexão. Para delimitar o tema, se pode salientar que este esforço teórico foi coletivo, situado em Belém na transição entre as décadas de 1970 e 1980, estando disperso em textos geralmente curtos em fontes diversas. O conceito aglutinador de toda essa reflexão teórica é o de ‘visualidade amazônica’, e seu momento de maior vigor está situado entre 1982 e 1985.

Nos anos de 1982 e 1983 foi realizado o primeiro empreendimento sistemático de pesquisa sobre a visualidade popular na Amazônia: o projeto *As fontes do olhar*,

⁹⁰ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 91.

coordenado por Osmar Pinheiro, ligado ao projeto *Visualidade Brasileira*, desenvolvido pelo INAP/Funarte sob a coordenação de Evandro Vieira Ouriques.⁹¹

Some-se ao projeto a realização do Seminário *As Artes Visuais na Amazônia*, em 1984, promovido pelo INAP/Funarte em Manaus, com o apoio do Governo do Amazonas e da Prefeitura de Belém, congregando uma série de conferências, especialmente de artistas e pesquisadores de Belém e Manaus. O seminário teve suas conferências publicadas em livro, em 1985.⁹² O Diretor do INAP, naquele momento, era Paulo Herkenhoff, que na apresentação do livro colocou as seguintes questões:

No Pará um grupo de artistas põe em evidência a relação entre a visualidade popular (casas, barcos, móveis, utensílios, brinquedos) e as artes plásticas. Esses objetos do cotidiano e da festa, na maioria essencialmente ligados ao lúdico, têm sido o ponto de partida para alguns artistas paraenses (Emmanuel Nassar, Osmar Pinheiro, Luiz Braga e Paulo Paes) no desenvolvimento de aspectos construtivos de sua obra (cor, plano, materiais, estrutura, peso).⁹³

Vale observar as políticas culturais que condicionaram o surgimento de *As fontes do olhar*. No plano mais abrangente, a Funarte era herdeira de ações implementadas na primeira metade dos anos 1970, na gestão de Jarbas Passarinho como Ministro da Educação e Cultura, como o Plano de Ação Cultural e o Plano Nacional de Cultura, ambos de 1973, o segundo elaborado a partir de propostas do Conselho Federal de Cultura. A criação da Funarte, em 1975, promoveu novas políticas culturais, buscando atingir os objetivos de abrangência nacional previstos pelos planos que lhe antecederam.

No que diz respeito ao INAP/Funarte, a atuação direcionada aos campos artísticos foi de especial importância, no contexto da virada dos anos 1970 aos 1980, consolidando a produção contemporânea do eixo Rio de Janeiro-São Paulo e também criando espaços de interlocução com outras cidades.⁹⁴ O redesenho dos salões oficiais, realizado a partir de 1978 como SNAP, foi também um passo importante. Havia uma efetiva política de descentralização posta em prática pela instituição, fato que beneficiou os debates que ocorriam em Belém.

⁹¹ Cientista político, professor, coordenador do Núcleo de Estudos Transdisciplinares de Comunicação e Consciência (UFRJ) desde 1984.

⁹² Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985.

⁹³ Paulo Herkenhoff, "Apresentação", em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 4.

⁹⁴ Sobre a atuação do INAP/Funarte, conferir André Andriani, *Funarte e a arte brasileira contemporânea: políticas culturais públicas do INAP e CEAV*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2016.

A Funarte mantinha boas relações com as instituições paraenses e com o campo artístico em Belém. Entre 1977 e 1978, por exemplo, outro projeto de pesquisa na cidade foi subsidiado pela Funarte: *As artes plásticas no Pará*, desenvolvido por Paolo Ricci. O projeto estava entre os vinte e seis apoiados pelo INAP/Funarte no biênio 1976/1977, “visando a preservação da memória cultural do país” no campo das artes visuais, com previsão de serem editadas na coleção “Panorama das Artes no Brasil Ontem e Hoje”.⁹⁵ O relatório da pesquisa de Paolo Ricci, entretanto, permanece inédito.

Também é de 1978 a atuação do *Projeto Arco-Íris* (INAP/Funarte) com o campo artístico em Belém. Inserido na filosofia da política cultural de integração entre as regiões brasileiras, o projeto buscou promover ou apoiar intercâmbios entre os campos artísticos.⁹⁶ Duas exposições foram enviadas a Belém: uma individual da carioca Thais A. e uma coletiva chamada *Salão de Humor*, voltada a cartuns e charges.⁹⁷ Por outro lado, foi realizada no Rio de Janeiro a exposição *Artistas do Pará*, em julho de 1978, trazendo cinquenta e sete obras de dezenove artistas,⁹⁸ selecionadas em Belém por Abelardo Zalar e Quirino Campofiorito.⁹⁹

Em 1982, ano em que *As fontes do olhar* foi subvencionada, a Funarte passou a priorizar o apoio a demandas externas, como forma de descentralizar a destinação de seus recursos.¹⁰⁰ No INAP/Funarte, essa política foi vivenciada tendo em vista o objetivo de regionalização da atuação institucional. Dois projetos de documentação e pesquisa, com abrangência nacional, foram destacados pelo INAP/Funarte no relatório de atividades daquele ano:

- Levantamento da Produção das Regiões – visa documentar a história e a atividade de produção regional de arte no país;
- Visibilidade – procura incentivar a reflexão sobre as relações que se dão em âmbito local entre uma arte popular espontânea e a produção de arte local.¹⁰¹

Ambos os projetos testificam o reconhecimento institucional de um apagamento ou silenciamento das manifestações artísticas regionais diante do peso concedido à produção no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Mais adiante retornarei a esse debate. O

⁹⁵ Funarte, *Relatório de atividades 1976 a 1978*, Rio de Janeiro: Funarte, [1979?], p. 47-48. **CF**.

⁹⁶ Idem, p. 10. **CF**.

⁹⁷ Idem, p. 10-11. **CF**.

⁹⁸ Funarte, *Artistas do Pará*, catálogo de exposição realizada de 11 a 28 de julho de 1978, Galeria Rodrigo M. F. de Andrade (RJ), Rio de Janeiro: Funarte, 1978. **CF**.

⁹⁹ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 380. **CF**.

¹⁰⁰ Funarte, *Relatório de atividades Funarte 1982*, Rio de Janeiro: Funarte, [1983?], p. 33. **CF**.

¹⁰¹ Idem, p. 34. **CF**.

primeiro projeto surgiu durante o IV SNAP (1981), mais especificamente a partir das discussões do I Simpósio Nacional de Artes Plásticas – Presença das Regiões, quando o INAP/Funarte, em vez de “produzir diretamente o projeto, se articulou com instituições, artistas e pesquisadores locais para que eles fizessem a documentação da história e da atividade regional”.¹⁰²

O segundo projeto é, possivelmente, o mesmo que aparece adjetivado como *Visualidade Brasileira*, no livro *As artes visuais na Amazônia*.¹⁰³ Se o “levantamento da produção das regiões” assumia uma atitude de decolonização dos mecanismos de produção de conhecimento, então centralizados geograficamente e centrados em um determinado tipo de arte, o projeto *Visualidade* duplicava (ao menos em teoria) essa postura decolonial, questionando a própria noção de arte com a qual se operava, assim como a hierarquização entre manifestações “populares” e “eruditas”.

Essa era a base filosófica de *As fontes do olhar* – tanto um esforço de visibilidade regional quanto uma reflexão sobre as relações entre arte especializada e arte popular. Como veremos, mais que um solo propício a essa base filosófica, o campo artístico em Belém foi um potencializador de tais ideias. O coordenador do projeto, Osmar Pinheiro, foi uma das figuras centrais nesse processo.

A relação entre Osmar Pinheiro e Funarte já vinha se delineando há um tempo. Primeiro, recebeu Prêmio de Aquisição do II SNAP (1979). É possível que tenha participado (na condição de artista) do Encontro do Júri com os Artistas, promovido pela Funarte em Belém na programação do III SNAP (1980). Depois, participou como conferencista no I e II Simpósio Nacional de Artes Plásticas – Presença das Regiões, respectivamente no Rio de Janeiro (RJ) e em Olinda (PE), na programação do IV e V SNAP (1981 e 1982). No IV SNAP chegou inclusive a organizar a representação do Pará na Sala Especial “Presença das Regiões”, tendo um pequeno texto publicado em um dos catálogos do evento.¹⁰⁴

Seu nome, portanto, pode ter sido uma escolha natural para o primeiro desenvolvimento do projeto *Visualidade* na região Norte do país. A Funarte não levou tal

¹⁰² Isaura Botelho, *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 159.

¹⁰³ Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985.

¹⁰⁴ Osmar Pinheiro, “Artes plásticas no Pará hoje”, em Funarte, *Presença das regiões: aspectos do trabalho de artes plásticas no Brasil*, catálogo de Sala Especial do IV Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado em novembro de 1981, Palácio da Cultura (RJ), Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 21-24. **CF**.

projeto adiante, possivelmente por ausência de recursos. Entretanto, a realização de *As fontes do olhar*, em Belém, conseguiu se desenvolver e desdobrar com certa independência, provocando ou contribuindo para a efervescência cultural do período e deflagrando mudanças no campo artístico cujos ecos podem ser sentidos até hoje.

Depois de realizado o projeto *As fontes do olhar*, Osmar Pinheiro foi, ainda, membro da Comissão Nacional de Artes Plásticas, do INAP/Funarte, no biênio 1984/1985. Naquele momento, tratando dessa comissão, Osmar Pinheiro deixa evidente que a política cultural da Funarte era, de fato, um projeto de descentralização e regionalização das ações e atuações do órgão:

A formação dessa Comissão com pessoas de diferentes regiões do país, visa sobretudo produzir ao nível do grupo uma visão dos diversos Brasis que compõem a nossa realidade cultural. Entretanto, as iniciativas da política de ação do INAP se fundamentam na ideia de descentralização dos polos de produção cultural e numa participação ativa das regiões nesse processo.¹⁰⁵

Institucionalização e presença nacional consolidadas

Observando retrospectivamente, podemos dizer que houve, no campo artístico em Belém, um ciclo de institucionalização e afirmação de presença nacional, que durou cerca de vinte anos até a plena consolidação desses dois aspectos. Esse ciclo pode, grosso modo, ser compreendido entre a realização do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará (1963) até, entre outras coisas, a abertura nacional do Salão Arte Pará (1984), em sua terceira edição. Nos anos 1980 começa a haver uma definitiva presença nacional de artistas paraenses. Relembremos alguns dados dessa cronologia.

No que diz respeito à institucionalização do campo artístico, tivemos a realização de algumas mostras competitivas de grande porte: duas edições do Salão de Artes Plásticas da UFPA (1963 e 1965); a exposição local durante a I Cultural Belém (1968); a seleção para a Pré-Bienal de São Paulo realizada em Belém (1970); a Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972); e, por fim, após um hiato de dez anos, o Salão Arte Liberal, depois Salão Arte Pará (1982).

Some-se a essas mostras competitivas a criação de espaços expositivos especializados em artes plásticas: no poder público, tivemos sobretudo a Galeria Angelus

¹⁰⁵ Osmar Pinheiro entrevistado em “Bernardino Script”, *Diário do Pará*, Belém, 27 de maio de 1984, cad. 1, p. 11. **HD**.

(1966) e a Galeria Theodoro Braga (1977); na iniciativa privada, principalmente a Galeria Um (1979) e a Elf Galeria (1981). Também houve a estruturação da formação artística no ambiente universitário, com os Cursos de Arquitetura (1964) e Artes Plásticas (1976) na UFPA, além de iniciativas direcionadas à atuação política, como a criação da COART (1979).

Toda essa conjuntura mobilizou, em Belém, a estadia (curta, longa ou definitiva) de muitos profissionais das artes vindos de outras cidades. A esse movimento centrípeto, pode-se justapor outro, centrífugo, com a afirmação de artistas locais no cenário nacional.

Além das bolsas de estudo e dos prêmios de viagem oferecidos por instituições locais, tivemos a participação de artistas em grandes mostras competitivas em outras regiões do país. Nas edições da Bienal Internacional de São Paulo: Ruy Meira (1967); a dupla Paes Loureiro e Paulo Chaves Fernandes (1969); Branco de Melo e Valdir Sarubbi (1971); Osmar Pinheiro (1973); além da presença de muitos outros em edições da chamada Bienal Nacional de São Paulo (1970, 1972 e 1974). Na mostra *Arte Agora I - Brasil 70/75*, realizada no MAM Rio em 1976, tivemos Nestor Bastos e Osmar Pinheiro, este último premiado.

Em 1977 foi realizada a exposição coletiva *Artistes de l'Amazonie*, em Paris (França), com obras de treze artistas de diferentes gerações, desdobrada na exposição *13 artistas paraenses*, que inaugurou a Galeria Theodoro Braga. No ano seguinte, 1978, ocorreu a mostra *Artistas do Pará*, no Rio de Janeiro, em galeria vinculada à Funarte, trazendo obras de dezenove artistas. Em 1981 foi a vez de São Paulo, com a exposição *Pintura & desenho no Pará*, na Galeria Projecta, trazendo obras de cinco artistas. E, a partir de 1979, houve uma presença quase constante de artistas de Belém sendo selecionados e premiados em mostras competitivas de abrangência nacional.

Retomo a cronologia desse ciclo, vivenciado no campo artístico em Belém, para situar a realização do projeto *As fontes do olhar* (1982-1983) e o debate em torno das visualidades na Amazônia. Não é um dado trivial, como veremos, o fato desse debate surgir em Belém no momento em que se consolidava tanto a institucionalização do campo artístico local quanto sua presença em nível nacional.

Em entrevista de 1984, Osmar Pinheiro chegou a apontar que havia um projeto de afirmação da produção artística paraense (em especial a produção de artes plásticas) no campo cultural brasileiro:

Existe na verdade um grande projeto que é o de afirmação do Pará como polo de produção representativo no âmbito da cultura brasileira e em particular no campo das artes plásticas. Em primeiro lugar é preciso desenvolver uma consciência muito clara dessa questão, porque ela aponta para o fundamental; precisamos conhecer nossa realidade cultural, para sermos capazes de controlar o presente e não fatalizar o futuro; temos que resgatar nossa história, armazenar conhecimentos, sistematizar uma prática forjada num embate real e não em especulações metafísicas. Precisamos, em última análise, nos descolonizar e esse é um projeto político.¹⁰⁶

Esses dois processos paralelos – a afirmação da arte especializada local em âmbito nacional, e a pesquisa a respeito das culturas visuais subalternizadas da região – parecem ter se retroalimentado naquele período.

Não há nenhuma versão oficial sobre o que teria sido o projeto *As fontes do olhar*, ou sobre quais foram seus procedimentos. Há, porém, algumas narrativas sobre o assunto, que nos permitem um breve esboço.

Incumbido de pesquisar as culturas visuais populares, Osmar Pinheiro convidou o fotógrafo Luiz Braga, que havia sido seu aluno no curso de Arquitetura da UFPA. Braga já possuía um trabalho fotográfico debruçado na “cor popular”, que motivou o convite para integrar o projeto, por meio do qual percorreu algumas cidades amazônicas registrando manifestações visuais.¹⁰⁷ O projeto reuniu mais de três mil imagens, entre Belém, Manaus, São Luís e arredores.¹⁰⁸

Após a fase de coleta de dados, Osmar Pinheiro passou à etapa de reflexão teórica e análise do material. Não o fez, porém, de modo individual, tendo coletado depoimentos de artistas plásticos e ensaios de cinco intelectuais: o maranhense, radicado no Rio de Janeiro, Ferreira Gullar; o amazonense Márcio Souza; e três paraenses, João de Jesus Paes Loureiro, Paulo Chaves Fernandes e Vicente Cecim.¹⁰⁹

O material de pesquisa resultante do projeto nunca foi editado pela Funarte; tampouco pude localizar os originais na base de dados da instituição. A reflexão teórica de Osmar Pinheiro sobre o assunto, entretanto, pode ser encontrada em um texto seu de 1984,¹¹⁰ republicado no ano seguinte em uma versão ampliada.¹¹¹

¹⁰⁶ Osmar Pinheiro entrevistado em “Bernardino Script”, *Diário do Pará*, Belém, 27 de maio de 1984, cad. 1, p. 11. **HD**.

¹⁰⁷ Conferir Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 91.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 114-115.

¹⁰⁹ Paulo Chaves Fernandes, “As fontes que pensam o olhar”, *Espaço Científico*, n. 1, Belém: Gráfica e Editora Universitária da UFPA, 1985, p. 10. **AA**.

¹¹⁰ Osmar Pinheiro, “Visualidade popular na Amazônia”, em Funarte, *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de dezembro de 1984 a janeiro de 1985, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 29. **MAM**.

Pinheiro comenta a necessidade de análise da produção recente de artistas em cidades amazônicas, que demonstra estar tematicamente ligada à realidade cultural da região. Por “realidade cultural”, o autor parece designar todo um conjunto de manifestações visuais das populações subalternizadas. São “organizações cromáticas (...) de admirável rigor e inteligência”, encontradas em fachadas, embarcações, brinquedos e demais artefatos; tradições visuais cujo requinte remontaria, em última instância, às culturas indígenas locais. “Há nesse universo de referências uma relação densa entre o utilitário e o lúdico, um perpassando o outro. Silenciosa estratégia de resistência cultural. Estética do prazer”.¹¹²

A resistência cultural, ali, é destacada porque Pinheiro entende a Amazônia como uma região construída sobre confrontos culturais e de poder. “Penso que a fronteira cultural, talvez como em nenhuma outra região, se faz sentir aqui de uma forma muito nítida, essa fronteira de divisão de mundos diferenciados em confronto, porque fazendo parte da estrutura maior das relações de poder”.¹¹³

Osmar Pinheiro há algum tempo se empenhava em debater o colonialismo sistemático a que a região estava submetida.¹¹⁴ Sua produção em alguns momentos enveredava por um comprometimento regional explícito, como em *Esquecimento e memória I e II* (Figuras 173 e 174), expostas no II SNAP, 1979. Em outras obras, esse dado ‘amazônico’ não era evidente ou inexistia, como em *Lo que mira II* (1980, Figura 264), a obra reproduzida no catálogo de *Pintura & Desenho no Pará* (1981, Figura 265) e *Cerca da noite* (1981, Figura 266), comentadas anteriormente.

Mesmo nos momentos em que usou signos explicitamente ‘amazônicos’, Osmar Pinheiro permaneceu nos limites de uma prática surrealista, ou de realismo fantástico, bastante comum nos anos 1970.¹¹⁵ Somente a partir de sua atuação no projeto *As fontes do olhar* é que sua produção seria reorientada, na direção do diálogo entre uma abordagem formal construtiva e visualidades de grupos subalternizados na Amazônia, que já vinha sendo empreendida em Belém por Emmanuel Nassar e Luiz Braga.

¹¹¹ Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 95.

¹¹² Para todas as citações do parágrafo, conferir Osmar Pinheiro, “Visualidade popular na Amazônia”, obra citada, p. 29.

¹¹³ Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, obra citada, p. 92.

¹¹⁴ Conferir Gil Vieira Costa, “Belém, neocolonialismo, história e historiografia da arte contemporânea brasileira”, *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n. 29, Rio de Janeiro, junho de 2015, p. 76-85.

¹¹⁵ Daisy Peccinini, *Figurações Brasil anos 60: neofigurações, fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*, São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

Sua apresentação no Seminário *As Artes Visuais na Amazônia* (1984), em Manaus, evidencia alguns aspectos da relação entre o projeto *As fontes do olhar* e a produção artística especializada em Belém. Osmar Pinheiro afirmou que a “questão central” trazida por ele ao debate, no referido seminário, era a “tradição de uma experiência sensível ligada às raízes culturais que se expressa no universo da visualidade popular, problematizada ao nível das artes plásticas”.¹¹⁶ As culturas visuais ‘populares’, de grupos subalternizados na região, era tanto o objeto de estudo quanto um referencial que estava subsidiando a produção artística na cidade. No mesmo texto, Pinheiro comentou:

(...) trabalhamos por amostragem, em cima do específico da questão do lúdico, com elementos que dizem respeito menos a uma metodologia de abordagem a partir da antropologia que um conhecimento sensível de aspectos dessa visualidade, enquanto referência instrumental e enquanto consequência plástica para uma busca de autonomia no contexto mais amplo da arte brasileira.¹¹⁷

O projeto coordenado por Osmar Pinheiro, portanto, parece ter tido duas abordagens: a primeira seria de levantamento, análise e valorização de culturas visuais na Amazônia, percebidas como específicas ou autênticas; a segunda seria o uso e reelaboração dos elementos dessas culturas visuais na produção artística especializada. Duas décadas mais tarde, Osmar Pinheiro afirmou, ainda, que o projeto *As fontes do olhar* visava “mapear a produção da cultura material na Amazônia e tentar entender o contexto de um ponto de vista que escapasse das chaves da antropologia e do culturalismo”.¹¹⁸

Como quase nada do material levantado no projeto foi editado pela Funarte e não está disponível, é difícil saber que ponto de vista não-antropológico e não-culturalista seria esse. As obras de Emmanuel Nassar, Luiz Braga e Osmar Pinheiro, entre outros artistas nesse período, podem fornecer uma via de entrada. Outra via são os textos do projeto que vieram à tona: além daqueles publicados por Osmar Pinheiro e aqui comentados, há pelo menos dois outros trabalhos conhecidos.

¹¹⁶ Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, obra citada, p. 98.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 94.

¹¹⁸ Osmar Pinheiro citado em Marisa Mokarzel, *Percursos transversais e descontínuos: visualidade amazônica e o circuito de arte em Belém (1980–2000)*, Tese apresentada ao Doutorado em Sociologia da UFC, Fortaleza, 2005, p. 114.

O debate multiculturalista nas artes visuais

O projeto *As fontes do olhar* surgiu a partir de um pano de fundo de um multiculturalismo crescente, na arte especializada e em outras esferas. As identidades culturais retomam o centro do debate nos anos 1980. “Após o internacionalismo das vanguardas, houve um refluxo às tendências regionais. A *intelligentsia* artística do *fin-de-siècle* (artistas curadores, críticos etc.) repôs em circulação os temas da preservação das tradições e dos costumes linguísticos”.¹¹⁹

No Brasil, se a presença da região amazônica na historiografia das artes plásticas brasileira estivera, até então, quase restrita às descobertas arqueológicas de objetos em cerâmica, o final dos anos 1970 começa a marcar novas abordagens. As culturas visuais indígenas amazônicas, antigas ou contemporâneas, até então estudadas apenas pela antropologia e ciências afins, começaram a ocupar espaço também nas narrativas do campo artístico. Assim, os anos 1970 testemunharam tanto um esforço de artistas pensando a Amazônia (a partir de uma gama heterogênea de abordagens) quanto um esforço de atuações institucionais nas cidades da região, logo seguido por um esforço teórico capaz de dar conta desses novos processos.

Um exemplo limítrofe é o do livro *Abstração na arte dos índios brasileiros* (1979), de Antônio Bento, que habita uma interessante zona de contato entre antropologia e crítica de arte, tomando as culturas visuais indígenas a partir das produções artísticas de cunho construtivo, tão em voga no Brasil dos anos 1950. Depois, o VIII SNAP, promovido pela Funarte em 1985, trouxe como uma de suas Salas Especiais a exposição *Arte e Corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*, acompanhada de catálogo homônimo, trazendo textos de autores diversos, especialmente de antropologia. No ano seguinte, 1986, a representação brasileira na XLII Bienal de Veneza trouxe, além dos artistas Gastão Manoel Henrique, Geraldo de Barros e Renina Katz, artefatos de diferentes povos indígenas brasileiros.

Mas o esforço teórico mais substancial de compreensão, pelo campo artístico, da produção visual na Amazônia, foi, evidentemente, construído na direção das populações mestiçadas, especialmente ribeirinhas e suburbanas. Não se pode dizer com precisão quando há essa mudança de foco, nem aquilo que a condiciona, mas é possível que tenha alguma relação com a política cultural empreendida pelos governos militares durante os

¹¹⁹ Ricardo Fabbrini, *A arte depois das vanguardas*, Campinas: Unicamp, 2002, p. 93.

anos 1970, de viés identitário e girando em torno de ideias como ‘povo brasileiro’ e ‘nacional popular’.¹²⁰

Dois exemplos importantes, não estritamente ‘amazônicos’, mas paralelos, podem ser encontrados em duas realizações na transição dos anos 1970 aos 1980. Ainda no ano de 1979, Aline Figueiredo¹²¹ publicou pela UFMT o livro *Artes plásticas no Centro-Oeste*, depois de mais de uma década de atuação como crítica de arte, somada à trajetória do artista Humberto Espíndola, ambos a partir de Campo Grande e Cuiabá. Depois, de janeiro a março de 1981 o MAM Rio apresentou a exposição *Brasil/Cuiabá: pintura cabocla*, coletiva de artistas dos estados do Mato Grosso e do recém-emancipado Mato Grosso do Sul.

Essas duas iniciativas indicam que havia uma propensão a afirmação de identidades culturais no campo artístico brasileiro, seguindo a tônica dada pelas correntes internacionalistas italianas (transvanguarda), alemãs (neoexpressionismo), entre outras. O campo artístico em Belém se beneficiou dessa conjuntura, alcançando interlocução e espaços antes inexistentes.

Após a utopia internacionalista da arte, é visível o desejo de desentranhar “as raízes culturais e antropológicas” numa busca mesmo que tateante da identidade ou de filiação a uma tradição. Um esforço de (...) localizar dentre os signos um que detenha algum traço mnésico: uma *fixação* que garanta a pura e simples persistência de um vestígio cultural traduzido de uma época para outra. E assim inscrever num mesmo processo temporal as vanguardas e a tradição, e numa mesma dialética espacial, o nacional e o internacional.¹²²

¹²⁰ Conferir, por exemplo, Renato Ortiz, “Estado autoritário e cultura”, em Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 79-126.

¹²¹ Aline Figueiredo Espíndola. Corumbá (MS), 1946.

¹²² Ricardo Fabbrini, obra citada, p. 36-37.

5.2.2. O debate teórico sobre a ‘visualidade amazônica’

“As fontes do olhar” por Paes Loureiro

O texto “As fontes do olhar”, de João de Jesus Paes Loureiro, foi publicado como apêndice de seu livro *Elementos de estética*, a partir da segunda edição (1988),¹²³ depois republicado em algumas outras compilações. A primeira edição do livro, de 1979, não incluía esse apêndice. Em entrevista, o autor me afirmou que o texto foi escrito a pedido de Osmar Pinheiro, para o projeto homônimo, em 1982.¹²⁴ “As fontes do olhar” de Paes Loureiro teria sido o primeiro esforço reflexivo sobre a visualidade popular na Amazônia naquele projeto, e foi socializado por Osmar Pinheiro com outros intelectuais convidados a escrever no mesmo. Também circulou entre artistas locais e outros interessados.¹²⁵

Paes Loureiro vinha de uma produção literária e teatral voltada ao repertório cultural das populações amazônicas. Ele próprio vinha de uma ‘experiência amazônica’ específica, em suas vivências ribeirinhas na cidade de Abaetetuba, conhecida por seus brinquedos populares em miriti, matéria vegetal típica da região. Seu texto “As fontes do olhar” parece ter plasmado um debate que pairava no campo artístico em Belém desde as primeiras décadas do século 20. Também parece ter estimulado uma reflexão consistente e paralela a pesquisas etnográficas e artísticas.

Quais as premissas desse texto? Em resumo, Paes Loureiro elabora uma generalização, partindo do pressuposto que há um tipo específico de visualidade da Amazônia. Essa generalização, como veremos, será uma espécie de ponto paradoxal da reflexão sobre a ‘visualidade amazônica’, sempre denunciada, mas, também, quase sempre recorrente no discurso daqueles que a denunciam. De qualquer modo, a abordagem do autor instaura um ponto crítico no pensamento sobre a cultura na região, já que rompe com o olhar adestrado pela lógica da colonialidade (que buscou sempre se espelhar nas manifestações eruditas estrangeiras) e se volta para as vozes subalternizadas.

Seu ensaio inicia afirmando que “A Amazônia tem sua visualidade marcada por grandes linhas de força como a natureza, as tribos indígenas e sua cultura, as

¹²³ João de Jesus Paes Loureiro, “As fontes do olhar”, em João de Jesus Paes Loureiro, *Elementos de estética*, 2ª ed. rev. e ampl., Belém: Cejup, 1988, p. 123-130. **BC**.

¹²⁴ João de Jesus Paes Loureiro, entrevista realizada em 14 de setembro de 2017, em Belém.

¹²⁵ Idem.

manifestações de arte popular, a arte plumária, a cerâmica, as embarcações, as casas, os rios, as ruas.”¹²⁶ É notório, portanto, que a especificidade da ‘visualidade amazônica’ reside, por um lado, em seus recursos naturais peculiares e, por outro, nas manifestações dos seus grupos sociais ‘mais’ autóctones – com um fator influenciando o outro. Indico, aqui, o autóctone como um adjetivo que pode ter sua intensidade mensurada pois, como veremos, houve uma predileção pela referência a certos grupos.

A visualidade amazônica é descrita por Paes Loureiro a partir de duas chaves: uma voltada ao seu teor crítico (visualidade agônica, insurrecta) e outra ao seu caráter estético (visualidade lírica, que celebra a glória do olhar).¹²⁷ É manifestada espontaneamente na cultura visual de populações subalternizadas da região, especialmente na pintura dita decorativa (em objetos, fachadas, barcos etc.), mas também em seus ritos e vivências coletivas, como nas procissões fluviais, conforme os exemplos usados por Paes Loureiro.

No que diz respeito a suas características sensíveis, é uma visualidade que tem correlações com a própria natureza da região, onde certas colorações (de frutas, plumas, peles, escamas etc.) rasgam repentinamente a regularidade dos verdes e pardos. A região amazônica seria “o paraíso das cores primárias: o vermelho, o azul, o amarelo. E dos contrastes cromáticos chapados. A glória do sensível desmedido.”¹²⁸ Por isso a visualidade amazônica seria tomada por tonalidades fortes, cheia de contrastes, em oposição à região de uma universalidade visual monótona. E, surgindo fora do jogo da arte empreendido pelas classes dominantes, essa visualidade não se atém às discussões e normas do mundo codificado da arte, mas somente ao prazer estético dos seus agentes.

Por outro lado, a visualidade amazônica estaria agônica, porque cada vez mais se confronta com as situações de um capitalismo englobante; e é insurrecta, pois contraria o bom gosto e os padrões estéticos promovidos pela ideologia hegemônica. É essa sua face crítica – a voz (o olhar?) dos grupos subalternizados, sua poética de resistência. A ideia de Paes Loureiro é muito sedutora, especialmente no contexto de uma década conturbada e marcada pela discussão do colonialismo, em Belém como no mundo. Considerando a respeitabilidade local que o autor já possuía naquele momento, não é

¹²⁶ Paes Loureiro, “As fontes do olhar”, em João de Jesus Paes Loureiro, *Elementos de estética*, 2ª ed. rev. e ampl., Belém: Cejup, 1988, p. 123. **BC**.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 123, 125, 126 e 130.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 125.

difícil imaginar como o conceito de ‘visualidade amazônica’ prontamente ganhou fôlego e vida própria no debate artístico e teórico da cidade.

Muitas dessas ideias foram possivelmente condicionadas por parte do trabalho fotográfico de Luiz Braga, que foi entregue a Paes Loureiro para que compreendesse o projeto para o qual escreveria um ensaio. Assim, não admira que Paes Loureiro relacione aquelas culturas visuais populares com a geometria – elemento presente nessas culturas visuais, é claro, mas também potencializado pela obra de Luiz Braga.

Há, inegavelmente, um gosto pela simetria, que traduz meros limites de espaços entre as tonalidades relacionados em tensão harmônica, num geometrismo simplificador. As próprias coisas (fachadas, bares, placas, bandeiras etc.) tornam-se suporte de cores. Um espaço pictórico a ser preenchido. A reelaboração da natureza sob o prisma de suas cores básicas como se o homem, diante da exuberância tropical, do seu teatro de cores, em sua tipicidade, buscasse a síntese, a redução ao essencial, ao elemento universal.¹²⁹

As afinidades entre essa ‘visualidade amazônica’ e a herança construtiva na arte brasileira – do neoconcretismo e também de nomes como Alfredo Volpi ou Rubem Valentim – parecem notáveis nesse parágrafo. É como se o ensaio de Paes Loureiro conferisse existência teórica às soluções visuais que Luiz Braga e Emmanuel Nassar já haviam encontrado naquele período.

Mas o texto de Paes Loureiro não tentou nenhum tipo de percepção crítica sobre a produção artística especializada. Os limites de seu enfoque são os das culturas visuais de algumas populações na região, que o termo ‘visualidade amazônica’ generaliza. A abordagem é, antes de tudo, poética, como deixa claro seu último trecho:

[A cor] Torna-se uma poética em festa, pois engendra um constante jorrar de signos e emoções. É a vida florescente ao lado da vida natural marcada pela ideia de incompletude. Uma forma de beleza que se realiza no olhar que estranha o mundo. O imprevisível apreendido. O mundo percebido pela cor primordial, e expresso numa forma de distorção das normas estéticas dominantes. Um lírico retorno às fontes do olhar.¹³⁰

¹²⁹ Ibidem, p. 127.

¹³⁰ Ibidem, p. 130.

“As fontes que pensam o olhar” por Paulo Chaves

O ensaio de Paes Loureiro não é o único texto do projeto *As fontes do olhar* que se tornou conhecido. Também o texto “As fontes que pensam o olhar”,¹³¹ de Paulo Chaves Fernandes, foi publicado e se tornou disponível, ainda que seja consideravelmente menos divulgado que o primeiro. É, sem dúvida, um ataque bastante contundente ao conceito da ‘visualidade amazônica’. O prefácio que acompanha o ensaio nos esclarece alguns aspectos sobre seu contexto de produção:

Este texto foi originalmente produzido a partir de uma solicitação do artista plástico Osmar Pinheiro Júnior, Coordenador do “Projeto Visualidade Amazônica”, para ser incluído na edição de um número da série Cadernos de Arte Contemporânea Brasileira MEC/Funarte, inteiramente dedicado à publicação do projeto. Ele se constitui de uma coleção de fotografias tomadas, sobretudo, nas cidades de Belém, São Luís, Manaus e arredores, objetivando um levantamento do que seria “mais representativo do acervo visual na Amazônia”. Além deste texto e das fotos, foram coletados depoimentos de artistas plásticos e mais os ensaios de Márcio Souza, João de Jesus Paes Loureiro, Vicente Cecim e Ferreira Gullar.¹³²

Paulo Chaves Fernandes provavelmente se referia aos *Cadernos de Textos* publicados pelo Espaço ABC (Arte Brasileira Contemporânea), da Funarte, que no seu curto tempo de vida (1980-1984) publicou quatro volumes: 1) *O Moderno e o Contemporâneo* (1980); 2) *Quase Cinema: Cinema de Artistas no Brasil, 1970/80* (1981); 3) *Semana de Arte Moderna: 60 anos – Ensaaios sobre o Modernismo* (1983); e 4) *Arte e Filosofia* (1984).¹³³ Ao que parece, o projeto encabeçado por Osmar Pinheiro estava vinculado não somente ao projeto *Visualidade*, mas também ao Espaço ABC, buscando fornecer “subsídios à história da arte contemporânea”, por meio do “levantamento da produção de arte contemporânea no Norte” do país.¹³⁴

Como dito, não se sabe o porquê de o material nunca ter sido editado. Em 1985, ano de publicação da revista *Espaço Científico*, já estava claro para Paulo Chaves Fernandes que o material não seria publicado pela Funarte (lembramos que o Espaço ABC encerra suas atividades em 1984).

¹³¹ Paulo Chaves Fernandes, “As fontes que pensam o olhar”, *Espaço Científico*, n. 1, Belém: Gráfica e Editora Universitária da UFPA, 1985, p. 9-22. AA.

¹³² *Ibidem*, p. 10.

¹³³ Para informações sobre o Espaço ABC conferir Ivair Reinaldim, “Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / Funarte”, *Arte & Ensaaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, n. 20, Rio de Janeiro, julho de 2010, p. 112-139.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 122.

De qualquer modo, os ensaios de Ferreira Gullar, Márcio Souza e Vicente Cecim, mencionados, poderiam nos esclarecer mais alguns aspectos da reflexão sobre a ‘visualidade amazônica’, especialmente quando feita fora de Belém. Não se sabe se tais textos foram publicados em outros meios, ou sequer se sabe se realmente existiram ou existem. Portanto, retornemos ao ensaio de Paulo Chaves.

“As fontes que pensam o olhar” foi publicado em 1985, no primeiro número da revista *Espaço Científico*, editada por Nelson Costa Fonseca, Olavo de Faria Galvão e Luiz Carlos Borges, e impressa pela Gráfica e Editora da UFPA. A capa (Figura 301), com ilustração de Biratan, mistura o rosto de um possível indígena com a palavra ‘aculturação’, em tipografia que imita a marca do refrigerante Coca-Cola. Há um humor similar à ironia que Clécio Penedo empregou em seus trabalhos alguns anos antes (Figura 176, por exemplo).

O Editorial da revista nos informa que o número experimental da mesma foi publicado em 1982. A julgar pelo tempo entre o número ‘zero’ e o número um, é provável que não tenha havido mais nenhuma edição após 1985. Seus seis textos eram todos de autoria de professores vinculados a diferentes departamentos da UFPA¹³⁵ e orbitavam em volta do subtítulo daquele número da revista, ‘aculturação’. O termo, apesar de não ser usado por Paulo Chaves Fernandes, é importante para entender o modo como este interpretou o projeto *As fontes do olhar*. Mesmo sendo feito a convite de Osmar Pinheiro e para integrar o projeto, o ensaio do pesquisador não se furtou a uma visão crítica e contundente (ao menos na versão publicada em *Espaço Científico*).

Do início ao fim, Paulo Chaves Fernandes põe em questão os fundamentos, princípios, métodos e ideologia implícitos na execução do projeto. Em algumas partes do texto, a crítica parece se deslocar do projeto em si para esferas mais amplas, como a política cultural da Funarte, do Ministério (da Educação ou da Cultura) em que se abrigava e do regime militar como um todo. Paulo Chaves Fernandes parece partir do materialismo histórico como abordagem, ressaltando a inserção da produção cultural em relações de dominação entre classes sociais, e seus respectivos mecanismos ideológicos.

O texto inicia questionando o objetivo do projeto (estudar a visualidade da Amazônia), pensado dentro (“cooptado”) de uma “política oficial e administrativa do

¹³⁵ Além de Paulo Chaves, os outros autores eram Eneida Correa de Assis, Sidney Piñon, Jorge da Silva Raymundo, Oádia Rossy Campos e José Guilherme de Oliveira Bastos.

Estado, servindo de instrumento no controle do cultural: mapear, recuperar, rotular...”¹³⁶
 Para o autor, seria preferível “impugnar a pergunta”,¹³⁷ dando a entender que a demanda pelo estudo da visualidade amazônica era, sobretudo, fruto da política institucional da Funarte, e não das questões postas pelo campo cultural em Belém ou na região.

A tarefa de circunscrever o “cenário amazônico” desvendando-o na sua “essência”, ou “reinventando” a “inocência” de um olhar que vá surpreendê-lo na “fonte” ou na “linfa original”, passa obrigatoriamente pela questão do regionalismo e, por extensão, à problematização do nacional e da cultura popular. Abstrações geográficas, critérios administrativos e condições ecológicas são, obviamente, argumentos insuficientes na determinação do regional e da validade na busca – no mesmo tempo insensata e missionária – de se lhe dar uma “identidade”. Onde estão os limites e as fronteiras a não ser a partir de uma idealização homogeneizadora?¹³⁸

As questões que o texto apresenta já nos primeiros parágrafos são desconcertantes: aquilo que se pensava um projeto de decolonização cultural de repente se vê também como instrumento de dominação e controle, da cultura de grupos subalternizados pela cultura das elites dominantes. O que se pensava como defesa da região e de suas idiossincrasias é repentinamente acusado de seu contrário: fazer parte da política governamental, nacionalista e interessada na categoria ‘popular’ dentro dos limites da ideologia de segurança nacional.¹³⁹

Paulo Chaves Fernandes entendeu que o projeto *As fontes do olhar* se encaminhava para a condição de ferramenta, na estratégia de dominação de uma disputa de classes, em que a ideologia do regionalismo encobriria “a diversidade, as desigualdades sociais e a consciência de classe”.¹⁴⁰ Contrário a essa abordagem essencialista, o autor recomenda que a pesquisa sobre a Amazônia busque compreender o processo histórico em que as manifestações culturais locais se desenvolveram.

A cultura na Amazônia não pode ser vista como uma entidade isolada, um estado de pureza, porém deve ser analisada em sua particularidade histórica, exprimindo relações cambiantes e instáveis, produzidas em certas circunstâncias que não podem ser consideradas fixas e imutáveis.¹⁴¹

Sobre o discurso oficial, que entendo como sendo a comunicação e a política cultural pensada pelos governos militares, o pesquisador apontou a estratégia de

¹³⁶ Paulo Chaves Fernandes, obra citada, p. 11.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ Para uma abordagem geral das análises sobre o tema naquele período, conferir Sérgio Miceli (org.), *Estado e cultura no Brasil*, São Paulo: IDESP; DIFEL, 1984; e ainda Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985.

¹⁴⁰ Paulo Chaves Fernandes, obra citada, p. 12.

¹⁴¹ Ibidem, p. 15.

controlar as diferenciações e tensões de classe, entendidas como diversidades regionais. As contradições e condições de existência dessas diversidades regionais estariam escamoteadas pela formulação de uma ‘identidade nacional’, espécie de somatória neutralizante das especificidades regionais. Por outro lado, a própria cultura local também podia atuar indo ao encontro dessa ideologia regionalista oficial, de modo a se legitimar no debate e nas políticas públicas.¹⁴²

O pesquisador também se mostrou consciente do multiculturalismo de mercado, que se tornava uma tendência consolidada no sistema de arte global. “Precisamos ir além de uma arqueologia de fragmentos que atenda aos anseios estéticos de uma elite ‘cultivada’. Mapear a nossa realidade não significa folclorizar a Amazônia para o mercado sôfrego de emoções exóticas”.¹⁴³ Para finalizar, Paulo Chaves Fernandes também chega a teorizar sobre as estratégias pelas quais o Estado subordinaria as práticas culturais, incluindo possivelmente o projeto coordenado por Osmar Pinheiro.

Ao poder compete resgatar os processos alternativos, administrando até mesmo a insubmissão. As táticas de sobrevivência, os valores simbólicos e as formas de exprimi-los dos segmentos dominados devem ser geridos pelo estado em aliança com as organizações privadas. Estruturam-se com esse objetivo – nem tão claramente reconhecível – instituições, empresas, entidades, departamentos, núcleos de ação cultural que vão atender a necessidade de circunscrever a cultura num espaço de subordinação. No caso da “cultura popular”, uniformemente catalogada por “região”, e em nome da “memória nacional”, procede-se a pilhagem das maneiras distintas de pensar, sentir e expressar, descontextualizando-as, transformando-as em objetos estandardizados de fácil manipulação.¹⁴⁴

Cabe comparar a posição de Paulo Chaves Fernandes com a de Osmar Pinheiro, quando este, em uma entrevista de 1984, comentou a respeito do projeto artístico que estava desenvolvendo e, de maneira geral, também sobre os projetos de variados outros artistas que realizavam uma produção especializada a partir de referências ‘populares’. O entrevistador entra no tema do elitismo das atividades culturais.

Se falarmos, entretanto, do intelectual ou do artista dito “erudito”, engajado numa prática social cuja referência é a cultura popular, estamos, sem dúvida, no território da contradição e com todos os riscos do elitismo. Nesse barco estão também a literatura de Guimarães Rosa, a poesia de Ferreira Gullar, Thiago de Mello, a pintura de Portinari, a música de Villa-Lobos... Podemos dizer com muita humildade que estamos em boa companhia. É incomparavelmente mais importante assumir as contradições de uma prática inserida no contexto de uma sociedade dividida em classes sociais do que ruminar numa postura confortavelmente omissa e pretensamente neutra.¹⁴⁵

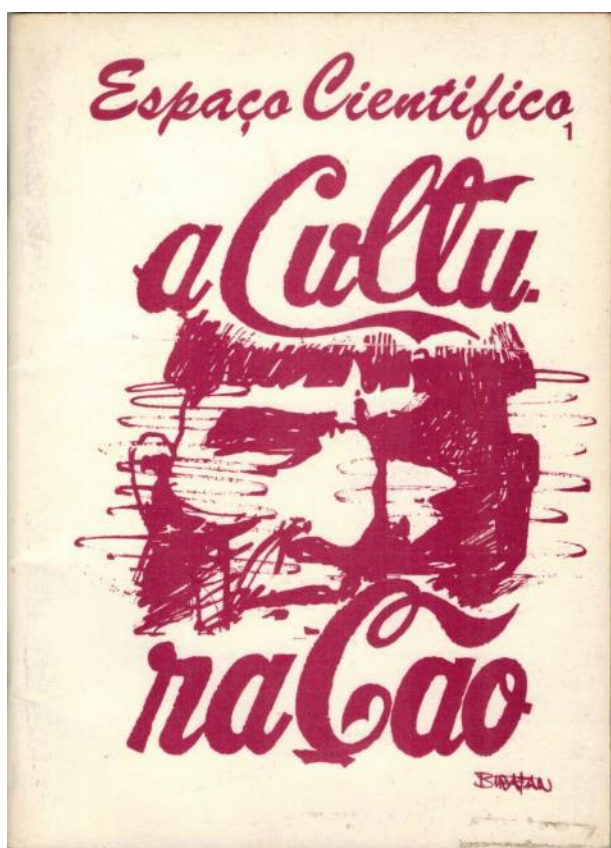
¹⁴² Ibidem ,p. 16.

¹⁴³ Ibidem, p. 18.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 21.

¹⁴⁵ Osmar Pinheiro entrevistado em “Bernardino Script”, *Diário do Pará*, Belém, 27 de maio de 1984, cad. 1, p. 11. **HD**.

Osmar Pinheiro entendia as contradições e riscos de um projeto como *As fontes do olhar* e de seu próprio programa artístico baseado naquelas referências. Porém, o artista parecia buscar nas práticas desse programa uma atuação política, no sentido de decolonização do campo especializado. Buscava jogar com as condições ideológicas e de classe vivenciadas nesse campo artístico, de modo a realizar uma produção original e politicamente engajada. Se esses objetivos foram de fato alcançados, por meio de sua obra ou da produção de vários outros artistas atuando em Belém naquele período, é uma questão que esta pesquisa é incapaz de responder.



301

Figura 301: Capa de *Espaço Científico*, n. 1, 1985.

Fonte: *Espaço Científico: aculturação*, n. 1, Belém: Gráfica e Editora da UFPA, 1985. AA.

5.3. DO DEBATE TEÓRICO ÀS PRÁTICAS ARTÍSTICAS:

PROJEÇÃO DE ARTISTAS EM TORNO DA ‘VISUALIDADE AMAZÔNICA’

Emmanuel Nassar, as gambiarras da engenharia cabocla

O artista mais consagrado internacionalmente desde Belém é, sem dúvida, Emmanuel Nassar. A partir de 1985 ele passou a ser constantemente convidado para exposições coletivas nacionais e internacionais, compondo algumas das principais bienais e trienais do sistema de arte global. Além disso, sua trajetória já foi alvo de duas grandes exposições retrospectivas: *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*, no CCBB do Rio de Janeiro em 2003, depois seguindo para o CCBB de Brasília; e *Emmanuel Nassar: 81-18*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018.

Na seção 5.1, já enfoquei o conjunto de obras que vai de sua primeira individual, em 1979, até a série *Torneiras*, exposta em sua terceira individual, em 1982. Agora, quero me debruçar sobre a sua produção realizada a partir de *Recepcor* (1981, Figura 278) até 1985, ano em que a Funarte publica o livro *As artes visuais na Amazônia: uma reflexão regional*, momento em que Nassar já obtinha grande reconhecimento no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Comentei anteriormente sobre como *Recepcor* prenuncia a obra posterior de Nassar, trazendo em si quase todas as características que o tornaram conhecido nos anos 1980. A partir de *Recepcor* o artista realizou a série *Maquinações*, que foi exposta junto com a série *Torneiras*, em 1982. As *Maquinações* apontam para um diálogo bidimensional (desenho e pintura) com *Recepcor* e toda a potência de seu gesto inventivo de apropriação e construção. O percurso para chegar a esse ponto é narrado pelo artista em uma matéria jornalística de 1984:

(...) logo após a “fase das torneiras”, Nassar pensou em uma coisa nova: construir objetos com madeira, arame, lata, que tinham a ver com brinquedos populares que estava colecionando, com as engrenagens dos barcos do Ver-o-Peso. Esses mecanismos dos brinquedos, dos barcos, o colorido disso tudo, o atraía muito. Também a forma de construção, que sentia muito orgânica, surgindo segundo as necessidades. Quando tentava reproduzi-los, veio um convite para expor no Paraná [4ª Mostra do Desenho Brasileiro] (...). Mas a exposição só aceitava desenhos e, depois de muito pensar, quase em cima da hora, Emmanuel achou a solução e resolveu desenhar o que estava fazendo com os objetos (...). Nassar passou a desenhar objetos como se fossem projetos,

inventos e foi evoluindo até que, da força no mecanismo, passou à fase em que tem mais força a cor, a pintura.¹⁴⁶

Pode-se intuir que o artista não aprofundou o procedimento tridimensional iniciado com *Recepcor* por motivos pragmáticos, entre outros, já que, residindo em Belém no início dos anos 1980, sua participação em mostras nacionais seria mais viável em suportes bidimensionais. Mas esse fato é superficial demais para explicar os rumos tomados pelo artista. De fato, o nível de criação possibilitado por desenho e pintura (meios que Nassar já fazia uso) era possivelmente superior aquele possibilitado pela construção de objetos e assemblagens. O artista parece ter se interessado, sobretudo, pela capacidade de invenção que os meios pictóricos lhe propiciavam.

Outro detalhe do texto me chama atenção: a coleção de brinquedos populares mencionada. Essa coleção resultará, inclusive, em uma exposição em 1984,¹⁴⁷ assunto que tratarei adiante. Para chegar a *Recepcor*, Nassar passou por uma espécie de gestação, ruminando as referências que lhe interessavam na intenção de alcançar uma forma nova. Além dos brinquedos populares, havia um interesse geral pelas visualidades suburbanas. Uma matéria jornalística de 1982 destaca as placas de açaí,¹⁴⁸ típicas na região até hoje. E menciona, também, a produção de Alexander Calder como uma referência do artista – bastante perceptível em uma obra como *Recepcor*.

Ligado nestas “coisas” que aparecem nos círios, aqueles brinquedos de miriti, pintado com cores fortes, e, principalmente na arquitetura suburbana onde as casas são pintadas com as tintas mais “berrantes”, onde o artista de hoje foi buscar sua inspiração e daí surgir “maquinações”. Além disso, Nassar se inspirou nos efeitos pintados sobre latas e flandres.

(...) “Quero nesta mostra entregar um serviço que estava meio demorado. Estou sem expor aqui [Belém] há dois anos, passei algum tempo parado. Antes de entrar nesta fase de Maquinações, eu passei um tempo em crise, sem saber o que fazer. Na verdade, porque estava mudando e não sabia como colocar no papel estas mudanças. E comecei a tentar, a fazer estas colocações destas cores fortes, esta agressividade destas pinturas e não estava sabendo como colocar” (...).

Foi quando o artista começou a juntar tudo aquilo que, aos olhos mais desatentos, passa eternamente despercebido. Juntou latas pintadas, foi olhar melhor para as pinturas dos subúrbios, juntou pregos velhos, canos enferrujados e arames e começou a fazer colagens para, depois, transformar tudo em magníficos desenhos.¹⁴⁹

¹⁴⁶ “As cores de Belém nas telas que Emanuel mostra ao Rio”, *O Liberal*, Belém, 28 de janeiro de 1984. Pasta “Emmanuel Nassar”. WW.

¹⁴⁷ Emmanuel Nassar (coord.), *Brinquedos populares*, exposição coletiva realizada de 05 a 31 de outubro de 1984, Pinacoteca Municipal, Belém.

¹⁴⁸ “Um retorno às galerias através de desenhos e colagens”, *O Liberal*, Belém, 05 de novembro de 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. WW.

¹⁴⁹ Idem.

Nesse contexto pós-*Recepcor* surge, por exemplo, a obra *Pesos e medidas I* (Figura 302, 1982), que participou da 4ª Mostra do Desenho Brasileiro, em Curitiba, agosto de 1982. Essa obra mostra um artista ainda em transição para a configuração formal de seu trabalho mais conhecido, aprimorada entre 1984 e 1985. Se a obra *Pesos e medidas I* trabalha com a grade modernista (já presente na série *Torneiras*), nela ainda há acúmulo de elementos na cena, a composição não é calcada na simetria, e a figuração ainda mantém resquícios de perspectiva tridimensional. Depois, a obra de Nassar adquiriu um caráter mais plano e simétrico, com menos elementos representados.

A terceira exposição individual de Nassar foi realizada na Galeria Angelus, em novembro de 1982. Sabe-se que, além das obras das séries *Torneiras* e *Maquinações*, também foram expostas as obras *Recepcor* e *Arraial* (Figura 303), que naquele momento ainda não possuía esse nome e foi modificada em 1984.¹⁵⁰ *Arraial* traz elementos que depois seriam retomados em muitas obras, como *Luzeiros* (1983, Figura 323): a representação de lâmpadas, do olho, a estrutura simétrica em arco e as grandes áreas de cor chapada.

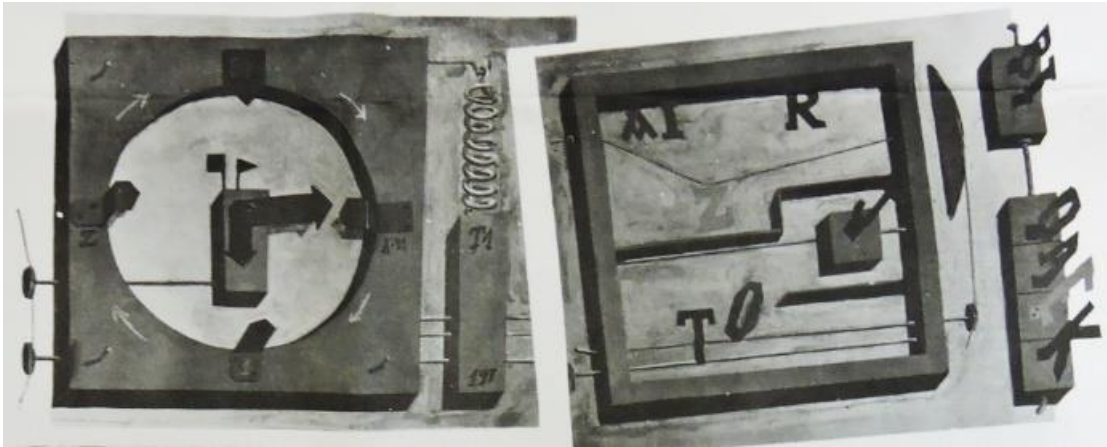
O material de divulgação dessa terceira exposição individual traz imagens de duas obras da série *Maquinações* (Figura 304). Essas obras compartilham muitas das características de *Pesos e medidas I*. O referido material traz, também, um texto assinado por Vicente Cecim, que buscou refletir sobre as duas séries apresentadas na exposição.

Cecim inicia buscando no surrealista Buñuel uma abordagem crítica que substancie a análise desta produção, quando este afirmou que determinado tipo de cinema havia “conseguido elevar o anódino à categoria de acontecimento dramático, isto é: à categoria de coisa reveladora”.¹⁵¹

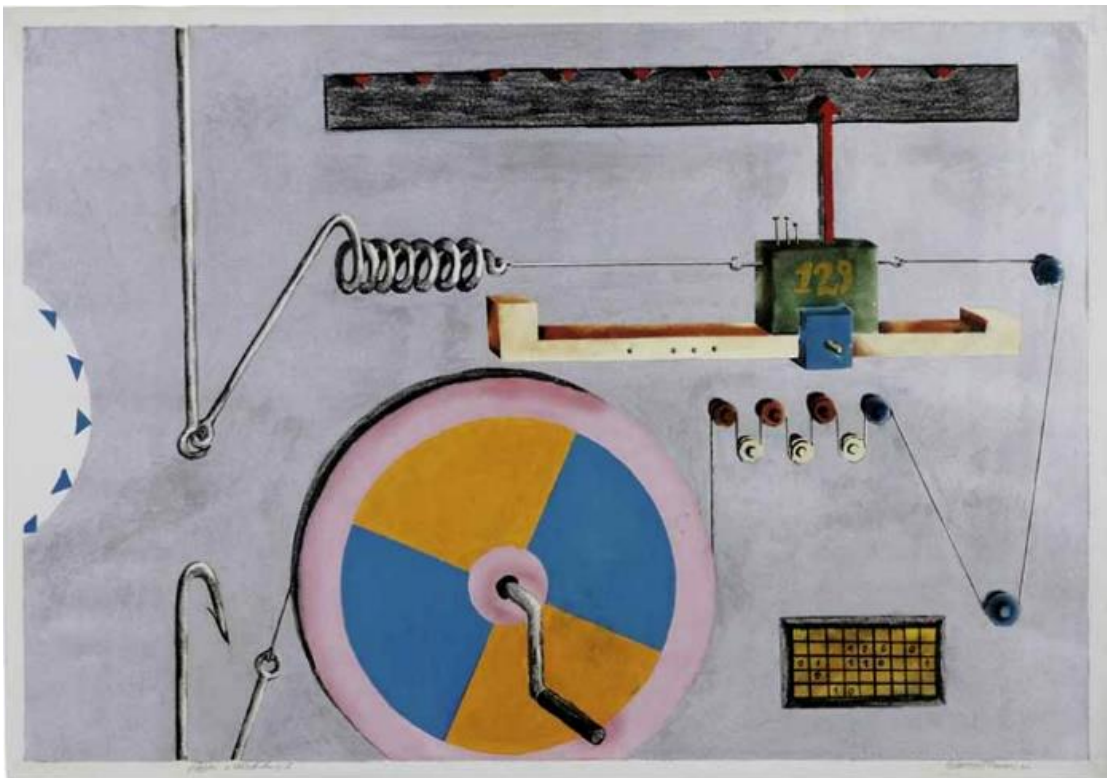
¹⁵⁰ “Cronologia crítica”, em Carlos Leal (ed.), *Emmanuel Nassar*, Rio de Janeiro: Barléu, 2011, p. 188.

¹⁵¹ Vicente Cecim, texto de apresentação em SECD/PA; UFPA, *Emmanuel Nassar expõe na Angelus*, material de divulgação de exposição realizada de 05 a 13 de novembro de 1982, Galeria Angelus, Belém: SECD/PA; UFPA, 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. CF.

304



302



303



Figura 302: *Pesos e medidas I*, Emmanuel Nassar, técnica mista sobre papel, 70cm x 100cm, 1982.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 303: *Arraial*, Emmanuel Nassar, esmalte sintético sobre chapa de metal, 100cm x 200cm, 1982-1984.

Fonte: Acervo de Emmanuel Nassar. Registro publicado em Carlos Leal (ed.), *Emmanuel Nassar*, Rio de Janeiro: Barléu, 2011, p. 38.

Figura 304: Registro em preto e branco de obras de Emmanuel Nassar, 1982.

Fonte: SECDET/PA; UFPA, *Emmanuel Nassar expõe na Angelus*, material de divulgação de exposição realizada de 05 a 13 de novembro de 1982, Galeria Angelus, Belém: SECDET/PA; UFPA, 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. CF.

A partir dessa leitura da potência do anódino, o escritor fará sua reflexão crítica sobre os trabalhos de Nassar, especialmente da série *Torneiras*. Quanto aos trabalhos da série *Maquinações*, o texto de Cecim afirma:

Tendo começado recolhendo as cores fortes dos subúrbios, as placas vermelhas de açaí, os azuis intensos, os amarelões das fachadas de madeira – ali onde a vida não se esconde sob exterioridades sensatas, assépticas e cinzas – e, inicialmente, realizando colagens com fichas de refrigerantes, pedaços de flandres da decoração dos parques de diversões mambembes, não os fliperamas da vida com suas violências nazi ocas, Emmanuel chega, nos últimos quadros dessa série, a um sistema de torturas secretas, cujo sentido oculto torna tudo mais ameaçador, cuja utilidade ignorada nos ameaça com dentes de uma noite má, e na sua trajetória indo para o cruel crudelíssimo, esses quadros serão metáforas, representação simbólica do permanente vigiar e punir da sociedade em que vivemos.¹⁵²

As *Maquinações* possuiriam um componente surrealista, ameaçador à racionalidade técnica e objetiva do mundo contemporâneo, talvez comparável às obras de um Man Ray¹⁵³ ou de um Mario Abreu.¹⁵⁴ Mas Cecim vê, igualmente, que a origem dessas máquinas insólitas está na investigação das estéticas nos subúrbios paraenses, realizada por Emmanuel Nassar. Aparece a negação da civilização contemporânea e são criticadas as “exterioridades sensatas, assépticas e cinzas”, que nos remetem às edificações modernas, e a violência nos jogos de videogames globalizados.

Vicente Cecim menciona, também, as colagens/assemblagens de Nassar, iniciando um projeto de trabalho que se apropriava não apenas das imagens e da visualidade, mas dos próprios fragmentos físicos desse mundo suburbano, global e amazônico. Tais colagens teriam dado uma guinada no trabalho de Emmanuel Nassar.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Emanuel Rudzitsky. Filadélfia (EUA), 1890 – Paris (França), 1976.

¹⁵⁴ Turmero (Venezuela), 1919 – Caracas (Venezuela), 1993.

Consolidação de uma visualidade e projeção nacional

Essa guinada na obra de Emmanuel Nassar o levou à quarta exposição individual, no começo de 1984, agora no circuito nacional. A mostra foi realizada pelo INAP/Funarte na Galeria Macunaíma (Funarte), no Rio de Janeiro, voltada naquele momento para exposições de jovens artistas brasileiros. É provável que Nassar tenha concorrido nacionalmente e sido selecionado por uma comissão formada por representantes da ABAPP (Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais), ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e INAP/Funarte.¹⁵⁵

O texto do material de divulgação dessa exposição é assinado por Benedicto Monteiro.¹⁵⁶ De modo geral, este escritor retoma chaves interpretativas presentes no texto de Vicente Cecim, assim como apresenta algumas que seriam publicadas pelo próprio Nassar, em duas versões diferentes, naquele ano. Benedicto Monteiro parece ter partido das ideias do artista para escrever seu texto. Dias antes da abertura de sua exposição na Galeria Macunaíma, um jornal paraense publicou o seguinte texto de Emmanuel Nassar:

Temos uma alma espalhada por aí.
E sinto necessário buscá-la. Para mim e para quem quiser.
Na infância? Na lembrança? No sonho? Na paisagem amazônica?
Trata-se de uma região, às vezes distante e nostálgica, como para um exilado.
Outras, enorme, desconhecida e assustadora, como para os olhos de um navegador inexperiente.
Meu trabalho: trazer à tona esse país.
O que consegui: um pedaço aqui e acolá. Como peças de um trabalho de arqueologia.
Faço uma ideia do todo. E vou buscá-lo, embora me reste pouco tempo.
Meu olhar explora, percorre, remove, escava, junta, espalha e conclui: é por aqui. Mas logo se dá conta: é por ali também.
Já busquei no gesto, na cor. Nas “torneiras” fui a fêmea umidade das paredes sujas e riscadas, marcadas pelo tempo. E também o engenheiro das latas e pregos enferrujados e arames retorcidos segurando calhas e canos tortos contendo e conduzindo água viva. E a essas cenas de abandono e esquecimento dei meu close. Fiz justiça, com as próprias mãos.
Nas “maquinações” sou a engenharia e a tecnologia cabocla dos brinquedos de lata, das velas de embarcação, da tensão das balanças de peixe, de ganchos e tenazes. E indicadores de lata encarnada, amarela, azul, como se o Calder estivesse aqui, flutuando, navegando na nossa Interestelar Canoa.
Sigo viagem.
Se Deus quiser e eu ajudar, acabo descobrindo o Brasil.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Conferir entrevista de Paulo Sérgio Duarte, disponível em André Andriani, *A atuação da FUNARTE através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2010, p. 194.

¹⁵⁶ Benedicto Wilfred Monteiro. Alenquer (PA), 1924 – Belém, 2008.

¹⁵⁷ “As cores de Belém nas telas que Emanuel mostra ao Rio”, *O Liberal*, Belém, 28 de janeiro de 1984. Pasta “Emmanuel Nassar”. WW.

Benedicto Monteiro, por sua vez, afirmou que o trabalho de Nassar propunha “trazer à tona esse país”, porém distante de um realismo social e mais próximo de um país “inverossímil, mitológico e surrealista, (...) a pátria – mas a pátria de uma objetiva realidade fantástica.”¹⁵⁸ Comentou, também, sobre a série “Torneiras”, fazendo alusão à água como metáfora e falando de uma fidelidade do artista à “paisagem amazônica e à civilização fluvial a qual ele pertence”. Uma contribuição crítica de seu texto é a atenção dada aos sujeitos (implícitos) dos objetos representados naquelas obras:

Desde os primeiros trabalhos de Emmanuel Nassar o que mais me impressionou e me impressiona é a forma como ele esconde o homem, o ser humano, atrás das coisas e dos objetos. E como nos objetos que ele engendra, sente-se não só o passar o tempo, mas o passar da mão das pessoas deixando marcas de seu uso e de suas presenças ocultas. Creio que se pode ver nesses objetos até o pingo do suor da vida e as marcas indeléveis do trabalho artesanal e cotidiano. (...) Nas recentes “maquinações” Emmanuel Nassar incorporou a cor vibrante na vida e nos objetos. Mas sempre usada por pessoa oculta, refletindo seu modo de ser e de existir, nos menores detalhes de arrumações caseiras, dos instrumentos de trabalho, das manifestações de prazer e alegria nos dias de festas.¹⁵⁹

O material de divulgação da mostra de Emmanuel Nassar na Galeria Macunaíma traz a fotografia de uma obra (Figura 305) que nos permite verificar em que patamar estava seu trabalho naquele momento. Além disso, a exposição ganhou uma matéria na revista *Veja*, então um dos principais semanários de circulação nacional, na qual foram publicadas fotos de seus trabalhos (Figuras 306 e 307).

Suas investigações desdobraram a visualidade da série *Maquinações*, incorporando um conjunto de símbolos que fazem referências a brinquedos populares paraenses. É inegável a agência desses brinquedos sobre a fatura pictórica do artista, mas seus trabalhos transformam essa visualidade popular apropriada em um “trabalho original e distante dos provincianismos.”¹⁶⁰

É assim que Casimiro Xavier de Mendonça¹⁶¹ se refere à produção de Emmanuel Nassar, na matéria publicada na revista *Veja*, supracitada. Anos antes, o colunista já havia elogiado a “habilidade cromática” de Nassar e de outros artistas paraenses expondo em São Paulo, característica responsável pela consistência dos trabalhos.¹⁶² Em

¹⁵⁸ Benedicto Monteiro, texto no material de divulgação de *Emmanuel Nassar*, exposição realizada de 31 de janeiro a 15 de fevereiro de 1984, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro, realização do INAP/Funarte e apoio da SECD/PA. Pasta “Emmanuel Nassar”. CF.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Casimiro Xavier de Mendonça, “Rumo do norte: no Rio, as imagens de um artista do Pará”, *Veja*, n. 805, São Paulo: Abril, 08 de fevereiro de 1984, p. 111. RV.

¹⁶¹ Casimiro Xavier de Mendonça Neto. São Paulo (SP), 1947-1992.

¹⁶² Casimiro Xavier de Mendonça, “No rumo do sul: chegando a São Paulo a arte jovem do Pará”, *Veja*, n. 665, São Paulo: Abril, 03 de junho de 1981, p. 128. RV.

1984, afirmou que Nassar, apesar de afastado do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, não se preocupava com “modas ou tendências”, assim como não era um “pintor de tema folclórico ou nacionalista”.¹⁶³ Também apostou na autonomia formal daquela produção, independente mesmo em relação aos símbolos que a compunham, apropriados das visualidades populares.

“Sua pintura usa apenas a inesperada geometria de objetos insólitos (...) É desnecessário saber algo sobre os brinquedos do Pará para perceber a força de suas telas.” Isso não quer dizer que o colunista não percebesse também a força dos símbolos apropriados, pois concluiu que o trabalho de Nassar “reativa no público um pouco da memória afetiva suscitada pelas geringonças de lata e madeira, típicas de um mundo em extinção”.¹⁶⁴ Este texto também parece apontar que as *Maquinações* do artista ganharam uma direção completamente nova, destituídas da “crueldade” vista por Cecim dois anos antes. Em 1984, se apropriando de detalhes dos brinquedos populares, Nassar verá suas obras também como brinquedos – com a diferença de serem imaginários e sem serventia, característica que ainda parece mantê-los alinhados às *Maquinações* de 1982. Das máquinas de utilidade ignorada, ameaçadoras à civilização contemporânea, se passa às máquinas lúdicas, referentes a um Brasil (que estava) encoberto.

Se Casimiro Xavier de Mendonça entendeu as obras a partir de uma autonomia formal, Benedicto Monteiro interpretou o trabalho de Emmanuel Nassar como claramente ‘textual’ – um texto que pode ser lido e que aponta para fora da própria obra. Afirma que os objetos apropriados e recombinaados por Nassar remetem a sujeitos, pessoas de um Brasil encoberto, criadores de visualidades dignas do diálogo com o mundo da arte. Nassar, arqueólogo (ou etnógrafo¹⁶⁵) desse outro Brasil: essa imagem parece ter se plasmado na recepção crítica de seu trabalho pelo circuito brasileiro de arte.

Ainda em 1984, em outubro, Emmanuel Nassar organizou a exposição *Brinquedos populares*, promovida pela SEMEC/Belém. Além de objetos de sua própria coleção, Nassar também recorreu a outros colecionadores e ao acervo da própria SEMEC. O catálogo da exposição traz fotografias de brinquedos (Figuras 308 a 310) que guardam

¹⁶³ Casimiro Xavier de Mendonça, “Rumo do norte: no Rio, as imagens de um artista do Pará”, *Veja*, n. 805, São Paulo: Abril, 08 de fevereiro de 1984, p. 111. **RV**.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ Nos termos de Hal Foster, “O artista como etnógrafo”, *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, tradução de Célia Euvaldo, São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-186.

semelhanças com a obra de Nassar. E, apresentando a exposição, ele retomou algumas das ideias que formulou a respeito de sua própria produção:

Algo me dizia que aqueles brinquedos fazem parte daquilo que chamo de “país submerso” que é o verdadeiro país por baixo da aparência imposta pelos padrões culturais internacionais. Imaginei até uma arqueologia que descobrisse o Brasil encoberto. Hoje estou cada vez mais convencido de que este país existe e mais: o trabalho não é bem de arqueologia, pois que na Arqueologia buscamos fragmentos de culturas extintas, desaparecidas. E o que temos aí, na verdade, é algo vivo, a cultura popular, ainda que ignorada pelo país aparente, oficial. Esse que quer parecer com a Europa e os Estados Unidos. Trata-se portanto de promover o reencontro nosso com aquilo que somos. Reconhecer, valorizar e dar voz a nós mesmos.¹⁶⁶

Em 1984, um mês antes de realizar a mostra *Brinquedos populares*, Emmanuel Nassar apresentou na Galeria Angelus suas próprias obras, em mais uma individual. Após o grande sucesso de vendas em sua exposição no Rio de Janeiro, Nassar deu continuidade ao projeto artístico que estava desenvolvendo, aprofundando o diálogo com as visualidades populares. É dessa época a obra *Rei da noite* (1984, Figura 311), reproduzida em jornal local.¹⁶⁷ A obra que hoje faz parte do acervo do Banco JPMorgan Chase (1984, Figura 312) também pode ser desse período, ou mesmo anterior, referente à exposição na Galeria Macunaíma da Funarte.

No final de 1984 Emmanuel Nassar ganhou Prêmio Viagem ao País no VII SNAP, no Rio de Janeiro, com *Corruptio gigante* (Figura 326). Na mostra, também apresentou *Mágica malvada* e *Jogo do passarinho* (Figura 327).¹⁶⁸ As imagens dos brinquedos populares ainda estavam sendo exploradas pelo artista.

A visibilidade conquistada por Nassar no ano de 1984 lhe garantiu grande reconhecimento no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Em agosto de 1985, foi convidado a participar da exposição *Velha Mania: desenho brasileiro*, coletiva com cerca de cento e dez artistas apresentando desenhos, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro.

Em outubro e novembro de 1985 participou da exposição *O popular como matriz*, no MAC USP, São Paulo. Aqui, a relevância de Emmanuel Nassar foi maior, pois a mostra era uma coletiva de apenas cinco artistas. Nassar apresentou dez pinturas, entre elas *Gran circo goiano* (Figura 313) e *Sonoros Brasil* (Figura 314). A visualidade já destoa

¹⁶⁶ Emmanuel Nassar em SEMEC, *Brinquedos populares: exposição* (Cadernos de Cultura: Estudos 2), Belém: SEMEC, 1984, sem número de página. **AV**.

¹⁶⁷ “Muitas cores e formas na mostra de Nassar”, *O Liberal*, Belém, 02 de setembro de 1984. Pasta “Emmanuel Nassar”. **WW**.

¹⁶⁸ Funarte, *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de dezembro de 1984 a janeiro de 1985, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 48. **MAM**.

das obras produzidas no ano anterior. Há uma economia de elementos figurativos e a tendência para uma geometria mais simétrica. Outras obras de 1985 também mantêm essas características, como *Roda* (Figura 315) e uma pintura sem título no acervo do MABE (Figura 316).

Com curadoria de Aracy Amaral, *O popular como matriz* apresentou “um contingente de artistas construtivos. A partir da raiz popular”.¹⁶⁹ Emmanuel Nassar foi visto, naquele momento, como “um dos expoentes da jovem geração paraense, [que] alia às pinturas em acrílico sobre tela de cor saborosa a preocupação construtiva,” tendo suas referências “nitidamente na comunicação visual suburbana que ele absorve e devolve em composições redutoras, uma imagética rica em seus possíveis desdobramentos”.¹⁷⁰ Sua obra já estava, então, definitivamente encaixada pela recepção crítica dos circuitos brasileiros na ideia de ‘vocação construtiva’. Quatro anos mais tarde, Aracy Amaral afirmará que Nassar foi “um dos inspiradores da iniciativa” de realizar *O popular como matriz*, com sua pintura de “redução formal aliada a uma intensidade cromática”.¹⁷¹

¹⁶⁹ Aracy Amaral, “O popular como matriz”, em MAC USP, *O popular como matriz*, catálogo de exposição realizada em outubro em novembro de 1985, São Paulo: MAC USP, 1985, p. 5. **ECA**.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 4.

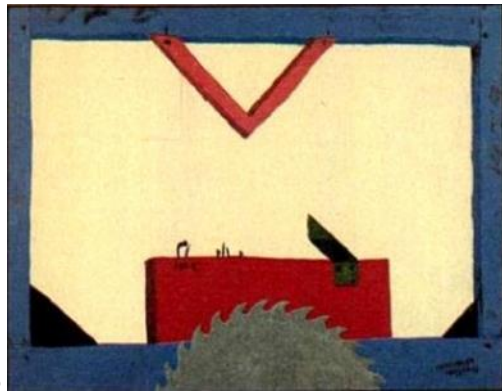
¹⁷¹ Aracy Amaral, “Emmanuel Nassar”, em Stella Teixeira de Barros (org.), *Artistas brasileiros na 20ª Bienal Internacional de São Paulo*, catálogo de exposição realizada de 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989 no Pavilhão da Bienal, São Paulo: Marca d’Água, 1989, p. 66. **WS**.



307



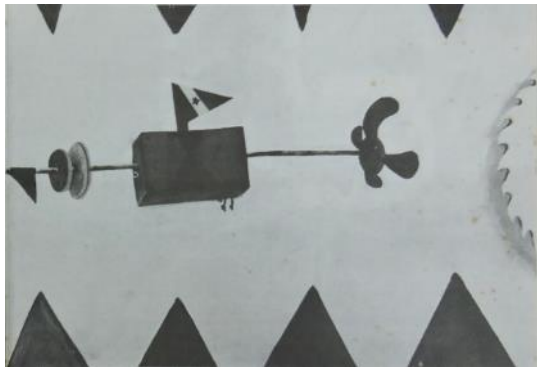
308



306



309



305



310



311



312

Figura 305: Registro em preto e branco de obra de Emmanuel Nassar.

Fonte: Funarte, *Emmanuel Nassar*, impresso de exposição realizada de 31 de janeiro a 15 de fevereiro de 1984, Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro: Funarte, 1984, capa. Pasta “Emmanuel Nassar”. **CF**.

Figura 306: Obra de Emmanuel Nassar exposta na Galeria Macunaíma, 1984.

Fonte: Casimiro Xavier de Mendonça, “Rumo do norte: no Rio, as imagens de um artista do Pará”, *Veja*, n. 805, São Paulo: Abril, 08 de fevereiro de 1984, p. 111. **RV**.

Figura 307: Obra de Emmanuel Nassar exposta na Galeria Macunaíma, 1984.

Fonte: Casimiro Xavier de Mendonça, “Rumo do norte: no Rio, as imagens de um artista do Pará”, *Veja*, n. 805, São Paulo: Abril, 08 de fevereiro de 1984, p. 111. **RV**.

Figura 308: Passarinhos em miriti, Abaetetuba (PA).

Fonte: SEMEC, *Brinquedos populares: exposição* (Cadernos de Cultura: Estudos 2), Belém: SEMEC, 1984, p. 21. **AV**.

Figura 309: Bajara (embarcação típica da região amazônica) em miriti, Abaetetuba (PA).

Fonte: SEMEC, *Brinquedos populares: exposição* (Cadernos de Cultura: Estudos 2), Belém: SEMEC, 1984, p. 23. **AV**.

Figura 310: Papagaios de papel de seda, Belém.

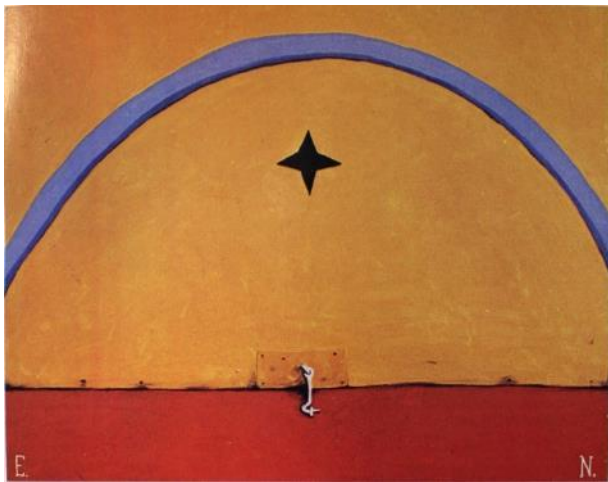
Fonte: SEMEC, *Brinquedos populares: exposição* (Cadernos de Cultura: Estudos 2), Belém: SEMEC, 1984, p. 22. **AV**.

Figura 311: *O rei da noite*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 60cm x 60cm, 1984.

Fonte: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Roger Wright).

Figura 312: Sem título, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 150cm, 1985.

Fonte: Acervo do Banco JPMorgan Chase. Registro publicado em Pietro Maria Bardi, *Acervo Banco Chase Manhattan*, sem local: Index, 1989, p. 49. **ECA**.



313



314



315



316

Figura 313: *Gran circo goiano*, Emmanuel Nassar, suvinil sobre tela, 80cm x 100cm, 1985.

Fonte: MAC USP, *O popular como matriz*, catálogo de exposição realizada em outubro em novembro de 1985, São Paulo: MAC USP, 1985, p. 9. ECA.

Figura 314: *Sonoros Brasil*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 80cm, 1985.

Fonte: Acervo do MAC USP.

Figura 315: *Roda*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 80cm, 1985.

Fonte: Carlos Leal (ed.), *Emmanuel Nassar*, Rio de Janeiro: Barléu, 2011, p. 72.

Figura 316: Sem título, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 80cm, 1985.

Fonte: Acervo do MABE.

Luiz Braga, fotografia opaca & regional

A obra fotográfica de Luiz Braga é bastante ampla, com investigações em diversas direções. Nesta seção, estudo apenas a produção em cores que o artista realizou entre 1981 e 1984, direcionado à ‘visualidade popular amazônica’. Já há uma considerável bibliografia a respeito da obra de Braga como um todo.¹⁷² Meu interesse é, sobretudo, compreender suas ideias e práticas na primeira metade dos anos 1980 inseridas na teia de relações mais amplas que constituía o campo artístico em Belém.

Luiz Braga desenvolveu a série que abordo nessa seção a partir de seu contato inicial com as visualidades suburbanas na cidade, que resultou em uma solução formal nova, encontrada em *Cadeado na porta* (1981, Figura 284) e *Borracharia* (1981, Figura 328), por exemplo. A série foi apresentada publicamente pela primeira vez em 1984, primeiro no Centro Cultural São Paulo (19 de setembro a 07 de outubro), em seguida na Galeria Theodoro Braga (16 a 30 de novembro), na exposição chamada *No olho da rua*, nome que algumas vezes é usado como título da série.

Naquele período, como já mencionado, Luiz Braga também atuou como fotógrafo no projeto *As fontes do olhar*, produzindo uma vasta coleção documental sobre manifestações culturais na região, que foi chamada de série *Visualidade popular*. Não parece haver uma distinção entre as séries *No olho da rua* e *Visualidade popular*, indicando que talvez dois títulos diferentes tenham sido usados pra se referir ao mesmo conjunto de trabalhos. E, também, que a produção poética do artista estava inteiramente imbricada na sua produção documental no projeto *As fontes do olhar*.

Se, no começo dos anos 1980, por um lado o campo artístico local atravessava certa efervescência voltada ao debate identitário amazônico, por outro lado Belém experimentava uma movimentação intensa relacionada à fotografia. A cidade foi palco de iniciativas como o grupo fotoficina (1981-1983), a exposição FotoPará – Mostra Paraense de Fotografias (1982-1984), o grupo FotoPará (1984-1986) e a FotoAtiva, planejada desde 1983 e instituída em 1984, ativa até hoje.¹⁷³

¹⁷² Alguns dos trabalhos mais recentes sobre o assunto estão em Éder Chiodetto (org.), *Luiz Braga: fotografias*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2014; e Joaquim César da Veiga Netto, *O experimentalismo de Luiz Braga: o sentido plástico na subversão das convenções e do método fotográfico*, Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

¹⁷³ A respeito das datas mencionadas, conferir Miguel Chikaoka, “Imagens do Norte”, em Ângela Magalhães e José Carlos Martins (orgs.), *Amazônia: luz e reflexão*, Rio de Janeiro: Funarte; Caracas: Consejo

Houve, ainda a mobilização dos fotógrafos locais de modo a trazer para a cidade uma edição da Semana Nacional de Fotografia, promovida pelo INFoto/Funarte. O evento ocorreu em Belém em sua quarta edição, em outubro de 1985, com Luiz Braga como coordenador da Comissão Paraense de Apoio à IV Semana Nacional de Fotografia.¹⁷⁴

Braga vinha da experiência do Foto Cine Clube do Pará, nos anos 1970, em que a atividade era muito mais um *hobby* de pessoas ligadas a outras profissões, do que de fato um projeto de pesquisa consistente – profissional ou artístico.¹⁷⁵ Nos anos 1980, Braga foi um dos fotógrafos na cidade a estimular o debate sobre a linguagem e a fincar um reconhecimento público para a fotografia no campo artístico.

Em 1982, por exemplo, na primeira edição do Salão Arte Pará, foram convidados quatro artistas: aos nomes dos três artistas plásticos vivos de maior reconhecimento local naquele momento – Benedicto Mello, João Pinto e Ruy Meira – somou-se o nome de Pedro Pinto, que atuava no fotojornalismo com um trabalho ‘de autor’, para usar um termo do período. Luiz Braga também participou do Arte Pará 82, com uma fotografia colorida chamada *Containers* – teria sido a mesma obra nomeada *Camburões coloridos* (Figura 283)?

São dessa época obras como *Bilharito* (Figura 317), *Papagaios na porta* (Figura 318), e *Janela azul* (Figura 319), todas datadas em 1982, com cópias no acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. A geometrização da composição é evidente, a ponto do tratamento formal ocultar o referencial a partir do qual a fotografia foi realizada. Essa característica foi trabalhada de muitas maneiras diferentes na história da linguagem fotográfica, mas está associada especialmente à ideia de uma ‘fotografia moderna’. O curador Tadeu Chiarelli, tratando da obra de Luiz Braga, formulou a ideia de uma fotografia opaca, assim definida:

Uma fotografia que enfatizasse certos aspectos de sua constituição ou de seu processo, que fizesse vir à tona – passando a funcionar como dado formador da imagem – elementos próprios de sua estruturação material, poderia ser pensada como uma fotografia “opaca”, uma fotografia cujos sinais precisos de sua realidade constitutiva tornam-se tão ou mais importantes quanto os elementos que sustentam seu caráter referencial.¹⁷⁶

Nacional de la Cultura de la Republica de Venezuela, 1997, p. 110; e Marisa Mokarzel, *Navegante da luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*, Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014, p. 39-40.

¹⁷⁴ Funarte, *IV Semana Nacional de Fotografia*, catálogo de programação realizada de 21 a 25 de outubro de 1985 em Belém, Rio de Janeiro: Funarte, 1985, sem número de página. **CF**.

¹⁷⁵ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005, São Paulo: MAM SP, 2005, p. 85-86.

¹⁷⁶ Tadeu Chiarelli, “Luiz Braga e a fotografia opaca”, em Tadeu Chiarelli (cur.), obra citada, p. 10.

Os temas – o referencial – com que Luiz Braga trabalhou na primeira metade dos anos 1980 estavam próximos de temas de pintores como Emmanuel Nassar e Osmar Pinheiro. As pipas e a madeira pintada, de *Papagaios na porta* e *Janela azul*, também foram exploradas por Nassar em muitas obras, e mesmo na organização da mostra *Brinquedos populares* (Figura 310). O componente lúdico das culturas populares também estava na série *Jogos* de Osmar Pinheiro, assim como a madeira pintada estava em sua série *Tapumes*, comentadas adiante.

Esses artistas reelaboraram esses referenciais em uma poética pessoal. Na pintura, Nassar e Pinheiro fugiram de uma representação figurativa e já convencional, que desde o modernismo brasileiro se debruçava sobre as manifestações populares locais. Na fotografia, linguagem tradicionalmente entendida como documental, Braga enfrentou a tarefa de lidar com esses referenciais amazônicos de maneira pessoal e criativa. Já na exposição *No olho da rua* Osmar Pinheiro comentava a “superção de uma perspectiva meramente documental, para a proposição de uma ótica que nos induz a estabelecer uma relação mais atenta com o cenário cotidiano”.¹⁷⁷

A produção de Luiz Braga também parece ter encontrado eco na obra de artistas de outras linguagens. Paes Loureiro, por exemplo, autor do ensaio “As fontes do olhar” para o projeto homônimo, publicou em 1983 o livro *Altar em chamas*, cuja capa traz uma obra de Braga com projeto gráfico de Pinheiro (Figura 320). A fotografia de Braga, de modo semelhante a *Cadeado na porta* (Figura 284), trabalha com o colorido da madeira usada na construção civil de populações subalternizadas.

As cores primárias vibrantes são o indício de uma sabedoria visual específica, mas também trazem os índices de uma ‘poética das ruínas’ tão comum na arte em Belém: a degradação da passagem do tempo, a precariedade material de uma ‘terra imatura’. O colorido vivo de obras como *Barco dos milagres* (Figura 321) aponta para um outro caminho, mais no sentido de celebração das culturas visuais populares. Com essa fotografia, Luiz Braga recebeu Prêmio Aquisição no VII SNAP, mesma edição em que Emmanuel Nassar recebeu Prêmio Viagem ao País, apresentando obras como *Corrupio gigante* (Figuras 326 e 327).

¹⁷⁷ Osmar Pinheiro, texto de apresentação no material de divulgação de Luiz Braga, *No olho da rua*, exposição realizada de 19 de setembro a 07 de outubro de 1984, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, e de 16 a 30 de novembro de 1984, Galeria Theodoro Braga, Belém. Pasta “Luiz Braga”. CF.

O uso da cor nas culturas visuais suburbanas é um dos motivos que atraíram Luiz Braga para o recurso da fotografia colorida.¹⁷⁸ O artista percebeu, ali, na negação de muitas das convenções do bom-gosto ocidentalizado, um conhecimento visual coletivo e peculiar, que necessitava de um olhar mais ‘decolonizado’. Nem o tema, nem o uso da fotografia colorida, eram comuns em Belém: “Quando passei a me dedicar à cor havia trabalhos de fotógrafos em curso e outros se iniciando (...). No entanto, a fotografia não se interessava pelo colorido produzido por aquela comunidade ribeirinha”.¹⁷⁹

Parece ser esse colorido, da série *No olho da rua* ou *Visualidade popular*, que desperta marcações ‘amazônicas’ na leitura feita sobre a obra de Braga. Em 1985, Luiz Braga foi selecionado para participar de uma exposição chamada *Foto-grafismo*, promovida pelo INFoto/Funarte.

Cerca de cem *portfolios* foram recebidos em 1984 pelo INFoto devido a uma convocatória dirigida em âmbito nacional aos fotógrafos profissionais e amadores (...). Selecionados por uma comissão, resultou a mostra *Fotografismo*, da qual participam oito fotógrafos, reunindo sob um mesmo tema os respectivos *portfolios*. Entendeu-se como ‘foto-gráfica’ a imagem em que as linhas e as formas são preponderantes à visão do objeto propriamente dito.¹⁸⁰

A mostra foi apresentada no Rio de Janeiro, entre abril e maio de 1985, e depois foi montada em Belém, na IV Semana Nacional de Fotografia, em outubro daquele ano. Stephania Brill, no catálogo da mostra, fala de um “foto-grafismo, não produzido, mas recortado dentro da realidade (...), [que] é fruto de uma observação consciente”.¹⁸¹ A ideia guarda muita relação com a proposta de pensar uma ‘fotografia opaca’. Entretanto, se o referente é recortado e reelaborado pelo fotógrafo, no caso da recepção da obra de Luiz Braga houve sempre a dimensão de uma ‘amazonidade’ inescapável.

Síntese de cores dentro do espaço sem fim, amazônico. Síntese de cores dentro do espaço limitado, fotográfico. Cor em festa real e imaginária. O fotógrafo Luiz Braga conhece sua terra; já sentiu e pensou as imagens e agora vai ao encontro do ‘acaso’ da ‘arquitetura do acaso’ (como ele próprio chama). (...) a realidade constitui apenas a matéria-prima e o fotógrafo molda-a através do seu olhar. Arquiteto do acaso, arquiteto do grafismo vibrante, colorido.¹⁸²

É interessante notar que, no comentário individual que Stephania Brill tece a respeito dos outros sete participantes de *Foto-grafismo*, todos radicados nas regiões

¹⁷⁸ Luiz Braga, entrevistado em Tadeu Chiarelli (cur.), obra citada, p. 90.

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ Funarte, *IV Semana Nacional de Fotografia*, catálogo de programação realizada de 21 a 25 de outubro de 1985 em Belém, Rio de Janeiro: Funarte, 1985, sem número de página. **CF**.

¹⁸¹ Stephania Brill, “Foto-grafismo”, em Funarte, *Foto-grafismo*, catálogo de exposição realizada entre abril e maio de 1985, Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro: Funarte, 1985, sem número de página. **CF**.

¹⁸² Idem.

Sudeste e Sul do país, em nenhum momento ela recorre a marcações identitárias regionais ou localistas. A obra de Braga parece exigir uma leitura que marque sua ‘amazonidade’, ainda que ela guardasse muita proximidade com as obras do conjunto de artistas em *Foto-grafismo*.

Depois de 1985 a obra de Luiz Braga retomou antigos caminhos e encontrou novos, assim como alcançou considerável projeção nacional. Como Osmar Pinheiro e Stephania Brill, boa parte da recepção crítica também notou que a obra de Luiz Braga tensiona as relações entre uma abordagem documental, sobre as culturas visuais na Amazônia, e uma abordagem poética de invenção singular. A questão é melhor sintetizada nas palavras de Tadeu Chiarelli:

As fotos “abstratas” de Braga trazem o encanto preciso daquela espécie de “incapacidade” ou dificuldade da fotografia de se desvencilhar do referente. *Camburões coloridos*, *Porta com cadeado*, *Bilharito*, *Barcos dos Milagres* e *Som Nacional*, entre outras, de imediato ressoam as estruturas da pintura de cunho abstrato-geométrico (...). No entanto, a relação direta entre as fotos e a tradição construtiva (...) não consegue esconder os referentes que lhes deram origem. Todas são recortes, “abstrações” do ambiente ribeirinho amazônico. Apontam, denunciam – e documentam abstraindo – o uso livre da geometria e do colorido forte que a população daquela região do país realiza nos trabalhos de ornamentação de fachadas, objetos, interiores etc.

É importante destacar, ainda, que para o próprio Luiz Braga, na primeira metade dos anos 1980 talvez não houvesse clareza sobre essa tensão em sua obra. Em uma matéria de jornal de 1984, não exatamente sobre sua fotografia artística, aparece um Luiz Braga interessado em “documentar manifestações de aspectos da vida paraense”, preocupado com a “preservação da autenticidade” daquela cultura.¹⁸³ Diante do desaparecimento de hábitos e tradições locais, Braga apontava o potencial da fotografia não apenas para documentar, mas para mobilizar e denunciar.

Em abril de 1984, ainda sem a projeção nacional que depois obteve, o discurso do artista parecia mais interessado em ‘documentar’ e ‘preservar’ as culturas visuais na Amazônia, enquanto sua prática evidenciava antes de tudo um criador, que reelaborava e transformava aquelas visualidades. Volto às palavras de Tadeu Chiarelli, direcionadas a outras obras, mas que bem cabem como comentário sobre a série *Visualidade popular*:

Diante dessas obras autônomas, aqueles que chegam procurando “as cores do norte”, por exemplo, deparam-se com “as cores da fotografia de Luiz Braga”, uma realidade auto-referente, repleta de uma independência enquanto obra de arte a léguas de qualquer restrito limite documental.¹⁸⁴

¹⁸³ “Um projeto de documentação fotográfica que, além de registrar, promove reflexão em nome da cultura”, *O Liberal*, Belém, 15 de abril de 1984. Pasta “Luiz Braga”. **MEP**.

¹⁸⁴ Tadeu Chiarelli, “Luiz Braga e a fotografia opaca”, em Tadeu Chiarelli (cur.), obra citada, p. 22.



317



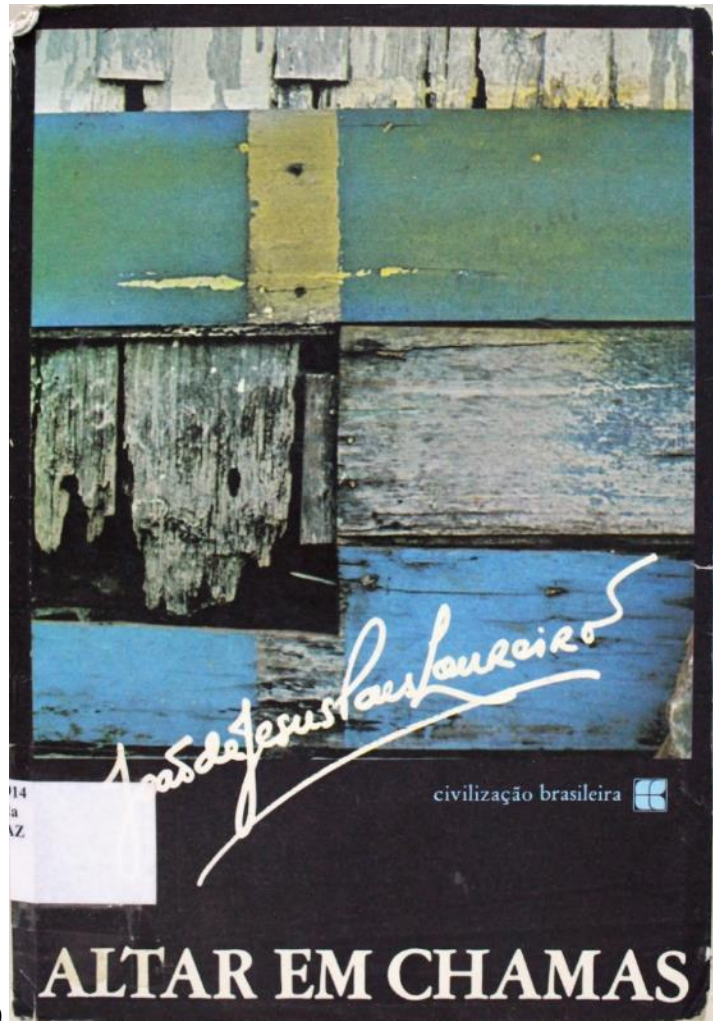
318



321



319



320

Figura 317: *Bilharito*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1982.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 318: *Papagaios na porta*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1982.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 319: *Janela azul*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1982.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 320: Capa de livro, arte gráfica de Osmar Pinheiro a partir de fotografia de Luiz Braga, 1983.

Fonte: João de Jesus Paes Loureiro, *Altar em chamas*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. **BC**.

Figura 321: *Barco dos milagres*, Luiz Braga, 27cm x 40cm, 1984.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Osmar Pinheiro, Jogos e Tapumes

A partir da realização do projeto *As fontes do olhar*, Osmar Pinheiro alterou os rumos seguidos por sua obra. O contato com as culturas visuais de populações na região, tanto quanto a formulação de uma teoria capaz de assimilar essas culturas visuais de um ponto de vista da arte especializada, afastaram Osmar Pinheiro das figurações de um regionalismo ‘fantástico’. A partir de então, ele se voltou ao diálogo estético mais íntimo com as visualidades na Amazônia.

A ausência de obras do artista realizadas nos anos 1982 e 1983 torna difícil investigar a transição que o mesmo realizou, para alcançar os resultados das séries de 1984 e 1985. Essa indisponibilidade de obras daquele momento também impossibilita a comparação com a produção de Emmanuel Nassar e Luiz Braga no período – que seria fundamental, dadas as proximidades estéticas entre as obras desses três artistas, em 1984 e 1985.

Por meio de *As fontes do olhar*, Osmar Pinheiro investigou as criações de brinquedos populares e suas características estéticas, e chegou a afirmar ser “a tradição do lúdico a mais expressiva característica da cultura popular nesta região”.¹⁸⁵ Assim, um dos primeiros novos caminhos trilhados em sua obra foi na direção desses brinquedos,

(...) muitos, variados, construídos ciclicamente, como são as estações e as festas de Santo, sobrevivência de uma tradição de engenharia lúdica; obras anônimas das populações ribeirinhas. Inviáveis como mercadoria de consumo turístico, eles se mantêm simples, precários, coloridos... Invariáveis no tempo.¹⁸⁶

Osmar Pinheiro formulou, em 1984, uma série chamada *Jogos*, da qual temos ao menos duas obras conhecidas (Figuras 322 e 325). A visualidade explora soluções geométricas, mas as formas estão destituídas de qualquer rigor de cunho concretista. As linhas e contornos são irregulares e evocam as geometrias impuras da pintura popular. O jogo cromático também flerta com o ‘mau gosto’, explorando contrastes e tonalidades vibrantes. Não há uma tentativa de figurar ou representar os jogos ou brinquedos populares, mas sim de dialogar com suas características estéticas, reelaborando-as em obras destinadas ao circuito da arte especializada.

Os brinquedos populares, como vimos, já haviam motivado a produção de Emmanuel Nassar, que os colecionava e, naquele mesmo ano de 1984, chegou a

¹⁸⁵ Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 98. **AV**.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 96.

organizar exposição desses objetos. As características estéticas dessas culturas visuais suburbanas, dos brinquedos e além, também eram um tópico de interesse para a fotografia de Luiz Braga.

Os projetos estéticos desses três artistas se cruzam de modo muito particular naquele período. É impossível dizer qual teria sido a rota de influência ou agência, e quais obras teriam sido pioneiras. O fato é que Braga, Nassar e Pinheiro partilhavam de um ‘solo’ comum, naquela primeira metade dos anos 1980 em Belém.

Jogos IV (Figura 322), de Osmar Pinheiro, quando justaposta a obras como *Luzeiros* (1983, Figura 323), de Nassar, e *Bilheteria* (1987, Figura 324), de Braga, revela similaridades inegáveis. As cores, as formas e o ‘estilo’ dessas três obras dão testemunho de um empreendimento coletivo, que buscava certo diálogo com as culturas visuais de populações subalternizadas na região. Na justaposição de três obras de 1984 – *Jogos II* (Figura 325), de Pinheiro, *Corruptio gigante* (Figura 326) e *Jogo do passarinho* (Figura 327), de Nassar – vemos novamente essas semelhanças se manifestarem, agora de maneira ainda mais evidente.¹⁸⁷

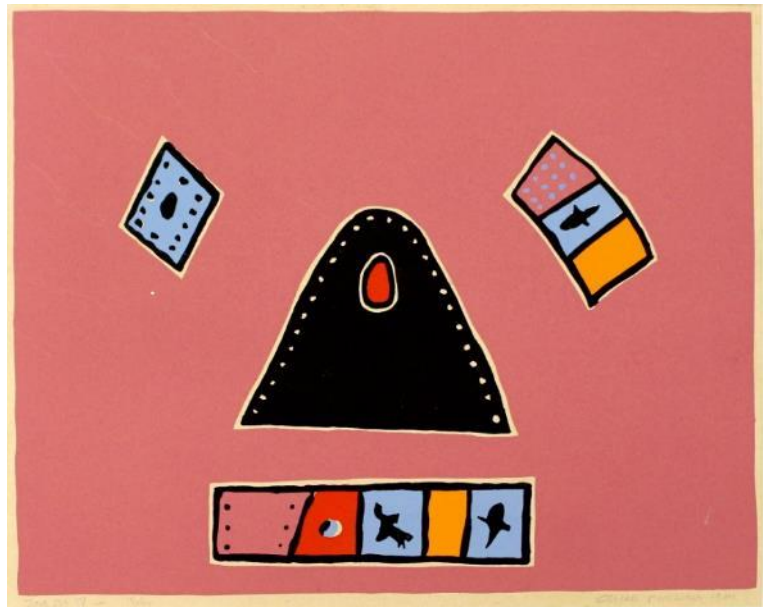
Não se dispõe de outra obra da série *Jogos* de Osmar Pinheiro. Ela parece ter representado um momento de busca, em que o artista rompia com a figuração de cunho acadêmico do realismo fantástico e se lançava em investigações novas. Talvez pela proximidade com o trabalho de Emmanuel Nassar, que ganhava repercussão nacional em 1984, o artista tenha logo procurado outro caminho mais original.

Osmar Pinheiro passou a desenvolver, em 1985, a série *Tapumes*, muito mais conhecida que a série *Jogos* e sua produção anterior. Em *Tapumes*, o artista se voltou para as construções precárias típicas das populações subalternizadas na região; cercas e paredes de tábuas e madeiras, com coloridos vivos e, muitas vezes, desgastados pelo tempo. O tema já havia sido explorado por Luiz Braga, em obras da série *Visualidade popular* como *Borracharia* (1981) – que, curiosamente, também é chamada de *Tapume* na base de dados do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

¹⁸⁷ Essa comparação foi primeiro formulada em Marisa Mokarzel, *Percursos transversais e descontínuos: visualidade amazônica e o circuito de arte em Belém (1980–2000)*, Tese apresentada ao Doutorado em Sociologia da UFC, Fortaleza, 2005, p. 64-65; conferir, também, Marisa Mokarzel, “Emmanuel Nassar: nas margens do urbano”, *Movendo ideias*, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da UNAMA, vol. 18, n. 1, Belém, janeiro a junho de 2011.



323



322



324

Figura 322: *Jogos IV*, Osmar Pinheiro, serigrafia em papel, tiragem 15/45, 34cm x 45cm, 1984.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

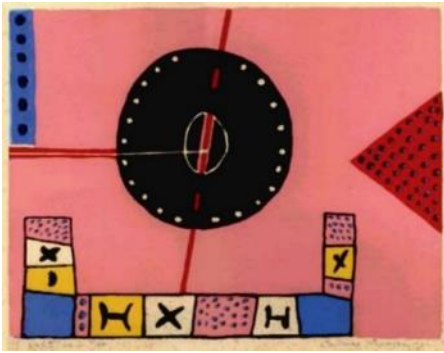
Figura 323: *Luzeiros*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 80cm x 100cm, 1983.

Fonte: Acervo do MABE.

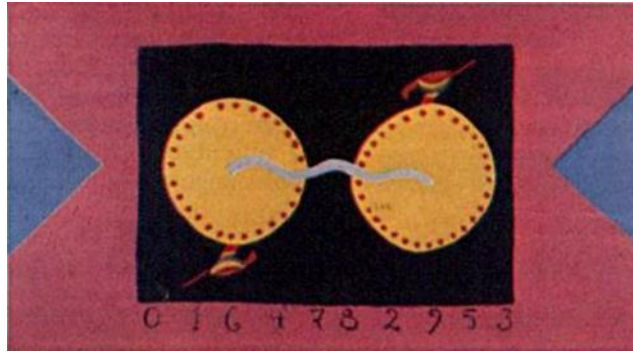
Figura 324: *Bilheteria*, Luiz Braga, fotografia, 1987.

Fonte: Site *Luiz Braga*.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Disponível em <<http://www.luizbraga.fot.br>>, acessado em 12 de março de 2018.



325



327



326



328



329

Figura 325: *Jogos II*, Osmar Pinheiro, serigrafia em papel, tiragem 40/45, 34cm x 45cm, 1984.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 326: *Corrupio gigante*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre madeira, 70,5cm x 210cm, 1984.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 327: Título não informado [*Jogo do passarinho?*], Emmanuel Nassar, 1984.

Fonte: Flávio de Aquino, “Mais um salão”, *Manchete*, ano 33, n. 1708, Rio de Janeiro: Bloch, 12 de janeiro de 1985, p. 94. **HD.**

Figura 328: *Borracharia* ou *Tapumes*, Luiz Braga, fotografia, 27cm x 40cm, 1981.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 329: *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Fonte: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, *3º Salão Paulista de Arte Contemporânea*, catálogo de exposição realizada em 1985, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1985, sem número de página. **WS.**

A proximidade entre *Borracharia* (Figura 328) de Braga e *Tapume* (Figura 329) de Pinheiro, por exemplo, aponta para as mesmas similaridades entre projetos artísticos que já haviam surgido no ano anterior, com a série *Jogos*. Entretanto, diferente da relação de *Jogos* com a obra de Nassar, outro pintor, *Tapumes* conseguiu estabelecer distinção suficiente em relação à fotografia de Braga – dois meios (pintura e fotografia) que possibilitavam caminhos e visualidades particulares.

Uma das obras da série, *Tapume* (Figura 330), está hoje no acervo do Museu da UFPA. Além da organização de uma ‘geometria sensível’ ou ‘impura’, de uma engenharia cabocla, o trabalho também explora a pintura de grandes formatos, utilizando o papel como suporte, o que de certa maneira traduz a precariedade dos tapumes reais com os quais a obra dialoga.

Essas características (formato, suporte e visualidade) também estão presentes em outros dois trabalhos da série, *Tapume* (Figura 331) e *Andaime precário* (Figura 332), com os quais Osmar Pinheiro recebeu o Prêmio Viagem no III Salão Paulista de Arte Contemporânea, de abrangência nacional. Com *Tapume V, VI e VII* (Figura 333), obras em acrílica sobre papel ou sobre tela, Osmar Pinheiro também foi premiado no 4º Salão Arte Pará, Belém, em 1985.

O acervo do SETRAN/PA possui mais uma obra da série *Tapumes* (Figura 334), em que o artista recorre a um formato menor e a uma solução visual menos ortogonal que as obras mencionadas acima. Duas outras obras da série, Figuras 335 e 336, que fazem parte de coleções particulares, recorrem a formatos pequenos e médios, e exploram a mesma visualidade, com maior ou menor uso de ortogonalidade ou obliquidade. Depois, a partir de 1986, os *Tapumes* de Osmar Pinheiro adquiriram novas feições, menos figurativas e mais relacionadas a uma visualidade expressionista típica da pintura dos anos 1980.

A arquitetura precária e provisória dos tapumes, com suas cores marcadas pelo tempo e pela umidade regional, parece ter tido ao menos um precedente na produção artística especializada em Belém. Entre o final dos anos 1940 e começo dos 1950 a pintora Antonieta Santos Feio trabalhou com os tapumes em, ao menos, duas obras: *Vendedora de cheiro* (1947, Figura 337) e *Mendiga* (1951, Figura 338).¹⁸⁹ Nessas obras, os tapumes são o cenário do qual se destacam retratos em realismo acadêmico de

¹⁸⁹ A percepção sobre a presença dos tapumes nos cenários de *Vendedora de cheiro* e *Mendiga*, e sua comparação com obras mais recentes, como as de Osmar Pinheiro ou Marcone Moreira, é de Aldrin Figueiredo, formulada em suas aulas e orientações.

personagens regionais. As duas obras representam mulheres negras, maduras, em subemprego ou situação de mendicância – tipos sociais e ao mesmo tempo documentação dos grupos sociais subalternizados na região. Os tapumes, aqui, são elementos simbólicos que tipificam uma posição social, cultural e econômica.

Se havia essa presença dos tapumes numa duração intergeracional, também havia o uso da pintura em tábuas de madeira na própria produção de Osmar Pinheiro. Desde *Verde I* (1970, Figura 83), passando pela obra com que foi premiado na mostra *Arte Agora I* (1976, Figura 261), e também na série *Esquecimento e memória* (Figuras 173 e 174), o suporte da madeira foi utilizado. Em *Esquecimento e memória II* vemos como as tábuas são justapostas, de maneira a conferir um suporte para a pintura e um símbolo adicional ao conjunto de elementos da obra. Esse procedimento parece se repetir em seu trabalho registrado na Figura 267.

Se nas obras de Antonieta Santos Feio essa cultura visual dos tapumes é traduzida por meio da pintura acadêmica, nas obras de Osmar Pinheiro dos anos 1970 ela é (talvez intuitivamente) traduzida como suporte para a pintura de realismo fantástico. A partir da primeira metade dos anos 1980, com a fotografia de Luiz Braga e depois a pintura de Osmar Pinheiro, os tapumes deixam de ser cenário e/ou suporte e passam a ser, finalmente, o conteúdo e a forma das obras.



335



330



334



331



336



332



333

Figura 330: *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Fonte: Acervo do Museu da UFPA.

Figura 331: *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Fonte: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, *3º Salão Paulista de Arte Contemporânea*, catálogo de exposição realizada em 1985, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1985, sem número de página. **WS.**

Figura 332: *Andaime precário*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 260cm x 168cm, 1985.

Fonte: Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, *3º Salão Paulista de Arte Contemporânea*, catálogo de exposição realizada em 1985, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1985, sem número de página. **WS.**

Figura 333: Registro em preto e branco de *Tapumes VII*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel ou tela, 1985.

Fonte: FRM, *Arte Pará 85: Salão Arte Liberal*, catálogo de exposição realizada em 1985, Belém: FRM, 1985, sem número de página. **RM.**

Figura 334: Título desconhecido (série *Tapumes*), Osmar Pinheiro, acrílica sobre tela, 1985.

Fonte: Acervo da SETRAN/PA.

Figura 335: *Tapumes*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre madeira, 130cm x 168cm, 1985.

Fonte: Acervo de Lutfala Bitar. Exposição *Um olhar contemporâneo sobre a arte do Pará*, Belém: MABE, 12 de janeiro a 30 de outubro de 2016.

Figura 336: Título desconhecido (série *Tapumes*), Osmar Pinheiro, acrílica sobre tela, 1985.

Fonte: Acervo de Jorge Alex Athias. Exposição *As coleções – o olhar do coração: artistas paraenses no acervo de Jorge Alex Athias*, Belém: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, 10 de maio a 24 de junho de 2018.



337



338

Figura 337: *Vendedora de cheiro*, Antonieta Santos Feio, óleo sobre tela, 105cm x 74cm, 1947.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 338: *Mendiga*, Antonieta Santos Feio, óleo sobre tela, 82cm x 61cm, 1951.

Fonte: Acervo do MABE.

Mário Pinto Guimarães, a simbologia e a forma nativista

Mário Pinto Guimarães chegou aos anos 1980 com uma experiência consolidada de, pelo menos, duas décadas de produção. Nos anos 1960 oscilou entre a visualidade pós-impressionista e a abstração (conferir Figuras 57 e 58). Nos anos 1990, período que foi mais colecionado pelas instituições públicas em Belém, assumiu novamente a figuração pós-impressionista, com predileção pela representação do Ver-o-Peso – célebre ponto turístico da cidade.

Em 1980, criou a Debret Galeria de Arte, que funcionou bastante tempo após sua morte em 1997, sob a gestão de sua irmã Dióris Pinto Guimarães, até hoje responsável pelo acervo da galeria (cujas atividades foram interrompidas). É no começo dos anos 1980 que Mário Pinto Guimarães começa a desenvolver uma série de obras com nítidas referências indígenas.

Em 1981, no IV SNAP, promovido pela Funarte no Rio de Janeiro, Pinto Guimarães apresentou três pinturas chamadas *Kuarup I, II e III*.¹⁹⁰ Em 1982, na primeira edição do Salão Arte Pará (ainda Salão de Arte Liberal), Pinto Guimarães participou com três óleos sobre tela, também chamados *Kuarup I, II e III*.¹⁹¹ Não disponho de registros conhecidos dessas obras.

O Quarup é um ritual indígena em homenagem aos mortos, dos povos da região do Xingu, com uma cultura visual peculiar, sobre a qual Pinto Guimarães se debruçou em uma série de obras da década de 1980. O acervo da Galeria Elf possui duas pinturas (Figuras 339 e 340) que possivelmente fazem parte da série ou, ao menos, também dialogam com as visualidades indígenas. Há ainda um traço de figuração convencional (especialmente na Figura 339), que o artista parece ter abandonado em trabalhos posteriores.

Já na segunda metade da década, em 1986, Mário Pinto Guimarães realizou *Kuarup XI* (Figura 341) e *Kuarup XII* (Figura 342), hoje nos acervos do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e MABE, respectivamente. Nessas obras, há um diálogo mais evidente da herança cultural indígena com a tradição construtiva na arte brasileira, promovido pelo artista.

¹⁹⁰ Funarte, *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*, catálogo de exposição realizada de 04 a 30 de novembro de 1981, MAM Rio, Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 23. **CF**.

¹⁹¹ FRM, *Arte Pará 82*, catálogo de exposição realizada em 1982, Belém: FRM, 1982, sem número de página. **RM**.



339



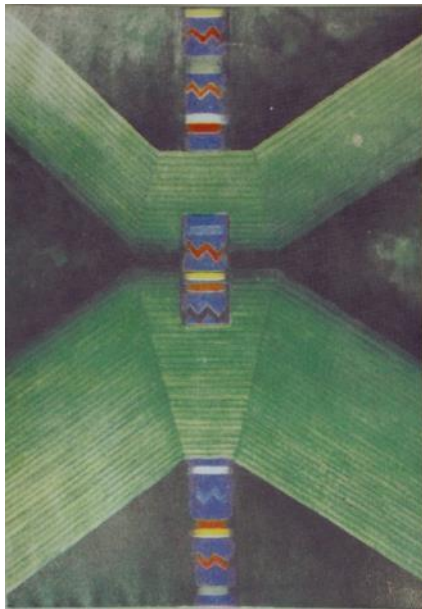
340



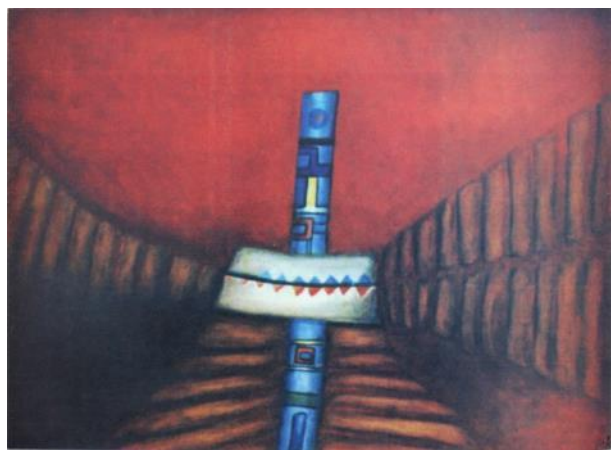
341



342



343



344

Figura 339: Sem título, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 1983?.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 340: Sem título, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 1983.

Fonte: Acervo da Elf Galeria.

Figura 341: *Kuarup XI*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80cm x 100cm, 1986.

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Figura 342: *Kuarup XII*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80cm x 100cm, 1986.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 343: *Prancha I*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 100cm x 80cm, 1989.

Fonte: Acervo de Carlos Pinto Guimarães. Registro publicado em Debret Galeria de Arte, *Kuarup*, convite de exposição realizada de 17 de dezembro de 2004 a 14 de janeiro de 2005, Belém: Debret Galeria de Arte, 2004. Pasta “Mário Pinto Guimarães”. **MEP**.

Figura 344: *Prancha II*, Pinto Guimarães, óleo sobre tela, 80cm x 100cm.

Fonte: Debret Galeria de Arte, *Coletiva 20 anos de Debret*, convite de exposição realizada de 20 de dezembro de 2000 a 25 de janeiro de 2001, Belém: Debret Galeria de Arte, 2000. Pasta “Mário Pinto Guimarães”. **MU**.

Há ainda dois convites de exposição em que constam registros de pinturas que podem ser relacionadas à série: *Prancha I* (Figura 343), de 1989, e *Prancha II* (Figura 344), cuja data é desconhecida. Nessas duas obras, como nas anteriores, há um evidente esforço de reelaborar os signos e a visualidade do rito indígena, por meio de correntes da arte não-figurativa, ora construtivas, ora informais. A série também levaria o artista a produzir objetos e instalações, já no final dos anos 1980.

Já em 1981 o artista apresentou pinturas da série *Kuarup*, da qual não sabemos o paradeiro nem dispomos de registro. Mas, talvez, Mário Pinto Guimarães já estivesse operando um processo de articulação de matrizes culturais, semelhante ao que começou a ser promovido por Emmanuel Nassar na pintura e por Luiz Braga na fotografia, naquele mesmo ano. Só a partir de 1982 Ruy Meira desenvolveria um processo semelhante, na pintura. E Dina Oliveira chegaria à ‘amazonidade’ somente a partir de 1984. Mário Pinto Guimarães teria sido, junto com Nassar e Braga, um precursor do debate sobre a ‘visualidade amazônica’?

Ruy Meira, a vez do ceramista

Conforme a pesquisa de Rosana Bitar sobre Ruy Meira, são ao menos três as experiências do artista com a cerâmica: primeiro, na infância; depois, a partir de 1958, já artista. Somente no terceiro contato sistemático com a técnica, depois de 1982, é que ele começou a direcionar sua produção cerâmica ao campo artístico especializado.¹⁹²

Essa produção escultórica, de modelagem em argila, parece condensar tanto o aspecto construtivo, que Ruy Meira manifestava em sua pintura, quanto a característica de um dado cultural ‘amazônico’ – que talvez já pudesse ser intuído no seu abstracionismo orgânico da segunda metade da década de 1970. Nas cerâmicas, porém, essa ‘amazonidade’ é evidente, por conta das inevitáveis vinculações tecidas entre seu trabalho e as cerâmicas indígenas na região, marajoaras ou de outros povos.

O rótulo de arte amazônica era, contudo, negado por Ruy Meira no começo dos anos 1990, que parecia defender certo universalismo, em frases como “A arte só é arte [não existindo ‘arte regional’], em qualquer lugar do mundo”.¹⁹³ Aparentemente, o artista fugia ao regionalismo, que no começo dos anos 1990 já havia galgado certa legitimidade e mesmo se tornava predominante no campo artístico em Belém, após o êxito nacional da ‘visualidade amazônica’.

Mas ele não negou a “influência indígena latente em algumas de suas peças”,¹⁹⁴ assim como as próprias obras são reveladoras desse aspecto. Todo o procedimento, da coleta do material à finalização do objeto, indica uma busca de diálogo com o aspecto mais artesanal e menos industrial da cerâmica. E suas soluções formais são também uma relação inegável com as referências da cerâmica indígena, sem optar por soluções fáceis como a cópia ou citações iconográficas.

Em 1982, Ruy Meira já possuía mais de sessenta anos de idade, e talvez quatro décadas de atividades artísticas ininterruptas. Já havia passado pela figuração pós-impressionista nos anos 1940 e 1950, pelo abstracionismo nos anos 1960, por uma pintura não-figurativa orgânica nos anos 1970, além de momentos de experimentações vanguardistas na primeira metade dessa década.

Por algum motivo, a partir de 1982 Meira começou a progressivamente substituir, em sua produção, a predominância da pintura pela modelagem em argila. Talvez os

¹⁹² Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 23.

¹⁹³ Ruy Meira citado em Rosana Bitar, obra citada, p. 34.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 32.

debates identitários sobre a visualidade amazônica, somados aos projetos artísticos que recolocavam heranças culturais locais no centro da arte especializada, tenham estimulado seus novos caminhos.

Ainda em 1984, Ruy Meira recebeu a maior premiação do 5º Salão Paranaense de Cerâmica, realizado em Curitiba, com as obras *Forma em cerâmica I, II e III* (Figuras 345 e 346).¹⁹⁵ No ano seguinte, apresentou três obras em cerâmica no Arte Pará 85, quarta edição do salão em Belém, e em 1986 ganhou o prêmio principal na quinta edição do referido evento, com a obra *Forma* (Figura 347). Em 1985 também apresentou cerâmicas no XVII Salão de Artes Plásticas de Belo Horizonte, recebendo prêmio aquisitivo.¹⁹⁶

Outra escultura em cerâmica de Ruy Meira está integrada ao acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (Figura 348). Em catálogo sobre o acervo da instituição, a obra é datada em 1978.¹⁹⁷ A informação contrasta com a narrativa de Rosana Bitar de que o artista teria retornado à cerâmica somente em 1982. E essa mesma obra também aparece no livro de Rosana Bitar, porém datada em 1989, ainda pertencente ao acervo da empresa Estacon Engenharia.¹⁹⁸

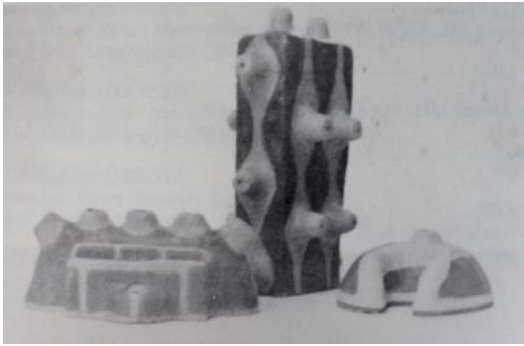
Essa fase de sua obra chegou a ser considerada por muitos críticos como a produção mais significativa de Ruy Meira. O embate com a tradição construtiva na arte brasileira, e com as heranças culturais indígenas na Amazônia, conferiram ao artista um projeto estético original e uma posição singular no conjunto da ‘visualidade amazônica’ que grassava em Belém naqueles meados dos anos 1980.

¹⁹⁵ Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, *5º Salão Paranaense de Cerâmica*, catálogo de exposição realizada de 28 de junho a 28 de julho de 1984, Museu Alfredo Andersen, Curitiba: Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1984, sem número de página. Pasta “Ruy Meira”. **WS**.

¹⁹⁶ Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008, p. 134.

¹⁹⁷ SECULT/PA, *Traços e transições da arte contemporânea brasileira: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas*, Belém: SECULT/PA, 2006, p. 136.

¹⁹⁸ Rosana Bitar, obra citada, p. 27.



345



346



348



347

Figura 345: Registro em preto e branco de *Forma em cerâmica I, II e III*, Ruy Meira, cerâmica, 1984.

Fonte: Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, *5º Salão Paranaense de Cerâmica*, catálogo de exposição realizada de 28 de junho a 28 de julho de 1984, Museu Alfredo Andersen, Curitiba: Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1984, sem número de página. Pasta “Ruy Meira”. **WS**.

Figura 346: *Forma em cerâmica I, II e III*, Ruy Meira, cerâmica, 1984.

Fonte: Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 29.

Figura 347: *Forma*, Ruy Meira, cerâmica, 1985.

Fonte: Rosana Bitar, *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, Belém: Estacon, 1991, p. 19.

Figura 348: Sem título, Ruy Meira, cerâmica, 47cm x 30cm x 30cm, [1989?].

Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Dina Oliveira, abstração amazônica

Um último exemplo precisa ser considerado, no que diz respeito às práticas artísticas da primeira metade dos anos 1980, em Belém, que tiveram sua recepção crítica marcada pela ‘amazonidade’. Dina Oliveira, como dito na seção 3.2.2, começou sua produção artística ainda na adolescência, em meados da década de 1960; atravessou os anos 1970 certamente dando continuidade a sua produção, além de ter cursado Arquitetura na UFPA, como muitos artistas da época.

Não pude localizar nenhuma obra ou registro fotográfico de sua produção anterior a 1977. Entre o final dos 1970 e 1983, a artista desenvolveu uma poética figurativa, em que é possível perceber o engajamento com questões feministas ou, ao menos, com a condição feminina, ora enveredando pelo erótico, ora pela desfiguração surrealizante (Figuras 155 a 172). Foi nesse período, também, que Dina Oliveira começou a realizar exposições individuais e obter premiações em mostras competitivas de abrangência nacional, se tornando um nome consolidado no campo artístico local.

A partir de 1984 até o final dessa década, a artista se radicou em São Paulo. A mudança de campo artístico talvez tenha lhe impulsionado em direção a uma ‘amazonidade’ mais ou menos explícita, que até então não estava presente em sua obra. A data coincide com a passagem de Ruy Meira para a cerâmica (ao menos em mostras competitivas), com quem Dina Oliveira mantinha laços afetivos (padrinho-afilhada) e artísticos. E, evidentemente, também coincide com o momento de maior efervescência do debate sobre ‘visualidade amazônica’ em Belém.

Após se destacar ganhando premiações em salões de arte promovidos entre 1981 e 1983,¹⁹⁹ Dina Oliveira realizou sua terceira exposição individual, *Humus*, primeira realizada em outra cidade, no MAC USP, São Paulo, entre maio e junho de 1984. *Humus* foi montada, em seguida, na Galeria Angelus, Belém, de 14 a 21 de junho do mesmo ano. O nome da exposição era o título da série de obras não-figurativas que a artista desenvolvia naquele período, que estabeleciam uma transição entre a figuração do corpo feminino – agora apenas sugerido em formas simbólicas abstratas – e a investigação de

¹⁹⁹ Prêmio Aquisição em: 38º e no 40º Salão Paranaense (1981 e 1983, Curitiba); 4ª Mostra do Desenho Brasileiro (1982, Curitiba); 35º e 36º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (1982 e 1983, Recife); Salão de Arte de São José dos Campos (1983, São José dos Campos/SP). Grande Prêmio de Pintura no II Salão Arte Pará (1983, Belém).

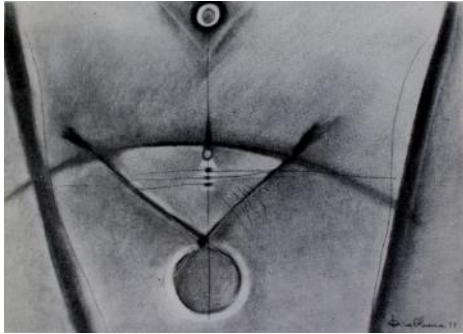
uma poética com referenciais amazônicos. O depoimento que a artista publica no catálogo da exposição, é esclarecedor a respeito dessa transição.

Restam vestígios, sinais, marcas de um trabalho onde a figura feminina ainda é o suporte da linguagem criativa. Agora ela surge com forma menos aparente, subjetiva, acrescida de um universo de reflexões e indagações voltadas às necessidades primárias e vitais do Ser. Nesta série “HUMUS”, procuro fazer emergir, através da expressão plástica, o que me parece essencial para a criatura humana: a harmonia com sua própria origem. Aí surgem de maneira espontânea e gestual, durante o processo de execução do trabalho, um conjunto de impressões, afinidades, parentescos com o espaço cultural Amazônico, provando de forma impositiva a ligação do homem com a terra. Através da morfologia dos elementos objetivos, do traçado gravado, da cor da luz, da forma, da textura, tento conseguir um desligamento do óbvio, do aparente, buscando em uma interiorização, uma expressão caligráfica. As formas e cores pregnantes do universo vivo, que subjazem no inconsciente, apagadas pelo aprendizado tradicional, vêm à tona, forçosamente fazendo um canto à vida, à fertilidade, à criação das coisas e do pensamento.²⁰⁰

O catálogo da exposição em São Paulo fornece algumas reproduções em preto e branco (Figura 349, por exemplo). O convite da exposição em Belém traz a reprodução de uma obra em cores (Figura 350). No acervo do MABE constam duas obras da série (Figuras 351 e 352). Essas obras indicam algumas imagens recorrentes, como a forma ‘V’, que possivelmente é usada como símbolo do sexo feminino. Mas a estrutura compositiva das mesmas pende muito mais para a não-figuração do que para qualquer resquício de simbolismo sobre a condição feminina.

Por outro lado, as marcações identitárias amazônicas são mais nítidas, seja no discurso da artista, seja na solução formal das obras, seja no próprio título da série. ‘Húmus’ é o produto da decomposição parcial dos restos vegetais que se acumulam no chão das florestas, de grande importância para o solo, servindo à nutrição vegetal. É essa matéria orgânica nutritiva que serve de parâmetro para compreender a investigação artística de Dina Oliveira. Sua produção quis abordar “a ligação do homem com a terra”, recorrendo à sua própria condição de artista na Amazônia – região símbolo de um dos ecossistemas mais importantes do planeta.

²⁰⁰ Dina Oliveira, “Depoimento”, em MAC USP, *Série Humus: pastéis de Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada em maio e junho de 1984, São Paulo: MAC USP, 1984, sem número de página. **IEB**.



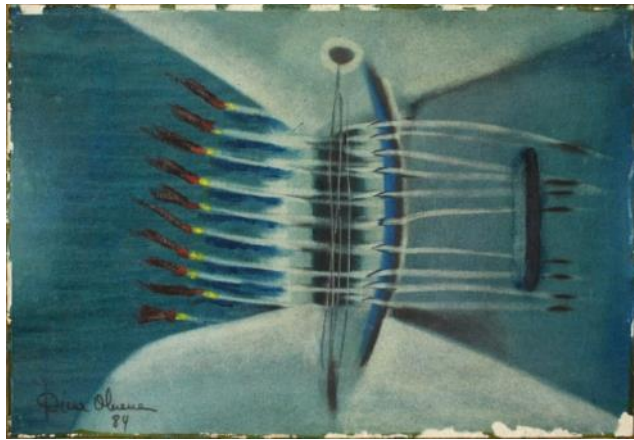
349



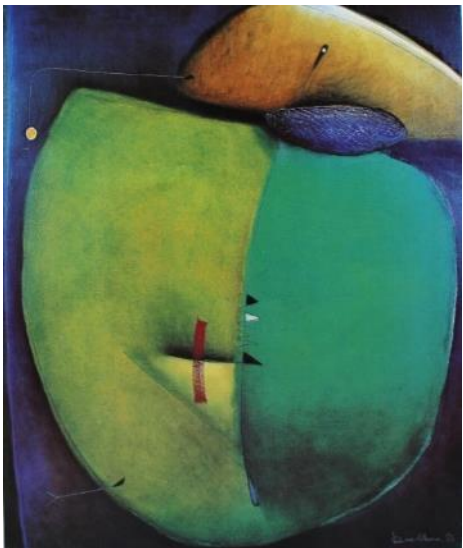
351



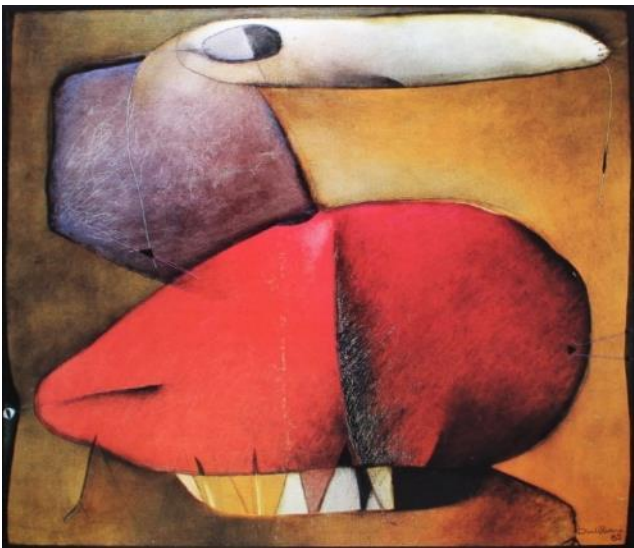
350



352



353



354

Figura 349: Registro em preto e branco de obra da série *Humus*, Dina Oliveira, pastel sobre papel, 1984.

Fonte: MAC USP, *Série Humus: pastéis de Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada em maio e junho de 1984, São Paulo: MAC USP, 1984, sem número de página. **IEB.**

Figura 350: Obra da série *Humus*, Dina Oliveira, 1984.

Fonte: SECDET/PA, *Dina Oliveira: Série Humus – óleos e desenhos*, convite de exposição realizada de 14 a 21 de junho de 1984, Galeria Angelus, Belém: SECDET/PA, 1984. Pasta “Dina Oliveira”. **CF.**

Figura 351: *Humus I*, Dina Oliveira, pastel sobre papel colado em madeira, 24cm x 36cm, 1984.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 352: *Humus II*, Dina Oliveira, pastel sobre papel colado em madeira, 24cm x 36cm, 1984.

Fonte: Acervo do MABE.

Figura 353: *Amazônia*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 120cm x 100cm, 1985.

Fonte: Galeria Paulo Prado, *Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada em outubro de 1985, São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1985, sem número de página. **SP.**

Figura 354: *Seringa*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 120cm x 140cm, 1985.

Fonte: Galeria Paulo Prado, *Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada em outubro de 1985, São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1985, capa. **SP.**

Até que ponto a abstração pode ser ‘amazônica’? Não seria contraditório afirmar que o não-figurativo tenha vinculação explícita a referentes ambientais ou simbólicos? A recepção da obra de Dina Oliveira, em São Paulo, pareceu não enxergar nenhum paradoxo na adjetivação amazônica de seu abstracionismo. Em 1985 a artista realizou uma segunda exposição individual em São Paulo, na Galeria Paulo Prado, recorrendo, em algumas obras, a nomes vinculados às imagens da região, como em *Amazônia* (Figura 353) e *Seringa* (Figura 354). Os trabalhos registrados no catálogo dessa exposição parecem ter bastante diálogo com o abstracionismo orgânico de Ruy Meira. Dina Oliveira também publica um texto nesse catálogo, que traz um parágrafo que descreve ou explica seu projeto de abstracionismo com referenciais regionais:

A presença da força telúrica da Amazônia, sugerindo formas, cores, sementes, plumas, bichos, peles, dentes..., impõe a sua marca. Rende o homem a natureza feérica local. Hoje, o humo da imagética nova, feminina e fera, remete-nos mais agudamente à nossa identidade. O HORIZONTE É ABSTRATO.²⁰¹

Essa exposição rendeu à artista o Prêmio Revelação (Pintura) da Associação Paulista de Críticos de Arte, em 1986. Depois, naquela segunda metade dos anos 1980, Dina Oliveira realizou mais três exposições individuais, em diferentes galerias em São Paulo, desdobrando suas investigações não-figurativas. A recepção crítica de sua obra nessa cidade quase sempre ressaltou as vinculações amazônicas ou mesmo os referenciais culturais indígenas,²⁰² seguindo a trilha aberta nas próprias reflexões da artista, mencionadas acima.

²⁰¹ Dina Oliveira, “À procura de uma caligrafia”, em Galeria Paulo Prado, *Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada em outubro de 1985, São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1985, sem número de página. **SP**.

²⁰² Conferir Olney Krüse, “Cio amazônico”, em Sadalla Galeria de Arte, *Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada de 23 de março a 25 de abril de 1987, São Paulo: Sadalla Galeria de Arte, 1987, p. 3-4. **SP**; “Força natural: a abstração indígena de Dina Oliveira”, *Veja*, n. 968, São Paulo: Abril, 25 de março de 1987, p. 137. **RV**; e ainda Alberto Beutenmüller, “O imaginário da dimensão interior”, em Galeria Paulo Prado, *Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada em abril de 1988, São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1988, sem número de página. **IEB**.

5.4. DESDOBRAMENTOS DA ‘VISUALIDADE AMAZÔNICA’:

REPERCUSSÕES ARTÍSTICAS E TEÓRICAS APÓS 1985

O êxito de um programa estético coletivo

Ao analisar os dados sobre as principais premiações obtidas pelos artistas paraenses relacionados ao debate da ‘visualidade amazônica’, no seu momento de maior intensidade (1984-1985), podemos constatar algumas informações interessantes. Há uma recorrência de nomes, que sugerem que a afirmação da ‘visualidade amazônica’ não era apenas um projeto dos artistas, mas também um intento que contava com o apoio de determinados personagens que ocuparam a posição de júri em mostras competitivas.

Em dezembro de 1984, no VII SNAP, Rio de Janeiro, lembremos que Emmanuel Nassar ganha Prêmio Viagem ao País, com *Corruptio gigante* (Figura 326), e Luiz Braga recebe Prêmio Aquisição, com *Barco dos milagres* (Figura 321), da série *Visualidade popular* ou *No olho da rua*. Em julho de 1985, no III SPAC, São Paulo, Osmar Pinheiro recebeu Prêmio Viagem, com *Tapume* (Figura 331) e *Andaime precário* (Figura 332). Por fim, em outubro de 1985, no 4º Salão Arte Pará, em Belém, Emmanuel Nassar, Luiz Braga e Osmar Pinheiro foram premiados, além de Dina Oliveira ter recebido Prêmio Aquisição.

Quem compunha as comissões de premiação desses eventos? Uma pessoa aparece nos júris das três mostras competitivas: a crítica de arte Aline Figueiredo, que desde o final dos anos 1960, atuando a partir do Mato Grosso, militava em defesa da arte (visualidade, temas, especificidades) dos interiores do país. Paulo Herkenhoff, fazendo a transição da carreira de artista para a de curador, atuava no INAP/Funarte, e participou dos júris do VII SNAP e do III SPAC. Aline Figueiredo e Paulo Herkenhoff também estiveram no Seminário *As Artes Visuais na Amazônia*, em Manaus, novembro de 1984, junto com Braga, Nassar e Pinheiro, entre muitos outros artistas e pesquisadores.

Um desses pesquisadores presentes no seminário foi João de Jesus Paes Loureiro, autor do texto “As fontes do olhar”, Secretário Municipal de Educação e Cultura em Belém, quando a SEMEC realizou a mostra *Brinquedos populares* (1984), organizada por Emmanuel Nassar. Paes Loureiro fez parte do júri do 4º Salão Arte Pará.

Na mesma comissão também esteve presente Aracy Amaral, que então dirigia o MAC USP, onde foi realizada individual de Dina Oliveira em 1984, com a série *Humus*

(Figuras 349 a 352), e a coletiva *O popular como matriz* em 1985, que trouxe obras de Emmanuel Nassar (Figuras 313 e 314).

Olívio Tavares de Araújo, crítico de arte que atuava na revista *IstoÉ*, participou dos júris do III SPAC e do 4º Salão Arte Pará. Por fim, o próprio artista Osmar Pinheiro fez parte de júri de seleção, por ocasião do VII SNAP.

Esses cruzamentos não parecem fortuitos. Ao menos uma parte deles indica que o êxito da produção artística em torno da ‘visualidade amazônica’ foi possível dentro de um contexto de relações inter-regionais intensificadas. As políticas de interiorização e descentralização da Funarte e de outras instituições do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, que deram o tom de um debate multiculturalista, possibilitaram que se formasse uma rede complexa de contatos.

Não se sabe se os artistas e obras da ‘visualidade amazônica’ teriam tido a mesma recepção crítica e obtido os mesmos prêmios caso os personagens no tabuleiro fossem diferentes. A hipótese que pode ser levantada, portanto, é a de que o conhecimento prévio sobre teoria e prática relacionadas à ‘visualidade amazônica’, por parte de pessoas que compuseram os júris de premiação daqueles eventos, foi fundamental para que essa produção fosse legitimada com premiações.

Evidentemente, o conhecimento prévio que membros de qualquer comissão julgadora tenham sobre a produção de determinado artista contribui para a compreensão de um trabalho de sua autoria, e favorece as possibilidades daquele trabalho ser aceito ou premiado, porque ‘legível’ para um membro do júri. A questão, no caso da ‘visualidade amazônica’ de Braga, Nassar e Pinheiro, diz respeito ao modo como esse conhecimento prévio foi condicionado tanto pelas movimentações e demandas criadas no campo artístico em Belém, quanto por políticas institucionais pensadas e executadas a partir do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Depois daquele momento ápice da ‘visualidade amazônica’, em 1984 e 1985, os artistas tomaram rumos próprios. Emmanuel Nassar continuou desenvolvendo obras que permaneciam dentro daquele debate, mas é visível o modo como tomou vulto uma postura irônica em sua obra, diante da cristalização de uma identidade amazônica que muitas vezes buscaram lhe imputar. Sua participação em mostras de abrangência nacional ou internacional foi intensa já na segunda metade dos anos 1980. Sobretudo, sua obra parece ter sido basilar para o debate sobre a brasilidade calcada na ‘gambiarra’, no ‘jeitinho’, desenvolvido com maior ou menor vigor nos últimos trinta anos.

Osmar Pinheiro também continuou debruçado sobre questões ‘amazônicas’ como o clima úmido, mas sua abordagem ganhou uma complexidade cada vez maior, a ponto da recepção crítica do eixo Rio de Janeiro-São Paulo parar de recorrer ao tópico da ‘amazonidade’ para abordar suas obras. Se Nassar passou progressivamente a ironizar a fetichização da ‘amazonidade’ por meio de sua própria obra, Pinheiro tornou a marcação identitária de sua produção um item hermético, quase indecifrável para o espectador que não dispusesse de informações sobre sua obra.

Esses novos rumos adotados por dois dos principais nomes envolvidos com a ‘visualidade amazônica’ podem ser reveladores de certo estado de coisas no campo artístico em Belém. Os signos de ‘amazonidade’ se tornaram um expediente adotado por inúmeros outros artistas, experientes ou iniciantes, e o trabalho de Emmanuel Nassar (talvez o que possuía maior projeção nacional já em 1985) de certa maneira condicionou uma espécie de ‘escola’ em Belém, com a qual muitos artistas passaram a lidar, em diferentes graus de reinvenção do mesmo modelo.

Até que ponto podemos afirmar que o debate sobre a ‘visualidade amazônica’ estava consolidado em Belém em meados dos anos 1980? Surgido de conexões e relações mútuas entre práticas artísticas e teóricas, o termo rápido foi deslocado das culturas visuais não artísticas para a produção de arte especializada. Em 30 de agosto de 1985, por exemplo, a Galeria Portinari (uma das novas e efêmeras galerias particulares surgidas na cidade) inaugurou uma exposição de nome *Amazônia*. A mostra trazia obras de três artistas homenageados (João Pinto, Rego e Ruy Meira) “pela contribuição à cultura amazônica”,²⁰³ junto a obras de outros seis artistas iniciantes. O convite da exposição traz um texto de João Carlos Pereira,²⁰⁴ que inicia da seguinte maneira:

A expressão plástica de uma visualidade amazônica totalmente definida ainda não foi elaborada. Esse é processo lento, que se constrói com o esforço e o talento de cada um. A motivação existe, nos circunda, e está aberta à recriação estética: é a própria região se expondo, se oferecendo ao artista. Uma exposição como esta (...) é um passo no sentido da criação da já referida plasticidade regional, reclamada pela vanguarda da crítica.²⁰⁵

O pesquisador nos deixa entrever que a preocupação com uma identidade regional nas artes visuais estava na agenda do campo artístico em Belém. Esse debate, como podemos perceber a partir da atuação da Funarte e de muitos personagens do

²⁰³ Galeria Portinari, *Amazônia*, convite de exposição inaugurada em 30 de agosto de 1985, Belém: Galeria Portinari, 1985. Pasta “Ruy Meira”. **WS**.

²⁰⁴ Belém (PA), 1959.

²⁰⁵ João Carlos Pereira em Galeria Portinari, obra citada.

sistema de arte brasileiro, não se restringia a limites locais. O caso da ‘visualidade amazônica’ deve ser compreendido em conjunto com a fabricação de outras identidades regionais, como a produção nordestina e mato-grossense, por exemplo. E também precisa ser entendido a partir do debate sobre a identidade da arte brasileira nos anos 1980, fomentado a partir do eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

A ‘visualidade amazônica’ pensada pelo eixo Rio de Janeiro-São Paulo

A crítica paulista Aracy Amaral, Diretora do MAC USP na época da exposição *Humus* de Dina Oliveira, em 1984, assinou texto no catálogo dessa mostra que é bastante representativo do estímulo existente em relação ao engajamento regional:

A região Norte está paulatinamente surgindo no panorama artístico brasileiro com uma produção tanto significativa quanto respeitável do ponto de vista qualitativo. Fenômeno novo e auspicioso, detectável em salões nacionais como em apresentações individuais de artistas que começam a circular dentro das possibilidades que as distâncias o permitem, por outros centros fora da região amazônica. (...) É o comprometimento com suas raízes, e sua devolução em forma plástico-visual de grande sensibilidade (...).²⁰⁶

Se, no processo de transição do paradigma modernista para o contemporâneo, os diversos graus de regionalismos haviam sido progressivamente preteridos pelo eixo Rio de Janeiro-São Paulo, nos anos 1980 certo tipo de regionalismo cosmopolita retornava com intensidade. Entre os anos 1950 e 1970, a tônica esteve nas posturas internacionalistas, e o comprometimento local era pensado sobretudo como engajamento político e social. Foi necessário que as correntes transnacionais mudassem em direção ao dado identitário, como nas transvanguardas e neoexpressionismos europeus, para que o debate sobre uma ‘arte amazônica’ ganhasse força e impulsão fora dos limites de cidades da própria região, como Belém e Manaus.

É evidente que, junto a esses fatores, estava presente um forte e duradouro impulso de reflexão e fabricação de uma identidade brasileira na arte, vigente desde o século 19 com os debates e práticas da Academia Imperial de Belas Artes.²⁰⁷ Esse impulso se modificou durante o decorrer do século 20, situando a ‘brasilidade’ em

²⁰⁶ Aracy Amaral, “Na emergência do Norte: Dina Oliveira”, em MAC USP, *Série Humus: pastéis de Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada em maio e junho de 1984, São Paulo: MAC USP, 1984, sem número de página. **IEB**.

²⁰⁷ Para uma introdução ao tema, conferir Tadeu Chiarelli, “De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil”, *Novos Estudos*, v. 80, São Paulo: CEBRAP, novembro de 2010, p. 113-132.

origens as mais distintas, ora pacificando as tensões inter-regionais sob a ideia de ‘nacional’, ora fomentando os regionalismos mais diversos.

No momento em que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo parecia bastante interessado em discutir a ‘brasilidade’, de modo a se sintonizar e afirmar uma posição no debate internacional, Belém procurava sobretudo uma ‘amazonidade’. E, ao que tudo indica, esses programas estéticos vieram bem a calhar um para o outro.

É sintomático que Olney Krüse²⁰⁸ tenha escrito em 1987, apresentando exposição de Dina Oliveira em São Paulo, que ela era uma “extraordinária pintora brasileira, nascida na Amazônia”²⁰⁹ – em vez de recorrer ao adjetivo de artista paraense, como era convencional na década anterior. “Há muito tempo ela vem, com sabedoria, solidez e um elogiável silêncio (...), criando as mais belas pinturas que a ‘Geração Transvanguarda’ nunca saberá fazer”.²¹⁰ E, ainda: “Quem anda atrás da Arte Brasileira está diante de um exemplo maior que pede reverência”.²¹¹

A ‘visualidade amazônica’ surge no discurso como inteiramente integrada aos domínios da ‘arte brasileira’. Mas é preciso dizer que a recepção positiva se deu, sobretudo, para apenas algumas das muitas visualidades amazônicas. Somente a produção de um regional reformulado na língua das correntes artísticas internacionalistas conseguiu legitimidade no eixo Rio de Janeiro-São Paulo: a visualidade popular reelaborada conforme a tradição construtiva, no caso de Emmanuel Nassar, Luiz Braga e Osmar Pinheiro; a herança cultural indígena explorada a partir dessa mesma referência construtiva, em Ruy Meira; a experiência fenomenológica da floresta investigada a partir da pintura da chamada Geração 80, em Dina Oliveira.

A produção de Rego, ou ainda a obra de Valdir Sarubbi após 1975, não tiveram a mesma recepção, nem no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e sequer no campo artístico em Belém – no caso de Rego, quase sempre negativado como regionalista. Mesmo que se constituíssem como projetos sólidos e duradouros de reflexão sobre as marcações de ‘amazonidade’, atravessando os anos 1970 e 1980. Talvez a ausência de um diálogo mais evidente com as correntes internacionalistas em voga tenha condicionado essa ilegibilidade ou recusa de suas obras.

²⁰⁸ Oswaldo Olney Krüse. São Paulo (SP), 1939 – Atibaia (SP), 2006.

²⁰⁹ Olney Krüse, “Cio amazônico”, em Sadalla Galeria de Arte, *Dina Oliveira*, catálogo de exposição realizada de 23 de março a 25 de abril de 1987, São Paulo: Sadalla Galeria de Arte, 1987, p. 3. **SP**.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Ibidem, p. 4.

É impossível afirmarmos em quais momentos houve essa ilegibilidade ou recusa, que permanece assunto de bastidores do mundo da arte, mas há ao menos uma exceção. Em 1981, ainda envolto com uma poética de fundo ‘amazônico’, Sarubbi submeteu obras ao IV SNAP, realizado pela Funarte no Rio de Janeiro. Em um relatório publicado em 1982 por um dos membros do júri daquela edição, o crítico Walmir Ayala,²¹² é explicitado o fato de Sarubbi (entre outros artistas) ter sido “cortado numa primeira varrida”, na seleção prévia realizada em São Paulo, ação que Ayala atribuiu a dois outros críticos membros do júri, Aracy Amaral e Frederico Moraes.²¹³ Teria sido rejeitado pelo evidente caráter ‘amazônico’ de sua obra, pelo seu regionalismo de insuficiente internacionalismo?

Não por acaso, no mesmo relatório, Ayala acusava o predomínio da tendência construtiva sobre a multiplicidade de caminhos da arte brasileira. Falando sobre uma sala no MAM Rio em que estavam expostas obras de tendência construtiva:

(...) passei desgostoso por aquele grande espaço habitado por obras de grande racionalidade, à maneira dos laboratórios internacionais já testados há vinte anos atrás, tudo muito perfeito, com muita tensão, muita determinação e sem margem de risco. (...) Pensei no engano que o espectador desavisado teria diante daquela monotonia bem construída, pensando que a arte brasileira fosse aquilo, que a vida fosse aquilo. Esta propalada e mentirosa vocação construtiva da nossa arte continua sendo um estigma de trapaça e deboche, num jogo muito mais rico e convulso, que realmente nos cabe.²¹⁴

A narrativa ácida de Walmir Ayala deixa evidente o esgotamento das tendências artísticas construtivas no Brasil, que se afirmaram no eixo Rio de Janeiro-São Paulo nos anos 1950, com o concretismo, e no final dos anos 1970 haviam sido retomadas em projetos de revisão histórica e nas práticas de novos artistas. Em 1982, Ayala ainda não era capaz de perceber que a herança construtiva poderia se tornar uma chave de leitura para produzir desdobramentos na arte regional que tanto lhe interessava. É na intersecção desses dois conjuntos que a ‘visualidade amazônica’, por exemplo, se situa.

Uma última citação pode ser tomada a partir de outro crítico, Marc Berkowitz, radicado no Rio de Janeiro, que indicou a abertura ao regional na arte brasileira, na apresentação da exposição de Ruy Meira na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, em 1986.

Morando em Belém do Pará – cidade linda, mas afastada da *mainline* dos acontecimentos culturais e artísticos, Ruy Meira usufrui do sossego sem deixar de acompanhar tudo. Afinal, vivemos na era da mídia, e este paraense tranquilo é um homem que assume a sua contemporaneidade, sem deixar também de

²¹² Walmir Félix Ayala. Porto Alegre (RS), 1933 – Rio de Janeiro (RJ), 1991.

²¹³ Walmir Ayala, *Vamos salvar este salão?: manifesto/relatório sob forma de diário na trilha dos trabalhos do Júri de Seleção e Premiação do V Salão Nacional de Artes Plásticas (1982)*, Rio de Janeiro: Cultura Contemporânea, 1982, [p. 33]. **CF**.

²¹⁴ *Ibidem*, [p. 34].

assumir a sua condição de amazônida – o que sua produção artística evidencia claramente (...) Não pinta o rio, nem as florestas. As suas esculturas em cerâmica não imitam artefatos indígenas. Mas é uma questão de cor, de forma, de atmosfera. É uma técnica excelente e segura posta à serviço de uma convicção – a da certeza de ter encontrado um linguagem certa e pessoal. O grande problema da arte contemporânea: ser fiel a uma tendência, a um rótulo, ou ser fiel a si mesmo?²¹⁵

Por um lado, Berkowitz afirmou as conexões de Ruy Meira com a arte ocidental: mesmo nas bordas, naquele momento o artista conseguia desenvolver tanto sua ‘contemporaneidade’ quanto manter sua ‘amazonidade’. A contemporaneidade talvez estivesse na descoberta de uma linguagem certa e pessoal, sem recorrer a regionalismos fáceis; obra válida em âmbito global, pois afinada com o debate internacionalista.

Por outro lado, o crítico coloca uma questão como crucial para o artista contemporâneo: acompanhar as tendências mais em voga, ou ser fiel ao desenvolvimento interno do próprio trabalho. A questão é, em outras palavras, a das tensões globais experimentadas em nível local, da expansão de ideologias artísticas mundializadas na segunda metade do século 20 – questão sobre a qual esta tese buscou se debruçar. Marc Berkowitz indica que Ruy Meira optou por ser “fiel a si mesmo”, o “caminho mais difícil”.²¹⁶ Mas não estou tão seguro de que essa leitura seja a mais acertada.

É claro que as cerâmicas de Ruy Meira, nos anos 1980, guardam uma ligação íntima com sua pintura, além do fato de a técnica ter sido recorrentemente explorada pelo artista em momentos anteriores – sem que tenha direcionado essas experiências ao debate público das exposições de arte. Mas também é evidente que Ruy Meira estava em sintonia com certo ‘espírito do tempo’ no campo artístico em Belém, envolto com um extenso debate a respeito da ‘visualidade amazônica’. Ruy Meira contribuiu com esse debate e, simultaneamente, se beneficiou dele.

Essa efervescência cultural local talvez escapasse ao crítico carioca. Ao mesmo tempo que as cerâmicas apontam um artista fiel à própria obra, também indicam que ele acompanhava as tendências vigentes em Belém, que conquistavam grande repercussão nacional, reelaborando as mesmas segundo seus próprios critérios. Cioso de atestar o valor artístico, individual e não-regionalista de Ruy Meira, Berkowitz terminou ignorando que havia um programa estético coletivo em que a obra do artista se localizava, e com o qual ela se fortalecia.

²¹⁵ Marc Berkowitz, “Apresentação” [1986], citado em Maria Angélica Meira, *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*, Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008, p. 134.

²¹⁶ Idem.

Essa talvez seja a melhor maneira de compreender o que foi a produção artística de referencial ‘amazônico’ em Belém, na primeira metade dos anos 1980: reconhecer que esse conjunto heterogêneo de artistas e obras compunham um programa estético coletivo, uma espécie de estratégia de afirmação em âmbito nacional. Esse programa respondia a questões inter-geracionais, que vinham sendo postas desde o final do século 19, mas com muita intensidade nos anos 1970. Tal programa era uma maneira de se posicionar no debate sobre ‘arte brasileira’, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, que nos anos 1980 ganhou fortes traços identitários. E, por fim, também respondia às tensões globais da consolidação do paradigma contemporâneo, que o campo artístico local experimentava a seu próprio modo.

Amazônias sob escrutínio crítico

As elaborações teóricas e artísticas da ‘visualidade amazônica’ não deixaram de ser percebidas criticamente. Já em 1984, no Seminário *As Artes Visuais na Amazônia*, em Manaus, o artista e historiador da arte Carlos Zilio colocou o exotismo em xeque. Vindo de uma pesquisa sobre a questão da identidade no modernismo brasileiro, publicada pela Funarte,²¹⁷ Zilio pode ter sido uma escolha natural do INAP/Funarte para participar do seminário. Conhecendo apenas superficialmente a produção artística da região, o artista optou por tratar da obra de Claude Monet, especificando pontos de contato entre o impressionista e as questões da arte na Amazônia.

Carlos Zilio indicou que na época do impressionismo a arte ocidental foi submetida a muitos impulsos de “transformar a arte num mero instrumento da representação política, abrangendo uma gama de possibilidades que iam desde a bandeira revolucionária até a expressão de nacionalidades, ou ainda de eternos valores culturais, nacionais ou regionais”.²¹⁸ A saída encontrada por Monet em sua obra foi “a tomada em consideração dos problemas legados” por artistas anteriores, ou seja, uma preocupação histórica interna à disciplina arte, e “a inserção destes problemas em seu tempo”.²¹⁹

²¹⁷ Carlos Zilio, *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*, Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

²¹⁸ Carlos Zilio, “Claude Monet e a Amazônia”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 77.

²¹⁹ Idem.

Em outras palavras, Zilio recomendou aos artistas amazônicos que buscassem retomar, atualizar e aprofundar as questões colocadas pela prática de artistas anteriores, apostando na especificidade e autonomia do campo artístico, em contraposição ao seu uso como “ilustração de questões ideológicas”.²²⁰ Se o recado ainda não havia sido compreendido, o último parágrafo de sua comunicação é bastante direto:

A lição deixada por Monet é que a superação das aparências só pode ser realizada através de um mergulho na História da Arte e no seu tempo. Um gesto que não tem nada em comum com uma mera adaptação da iconografia local a uma atitude modernizadora. Não se trata de formalizar um arranjo, mas de compreender processos capazes de perceber num contexto localizado sua dimensão universal. Exorcizar o exotismo.²²¹

É esse comprometimento com o debate artístico internacional, mais do que um mero decalque de fórmulas ou tendências em voga, que parece ter sido procurado pelos principais artistas atuando em Belém, naquele período. Resolver as tensões globais chegando à síntese de um regional-universalista. Cada caso, é claro, exige um esforço analítico particular, a respeito do sucesso em alcançar esse objetivo.

Mais tarde, com os nomes de Emmanuel Nassar e Luiz Braga já definitivamente consolidados na arte brasileira, inseridos nas várias esferas do sistema de arte contemporânea, e também a partir dos novos rumos tomados na obra desses e de outros artistas paraenses, novas investidas críticas foram destinadas àquela produção dos anos 1980 e à ideia de ‘visualidade amazônica’ em sentido amplo.

Uma delas foi realizada pelo curador paraense Orlando Maneschy,²²² no contexto do projeto *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*, promovido pela SECULT/PA. Tratando da obra de Gratuliano Bibas, Maneschy propõe:

Diante dessas relações que se desenham entre fotógrafo e mundo é que vimos tentando compreender os mecanismos de formação do que se convencionou chamar de “Visualidade Amazônica”, aplicando esse termo, especificamente, à questão da fotografia.

Longe de tentar definir esta visualidade de maneira arbitrária a partir dos signos característicos de uma suposta cultura popular, preferimos vê-la como um sistema aberto de relações, não hierárquico, em contínua expansão e desdobramentos. Cremos nessa visualidade como um território em constituição, onde espacialidades, temporalidades e subjetividades se articulam. Podem aí se materializar, através de objetos no campo da cultura, como no caso da fotografia, ou ainda existirem no território das formulações mentais.²²³

²²⁰ Idem.

²²¹ Ibidem, p. 77-78.

²²² Orlando Franco Maneschy. Belém (PA), 1968.

²²³ Orlando Maneschy, “O corpo sutil das imagens: fotografias de Gratuliano Bibas”, em Rosely Nakagawa (cur. geral), *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*, Belém: SECULT/PA, 2002, p. 197.

Fica evidente que, naquele momento de início dos anos 2000, o debate em torno do conceito da (ou de uma) visualidade amazônica estava consolidando novos rumos, se distanciando da estereotipagem e da fetichização da ‘cultura popular’. No lugar de ser percebida como uma dimensão ontológica, a visualidade amazônica já era lida como “território em constituição”, ideia similar a que Fábio Fonseca de Castro formulou, naquela mesma década, em relação à “moderna tradição amazônica”.²²⁴ Orlando Maneschy afirmou, ainda:

No campo das ideias, a “Visualidade Amazônica” vem se constituindo segundo processos de compreensão e reflexão de micro e macro questões, as mais variadas, que tanto podem girar em torno do íntimo, quanto de relações amplas e públicas. Materializada por processos culturais, como no *design*, nas artes visuais, na arquitetura, entre outros, esta visualidade vem estimulando várias outras experiências intelectuais, que novamente se traduzem em produções materiais.²²⁵

A condição amazônica que muitos artistas, críticos e curadores buscavam produzir no campo artístico local passava, gradualmente, a ser buscada em formas de pertencimento ou de experiência amazônica menos óbvias, até subjetivas ou íntimas.

O historiador da arte e crítico paulista Tadeu Chiarelli (que desde o final dos anos 1980 acompanhou as obras de Nassar e Braga), também aprofundou reflexões sobre a noção de ‘visualidade amazônica’, inicialmente em palestras de 2005, em seguida publicada em 2008. Uma das questões colocadas por Chiarelli foi sobre as condições para o surgimento, assim como os objetivos, de uma produção artística especializada que tomava como base as matrizes visuais populares.

Tal fato poderia ser entendido como uma espécie de manutenção, em pleno final do século XX, daquele já citado viés das elites de buscar nas camadas populares a renovação para suas produções artísticas? Teria ocorrido em Belém o que não apenas ocorrera com Rego Monteiro, Tarsila, Oiticica e Espindola, mas também em Pernambuco durante os anos de 1960 e 1970, com o Movimento Armorial, que pressupôs criar uma arte contemporânea e erudita, baseada em matrizes populares?

Ou será que a ideia de criar uma arte contemporânea no Pará a partir de matrizes populares não poderia ser entendida como uma espécie de tradução, para o ambiente de Belém, daquela espécie de “volta às origens” que estava começando a caracterizar parte da produção internacional da época – sobretudo na Itália, França e Alemanha –, preocupada em resgatar as supostas matrizes visuais de um cada um desses países?²²⁶

²²⁴ Fábio Fonseca de Castro, *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, Belém: Labor Editorial, 2011.

²²⁵ Orlando Maneschy, obra citada, p. 198.

²²⁶ Tadeu Chiarelli, “Luiz Braga e Emmanuel Nassar: matrizes”, em Maria Menegazzo, Rosana Zanelatto e Rafael Maldonado (orgs.), *Marco cultural: questões contemporâneas em debate*, Campo Grande: UFMS, 2008, p. 41.

A presente tese não responde essas questões, que talvez sejam mesmo insolúveis. Mas, considerando a emergência desses vários projetos artísticos debruçados sobre o identitário, me parece acertado supor que esses impulsos tenham sido condicionados pela intensificação do contato e da fricção intercultural em escala planetária, no século 20. Algo como uma reação ao processo de globalização e de mundialização da arte especializada, com diferentes graus de ‘antropofagia’, de abertura/fechamento. E, também, devemos considerar essa atenção ao ‘popular’ dentro de uma virada epistemológica geral que começou a se processar depois de 1968.

Busquei contextualizar, tanto quanto possível, as relações e vínculos existentes entre o campo artístico local e outras cidades e personagens. Se essas relações modularam o campo local, também devemos atentar para o fato de que a preocupação com as heranças culturais amazônicas, indígenas e mestiças, já estava sendo produzida na arte em Belém desde o ano de 1970, com o vanguardismo caboclo dos *Xumucuis* de Sarubbi, e mesmo antes, com a investigação da pintura popular efetivada por Rego. Até que ponto a ‘visualidade amazônica’ dos anos 1980 foi fruto das tensões globais, e até onde ela foi o desdobramento de questões locais colocadas em debate na década anterior?

Mas, certamente, o êxito da ‘visualidade amazônica’ dos anos 1980 precisa ser compreendido no interior de um quadro mais geral, ou, ao menos, brasileiro. Pois me parece que essa produção conquistou determinado espaço apenas dentro de um ambiente de condições propícias para o debate identitário sobre a ‘brasilidade’ e suas vertentes regionais. A projeção dos artistas envolvidos com a ‘visualidade amazônica’, enquanto fato artístico brasileiro, é um produto tanto dos esforços do campo local quanto da inclinação de parte do eixo Rio de Janeiro-São Paulo (e outras cidades e regiões, decerto) para certo tipo de discussão e prática artística.

Chiarelli formula ainda outra pergunta muito importante: “quem garante que as características consideradas próprias de uma determinada região ou país, são mesmo peculiaridades apenas locais? Será que elas podem ser pensadas desse modo por que de fato são únicas do lugar ou por que apenas foram exaltadas ali?”²²⁷ Haveria, de fato, uma experiência fenomenológica ou antropológica da Amazônia, que se inscreveria enquanto elemento visual na obra de artistas da região?

Considerando que ela é composta de muitas Amazônia, seria insensato supor algum tipo de homogeneidade, que inexistente até quando consideramos artistas de uma

²²⁷ Ibidem, p. 51.

única cidade, como Belém. As obras de Emmanuel Nassar, Luiz Braga e Osmar Pinheiro possuíam semelhanças entre si, assim como as de Dina Oliveira, Mário Pinto Guimarães e Ruy Meira, mas, em conjunto e comparadas ainda com obras de outros artistas, se mostra infrutífera qualquer tentativa de encontrar um ‘elemento amazônico’ compartilhado entre elas.

A mesma percepção crítica sobre a ‘visualidade amazônica’ também foi colocada pela pesquisadora paraense Marisa Mokarzel, já abandonando o tom de questão e afirmando algumas conclusões:

A “visualidade amazônica” não significa a incorporação de códigos visuais existentes somente na Amazônia, uma vez que muitos desses elementos, sejam a cor ou a geometrização, podem ser encontrados tanto em outras cidades brasileiras como na obra de Celso Renato, Jarbas Lopes, José Patrício e muitos outros. (...) A “visualidade amazônica” talvez seja apenas uma denominação para designar elementos plásticos que encontram ressonância em outras cidades, regiões e continentes. Independente da nomenclatura utilizada, da linguagem ou conceito adotado, o que se percebe é que as imagens apropriadas ou assimiladas pelos artistas são construídas em um contexto de tensão, onde os estados de miséria e riqueza fazem parte de uma mesma paisagem.²²⁸

A característica compartilhada pela produção relacionada à ‘visualidade amazônica’ seria, então, a habilidade de trabalhar com a fricção de grupos sociais (classes econômicas, étnicas, culturais), com a tensão entre mundos distintos, que fazem parte da experiência ‘amazônica’ de Belém – em sua modernização problemática e incompleta, nas bordas do mundo ‘desenvolvido’. Marisa Mokarzel também pontuou:

Um dado que também precisa ser observado é que ainda na década de 1980, paralela a essa visualidade encontrada nos trabalhos de Emmanuel Nassar e nas fotografias de Luiz Braga, circulava uma produção mais independente do padrão colorístico proveniente do universo popular.²²⁹

Esta tese não pode contrastar as obras da ‘visualidade amazônica’ com as outras poéticas desenvolvidas em Belém nos anos 1980. Certamente, uma abordagem comparativa pode fornecer novos elementos para compreendermos os projetos artísticos aqui estudados, e complementarmos a análise sobre o processo de transição e consolidação da arte contemporânea na cidade.

²²⁸ Marisa Mokarzel, “Entre garças e urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia”, *Caderno VideoBrasil*, v. 2, n. 2, São Paulo: Associação Cultural VideoBrasil, 2006, p. 109.

²²⁹ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma reflexão crítica do processo de mundialização cultural poderia contribuir ao desenvolvimento de práticas historiográficas livres de centros e margens, avessas ao nacionalismo e a seu oposto, sem deixarem de estar situadas socialmente?¹

Com essa interrogação, Roberto Conduru finalizou um ensaio a respeito da ‘arte brasileira’ e de sua possível historiografia. A dúvida colocada pelo pesquisador parece reverberar em meu próprio trabalho. Pontuadas as minhas limitações, de certa maneira enveredei por esse caminho, buscando: compreender o processo de mundialização cultural (da arte na segunda metade do século 20); desenvolver uma prática historiográfica que avançasse em relação ao modelo centro-periferia ou metrópole-província; evitar marcações estritamente localistas e nacionalistas, assim como o universalismo acrítico; e, ao mesmo tempo, manter a devida vinculação da arte a uma situação social e histórica.

O desenvolvimento deste trabalho permitiu trazer alguns apontamentos aos estudos históricos sobre as artes visuais especializadas. Evidentemente, a principal contribuição se dá no tocante à historiografia da arte em Belém, tema central da tese. As vias de transição da arte modernista à arte contemporânea, na cidade, já haviam sido objeto de estudos anteriores, na condição de assunto principal ou secundário. Por meio da presente pesquisa, pude aprofundar o debate com esses trabalhos historiográficos e curatoriais, que se debruçaram (integral ou parcialmente) sobre tais vias de transição, desde o final dos anos 1970. E, também, dialogar com estudos monográficos sobre artistas, que tangenciaram o tema.

O campo artístico em Belém foi, desde o início do século 20 e mesmo antes, uma zona de contato, espaço de fricção assimétrica entre diferenças culturais. Porém, a presente pesquisa indica como a segunda metade daquele século testemunhou uma intensificação desse caráter, acompanhando os processos de integração cultural e econômica a que a região amazônica esteve submetida. Esse processo experimentado na cidade sobretudo nos anos 1960 culminou na adesão de parte do campo artístico local à

¹ Roberto Conduru, “A história da Arte no Brasil, ‘de cá para lá’”, em Luiz Marques, Claudia Mattos, Mônica Zielinsky e Roberto Conduru, “Existe uma arte brasileira?”, *Perspective*, Revista do Institut National d’Histoire de l’Art (França), n. 2/2013, dezembro de 2013.

arte não-figurativa. Nesse momento, ideias estrangeiras como ‘autonomia da arte’ e ‘experimentação artística’ se tornaram plenamente assimiladas em Belém.

Essa abertura internacionalista pode ser considerada um primeiro processo de transição, que consolida a ideologia artística modernista em Belém. Entretanto, essa foi uma transição movediça, inconstante, já que a maior parte dos artistas que se voltaram ao abstracionismo também estiveram, na mesma época, manejando as velhas práticas figurativas que já dominavam. A relação com a arte abstracionista nos parece ter sido menos ideológica do que estratégica: era um modo dos artistas serem legitimados em um campo cada vez mais integrado nacional e internacionalmente. Mas não significava uma adoção absoluta e passiva dos valores das correntes artísticas não-figurativas.

Ainda na segunda metade da década de 1960, outro conjunto de ideias começou a circular em Belém, em contraste com a ideologia do modernismo abstracionista. Em diversos campos do globo começava a se gestar e afirmar outro paradigma artístico, que inicialmente foi chamado de ‘pós-moderno’, e hoje é conhecido como ‘contemporâneo’. As ideias de ‘vanguarda’ e ‘engajamento’ na arte passaram a ser introduzidas na cidade, se estabelecendo no início dos anos 1970.

Essa segunda abertura internacionalista se deu com maior elemento de resistência cultural, pensada como defesa da especificidade amazônica, ecoando o engajamento artístico identitário de outras paragens. Temos, mais uma vez, um processo de transição, agora da passagem para a ideologia artística contemporânea. E, novamente, uma transição intermitente ou incompleta, já que o furor vanguardista do começo dos anos 1970 foi logo substituído por práticas artísticas mais convencionais, com artistas retornando até mesmo à figuração de matriz pós-impressionista.

Essas transições lentas e descontínuas, que se estabeleceram por meio de processos truncados, podem ser lidas como marca da condição de colonialidade a que o campo artístico em Belém esteve submetido. A consequência dessa condição é uma relação desigual com outros grupos, cidades ou países, em que a desigualdade se manifesta em muitas esferas (controle da economia, da autoridade, do gênero/sexualidade, do conhecimento/subjetividade).² Os campos artísticos no Brasil compartilham, de certa maneira, dessa colonialidade diante dos campos no eixo europeu-norte-americano.

² Walter Mignolo, “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”, tradução de Marco Oliveira, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, São Paulo: ANPOCS, junho de 2017, p. 5.

Esta tese trabalhou com a ideia de uma ‘dupla distância’, em relação ao Ocidente, vivenciada por campos artísticos em cidades como Belém, em contraposição à condição de campos em cidades brasileiras ‘centrais’ como Rio de Janeiro e São Paulo. A dupla distância buscou pensar a especificidade do fenômeno artístico especializado em locais submetidos a uma dimensão de colonialidade tanto nas relações internacionais quanto nas relações intranacionais. As transições movediças, que esta pesquisa buscou identificar e analisar desde o título, foram a maneira como o campo local vivenciou as transformações artísticas mundiais dos anos 1960, dentro de suas próprias especificidades em uma dupla distância quanto ao ‘mundo desenvolvido’ ocidental.

A experiência da colonialidade em Belém condicionou não somente a característica local de uma dupla distância, mas também corroborou com a internalização da ideia de um ‘atraso epistemológico’. Durante o período estudado, em que diferentes ideologias artísticas disputavam espaço no campo local, a produção na cidade foi percebida como atrasada em relação ao mundo ocidental. Era necessário se modernizar culturalmente e se integrar aos valores do mundo desenvolvido, por meio da absorção das ideias e práticas das correntes artísticas internacionalistas.

Com a intensificação dos fluxos e contatos transnacionais, os anos 1970 parecem ter trazido maior consciência sobre a condição de colonialidade aos agentes do campo artístico local, acompanhando as crescentes críticas anti- e pós-colonialistas surgidas em diferentes partes do mundo. As narrativas de ‘atraso’ foram progressivamente substituídas por narrativas de afirmação e ‘defesa’ do lugar – em geral, entendido como o lugar ‘amazônico’.

Essa situação foi trabalhada nesta tese por meio do binômio ‘abertura/fechamento’, que aponta para um paradoxo vivenciado pelos artistas que atuaram nas margens do capitalismo avançado internacional. Por um lado, esses artistas necessitavam de significativa ‘abertura’ aos valores e práticas internacionalistas, para conseguirem inscrever sua produção em um fenômeno mundializado, que operava de modo extremamente codificado. Por outro lado, essa abertura necessitava ser dosada com uma grande medida de ‘fechamento’, resistência a esses mesmos valores internacionalistas, assegurando uma produção dotada de singularidade – muitas vezes lida como especificidade identitária, pela via do exotismo étnico-cultural.

A dinâmica entre abertura/fechamento matizou os vários processos vivenciados no campo local, no período estudado nesta tese. O desenvolvimento da produção artística especializada em Belém, entre o abstracionismo do final dos anos 1950 e a ‘visualidade amazônica’ do começo dos anos 1980, esteve sempre na tensão de forças

entre as ideias de ‘local’ e ‘global’. Busquei discorrer sobre o assunto nas duas partes dessa tese, em direções distintas.

Os pares abertura/fechamento e global/local não devem ser tomados como tese e antítese, em que a síntese dialética seria algo como o ‘regional universalista’ que muitos artistas em Belém pareciam procurar nos anos 1970 e 1980. Antes, esses pares expressam a contradição de se produzir determinado fenômeno cultural (a arte especializada) fora do sistema cultural que o habilita, legitima e sustenta. Ou seja, produzi-lo nas margens do mundo ocidental desenvolvido, economicamente abastado a ponto de fabricar a especialização da atividade ‘arte’. Abertura/fechamento são termos que devem ser lidos como interdependentes, porque expressam o paradoxo de desenvolver uma ideia ‘fora’ do seu lugar. Mas, como diz aquela máxima tantas vezes repetida pelo mundo da arte no Brasil: da adversidade vivemos. Se com ou sem a exclamação original, já nem importa.

Esta tese também permitiu aprofundar o debate em duas questões, até certo ponto complementares: a ideia de uma ‘arte brasileira’, somada à formulação de uma ‘arte amazônica’. A questão da identidade nacional marcou os debates artísticos dos séculos 19 e 20, no Brasil. Em muitos casos, o termo ‘arte brasileira’ esteve vinculado à tentativa de encontrar características estéticas que sintetizassem um pertencimento cultural ao país.

Evidentemente, essas tentativas esbarraram na pluralidade e heterogeneidade dos muitos grupos sociais, das diversas marcações identitárias que compõem o território definido como Brasil. A ‘amazonidade’ – tão fabricável quanto a ‘brasilidade’ – é uma dessas elaborações coletivas, teóricas e estéticas, que mais problematiza a ideia de arte brasileira do que acrescenta a ela uma marcação identitária consistente. Repito as palavras de Francisco Alambert:

Nossa “cultura” ou nossa “arte” (mesmo se quisermos separar uma da outra) é um mistério para o mundo, tanto quanto o é para nós mesmos. E, ao mesmo tempo, lutar por ela (ou contra ela) é uma “proposição” a que jamais conseguimos escapar. Por isso, estabelecer uma história da arte no Brasil é tarefa complexa e destinada à incompletude, que nos provoca indagações como: o que é a arte brasileira autêntica? desde quando fazemos “nossa” arte? O que há nela de cópia e de original diante da arte mundial de que queremos ser parte? Responder a essas e a outras questões demanda pesquisa constante e fundamentada, mas também um exercício dialético difícil entre nossa especificidade e diferenças históricas no panorama mundial contemporâneo. Assim, considero que toda a história da arte brasileira deve ser também uma história social do Brasil, ou, dito de forma mais exata, uma história social da arte (e da cultura) brasileira.³

³ Francisco Alambert, “Para uma história (social) da arte brasileira”, em Fabiana Werneck Barcinski (org.), *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*, São Paulo: WMF Martins Fontes; Sesc São Paulo, 2014, p. 11.

O “exercício dialético difícil” deve ser direcionado não apenas à compreensão de nosso lugar no “panorama mundial”, mas também ao entendimento de “nossa especificidade e diferenças históricas” nas relações internas constituídas entre as regiões do país. É nesse sentido que julgo que a presente pesquisa pode oferecer alguma modesta contribuição ao debate sobre arte brasileira, a partir da perspectiva da produção artística em Belém e na Amazônia.

Os artistas em Belém, mais que simplesmente habitarem um espaço geograficamente demarcado pelo nome Amazônia, manipulavam e utilizavam ideias de Amazônia, de acordo com seus interesses, estratégias ou concepções ideológicas pouco conscientes. A presença dessas imagens da Amazônia na produção do campo local, no período pesquisado, pode ser interessante para aprofundamentos futuros, mais focados na vida dessas imagens da região do que em uma historiografia da arte.

As imagens de uma ‘arte amazônica’ reverberaram nas projeções teóricas e estéticas de uma ‘arte brasileira’. Belém, nos anos 1970 e 1980, foi um centro privilegiado na discussão dessas heranças culturais e marcações identitárias. Compreender os projetos artísticos gestados no campo local, naquele período, assim como sua recepção em outras cidades, é fundamental para aprofundar a compreensão das muitas posições existentes, empenhadas em diferentes objetivos e direções. Hoje essas divergências parecem ter suas polêmicas pacificadas na narrativa histórica já consolidada sobre a arte brasileira. Portanto, minha tentativa de elaborar uma “história social da arte (e da cultura) brasileira”, como definiu Alambert, foi antes uma busca de realizar uma história social da arte brasileira a partir de Belém.

A tentativa de descrever a estrutura do campo artístico em Belém, no decorrer de quase três décadas (meados dos anos 1950 a meados dos anos 1980), me permitiu identificar um forte ciclo de institucionalização do mesmo. De 1963, ano da realização do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, até 1972, com a I Bienal Amazônica de Artes Visuais, houve uma intensa atuação de órgãos públicos direcionada à dinamização do campo artístico local, incluindo aí a criação da Escola de Arquitetura da UFPA (1964) e da Galeria Ângelus (1966).

Depois desse primeiro ciclo, parece ter havido outro, voltado para a maior inserção da produção local nos circuitos de arte de outras regiões do país. Esse segundo ciclo pode ser pontuado entre 1970, ano da realização de etapa da Pré-Bienal de São Paulo em Belém, e 1984-1985, período em que a ‘visualidade amazônica’ foi discutida intensamente e trouxe grande visibilidade à produção da cidade. Nesse período, diversos

artistas atuando a partir de Belém conseguiram se projetar em mostras competitivas de abrangência nacional, e consolidar a importância da cidade no circuito brasileiro.

A maior clareza a respeito dos fatos históricos vivenciados no campo artístico local permite perceber, também, a relação desses fatos com as últimas três décadas em Belém. Se poucos artistas locais conseguiram inscrever sua produção como referência devidamente conhecida e debatida pelas gerações posteriores (Emmanuel Nassar é uma das pontuais exceções), isso não significa que outras ações desenvolvidas naquele período não tenham reverberado com muito mais intensidade.

Refiro-me especialmente às ações para-artísticas, vivenciadas enquanto movimentação dentro do campo, sem se configurarem como práticas artísticas de modo estrito. Portanto, me parece que a contemporaneidade da produção de alguns artistas é secundária, se comparada com a contemporaneidade de sua atuação estruturante no campo local – aspecto que muitas vezes permanece invisível para a historiografia da arte, quase sempre focada apenas em obras.

Por exemplo, para ficar apenas nas iniciativas institucionais mais evidentes, podemos mencionar a criação dos cursos de Artes Plásticas (depois Artes Visuais), na UFPA (1976), na Unama (1979) e na ESMAC (2002), que contaram com o engajamento de muitos dos artistas mencionados nesta tese. Também a consolidação das instituições museológicas com atuação na arte especializada, como o Museu da UFPA nos anos 1980, MABE e MEP nos anos 1990, e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas nos anos 2000. Ou, ainda, o desmembramento das Secretarias de Cultura (então vinculadas às Secretarias de Educação), a nível estadual e municipal, nos anos 1980, e a criação de instituições como: Fundação Cultural do Pará ‘Tancredo Neves’ (1986); Fundação Cultural do Município de Belém (1989); Fundação Curro Velho (1990); Instituto de Artes do Pará (1999).

Enquanto política promovida por personagens atuando em Belém, os ciclos de institucionalização e de intensificação do contato com outros circuitos artísticos legaram às gerações posteriores um campo melhor estruturado, mais integrado ao sistema de arte global e mais consciente de sua condição de abertura/fechamento diante dos valores e práticas internacionalistas. O reconhecimento e projeção (inter)nacional a partir de Belém, nos últimos vinte anos, de artistas como Armando Queiroz, Berna Reale, Éder Oliveira e Marcone Moreira, é certamente algo tributário de ações e questões pautadas pelo campo artístico local nos anos 1970 e 1980. Minha própria condição de pesquisador debruçado sobre o assunto também só me parece possível a partir desse quadro histórico.

Como outras cidades brasileiras marcadas pela colonialidade e pelo subdesenvolvimento econômico, Belém padece de uma precariedade no campo artístico, carecendo de instituições e de reflexão sobre a produção desenvolvida. Esta pesquisa conseguiu agregar novas informações, evidências históricas, abordagens e análises a respeito do desenvolvimento da produção artística local, encarando algumas lacunas historiográficas que necessitavam (e ainda necessitam) de maior debate, para superarmos a “esquizofrenia cultural” que Osmar Pinheiro diagnosticava já nos anos 1980.⁴

Porém, a despeito do aspecto enciclopédico e do escopo abrangente, é evidente que a pesquisa aqui materializada não pode (e não poderia) exaurir tudo que há a debater sobre o assunto estudado. Se há contribuições relevantes, é plausível que haja ainda maior quantidade de pontos-cegos, que, por outro lado, surgem como possíveis desdobramentos e temas para outras pesquisas e pesquisadores.

Paolo Ricci, em advertência inicial no seu relatório inédito, hoje depositado no CEDOC/Funarte, indicou que o curto tempo de que dispôs (doze meses) resultou, para sua pesquisa, em “lacunas que, não obstante, não desfiguram o bosquejo”.⁵ Tive um tempo mais largo que Ricci e, no entanto, muitas vezes minha pesquisa me pareceu também um esboço cheio de falhas, que julguei até incapaz de concluir adequadamente. As lacunas não desfiguram o bosquejo, mas certamente nos solicitam novas investidas.

Talvez a maior das lacunas presentes nesta tese seja referente ao tipo de documentação investigada. Optei por não trabalhar com o levantamento de coleções particulares nem com a realização de entrevistas – apesar do número razoável de entrevistáveis disponíveis, pessoas que atuaram no campo artístico no período estudado, assim como a provável grande quantidade de obras e outras documentações nos acervos pessoais de artistas, familiares, colecionadores e outros. Então, de imediato se pode aperfeiçoar, alargar ou corrigir a narrativa histórica construída nesta tese, a partir do recurso a esse outro corpus documental, de acesso relativamente fácil, que não foi investigado durante a pesquisa.

Esta tese também não foi capaz de realizar uma análise aprofundada sobre os fluxos e contatos estabelecidos entre Belém e outras cidades brasileiras, indo além de Rio de Janeiro e São Paulo. É necessário construir uma abordagem comparativa apta a

⁴ Osmar Pinheiro, “A visualidade amazônica”, em Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 94-95.

⁵ Paolo Ricci, *As artes plásticas no Pará*, relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978], p. 7. CF.

examinar as semelhanças e diferenças entre o desenvolvimento do campo artístico local e o de cidades como Belo Horizonte, Brasília, Campo Grande, Cuiabá, Curitiba, Porto Alegre, Recife, Vitória, entre tantas outras. Só uma abordagem comparativa desse tipo poderá permitir de fato uma visão mais abrangente a respeito da chamada 'arte brasileira', no período de nosso interesse.

Outra possibilidade de novos estudos é a investigação dos fluxos e contatos, assim como a abordagem comparativa a respeito das cidades na Amazônia brasileira. Se, como mostrou a tese, as imagens da Amazônia foram fecundas para o processo de artistas em Belém e em outras cidades brasileiras, é possível que essa 'condição amazônica' também tenha sido importante em campos artísticos de cidades como Boa Vista, Macapá, Manaus, Porto Velho, Rio Branco, São Luis, entre outras, assim como cidades na Amazônia de outros países. É imprescindível colocar novas questões a um exercício historiográfico interessado na região, para superar o modelo de abordagem provinciano-metropolitano, preocupado apenas com os contatos travados com cidades economicamente predominantes (eixo Rio de Janeiro-São Paulo), desconsiderando fluxos intra-regionais. Esta tese não foi capaz de dar esse passo.

Para finalizar esta narrativa, quero ponderar a respeito da utilidade desta pesquisa e de todo o arcabouço de informações e análises que ela tentou trazer ao debate público. Conhecer a história da arte do passado recente não é, decerto, um manual de instruções – um guia para nortear nossas ações no presente ou para projetar nosso desenvolvimento futuro. Mas, somente pelo conhecimento crítico e aprofundado sobre as sociedades do passado (incluindo suas produções artísticas), podemos nos tornar conscientes daquilo que herdamos e daquilo que descartamos desse mesmo passado. Conscientes das ideias e formas que sobrevivem latentes no presente por meio da manutenção que fazemos de nossas memórias coletivas. E, também, de nossos muitos esquecimentos.

REFERÊNCIAS

Documentos não publicados

ANDRADE FILHO, Oswald de. Relatório de viagem a Belém. Enviado à FBSP, sem local e data [1970]. **WS**.

ATA de reunião do júri de seleção e premiação da “Exposição e Concurso de Artes Plásticas”. Belém, 23 de maio de 1970. **WS**.

CORRESPONDÊNCIA sem indicação de autoria (possivelmente Benedicto Mello). Telegrama enviado à FBSP. Belém, 18 de julho de 1972. **WS**.

FBSP. *Pré-Bienal nos anos pares para melhor representação nacional*. Correspondência enviada a órgãos diversos, São Paulo, 31 de janeiro de 1967. **WS**.

GABY, Bichara. *Curriculum Vitae*. Documento impresso, sem data. Pasta “Bichara Gaby”. **MEP**.

MEZZÓTERO, Lucília de Toledo. Correspondência a Diná Coelho. São Paulo, 18 de novembro de 1965. **WS**.

MORAES REGO, Ronaldo. *Curriculum Vitae*. Documento impresso, 1985. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **MEP**.

OLIVEIRA, Dina. *Declaração*. Documento impresso, assinado e datado em 07 de outubro de 1983. Pasta “Dina Oliveira”. **PR**.

RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Pará*. Relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte, [1978]. **CF**.

Documentos eletrônicos

BASE de Dados. *In: SITE Cinemateca Brasileira*. Disponível em <<http://www.cinemateca.org.br/pagina/filmografia-brasileira>>, acessado em 05 de dezembro de 2017.

BASSALO, José Maria Filardo. Na extinção do DMER. *In: SITE Bassalo*. Disponível em <<http://www.bassalo.com.br/memorias/engenharia/na-extincao-do-dmer/>>, acessado em 13 de dezembro de 2017.

CANAL UFPA Dois Ponto Zero. *In: SITE YouTube*. Disponível em <<https://www.youtube.com/user/ufpadoisponzero>>, acessado em 18 de novembro de 2017.

CANAL Vicente Franz Cecim. *In: SITE Vimeo*. Disponível em <<https://vimeo.com/vfcecim>>, acessado em 12 de janeiro de 2018.

DOCUMENTA 5. *In: SITE Documenta*. Disponível em <http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5>, acessado em 01 de maio de 2016.

ENTREVISTA com Paulo Chaves Fernandes. *SITE ARCOweb*, 2005. Disponível em <<http://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/paulo-chaves-fernandes-01-03-2005>>, acessado em 05 de dezembro de 2017.

SITE *Humberto Espíndola*. Disponível em <<http://www.humbertoespindola.com.br/>>, acessado em 06 de dezembro de 2018.

SITE *José Rego*. Disponível em <<http://www.joserego.com.br/>>, acessado em 22 de setembro de 2014.

SITE *Luiz Braga*. Disponível em: <<http://www.luizbraga.fot.br/>>, acessado em 05 de setembro de 2018.

VALDIR Sarubbi. In: SITE *Art-Bonobo*, disponível em <<http://www.art-bonobo.com/valdirdsarubbi/01-sabi.htm>>, acessado em 17 de dezembro de 2018.

Impressos de exposições (catálogos, convites e folhetos)

AMARAL, Aracy (org.). *Um círculo de ligações: Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori*. Catálogo de exposição realizada entre março e junho de 2008, CCBB SP. São Paulo: CCBB, 2008.

AMARAL, Aracy. Brasil: a mulher nas artes. In: AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*. Catálogo de exposição realizada de 02 de abril a 01 de agosto de 1993. Washington: The National Museum of Women in the Arts, 1993, p. 17-32.

AMARAL, Aracy. Emmanuel Nassar. In: BARROS, Stella Teixeira de (org.). *Artistas brasileiros na 20ª Bienal Internacional de São Paulo*. Catálogo de exposição realizada de 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989, Pavilhão da FBSP. São Paulo: Marca d'Água, 1989, p. 66. **WS**.

BARROS, Regina Teixeira de (cur.). *Arte moderna na coleção da Fundação Edson Queiroz*. Catálogo de exposição realizada entre junho de 2016 e fevereiro de 2017. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo; Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2016.

BELAUTO. *Moraes Rego: Desenhos*. Convite de exposição realizada de 18 a 24 de setembro de 1981, Galeria Angelus. Belém: Belauto, 1981. Pasta "Ronaldo Moraes Rego". **CF**.

BRAGA, Luiz. *No olho da rua: exposição de fotografias*. Impresso de exposição realizada de 19 de setembro a 07 de outubro de 1984, Centro Cultural São Paulo, e de 16 a 30 de novembro de 1984, Galeria Theodoro Braga. Belém: SEMEC, 1984. Pasta "Luiz Braga". **CF**.

CEDRAN, Lourdes (org.). *Novos caminhos da arte fantástica*. Catálogo de exposição realizada em 1979. São Paulo: Paço das Artes, 1979. **IEB**.

CHIARELLI, Tadeu (cur.). *Luiz Braga: retratos amazônicos*. Catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005. São Paulo: MAM SP, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. Da fotografia à pintura à fotografia à pintura à fotografia: comentários sobre a produção de Emmanuel Nassar. In: MATTAR, Denise (cur.). *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*. Catálogo de exposição realizada em 2003 e 2004. Rio de Janeiro: CCBB, 2003, p. 137-142.

DEBRET Galeria de Arte. *Coletiva 20 anos de Debret*. Convite de exposição realizada de 20 de dezembro de 2000 a 25 de janeiro de 2001. Belém: Debret Galeria de Arte, 2000. Pasta "Mário Pinto Guimarães". **MU**.

DEBRET Galeria de Arte. *Kuarup*. Convite de exposição realizada de 17 de dezembro de 2004 a 14 de janeiro de 2005. Belém: Debret Galeria de Arte, 2004. Pasta "Mário Pinto Guimarães". **MEP**.

ELF Galeria. *Dina Oliveira*. Convite de exposição realizada de 05 de maio a 05 de junho de 1983. Belém: Elf Galeria, 1983. Pasta "Dina Oliveira". **MEP**.

FBSP. *Bienal Nacional-74*. Catálogo de exposição realizada em novembro e dezembro de 1974. São Paulo: FBSP, 1974. **WS**.

FBSP. *IX Bienal de São Paulo*. Catálogo de exposição realizada de setembro a dezembro de 1967. São Paulo: FBSP, 1967. **WS**.

FBSP. *Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência – Brasil Plástica-72*. Catálogo de exposição realizada em 1972. São Paulo: FBSP, 1972. **WS**.

FBSP. *Pré-Bienal de São Paulo*. Catálogo de exposição realizada em setembro e outubro de 1970. São Paulo: FBSP, 1970. **WS**.

FBSP. *XI Bienal de São Paulo*. Catálogo de exposição realizada de setembro a dezembro de 1971. São Paulo: FBSP, 1971. **WS**.

FERREIRA, Glória (cur.). *Arte como questão: anos 70*. Catálogo de exposição realizada de 05 de setembro a 28 de outubro de 2007. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FRM. *Arte Pará 82*. Catálogo de exposição realizada em 1982. Belém: FRM, 1982. **RM**.

FRM. *Arte Pará 83*. Catálogo de exposição realizada em 1983. Belém: FRM, 1983. **RM**.

FRM. *Arte Pará 84*. Catálogo de exposição realizada de 11 a 19 de outubro de 1984. Belém: FRM, 1984. **RM**.

FRM. *Arte Pará 85*. Catálogo de exposição realizada em 1985. Belém: FRM, 1985. **RM**.

FRM. *Retrato do crítico quando jovem cão: Cláudio de La Rocque Leal*. Catálogo de exposição realizada de 14 a 30 de agosto de 1998, Galeria da Unama. Belém: FRM, 1998. **IC**.

FUNARTE. *27 paisagens brasileiras*. Catálogo de exposição realizada em 1984, MAM Rio. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. **MAM**.

FUNARTE. *3º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Catálogo de exposição realizada de 03 a 29 de novembro de 1980, MNBA e Palácio da Cultura (Palácio Capanema). Rio de Janeiro: Funarte, 1980. **CF**.

FUNARTE. *6º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Catálogo de exposição realizada de 01 de dezembro de 1983 a 15 de janeiro de 1984, MAM Rio. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. **MAM**.

FUNARTE. *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Catálogo de exposição realizada de dezembro de 1984 a janeiro de 1985, MAM Rio. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. **MAM**.

FUNARTE. *Artistas do Pará*. Catálogo de exposição realizada de 11 a 28 de julho de 1978, Galeria Rodrigo M. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. **CF**.

FUNARTE. *Coletiva de desenho*. Catálogo de exposição realizada de 22 de julho a 24 de agosto de 1982 na Galeria Rodrigo M. F. de Andrade. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. **IC**.

FUNARTE. *Emmanuel Nassar*. Impresso de exposição realizada de 31 de janeiro a 15 de fevereiro de 1984, Galeria Macunaíma. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. Pasta “Emmanuel Nassar”. **CF**.

FUNARTE. *Foto-grafismo*. Catálogo de exposição realizada entre abril e maio de 1985, Galeria de Fotografia da Funarte. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. **CF**.

FUNARTE. *II Salão Nacional de Artes Plásticas*. Catálogo de exposição realizada de 15 de dezembro de 1979 a 15 de janeiro de 1980, MAM Rio. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. **CF**.

FUNARTE. *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*. Catálogo de exposição realizada de 04 a 30 de novembro de 1981, MAM Rio. Rio de Janeiro: Funarte, 1981. **CF**.

FUNARTE. *IV Semana Nacional de Fotografia*. Catálogo de programação realizada de 21 a 25 de outubro de 1985 em Belém. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. **CF**.

FUNARTE. *Moraes Rego*. Impresso de exposição realizada de 25 de outubro a 17 de novembro de 1982, Galeria Macunaíma. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. Pasta “Ronaldo Moraes Rego”. **CF**.

FUNDAÇÃO Memorial da América Latina. *Amazônia “o rio”: Valdir Sarubbi*. Catálogo de exposição realizada de 27 de março a 19 de abril de 1992, Galeria do Memorial. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992. **WS**.

GALERIA Angelus. *Emmanuel Nassar expõe na Angelus*. Material de divulgação de exposição realizada de 05 a 13 de novembro de 1982, Galeria Angelus. Belém: SECD/PA; UFPA, 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. **CF**.

GALERIA Angelus. *Exposição Desenhos Gaby*. Convite de exposição realizada de 11 a 18 de junho de 1974. Belém: Galeria Angelus, 1974. **AA**.

GALERIA Angelus. *Exposição Desenhos Gaby*. Convite de exposição realizada de 15 a 23 de setembro de 1975. Belém: Galeria Angelus, 1975. **AA**.

GALERIA Luisa Strina. *Emmanuel Nassar: XLV Bienal Internacional de Veneza / 1993*, catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Luisa Strina; Belém: COSIPAR, 1993. **ECA**.

GALERIA Paulo Prado. *Dina Oliveira*. Catálogo de exposição realizada em outubro de 1985. São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1985. **SP**.

GALERIA Paulo Prado. *Dina Oliveira*. Catálogo de exposição realizada em abril de 1988. São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1988. **IEB**.

GALERIA Portinari. *Amazônia*. Convite de exposição inaugurada em 30 de agosto de 1985. Belém: Galeria Portinari, 1985. Pasta “Ruy Meira”. **WS**.

GALERIA Projecta. *Pintura & Desenho no Pará*. Catálogo de exposição realizada de 26 de maio a 20 de junho de 1981. São Paulo: Galeria Projecta, 1981. Pasta “Osmar Pinheiro”. **MU**.

GALERIA Theodoro Braga. *Dina Oliveira: óleos e desenhos*. Impresso de exposição realizada de 21 a 27 de maio de 1982, Galeria Theodoro Braga. Belém: Centro de Letras e Artes da UFPA, 1982. **MEP**.

GALERIA Theodoro Braga. *Emmanuel Nassar / Mostra Desenhos*. Exposição realizada de 08 a 17 de junho de 1979. Belém: Galeria Theodoro Braga, 1979. **CF**.

GALERIA Theodoro Braga. *Valdir Sarubi: antigos dueños de las flechas*. Impresso de exposição realizada de 07 a 16 de outubro de 1977, Galeria Theodoro Braga. Belém: SECD/PA, 1977. Pasta “Valdir Sarubbi”. **CF**.

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer em Abya Yala e la Gran Comarca. In: GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter (cur.). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 6-23.

JORNAL do Brasil; LIGHT; MAM Rio. *Arte Agora I: Brasil 70/75*. Catálogo de exposição realizada de 11 de março a 25 de abril de 1976. Rio de Janeiro: MAM Rio, 1976. **MAM**.

LEAL, Cláudio de La Rocque (cur.). *A transição*. Catálogo de exposição realizada em junho e julho de 1995, Galeria Rômulo Maiorana. Belém: FRM, 1995. **RM**.

MABE. *Benedicto Mello: arte e fatos*. Catálogo de exposição realizada em 1995. Belém: MABE, 1995. Pasta “Benedicto Mello”. **PR**.

MABE. *Branco de Melo: 60 anos de arte*. Catálogo de exposição realizada de 28 de novembro de 2002 a 28 de fevereiro de 2003. Belém: MABE, 2002. **AV**.

MABE. *Ruy Meira: 50 anos de arte*. Catálogo de exposição realizada de 07 de outubro a 04 de dezembro de 1994. Belém: MABE, 1994. Pasta “Ruy Meira”. **MEP**.

MAC USP. *O popular como matriz*. Catálogo de exposição realizada em outubro em novembro de 1985. São Paulo: MAC USP, 1985. **ECA**.

MAC USP. *Série Humus: pastéis de Dina Oliveira*. Catálogo de exposição realizada em maio e junho de 1984. São Paulo: MAC USP, 1984. **IEB**.

MAM SP. *Panorama de Arte Atual Brasileira 80: desenho e gravura*. Catálogo de exposição realizada em 1980. São Paulo: MAM SP, 1980. **ECA**.

MAM SP. *Panorama de Arte Atual Brasileira: desenho e gravura 1974*. Catálogo de exposição realizada em 1974. São Paulo: MAM SP, 1974. **ECA**.

MANESCHY, Orlando. O corpo sutil das imagens: fotografias de Gratuliano Bibas. In: NAKAGAWA, Rosely (cur. geral). *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: SECULT/PA, 2002, p. 194-202.

MATTAR, Denise (cur.). *Emmanuel Nassar – a poesia da gambiarra*. Catálogo de exposição realizada em 2003 e 2004. Rio de Janeiro: CCBB, 2003.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: FUNDAÇÃO Bienal de Artes Visuais do Mercosul. *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Catálogo de exposição realizada de 02 de outubro a 30 de novembro de 1997. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

MOURA, Diógenes (cur.). *Retumbante natureza humanizada*. Catálogo de exposição realizada de 28 de maio a 03 de agosto de 2014. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2014.

NASSAR, Emmanuel (coord.). *Brinquedos populares*. Catálogo de exposição realizada de 05 a 31 de outubro de 1984, Pinacoteca Municipal. Belém: SEMEC, 1984.

PINHEIRO, Osmar. Artes plásticas no Pará hoje. In: FUNARTE. *Presença das regiões: aspectos do trabalho de artes plásticas no Brasil*. Catálogo de Sala Especial do IV Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado em novembro de 1981, Palácio da Cultura. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 21-24. **CF**.

PONTUAL, Roberto (coord.). *Arte Agora III: América Latina: geometria sensível*. Catálogo de exposição realizada de 08 de junho a 22 de julho de 1978, MAM Rio. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil; GBM, 1978.

REGO, José de Moraes. *As belas*. Convite de exposição realizada de 16 a 22 de maio de 1989, Hilton Hotel. Belém: 1989. Pasta “José de Moraes Rego”. **MEP**.

REGO, José de Moraes. *Rego: exposição de pintura abstrata*. Impresso de exposição realizada de 17 a 30 de outubro de 1959, Clube do Remo. Belém: 1959. Pasta “José de Moraes Rego”. **MEP**.

RESTAURO Gabinete de Arte. *Benedicto Mello: caminhos*. Catálogo de exposição realizada em 1998. Belém: SECULT/PA, 1998. **AA**.

RICCI, Paolo. *40 anos de pintura: 1950-1990*. Catálogo de exposição realizada de 14 a 30 de novembro de 1990. Belém: Museu da UFPA, 1990. Pasta “Paolo Ricci”. **MU**.

RODRIGUES, Maria do Carmo. *Artesanato no Pará*. Catálogo da Exposição-Feira do Artesanato do Pará. Belém: IDESP, 1971. **BC**.

SADALLA Galeria de Arte. *Dina Oliveira*. Catálogo de exposição realizada de 23 de março a 25 de abril de 1987. São Paulo: Sadalla Galeria de Arte, 1987. **SP**

SECDET/PA. *Artistes de l'Amazonie*. Catálogo de exposição realizada de 25 de março a 08 de abril de 1977, Hotel Méridien, Paris (França). Belém: SECDET/PA, 1977. **AV**.

SECDET/PA. *Dina Oliveira: Série Humus – óleos e desenhos*. Convite de exposição realizada de 14 a 21 de junho de 1984, Galeria Angelus. Belém: SECDET/PA, 1984. Pasta “Dina Oliveira”. **CF**.

SECRETARIA de Cultura do Estado de São Paulo. *3º Salão Paulista de Arte Contemporânea*. Catálogo de exposição realizada em 1985. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1985. **WS**.

SECRETARIA de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná. *5º Salão Paranaense de Cerâmica*. Catálogo de exposição realizada de 28 de junho a 28 de julho de 1984, Museu Alfredo Andersen. Curitiba: Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1984. Pasta “Ruy Meira”. **WS**.

SECULT/PA. *Traços e transições da arte contemporânea brasileira: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas*. Belém: SECULT/PA, 2006.

SEMEC. *Brinquedos populares: exposição* (Cadernos de Cultura: Estudos 2). Belém: SEMEC, 1984. **AV**.

UFMT. *Exposição de Valdir Sarubi Medeiros*. Impresso de exposição realizada de 14 de junho a 14 de julho de 1974, Museu de Arte e de Cultura Popular. Cuiabá: UFMT, 1974. Pasta “Valdir Sarubbi”. **MAM**.

UFPA. *Aspecto 68*. Catálogo de exposição realizada de 11 a 30 de agosto de 1968. Belém: UFPA, 1968. **IC**.

UFPA. *Universiartes II: Mostra Universitária de Arte*. Impresso de exposição realizada em novembro de 1972, Galeria Ângelus. Belém: UFPA, 1972. **MU**.

UNAMA. *8º Salão Unama de Pequenos Formatos*. Catálogo de exposição realizada de 25 de abril a 25 de maio de 2002. Belém: Unama, 2002. **CF**.

Periódicos não especializados (artigos em jornais e revistas de variedades)

A Província do Pará

1ª CULTURAL começa hoje expondo trabalhos premiados na IX Bienal de São Paulo. *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8. **AV**.

40 ANOS de arte de Moraes Rego. *A Província do Pará*, Belém, 07 e 08 de junho de 1987, cad. 1, p. 13. **AV**.

A BIBLIOTECA em agosto. *A Província do Pará*, Belém, 10 de setembro de 1957, cad. 1, p. 3. **AV**.

A BIENAL antes de Belém. *A Província do Pará*, Belém, 17 de outubro de 1970, cad. 2, p. 1. **AV**.

A PROPÓSITO de Di, um fato pitoresco. *A Província do Pará*, Belém, 20 de dezembro de 1967, cad. 1, p. 4. **AV**.

ARTE pode integrar Sul e Norte. *A Província do Pará*, Belém, 16 de agosto de 1968, cad. 1, p. 7. **AV**.

ARTISTA paraense vai restaurar Igreja de Santo Alexandre, que será Museu de Arte Sacra. *A Província do Pará*, Belém, 20 de setembro de 1966, cad. 1, p. 6. **AV**.

BARATA, Mario. Exposição de artes plásticas no Teatro da Paz. *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

BELÉM foi para as ruas, de madrugada, com sismo. *A Província do Pará*, Belém, 13 de janeiro de 1970, cad. 1, p. 8. **AV**.

BELTRAND, Pierre. Exposição de pintura. *A Província do Pará*, Belém, 22 de novembro de 1966, cad. 1, p. 6. **AV**.

BELTRAND, Pierre. Exposição de pinturas no Teatro da Paz. *A Província do Pará*, Belém, 20 de novembro de 1966, cad. 1, p. 10. **AV**.

- BELTRAND, Pierre. Exposições. *A Província do Pará*, Belém, 21 de dezembro de 1967, cad. 1, p. 8. **AV.**
- BIENAL – Estimula. Ou divulga, um pouco. *A Província do Pará*, Belém, 01 e 02 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. **AV.**
- BIENAL abre ao público com música. *A Província do Pará*, Belém, 03 de outubro de 1972, cad. 1, p. 3. **AV.**
- BIENAL Amazônica de Artes Visuais. *A Província do Pará*, Belém, 26 de fevereiro de 1972, cad. 2, p. 3. **AV.**
- BIENAL de Artes Visuais representa integração artística regional ao país. *A Província do Pará*, Belém, 28 de setembro de 1972, cad. 1, p. 2. **AV.**
- BIENAL de São Paulo seleciona trabalhos de artistas locais. *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de maio de 1970, cad. 1, p. 10. **AV.**
- BIENAL: uma técnica original no 1º Prêmio de Desenho. *A Província do Pará*, 11 de outubro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV.**
- CAMELÔ premiado no II Salão de Artes Plásticas da UP viaja para São Paulo. *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1965, cad. 2, p. 6. **AV.**
- CAMPOFIORITO analisa aspectos intrínsecos na produção artística. *A Província do Pará*, Belém, 06 de outubro de 1972, cad. 1, p. 7. **AV.**
- CAMPOFIORITO, Quirino. Arte moderna paraense. *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 3, p. 2. **AV.**
- CAMPOFIORITO, Quirino. Concretismo e neoconcretismo em amistoso desacordo. *A Província do Pará*, Belém, 10 de maio de 1959, cad. 2, p. 1-2. **AV.**
- CAMPOFIORITO, Quirino. I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 10 de novembro de 1963, cad. 1, p. 4. **AV.**
- CAMPOFIORITO, Quirino. Rui Meira na Bienal Amazônica. *A Província do Pará*, Belém, 07 de fevereiro de 1973. Pasta “Bienal Amazônica de Artes Visuais”. **WS.**
- CASTRO, Acyr. Bienal, 65 (I). *A Província do Pará*, Belém, 07 de novembro de 1965, cad. 3, p. 2. **AV.**
- CASTRO, Acyr. O conteúdo da forma. *A Província do Pará*, Belém, 25 de janeiro de 2001, cad. Variedades, p. 7. **AV.**
- CASTRO, Acyr. O salão que passou. *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1963, cad. 2, p. 2. **AV.**
- CIVIS agradecem ao comandante da 8a. R.M. a posição assumida. *A Província do Pará*, Belém, 03 de abril de 1964, cad. 1, p. 10. **AV.**
- COMISSÃO escolheu os trabalhos para exposição de jovens artistas na Galeria Ângelus. *A Província do Pará*, Belém, 30 de setembro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV.**
- CONFERÊNCIA de Paolo Ricci no Salão da UP. *A Província do Pará*, Belém, 28 de novembro de 1963, cad. 2, p. 10. **AV.**
- CONFERÊNCIA de um crítico de arte. *A Província do Pará*, Belém, 19 de novembro de 1963, cad. 1, p. 6. **AV.**
- CRONISTA do ‘Jornal do Brasil’ faz análise do I Salão de Artes Plásticas, realizado pela U.P. *A Província do Pará*, Belém, 09 de novembro de 1963, cad. 1, p. 6. **AV.**
- CULTURAL encerrou conferências. *A Província do Pará*, Belém, 17 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8. **AV.**

DE ARTE e de vida por dentro da mostra. *A Província do Pará*, Belém, 04 de novembro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV**.

DE LA ROCQUE Leal abre sua primeira exposição. *A Província do Pará*, Belém, 07 de agosto de 1974, cad. 2, p. 1. **AV**.

DO BENEDITO. *A Província do Pará*, Belém, 16 de dezembro de 1966, cad. 1, p. 8. **AV**.

DRUMMOND, Dionorte. O Clube de Artes Plásticas da Amazônia. *A Província do Pará*, Belém, 13 de setembro de 1959, cad. 1, p. 5. **AV**.

EDSON Arruda: a necessidade do júri e críticas à violência. *A Província do Pará*, Belém, 07 de outubro de 1972, cad. 1, p. 3. **AV**.

ESSA feira de arte é feita para alegrar o seu domingo. *A Província do Pará*. Belém, 24 e 25 de janeiro de 1971, cad. 1, p. 10. **AV**.

EXPOSIÇÃO de arte sacra com obras valendo mais de um milhão. *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de outubro de 1970, cad. 2, p. 6. **AV**.

EXPOSIÇÃO de pintura abstracionista do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 16 de outubro de 1960, cad. 1, p. 2. **AV**.

FRANCISCO COELHO, Joaquim. Da pintura de Estela Campos. *A Província do Pará*, Belém, 31 de maio de 1959, cad. 1, p. 8. **AV**.

FRANCO, Nilo. Cultura, num grande trabalho. *A Província do Pará*, Belém, 29 de outubro de 1966, cad. 1, p. 5. **AV**.

GALERIA Angelus está recebendo trabalhos da exposição jovem. *A Província do Pará*, Belém, 20 e 21 de setembro de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

GAROTO foi destaque na mostra que leva Pará à Pré-Bienal. *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 1, p. 5. **AV**.

GOELDI diz que coleção foi bem vendida à USP. *A Província do Pará*, Belém, 27 e 28 de junho de 1971, cad. 1, p. 10. **AV**.

GRANDE acompanhamento nos funerais de Leônidas Monte. *A Província do Pará*, Belém, 04 de janeiro de 1970, cad. 1, p. 10. **AV**.

GRANDE frequência aos cursos do II Salão de Artes Plásticas da UP. *A Província do Pará*, Belém, 06 de novembro de 1965, cad. 2, p. 6. **AV**.

GRANDE passado histórico do prédio onde vai ser o Museu de Arte do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 05 de abril de 1970, cad. 1, p. 10. **AV**.

HENRIQUE, Waldemar. A Galeria Ângelus do Teatro da Paz. *A Província do Pará*, Belém, 25 e 26 de dezembro de 1969, cad. 5, p. 4.

I CULTURAL premia artistas paraenses e concede menção honrosa a pintor de 11 anos. *A Província do Pará*, Belém, 18 e 19 de agosto de 1968, cad. 1, p. 8.

I CULTURAL teve palestra sobre tropicália e hoje ouve Haroldo de Campos. *A Província do Pará*, Belém, 13 de agosto de 1968, cad. 1, p. 9. **AV**.

I CULTURAL. *A Província do Pará*, Belém, 07 de agosto de 1968, cad. 2, p. 3. **AV**.

I CULTURAL. *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de agosto de 1968, cad. 2, p. 3. **AV**.

IMPORTANTES palestras sobre artes plásticas realizará a UP na próxima semana. *A Província do Pará*, Belém, 24 de novembro de 1963, cad. 1, p. 10. **AV**.

INAUGURADA a exposição de Estela Campos. *A Província do Pará*, Belém, 28 de maio de 1959, cad. 2, p. 6. **AV**.

INAUGURADA ontem a exposição de arte abstrata da pintora Miranda Campos. *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1957, cad. 2, p. 6. **AV.**

JOTAGÊ & Equipe. Universitários e Universidades. *A Província do Pará*, Belém, 07 de novembro de 1965, cad. 1, p. 9. **AV.**

JOTAGÊ & Equipe. Universitários e Universidades. *A Província do Pará*, Belém, 14 de novembro de 1965, cad. 1, p. 7. **AV.**

JOVEM pintor paraense expõe no Teatro da Paz. *A Província do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1967, cad. 1, p. 10. **AV.**

JURANDIR, Carlos. A difícil arte da comunicação fácil. *A Província do Pará*, Belém, 22 de agosto de 1968, cad. 2, p. 1. **AV.**

LANA. Lana em Tom Maior. *A Província do Pará*, Belém, 07 e 08 de junho de 1970, cad. 3, p. 10. **AV.**

LANA. Lana em tom maior. *A Província do Pará*, Belém, 15 e 16 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 10. **AV.**

MACHADO COELHO, Inocêncio. Nota sobre a escultora e pintora Miranda Campos. *A Província do Pará*, Belém, 25 de agosto de 1957, cad. 1, p. 8. **AV.**

MARAJÓ, Flávio. Jovem Arte (ou a revolução do Grupo). *A Província do Pará*, Belém, 04 de dezembro de 1966, cad. 3, p. 1. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Em frente. *A Província do Pará*, Belém, 08 de janeiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Em frente. *A Província do Pará*, Belém, 19 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Em frente. *A Província do Pará*, Belém, 20 de janeiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Em frente. *A Província do Pará*, Belém, 24 e 25 de maio de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Em frente. *A Província do Pará*, Belém, 25 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Em frente. *A Província do Pará*, Belém, 26 de maio de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Em frente. *A Província do Pará*, Belém, 27 de fevereiro de 1970, cad. 2, p. 3. **AV.**

MARTINS, Edwaldo. Mostra paraense entrega Galeria Theodoro Braga. *A Província do Pará*, Belém, 17 de março de 1977, cad. 2, p. 3. **AV.**

MÉDICI abriu exposição de arte sacra: Teatro da Paz. *A Província do Pará*, Belém, 11 e 12 de outubro de 1970, cad. 1, p. 8. **AV.**

MEIRA vai presidir Fundação Cultural do Pará. *A Província do Pará*, Belém, 17 de agosto de 1971, cad. 1, p. 3. **AV.**

MENDONÇA, Carlos. Um nome para o museu de arte. *A Província do Pará*, Belém, 01 de setembro de 1970, cad. 2, p. 4. **AV.**

MOSTRA de pintura abstracionista. *A Província do Pará*, Belém, 15 de outubro de 1959, cad. 2, p. 6. **AV.**

MUSEU de Arte da Cidade já está sendo providenciado. *A Província do Pará*, Belém, 21 de outubro de 1967, cad. 1, p. 5. **AV.**

OBRAS de pintura e escultura abriram salão permanente exposições do Teatro da Paz. *A Província do Pará*, Belém, 22 de outubro de 1966, cad. 2, p. 6. **AV**.

PAINEL de pintura e Concurso de trovas no Teatro da Paz, hoje. *A Província do Pará*, Belém, 25 de junho de 1966, cad. 1, p. 6. **AV**.

PAOLO vai falar hoje no USIS. *A Província do Pará*, Belém, 08 de dezembro de 1966, cad. 1, p. 8. **AV**.

PARÁ integrado no progresso das artes. *A Província do Pará*, 05 de outubro de 1972, cad. 1, p. 3. **AV**.

PAULO Chaves: duradouro, só saindo de Belém. *A Província do Pará*, Belém, 01, 02 e 03 de janeiro de 1971, 3º cad., p. 4-5. **AV**.

PINHEIRO de Souza: agir conforme o orçamento. *A Província do Pará*, Belém, 21 e 22 de março de 1971, cad. 1, p. 10. **AV**.

PINTO, Lúcio Flávio. Quark. *A Província do Pará*, Belém, 03 de outubro de 1972, cad. 2, p. 3. **AV**.

PINTOR paulista vai expor na Galeria Angelus. *A Província do Pará*, Belém, 28 de fevereiro de 1967, cad. 2, p. 6. **AV**.

PINTURA abstrata tema de palestra no Teatro da Paz. *A Província do Pará*, Belém, 26 de junho de 1966, cad. 2, p. 2. **AV**.

PINTURA nas férias em curso de Betty Santos. *A Província do Pará*, Belém, 02 de dezembro de 1971, cad. 1, p. 3. **AV**.

PIRES, Francisco Xavier. Nestor Bastos Júnior procura seu caminho. *A Província do Pará*, Belém, 04 e 05 de julho de 1971, cad. 1, p. 8. **AV**.

POR UMA BIENAL aberta para permitir a visão constante do que acontece... *A Província do Pará*, Belém, 06 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. **AV**.

PORTFÓLIO 80 confirmando o reinado da fotografia em Belém. *A Província do Pará*, Belém, 18 de maio de 1980, cad. 2, p. 4. **AV**.

RODRIGUES, Roberto. Cerâmica marajoara: atração a parte. *A Província do Pará*, Belém, 22 e 23 de março de 1970, cad. 4, p. 2. **AV**.

TAPEÇARIA sem mestre ganha a Bienal. *A Província do Pará*, Belém, 18 de outubro de 1972, cad. 1, p. 8. **AV**.

UMA TÉCNICA original no 1º Prêmio de Desenho. *A Província do Pará*, Belém, 1 de outubro de 1972, cad. 1, p. 5. **AV**.

USIS inicia amanhã ciclo de conferências. *A Província do Pará*, Belém, 11 de abril de 1967, cad. 1, p. 5. **AV**.

VAUCOIS, Françoise. A Amazônia em Paris. Tradução de Lindanor Celina. *A Província do Pará*, Belém, 15 de maio de 1977, cad. 3, p. 9. **AV**.

Amazônia

LEMBRANÇAS do Pará na arte de Valdir Sarubbi. *Amazônia*, outubro de 1977, p. 34-37. Pasta "Valdir Sarubbi". **CF**.

Correio da Manhã

O ESTADO atual das artes na Europa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1923, cad. 1, p. 2. **HD**.

Correio do Povo

CAIXAS sonoras também são expostas na XI Bienal: Pará. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 10 de outubro de 1971. **WS**.

Diário Carioca

BENTO, Antônio. Artes. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1958, cad. 1, p. 6. **HD**.

Diário de Notícias

LEITE, José Roberto Teixeira. Vida das artes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1958, cad. 1, p. 6. **HD**.

Diário do Pará

BERNARDINO Script. *Diário do Pará*, Belém, 27 de maio de 1984, cad. 1, p. 11. **HD**.

Diário do Paraná

ARAÚJO, Adalice. Enquete: 3ª Exposição, Encontro de Museus. *Diário do Paraná*, Curitiba, 08 de novembro de 1970, cad. 3, p. 7. **HD**.

Filme Cultura

BERNARDET, Jean-Claude. Anotações hipotéticas sobre alguns filmes de curta-metragem. *Filme Cultura*, n. 37, janeiro a março de 1981, Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 56-59. **ECA**.

ESPÍRITO SANTO, Michel do. X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. *Filme Cultura*, n. 28, fevereiro de 1978, Rio de Janeiro: Embrafilme, p. 66. **ECA**.

Folha do Norte

ALTMAN, Eliston. O significado da exposição abstrata. *Folha do Norte*, Belém, 02 de julho de 1961. **AV**.

HENRIQUE, Waldemar. Galeria encerra sua primeira mostra de quadros doados. *Folha do Norte*, Belém, 19 de maio de 1972, cad. 2, p. 1. **AV**.

MUITA gente vê I Bienal. *Folha do Norte*, Belém, 05 de outubro de 1972. Pasta "Bienal Amazônica de Artes Visuais". **WS**.

Folha Vespertina

1ª CONFERÊNCIA sobre pintura francesa. *Folha Vespertina*, Belém, 23 de agosto de 1960, cad. 1, p. 3. **AV**.

DIA 13 na EBE Galeria a exposição de pintura de Raimundo Nogueira. *Folha Vespertina*, Belém, 11 de outubro de 1960, cad. 1, p. 1. **AV**.

EQUIPE Gestalt vai promover exposição de pintura em agosto. *Folha Vespertina*, Belém, 09 de julho de 1960, cad. 1, p. 1-2. **AV**.

INTELECTUAIS e parlamentares aplaudem a Equipe Gestalt. *Folha Vespertina*, Belém, 23 de agosto de 1960, cad. 1, p. 1-2. **AV**.

PAULO Mendes discorreu sobre pintura francesa. *Folha Vespertina*, Belém, 26 de agosto de 1960, cad. 1, p. 2. **AV**.

PAULO Mendes falará sobre pintura francesa. *Folha Vespertina*, Belém, 25 de agosto de 1960, cad. 1, p. 3. **AV**.

Jornal do Brasil

LAUS, Harry. O I Salão da Amazônia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1963, cad. B, p. 4. **HD**.

LAUS, Harry. Carta a um moço de Belém. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1963, cad. 3, p. 4. **HD**.

PINTORA paraense anuncia que a arte moderna está tomando conta de Belém. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1958, cad. 1, p. 13. **HD**.

PONTUAL, Roberto. Artes plásticas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de março de 1976. **MAM**.

Jornal do Commercio

CAMPOFIORITO, Quirino. Bienal nacional e vanguardismo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1974, cad. 2, p. 7. **HD**.

Manchete

AQUINO, Flávio de. Bienal: as belas formas do protesto. *Manchete*, n. 1013, ano 20, Rio de Janeiro: Bloch, 18 de setembro de 1971, p. 62. **HD**.

AQUINO, Flávio de. Mais um salão. *Manchete*, ano 33, n. 1708, Rio de Janeiro: Bloch, 12 de janeiro de 1985, p. 94. **HD**.

RAMOS, Oscar. O Salão da Amazônia. *Manchete*, ano 11, n. 611, Rio de Janeiro: Bloch, 04 de janeiro de 1964, p. 80. **HD**.

Notícias Populares

SARUBI desintegra e decompõe elementos. *Notícias populares*, São Paulo, 25 de dezembro de 1973. Pasta "Valdir Sarubbi". **WS**.

O Estado de São Paulo

A ARTE que chega de outros estados. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 de maio de 1981. Pasta "Emmanuel Nassar". **WW**.

PEDROSO D'HORTA, Arnaldo. Desenho de labirinto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 de dezembro de 1973. Pasta "Valdir Sarubbi". **WS**.

O Estado do Pará

A PRODUÇÃO cultural na Amazônia. *O Estado do Pará*, Belém, 23 de dezembro de 1979, cad. D, p. 10-12. **AV**.

CUNHA, Ray. Galeria Um: mercado de arte em ascensão. *O Estado do Pará*, Belém, 04 de janeiro de 1980, cad. 2, p. 2. **AV**.

REGO, José de Moraes. Colonialismo cultural e provincianismo. *O Estado do Pará*, Belém, 15 de dezembro de 1979, cad. 2, p. 2. **AV**.

UM AMBIENTE para sobreviver. *O Estado do Pará*, Belém, 09 e 10 de dezembro de 1979, cad. D, p. 2. **AV**.

UM CONSPIRADOR que quer a anistia para Brizola. *O Estado do Pará*, Belém, 08 de abril de 1979, cad. Documento, p. 2. **AV**.

O Globo

ABREU, Gilberto de. Fronteiras de um pintor cineasta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 de março de 1994, cad. 2. Pasta “Emmanuel Nassar”. **CF**.

O Liberal

A CRIANÇA diante da vida na pintura ingênua de Rego. *O Liberal*, Belém, 28 de março de 1976, cad. 2, p. 4. **AV**;

AS CORES de Belém nas telas que Emanuel mostra ao Rio. *O Liberal*, Belém, 28 de janeiro de 1984. Pasta “Emmanuel Nassar”. **WW**.

FACES de Geraldo Teixeira. *O Liberal*, Belém, 12 de abril de 2006, cad. Cartaz, p. 1. **AV**.

LEAL, Cláudio de La Rocque. Tecelão de paisagens. *O Liberal*, Belém, 25 de setembro de 1994, cad. Cartaz, p. 1. Pasta “Benedicto Mello”. **MEP**.

MUITAS cores e formas na mostra de Nassar. *O Liberal*, Belém, 02 de setembro de 1984. Pasta “Emmanuel Nassar”. **WW**.

O TROTE dos calouros: mocidade, voz do povo!. *O Liberal*, Belém, 31 de março de 1951, 1º cad., p. 4. **HD**.

PEREIRA, João Carlos. Viajores: passeio pelos caminhos do autoconhecimento. *O Liberal*, Belém, 14 de agosto de 1982. Pasta “Geraldo Teixeira”. **CF**.

PINTORES paraenses seguem a escola abstracionista. *O Liberal*, Belém, 21 de setembro de 1959, cad. 1, p. 7. **AV**.

UM PROJETO de documentação fotográfica que, além de registrar, promove reflexão em nome da cultura. *O Liberal*, Belém, 15 de abril de 1984. Pasta “Luiz Braga”. **MEP**.

UM RETORNO às galerias através de desenhos e colagens. *O Liberal*, Belém, 05 de novembro de 1982. Pasta “Emmanuel Nassar”. **WW**.

VIVER de arte não dá pé. *O Liberal*, Belém, 22 de julho de 1988, cad. 2, p. 1. **AV**.

PZZ

BORDALLO, Mariana. Sarubbi: memórias afetivas e origens culturais. *PZZ*, n. 26, Belém, 2017, p. 94-97.

BORDALLO, Mariana. Valdir Sarubbi: o artista e sua obra. *PZZ*, n. 26, Belém, 2017, p. 88-93.

SOBRAL, Acácio. Rego. *PZZ*, ano II, n. 5, Belém, 2008, p. 74-83.

Realidade

CARTA, Luís. Realidade na Amazônia. *Realidade*, ano 6, n. 67, São Paulo: Abril, outubro de 1971, p. 30-32. **AA**.

CIVITA, Victor. Carta do editor. *Realidade*, ano 6, n. 67, São Paulo: Abril, outubro de 1971, p. 3. **AA**.

Suplemento Literário

NUNES, Benedito. Panorama cultural: 1959. *Suplemento Literário*, São Paulo, 31 de outubro de 1959, cad. 1, p. 4. **HD**.

Veja

FORÇA natural: a abstração indígena de Dina Oliveira. *Veja*, n. 968, São Paulo: Abril, 25 de março de 1987, p. 137. **RV**

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. No rumo do sul: chegando a São Paulo a arte jovem do Pará. *Veja*, n. 665, São Paulo: Abril, 03 de junho de 1981, p. 128. **RV**.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Rumo do norte: no Rio, as imagens de um artista do Pará. *Veja*, n. 805, São Paulo: Abril, 08 de fevereiro de 1984, p. 111. **RV**.

PRÉ-BIENAL surpreendente: os bons artistas jovens que o Brasil não esperava – nem conhecia. *Veja*, n. 107, São Paulo: Abril, 23 de setembro de 1970, p. 86-88. **RV**.

Referências bibliográficas (livros, capítulos, artigos científicos e trabalhos acadêmicos)

ALAMBERT, Francisco. Para uma história (social) da arte brasileira. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes; Sesc São Paulo, 2014, p. 6-20.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. Dissertação apresentada ao Mestrado em História da UFF, Niterói (RJ), 2013.

AMARAL, Aracy. Comunicação ao Simpósio de Austin, Texas [1975]. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: artigos e ensaios (1961-1981)*. 2ª ed. São Paulo: 34, 2013, p. 442-449.

AMARAL, Aracy. *Etsedron: uma forma de violência* [1976]. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: artigos e ensaios (1961-1981)*. 2ª ed. São Paulo: 34, 2013, p. 266-270.

AMARAL, Aracy. Indagações, extensão e limites do regionalismo [1983]. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 15-22.

AMARAL, Aracy. Reflexões a propósito de ‘Arte no Brasil – Documento/Debate’: o que é arte brasileira? [1976]. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: artigos e ensaios (1961-1981)*. 2ª ed. São Paulo: 34, 2013, p. 263-265.

- AMARAL, Aracy. Situação dos museus de arte no Brasil: uma avaliação [1986]. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 216-221.
- AMARAL, Aracy. XI Bienal: primeira visita – “protótipos” e “múltiplos” [1971]. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: artigos e ensaios (1961-1981)*. 2ª ed. São Paulo: 34, 2013, p. 406-413.
- AMARAL, Tarsila do. Pintura pau-brasil e antropofagia. *RASM*, Revista Anual do Salão de Maio, n. 1, São Paulo, 1939. **IEB**.
- ANDRIANI, André. *A atuação da FUNARTE através do INAP no desenvolvimento cultural da arte brasileira contemporânea nas décadas de 70 e 80 e interações políticas com a ABAPP*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2010.
- ANDRIANI, André. *Funarte e a arte brasileira contemporânea: políticas culturais públicas do INAP e CEAV*. Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2016.
- ANJOS, Moacir dos. Arte em trânsito. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 303-307.
- ARENAS, José Fernández. *Teoría y metodología de la historia del arte*. 2ª ed. Barcelona: Anthropos, 1984.
- ARIAS, María Isabel; CONEDO, Zaira Pedrozo; OCAÑA, Alexander Ortiz. *Decolonialidad de la educación: emergencia/urgencia de una pedagogía decolonial*. Santa Marta: Universidad del Magdalena, 2018.
- ASBURY, Michael. Historiographies of the contemporary: modes of translating in and from conceptual art. In: MATTOS, Cláudia; CONDURU, Roberto (eds.). *New Worlds: frontiers, inclusion, utopias*. São Paulo: CBHA; CIHA, 2017, p. 188-201.
- AYALA, Walmir. *Vamos salvar este salão?: manifesto/relatório sob forma de diário na trilha dos trabalhos do Júri de Seleção e Premiação do V Salão Nacional de Artes Plásticas (1982)*. Rio de Janeiro: Cultura Contemporânea, 1982. **CF**.
- BARATA, Frederico. *As artes plásticas no Brasil: arqueologia*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.
- BARATA, Mario. O contemporâneo é o que ficará do presente no futuro. *Módulo: revista de arte, cultura e arquitetura*, n.73, Rio de Janeiro: Avenir, novembro de 1982. **HD**.
- BARCINSKI, Fabiana Werneck; FERREIRA, Hélio Dias; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: S. Roesler; Instituto Cultural The Axis, 2003.
- BARDI, Pietro Maria. *Acervo Banco Chase Manhattan*. Sem local: Index, 1989. **ECA**.
- BAYÓN, Damián (org.). *América Latina en sus artes*. Cidade do México: Siglo Veintiuno; Paris: Unesco, 1974.
- BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila, 1977.
- BAYÓN, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción [1940-1972]*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM; EAUM, 2014.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 143-277.

- BEZERRA, Ararê Marrocos. *Amazônia, lendas e mitos*. 2ª ed. rev. e ampl. Belém: Cecafam; Telepará, 1985. **IEB**.
- BEZERRA, Denis. *Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2016.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991.
- BITAR, Rosana. *Sarubbi*. Belem: Estacon, 2002.
- BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAGA, Júnia de Barros. *O Clube de Artes Plásticas da Amazônia: a experimentação abstrata e as transformações na pintura de seus artistas*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.
- BRAUDEL, Fernand. A longa duração [1958]. Tradução de Ana Maria de Almeida Camargo. *Revista de História, USP*, v. 30, n. 62, abril a junho de 1965, p. 261-294.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.
- CAMPOS, Marcelo. *Emmanuel Nassar*. Niterói (RJ): MAC Niterói, 2010.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. 4ª reimpr. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *O mundo inteiro como lugar estranho*. Tradução de Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Edusp, 2016.
- CASTELNUOVO, Enrico. A fronteira na história da arte. In: CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 197-222.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*. Belém: Labor Editorial, 2011.
- CATTANI, Icleia Borsa. Os salões de arte são espaços contraditórios [1986]. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 295-297.

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHAGAS, Pedro Dolabela. “1970”: *arte e pensamento*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- CHAVES FERNANDES, Paulo. As fontes que pensam o olhar. *Espaço Científico*, n. 1, Belém: Gráfica e Editora Universitária da UFPA, 1985, p. 9-22. **AA**.
- CHAVES, Gileno. Pinto Guimarães: um homem realizado. In: Unama. *VI Salão Unama de Pequenos Formatos*. Catálogo de exposição realizada de 26 de abril a 01 de junho de 2000, Belém: Unama, 2000. **CF**.
- CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999, p. 27-39.
- CHIARELLI, Tadeu. De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil. *Novos Estudos*, v. 80, São Paulo: CEBRAP, novembro de 2010, p. 113-132.
- CHIARELLI, Tadeu. Emmanuel Nassar: erudito e popular. *Galeria*, n. 14, São Paulo: 1989, p. 52-55.
- CHIARELLI, Tadeu. Luiz Braga e Emmanuel Nassar: matrizes. In: MENEGAZZO, Maria; ZANELATTO, Rosana; MALDONADO, Rafael (orgs.). *Marco cultural: questões contemporâneas em debate*. Campo Grande: UFMS, 2008, p. 37-53.
- CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.
- CHIKAOKA, Miguel. Imagens do Norte. In: MAGALHÃES, Ângela; MARTINS, José Carlos (orgs.). *Amazônia: luz e reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte; Caracas: Consejo Nacional de la Cultura de la Republica de Venezuela, 1997, p. 109-112.
- CHIODETTO, Éder (org.), *Luiz Braga: fotografias*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- COELHO, Marinilce. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946-1952)*. Tese apresentada ao Doutorado em Teoria e História Literária da Unicamp, Campinas (SP), 2003.
- COIMBRA, Oswaldo. *Dom Alberto Ramos mandou prender seus padres: a denúncia de Frei Betto contra o arcebispo do Pará, em 1964*. Belém: Paka-Tatu, 2003.
- CONCEIÇÃO, Alexandra Castro. *O cinema de Vicente F. Cecim nos anos 70*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2016.
- CONDURU, Roberto. A história da Arte no Brasil, “de cá para lá”. In: MARQUES, Luiz; MATTOS, Cláudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira?. *Perspective*, Revista do Institut National d’Histoire de l’Art (França), n. 2/2013, dezembro de 2013.
- CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- CONDURU, Roberto. *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.
- CORTEZ, Roberto. Quem conta um conto aumenta um ponto. In: NUNES, André Costa et al. *1964: Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: edição dos autores, 2004, p. 43-118.
- COSTA, Tony Leão da. “Música de subúrbio”: *cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*. Tese apresentada ao Doutorado em História da UFF, Niterói (RJ), 2013.
- COUTO, André Luiz Faria; SILVA, Luiza Helena Oliveira da. *És tupi do Brasil: a presença do índio na obra de Clécio Penedo*. Barra Mansa (RJ): C. Penedo, 2001.
- CRUMB, Robert *Fritz the cat*. Tradução de Alexandre Matias. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2004.

- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Tradução ao espanhol de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010.
- DUARTE, Paulo Sérgio. Modernos fora dos eixos. In: Ferreira, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 127-134.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. 13ª ed. Tradução de Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa: Presença, 2007.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FABBRINI, Ricardo. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Unicamp, 2002.
- FARIAS, Edison. Academia de Belas Artes na Amazônia. In: BRAGA, Lia; MARTINS, Bene; MANESCHY, Orlando (orgs.). *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*. Belém: ICA/UFPA, 2009, p. 54-73.
- FARIAS, Edison. *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém*. Tese apresentada ao Doutorado em Artes da USP, São Paulo, 2003.
- FARIAS, Edison. O macro micro mundo de Veiga Santos. In: COSTA, Luiz Cláudio da; CABO, Sheila (orgs.). *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (2011)*, Rio de Janeiro: ANPAP; UERJ, 2011, p. 1679-1689.
- FARIAS, Edison; CUTRIM, Eliana. Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato. In: MEDEIROS, Afonso; ROCHA, Maurílio Andrade (orgs.). *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*. Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 121-144.
- FARIAS, Edison; RIBEIRO, Ilton. Bienal (somente duas): a arrancada cultural de uma universidade nortista sem tradição nas artes plásticas. In: BRAGA, Lia; FARIAS, Edison. *Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes: provocações-transformações-revolta*, Belém: PPGARTES/UFPA, 2010, p. 334-346.
- FARIAS, Edison; VEIGA NETTO, Joaquim. Os últimos suspiros da pintura acadêmica no Pará: a herança Betty Veiga Santos. In: SANTOS, Nara Cristina et al. (orgs.). *24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (2015)*, Santa Maria (RS): ANPAP; UFRGS; UFSM, 2015, p. 2026.
- FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.
- FERREIRA, Paulo Roberto. *A censura no Pará: a mordaca a partir de 1964 (registros e depoimentos)*. Belém: Paka-Tatu, 2015.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). *Antíteses*, Revista do Programa de Pós-graduação em História Social da UEL, v. 7, n. 14, Londrina (PR), julho a dezembro de 2014, p. 20-42.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará (1890-1910). *Clio*, Revista do Programa de Pós-graduação em História da UFPE, n. 28.1, Recife, 2010.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-186.

- FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.
- FREITAS, Artur. Arte moderna: notas sobre a autonomia. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). *História e Arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 177-200.
- FROTA, Antônio Juvenil da. *A luz, o tema e a técnica: a relação impressionista nas pinturas de paisagens de Pinto Guimarães*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2015.
- FUNARTE. *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985.
- FUNARTE. *Relatório de atividades 1976 a 1978*. Rio de Janeiro: Funarte, [1979?]. CF.
- FUNARTE. *Relatório de atividades Funarte 1982*. Rio de Janeiro: Funarte, [1983?]. CF.
- GALVÃO, Pedro. Vencidos vencedores. In: NUNES, André Costa et al. *1964: Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: edição dos autores, 2004, p. 15-42.
- GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. Biennials of the South on the edges of the global. *Third Text*, v. 27, n. 4, Routledge, 2013, p. 442-455.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Nova Iorque (EUA): Oxford, 1998.
- GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 249-279.
- GLUSBERG, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.
- GODOY, Patricia Bueno. O nacionalismo na arte decorativa brasileira – de Eliseu Visconti a Theodoro Braga. In: MIYOSHI, Alexander; DAZZI, Camila; CARDOSO, Renata (orgs.). *Anais do I Encontro de História da Arte*, Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp, Campinas, v. 3, 2005, p. 78-86.
- GOLDWATER, Robert. *Primitivism in modern art*. ed. ampl. Cambridge: Harvard University, 1986.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2013.
- GRUZINSKI, Serge. *A Amazônia e as origens da globalização (Sécs.XVI-XVIII): da história local à história global*. Belém: Estudos Amazônicos, 2014.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. *Topoi*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, março de 2001, p. 175-195.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madri: Alianza Editorial, 2000, p. 557-57.
- GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and the Cold War*. Tradução ao inglês de Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago, 1983.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Tradução de António José Massano. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HADJINICOLAOU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1981.
- HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. Tradução de Sônia Taborda. *Porto Arte*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, v. 13, n. 22, Porto Alegre, maio de 2005.

- HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporâneo: estructuras de una revolución artística*. Tradução ao espanhol de Agustín Temes e Étienne Barr. Madri: Casimiro, 2017.
- HERKENHOFF, Paulo. Apresentação. In: FUNARTE, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 1-5.
- IBGE. *Sinopse preliminar do Censo Demográfico: Pará*. IX Recenseamento Geral do Brasil, v. I, tomo I, n. 5, Rio de Janeiro: IBGE, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. Grids. *October*, v. 9, verão de 1979, p. 50-64.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Tradução de Gilson Cardoso de Souza. Bauru: Edusc; Salvador: Edufba, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 7ª ed. rev. Campinas: Unicamp, 2013.
- LEAL, Carlos (ed.). *Emmanuel Nassar*. Rio de Janeiro: Barléu, 2011.
- LINHARES, Anna Maria Alves. *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*. Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2015.
- LUZ, Angela Ancora. Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n. 13, Rio de Janeiro, 2006, p. 59-63.
- MACHADO, Ismael. *Golpe, contragolpes e guerrilhas: o Pará e a ditadura militar*. Belém: IAP, 2014.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakóvski: antologia poética*. 4ª ed. Tradução de E. Carrera Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. ¿Identidad o modernidad?. In: BAYÓN, Damián (org.). *América Latina em sus artes*. Cidade do México: Siglo XXI; Unesco: Paris, 1974, p. 19-33.
- MARETTI, Marialba; BERBEL, Mauren. Entrevista com Emmanuel Nassar. *Contemporâneos: revista de artes e humanidades*, Revista do LEPCON/UFABC, n. 11, novembro de 2012 a abril de 2013.
- MARIANO, Walter. *Etsedron*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFBA, Salvador, 2005.
- MAROJA, Camila. A construção de um cânone para a arte latino-americana: análise de uma narrativa regional dos anos 1970 aos 2000. *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: territórios da história da arte*, Uberlândia (MG): CBHA, 2015, p. 767-774.
- MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.
- MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à história da pintura na Província do Gram-Pará no Segundo Reinado: esboço biográfico de um artista esquecido*. Belém: Sagrada Família, 1975. **BC**.
- MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas do Pará dos anos 1940 a 1980*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV, Rio de Janeiro, 2008.
- MEIRA, Maria Angélica. *A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)*. Tese apresentada ao Doutorado em História da UFPA, Belém, 2018.
- MENDES, Francisco Paulo. A pintura francesa contemporânea. In: NUNES, Benedito (org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT/PA, 2001, p. 187-188.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003, p. 11-36.
- MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: IDESP; DIFEL, 1984.
- MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 32, n. 94, São Paulo: ANPOCS, junho de 2017.

- MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.
- MINISTÉRIO da Educação e Cultura do Brasil. *Estatuto da Universidade do Pará: a que se refere o Decreto n.º 42.427, de 12 de outubro de 1957*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1957.
- MIRANDA, Cybelle et al. *Uma formação em curso: esboços da graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Belém: UFPA, 2015.
- MOKARZEL, Marisa. Emmanuel Nassar: nas margens do urbano. *Movendo ideias*, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da UNAMA, vol. 18, n. 1, Belém, janeiro a junho de 2011.
- MOKARZEL, Marisa. Entre garças e urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. *Caderno VídeoBrasil*, v. 2, n. 2, São Paulo: Associação Cultural VídeoBrasil, 2006, p. 78-109.
- MOKARZEL, Marisa. *Navegante da luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.
- MOKARZEL, Marisa. *Percursos transversais e descontínuos: visualidade amazônica e o circuito de arte em Belém (1980–2000)*. Tese apresentada ao Doutorado em Sociologia da UFC, Fortaleza, 2005.
- MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. *Rumo à Amazônia, terra da fartura: Jean-Pierre Chabloz e os cartazes concebidos para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas, 2012.
- MORAES, Cleodir da Conceição. *O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970*. Tese apresentada ao Doutorado em História da UFU, Uberlândia (MG), 2014.
- MORAIS REGO, Clóvis. *Theodoro Braga: historiador e artista*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1974.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MORETHY COUTO, Maria de Fátima. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Unicamp, 2004.
- NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. 2ª ed. Tradução de Berilo Vargas Rio de Janeiro: Record, 2001.
- NUNES, Benedito (org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT/PA, 2001.
- NUNES, Benedito. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade [1967]. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. Ângelo Venosa: “mundo sem voz, coisa opaca”. In: VENOSA, Ângelo. *Ângelo Venosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *História de uma coleção: arte brasileira entre os anos 1960-1980 no acervo do Banco JPMorganChase*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2003. IC.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. As fontes do olhar. In: PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Elementos de estética*. 2ª ed. rev. e ampl. Belém: Cejup, 1988, p. 123-130. BC.

- PAES LOUREIRO, João de Jesus. O tempo presente do tempo passado. *In: NUNES, André Costa et al. 1964: Relatos subversivos: os estudantes e o golpe militar no Pará*. Belém: edição dos autores, 2004, p. 247-266.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. Por uma fala amazônica sobre a cultura. *In: FUNARTE. As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 111-122.
- PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.
- PECCININI, Daysi. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações, fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.
- PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica [1966]. *In: FERREIRA, Glória (org.). Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 143-145.
- PINHEIRO, Osmar. A visualidade amazônica. *In: FUNARTE. As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 89-100.
- PINHEIRO, Victor Sales. Nota biográfica. *Asas da palavra: Benedito Nunes*, Revista do Centro de Ciências Humanas e Educação da UNAMA, v. 12, n. 25, Belém, junho de 2009, p. 63.
- PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- POTIGUAR, Yeda Lobato. *A obra do escultor paraense João Pinto*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Licenciatura em Educação Artística da UFPA, Belém, 1983. Pasta “João Pinto”. **MEP**.
- PRATT, Mary Louise. A crítica na zona de contato: nação e comunidade fora de foco. *Travessia*, Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC, n. 38, jan./jul. 1999.
- PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: Edusc, 1999.
- REGO MONTEIRO, Vicente do. *Legendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone* [1923]. ed. fac-sim. Apresentação de Jorge Schwartz. Tradução de Regina Salgado Campos. São Paulo: Edusp, 2005. **CH**.
- REGO MONTEIRO, Vicente do. *Quelques visages de Paris* [1925]. ed. fac-sim. Apresentação de Jorge Schwartz. Tradução de Regina Salgado Campos. São Paulo: Edusp, 2005. **CH**.
- REGO, José de Moraes. *40 anos de arte*. Belém: edição do autor, 1986.
- REINALDIM, Ivair. Espaço Arte Brasileira Contemporânea – ABC / Funarte. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, n. 20, Rio de Janeiro, julho de 2010, p. 112-139.
- REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, ANPEd (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), v. 15, n. 45, setembro/dezembro de 2010, p. 434-444.
- RIBEIRO, Ilton. *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François e outros, Campinas: Unicamp, 2007.
- ROSÁRIO, Daniely Meireles do. *Naïf urbano: percepção visual no trânsito de Bragança, Castanhal e Belém*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2012.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução de Cássia Nasser, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *A globalização e as ciências sociais*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2002, p. 25-102.
- SANTOS, Maria de Fátima Garcia dos. *O mais além na pintura abstrata de Dina Oliveira: ambivalência e erotismo*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARZ, Jorge. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 9-31.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Tradução ao espanhol de Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- SOARES, Larissa Costard. *“Da adversidade vivemos!”: resistência, crítica e artes visuais no Brasil (anos 1960/1970)*. Tese apresentada ao Doutorado em História da UFF, Niterói, 2016.
- SOBRAL, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- SOUZA, Márcio. *Galvez, imperador do Acre*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- STASTNY, Francisco. *¿Un arte mestizo?*. In: BAYÓN, Damián (org.). *América Latina em sus artes*. Cidade do México: Siglo XXI; Unesco: Paris, 1974, p. 154-170.
- STELLA, Thomas Henrique de Toledo. *A integração econômica da Amazônia (1930-1980)*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Desenvolvimento Econômico da Unicamp, Campinas (SP), 2009.
- SULLIVAN, Edward. *Making the Americas modern: hemispheric art, 1910-1960*. Londres: Lawrence King, 2018.
- THOMPSON, Edward. *A formação da classe operária*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- THOMPSON, Edward. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- THOMPSON, Edward. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Unicamp, 2001.
- THORNTON, Sarah. A Bienal. In: THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir, 2010, p. 217-244.
- TRABA, Marta. *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950/1970*. Tradução de Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- TRINDADE JR., Saint Clair da. *Formação metropolitana de Belém (1960-1997)*. Belém: Paka-Tatu, 2016.
- TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese apresentada ao Doutorado em Educação da USP, São Paulo, 2018.

VEIGA NETTO, Joaquim César da. *O experimentalismo de Luiz Braga: o sentido plástico na subversão das convenções e do método fotográfico*. Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

VIEIRA COSTA, Gil. *(Des)territórios da arte contemporânea: multiterritorialidades na produção artística paraense*. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da UFPA, Belém, 2011.

VIEIRA COSTA, Gil. Arte e artista em transição: história da arte, contemporaneidade artística e descolonialidade. *Opsis*, Revista do Departamento de História e Ciências Sociais da UFG/Campus Catalão, v. 16, n. 1, Catalão (GO), janeiro a junho de 2016, p. 182-201.

VIEIRA COSTA, Gil. Artista Estela Campos: fontes disponíveis (1957-1965). In: PARAGUAI, Luisa et al. (orgs.). *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2018). São Paulo: ANPAP; Unesp, 2018, 2496-2510.

VIEIRA COSTA, Gil. Belém, neocolonialismo, história e historiografia da arte contemporânea brasileira. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, n. 29, Rio de Janeiro, junho de 2015, p. 76-85.

VIEIRA COSTA, Gil. Contemporaneidade artística em Belém e a Bienal Amazônica de Artes Visuais (1972). In: SANTOS, Nara Cristina et al. (orgs.). *Anais do 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (2016). Porto Alegre: ANPAP; UFRGS; UFSM, 2016, p. 898-913.

VIEIRA COSTA, Gil. Emmanuel Nassar e a visualidade amazônica (1979-1984). In: FREIRE, Cristina (org.). *Escrita da história e (re)construção das memórias: arte e arquivos em debate*. São Paulo: MAC USP, 2016, p. 171-176.

VIEIRA COSTA, Gil. *Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense*. Belém: IAP, 2014.

VIEIRA COSTA, Gil. Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 13, n.3, setembro a dezembro de 2018, p. 699-717.

VIEIRA COSTA, Gil. Reverberações do projeto construtivo na arte brasileira: um estudo de caso a partir de Belém (PA). In: ROSADO, Alessandra; FAZZOLARI, Cláudia; FRONER, Yacy-Ara (orgs.). *Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA): Comunicadores*. Belo Horizonte: ABCA, 2018, 144-160.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Abya Yala; Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.

WILLIAMS, Raymond. O Círculo de Bloomsbury. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Unesp, 2011, p. 201-230.

ZACCARA, Madalena. Mulheres artistas em Pernambuco: uma introdução. In: ZACCARA, Madalena (org.). *De sinhá prendada a artista visual: os caminhos da mulher artista em Pernambuco*. Recife: Madalena Zaccara, 2017, p. 16-48.

ZAGO, Renata. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*. Tese apresentada ao Doutorado em Artes Visuais da Unicamp, Campinas (SP), 2013.

ZANINI, Walter. A arte abstrata na América Latina [1967]. In: FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013, p. 315-316.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes; Marigo, 1997.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ZILIO, Carlos. Claude Monet e a Amazônia. *In: FUNARTE. As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 71-79.