



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

NEDER ROBERTO CHARONE

**CRÔNICA/MEMORIAL SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA BELÉM DO
FINAL DO SÉCULO XX: TRÊS COLEÇÕES E ALGUNS BIOGRAFEMAS**

**BELÉM
2021**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA**

C483c Charone, Neder Roberto.

Crônica/ Memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX: três coleções e alguns biografemas / Neder Roberto Charone. – 2021.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2021.

1. Arte Moderna – Pará. 2. Arte - Séc. XX - Pará. 3. Arte e História. 4. Memória. I. Título.

CDD – 23. ed. 709.8115

NEDER ROBERTO CHARONE

**CRÔNICA/MEMORIAL SOBRE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA NA BELÉM DO
FINAL DO SÉCULO XX: TRÊS COLEÇÕES E ALGUNS BIOGRAFEMAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Memórias, Histórias e Educação em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Co-Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva

BELÉM
2021

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezoito (18) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e um (2021), às dezesseis (16) horas e trinta (30) minutos, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Neder Roberto Charone intitulada: **Crônica/memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX: três coleções e alguns biografemas**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores doutores José Afonso Medeiros (Presidente); Rosângela Marques de Britto (Examinador Interno); Idanise Santana Azevedo Hamoy (Examinador Externo ao Programa); Joaquim Cesar Veiga Netto (Examinador Externo à Instituição); Marisa de Oliveira Mokarzel (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza agradeceu a presença de todos, inclusive daqueles que assistiam à defesa através do canal oficial do PPGARTES no Youtube, passando a palavra, em seguida, ao doutorando que apresentou a Tese em quarenta e cinco minutos. Ato contínuo, os membros da Banca Examinadora fizeram suas arguições, seguidas pelas respectivas defesas do doutorando. Concluídas as etapas de apresentação e defesa da tese, a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, considerando pontuais revisões técnicas indicadas pela Comissão para a versão final e com a indicação de publicação integral da tese. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-PA, 18 de março de 2021.



JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA



ROSANGELA MARQUES DE BRITTO



IDANISE SANTANA HAMOY



JOAQUIM CESAR VEIGA NETTO



MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL



NEDER ROBERTO CHARONE

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, por sua existência e pioneirismo. Eu não teria crescido sem a odisséia de seu corpo docente.

Agradeço com semelhante veemência ao meu orientador, Prof. Dr. Afonso Medeiros, pela serenidade, sapiência e segurança ao me apoiar, para cortar a cabeça do Cérbero. Ao prof. Dr. Joel Cardoso, com sua experiência política na área cultural através do cinema nos anos que servem de base à tese, agradeço por me receber para a co-orientação, com bons diálogos colaborativos.

Aos demais professores do curso e suas conversas ordenadoras, principalmente com as Profas. Dras. Benedita Martins, Ivone Xavier e Sonia Chada, além do querido João Jesus Paes Loureiro (sempre luminoso) e as meninas da secretaria e da biblioteca do Programa: Jacqueline Estumano, Lilian Silva e Larissa Lima. Sem o PPGArtes não teria tido este meu desafio.

Tenho especial apreço a João Maciel Mercês, professor de artes cênicas, ator e mecenas, amigo de longas datas e noitadas na discoteca *Saint Rose* e nas montagens teatrais junto com Salustiano Vilhena, e pelo apoio quando na direção do MUFPA, abrigando a Associação de Arte-Educadores do Pará (AAEPA) e, no momento deste estudo, abrindo o seu espaço cenográfico para visitas e entrevistas. Fizemos uma análise memorialística das décadas com muito riso e espanto também.

Reverencio Milton Kanashiro, professor, doutor em Ciências Agrárias e também mecenas, com um sensível olhar pulsante e detentor de depoimentos e visão da arte contemporânea paraense de referência, que me recebeu em seu espaço bacheleriano construído como sua moradia, mas priorizando o espaço para que as obras de arte do seu acervo fossem visualizadas permanentemente e participassem da vida do seu morador e visitantes. Meu agradecimento por ter me dispensado um tempo para a realização deste trabalho.

Aos professores da Faculdade de Artes Visuais do ICA/UFPA, pela parceria e coleguismo na trajetória do curso em seu dia a dia: Edilson Coelho, Edison Farias, Luizan Pinheiro, Claudia Leão, Valzeli Sampaio, Orlando Maneschy, Erasmo Borges, Zelia Amador de Deus, Ubiraelcio Malheiros, Isis Molinari, Márcia Bittencourt e John Fletcher. E mais ainda a Alexandre Sequeira, Ana del Tabor, Idanise Hamoy e Rosangela Britto (pela *corda*) e o *enfant terrible* Arthur Leandro (*In memoriam*). Há, ainda, outras do coração, conhecidas por Luzia Gomes, Marcela Cabral e Sue Costa. Muito obrigado mesmo! Aqui aproximo e agradeço o apoio dos funcionários “seu”

Murilo, Analzira Vieira, a fundadora, e Pedro Renan no agora-agora. Eu lhes digo que demorei em fazer o curso, por medo de obter o título e afetar a personalidade.

Agradeço os diálogos com Pe. Cláudio Barradas, diretor e ator Geraldo Sales, a Nina Matos, a Sérgio Melo, Janice Lima, Lucinha e Luena Chaves, Makikó Akao e Miguel Chikaoka., Nando Lima e Tadeu Lobato, que foram luzes ordenadoras de grande suporte. Aqui incluo as conversas esclarecedoras com os artistas-sujeitos Geraldo Teixeira e P.P. Conduru. A todos os meus afetos.

E há aqueles que no seu silêncio mostraram o caminho e tirando as pedras, como Pedro Henrique Souza, aluno de Artes Visuais, skatista do asfalto, por seu apoio técnico e operacional, a Aluísio, guardião e ordenador do acervo de documentos e programas da biblioteca do Theatro da Paz; à museóloga Christiane Matos do Núcleo de Documentação da graduação em Museologia/ICA/UFPA, ao fotógrafo Lucivaldo Sena, quando do registro do acervo de João Mercês; e ao amigo-irmão Anastácio Trindade Campos – nas presepadadas da vida e do carnaval e pelo registro fotográfico do acervo Milton Kanachiro; e a Wandersom Costa, museólogo e organizador de alguns dos muitos documentos do MUFPA.

A primeira turma do doutoramento e aqueles mais chegados: Aninha, Dayse, Harada, Pádua, Rafaelle, Rosangela, Lú Porto, Grazi, Marco e Flávio, pela cumplicidade, amizade, respeito, consideração e profundidade dos sabres, bem no que escreveu Belchior: *“cabelo ao vento, gente jovem reunida e na parede da memória essa distância é o quadro que dói mais....”*. Vocês ficarão na memória e no coração.

A minha família ou o que restou dela, peço desculpa e agradeço o afeto e a compreensão pela ausência. Amigos a gente escolhe, mas família é Deus quem dá.

Enfim...

O que é, com efeito, o presente? No infinito da duração, um ponto minúsculo e que foge incessantemente, um instante que mal nasce morre. Mal falei, mal agi e minhas palavras e meus atos naufragaram no reino de memória...

Marc Bloch

RESUMO

Esta pesquisa caminha pela via da história e da memória para expor uma vivência participativa e observativa do campo cultural e artístico da cidade de Belém do Pará nas três últimas décadas do século XX. Este espaço de tempo cronológico é construído por uma série de fatores e atitudes que impulsionaram o campo produtivo das artes, principalmente as artes plásticas e visuais, provocados pelos sismos da década anterior (os anos de 1960) e pelo rompimento do relativo isolamento territorial e cultural. O modo como está escrito tem estrutura de egohistória e de compreensões significativas num sentido fenomenológico sobre acervo, coleções e relação entre proprietário e obra, além do espaço existencial de ambos, complementado por comentário sobre as obras em sua composição, com bases na atitude professoral dos anos de docência. O marco zero da investigação deu-se em entrevista presencial sobre a origem do conjunto, seguido de seu registro visual, sequenciado pelo mapeamento dos artistas e técnicas. O aporte teórico tem ancoragem principalmente em Paul Rucouer, Araci Amaral, Francois Dosse, Peter Burke, Georges Didi-Huberman, Jacques LeGoff, Philipp Blom, Aby Warburg, Ulpiano Menezes, Philadelpho Menezes, José Afonso Medeiros Souza, Mariza Mokarzel, e Aldrin Moura de Figueiredo. Em anexo, há uma seção descritiva das décadas, com citação dos fatos e seus influxos sociais, políticos e suas possíveis ingerências no conteúdo das obras contidas nos acervos e recolhidos em jornais e periódicos que circularam na capital Belém, nas décadas estudadas, tornando-se uma fonte de suma importância buscada também em bibliotecas e acervos de instituições (como museus e teatros) para se ter a memória entendida como faculdade, mas também entendida como história da arte, tornada uma crônica de um período determinado.

Palavras-chave: Memória. História. Acervo. História das artes em Belem/PA.

ABSTRACT

This research goes the way of history and memory to expose a participatory and observative experience of the cultural and artistic field in city of Belém do Pará in the last three decades of the 20th century. This chronological time space is constructed by a series of factors and attitudes that drive the productive field in the arts, mainly the visual and visual arts, caused by the earthquakes of the the 1960s, and the disruption of territorial isolation and Cultural. The way it is written has a structure of egohistory and significant understandings in a phenomenological sense; collections, collections, the relationship between owner and work, in addition to the existential space of both and complemented by commentary on the works in their composition, based on the teaching attitude of the teaching years. In the descriptive section of the decades there is a citation of the facts and their social and political inflows and their possible interference in the contents of the works contained in the collections. Ground zero of the investigation took place in a face-to-face interview about the origin of the set followed by its visual record, sequenced by the mapping of artists and techniques. The theoretical contribution is anchored mainly in Paul Rucouer, Araci Amaral, Francois Dosse, Peter Burke, Didi Huberman, Arnould Hauser, Jacques LeGoff, Philipp Blom, Terry Eagleton, Aby Warburg, Anne Cauqueliin, Walter Zanine Ulpiano Menezes, Pierre Nora, José Afonso Medeiros Souza, Mariza Mokarzel, Aldrin Moura Figueiredo in addition to the search in newspapers and periodicals that circulated in the decade studied and a source of paramount importance that were the libraries and collections of institutions such as museums and theaters to have the memory understood as college, but also understood as history of the arts in a certain period.

Keywords: Memory. History. Collection. History of the arts in Belem/PA.

RESUMEN

Esta investigación recorre el camino de la historia y la memoria para exponer una experiencia participativa y observacional del campo cultural y artístico de la ciudad de Belém do Pará en las últimas tres décadas del siglo XX. Este espacio cronológico de tiempo está construido por una serie de factores y actitudes que impulsaron el campo productivo de las artes, principalmente las artes plásticas y visuales, provocadas por los terremotos de la década anterior (la década de 1960) y por la ruptura del relativo territorio. y aislamiento cultural. Su forma de redacción tiene una estructura de egohistoria y entendimientos significativos en sentido fenomenológico sobre el acervo, las colecciones y la relación entre propietario y obra, además del espacio existencial de ambos, complementado con el comentario sobre las obras en su composición, basado en la actitud docente de años de docencia. En el apartado descriptivo de las décadas se cita los hechos y sus influencias sociales y políticas y su posible injerencia en los contenidos de las obras contenidas en las colecciones. El punto cero de la investigación tuvo lugar en una entrevista presencial sobre el origen del conjunto, seguida de su registro visual, secuenciado por el mapeo de artistas y técnicas. El soporte teórico está anclado principalmente en Paul Rucouer, Araci Amaral, Francois Dosse, Peter Burke, Georges Didi-Huberman, Arnould Hauser, Jacques LeGoff, Philipp Blom, Terry Eagleton, Aby Warburg, Anne Cauqueliin, Ulpiano Menezes, Philadelpho Menezes, José Afonso Medeiros Souza, Mariza Mokarzel y Aldrin Moura de Figueiredo entre otros. Además de estos, la búsqueda en diarios y revistas que circularon en las décadas estudiadas, se convirtió en una fuente de suma importancia buscada en bibliotecas y colecciones de instituciones (como museos y teatros) para tener la memoria entendida como facultad, pero también entendida como Historia del arte hecha crónica de un período determinado.

Palabras clave: Memoria. Historia. Colección. Historia de las artes en Belem/PA.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|----|
| Figura 1 | Foto da Casa Charone, comércio no município de Altamira..... | 24 |
| Figura 2 | Ação de pintura nos muros do MUFPA, na gestão da Profa. Jane Beltrão (1982)..... | 33 |
| Figura 3 | Pintura <i>Praça da República</i> , de Antônio Parreiras, 1905. Acevo MHEP | 56 |
| Figura 4 | Desenhos de Arthur Bogéa para <i>Sete Sonetos de Amor e Morte</i> , de Mário Faustino..... | 57 |
| Figura 5 | Fachada do edifício D. Carlos, arq. Camilo Porto de Oliveira | 60 |
| Figura 6 | Pintura de Cândido Portinari – <i>Lavrador de Café</i> | 63 |
| Figura 7 | Pintura de Pedro Morbach, <i>Castanha do Pará</i> , 1980..... | 63 |
| Figura 8 | Vencedores da Bienal de Artes Plásticas, em matéria de <i>O Liberal</i> , 1º cad. B, outubro de 1972 | 69 |
| Figura 9 | Programa da Exposição comemorativa do Curso de Educação Artística/UFPA..... | 71 |
| Figura 10 | Cartaz/Programa do 1º Salão Municipal de Agosto 1989 | 75 |
| Figura 11 | Cartaz da Exposição <i>Arte e Papagaio</i> | 79 |
| Figura 12 | Programa/convite da exposição <i>Natureza e Tecnologia</i> , de Bené Fonteles, 1990 | 79 |
| Figura 13 | Reprodução da obra em xerografia da série <i>Yokos</i> , de Bené Fonteles, 1983 | 79 |
| Figura 14 | Cartaz/convite da exposição <i>11 Artistas Paraenses</i> , 1988..... | 82 |
| Figura 15 | Programa/cartaz da exposição <i>Onde as onça bebe água</i> , 1983..... | 82 |
| Figura 16 | Obra de Klinger Carvalho, Grande Prêmio no II SPAC, 1993..... | 85 |
| Figura 17 | Gravura de Selma Daffré | 86 |
| Figura 18 | Identidade visual (logo) do projeto <i>Atelier Arte Amazonas</i> . Criação de Geraldo Teixeira | 87 |
| Figura 19 | Programa/convite da exposição <i>Bandeiras</i> , de Emmanuel Nassar, 1998..... | 87 |
| Figura 20 | Desfile do Império de Samba Quem São Eles, com enredo <i>Eneida sempre amor</i> (1976)..... | 92 |
| Figura 21 | Porta-estandarte Ruben Lobato, do Quem São Eles, no enredo <i>Theatro da Paz: cem anos de arte no Pará</i> , como exemplo de talento “nativo” gerado na escola de samba | 95 |
| Figura 22 | Carro alegórico do Quem São Eles, representando a escadaria do Theatro da Paz, para o enredo <i>Theatro da Paz: 100 anos de arte no Pará</i> | 97 |
| Figura 23 | Páginas ilustrativas do caderno de enredo <i>Meu açaí aí de ti</i> , do Acadêmicos da Pedreira | 98 |
| Figura 24 | Páginas ilustrativas do caderno de enredo <i>Meu Açaí ai de ti</i> , do Acadêmicos da Pedreira | 98 |
| Figura 25 | Carro abre-alas do Acadêmicos da Pedreira. Enredo: <i>Meu Açaí ai de ti</i> , concepção do autor, 1992 | 99 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 26 | Fantasia para ala do Acadêmicos da Pedreira. Enredo: <i>Meu Açaí ai de ti</i> . Concepção do autor, 1992..... | 99 |
| Figura 27 | Fantasia para o Grêmio Recreativo Cultural Guamaense Arco-Íris. Enredo: <i>Brasil o Pará é teu futuro</i> | 99 |
| Figura 28 | Carro alegórico do Rancho Não Posso me Amofiná. Enredo: <i>Do reino ao reinado, a trajetória da oferenda</i> | 100 |
| Figura 29 | Cartaz produzido pela <i>Graphem</i> , com fotografia de Flavya Mutran..... | 106 |
| Figura 30 | Cartaz produzido pela <i>Graphem</i> , com fotografia de Arthur Leandro | 106 |
| Figura 31 | Cartaz produzido pela <i>Graphem</i> , com fotografia de Cláudia Leão | 106 |
| Figura 32 | Cartaz produzido pela <i>Graphem</i> , com fotografia de Orlando Maneschy..... | 106 |
| Figura 33 | Página do Jornal O Liberal, da série sobre a <i>Cabanagem</i> , de autoria de Carlos Rocque..... | 107 |
| Figura 34 | Construção da parede da coleção MK, junto a janela que abre para a área externa . | 110 |
| Figura 35 | Vista relacional interno x externo do espaço da casa que abriga a coleção MK. | 111 |
| Figura 36 | Espaço da coleção JM e sua integração ao espaço arquitetural da residência..... | 112 |
| Figura 37 | Espaço de circulação ocupado pela Coleção JM | 112 |
| Figura 38 | Espaço da Coleção NC. | 113 |
| Figura 39 | Parede do tempo. Espaço relacional. Coleção NC | 115 |
| Figura 40 | Armando Queiroz. Sem título, 1993. Coleção MK | 116 |
| Figura 41 | Toscano Simões. Sem título, 1983. Téc. mista grafite/pastel óleo sobre papel. Coleção NC..... | 118 |
| Figura 42 | Arthur Frazão. <i>Marinha</i> . 0,45cm x 0,70cm. Pintura, 1960. Acervo NC | 119 |
| Figura 43 | Armando Queiroz. Sem título. 0.315 x 0.27. Téc. mista e tinta óleo, 1993 | 121 |
| Figura 44 | Armando Queiroz. Sem título. 0.20 x 0.27. Colagem sobre alumínio, 1993 | 121 |
| Figura 45 | Armando Sobral. Série: <i>Pele</i> . 0.25 x 0.25. Gravura em metal, 1992/1993 | 122 |
| Figura 46 | Armando Sobral. <i>Troncos</i> . 0.31 x 0,40. Aquarela sobre papel,1994..... | 122 |
| Figura 47 | Geraldo Teixeira. Sem título. 0.28 x 0.95. Téc. mista colagem sobre madeira, 1996. | 122 |
| Figura 48 | Jorge Eiró. <i>Monólogo sobre papéis</i> . 0.48 x 0.31. Téc. mista, 1996 | 122 |
| Figura 49 | Marinaldo Santos. Sem título. 0.545 x 0.935. Óleo sobre tela, 1993..... | 123 |
| Figura 50 | Marinaldo Santos. Sem título. 0.22 x 0.32. Téc. mista e colagem sobre papel, 1992..... | 123 |
| Figura 51 | Marinaldo Santos. Sem título. 0.33 x 0.237. Serigrafia, 1973. | 123 |
| Figura 52 | Mário Barata II. <i>Pça. Batista Campos</i> . 0.25 x 0.165. Aquarela e bico de pena, 1995..... | 123 |
| Figura 53 | Mário Barata II. <i>O Trem</i> . 0.19 x 0.14. Aquarela e bico de pena, 1995 | 123 |
| Figura 54 | Mário Barata II. <i>Anjo Azul</i> . 0.35 x 0.23. Aquarela sobre tecido, 1995..... | 124 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 55 | Pedro Morbach. <i>Castanha do Pará</i> . 0.48 x 0.615. Bico de pena a nanquim sobre papel, 1980 | 124 |
| Figura 56 | Oswaldo Gaia. <i>Transparência I</i> . 0.215 x 0.27. Acrílica sobre tela, 1998 (fragmento de tecido sobre papel)..... | 124 |
| Figura 57 | P.P. Condurú. <i>Inseto e Inseticida</i> . Série: <i>Amazônia é Minha</i> . 0.65 x 0.79. Acrílica sobre tela, 1986..... | 124 |
| Figura 58 | P.P. Condurú. <i>Inseto e Inseticida</i> . Série: <i>Amazônia é Minha</i> . 0.65 x 0.79. Acrílica sobre tela, 1986. | 125 |
| Figura 59 | Ronaldo Moraes Rêgo. Sem título. 0.15 x 0.25. Gravura em metal (Série Vegetais), 1998..... | 125 |
| Figura 60 | Toscano Simões. Série: <i>A Transição</i> . 1.20 x 1.0. Téc. mista acrílica sobre tela, 1995..... | 125 |
| Figura 61 | Toscano Simões. Sem título. 0.80 x 1.20. Acrílica sobre tela, 1999 | 125 |
| Figura 62 | Toscano Simões. Toscano Simões. Sem título. 1.59 x 1.0. Acrílica sobre tela, 1999..... | 126 |
| Figura 63 | Toscano Simões. Sem título. 0.65 x 0.65. Téc. mista acrílico e pastel, 1999..... | 126 |
| Figura 64 | Walter Bandeira. Sem título. 0.42 x 0.45. Aquarela, 1989..... | 126 |
| Figura 65 | Arnaldo Vieira. <i>O azeite, o cordeiro e o círio</i> . 0.75 x 1,15. Téc. mista sobre papel, 1990 | 127 |
| Figura 66 | Arnaldo Vieira. Sem título. 0.60 x 0.83. Téc. mista aguada e nanquim, 1992..... | 127 |
| Figura 67 | Arnaldo Vieira. Sem título. 0.70 x 0.80. Téc. mista, guache e nanquim sobre papel, 1972..... | 127 |
| Figura 68 | Abrão Bemerguy. <i>Papagaios de papel</i> . 0.37 x 0.37. Pastel e grafite sobre papel, 1987..... | 128 |
| Figura 69 | Abrão Bemerguy. <i>Papagaios de papel</i> . 0.37 x 0.37. Pastel e grafite sobre papel, 1987 | 128 |
| Figura 70 | Antar Rohit. <i>Vaso com flores</i> . 0.55 x 0.90. Batik sobre seda, 1995 | 128 |
| Figura 71 | Benedicto Mello. <i>Marinha</i> . 0.95 x 1.10. Óleo sobre tela, 1992 | 128 |
| Figura 72 | Geraldo Teixeira. <i>Anjos</i> . 0.16 x 0.16. Desenho a bico de pena sobre papel, 1975..... | 129 |
| Figura 73 | Geraldo Teixeira. <i>Anjos</i> . 0.16 x 0.16, Desenho a bico de pena sobre papel, 1975..... | 129 |
| Figura 74 | Luciano Oliveira. Sem título. 0.35 x 0.50. Pastel óleo sobre papel, 1984..... | 129 |
| Figura 75 | Luciano Oliveira. Sem título. 0.50 x 0.70. Pastel óleo sobre papel, 1984..... | 129 |
| Figura 76 | P.P. Condurú. Sem título. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1992... | 130 |
| Figura 77 | P.P. Condurú. Sem título. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1991... | 130 |
| Figura 78 | P.P. Condurú. Sem título. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1991... | 130 |
| Figura 79 | Paulo Andrade. Sem título. 0.35 x 0.40. Desenho a grafite e crayon sobre papel, 1982..... | 130 |

| | | |
|------------|--|-----|
| Figura 80 | Paulo Andrade. 0.70 x 0.80. Pintura acrílica sobre tela, 1993..... | 131 |
| Figura 81 | Tadeu Lobato. 0.70 x 0.80. Pintura acrílica sobre tela, 1992 | 131 |
| Figura 82 | Ronaldo M. Rêgo. Sem título. Série: <i>Troncos</i> . 1.00 x 1.30. Téc. mista acrílica, colagem sobre tela, 1988 | 131 |
| Figura 83 | Ronaldo Moraes Rêgo. Sem título. 0.32 x 0.52. Acrílica e serragem de madeira sobre tela, 1998 | 131 |
| Figura 84 | Ronaldo M. Rêgo. Sem título. 0.50 x 0.75. Pintura acrílica sobre tela, 1998. | 132 |
| Figura 85 | Ronaldo Moraes Rêgo. Sem título. 0.50 x 0.75. Pintura acrílica sobre tela, 1998..... | 132 |
| Figura 86a | Ronaldo Moraes Rego. 0.30 x 0.32 x 0.10. Objeto/caixa, madeira envernizada com pintura acrílica e colagem (pena), 1988 | 132 |
| Figura 86b | Ronaldo Moraes Rego. 0.30 x 0.32 x 0.10. Objeto/caixa, madeira envernizada com pintura acrílica e colagem (pena), 1988 | 132 |
| Figura 87 | Valdir Sarubbi. Sem título. 0.35 x 0.50. Gravura em metal, 1980..... | 133 |
| Figura 88 | Valdir Sarubbi. Sem título. 0.35 x 0.50. Gravura em metal, 1980..... | 133 |
| Figura 89 | Valdir Sarubbi. Sem título. Série: <i>Memórias de Kyoto</i> . 0.67 x 0.77. Tinta sobre papel cartão schoeller, 1993 | 133 |
| Figura 90 | Valdir Sarubbi. Sem título. 0.67 x 0.77. Pintura sobre papel, 1992..... | 133 |
| Figura 91 | Valdir Sarubbi. Sem título. Série: <i>Memórias de Kyoto</i> . 0.67 x 0.77. Tinta sobre papel cartão schoeller, 1993. | 134 |
| Figura 92 | Walter Bandeira. Sem título 0.24 x 0.35. Téc. mista aquarela e grafite, 1993 | 134 |
| Figura 93 | Anthar Rohit. <i>A folha, a árvore e a sandália</i> . 0.84 x 0.42. Tríptico em batik sobre seda, 1996 | 135 |
| Figura 94 | Emmanuel Nassar. <i>Açaí com banana</i> . 0.65 x 0.45. Serigrafia, 1983 | 135 |
| Figura 95 | Emmanuel Nassar. <i>Muro</i> . 0.30 x 0.22. Serigrafia numerada, 1983 | 136 |
| Figura 96 | Geraldo Teixeira. <i>Cadeira</i> . 0.45 x 0.58. Acrílica sobre papel, 1994..... | 136 |
| Figura 97 | Geraldo Teixeira. <i>Cadeiras</i> . Série: “Cadeiras”. 0.80 x 1.0. Acrílica sobre tela, 1994 | 136 |
| Figura 98 | Haroldo Baleixe. Sem título. 0.22 x 0.18. Téc. mista; nanquim e aquarela, 1982 | 137 |
| Figura 99 | Marinaldo Santos. <i>São João do Carneirinho</i> . 0.32 x 0.25. Téc. mista, colagem e tinta guache, 1987. | 137 |
| Figura 100 | Marinaldo Santos. Sem título 0.52 x 0.38. Acrílica sobre papel, 1989..... | 137 |
| Figura 101 | Marinaldo Santos. <i>Natureza Morta</i> . 0.58 x 0.42. Acrílica sobre papel, 1987 | 137 |
| Figura 102 | Neder Charone. <i>Corpus</i> . 0.35 x 0.20. Téc. mista pastel óleo e crayon, 1982 ... | 138 |
| Figura 103 | Neder Charone. <i>Força</i> . Série: <i>Academias</i> . 0.52 x 0.28. Téc. mista pastel óleo e grafite, 1993..... | 138 |
| Figura 104 | Neder Charone. <i>Na academia</i> . Série: <i>Academias</i> . 0.61 x 0.38. Pastel óleo sobre papel, 1993..... | 138 |

| | | |
|------------|---|-----|
| Figura 105 | Neder Charone. <i>Corpus</i> . 0.22 x 0.43. Téc. mista; pastel óleo e crayon, 1982..... | 139 |
| Figura 106 | Neder Charone. <i>O Mirante</i> . 0.28 x 0.21. Gravura em metal, 1980..... | 139 |
| Figura 107 | Neder Charone. <i>Ecce</i> . Série: <i>Ecce Homo</i> . 0.25 x 0.44. Pastel óleo, 1991 | 139 |
| Figura 108 | Neder Charone. <i>Ecce II</i> . Série: <i>Ecce Homo</i> . 0.25 x 0.44. Téc. mista; pastel óleo e fusain, 1991 | 139 |
| Figura 109 | Neder Charone. <i>Direção</i> . 0.20 x 0.20. Téc. mista; pastel óleo e grafite, 2000 | 140 |
| Figura 110 | P.P. Cundurú. <i>Secretário do Batman</i> . 0.18 x 0.55. Téc. mista; pastel óleo e grafite, 1985 | 140 |
| Figura 111 | Ronaldo Mores Rêgo. <i>Orelha de Pau</i> . 0.24 x 0.29. Pastel óleo, 1993..... | 140 |
| Figura 112 | Roberto La Rocque Soares. <i>Lavadores de carros</i> . Série: Estudos. 0.43 x 0.53. Aquarela, 1981 | 140 |
| Figura 113 | Sheila Santos. <i>Brinquedos de Miriti</i> . 0.38 x 0.53. Xilogravura, 1990 | 141 |
| Figura 114 | Toscano Simões. Sem título. 0.20 x 0.27. Téc. mista; pastel óleo e grafite, 1983..... | 141 |
| Figura 115 | Toscano Simões. <i>A Borboleta</i> . 0.25 x 0.30. Pastel óleo, 1983..... | 141 |
| Figura 116 | Walter Bandeira. Sem título 0.18 x 0.25. Aquarela, 1992 | 141 |
| Figura 117 | Capa do programa da Exposição <i>Janelas</i> , 1988, de Geraldo Teixeira..... | 142 |

LISTA DE ABREVIATURAS

| | |
|-----|---|
| AA | Acervo do Autor |
| AV | Biblioteca Artur Vianna. Fundação Cultural do Pará. |
| JM | Acervo João Mercês |
| MK | Acervo Milton Kanashiro |
| NC | Acervo Neder Charone |
| TB | Galeria Theodoro Braga |
| C11 | Casa das 11 Janelas |

LISTAS DE SIGLAS

| | |
|---------|---|
| AEAPA | Associação dos Educadores de Artes do Pará. |
| AMUFPA | Arquivo da Biblioteca do Museu da UFPA |
| CCBEU | Centro Cultural Brasil Estados Unidos |
| CENTUR | Centro de Turismo Tancredo Neves |
| COART | Cooperativa de Artistas Plásticos. |
| DCE | Diretório Central dos Estudantes |
| FUNARTE | Fundação Nacional de Artes |
| FAV | Faculdade de Artes Visuais |
| ICA | Instituto de Ciências da Arte |
| MABE | Museu de Arte de Belém |
| MASP | Museu do Estado de São Paulo |
| MEP | Museu do Estado do Pará |
| MUBEL | Museu de Arte da Cidade de Belém |
| MHEP | Museu Histórico do Estado do Pará |
| MUFPA | Museu da Universidade Federal do Para |
| PARATUR | Secretaria Paraense de Turismo |
| SAI | Sociedade Artística Internacional |
| SESI | Serviço Social da Indústria |
| UFPA | Universidade Federal do Pará |
| UNAMA | Universidade da Amazônia |
| SPAC | Salão Paraense de Arte Contemporânea |
| SAP | Salão Arte Pará |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 19 |
| 1 NA VERTIGEM DO SER E DO TEMPO | 24 |
| 1.1 SOBRE UM PERCURSO INVESTIGATIVO: POR ONDE EU VOU | 35 |
| 2 A PASSAGEM DE CRONOS | 42 |
| 2.1 EU, PESQUISADOR/CURADOR/HISTORIADOR | 42 |
| 2.2 O FAZER E O PENSAR | 45 |
| 2.3 A HISTÓRIA E O HISTORIADOR-CRONISTA | 48 |
| 2.4 DOCUMENTO | 51 |
| 2.4.1 Coisas e objetos o que são? | 54 |
| 2.5 MEMÓRIA | 55 |
| 3 A CULTURA DOS ANOS 1970, 80 E 90 DO SÉCULO XX E OS DIAS MODERNOS | 56 |
| 3.1 OS ANOS ANTERIORES E OS DIAS MODERNOS | 56 |
| 3.2 ANOS DE 1970: ABERTURA DE CAMINHOS | 63 |
| 3.3 OS ANOS DE 1980: ONDE AS ONÇAS VÃO BEBER ÁGUA | 71 |
| 3.4 ANOS DE 90: E AGORA? | 83 |
| 3.5 A CULTURA DO CARNAVAL: EM QUE O CARNAVAL PARAENSE É PARAENSE | 88 |
| 4 A CONSTRUÇÃO NA PAREDE | 103 |
| 4.1 COLECIONISMO E AS COLEÇÕES ESCOLHIDAS | 103 |
| 4.2 SOBRE AS COLEÇÕES ESCOLHIDAS E SEUS ESPAÇOS | 109 |
| 4.3 OBRAS DA COLEÇÃO MILTON KANSHIRO | 121 |
| 4.4 OBRAS DA COLEÇÃO JOÃO MACIEL MERCÊS | 127 |
| 4.5 OBRAS DA COLEÇÃO NEDER CHAROME | 135 |

| | |
|--|-----|
| 5 O OLHO (RE) DESCOBERTO | 143 |
| 5.1 O MODO DE FAZER E O POR FAZER..... | 144 |
| 5.2 A PAISAGEM..... | 152 |
| 5.3 A ABSTRAÇÃO | 159 |
| 5.4 A FIGURAÇÃO HUMANA..... | 164 |
| 6 PARA CONCLUIR O PENSAMENTO, A MEMÓRIA VOLTA A (RE)AFLORAR | 170 |
| REFERÊNCIAS | 174 |
| | |
| ANEXO | 180 |
| ANEXO A - TERMO DE USO PARA IMAGEM | 181 |
| | |
| APÊNDICES | 182 |
| APÊNDICE A - MAPEAMENTO DE ARTISTAS POR COLEÇÕES..... | 183 |
| APÊNDICE B - Mapeamento de artistas e ano das obras..... | 184 |
| APÊNDICE C - Mapeamento de artistas em técnicas e suportes | 185 |
| APÊNDICE D - Conversa /sondagem com prof. Dr. Milton Kanashiro..... | 187 |
| APÊNDICE E - Conversa /sondagem com prof. João Maciel Mercês | 189 |
| APÊNDICE F - Visita ao atelier do artista Geraldo Teixeira | 191 |
| APÊNDICE G - Visita ao atelier do artista P.P. Condurú..... | 193 |
| | |
| 2º VOLUME | 195 |
| NOTAS PARA UMA CRONOLOGIA ARTÍSTICO-CULTURAL NA BELÉM DO FINAL DO SÉCULO XX | 196 |

INTRODUÇÃO

O presente é o cotidiano vivido, colocando o ser em estado de funcionamento de todos os seus sentidos, todas as capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, os sentimentos, as paixões e as ideias. Ninguém consegue se desligar inteiramente de seu cotidiano intelectual e físico. Essa vida cotidiana não está fora da história, mas no centro desses acontecimentos históricos registráveis na memória – algumas vezes como fantasmas.

Esse desejo de narrar, através da oralidade e depois pela escrita, mobiliza o homem a compreender e ordenar a sua história e seu ato de estar no mundo, unindo, em alguns momentos, aquele que olha o momento e aquele que é olhado por seus atos – ambas as atitudes têm como foco a visão do mundo histórico.

O fato de escrever sobre a vida e alguns de seus produtos culturais do final do século passado, justifica-se porque estive como testemunha ocular e os fatos presenciados foram, alguns deles, não só decisivos na trajetória pessoal e profissional, como também foram importantes na vida coletiva de Belém desde os anos de 1970 até o final dos anos de 1990. Esta proposição bordejia o relato biográfico, a história da arte e um pouco sobre memória, numa pesquisa que começa nos jornais como depositários dos registros do cotidiano, passando, a partir daí, a apontar outros caminhos e sismos. Por isso, a preferência por esses pontos minúsculos que fogem incessantemente, um instante que mal nasce pode morrer no esquecimento.

Os anos 70, 80 e 90 do século passado, como todo final de século para as sociedades urbanas, foram cercados de previsões, sortilégios e esperanças. E não foi diferente com o fim dos anos de 1900 em Belém. A publicidade sobre a chegada do novo século projetava sonhos para uma sociedade aos moldes de *Os Jetsons*, aquele desenho seriado da TV, no qual tudo era automatizado e o único trabalho braçal era da empregada doméstica robô. O mundo ainda se encantava pelo pouso na lua, que plantava a esperança de uma sociedade evoluída, fazendo com que o terremoto aqui sentido fosse tratado mais como ficção do que como realidade.

Dentre outras benesses progressistas nessa quimera social, encontra-se a implantação do sistema de telefonia via satélite em todo o território nacional, permitindo a ligação à distância; além da tecnologia da máquina fotográfica polaroide, de revelação imediata; o aparelhinho de fita cassete chamado *walkman*, no qual as gravações musicais e outras coisas revelavam o ser do seu dono, figura de nível cultural e saberes diferenciados. As artes tornam-se assunto com a sua obrigatoriedade no ensino e também seus questionamentos, enquanto item das inteligências múltiplas.

A ligação geográfica da cidade ao resto do país, a ocupação da região por imigrantes, os implementos urbanos e sociais como fundações, museus, galerias e casas cultura, dos cursos de qualificação e graduação em artes e a criação de salões provocaram a vida social, transmutada também pelo fator tecnológico das comunicações, sincretizando uma cultura não tanto híbrida, por manter, ainda, características temáticas e matéricas, cristalizadas pela natureza geográfica da região amazônica. Estes foram, também, fatores que deram chão a este estudo. Todos estes fatores configuraram uma plêiade de fatos que moldaram uma produção, incentivando possivelmente um colecionismo de obras de artísticas.

Esta escrita como um todo segue um sentido biográfico, talvez biografema. Termo cunhado por Roland Barthes, o neologismo *biografema* não foi explorado pelo próprio autor, encontrado em apenas duas passagens da sua obra, ao dizer:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra (BARTHES, 1990, p.12).

E,

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (BARTHES, 1984, p. 51).

É nesse sentido barthesiano de “alguns gostos”, alguns pormenores”, e de “algumas inflexões” ou como citado por ele, como breves instantâneos fotográficos nos quais o leitor pode perceber certos detalhes da vida de um biografado inseridos num narrativa historiográfica ou mesmo literária, que uso o termo *biografemas*, justificado por fatos escolhidos a gosto com algumas variações – no sentido que Francois Dosse (2015) lhe atribui – e segundo a abordagem documental na linha histórica e apológica de Marc Bloch (2001), complementada com a visão universalizada sobre a permanência das imagens pela ótica warburgiana, a partir de Georges Didi-Huberman (2013).

Enquanto documento, e pelas exigências acadêmicas e científicas, este trabalho está estruturado em cinco seções, como maneira e forma de compreensão da proposta de pesquisa, qual seja, o que de memória se percebe em coleções de artes plásticas e visuais particulares que, enquanto documento, retrata em seu conteúdo fatos da vida social e política. Em um segundo

volume, os anexos que sedimentaram a reflexão e que registram alguns eventos e fatos das décadas estudadas, aí inclusos os espaços expositivos como uma cronologia desses tempos.

Na primeira parte, apresento os procedimentos investigativos que ordenaram a vontade de falar sobre a cultura dos anos findos do século passado, com base no meu cotidiano de imersão no caldo cultural social. Por isso, a denominei *Vertigem do ser e do Tempo*, que foge incessantemente; um instante que mal nasce, morre e minhas palavras e meus atos naufragaram no reino de Memória. O ato de escrever remete-se a um modo artístico de escritura com base na memória, da qual tento revelar uma singularidade que desliza no tempo através dos atos da pessoa que fala de si, revelando seus afetos e as imaginárias de seus próximos. Para isso, estruturei uma metodologia com bases na ego-história enquadrada como pesquisa qualitativa pós-facto.

No segundo momento, quando falo sobre um tempo (que é uma categoria para a reflexão), tenho a imagem de um astrolábio, instrumento norteador dos navegadores não só no mar, mas também nos desertos e, principalmente, na Rota da Seda e da Grandes Navegações. Neste estágio, aproximo conceitos atitudinais entre o pesquisador, o historiador da arte e o curador, por trabalharem com uma única espécie de sujeito (a obra de arte) e o modo do pensamento no qual tenho por base para justificar as compreensões para as abordagens, diante das imagens contidas nas coleções. Esse tempo que altera a nossa face, altera também as maneiras de representar e apreender as formas e os conteúdos das obras de arte. Aproximo-me delas na tentativa de atribuir-lhes o valor de documento, com base na ideia de obras enquanto coisas artísticas, objetos estéticos e os valores simbólicos.

A descrição e pontuação dos fatos e momentos artísticos e político-sociais expressivos que servem de recorte temporal aos objetivos da pesquisa estão descritos na terceira seção, como notas de uma possível cronologia da cidade de Belém, reforçando um tipo de testemunho muito próximo a Eric Hobsbawm (1998), Peter Burke (2004) e Medeiros (2012). Início comentando sobre os anos anteriores e acentuo que a titulação *Os Dias Modernos* deve-se ao fato de que o termo *moderno* é bastante empregado nos estudos e publicações sobre o período, e até mesmo ser o epíteto usado pelos artistas diante do caminho da desenvoltura plástica das artes visuais – justifico valendo-me das significações para o termo em Marshall Berman (1997) e Philadelpho Menezes (2001).

Dentre os eventos relatados que provocaram sismos e alterando o sistema das artes de modo geral, estão o Concurso de Pintura da Amazônia, o Salão Nacional de Artes Plásticas e a Exposição e Concurso de Artes Plásticas da Prefeitura de Belém, que ficou conhecido nos meios artísticos locais como Pré-Bienal.

Nesta seção, referendo que a década de 1970 foi uma abertura de caminhos, por conta dos eventos que alargaram as portas para que a produção nas artes plástico-visuais paraenses marcasse presença no universo nacional, além das inúmeras exposições individuais e coletivas que alimentaram a formação de coleções particulares e reavivaram os atelieres. Vale dizer que a implantação do curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em artes plásticas, na Universidade Federal do Pará (o primeiro da Região Norte) se configurou como um momento político da reforma do ensino superior, e que nos anos subsequentes apontou possíveis caminhos para os professores artistas. Nas décadas seguintes, retroalimentou os salões e a formação da massa frequentadora de galerias e salões, além de ter sido o propulsor de outros cursos superiores na área metropolitana de Belém e nos quais tive a oportunidade de atuar.

Em relação aos anos de 1980, uso como título o termo usado na exposição *Onde as onça bebe água* (sic), uma coletiva no Museu da UFPA, na mesma linha da exposição sobre a Geração 80, na Escola Parque Lage. Aqui, o coletivo usou a tecnologia avançada do período, realizando vídeo, performance no momento do *vernissage* e apresentou obras criadas com refugo industrial, já dentro de uma estética ecológica, esta que ainda hoje é um tema político internacional. Além do mais, os anos 1980 foram marcantes pela criação de salões e galerias. O dito popular que dá nome ao subcapítulo tem expressão no sentido de uma “atitude com decisão” e o grupo assumiu (ante certo marasmo de bases academicistas) através de ações performáticas e de instalações artísticas, com interferências no espaço expositivo. Essa década foi de intensa vivência artística, pois acompanhou as políticas públicas para as áreas da cultura.

Quanto aos anos 1990, há um alargamento das formas de expressão com a presença da fotografia, de objetos e instalações, fazendo com que as formas dominantes da década passada saíssem do foco de interesse e somente resplandeceriam através de séries e exercícios experimentais dos artistas, e de buscas temáticas com bases nos ideais e pensamentos de seus autores. O exemplo disso encontra-se nas séries sobre cupins, de P.P. Condurú e os exercícios com formas abstratas, de Toscano Simões. Há o distanciamento planar de Geraldo Teixeira e Marinaldo Santos, e Armando Queiroz, através da associação de meios em direção do objeto e da *assemblage*. Configura-se, assim, o universo de expressões contemporâneas e definindo um estado da arte local, rompendo com o insulismo existente na década de 1960. Esse isolamento foi significativo no universo da cultura popular no tocante ao carnaval, desde os anos de 1970, mas rompido com o auxílio dos meios telecomunicativos, sendo absorvido de maneira colonialista por seu grande apelo visual, sonoro e comportamental.

Esse movimento panorâmico das décadas vai gerar, na minha observação, a criação das coleções, criando paredes como suportes e sua inter-relação com o espaço habitável que, na

ótica bachelariana, é o espaço construído intencionalmente onde as obras de arte são condicionantes ativos da vida de seus detentores. Aqui na quarta seção, esclareço a minha compreensão sobre o ato de colecionar, confrontando os termos usados no cotidiano, tais como “objetos estéticos”, “coisas artísticas” e o seu sentido antropológico e da sua imanência em nossos hábitos de colecionador.

Para concluir esse relato de cunho memorialista, intitulo a quinta seção de *Olhar em construção*, num gesto com bases na minha vivência professoral e diálogo com as obras enquanto técnica expressiva, enquanto forma e da pregnância de seu conteúdo. Para ordenar o caminho desse olhar, as obras do período pesquisado foram selecionadas quanto ao seu gênero e categorizadas por paisagem, figura humana e abstração, sem a sectarização por data, mas sim como um *corpus* de conhecimento, construindo, assim, uma história possível das formas produzidas na sociedade e retidas nas coleções particulares – estas tidas como documento e memória. Aqui, a sobrevivência das formas ultrapassa escolas e conceitos estéticos, pois no período estudado não se detectou uma escola estética, mas sim formas de expressão criativa temporalmente e localizadas.

Ainda no âmbito documental, para a elaboração do texto principal foi estruturado um cronograma de investigação, cujo ponto focal são as coleções (através de seus proprietários), com perguntas sobre a origem e outros fatos que tiveram ingerência na construção de algumas obras. Nesses depoimentos, afloraram fatos sociais, políticos e até emocionais, que nos direcionaram aos jornais para averiguação, e mesmo como contraprova sobre a trajetória histórica e cronológica dos acontecimentos da vida artístico-cultural na capital paraense, para então ter-se o fechamento do arco sobre essa vivência. Concomitantemente, fez-se o fichamento cadastral das obras das coleções, que se mostraram bastante heterogêneas, com a elaboração de quadros quantitativos sobre o ano de produção, dimensões, artistas e suas técnicas. Esses apêndices formaram as bases do discurso e ordenaram um caminho de imagens informativas da proposição, e que geraram um pequeno atlas sobre a sobrevivência das imagens no final do século XX, em Belém do Pará.

Por fim, foi incorporado como “apêndice” a Cronologia e as Galerias como testemunhos e, ao mesmo tempo, as imagens das obras sendo revisitadas ao longo dos nos capítulos para justificar as considerações da análise. Obviamente, nem todos esses testemunhos/sínteses foram explorados ao longo deste estudo e, por isso mesmo, configuram-se como detalhamentos necessários que podem ser retomados em futuras pesquisas.

1 NA VERTIGEM DO SER E DO TEMPO

Até onde remontam as minhas lembranças, encontro-me fascinado pela memória. Ela retém o cimento do espírito, o segredo da nossa identidade; a memória entrega-nos à vertigem do ser e do tempo (PIERRE CHAUNU, 1987, p. 63).

Para refletir sobre o movimento das artes plásticas e visuais desse final de século e iniciar a proposição desta tese, penso ser de bom alvitre restabelecer etapas de minha atuação profissional no campo das artes e da cultura, exercida na cidade de Belém do Pará (como também em algumas cidades do interior), seja como professor ou mesmo artista plástico e agente da cultura popular referente ao carnaval. Este universo me conduziu ao tema pelo fato de desenvolver também um exercício plástico através do desenho, tendo como ponto de partida a minha coleção de obras e de mais duas outras particulares.

A lembrança do motivo de termos migrado da cidade de Altamira (na margem esquerda do rio Xingu) em 1963, foi a busca de estudos avançados e, como uma sombra esmaecida e distante, aproximo a lembrança da cena do romance de Dalcídio Jurandir *Chove nos Campos de Cachoeira*, que fala do menino Alfredo em busca de dias melhores na capital. Estávamos distantes da pobreza retratada no romance, mas com um bom “pé de meia” acumulado por um pai libanês mascate, migrado pela fome e frio, e uma mãe portuguesa, católica e bastante liberal para o seu tempo. A saída do marasmo de Altamira aconteceu com a chegada da Rodovia Transamazônica, no início dos anos de 1970, e que ficou conhecida mundialmente através do filme *By By Brasil*, de Hector Babenco. Estas lembranças me fascinam pela memória, e me entrego em um mergulho vertiginoso do ser e do tempo – memória que cimenta o espírito e que é o âmago da nossa identidade. Memórias que retêm apenas um parco reflexo do momento vivido, e que me esforço para fazer reviver, sem, contudo, esconder o instante que vivo agora.

Figura 1 - Parte da nossa casa “Casa Charone”, à esquerda em primeiro plano, logo atrás o antigo mercado na rua Djalma Dutra, esquina com a Castilho França.



Fonte: Google. Acesso em: 10 jun., 1918.

Já na capital, no final dos anos 1960, o envolvimento com algumas atividades de cunho cultural fez a delícia da descoberta do mundo artístico belemense, principalmente com aberturas de exposições na Galeria Ângelus e dos espetáculos no Theatro da Paz, que pediam traje passeio – eram eventos para os quais a cidade se curvava.

Havia grupos paroquiais fomentados pela Igreja Católica para jovens e com um viés da Teologia da Libertação disfarçado em ações sociais, diante do regime militar que governava o país. Nesses agrupamentos, os grandes apelos eram o esporte, mas também a música e o teatro, além dos encontros de caráter religioso para se discutir a reforma da Igreja Católica diante do Concílio do Vaticano II, sob a tutela de João XXIII e Paulo VI.

Resolvi fazer um curso de pintura e os atelieres que realizam eram de fundamentação bastante academicista, no sentido de pintar como forma de representação, salvo outros que já permitiam técnica com algum gesto expressionista ou mesmo impressionista (como o Sr. Leônidas Monte)¹ e se contrapondo a atelieres que recebiam amantes e curiosos para diálogos sobre arte moderna. O pintor Benedito Melo, que vinha do exercício de pintar ao ar livre nos arredores da cidade (o conhecido grupo do Utinga), mantinha uma escolinha para crianças e jovens.

Fui ao atelier de Mestre Veiga Santos, de nome e renome, e fiquei encantado com os desenhos a carvão por ele executados, e que nos dava para fazê-los a cores nas telas. Mestre Veiga Santos, nas primeiras aulas nos pôs a desenhar figuras geométricas sólidas à maneira acadêmica, como exercício de percepção e representação da luz e da sombra e, ao mesmo tempo, uma maneira de educar o olho. Depois, vieram paisagens amazônicas com barcos geleiras, grandes árvores, outras vezes eram paisagens urbanas da Praça Batista Campos e seu castelo de pedra, como convinha ao estilo neoclássico ou academicista; natureza morta quase nunca, mas flores, sim; até pintei um nu feminino à lá Renoir, que se perdeu na poeira do tempo. Depois foram os cursos de desenho e xilogravura no porão do CCBEU, ministrado pelo artista Ararê Marrocos, nos quais fiz a iniciação nos fundamentos do desenho.

Devo dizer que o ensino das artes, principalmente o desenho, a pintura, a dança e a música, nos anos 1960 estavam situados em escolas e atelieres particulares de pintores e músicos, embora já existisse a Fundação Carlos Gomes e a UFPA já oferecesse cursos de Teatro desde 1962, de Música desde 1963 e de Dança desde 1968. Aliás, pode-se afirmar que esses esforços institucionais foram motivados pela quantidade de escolas particulares e grupos paroquiais; e cito como exemplo a Escola Iniciação Musical, ministrada pela professora Arlete

¹ Pintor de grande participação nas artes da pintura durante o século XX, de técnica espatulada e grossas numa direção ao expressionismo. Faleceu em janeiro de 1970, considerado aqui fato marcante para este estudo.

Coelho de Souza. As escolas de dança estravam se estruturando enquanto tal, e foram impulsionadas pela produção de programas através da televisão local, as quais faziam as aberturas e alguns números. Nesse período, a classe artística tinha como espaço cênico o Theatro da Paz e ainda o Palace Teatro, anexo ao Grande Hotel (hoje demolido), o auditório da Sociedade Artística Internacional (S.A. I), hoje ocupado pela Academia Paraense de Letras; e o Teatro São Cristóvão, espaço da União de Choferes, além de salões paroquiais e associações usados por seus grupos de teatro amadores, como também os auditórios de alguns colégios e grupos escolares, cujos espaços eram remanescentes da disciplina Canto Orfeônico.

Quanto aos espaços expositivos, havia algumas livrarias, atelieres particulares, a Biblioteca Pública na área comercial, o salão de entrada do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU), quando na Avenida Governador José Malcher (hoje ocupado pelo Instituto de Patrimônio Histórico), a galeria da Aliança Francesa num casarão republicano na Avenida Nazaré e o Theatro da Paz, com a Galeria Ângelus e o seu foyer. Serviam também como espaços expositivos as sedes de clubes, além do hall do Grande Hotel, a exemplo do que sediou a exposição do pintor José Moraes Rego, das suas obras de conteúdo abstrato, no salão nobre da sede do Club do Remo.

No movimento de juventude havia concursos ‘de um tudo’, sem esquecer que vivíamos o movimento da Jovem Guarda, Rock, Beatles, a Bossa Nova e a Guerrilha do Araguaia. Nas semanas de arte, as exposições eram abertas para a comunidade e convidados e, nesse meio tempo, conheci alunos da recém-implantada Faculdade de Arquitetura, com produções em desenho, pintura e algumas colagens de caracteres volumétricos em materiais diversos e modernos na época, realizados para a disciplina Desenho e Plástica². Isso modificou a minha compreensão sobre a arte, seus suportes e maneiras de expressar como objetos artísticos e coisas estéticas. Neste universo, o gestor da paróquia da Igreja de Santa Terezinha, no bairro do Jurunas, buscou o diretor e ator Geraldo Sales para organizar um grupo de teatro, pois nesse tempo o movimento de teatro amador era muito desenvolvido na periferia.³

Assim feito com o texto de Chico de Assis, *O Testamento do Cangaceiro/Os Perigos da Bondade*. A Segunda montagem foi *As Preciosas Ridículas*, de Moliere, e aqui apareço como cenógrafo – era o ano de 1967.

² Disciplinas de caráter prático com bases nas expressões plásticas, desenho, pintura e escultura como subsídios para a criação da forma nos projetos arquitetônicos, pela ótica das Belas Artes. Já os cursos livres de desenho, eram aulas abertas à comunidade local e qualquer pessoa poderia frequentar.

³ Surgem os primeiros grupos de teatro autônomos, não ligados a instituições, como o Teatro de Equipe do Pará (TEP), além das apresentações em naves de igrejas, e da participação de equipes nos festivais/encontros de teatro de estudantes pelo Brasil afora (TEIXEIRA, 2015).

Nesta sequência, fui participar de uma oficina de teatro como representante do movimento de jovens, e por lá fiquei no grupo de teatro do SESI, então dirigido por Cláudio Barradas, no setor de figurino e cenografia, pois o meu talento para incorporar outra persona não aflorou.

Desse estágio (ainda em 1967), o Teatro do SESI monta a tragédia grega de Sófocles *Antígona*, usando o espaço da Sociedade Artística Internacional⁴. Então criei uma composição do cenário (que provocou polêmica), composto por uma estrutura espacial vinda do teto e laterais confeccionadas em papel Kraft, complementadas por recortes de jornal em colagens do artista e escritor Arthur Bogéa, cujo conteúdo fazia referência ao estado político vigente, mas indiretamente. Outra experiência, em 1968, ano pavoroso em razão do AI-5, foi a montagem do texto de Dias Gomes, *O Bem-Amado*, no qual assumi o figurino. Acho que aqui um caminho artístico foi aberto, e que tempos depois me levou ao Festival de Inverno em Ouro Preto, a fazer oficina em cenografia e figurino sob a direção do escritor e diretor Pernambuco de Oliveira, já cursando arquitetura e trabalhando como artesão em barracão de carnaval.

Em 1969, por entraves administrativos e gerenciais, o grupo teve sua identificação alterada para “Teatro Studio SESI” e abriu temporada com o “Festival do Absurdo”, apresentando o *Pic-Nic no Front*, de Fernando Arrabal e *As Interferências*, de Maria Clara Machado. Este período foi de vivência marcante (em plena ditadura), afluindo a consciência de o quanto a Arte podia ser um instrumento de contraposição, além de que a produção de um espetáculo se oferece como escola de consciência política e social. O ordenador era Cláudio de Souza Barradas, hábil escritor e crítico ferino quanto ao apoio da Instituição e ao momento político. Convivíamos com as dificuldades de montagem e manutenção. Na montagem do texto *Pic-nic no front*, de Fernando Arrabal, para a cenografia usei folhas de jornais como suporte no fundo do palco para um grande desenho (feito a carvão vegetal), de um rosto de criança com cinco línguas e nelas escrita a palavra PAZ em quatro idiomas, o que nos causou um pequeno entrave com a censura. O desenho seria no fundo do palco, mas, por imposição da censura, que argumentava que o cenário não estava explícito no texto, só foi liberado para ficar exposto na sala ao lado da plateia e visitado por todos.

⁴ Sociedade Artística Internacional (S.A.I), associação sem fins lucrativos, fundada no primeiro quarto do século XX, cuja finalidade era financiar a *tournee* de nomes das artes, principalmente da música.

A Universidade Federal do Pará, em 1968 havia implantado o curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, em cuja grade curricular continha disciplinas com forte apelo em artes plásticas, abordando técnicas e conceitos e oferecia para a comunidade cursos livres de Desenho e Plástica pois, para o ingresso no curso superior, além das provas de conhecimentos, havia um teste de habilidades no desenho de representação.

Passei no vestibular para o curso de Arquitetura em 1971 – o primeiro vestibular da reforma universitária. Enfim, aconteceu; e outro fato foi que ele se realizou no recém-inaugurado campus universitário do bairro do Guamá, cujo quarto muro era o caudaloso e lendário rio Guamá – sua orla foi objeto de muitas fugas da sala de aula, amores e devaneios.

O movimento do teatro amador era muito forte e já havia uma ação política em busca de uma associação de classe e um espaço específico para as mostras da categoria. Nessa maré, em 1972, houve uma corrente de teatro nacional musicado, unindo escritores teatrais e compositores da nova onda musical, como a bossa nova e a música popular brasileira, montando em cena temas da história nacional, como o espetáculo montado em São Paulo, denominado *SESI conta Tiradentes* (sobre a saga do inconfidente) e, em seguida, *SESI conta Zumbi*⁵, sobre a vida do negro resoluto. Essas montagens referindo-se a personagens históricos eram uma clara alusão à falta de liberdade no período da Ditadura. Por aqui não foi diferente. O Grupo do SESI local também exerceu sua pretensão e, quando da montagem, a cenografia e os figurinos foram de minha autoria. Utilizei os tecidos de sacos de açúcar vazios como base das roupas dos atores. E vale dizer que este espetáculo, em sua montagem local, teve músicas compostas e interpretadas por Nilson Chaves e Vital Lima, então em início de carreira. Lembro, porém, que houve um entrave com a publicidade sobre o título, o qual um jornal local divulgou como *SESI contra Zumbi*; e com estreia na marra, sem a aquiescência da Direção regional, provocando a demissão do diretor do grupo.

Outro exercício foi a criação do cenário para a peça *Os Mansos da Terra* (1977), ainda sob a direção de Barradas, porém, para o Grupo de Teatro Universitário da UFPA, local onde o professor já exercia a docência no Serviço de Teatro da UFPA. No decorrer da montagem, tivemos a grata notícia de termos sido selecionados para participar do Projeto Mambembe e que viajaríamos para um festival no Nordeste brasileiro.⁶ Como não havia espaços cênicos na cidade, foi montada no auditório da Escola Kennedy (hoje Instituto Anglicano). Como a

⁵ Teatro musicado com composições de autores consagrados na música popular brasileira, como Edu Lobo, Vinícius de Moraes dentre outros, e montado em teatro de arena.

⁶ Projeto governamental do Ministério da Cultura/FUNARTE, promovendo a circularidade das artes cênicas no país, no qual era escolhido um representante de cada região (por um delegado ou comissão do MEC).

cenografia pedia uma gruta, utilizei uma lona suspensa fixada por ganchos e cordel, que em cada montagem tomava uma forma diferente. Foi uma sensação, pois a cada vez que era montada assumia uma configuração diferente.

As atividades em artes plásticas, por conta das disciplinas na graduação em Arquitetura, mantiveram o equilíbrio com participações em pequenas exposições coletivas e foi conclusiva quando participei da exposição na chamada 1º Cultural, realizada em estandes na calçada da Praça da República. Nessa exposição vieram obras de artistas consagrados do eixo Rio-São Paulo⁷, no universo da arte moderna e concreta desse período. Nesse tempo, compreendi que ser moderno é ser o novo e o inovador que vem romper com o que está posto e estabelecido.

A atual Escola de Teatro e Dança já existia com o nome de Serviço de Teatro da UFPA, e era frequentado por pessoas academicamente formadas em outras áreas, como Direito, Serviço Social e Letras – algo ainda distante da massa de hoje. A sua frequência era um atestado de intelectualidade e contraposição política. Nos anos iniciais da década de 1970, havia um movimento musical em bares e casas noturnas, onde se apresentavam vozes emergentes como Walter Bandeira (aluno da Escola de Teatro e Dança, com excelente impostação vocal para o canto), que se apresentava no bar Tuxaua, na Praça da Sé, e para lá íamos. Depois, descíamos para as escadarias laterais do Theatro da Paz, ao lado do Bar do Parque, que era local de encontro de atores, músicos, repórteres, empresários da noite e outros espécimes da vida noturna da cidade, e que ficou conhecida como “poleiro das estrelas”.

A obrigatoriedade de ir ao campo de trabalho como acadêmico de arquitetura fez com que me distanciasse dessa vivência. No entanto, me envolvi com outra vertente do agito cultural, aquela definida como cultura popular, que é o carnaval de rua de Belém. Este encontro com a cultura popular deu-se por volta de 1974, ao que fui levado pelo professor Fernando Luiz Pessoa, professor da disciplina Desenho e Plástica na Faculdade de Arquitetura do qual era monitor. Ele também era carnavalesco da escola Império de Samba “Quem São Eles”, coincidindo com o movimento de *revival* da manifestação, diante dos poderes políticos e sociais da cidade. Na minha visão, a ocupação deste nicho por uma fatia de intelectuais, artistas plásticos, escritores, arquitetos, músicos, atores e dançarinos oriundos da academia, vai ao encontro de significações de Canclini (2008), ao considerar a modernização como uma expansão do mercado e renovação de ideias, porém, com poucos resultados nos processos

⁷ A I Cultural Belém foi uma exposição promovida pela UFPA, com apoio do Governo do Estado do Pará e da Prefeitura Municipal de Belém, realizada pelo Diretório da Escola de Arquitetura da UFPA em 1971, que constava de exposição e palestras sobre arte, ocorrida na alameda da Praça da República, com obras de artistas de São Paulo participantes da Bienal.

sociais. E também de Bakhtin (2010) sobre as culturas populares, ao afirmar que as atividades se relacionam com o tempo natural, biológico e histórico além de estarem ligadas a momentos de crise da sociedade e do homem.

Nos anos seguintes de atuação na escola de samba, atuei como artesão na confecção dos carros alegóricos, o que me exigiu conhecimentos específicos relativos à estrutura e mobilidade do mecanismo de direção, o que foi favorecido pelos saberes adquiridos no curso de arquitetura através de disciplinas sobre cálculo estrutural e resistência dos materiais, levando em consideração o adicional peso corporal dos destaques. Isto nos levou também a buscar bases teóricas sobre a cultura popular e de massa, na qual estava se tornando a quadra momesca em nossa capital. De artesão a carnavalesco, foram em média cinco anos, até assumir esta posição sustentada por opções políticas, estéticas e relacionais, além de um extenso domínio de materiais alternativos, pois, nessa fase, o carnaval paraense estava voltado para uma identidade local, que está refletida nos seus temas e enredos, algumas vezes de caráter eminentemente político, outras com base em fábulas e lendas, até porque era uma exigência da agência promotora. Assim como na capital do samba, aqui em Belém os tentáculos da “contravenção” via jogo do bicho assumem ares de corporação, pois as siglas locais eram filiais das cariocas e durante mais de uma década, de 1975 a 1990, sustentaram a construção do grande evento carnavalesco.

A fase de atuação política e cultural na universidade deu-se através do Diretório Central dos Estudantes, com o primeiro e único festival de música e poesia, e depois no Projeto Barca da Cultura (em 1974), pelo qual cheguei ao Grupo de Teatro Experiência, dirigido por Geraldo Sales. Vale ressaltar o apoio da Reitoria da UFPA ao projeto, que abriu caminhos para que a Aeronáutica e Marinha nos levassem a outras cidades do estado e culminaria na cidade de Manaus.⁸

Em 1975 e 1976, o Festival de Inverno de Ouro Preto foi o momento dos cursos de Desenho, sob a orientação de Álvaro Apocalipse; e de Cenografia e Figurino com o diretor e escritor Pernambuco de Oliveira. A justeza e rigor no aprendizado do desenho vieram abastecer a sede de respostas aos porquês sobre conceitos e métodos, o emprego do lápis, à dureza e moleza dos grafites e à ausência da borracha. Nesse período, lembro de ter comprado a primeira obra de arte, isso porque recebia uma bolsa em dinheiro atuando como monitor na Faculdade de Arquitetura – foi durante a primeira exposição dos artistas Toscano Simões e P.P. Conduzida na galeria da Aliança Francesa, ainda na Avenida Nazaré.

⁸ Barca da Cultura, projeto de ação cultural criado pelo ex-embaixador brasileiro Paschoal Carlos Magno, que fretou uma barca para subir o Rio São Francisco, do estado da Bahia até o estado de Pernambuco, levando um grupo de atores e músicos que se apresentavam nas cidades ribeirinhas. Em Belém, o Diretório Central da UFPA era dirigido por um acadêmico de engenharia civil com pretensões políticas e desenvolveu três versões – uma rodoviária, uma fluvial e outra aérea.

Concluída a graduação em 1976, e nesse mesmo ano foi implantado pelo então Centro de Letras e Artes o curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, por obrigatoriedade da Lei nº 5692/71, ante à reforma da educação básica. Para esta graduação foram trazidos professores do curso de arquitetura, entre os quais Roberto La Rocque Soares, Fernando Luiz Souza Pessoa e os recém-contratados egressos Osmar Pinheiro Jr, Emmanuel Nassar e eu, para as disciplinas que diziam respeito ao desenho, pintura e escultura; do Curso de Letras para a História da Arte, os professores Francisco Paulo Mendes e Maria de Lourdes Sobral, bem como a recém-concursada Zélia Amador de Deus. Logo depois, o corpo docente foi composto pela professora Regina Reis, Madalena Coimbra, Joseph-Marie LeBihan e Maria Luiza Távora, que desenvolveu a disciplina de xilogravura e muito contribuíram para a solidificação da nova graduação.

Não nego que o caminho arquitetural através da execução de projetos foi um percurso disciplinador quanto à ética profissional e justeza de seus objetivos em cumprir prazos, e que foram somatórios durante o curso de arquitetura de interiores realizado na Bolsa de Decoração do Rio de Janeiro, em 1980. Este curso uniu os saberes de projetar com as qualidades gráficas e criativas para a cenografia teatral. Nessa década, enquanto profissional em arquitetura, ocupei a vaga para professor substituto, contratado para a disciplina Desenho e Plástica no curso de arquitetura. Inicia-se o conflito entre a carreira de bacharel e a descoberta das possibilidades do “fator ensinar”. Os primeiros anos de 1980 foram dedicados à profissão de arquiteto e professor, concomitantemente.

Dois universos conceituais e pragmáticos: ensino como processo de construção de personalidade e o desenho enquanto maneira de ver/ler o mundo. Quando unidos, incentiva o sujeito a construir seu objeto através do atrito entre o gesto puramente mecânico, o momento de representação realista (mimético) e aquele outro no qual o gesto gráfico cristaliza um pensamento enquanto construção de conhecimento. O Desenho foi uma persona incorporada nas práticas do ensino e absorvida como alma, materialidade e face, tal como assevera Vaccari, ao afirmar que “sem ele nada existe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 100), sendo pai da pintura, da arquitetura e da escultura, por ser o denominador comum a tudo aquilo a que chamamos de artes plásticas, justificando o desenho como um campo de saber intelectual.

Esta etapa formativa fundamentou o caráter pragmático das habilidades e competências, consideradas enquanto capacidades para o uso de um conjunto de recursos cognitivos para soluções pensadas em uma série de situações. Afirmando isso baseado em Perrenoud (1999), quando afirma que as competências aparecem em domínios práticos, em situações do cotidiano.

Já as habilidades são demonstradas na prática dessa ação a que se destinam, e isso se adequa às atitudes como escovar os dentes, pentear o cabelo, desenhar etc. Este modo de conceber as atividades tornaram-se extensivas a outros campos profissionais.

Ainda nessa década, o carnaval de rua toma uma dimensão social e política e requer um novo espaço, deixando a tradicional caixa de espetáculos da Presidente Vargas (em torno do Bar do Parque) para a urbanizada Avenida Visconde de Souza Franco, a Doca de Souza Franco, que não atrapalhava a circulação viária, não possuía altura limite e apresentava-se como um novo espaço urbano para as grandes concentrações. Aqui, as trocas simbólicas, artísticas, profissionais e, principalmente, carnavalescas se solidificaram, alterando, de certa maneira, o caráter da população foliônica, criando “tribos” e “nações”.

Nos anos de 1980, os ares na cultura e na arte eram de euforia e um modo de ser incomum. Se você quisesse ser notado socialmente, deveria estar ligado a um grupo de teatro ou escola de samba, frequentar os bares temáticos por onde passavam jovens cantores em ascensão, atores e atrizes, carnavalescos, batuqueiros (hoje chamados de ritmistas), artistas plásticos e professores universitários da nova geração.

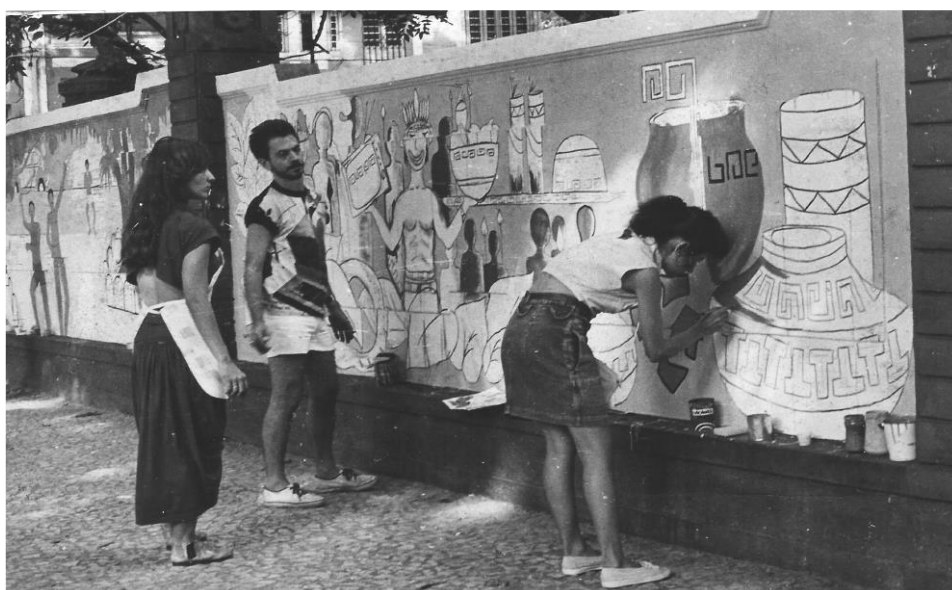
Foi o período de definições profissionais tanto em relação à execução e criação de projetos arquitetônicos quanto no campo docente, ao assumir uma disciplina de desenho na graduação, impulsionando as atividades de extensão na sociedade, além das manifestações da cultura popular em escolas de samba.

Atuando na cultura popular, depois do período no “Império do Samba Quem São Eles” (1980), após o enredo cujo tema era Chuva, houve um interregno de tempo, no qual fui levado pelo apelo da espetacularidade, quando chamado por outra escola de samba, a “Mocidade Olariense”, do Distrito de Icoaraci, para assumir o seu projeto artístico, na qual fiquei por quatro anos (1982 a 1985). O primeiro desafio foi assumir como carnavalesco e desenvolver o enredo cujo título era uma onomatopeia do som dos tambores negros que fazem a festa de São Benedito, no município de Bragança – *Tempo de Cupú, Peixe-Pedra, Baiacú*, conquistando boas colocações, o que levou a escola a ascender a outra classe e com enredos autorais, tais como “De frente para o Sol”, que é um dos significados para o nome Icoaraci. Outro enredo que considero uma proposição audaciosa para a época foi o uso da música “Esse Rio é Minha Rua”, de Paulo André e Rui Barata, porém, em ritmo de samba. Deixei a Escola de Samba Mocidade Olariense e fui contratado pela mais nova escola surgida com pompas e circunstâncias – o “Grêmio Cultural e Recreativo Arco-Íris”, do bairro do Guamá, dirigido por um empresário com pretensões a cargo político.

Esses anos da década de 1980 são considerados por muitos promotores carnavalescos como os anos dourados do nosso carnaval, graças a uma política municipal e estadual de apoio e respaldado pelo “jogo do bicho” e, acima de tudo, por um apelo das mídias sociais, principalmente da televisão, com transmissão direta e da consequente penetração na massa. Como resultado, tornou-se também um espetáculo midiático disputado pelas classes sociais privilegiadas e personalidades do mundo artístico e social, ocupando posições de destaque no cortejo carnavalesco em carros alegóricos e na frente de quesitos obrigatórios como a bateria, misturadas aos habitantes das periferias. Isso repercutiu em todas as comunidades carnavalescas de Belém, sem, contudo, ter havido uma evolução continuada. Essas mudanças de caráter conceitual e operacional foram um salto qualitativo e quantitativo entre um carnaval com características “familiares” e de vizinhanças para um evento de espetacularidade, aqui compreendido como interações humanas, em que se percebe a organização das ações e do espaço, em função de atrair e prender a atenção e o olhar de boa parte da população.

Das atividades artísticas e estéticas acadêmicas, destaco as oficinas no recém-criado museu da UFPA que, sob a direção de antropóloga Jane Beltrão, instalou uma série de atividades artísticas e educacionais através de oficinas, juntamente com os professores convidados do então Curso de Licenciatura em Educação Artística, do Centro de Letras e Artes da UFPA e artistas residentes fora de Belém. Muitas dessas ações eram executadas nos muros externos do museu, bem na confluência de duas importantes avenidas do centro de Belém – o que obtinha uma excelente visibilidade, principalmente quando os suportes eram as paredes externas, sob a coordenação do professor e artista plástico Edison Farias e eu.

Figura 2 - Ação de pintura nos muros do MUFPA, na gestão da Profa. Jane Beltrão (1982).



Fonte: Acervo do autor.

A atividade de oficina foi respaldada pela ação como professor nos cursos de graduação em Arquitetura e Educação Artística da UFPA, atuando numa série de oficinas sobre iniciação ao desenho no CENTUR, no âmbito do Projeto PREAMAR. Nesse mesmo espaço de tempo fui contratado como professor da disciplina Expressão Gráfica, no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade da Amazônia (UNAMA) e, posteriormente, no curso de Educação Artística com habilitação em Desenho (Laboratório de Desenho I e II) da mesma universidade.

Desse período, tenho atuação intensa como cenógrafo e figurinista. A minha produção para o Grupo Experiência inicia com a criação de adereços para o texto de Raimundo Alberto *Mãe d'água* (1980), baseado na lenda amazônica, no qual desenvolvi os saberes alegóricos adquiridos na construção do carnaval. Na sequência, vieram o longo espetáculo *Ver-de-ver-o-peso* (1982) em sua segunda montagem, depois chego com *Goodbay Pororoca* (1983), *Foi Boto, Sinhá* (1984) e *Dom Chicote Mula manca e seu criado Zé Chupança* (1985), para o qual criei elementos cênicos com bases na história da arte (o Dadaísmo). Depois, a montagem comemorativa da Revolta da Cabanagem, financiada pelo Governo do Estado – *Angelim* (ainda em 1985). Na criação para a Escola de Teatro, num texto dirigido pelo ator/diretor Marton Maués com base no livro *O Pequeno Príncipe* (1991), deixei o sentido de cenografia com caráter arquitetural/ambiental para trabalhar com objetos cênicos num sentido de instalação em palco de arena. Foi um exercício bastante reflexivo e conceitual, semelhante ao criado para *Dom Chicote*.

Vale dizer também, que em 1991, a Universidade cria o Núcleo de Artes (NUAR), como agente agregador das escolas de Música e de Teatro e Dança, como ação de extensão, com política autônoma para estas atividades. Daí minha participação como curador para uma série de exposições denominadas *Depois do Carnaval*, idealizada pela profa. Margareth Refkalefsky, no salão do térreo do prédio da Praça da República, sede do NUAR. Para essas exposições, eram cedidos pelas agremiações fantasias e adereços para um outro extrato social, que estava meio distante dos folguedos carnavalescos, além da presença animada das baterias das escolas. O princípio norteador da curadoria eram as criações de fantasias com materiais inusitados, como canudinhos de refrigerante, talheres de plástico, capim desidratado ou seco, plásticos, dentre outros – e isso abastecia os olhares espantados do público sobre a criatividade dos carnavalescos locais.

A série de exposições intitulada *Prata da Casa*, da qual fiz curadoria por quatro anos, foi iniciada quando ainda éramos do Departamento de Artes, ligado ao antigo Centro de Letras e Artes. As exposições dos professores do curso de Educação Artística aconteceram no

Núcleo de Arte, quando os professores Zélia Amador e Afonso Medeiros assumiram a direção. Estas mostras passaram a ser realizadas no espaço do térreo do Núcleo; acho que promovi cinco edições e dentre os expositores havia convidados externos, como Armando Queiroz e sua instalação denominada *MIRITI*, fruto de bolsa pesquisa e a mostra da professora Wladelene Lima, com sua produção em pintura, resultante da reflexão de sua proposição para o mestrado em artes cênicas. Quanto às exposições anuais dos alunos do curso, estas aconteceram no Museu da UFPA, sendo que a primeira delas, em 1981, ocorreu na Galeria Angelus, do Theatro da Paz, com curadoria do Prof. Osmar Pinheiro Júnior. Muitos desses eventos estão compilados no Anexo A desta tese, inscrito sob o título “Notas para uma cronologia artístico-cultural”.

Exercitando a docência em Arquitetura e na Licenciatura em Educação Artística em instituições públicas e privadas (UNAMA, UFPA e ESMAC), experimentando poéticas no carnaval, no teatro e nas artes plásticas, e ainda efetuando curadorias diversas, fui construindo uma trajetória profissional não somente em várias frentes, como também num sentido multidisciplinar.

1.1 SOBRE UM PERCURSO INVESTIGATIVO: POR ONDE EU VOU

Belém, mesmo com a repressão militar nos idos dos anos 1970, ainda era a capital brasileira mais europeizada em alguns extratos sociais, quando a juventude curtia a onda pop do rock dos Beatles e a Jovem Guarda, em contraponto à bossa-nova. Isto personificou uma cultura com um olhar artístico bem identitário. O olhar temporal exposto em outro momento desta escritura, tem por fim descortinar o período e contraprovar os fatos relatados torna-se o mais imediato canal de vivência e comunicação com o mundo e, como diz o dito popular, “são os olhos o retrato da alma”. O olhar aqui apresentado possui uma conotação de relato vivencial, primeiro por dizer respeito ao estar, agente e sujeito, testemunha de alguns dos acontecimentos, enquanto que o outro é referencial ao centro desse redemoinho de acontecimentos culturais e artísticos, escolhidos como ponto perspectivo das questões sobre os objetos estéticos e coisas de arte.

Neste ato, pensei em escrever na primeira pessoa – embora na academia esta posição pode parecer um ato de narcisismo – visto que relatar sobre o passado em que o sujeito é também seu agente, requer ação que leva à diluição de fronteiras entre a biografia e a história,

pulverizando as versões em ramificação rizomática, que se dispõe a reconhecer as multiplicidades, os movimentos, as dobras e os devires (GUATTARI, 2011), levando o biógrafo a escolher seu estilo e dosar seu sentido entre o biografema e a escrita histórica.

Então, decidi manter esta proposição por proximidade com os métodos de *ego-história*, esta considerada como a investigação do presente pelo olhar do historiador/escritor, que procura ser historiador/escritor dele próprio e, assim, permitindo dizer d'uma parte de minha história de vida no aspecto de *ego-laborator e do ego-faber* (DUBY *apud* NORA, 1987, p. 109). Partícipe dos acontecimentos e fatos e da história desses fatos, considere o fazer histórico através da capacidade de observar, buscando compreender o presente pelo passado (BLOCH, 2002) e, ao mesmo tempo, distanciar-me para ter a dupla percepção de quem olha e de quem é olhado.

Numa atitude *ego-laborator*, como trabalho (a prática em si), escolhi, selecionei e organizei o tema, estabelecendo ligações a certos fatos sociais, de modo a mostrar uma arte praticada no período. E, para tanto, através da pesquisa documental organizei uma cronologia dos anos do período para melhor visualizar o desenrolar dos fatos e que estão contidos em outro momento dessa escrita. Em meio a este panorama, considera-se a vida individual do *ego-faber* como aquele artífice que faz, constrói. Assim, as minhas lembranças serão confrontadas com a memória do outro por meio da escrita, pois este passado reside numa memória coletiva, parafraseando Santo Agostinho, “a memória é passado” (RICOEUR, 2012, p. 110).

Aracy Amaral (1984)⁹, na apresentação de seu livro *Arte pra quê*, no qual reflete sobre a preocupação social na arte brasileira, afirma que “o preconceito em relação à abordagem conteudística da produção artística tem impedido a apreciação da preocupação social da arte de nosso tempo”. Esta afirmação de Amaral se adequa às questões propositivas deste estudo, já que se viveu no período um intenso diálogo das artes plásticas com a visualidade dita “regional”, como também na música, nas artes cênicas e nas manifestações populares, que a exemplo de escolas ou movimentos modernos¹⁰, fizeram brotar o que denomino, para efeito deste estudo, um território movediço entre tendências modernas e contemporâneas, por apresentar elementos da sintaxe visual “regionalista” postas em diálogo (por assimilação ou contraste) com o contexto cultural contemporâneo.

Quanto aos procedimentos metodológicos, este estudo tomou caminho em diversas frentes, numa atitude diacrônica, ao aproximar as funções historiográfica e curatorial: a

⁹ Amaral (1984) discute a necessidade da arte no Brasil e a sua função política e na sua introdução não possui páginas numeradas.

¹⁰ Entenda-se por moderno, aqui, as atitudes em artes plásticas advindas da Semana de Arte Moderna de 22, e em rompimento com as técnicas academicistas.

historiográfica, por ter base na história da arte e na sociedade belemense no período delimitado como *locus*; e a curatorial, pelo ato de dialogar com as obras de determinada coleção e fazê-las “falar” de seu tempo através das informações que esta encerra.

A identificação com o tema brotou das práticas professorais e artísticas vivenciadas no período e, dessa maneira, a abordagem da história tem origem (aqui para efeito de estudo), num acontecimento que determina o rumo do próprio relato – a morte do pintor Leônidas Monte no início dos anos 1970, transversalizada por ações pictóricas ditas “modernas” no período. Da mesma forma, a busca de um objeto ou evento específico, definido para servir de marco regulatório da passagem desse tempo, como ponto de partida para um período histórico, que serve para contar a vida coletiva e social, ancorado na memória e na história.

Minha escolha em cartografar parte da produção nas artes visuais em Belém surgida nos últimos trinta anos, tem por base ordenativa desta reflexão, primeiramente, minha inserção no caldo cultural, seguido e ordenado por levantamento quantitativo das obras retidas nos acervos escolhidos relativos e ao universo bidimensional, através de pinturas, gravuras e desenhos, considerando-os como documento, memória e história estética de uma geração. O segundo motivo é dialogar com as representações plástico-visuais em termos de forma, técnica e conteúdo desse período, enquanto memória coletiva (e vice-versa), considerando-as, assim, registros da história social, tendo por base o que Aracy Amaral (1984) afirmou sobre a arte brasileira, quanto ao fato de que a abordagem conteudística da produção artística nubla a função social da arte de nosso tempo; neste distante recente. Além do mais, sob a sombra de Ricoeur (2012), entendo que o presente não é possível de ser historiografado.

Baseada na história, esta escritura será efetuada recorrendo a uma multiplicidade de documentos e, por conseguinte, de técnicas que auxiliem a sua escrita. Bloch (2001), um dos fundadores da Escola dos Anais francesa, aponta para as ciências auxiliares da história e as técnicas de coleta e de tratamento dos documentos com base em seus objetivos gerais. Porém, para interpretar os fatos e para poder confrontar as previsões teóricas com os fatos da realidade, torna-se necessário definir uma trajetória conceitual e operacional, desdobrando-a em procedimentos técnicos de coleta e análise/interpretação de dados pelo sujeito da investigação. Não se pretende aqui, metodologicamente, fazer história. Porém, a partir dela, construir através do relato uma etapa da vida social e cultural.

Abrigado em Certeau (2002), apromixo e assumo atitude processual desse fazer com base em dois conceitos – tempo e lugar – tidos aqui como parâmetros epistemológicos de um fazer historiográfico, pois envolve outros três elementos: um lugar que definirá os limites do discurso e aquilo que pode ser dito; depois vêm os procedimentos de análise, o processo, o

método que ordenará a produção da pesquisa por meio das fontes; e um terceiro que é a construção do texto, uma escrita fazendo passar da “desordem à ordem”, tornando-a uma literatura, a fim de ter uma inteligibilidade.

Por Lugar, entendo ser a posição assumida por quem escreve uma história, como o lugar de produção política, cultural e socioeconômica, pois, aquele que a produz não está livre de influências ou trocas simbólicas. É em função deste *locus* que os métodos e procedimentos se apresentam como topografia a ser trilhada. Esse procedimento começa pelo lugar próprio do historiador que justifica seu discurso, definindo o que pode ser dito e que, para Certeau (2002), é recortar o dado segundo uma lei do presente e o distinguir de outro (o passado?), historicizando o atual e fazendo ligação com uma situação do passado. Assim, esta produção não trata apenas de uma escolha e de uma coleção de documentos, mas é uma atitude que provoca alterações na narrativa do passado, com recortes e omissões que podem divergir, aproximar ou distanciar o autor das pretensões primeiras.

Na categoria Tempo, aponto para o ofício de historiador como um desafio do acaso em propor razões e compreender a *produção do tempo*, ou seja, uma reflexão daquilo que deve ter acontecido durante um período cronológico e suas interpretações com bases nos procedimentos de análises empregados até então, e que poderá trazer consequências interpretativas.

Neste sentido, serão privilegiadas referências conceituais de historiadores, críticos, curadores e teóricos da arte, pois o pesquisador “não dispõe de um controle sobre o evento e o que ele procura fazer é identificar situações que se desenvolveram naturalmente e trabalhar sobre elas” (GIL, 2002, p. 49), através de comparações entre as amostras do fato observado e a possível constatação de existência entre muitas variáveis.

Tenho por objeto investigativo três acervos particulares, considerados como inseridos no contexto histórico, que são compostos por obras de vários anos anteriores e dos períodos de 1970/80/90 do século passado, pretendendo rever a produção nelas contidas e sua relação com o comportamento artístico-cultural em Belém não institucionalizado em museus, galerias e órgãos governamentais. A abordagem tem como alicerce a catalogação das obras e o depoimento dos colecionadores sobre a constituição de cada acervo. Tais coleções serão consideradas como documento, memória e história estética (MENEZES, 1998; LEGOFF, 1996; BURKE, 2004; DIDI-HUBERMAN, 2013; MEDEIROS, 2014) de uma geração. Para reiterar e/ou refutar tendências visíveis nesses três acervos, outros serão considerados em aspectos bem específicos, como atitudes colecionais surgidas no período.

Esta reflexão tem como fonte o acervo particular do pesquisador e de dois colecionadores (escolhidos não tão aleatoriamente) que têm em comum atuação em exposições e salões de artes plásticas e visuais, além de ações de mecenato. Com base neste pressuposto, identificou-se as obras das décadas estudadas no conjunto composto dos colecionadores. Além da ordenação cronológica das obras artísticas (ver Apêndice A, sobre as obras, autores e presença nas coleções), pretende-se dialogar com os elementos estruturais das obras, na tentativa de perceber permanência e transmutação estética pelas décadas seguintes e sua possível relação com os fatos sociais, na direção da teoria de Aby Warburg (via DIDI-HUBERMAN, 2013) e Anne Cauquelin (2005) sobre o estado da arte.

Quanto aos detentores desses objetos, ambos professores, destaco suas identificações, sendo um por vínculo de amizade e conhecimento, tendo atuação como artista, produtor e mecenas. O segundo, através de indicação da classe, por sua participação, presença, mecenato e sua aguçada sensibilidade para com a produção artística, não só local. Ambos com participação em movimentos culturais políticos em defesa da Arte e seu estado, como também assíduos frequentadores dos salões oficiais locais e em outras localidades.

Ao sair a campo para uma sondagem horizontal desse universo, percebi o quanto é extenso, fechado, bastante pessoal e estruturado em critérios restritos, não sendo considerado muitas vezes pelo proprietário como uma coleção, segundo depoimento dos próprios. No todo, formam um conjunto bastante heterogêneo, com obras de conteúdo figurativo (poucos ou nenhum abstrato), em expressões que vão do desenho, algumas gravuras, poucas ou nenhuma fotografia, vídeos e muita pintura em óleo sobre tela, acrílicas e também a pastel. Esta última uma técnica bastante explorada no período estudado.

Os procedimentos investigativos, após o contato com os acervos, levaram a novas questões, tais como: Por qual via ocorreu o afloramento das obras no circuito expositivo? Através de exposições e/ou salões ou em visita a atelier, ou mesmo oferta do artista? Isso me levou a visitar os documentos e livros de presença das galerias e museus em busca de algum registro. Na ausência destes, vali-me de declarações dos artistas autores, constatando que muitos desses momentos foram por eles esquecidos. Mesmo assim, tentou-se reconstruir dedutivamente alguns momentos nas práticas de seu processo e, assim, tidos como documentos verbais.

Da mesma maneira, a busca de um objeto ou evento específico e definido para ser o marco regulatório da passagem desse tempo, como ponto de partida para um período histórico, serve para contar a vida coletiva e social, ancorado na memória e na história. Ao seguir a ordem cronológica, a partir do momento de mudança do espaço geográfico deste autor, proponho ter o foco numa

atitude de desvelamento da urdidura proposta – a paisagem política e cultural dos últimos trinta anos do século XX, registradas nas coisas artísticas e objetos estéticos retidos em coleções particulares desveladas pelo sujeito que escreve face aos fatos representativos, criando rastros pessoais, sem, contudo, serem historiadores (DOSSE, 2015).

O fato e o ato de pensar, trabalhar e viver motivados por coisas artísticas e objetos estéticos induz a uma questão, cujo ponto perspectivo é a obra de arte ser encarada como documento, memória e história. Estes objetos aproximam o mundo emocional ao espaço mental de seus fruidores. Fruidor, aqui, é particularmente o colecionador.

Para a caracterização da investigação e ao definir o momento estabelecido do objeto estudado, o seu modo processual apresenta-se como *pós-facto*, por investigar um acontecimento passado, sobre o qual o pesquisador não dispõe de um controle. Porém, a atitude investigativa visa identificar situações que se desenrolaram e dialogar com elas – atitude esta aliada às ações de caráter documental, explicativo e descritivo (GIL, 2002). A primeira tem por objeto de busca as diversas fontes sobre o assunto, tanto privadas quanto públicas, e que podem ser reelaboradas segundo os objetivos da pesquisa, enquanto que a segunda tenta explicar, determinar ou identificar os fatores que contribuíram para o(s) acontecimento(s), na tentativa de aprofundar o conhecimento dessa realidade. Quanto à descrição, esta circunscreve-se na atitude de descrever fatos ou fenômenos através de técnicas padronizadas de coleta de atos e acontecimentos observados, para identificar a sua singularidade.

Determino um ponto de fuga como início da caminhada investigativa, em dois grandes grupos de delineamento: aqueles que se valem das chamadas fontes “de papel” e o outro oral, cujos dados são fornecidos por pessoas. Enquadro no primeiro grupo as buscas que se embasam em documentos impressos, aqui explicitamente publicações internas e externas que tratam do período e também livros de visitação das galerias como “contra-prova” ou justificativa de alguns discursos ouvidos, dada a ausência de informações nas fontes públicas como os jornais. O segundo se localiza na escuta, a fim de cobrir, corroborar ou mesmo esclarecer fatos e atos porventura esquecidos: para se ter nas entrevistas formais conversas ordenadoras dos fatos, diálogo com outros agentes como galeristas e curadores, também testemunhos e/ou promotores dos acontecimentos – o discurso de alguns participantes da construção da história do período, além de quatro artistas presentes nas coleções.

Neste sentido, também foram privilegiadas referências conceituais de historiadores, críticos, curadores e teóricos da arte (locais e externos), pois o pesquisador “não dispõe de um controle sobre o evento; e o que ele procura fazer é identificar situações que se desenvolveram

naturalmente e trabalhar sobre elas” (GIL, 2002, p. 49). Desse modo, traço percursos através de comparações entre as amostras do fato observado e a possível constatação de sua existência entre as fontes documentais.

Todo esse caminho estrutural presentifica-se como um desafio (auto)biográfico no sentido testemunhal dos acontecimentos, pontuado por biografemas, defendendo a ideia de que a biografia é um gênero “impuro”, ao mesmo tempo científico e artístico. François Dosse (2015) considera inevitável (e desejável) os artifícios não ficcionais que o (auto)biógrafo utiliza nas interpretações dos fatos que testemunhou e/ou pesquisou. Para tanto, o autor recorre a notórios biógrafos/historiadores:

Encontramos mais tarde uma concepção similar no historiador Paul Murray Kendall, autor do famoso *Louis XI*, que em 1965 também comparou a biografia com a obra de arte: ‘O biógrafo está imerso naquilo que faz e, como o romancista ou o pintor, modela seu material para criar efeitos’. O escritor Marcel Schwob (1867-1905) foi ainda mais longe em sua apreciação artística das biografias. Opôs, termo a termo, a postura erudita da ciência histórica, que situou ao lado da enunciação de generalizações, e a arte, que só trata do individual, do particular, do único (DOSSE, 2015, p. 56-57).

Claro que as nuances estéticas pintam a narrativa com uma cor inevitável, diante da reconstituição impossível de pormenores do real, dado que “o escritor André Maurois se interrogou sobre o gênero biográfico situando-o a meio caminho entre o desejo de verdade, que depende de um procedimento científico, e sua dimensão estética, que lhe empresta valor artístico” (DOSSE, 2015, p. 56). Nesse sentido, vale considerar que até mesmo as memórias dos entrevistados estariam tingidas de artifícios estéticos.

Pavimentada a partir de uma ação de caráter biográfico, neste relato valho-me de fontes documentais e da intuição para construir uma linha contínua, onde surgem espaços vagos no processo de reconstrução “autêntica” mais próxima do passado. Portanto, estarei na fronteira líquida entre a escritura de estratégias estéticas e o relato histórico. Aqui, nesta categoria de discurso (a história oral) é revelador de uma história “recente”, enquanto primeira pessoa do relato, apresenta um modo de subjetivação do narrado em suas pretensões e certa fidelidade ao ocorrido (SARLO, 2005). É o que ocorre nas narrativas de curadores, galeristas e mesmo de artistas.

A essa experiência histórica do cotidiano atribuímos novos matizes aos elementos que nos servem para reconstruir o passado, podendo este ser definido como uma seleção pessoal daquilo que é lembrado ou possível de ser lembrado sob as asas de Mnemosine.

2 A PASSAGEM DE CRONOS

*A distinção entre passado, presente
e futuro é apenas uma ilusão,
teimosamente persistente*
Einstein

2.1 EU, PESQUISADOR/CURADOR/HISTORIADOR

Valho-me da categoria “tempo” como astrolábio¹¹ da poética, para ordenar o caminho de exploração da visualidade posta nas coisas e objetos artísticos residentes nos acervos. Esse “tempo” também se presentifica na construção dos suportes/meios para a imagem:

Aqui, um papel importante é desempenhado pelo tempo que existe entre o olhar registrado e o olhar reconhecedor. Vemos o mundo com o olhar de outro, mas confiamos que ele poderia ser também o nosso. O mesmo mundo parece diferente, porque foi visto num tempo diferente. Olhamos para o mundo através de uma imagem que não parece inventada, mas que confere uma duração ao olhar com que também nós experimentamos o mundo (BELTING, 2014, p. 179).

Embora referindo-se à fotografia ou à fotografia como suporte para a pintura, Belting (2014) assevera a existência de um tempo carregado pela imagem ou, melhor dizendo, de uma durabilidade que se revela entre “o olhar registrado [pelo artista] e o olhar (re)conhecedor” – neste caso, o do pesquisador/curador/historiador.

Nesse tempo de durabilidade entre o olhar do artista e o do (re)conhecedor é também residência do tema e seu conteúdo visual, registrados através de composições alegóricas, como repertórios usados pelos artistas desde o Renascimento até o Surrealismo, na afirmação de Francastel (1990), e ainda “a arte é uma captação permanente do mais ínfimo movimento do gosto e das ideias de uma época; ela nos informa também sobre os grandes movimentos. Não existe explicação unicamente técnica ou teórica que seja válida” (FRANCASTEL, 1990, p. 32), justificando que a criação do estilo plástico é um fato estético e social e não óptico. Ou seja, a arte é filha de seu tempo histórico (re)visado no contemporâneo, e essa categoria imaterial tem sido considerada participante da obra como um dos componentes da criação artística, como no teatro, na dança e, principalmente, nas performances – a duração do espetáculo e o tempo das

¹¹ Astrolábio – instrumento antigo usado na navegação marítima para medir a altura e posição dos astros acima do horizonte. Ele, no entanto, não tinha seu uso restrito à sua utilização no meio naval, mas também poderia ser usado como forma de registrar o tempo e, inclusive, gerar horóscopo.

ações performáticas. Buscando afirmar esta opção pelo tempo, percebido em suas variáveis, encontro em Marguerite Yourcenar¹², que o passar do tempo nos forma e transforma dia a dia e que somos a cada momento o que o tempo, ou a vida faz de nós. Já Cecília Meireles¹³ diz em seu poema *Retrato*: “Eu não tinha este rosto de hoje”, refletindo sobre as mudanças em nós que o passar do tempo traz, sem que nos apercebamos delas até que o espelho da verdade nos reflita. Na elegia *O tempo, o homem*, o poeta Max Martins¹⁴ afirma que:

O tempo faz o homem que faz o tempo
Faz tempo
O homem que constrói o tempo
Que destrói o homem
Só a Era faz-se
Heras destruindo o tempo o homem.

Da cosmogonia grega, busco Cronos como totem alegórico do tempo e das estações, que prefigura o tempo inexpugnável que rege os destinos e a tudo devora. Mas também ele é conhecido por Kairós, que significa “momento certo” ou “oportuno”, segundo a antiga percepção que os gregos tinham do tempo – tempo que não pode ser determinado ou medido, mas o tempo de uma oportunidade, um momento certo, uma ocasião para pressuposto ato, um aqui e agora. Nesse tempo “proliferam-se as possibilidades, as versões, as intensidades, os fluxos ao longo de linhas rizomáticas” (DOSSE, 2015, p. 6) dos fatos artísticos e sociais, dos quais me aproprio para ordenar um caminho analítico. Parto desses dois sentidos para, primeiro, determinar a periodização como se fosse uma estação do tempo; e, segundo, o ‘momento certo promovido pelo curso de pós-graduação, como oportunidade de revelar uma parte da linha histórica do tempo, construída no passado, tendo por base a memória, sob as luzes de Mnemosine e de Ricoeur (2012), ao dizer que esta reflexão é a representação presente de uma coisa.

Afogado nesse caldo coletivo, busco uma compreensão para a cultura partindo da base antropológica¹⁵, ao se ter como horizonte a “evolução” de um agrupamento humano e tratar-se de um fenômeno natural, que inclui todo o complexo de conhecimentos, crenças, artes, moral, leis e costumes adquiridos pelo homem como participante de um grupo social, podendo receber

¹² Marguerite Cleenewerck de Crayencour (1903-1987), conhecida como Marguerite Yourcenar, uma poeta e romancista e conhecida por seus escritos históricos. Além de seus poemas, sua obra mais famosa é a novela histórica “Memória de Adriano”.

¹³ Cecília Meireles (1901-1964) foi poetisa, professora, jornalista e pintora e a primeira mulher de grande expressão na literatura brasileira, publicado no livro *Viagem*, em 1939.

¹⁴ Max Martins (1929-2009) foi um poeta paraense do século XX e colocou o Pará numa posição de destaque na literatura nacional, circulando entre modernismo, concretismo e experimentalismos.

¹⁵ Edward Tylor procurou demonstrar que cultura pode ser objeto de investigação constante, por tratar-se de um fenômeno natural com causas e constância, que por meio de estudos e análises promove a formulação de leis sobre o processo cultural em evolução no agrupamento humano.

considerações por apresentar causas e efeitos, permitindo análises sobre esse processo evolutivo. Ou seja, o termo cultura pode ter um sentido descritivo e avaliativo que, no dizer de Raymond Williams (2000), é uma convergência da sociologia contemporânea e uma tentativa de reelaborar, partindo de determinado conjunto de interesses, o que nos é possível conceber como processos sociais na comunicação, na linguagem e na arte, ou seja, a integração do campo artístico e científico, sem os cerceamentos do poder religioso ou do poder político, mas sim por uma “legitimidade cultural” (CANCLINI, 2008).

Ao discorrer sobre a cultura dos últimos anos do século passado, tenho-a como panorama de fundo para as possíveis produções plásticas visuais e estéticas provocadas por interferências políticas e sociais, locais e externas, nas quais o artista é agente receptor dessa cultura vivida, e onde também me encontro. Neste contexto, o sentido de *cultura* é compreendido como cultivo ativo da mente, extensivo ao significado de estado mental e operacional desenvolvido, considerando como pessoa da cultura aquela ligada aos processos, às atividades e aos interesses culturais, diferentes daqueles relativos à subsistência. Nesta classificação estão também alocados os colecionadores, como um tipo de trabalho intelectual.

No entanto, a hipótese possível de que acontecimentos político-sociais tenham influenciado ou refletido no conteúdo das criações no final do século XX seja a polêmica mais marcante, no dizer de Amaral (1984), por conta da “má consciência” da alma do artista que se sente acima das demais classes, não contribuindo para as mudanças da estrutura social. Entretanto, busco contribuir, numa atitude de respeito e reconhecimento da expressão e visualidade do artista, principalmente a identidade, buscada num projeto visual cujo levante foi feito por personalidades jovens, com horizontes diferenciados do *status quo* e de uma consciência de muralista mexicano.

Uso um sentido expandido de *cultura* para a circulação da produção de artes visuais escolhidas pelos colecionadores, e que na torrente de acontecimentos e produções culturais e festivas, as obras concretizam, em cada um dos ajuntamentos, um conteúdo cultural e estético da sociedade como um todo, como ato de estar no mundo e, nesse meio, esboça uma face da cultura. Reitero a hipótese de que o contexto sociocultural tenha influenciado ou refletido no conteúdo das criações no final do século XX é premente, ao entender que o que o artista faz tem origens nestas relações, muitas vezes impulsionado por agentes de circulação das obras, no caso as galerias, as exposições, os salões e, inclusive, os cursos de formação.

Ao ir a campo para a identificação das obras, deparei-me com uma variedade de suportes (principalmente nas artes visuais), que é o que a cultura do século XX descortina após a Revolução Industrial. Muitas dessas obras se realizam com materiais e suportes de seu tempo

construtivo, residindo aí a sua identidade. Quanto às imagens, estas se situam no campo da especulação, da pesquisa, do experimento das próprias ideias, e a obra se constitui como resultado desse fazer. Como atividades culturais, esta preocupação é sugestionada nas ações oriundas de acontecimentos passados, tais como a 1ª Cultural, os Salões de Arte e as pré-Bienais ocorridas nos fins dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, das atitudes do Grupo do Utinga e o afloramento sobre a visualidade amazônica através da pesquisa de Osmar Pinheiro Jr., nas fotografias de Luiz Braga e na escritura de J.J. Paes Loureiro nos anos de 1980, e sua provável repercussão nas produções identitárias posteriores.

Nas outras expressões culturais, como nas artes cênicas, na música e nas manifestações populares, principalmente o carnaval, os fatos e atos políticos e sociais que fizeram balançar essa identidade foram mais notados como, por exemplo, na abertura das estradas, o desmatamento da floresta amazônica, a construção de fazendas para bois, a política de migração para a ocupação da região, a construção de hidroelétricas e a valoração do patrimônio material local, refletidos nos enredos do carnaval e seus sambas. Por isso, os eventos aqui listados, enquanto uma linha do tempo, justificam-se, pois alguns acontecimentos incidem diretamente na busca criativa como dos grupos Caixa de Pandora, Galeria Um, Cooperativa dos Artistas, Fundo de Gaveta, Grupo Ajir e dos bares temáticos onde a identidade regional, numa atitude política, surge através do suporte visual, cênico e sonoro, enquanto a sociedade se transmuta com a ideia da aldeia global.

2.2 O FAZER E O PENSAR

Partindo do princípio de que na obra de arte o seu conteúdo não é apenas uma temática, mas muitas vezes uma posição definida diante das agitações da cultura, na qual o artista (ou artífice) se “sente impelido a participar, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente [...]” (AMARAL, 1984, p. 4). Busco considerar a obra de arte enquanto lugar de memória e história – seja social, educativa ou estética – e os autores como sujeitos de um presente (agora distante), cuja responsabilidade social implica na escritura de uma história, considerando, ainda, que a “sociedade não foi feita para o artista, mas o artista para a sociedade” (PLEKANOV apud AMARAL, 1984, p. 7); e que obras são “testemunhos de etapas passadas do desenvolvimento do espírito Humano” e objetos “através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época” (BURKE, 2004, p. 13).

Nesse caminho, faz-se necessário assinalar a existência de estudos pontuais calcados em artistas, obras ou tendências (alguns assinalados nas referências), em sua maioria com recortes bem específicos e, para isso, situo a reflexão partindo de três conceitos (memória, história e documento), para adentrar nas obras das coleções e aí tentar construir um método regressivo onde temas do presente condicionam e recortam o retorno ao passado (BLOCH, 2002) através da problematização do próprio fazer histórico em sua capacidade de observar. A observação histórica tem bases nos testemunhos não escritos, que são as obras de arte; e no discurso de seu proprietário e do pesquisador, enquanto observador e repórter de um tempo vivido. Ao tentar falar da história de certo tempo cronológico, entendo-a não como uma acumulação de acontecimentos que se tenha produzido no passado, porém, uma maneira de fazer ciência da sociedade humana.

O fato de buscar conceituar (com base na história) objetos estéticos e coisas artísticas produzidas no período, também se configura como uma história testemunhal entre arte e sociedade, parte na linha de Arnold Hauser (s.d.), que investigava as condições de produção e consumo desde o atelier até o mercado de consumo da obra. Em outros momentos me aproximo de Francastel (1990) quanto ao estudo do espaço plástico ligado ao surgimento e decadência de uma etapa da civilização e quanto à representação plástico-visual. Porém, dado o universo heterogêneo, aponto para o modelo de atlas Warburgiano (DID-HUBERMAN, 2013), numa possível possibilidade de correspondência (ou não) entre as imagens e seus períodos cronológicos, de sua verdade documental enquanto conhecimento e pensamento contido nas imagens – o que significa desenclausurar a imagem de seu momento de produção. As imagens têm seu significado dependente de seu contexto social, fazendo parte de toda uma cultura e “que não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura” (BURKE, 2004, p. 46). Uma proposição inclusa neste relato consiste em ter-se as imagens postas como conteúdo da obra, assim como os testemunhos orais se apresentam de maneira valiosa, de uma evidência histórica – ações classificadas no dizer de Burke como “testemunha ocular” (Idem).

Nesta categoria, Burke cita as contribuições de Panofsky para a compreensão e a interpretação de imagens, categorizando-as em três níveis de significado na obra de arte. Começa com a descrição pré-iconográfica, como forma de identificar o conteúdo. A seguir, sugere uma análise da imagem contida em seu sentido lato, voltado para o significado convencional iconográfico – ela é o que mostra ser. E, por último, o estágio é o da interpretação iconológica no

âmbito de significado intrínseco – ou seja, íntimo, inerente e essencial¹⁶, que são “os princípios que revelam a atitude de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica (BURKE, 2004, p. 45) que, para serem compreendidas, faz-se necessário familiarizar-se com os códigos culturais. Este assunto será retomando no momento da reflexão sobre o conteúdo.

Com o foco centrado na produção artística visual depositada sob a guarda de colecionadores procedeu-se a um trabalho que Didi-Huberman (2013), referindo-se a Warburg, chamou de historiador-sismógrafo:

O historiador-sismógrafo não é o simples descritor dos *movimentos visíveis* que ocorrem aqui e ali; é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os *movimentos invisíveis* que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112).

Sem a pretensão de revelar as profundezas psíquicas do período investigado, mas entendendo que esses acervos privados são, em si mesmos, “movimentos invisíveis que sobrevivem” longe das instituições, este estudo se justifica a partir de duas frentes de trabalho do pesquisador: a primeira, advinda de uma formação de bacharel em arquitetura e por atuar como artista plástico envolvido com a cenografia, agindo numa faixa da cultura popular (propriamente o carnaval); e outra, no exercício da docência no ensino das artes plásticas, no qual as referências plásticas visuais locais fornecem bases para uma leitura da história, como também referências imagéticas para a construção de um banco de memória e identidade pelos estudantes. Este mesmo incômodo aflorou, quando na direção institucional do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas, ao tentar incluir uma disciplina sobre a história das artes plásticas paraense, considerando sua densa produção e o impacto provocado nos meios artísticos e educativos locais e a sua personalidade estética em âmbito nacional. O outro revés desta moeda é mais amplo, ao considerar as instituições oficiais como os museus e suas obras, sua permanência e conservação como um problema que permanece na luta por divulgação e seu destino – além do seu desmonte, e isso dependendo muito de políticas públicas para a cultura e as artes, apesar dos projetos dos profissionais conscientes que atuam nessas células.

A opção em escolher coleções particulares deve-se ao fato de encontrar nelas uma subjetividade identitária para com as obras artísticas e objetos estéticos, sem pressões de caráter político ou institucional definidores para uma escola artística. Há, simplesmente, o ato de ser

¹⁶ Burke (2004) contrapõe o conceito para iconologia de Panofsky. Quando sintetiza o pensamento do Grupo de Hamburgo (e que me utilizo acima), ressalta o nível que as imagens podem oferecer como presença útil para aqueles que a utilizam (como os historiadores culturais) e o sentido de iconologia foi empregado por outros historiadores com o sentido diferente de Panofsky, como outro modo de explicar os conteúdos e sua ligação com os fatos culturais.

inebriado pelos elementos constitutivos da linguagem plástico-visual e o envolvimento pelo caráter imanente da obra de arte, no sentido atribuído de que um objeto não pode ser obra de arte se não possuir o potencial mínimo para o valor estético (DANTO, 2005).

Baseado num sentido de cultura visual dos últimos anos do século XX, nota-se que estas são escolhidas com base em critérios definidos e abertos, nem sempre assentes num juízo de conhecimento, mas sempre por um juízo de gosto, considerando que nossa primeira relação com o mundo é no universo do sentimental. Escolhidas por colecionadores na torrente de acontecimentos e produções culturais e festivas, as obras concretizam em cada um dos ajuntamentos um conteúdo cultural e estético da sociedade como um todo, um modo de estar no mundo e nesse meio esboça uma face da cultura.

Nesta atitude do “estar no mundo”, os colecionadores têm um pouco do *flâneur* baudelairiano, como aquele observador apaixonado, no ondulante movimento em ver o mundo e permanecer oculto ao mundo. Um observador que desfruta em toda parte do ato de estar desconhecido, e que produz uma narração propositiva de caráter estético em seu habitat, e que estendido a diversos conceitos e significações podem ser compreendidos como um processo de desenvolvimento social, de uma cultura, de uma atitude de cultivo desta, tida como cultivo da mente.

2.3 A HISTÓRIA E O HISTORIADOR-CRONISTA

Ao se ter a obra de arte como documento e memória, carregando em si toda uma história, traço um processo normativo para a construção desse pensar, apropriando-me da escrita de caráter histórico como método de reflexão, por crer que o conhecimento histórico unido à memória coletiva pode levar ao entendimento de si mesmo no processo mnemônico (RICOEUR, 2012). Assim, essas categorias imbricadas umas nas outras levam-me a perceber que ninguém visita um arquivo sem a busca de uma explicação; e que ninguém busca explicar uma sequência de fatos sem uma escrita que, no dizer de Dosse (2015), equilibra-se entre a ciência e a literatura, embora o historiador francês esteja se referindo à biografia como gênero historiográfico.

Em leituras sobre a ação e pensamento do historiador, Michel de Certeau (2002) pergunta: O que fabrica o historiador quando faz história? Para ele, a historiografia é uma forma de construção, construída por um sujeito e cheia de particularidades. Estas particularidades se apresentam por ser a historiografia um relato sobre outro, ou seja, o passado, e quando se trata da validação de

um objeto como documento, faz-se necessário ater-se a três momentos para tal validação: O que é esse documento? Para que serve esse documento? Qual a relevância desse documento para um grupo social? A estas indagações virão esclarecimentos no decorrer da escritura.

Quanto à primeira pergunta feita por Certeau – O que fabrica o historiador quando faz história? – Marc Bloch sugere o seguinte:

Mas cada ciência tem sua estética de linguagem, que lhe é própria. Os fatos humanos são, por essência, fenômenos muito delicados, entre os quais muitos escapam à medida matemática. Para bem traduzi-los, portanto para bem penetrá-los (pois será que se compreende alguma vez perfeitamente o que não se sabe dizer?), uma grande finesse de linguagem, [uma cor correta no tom verbal] são necessárias. Onde calcular é impossível, impõe-se sugerir (BLOCH, 2001, p. 44-54).

Sugerir, portanto, uma interpretação histórica de um fato artístico-estético não significa construir meramente um exercício de linguagem, mas tão somente respeitar esse estatuto de “fenômeno muito delicado”. É como sugestão atenta às delicadezas dos fatos estéticos humanos que esta narrativa de pesquisa encontra o seu escopo mais oportuno.

Le Goff (1996, p. 24) afirma que no presente tem-se a ideia da história com base na frase de Benedetto Croce: “*La storie como pensiero e come azione*”, por achar que toda história é história contemporânea, entendendo que, por mais distante que se esteja dos acontecimentos estudados, estamos tratando de uma situação e necessidade presente, nas quais estes fatos têm importância. Assim, considerando o passado como uma construção reinterpretada, ele tem um futuro significativo na história por seus processos e técnicas que ainda estão por descobrir.

No momento desse estudo, tenho da história não só uma visão que o homem tem no presente do passado, porém uma projeção do momento mais imaginativo do seu presente, uma história-ficção, uma história-desejo, pois defronto com duas histórias: a da memória coletiva e a dos colecionadores, considerando que a primeira é essencialmente mítica e também anacrônica, e que constitui uma relação entre passado e presente; e a outra é a informação fornecida pelos colecionadores no presente. Por isso, assumo a função de cronista anacrônico, já distanciado dos fatos artísticos-culturais que foram sendo revisitados pela memória.

Ao referir-me à obra de arte enquanto pensar e fazer, ela constantemente está localizada num momento da história política e social de determinado grupo, e é também o registro do seu “nascimento” tornado documento. Sobre a escrita da história das artes plásticas e visuais no Pará, temos os documentos que são referenciais para o que hoje se escreve, que são: a pesquisa de Maria de Lourdes Sobral, escrevendo sobre as Missões Religiosas no Pará no tocante às construções coloniais e barrocas; o registro do pintor Paolo Ricci de 1976, solicitado pela

FUNARTE, intitulado *As artes plásticas no Pará* e a publicação resultante do Projeto Visualidade Brasileira, promovido pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas (*As Artes Visuais na Amazônia*), tido como documento sobre a visualidade regional, algumas vezes compreendido como manifesto diante do colonialismo dominante; e um outro conjunto mais próximo de nossos dias, produzido pelas academias como produto da pesquisa científica, entre fatos históricos e biografias (resultado dos cursos de aperfeiçoamento), porém com reduzido acesso do grande público. Parece impetuoso dizer, mas é preciso documentar a história da arte de Belém para Belém.

Neste item, considero o sujeito da pesquisa como elemento unificador de duas funções distintas: a historiográfica e a curatorial. Com uma atitude de “escritor, de jornalista e exercendo alguma influência sobre os leitores, o crítico (no caso presente, o curador) torna-se um profissional da mediação junto a um público maior” (CAUQUELIN, 2005, p. 37), pois, assim como o historiador voltado para questões conceituais e metodológicas da história escolhe dados verificáveis para se ter um constructo válido, de modo a recortar um momento da história e interpretá-la por esses dados, o crítico ou o curador de arte tem atitude semelhante ao escolher, através das obras, aquelas que possuem em seu conteúdo os princípios estéticos e técnicos de seu tempo.

Os dois agentes externos, o historiador e o curador, não fazem o documento/obra de arte falar. No entanto, configuram-se como intérpretes e mediadores entre as intenções (conscientes ou não) do artista expressas na obra e um público mais vasto (aí incluído o colecionador). Didi-Huberman (2013) reitera o papel do historiador-crítico (ou do “historiador-sismógrafo”), quando assinala a dificuldade, no exercício historiográfico, em separar “modelos temporais” de “modelos estéticos”. É essa a perspectiva que pretendo privilegiar enquanto sujeito da pesquisa.

A história aqui será o passar do final do século XX em seus sismos, considerado uma sucessão de forças e seus reflexos possíveis nas artes plásticas e visuais contidas nas obras de coleções. Que acontecimentos vividos, respirados e refletidos podem dar à história as imagens? Uma história compreendida como material plástico, também capaz de uma sobrevivência através de suas perpétuas mudanças, levando o historiador a “caminhar à beira de abismos porque ocorreram sismos que fraturaram a continuidade histórica, ali onde o tempo não tinha a plasticidade desejada” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 143).

2.4 DOCUMENTO

A busca de obras de arte em acervos particulares, considerando-as enquanto documento, tem bases na pesquisa da cultura material como fonte para o conhecimento histórico (MENEZES, 1998.) e, ainda, por sua capacidade de retenção da memória coletiva, residindo aí a sua potencialidade informativa. Esse referencial parte da compreensão de que os fatos sociais constituem indicadores que estruturam a memória de um determinado grupo, cujas ações são ordenadas em hierarquias e classificações que reforçam os sentimentos de pertencimento (POLLAK, 1989). Na investigação da história revelada pela memória coletiva têm-se dois elementos materiais que podem subsidiá-la: os monumentos, tidos como herança do passado, e os documentos, objetos considerados de valor segundo a escolha do historiador (LE GOFF, 1996).

Para que nossa memória se beneficie através das coleções de artes visuais particulares, não basta trazer a público este bem, mas tecer considerações e analisar como este fato social se tornou documento. Segundo Menezes (1998), ao discutir objeto histórico/documento histórico, observam-se duas categorias em confronto. A categoria *objeto* é de natureza sociológica, enquanto que *documento* é a categoria de suporte físico de informação histórica. Na obra de arte encontro, então, essas duas dimensões: a do objeto de caráter sociológico, pelo que apresenta; e a do documento de caráter histórico, por sua localização no tempo cronológico.

Quanto à compreensão de *documento histórico*, pode-se dizer que ele é um suporte físico de informações quando a sua potencialidade utilitária é substituída pela atribuição de outros significados e contributos sociais. Ele sempre irá se definir em relação a um terceiro, externo à sua existência, porque:

O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informações que ele encerre, pronta para ser extraída como o suco de um limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a bela adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental (MENEZES, 1998, p. 95).

Le Goff (1996), ao discutir sobre o conceito de documento aplicado a outros artefatos que não objetos e considerando a pesquisa de outros autores sobre o tema, diz que os antigos compreendiam a história diferentemente dos modos atuais, pois tinham poucos documentos a investigar, os quais esmagavam a imaginação e a memória. e declara que “não há história sem documento” (SAMARAM apud LE GOFF, 1996, p. 539). Nessa perspectiva e para o escopo

deste projeto, a obra de arte deve ser apontada pelo historiador como um indispensável recurso. Buscar compreender a dicotomia entre monumento/documento e aí enquadrar o valor simbólico da obra de arte é tê-la não como coisa de um passado próximo ou distante, mas como:

Produto de uma sociedade que o fabricou segundo relações de forças que aí detinha o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recupera-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, como pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1986, p. 545).

Nesse sentido, a obra de arte, sendo um repositório dos princípios estéticos e sociais de sua época, tem contida em si essa relação entre o social e o estético, tornando-se a síntese da consciência social do artista enquanto ato político. No caso deste estudo, a atração do artista por referências estéticas locais e/ou eurocêntricas são consideradas como escolhas ideológicas, conscientes ou não.

No entanto, os princípios que determinam o estatuto da arte não são unânimes e, enquanto juízos de valor, podem ser questionados, mesmo que algumas obras tenham uma “permanência” no tempo. O instrumento primeiro e mais frequente desse desejo de rigor é o das classificações estilísticas contidas na história das artes, e o que aqui se busca é uma visão global do mundo, da sensibilidade, uma atitude diante da sociedade, enfim, a todo um conjunto de elementos que ultrapassa o lado puramente formal. A especificidade do fazer artístico e o sucesso da arte depende de quem a coleciona e não de quem a faz (BELTING, 2006). Portanto, não se trata de aplicar neste estudo a concepção materialista da história, mas de perceber a obra, confrontada com seu contexto na história, como um documento transversalizado por questões sociais, artísticas e culturais de caráter ideológico, no embate entre forma e conteúdo contidos, que norteia os questionamentos quanto à concepção, recepção e compreensão da obra como produto de uma sociedade; e, segundo (por aproximação), enquanto categoria de documento que detém em si princípios estéticos, formais e técnicos reveladores de sua temporalidade: “Independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica” (BURKE, 2004, p. 20-21).

Ao buscar as obras de arte contidas nas coleções, elas se enquadram como documentos na construção de uma “paisagem” do período temporal de seu ajuntamento, pois os elementos de visualidade estão sedimentados na sua forma e conteúdo, considerando as imagens como testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Elas podem ter sido criadas para comunicar uma mensagem própria, mas historiadores, não raramente, ignoram essa mensagem a fim ler as pinturas nas “entrelinhas” e aprender algo que os artistas desconheciam estar dizendo. Os objetos de arte como reflexo das relações sociais evidenciam a ideia de mediação.

Forma e conteúdo são aspectos fundamentais para considerarmos a obra de arte enquanto documento. Assim, ao visualizarmos o seu conteúdo servindo como suporte aos valores expressivos da forma (e vice-versa), percebemos uma roupagem da contemporaneidade com que se veste aquele impulso vital para melhor comunicar-se e que possibilita à arte a tarefa de realizar seu destino social de instrumento de expressão e comunicação. Pareyson (1989) afirma que estes dois termos possuem significados muito diversos na história da estética; e que por longo período o conteúdo foi tratado como simples assunto ou argumento, enquanto que a forma era considerada a perfeição exterior. Afirma, ainda, que a arte, por ter uma “dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, contém a vida de onde emerge” (PAREYSON, 1989, p. 54). Entre o que mostrar e o como mostrar, forma e conteúdo adicionam a estética de seu momento histórico e podem ser compreendidos inseparavelmente, por entender que o conteúdo nasce no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais do que a expressão acabada do conteúdo.

Estilos, tendências e padrões estéticos formais não aparecem por acaso, nem são individualmente inventados pelos artistas, mas surgem como decorrência de fatores sociais e históricos e, dessa maneira, servem como documentos de uma época, semelhante ao relato de Francastel (1999), ao discorrer sobre a pintura na sociedade renascentista, em relação ao espaço pictórico e do seu valor objetivo e permanente, para a representação perspectiva do espaço, como não sendo a única fórmula conhecida nos *Quattrocento*, mas sendo apenas um aspecto de um modo de expressão convencional baseado em técnicas, da ciência e da ordem social do mundo em um dado período de tempo considerado. Isto também pode ser estendido ao suporte e materiais.

É o que se pode dizer, por exemplo, das apropriações que Osmar Pinheiro, em relação à forma e ao suporte, quando utilizou os tapumes das construções da cidade de Belém, como conteúdo no período dos anos 1980, que também são reflexos do *boom* imobiliário paraense; ou pintar peixes e animais da flora amazônica em madeiras nobres da região. Esse “olhar documental” sobre a obra de arte é fundamental para os objetivos deste estudo, sobretudo se observarmos certa característica da história da arte; muito bem assinalada por Cauquelin (2005, p. 24): “a maior parte dos teóricos da arte ‘moderna’ se interessa pelo conteúdo das obras, pelo reparte das tendências no interior dos movimentos que estão analisando e pela avaliação das características que os marcam”, ou seja, sem maiores preocupações com o contexto sociocultural que faz significar o fazer do artista e ressignificar tanto o conteúdo quanto a forma presentes na obra.

2.4.1 Coisas e objetos: o que são?

Habitar um espaço de coleções é se juntar ao seu modo de formação e, partindo desse princípio sociológico e físico, tenho empregado a titulação *objetos artísticos e coisas estéticas* para as entidades físicas componentes das coleções. Muito se emprega no discurso espontâneo os termos “obra de arte”. No entanto, apesar da infinita discussão sobre esta categorização para se referir a esses bens apenas relacionando-os ao contexto histórico de sua feitura, há que se referir também ao momento de *aestesis* que nos proporciona, ao mirar pela ótica da Antropologia, por entendê-la como investigação sobre o homem, suas manifestações, sua produção cultural em um determinado momento histórico.

No âmbito da Antropologia, que estuda a cultura material, valho-me do conhecimento histórico sobre coleção, que classifica tudo o que se oferece à vista à matéria, como *objetos e coisas* (INGOLD, 2012) e o aproximo do conceito aplicado por Menezes (1998), para identificar objeto histórico/documento histórico. A categoria *objeto* é de natureza sociológica, enquanto que *documento* é a categoria de suporte físico de informação histórica, que incluo na categoria coisas.

Os fundamentos da cultura material caracteriza o objeto como todo tipo de equipamento de caráter utilitário que nos auxilia na sobrevivência, ou seja, móveis e utensílios, pois um espaço sem objetos torna incômoda a nossa existência, enquanto que são coisas outras entidades que nos apoiam na vida e que são traspassadas de vetores de integração às nossas ações na vida e do meio ambiente inteiro, aquilo que age sobre nós, que nos agencia na relação entre pessoas e objetos (MILLER, 2013), naquilo que nos dão significado ou nos representam¹⁷. Além de sua existência matérica para uma sintonia relacional conosco e vice-versa, há uma força que nos faz gravitar ao seu redor e dela ficamos reféns, e que neste grupo incluo as produções artísticas nas artes visuais. Esta força gravitacional está direcionada pelos valores estéticos, mátericos e formais dos objetos e coisas artísticas que são capazes de provocar sentimentos e comportamentos em seus fruidores.

¹⁷ Daniel Miller é professor de antropologia inglês e escreve sobre a cultura material, sobre nossas relações com as coisas, como elas nos formam no que somos e as consequências do consumo.

2.5 MEMÓRIA

A Memória do passado pode ser considerada uma região permanente da consciência e um participante dos valores e padrões da sociedade humana.

Ao referir-me à memória surgem questões, como: Há lembrança de que? De quem é a memória? O sujeito da memória é alguém, que num momento reflexivo busca o passado como maneira de reconstrução de vida, um momento individual ou coletivo, no qual os objetos presentes no cotidiano deste sujeito o construíram enquanto tal? Memória é compreendida como um fenômeno individual próprio de uma pessoa, mas também um fenômeno coletivo e social, um evento construído conjuntamente e passivo de variações e mudanças e de outros fatos existentes que são imutáveis. Estes fatos são, primeiramente, aqueles eventos vividos pelo indivíduo em seu momento único e um segundo no qual o sujeito vivencia por consequência o acontecimento na coletividade a qual pertence. A memória é seletiva, nem tudo fica registrado, porém um gesto construído (POLLAK,1992).

Estas referências se aplicam ao depoimento dos artistas e, principalmente, dos proprietários e relativos à aquisição das obras, exposições dos artistas e demais eventos, como os salões de arte ocorridos na cultura local.

A partir desta questão, utilizo-me, por extensão, para classificar obras de arte na categoria de memória, primeiramente por dizer respeito ao universo específico das artes plásticas e visuais numa sociedade em constante transformação dos meios de registro, da guarda dos fatos memoriais e, depois, os elementos sógnicos visuais nela contidos mostram a utilização de como os códigos visuais (ponto, linha, forma, cor, textura) são empregados como suportes para o registro do tema, que é referente à época de sua feitura. Para Le Goff (1986), os estudos da memória social (e aqui aproximo os elementos constitutivos da obra de arte) é um dos modos de abordar os problemas de tempo e de história aos quais a memória ora está em expansão, ora em retraimento. De que modo a composição se desenvolve no campo visual nos períodos estudados? Que fatores sociais, estéticos e acadêmicos reorganizam os conteúdos?

Ao ouvir a memória de outros sujeitos como contraprova dos fatos aqui relatados, tenho atitude aproximada dos povos sem escrita, nos quais a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana, sem esquecer a valoração do ato de que a atividade mnésica não escrita é também uma atividade constante, e que faz parte da vida cotidiana. Com a passagem da oralidade para o registro escrito, a memória coletiva é transformada, tal como o homem interior falado por Santo Agostinho sobre os “vastos palácios da memória” (RICOEUR, 2012, p. 110).

3 A CULTURA DOS ANOS 1970, 80 E 90 DO SÉCULO XX E OS DIAS MODERNOS

*Arte não é a aplicação de uma regra de
beleza, mas daquilo que o instinto e o cérebro
podem conceber além de qualquer regra.*

Pablo Picasso

3.1 OS ANOS ANTERIORES E OS DIAS MODERNOS

A cidade de Belém, em sua história, observou vários períodos sem uma ação governamental contínua relativa às artes plásticas, enquanto houve ações particulares e coletivas, tais como fundação de associações e escolas de artes. Houve o intervalo durante a decadência da economia gomífera, seguida do projeto do Intendente Lemos, que contratou artistas como Antônio Parreiras para registrar, em suas telas, ainda em técnica ou estilo acadêmico, as “cenas” e paisagens do espaço urbano – estas consideradas como um “registro” visual e documental daquela época (FERNANDES, 2012) e hoje considerado como memória.

Figura 3 - Pintura *Praça da República*, de Antônio Parreiras, 1905. Acevo MHEP.



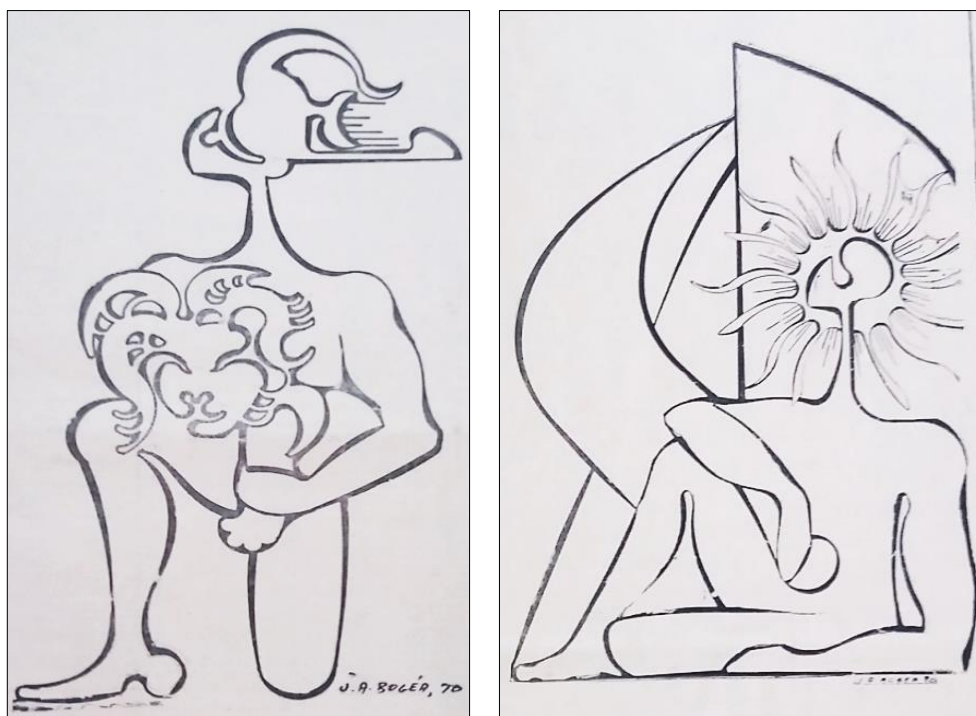
Fonte: Acervo MHEP.

Viveu-se naquele período um intenso diálogo das artes plásticas com a visualidade dita “regional”, a exemplo de escolas ou movimentos modernos que fizeram brotar o que denomino, para efeito de estudos, um território movediço entre tendências modernas por apresentar

elementos da sintaxe visual “regionalista” postos em diálogo (por assimilação ou contraste) com o contexto cultural nacional contemporâneo.¹⁸

Houve atitudes como o Grupo Utinga¹⁹ nos anos 1940 e o Clube de Artes Plásticas da Amazônia (CAPA), em 1959²⁰. E em todos há ação-reflexão crítica sobre a prática enquanto se percebe a ausência de uma política pública para as artes e para incentivo ao surgimento de novos talentos. Nesses grupos buscava-se a possibilidade de nivelar a produção local ao que se produzia no restante do país. Vê-se um silencioso pensamento político para as artes plásticas do período²¹. Outros coletivos tiveram existência efêmera como o “Grupo”²² nos anos de 1960, com uma única exposição, que apresentou obras de poesia visual e desenhos de ilustração de Arthur Bogéa, em consonância com as ações da Semana de Arte Moderna de 1922 (Figura 4).

Figura 4 - Desenhos de Arthur Bogéa para *Sete Sonetos de Amor e Morte*, de Mário Faustino.



Fonte: A província do Pará, 1970.

¹⁸ Afonso Medeiros. *80/90 do 20: As Encruzilhadas Histórico-geográficas de uma geração*, Anais do Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012.

¹⁹ Grupo de artistas que exercia a atividade pictórica numa fase da cultura paraense como *hobbye*. Apesar de manterem suas atividades liberais movimentavam a cultura local com exposições que se distanciavam da prática acadêmica, em busca de uma expressão na direção dos princípios formais e técnicos do impressionismo/expressionismo e Semana de Arte Moderna de 22, do qual participavam Joaquim Pinto, Ruy Meira, Antonio Pinho, Benedicto Mello e Arthur Frazão.

²⁰ Acácio Sobral. *Momentos Iniciais do abstracionismo no Pará*. Instituto de Artes do Pará, 2002.

²¹ Gil Vieira Costa. *Arte em Belém, do abstracionismo a visualidade amazônica (1957 1985)*. Tese de doutorado. em História Social da Amazônia/UFPA, 2019. p 160.

²² Coletivo de existência efêmera formado por atores e artistas plásticos, entre eles João Mercês, o escritor Artur Bogéa e a poetisa Ana Maria Barbosa. Declaração de João Mercês ao autor.

A produção daquele universo visual caminhou impulsionada por uma euforia produzida por artistas plásticos e visuais, intelectuais e aqueles agentes produtores de eventos culturais, sem pensar numa subjetividade identitária, mas que foi importante no decorrer das últimas décadas do século XX, definindo-se através de cânones artísticos e estéticos no fluxo das políticas educacionais e culturais divulgadas no país, com o incentivo para um Brasil do “ame- ou deixe-o”.

No âmbito da história das civilizações, sob o ponto de vista europeu, a época moderna é marcada pela “descoberta” do Novo Mundo, pela força internacional dos movimentos Renascentistas e da Reforma nos séculos XV e XVI; seguido, no século XVII, com o desenvolvimento das Ciências Naturais e suas implicações na Revolução Industrial do séculos XVIII e XIX, junto à filosofia iluminista que, entrando no limiar do século XX, motivou a expansão das comunicações. O termo “Moderno” foi empregado por Baudelaire para comentar ações atitudinais face às mudanças urbanas que influenciaram mundialmente outras sociedades e nações, e também é o termo no qual a cultura vai ganhar uma dimensão simbólica e material, combinando matrizes globais, nacionais, regionais e locais. É um momento identificado por atitudes de oposição às tradições e às convenções, mudança dos costumes e crenças, deixando a individualidade pela busca do universal que alteraram o *status-quo*. (MCLUHAN, 1987; MENEZES, 2001).

O diálogo com as significações de Berman (1997) e Menezes (2001) para o sentido de “moderno” e “pós-moderno” que sustentam o pensamento desta escrita. Sirvo-me destes teóricos para um possível enquadramento ao sentido político-social e artístico do movimento cultural acontecido em Belém, no período que vai dos anos de 1970 ao ano de 2000.

O primeiro caracteriza o “moderno” como um processo sociopolítico, “um tipo de experiência vital, experiência de espaço e tempo que é compartilhada em todo mundo por homens e mulheres” (BERMAN, 1997, p. 15) no espaço social e artístico. É a esse grupo de experiência vivencial que ele nomeia de “modernidade”, no qual ser moderno é agir num ambiente de transmutação. Berman (1997) ainda emprega o termo “modernização” para os processos sociais que fazem com que estas mudanças aconteçam, argumentando que a compreensão atual para essa modernidade está bipartida e separada, sendo o termo “modernização” “aplicado ao campo da economia e política, enquanto que “modernismo” se aplica em arte, cultura e sensibilidade” (Ibid., p. 87).

A modernidade como “utopia vinculada à crença na melhoria das condições sociais apoiada no progresso científico e na evolução continua do ser humano” é afirmada por Philadelpho Menezes (2001, p. 12), além de promover um conjunto de fatos no contexto de suas expressões. No campo

das artes, as vanguardas²³ são tidas como transformações estéticas, instituídas a partir do século XIX, em busca da autonomia da arte. Essas vanguardas artísticas, dentro da História da Arte, surgem mais como uma atitude comportamental do artista do que a composição formal inovadora da sua criação – podendo ser a experimentação estética que busca um distanciamento com o passado e a tradição ou uma retomada destes. Aqui, reporta-se também ao material constitutivo da obra, como orientação para este experimentalismo face às possibilidades artísticas e expressivas.

Sobre o debate da pós-modernidade, Menezes (2001) a enquadra como a cultura produzida numa sociedade na qual a evolução tecnológica está além de sua produção industrializada de bens materiais. Esta evolução tecnológica, se for vista pela implantação de indústrias para produção de bens de consumo, há poucos registros desse movimento na região metropolitana de Belém do Pará, mas as indústrias de refrigerante de guaraná dominaram o mercado local desde os anos de 1940, até a implantação de multinacionais nos anos de 1970.²⁴

Esse pensamento atravessou Belém ao vivenciar o capitalismo comercial do látex, produzindo recursos para idealizar uma modernidade glorificada do século XIX, mais que outras cidades da região nesse período. Essa modernidade foi responsável pelas transformações urbanas voltadas para a melhoria de condições de vida durante o governo Lemista, que construiu códigos de vida social, políticos e estéticos (CASTRO, 2010) nos quais a cidade foi marcada por diversos eventos artísticos, inclusive com a proposta de criação de uma Academia de Belas Artes. Esta situação tem semelhança com os acontecimentos dos anos de 1970, quando Belém saiu do isolamento geográfico com a construção da rodovia Bernardo Saião, a Belém-Brasília, iniciada na década de 1950, e concluída em 1974 no governo militar, integrando também a região ao resto do país através dos sistemas de telefonia e televisiva, do financiamento de obras públicas e privadas, que em certos momentos transformou a cidade em um grande canteiro de obras, além do processo de migração de nordestinos e sulistas para a exploração e colonização agrícola via rodovia Transamazônica, substituindo a floresta por pasto ou por canteiros de exploração dos recursos minerais.

Mas há informações coletadas nos jornais sobre a inauguração de uma fábrica de vidros, outra de tintas, aços laminados, e muito da indústria da construção civil incentivada através do Banco Nacional da Habitação a partir de 1972, além das associações particulares de capitalização em poupança, que financiaram alguns empreendimentos.

²³ Para Philadelpho Menezes (2001, p. 80), a distinção comparativa entre modernidade e modernismo *versus* modernismo e vanguarda, é sempre difícil, pois ambos os termos são caracterizados como manifestações da modernidade, e a delimitação sugeriria uma ruptura no universo da modernidade.

²⁴ Informes obtidos *online* no site: “Recanto da Letras”, de ACM Cavalcante. Acesso em: 17 jul., 2020.

Porém, entre os anos 1950-60, o movimento modernista do início do século produziu reflexos intensos no estado do Pará, presentes na capital nas construções arquitetônicas emblemáticas, como as residências com volumetria curvilínea da Avenida Almirante Barroso, do plano de fachada inclinada da sede do Clube do Remo e o edifício residencial Don Carlos, na travessa Ó de Almeida, onde em todos eles as linhas curvas de Corbusier²⁵ quebram a rigidez e segurança da linha reta (Figura 5).

Figura 5 - Fachada do Edifício Dom Carlos, arq. Camilo Porto de Oliveira.



Foto: Acervo do autor.

Nas artes plásticas, o gesto de aceitação do abstracionismo vem com parcimônia, e se realiza a primeira exposição de uma pintura abstrata no atelier-escritório de Ruy Meira, seguido do evento da mostra de pinturas abstratas de José de Moraes Rêgo, na sede do Clube do Remo, e que também aparece nas esculturas de João Pinto, através de um exercício da análise e interpretação da forma humana; nas experimentações com a fotografia manipulada via Foto Clube, por Gratuliano Bibas; a implantação do Cine Clube, por Pedro Veriano; e as sessões de cinema de arte ocorridas no Cinema Olímpia e no Grêmio Literário Português, bem como a realização de salões de arte locais, dois deles promovidos pela UFPA (SOBRAL, 2002) .

²⁵ Le Corbusier foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor. É considerado um dos mais importantes arquitetos do século XX., juntamente com Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Mies van der Rohe e Oscar Niemeyer.

Desses tempos anteriores, na década de 1960²⁶ o segundo Reitor da recém-fundada Universidade Federal do Pará, professor José da Silveira Neto, cria o Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará, ocorrido em 1963 e em 1965²⁷, evento de suma importância na história das artes em Belém, mostrando a iniciativa da arte ligada aos poderes políticos, e que muito contribuiu para acabar com o isolamento cultural do estado. Nesses anos também foi fundado o Teatro Equipe do Pará (TEP) e o Norte Teatro Escola (NTE), com liderança de Benedito Nunes e Maria Silvia Nunes, pois antes, em 1961, o Teatro de Equipe reunia-se com membros de outros grupos para discutirem e trocar experiências em teatro; e foi numa destas reuniões que surgiu a ideia de solicitar à Universidade Federal do Pará a instituição de um curso de teatro ao reitor Silveira Neto, que incumbiu Benedito Nunes, então professor da UFPA, de tomar providências para tal, e assim foi instalado um curso de iniciação teatral, com duração de um ano; e que no ano seguinte deu origem ao curso livre de formação de ator.²⁸

Após a eclosão da ditadura civil-militar em 1964, o então Ministério da Educação e Cultura instituiu, em 1975, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), como secretaria executiva para as expressões, e implanta o Projeto Visualidades Brasileiras, nos anos subsequentes, como uma ação de política para as artes visuais. Vale dizer que a situação política do país estava tornando-se agitada, com algumas vozes em direção da arte engajada, que enfocasse os problemas da cultura da nação, e advogavam para um mergulho em questões importantes. Era uma visão de um realismo sociopolítico proposto por José Guilherme Merquior, em *Notas para uma teoria da arte empenhada* e em *Cultura posta em questão* (1965), escrito por Ferreira Gullar.²⁹

Os acontecimentos no continente das artes plásticas e visuais em Belém nesse período foram sismos pontuais. Porém, os rasgos deixados apontaram para a década seguinte uma grande cadeia de produções e, nesse intervalo, implanta-se o curso de graduação em Arquitetura

²⁶ Universidade do Pará (UFPA), fundada em 2 de julho 1957/ Decreto-Lei nº3.191, pelo então presidente Juscelino Kubitschek, e antes já havia ocorrido o “Primeiro Salão Universitário de Belas Artes, promovido pelo Diretório Acadêmico de Engenharia, em comemoração à instalação da UFPA.

²⁷ No I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará (UFPA) com Quirino Campofiorito, Waldemar da Costa, Armando Balloni, Edith Behring e Francisco Paulo Mendes fazendo parte do júri, foram premiados Ruy Meira e Benedicto Mello, com menções para Dionorte Drumond e Maria José Sampaio da Costa. O Segundo Salão de Artes Plásticas aconteceu em 1965, com a participação de artistas do estado do Amazonas, Maranhão e do Território Federal do Amapá, premiando Benedicto Mello, Arnaldo Vieira, Lilia Silvestre, Nestor Pinto Bastos, Yedo Figueiredo, Francisco Melo e Manuel Branco de Melo, além de Oscar Ramos e Eduardo Falesi, Ruy Meira e Elber Duarte. Fayga Ostrower foi a artista convidada. Ver Farias e Ribeiro: *Bienal (somente duas): arrancada cultural de uma universidade nortista sem tradição nas artes plásticas*. Artigo apresentado no VI Fórum Bienal de Pesquisa em Artes/PPGArtes, 2014.

²⁸ TEIXEIRA, Homerval Ribeiro. *Claudio Barradas: tempo e teatro*. Belém: Edição do autor, 2015.

²⁹ Informações coletadas em Aracy Amaral *Arte pra que* (1984); Ferreira Gullar *Etapas da Arte Contemporânea* (2014); Rodrigo Naves *A Forma Difícil* (2011); José Carlos Durans *Arte: privilégio e distinção*. 1989); Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*. Inst. Moreira Salles, v I, 1983 e *online* sobre o Salão Nacional.

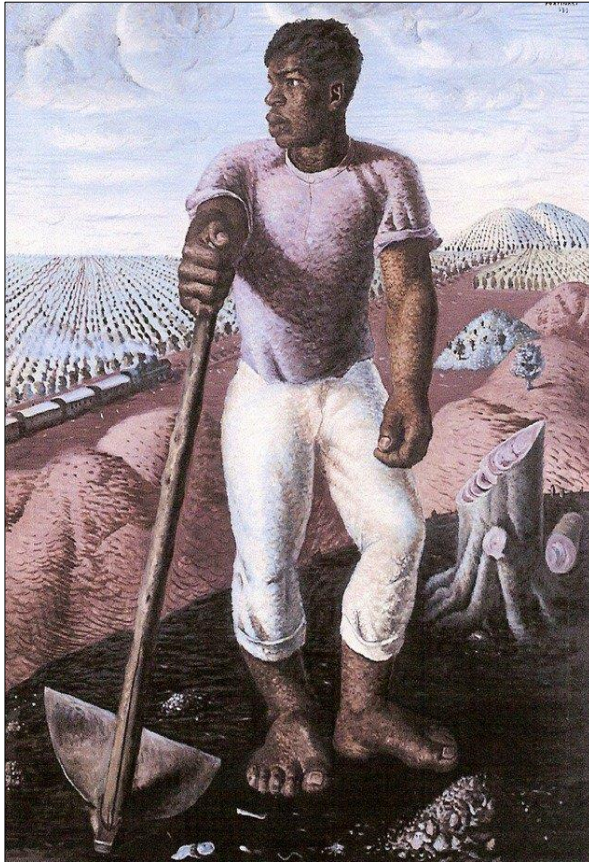
e Urbanismo na UFPA (1964), em cuja grade curricular havia disciplinas com forte apelo às artes plásticas tanto no plano bidimensional quanto tridimensional, abordando técnicas e conceitos, além de oferecer à comunidade curso livres de Desenho e Plástica, mesmo porque havia o teste de habilidades para acesso ao curso superior. Esse contexto fez germinar, nos anos de 1970, uma “tropa artístico-intelectual” gestada nas salas do curso de arquitetura, que, com novas atitudes, trouxe perspectivas inovadoras às artes visuais no Estado.

No percurso histórico, outro sismo foi a realização da I Cultural Belém, em 1968³⁰, sob a chancela do governo, que motivou a coletividade com palestras e cursos através de uma exposição seletiva local, atingindo aquele objetivo que os grupos anteriores solicitavam de uma política para as artes. Registre-se que no ano de 1966, foi inaugurada a Galeria Ângelus, localizada do térreo do Theatro da Paz, como espaço oficial de exposição. Outro espaço expositivo oficial seria inaugurado 10 anos depois, a Galeria Ismael Nery, em fevereiro de 1976, no prédio da Companhia Estadual de turismo (PARATUR) e, no ano seguinte, a abertura da galeria Theodoro Braga, espaço alternativo no térreo posterior do Theatro da Paz. Mas, em março deste mesmo ano foi inaugurada outra galeria denominada Portinari, na sede do jornal *O Estado do Pará*, com uma exposição coletiva de artistas paraenses. Acredito que o surgimento de espaços expositivos foi uma reação positiva ao impulso dado pelo surgimento de novos nomes, em apoio à “popularização” da atividade plástica.

Há uma questão de paradigma estético desse período (figurativismo/regionalismo versus abstracionismo) nas produções locais e verificado na história da arte brasileira do século XX: o fato de que o “regionalismo”, enquanto conteúdo, é também uma característica do modernismo; e que o “regionalismo” perpassa boa parte da nossa contemporaneidade, visto a afirmação de Hobsbawm (2010, p. 29) : “o problema de se rejeitar sistematicamente o passado apenas surge quando a inovação é identificada tanto como inevitável quanto como socialmente desejável: quando representa ‘progresso’” A exemplo disso, atentar para os conteúdos das pinturas de Candido Portinari (Figura 6) e Tarsila do Amaral e muito praticada no contexto local por artista com Ararê Marrocos e Morbach (Figura 7). Esta evidência local tende a se diluir na década seguinte, talvez incentivada pelo Salão Nacional de Artes, com seus movimentos regionais; e que passa a ser um condicionante para a busca da visualidade amazônica, com os artistas assimilando outras formas expressivas.

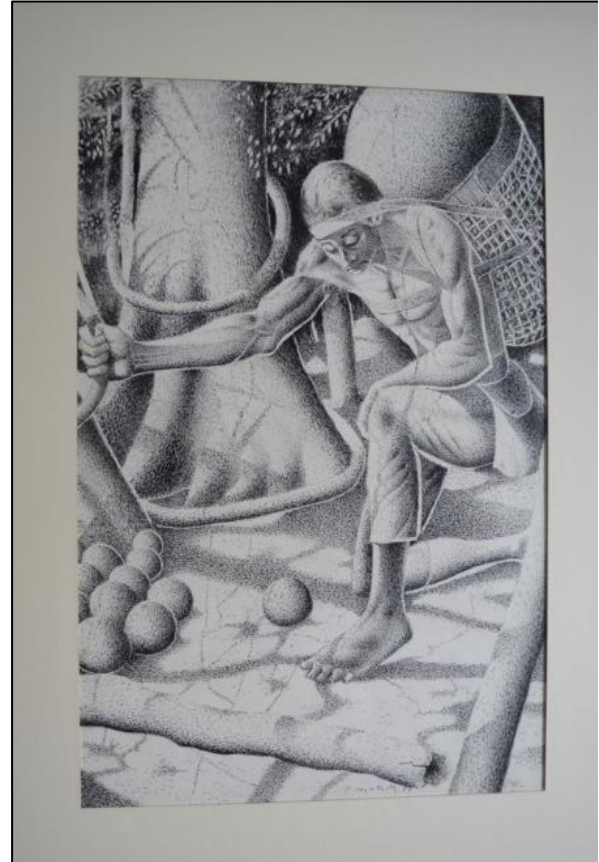
³⁰ Exposição montada em estandes no passeio da Praça da República, com as obras de uma seletiva local e de artistas do circuito Rio e São Paulo.

Figura 6 - Pintura de Cândido Portinari
Lavrador de Café.



Fonte: Acervo MASP, 1934.

Figura 7 - Pintura de Pedro Morbach,
Castanha do Pará, 1980.



Fonte: Acervo Milton Kanashiro.

3.2 ANOS DE 1970: ABERTURA DE CAMINHOS

Após essa introdução para situar o discurso sobre o passado, volto ao outro relato, outro rizoma, mais de cunho vivencial e as percepções sobre os acontecimentos. Sua formatação terá requadros, tais como aqueles empregados na história em quadrinhos, para dar um plano geral do período descrito. São minhas vistas de outro lado do rio, onde eu estava e encarnava a vida cultural da cidade. A sua escrita foi ordenada a partir de uma linha de acontecimentos históricos e sociais cronológicos locados no final desta seção e depoimentos informais de artistas, mecenas e simples observadores.

Em plena expansão do *rock and roll*, Belém tentava ter uma existência de metrópole em acordo com as demais capitais, por meio de ações endêmicas criadas através “do ouvir dizer”, ou lidas e de informações de discursos chegados do “exterior”. Havia dificuldades de acesso a livros e revistas em temas culturais contemporâneos como artes plásticas e visuais, exceto as publicações

importadas pelas duas principais livrarias: a Livraria Jinkings (anos 1970), com edições portuguesas de livros sobre artes e espanhóis sobre arquitetura e a livraria Ponto e Vírgula (anos 1980), sobre artistas nacionais e os mais conhecidos na história das artes visuais e sobre arte e educação. Dada a essa dificuldade havia duas editoras nacionais que publicaram fascículos semanais sobre a história das artes e biografias de pintores mais notáveis na história da humanidade.

Mesmo assim, na carga comunicacional impressa local, há apelos publicitários ocupando páginas inteiras de jornais; cadernos ou seções dedicadas à literatura, crônicas e as outras artes acompanhadas ou não de ilustrações feitas por artistas; considerações políticas sobre a administração do estado, colunas relacionadas à atividade social, como festas e recepções. Em todas essas referências percebia-se acontecimentos culturais relativos às artes. Outra fonte era a televisão com transmissão via satélite, que sugeria um comportamento no sentido da aldeia global de McLuhan. A década projeta um amanhecer mais maduro para as artes plásticas e seu ensino em nível superior.

Classifico a década de 1970 como domínio da expressão teatral, pelo aparecimento de grupos coletivos amadores, como o grupo Experiência (1973); o Cena Aberta (1976); o grupo Maromba (1973), dirigido pelo escritor e ator Ramon Stergman; o grupo Palha, coordenado pelo professo e ator Paulo Santana, dentre outros.

A atividade teatral em Belém do Pará, a partir dos anos 1970, tem base na experiência advinda dos grupos ligados a paróquias e colégios, e que vai se caracterizar na década seguinte por uma atitude relativa ao resultado do trabalho e sua absorção pela sociedade, mas também se nota uma preocupação com o processo, principalmente na luta política por espaços e apoio do poder instituído, que culmina com a implantação do espaço experimental Waldemar Henrique. Há pequenos arroubos filosóficos na discussão sobre uma dramaturgia paraense a partir dos textos encenados, entre o *vaudeville* montado pelo Grupo Experiência e aqueles de cunho político, social e experimental do Grupo Cena Aberta.

As promoções nas artes têm movimento acentuado com ações pontuais na busca de uma modernidade universal, no sentido tanto de Philadelpho (2001) quanto de Berman (1997), diante dos fatos escolhidos. Neste sentido, destaco a implantação das sessões Cinema de Arte realizadas no Cinema Olímpia, sob a coordenação do Cine Clube e a realização de um curso de curtas promovido pela UFPA, como incentivo à participação paraense no Festival de Cinema do Jornal do Brasil (1971); a exposição do repórter fotográfico Rubens Oneti, cujo tema era a operação dos militares nas região dos índios Atroari, na fronteira com estados do Amazonas e Roraima; a festiva inauguração do prédio do Instituto de Educação Deodoro de Mendonça, com painel criado pelo pintor Benedicto Mello; a solicitação ao governo de apoio financeiro para artistas paraenses

exporem em Salvador³¹; e o edital para o concurso de pintura promovido pelo Banco Lar Brasileiro³². Estes eventos pontuaram um primeiro momento de efervescência plástica dos anos 1970 no sentido de renovação que, a partir daí, surge como participante dos salões e exposições um grupo de novos artistas, tais como Osmar Pinheiro Jr., Nestor Pinto Bastos, Madalena Coimbra, Emanuel Nassar, Dina Oliveira, Valdir Sarubbi, Arnaldo Vieira e Luiz Braga; e na década seguinte com as presenças de Rosângela Britto, Jorge Eiró e Emanuel Franco, que construirão posteriormente uma consciência artística através da visualidade técnica e formal de raízes amazônicas. Alguns desses artistas atuaram ainda como professores dos Cursos de Arquitetura e Artes Plásticas e Visuais, numa atitude de retroalimentação da área das artes visuais.

Nos anos iniciais da década de 1970, o Ministério da Educação e Cultura (MEC), instituiu a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) como gestora de política pública para área cultural, que criou o Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP)³³. Para este projeto foram realizadas seletivas regionais, revelando ao país outros nomes e produções num mapeamento do que era produzido visualmente nos extremos do país e promoveu seminários sobre a produção das regiões. Em paralelo ao 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, foi apresentada a pesquisa do Projeto Visualidades, que na região Norte foi coordenado por Osmar Pinheiro Jr., referendando uma maneira de fazer arte própria da região, ligada a sua realidade cultural e registrada em fotografias por Luiz Braga, na busca de valorização da cultura popular (MOKARZEL, 2014). Deste projeto, há uma publicação oficial como registro do seminário relativo à Região Norte, intitulado *As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*³⁴. Quanto ao Concurso de Pintura da Amazônia, promovido pelo Banco Lar-Brasileiro, este recebeu considerável número de participantes, dentre aqueles que mantinham trajetória artística, reconhecimento e participação em exposições locais e uma geração de novos trazendo uma feitura de arte-pintura, com diferenciação conceitual para suporte, materialidade e conteúdo e, quanto a este, há uma clara tendência para a abstração³⁵.

³¹ Foram convidados os pintores Benedito Melo, Rui Meira, Dionnorte Drumond Nogueira, Roberto La Rocque Soares, Paulo Ricci e Eduardo Falesi, além do escultor João Pinto, que expuseram em Salvador, em março de 1970. A Província do Pará, 28 de janeiro de 1970.

³² A Província do Pará, março de 1970.

³³ Criado por força da Lei nº 6.426, de 30 de junho de 1977.

³⁴ Seminário realizado em Manaus/AM, em novembro de 1984, com a participação de vários artistas nacionais, como Aline Figueiredo, Carlos Zilio e os paraenses Osmar Pinheiro Jr., Vicente Cecim e o poeta João de Jesus Paes Loureiro, todos sob a coordenação do Diretor do INAP, Paulo Estelita Herkenhoff.

³⁵ Nos anos de 1960 o Brasil vivia o abstracionismo e discutia o movimento Neoconcretista, uma dissidência do Concretismo, que repercutiu também na literatura por personalidades como Ferreira Gullar e artistas como Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape e Reynaldo Jardim, que propunham, através de um manifesto, a liberdade de experimentação, o retorno ao gesto expressivo, o resgate da subjetividade e a recuperação do humanismo.

O Concurso foi vencido por Osmar Pinheiro Jr., com *Verde I*, obra em suporte de madeira aglomerada e resina epóxi, materiais muito em voga no campo da arquitetura para pintura e acabamentos de ambientes. A relação com o tema mostra, desde já, a sua opção na integração social do artista em seu meio e suas futuras atitudes para com a região. Outros premiados foram Benedicto Mello, com técnica mista em suporte de madeira; e Ruy Meira; com usos da tinta spray e tinta acrílica também sobre madeira³⁶. Aparecem também com distinção e premiações Arnaldo Vieira, Nestor Pinto Bastos e Valdir Sarubbi.

A participação em salões nacionais e internacionais com uma “grafia plástica” personalizada tanto na pintura quanto no desenho e na escultura, revelando uma aproximação com a fotografia, mostra não o que sonha, mas o que vê, marcando a figuração do espaço plástico e a atitude coletiva no meio social, contrariando o pensamento de certos artistas, ao afirmar que “preocupar-se com a política seria contaminar a qualidade plástica” das obras (AMARAL, 1984, p. 5). Não é o que se vê, no entanto, nas obras concorrentes à Pré-Bienal.

No âmbito do artístico e cultural local nestes anos de 1970, há uma movimentação no sentido amplo de modernidade, com a abertura da Galeria Kennedy do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, com a coletiva dos artistas Ararê Marrocos, Clara Kouri e F. Melo; a sessão de fundação do Museu da Imagem e do Som, com a presença da escritora paraense Eneida de Moraes; e a divulgação sobre a entrega do primeiro estágio pela UFPA do Museu Sacro no espaço da Igreja de Santo Alexandre, em comemoração aos festejos do Sesquicentenário da Independência (1972).

A classe artística e cultural reclama em artigo de autoria de Salomão Laredo, no jornal *A Folha do Norte* (março, 1972), da indefinição da Fundação Cultural do Pará sobre a realização de Bienal Amazônica de Artes Visuais, idealizada e proposta por Benedicto Mello.

Há pouco apoio estatal para implantação de museus de artes, além de projetos fomentados pelo governo como o embrião de uma Pinacoteca Municipal, organizada pelo pintor Benedicto Mello e importantes associações de artistas, numa ação política em contraposição à atitude do *flaner* baudelairiano, mas num sentido existencialista do viver o aqui e o agora, presenciado principalmente nas manifestações artísticas populares e na vida social em espaços temáticos, onde poderiam vivenciar uma performance.

Quando da Exposição e Concurso de Artes Plásticas, esta realização foi determinante para aqueles que pensavam e produziam arte em Belém, após o advento da I Cultural (1968), por sua impactância no campo das artes, no sentido do modo de pensar as artes visuais naquele

³⁶ Jornal *A Folha do Norte*, março, 1970, 2º cad. Imagem em cópia microfilmada (acervo da Biblioteca Arthur Viana).

momento e a necessidade de uma continuidade nas criações e visibilidade dos artistas, pois através de suas produções estavam alargando suas atuações para além da léngua patrimonial.

A Exposição e Concurso de Artes Plásticas (maio de 1970) foi programada como evento antecedente da Bienal Internacional de São Paulo, e constante de uma das etapas regionais que ficou conhecida em Belém como Pré-Bienal, realizada com apoio do Governo do Estado, coordenada por Benedicto Mello (então assessor de governo). A exposição deu-se no foyer do Theatro da Paz, com premiação e outras láureas com o patrocínio da Prefeitura Municipal de Belém e empresas privadas.³⁷ Os aqui selecionados iriam participar da Pré-Bienal de São Paulo em outubro de 1970, junto com outros selecionados nas demais regiões onde houve seletiva para compor a representação brasileira.³⁸

Esta exposição foi um marco na história de quem praticava artes plásticas em Belém, por considerá-la aglutinadora dos pensares e fazeres nas artes visuais, e dispersora por fazer emergir outros processos de criação no universo contemporâneo, ampliando a liberdade de expressão. O campo de abrangência desta exposição foi além das expressões no desenho, pintura, escultura e instalações, além de fazer pensar uma filosofia para as artes visuais e também uma política de divulgação dessa produção.

Durante pesquisa documental deparamos com imagens reveladoras da ressonância do evento, para além do espaço de exibição, posto no discurso dos participantes, tal o depoimento dos vencedores Nestor Pinto Bastos e Antônio Correa ,que buscavam um horizonte para além do aqui e agora, e ainda qualificando a exposição “[...] como meio fraca num campo onde as oportunidades de exposição são poucas [...] e gostaríamos de maior diálogo com o júri” (Figura 8), referindo-se também à ausência da perspectiva de um mercado de arte em Belém, o que nos faz supor que o colecionismo de arte contemporânea era muito restrito. Por outra lente, a premiação de um coletivo de mulheres arquitetas em formação, escudadas pela nomeação de “Equipe Asterix”³⁹, recebe distinção na criação de um teatro e recebem o Prêmio Antonio José Landi. Quando questionadas sobre o nome da equipe, responderam que “Asterix sempre vence [...] e foi desafio numa área profissional onde a presença das mulheres é muito recente”.

³⁷ Depoimento de sr. Sérgio Melo, em 21/10/2018, No Museu do Estado quando este era diretor.

³⁸ Gil Vieira Costa. *Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985)*. Tese de doutorado apresentado ao PPG História Social da Amazônia/UFPA, 2019.

³⁹ Alunas do 4º ano do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPA: Elizabeth Barros de Oliveira, Fátima Bouças Viana, Helielza Oliveira da Silva, Lurdes Leitão Vianna, Sonia Freitas, Fatima Maria Vale de Oliveira. Fonte: *A Província do Pará*, 1º cad., outubro de 1972.

Figura 8 - Vencedores da Bienal de Artes Plásticas, em matéria de *O Liberal*, 1º cad. B, outubro de 1972.



Fonte: Jornal O Liberal (outubro, 1972).

A presença da seletiva para a Bienal promoveu uma atualização das produções artísticas, diminuindo o apelo de uma pintura acadêmica e paisagística para uma de bases conceituais, promovendo o surgimento de cursos básicos de desenho e pintura para crianças e jovens no sentido expressional, além da abertura de alguns atelieres por seus artistas. Daí para a aglutinação de artistas em coletivos foi um ato importante tanto política quanto artisticamente. Neste caso, temos a fundação da Cooperativa de Artistas Plásticos (COART, 1979), que deu visibilidade social a nomes como Alixa (Alexandre Santos), Virgínia Keuffer e à Galeria UM que, além de expor, subsidiava material para a feitura das obras e promovia seminários.

A implantação do curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPA, com habilitação em Artes Plásticas, pela Lei nº 5692/71, para a formação de professores de artes no ensino de 1º e 2º graus, foi uma direção para a nova formação àqueles interessados nas artes plásticas que, de certa maneira, influenciou a produção visual local. Implantado em 1976, este foi o primeiro curso superior específico em artes em toda a Amazônia.

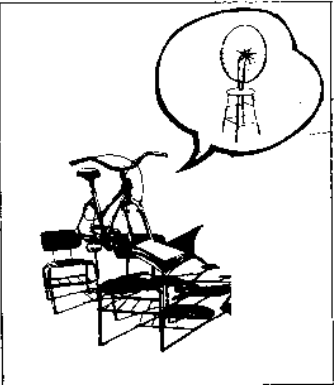
A princípio, destinado à prática de ensino, suas disciplinas específicas muito interessaram àqueles que buscavam adquirir conhecimentos, em virtude da ausência de outros cursos de formação em artes plásticas, oferecendo também uma qualificação profissional. Além do quê, o Curso de Arquitetura perde o seu *status* de formador de artistas, por ter uma grade curricular bastante técnica em projetos de arquitetura, e que seus últimos artistas foram para a cultura popular do carnaval. A justificativa encontra-se na sequência deste capítulo.

O currículo da Licenciatura em Artes Plásticas estava nos moldes do currículo da Escola de Comunicação de Artes de São Paulo e sua primeira adaptação local ocorreu em 1982, já ordenando as disciplinas básicas e profissionais de caráter laboratorial e didático-pedagógico e foram trazidos professores do curso de Arquitetura, da disciplina Desenho e Plástica: Roberto de La Rocque Soares, Fernando Luiz Souza Pessoa e os recém-concursados Osmar Pinheiro Jr., Zélia Amador de Deus, Emmanuel Nassar e eu. Para os fundamentos da comunicação, veio Paulo Chaves Fernandes, do curso de Comunicação. Para História da Arte e Estética foram lotados os professores Maria de Lourdes Sobral, João de Jesus Paes Loureiro e Francisco Paulo Mendes, que já pertenciam ao Centro de Letras e Artes. Outros também difundiram seus saberes, como Maria Luiza Távora e Madalena Coimbra, Regina Reis e Joseph Marie Le Bihan que muito contribuiu para esta solidificação. Nessa caminhada, há outros ex-alunos que retornaram ao quadro docente como formadores: Edilson Coelho, Afonso Medeiros e Haroldo Baleixe, e que, alternando com egressos da Arquitetura, Ronaldo Moraes Rêgo, Luciano Oliveira e Edison Farias, participaram do seu reconhecimento educacional e artístico. A trajetória da Graduação em Licenciatura em Educação Artística - habilitação em artes plásticas foi construída em seis salas do pavimento superior do pavilhão Fp-7, cedido pelo Centro de Educação, por tratar-se de um curso de formação de professores. Incrível... fantástico! Eram três salas de aula teóricas e duas de pranchetinhas para as aulas práticas, e uma que vivia fechada por ser um pequeno museu com réplicas de obras da arte tanto de pinturas quanto de esculturas, cedidas e rotuladas em suas origens como cópias de originais existentes nos museus franceses. Perderam-se desbotadas pelo tempo, corroídas pelos cupins e algumas levadas por alguém com muito afeto. Deste tempo, temos lembrança de alunos que muito impulsionaram o universo artístico e educacional citado.

Éramos o “patinho feio” da Reitoria e da Direção do Centro de Letras e Artes (CLA), diante do discurso e atos dos grupos de suporte do curso de comunicação e jornalismo e da graduação em Letras, até quando a professora Telma Lobo, que sucedeu Zélia Amador na direção do CLA, voltou os seus olhares para as necessidades físicas, a fim de adequá-las às exigências do MEC, salvo em dizer que, para seu reconhecimento, por não termos espaço próprio, foi dito que o recém-construído atelier do curso de Arquitetura nos abrigaria. Diante da negativa real, houve o que considero o primeiro levante dos alunos, que fizeram um cortejo teatral e performático pelo campus e depois ocuparam o hall da Reitoria com carteiras escolares quebradas. Enfim, o prédio do Atelier foi projetado, construído e ocupado sem ainda estar concluído, por falência da firma construtora, além da necessidade de tudo, tínhamos um espaço nosso – no andar superior as aulas teóricas e no térreo as aulas práticas, sem paredes divisórias interligando as atividades.

Na década seguinte viria o seu reconhecimento oficial, pela Portaria nº 529, de 3 de outubro de 1980. E, ao comemorar seus 15 anos, realizamos uma exposição coletiva no MUFPA, com as produções dos alunos e seus professores, com um cartaz e programa cuja imagem era bastante irônica (Figura 9).

Figura 9 - Programa da Exposição comemorativa do Curso de Educação Artística/UFPA.

| | | |
|--|---|--|
| <p style="text-align: center;">GRAVURA</p> <p>PROFESSORES: Ronaldo Moraes Repp (Caligrafia e Serigrafia) Edison Farias (Xilografia)</p> <p>EXPOSITORES: Assis Costa Carlos Braga Cláudia Palheta Dêa Moraes Francisco Carvalho Gerhardt Giselda Araújo Iara Juarez Forte Lourdes Marcelo Bryant Norma Natália Rodrigues Paulo Bassolo Ray Rose Vasco Sival Filho Vanda Botelho Waldereis Alcília André Antelena Dorothea Fonseca Rosa Arnes Rosário Reis Roberto Bibas Filho Sônia Regina Sival Filho Sheila Abbud Sandra Cristina Vanda Botelho Yuri Guedelha Waldereis Araújo</p> <p style="text-align: center;">CERÂMICA</p> <p>PROFESSORA: Madalena Coimbra</p> | <p style="text-align: center;"><i>"Jamais chega o momento em que se pode dizer: Hoje fiz um bom trabalho e amanhã será domingo para mim".</i></p> <p style="text-align: right;"><i>PABLO PICASSO</i></p> <p style="text-align: center;">REALIZAÇÃO</p> <p>GRUPO DE EVENTOS DE ARTE Coordenador: Edison Farias Membros: Edison Coelho Nelder Charone</p> <p style="text-align: center;">APOIO: Centro de Letras e Artes Gráfica da Universidade Museu da Universidade Federal do Pará</p> <p>UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ Reitor: Nilson Pinto de Oliveira Vice-Reitor: Camilla Vianna</p> <p>CENTRO DE LETRAS E ARTES Diretora: Zélia Amador de Deus Vice-Diretora: Maria Lúcia Medeiros</p> <p>DEPARTAMENTO DE ARTES Chefe: Haydê Andrade Sub-Chefe: Edilson Coelho</p> <p>COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA - HABILITAÇÃO EM ARTES PLÁSTICAS Coordenadora: Regina Reis Vice-Coordenador: José Mario Le Bilan</p> <p>CENTRO ACADÊMICO DO CURSO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA Coordenadora: Sônia Regina Nascimento</p> |  <p style="font-size: 2em; font-weight: bold; letter-spacing: 0.5em;">EXPOSIÇÃO</p> <p style="font-weight: bold;">QUINZE ANOS DE ENSINO DA ARTE NA UFPA</p> <p style="font-weight: bold;">16 a 31 de Dezembro de 1992 MUSEU DA UFPA Av. Gov. José Malcher, 1192</p> |
|--|---|--|

Fonte: Acervo do autor.

A Graduação em Licenciatura em Artes Plásticas (1976), por seu corpo docente e ex-alunos graduados, deram relevantes suportes nas décadas seguintes ao universo visual paraense. E vale citar: Geraldo Ramos e Dirceu Maués (fotografia), Miguel Imbiriba (história em quadrinhos), Afonso Medeiros e Joaquin Neto (desenho e história da arte), Berna Reale (performance), João Cirilo (desenho), Renato Torres, (música) Renata Maués (pintura e restauro), Cláudio Assunção (pintura), Andrea Feijó (objetos), Vania Leal (curadoria e educação em museus) Haroldo Baleixe (desenho e pintura) Ana del Tabor Magalhaes (arte-educação) Salustiano Vilhena (ator e figurino), Lídia Souza (curadoria e crítica de arte), Rosana Bittar (história da artes), Claudia Palheta (Figurino e artes carnavalescas), Sandra Cristina Ferreira dos Santos (artes visuais e ensino de arte), Miloslav Sousa (figurino e gestão de arte), Eduardo Wagner e Paulo Anete Cirilo (ensino de arte e artes carnavalescas), Danielle Fonseca (ensino e artes visuais), Idanyse Hamoy (ensino de artes e museologia) Este contingente também contribuiu

em outros cursos de artes implantados na capital, como a Licenciatura na modalidade Desenho, na Universidade de Amazônia (UNAMA) e Escola Superior Madre Celeste (ESMAC) e em outros setores do universo cultural e artístico como galerias e curadorias de salões e exposições.

Vale ressaltar que os espaços expositivos surgiram numa euforia de *status* institucional, impulsionada pelos programas da Galerias Angelus (1970/1983) e Theodoro Braga (1977). Também nesse período o Centro Cultural Brasil-Estados Unidos mantinha o espaço denominado Galeria Kennedy, onde ocorriam projeções de filmes sobre artes e palestras e mostras dos alunos dos cursos livres de iniciação ao desenho, xilogravura e pintura. Surge o primeiro coletivo de artistas em 1979 e oferece à classe a Galeria Casa do Artista e a Galeria Um, num movimento de caráter “particular” dos artistas engajados em popularizar as artes e na tentativa de criar um mercado, configurando-se como atitudes políticas ante ao limitado apoio oficial. Sobre esses equipamentos urbanos, há um item específico no segundo volume deste estudo.

Enfim, há uma vontade adormecida que se fará visível na década seguinte, considerando os influxos políticos, sociais e artísticos acontecidos no núcleo cultural belemense – será um movimento espiralado de dentro para fora, diminuindo o ritmo da migração intelectual paraense, no dizer de Medeiros (2012).

3.3 OS ANOS DE 1980: ONDE AS ONÇAS VÃO BEBER ÁGUA

Se a década anterior, anos de 1970, foi a de expansão das artes cênicas, com o surgimento de grupos amadores, a fundação da associação e a luta política por espaços condizentes às suas experimentações e aplicação do conceito do teatro na rua, com a apropriação de espaços urbanos utilizados como espaços de criação cênica, os anos de 1980 apresentam-se cheios de sismos e abalos para as artes plásticas, associados às mudanças e alterações ocorridas no período, durante o qual a visualidade afronta com novos experimentos de expressões bidimensionais como a fotografia e o surgimento de associações de artistas em busca de defesa e apoio coletivos.

As artes plásticas alcançaram um nível de atuação e revelação considerado, diante do incentivo e surgimento de novos valores, como também da instalação de novas galerias e espaços expositivos, museus, salões, concursos e projetos institucionais.

Porém, a efervescência artística nos anos 1980 prosseguia através dos grupos de teatro que sobreviveram ao final dos anos 1970, entre montagens *vaudevilleanas* e de aportes políticos, como nas produções do Grupo Cena Aberta, ao encenar *Quintino*, referente à vida de um pistoleiro – um evento político estadual sobre a reforma agrária, de repercussão nacional. Vale ressaltar o “aparecimento” de autores como Ramon Stergmann, Marco Antonio Oliveira, Edir Proença e o redescobrimto de Nazareno Tourinho – todos com uma coletânea de textos de temática regional de grande impacto cênico, no qual aflora os *modus-vivendi* paraenses em seus falares.

As artes visuais paraenses mostram-se ao país de maneira personalizada, em relação aos códigos e sintaxes da sua linguagem. Esta revelação se deu com a realização do 1º Seminário de Artes Visuais na Amazônia (1984)⁴⁰, sob coordenação da FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, no âmbito do Projeto Visualidade Brasileira, com direção de Paulo Herkenhoff, o então diretor do Instituto. O dito projeto objetivava debater e divulgar a produção nas artes visuais das regiões, seus pensamentos propostos em certas manifestações culturais e não enquadradas como arte, porém absorvidas por esta.

Foi uma década de produção textual sobre a realidade/visualidade amazônica, com a proposição dos questionamentos de Osmar Pinheiro Jr. sobre a visualidade amazônica e pedindo por políticas de financiamento estatal para as artes; e o poeta Paes Loureiro, em referência ao popular, como identidade que personifica a região, posto em prática nos projetos político-artísticos desenvolvidos quando assumiu a Secretaria de Cultura e a Fundação Cultural do Pará, a exemplo do Projeto Preamar.

Os anos de 1980 viram o início da implantação de espaços conservatoriais, como os museus, que dentro de sua finalidade primordial avivaram o hábito da população na frequência de espaços culturais e, ao mesmo tempo, revitalizaram monumentos históricos que ainda incensavam a classe política. Desse período, podemos destacar o Palacete Montenegro, ocupado pelo Museu da Universidade Federal do Pará; toma corpo a criação do Museu de Belém (MUBEL), no Palácio Antônio Lemos, nascido do embrião da Pinacoteca Municipal criada nos anos 1970; e, já na década seguinte, uma série de espaços museais, inclusive um museu oficial, criados pelo governo estado dentro do Projeto Feliz Luzitânia e que revitalizou o núcleo histórico da cidade de Belém.

⁴⁰ Seminário realizado em Manaus/AM, com a presença do artista e professor de artes Osmar Pinheiro Jr., opinando sobre a visualidade popular e sua ligação com a realidade cultural da região; dos escritores e poetas João de Jesus Loureiro e Vicente Cecim, o primeiro numa fala amazônica sobre a cultura “fazendo da prática cultural instrumento de transformação das condições de trabalho e da qualidade de vida, descobrindo as diferenças na base histórica da sociedade civil (p.114); e Cecim denuncia a colonização cultural e anuncia que as “chances de mudá-la começam na visualização da face oculta de quem nos fez isso (p. 10). Livro publicado com os relatos, intitulado *As Artes Visuais na Amazônia – reflexões sobre uma visualidade regional*. Manaus: FUNARTE/SEMEC, 1985.

Entre estes museus, o MUFPA foi pioneiro nas práticas enquanto centros culturais que são propositores de ações que interligam a população às atividades culturais, com a geração contínua de conhecimentos em aspectos tanto intelectuais quanto nas práticas artístico-culturais, possibilitando, ainda, a extensão de atividades formativas no universo do ensino/aprendizagem de artes. Assim, o MUFPA promovia não só exposições de seus e de outros acervos (via consulados e embaixadas, por exemplo), mas também individuais e coletivas de artistas contemporâneos, oficinas, cursos e palestras, dentre estas, a de Fayga Ostrower, em novembro de 1990, foi muito concorrida. Na virada dos anos 1980 para os 90, o MUFPA abrigou a nascente Associação de Arte-Educadores do Estado do Pará (AAEPA).

Já o MUBEL limitava-se a uma ou outra mostra de seu acervo, sempre dirigido por Benedito Mello, mas também abrigou outras exposições de relevo. Estes três grandes museus, que por si só adquirem práticas de centros culturais, são propositores de ações que interligam a população às atividades culturais, com a geração contínua de conhecimentos em aspectos tanto intelectuais quanto nas práticas artístico-culturais, possibilitando ainda a extensão de atividades formativas no universo do ensino de artes. Mas, anexo a esse circuito, outros locais como a Galeria Debret (1980), de propriedade do artista Pinto Guimarães, que mantinha curso livre de pintura; a galeria Padre Champanhat, no hall de entrada do Colégio Marista, local da primeira amostra do artista Tadeu Lobato e vista como apoio pedagógico para a disciplina Educação Artística, que havia sido implantada; a galeria Ismael Nery (1980), ocupando espaço no prédio da PARATUR, com mostras de acervo artesanal e de pouca resplandecência nas artes visuais em ascensão. Porém, a Galeria da Aliança Francesa, quando ocupou um casarão na Avenida Nazaré, tinha o mérito em expor artistas novos, como a coletiva de P..P Conduru e Toscano Simões, enquanto no Restaurante Cantina Italiana, em seu espaço expositivo denominado D'Arte Locchio Galeria, comumente expunha trabalhos de uma pintura acadêmica e bem doméstica como prova de habilidade de seus atores populares e artesanais, onde aconteceu mostra de gravura dos artistas Edison Farias, Stélio Santa Rosa e Neder Charone, e que, por trapaças do tempo, hoje permanece adormecida.

Há, porém, duas galerias nesta história, que pela sua política de difusão e ação cultural merecem estudos mais aprofundados: o coletivo Galeria Um (1980/1985), na questão identitária por uma arte paraense dirigida pelos artistas pintores Osmar Pinheiro e Toscano Simões; e outro espaço coletivo de artistas e artesãos denominado Morada das Artes, inclusive com apoio institucional do município. Este coletivo, além das artes plásticas, tinha sua expressão mais forte na música e no teatro popular – uma semente do teatro de rua.

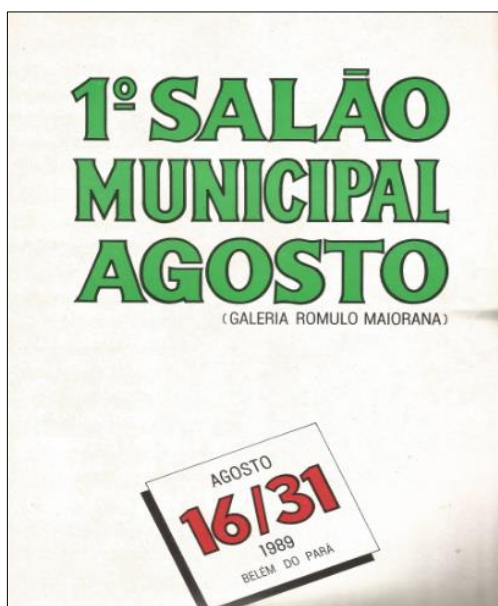
O grande avanço nas políticas públicas da cidade quanto à revitalização de espaços urbanos adormecidos impulsionaram o movimento cultural e social cidadão, como a Feira do Açai, a

Ladeira do Castelo (primeira rua de Belém) com o bar-galeria de mesmo nome; o Largo do Carmo, no bairro da Cidade Velha, com as serestas e o foto varal; e a Praça da República revitalizada, proveniente da mudança na estrutura administrativa de governo estadual e municipal, a partir da criação (em 1986), pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura, do Grupo de Cultura, sob a direção do poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro. Ao assumir conjuntamente a direção do Centro de Turismo (CENTUR) e a Secretaria Estadual de Cultura, em 1987, Paes Loureiro pôs em prática uma política para as artes com o foco voltado para as expressões populares, além de oportunidade para novos e desconhecidos artistas se apresentarem no Projeto Praça Aberta, com o objetivo de incluir no cotidiano a prática e usufruto das artes no Projeto PREAMAR. O Governo do Estado cria, então, a Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN, atual FCP).

As exposições individuais e coletivas revelaram talentos constituídos numa política de grande frequência de eventos das artes visuais, embaladas pela presença de egressos dos cursos na área de artes visuais, que muito alimentaram este fluxo e também na prática em ateliês, mesmo que alguns destes ainda estivessem assentados no exercício técnica pela técnica representacional. Porém, outros iniciantes saíram do estado na busca dessa base.

Quanto aos coletivos de artistas, estes foram marcantes no início dos anos 1980, com incentivos político-sociais recebidos de órgãos governamentais e incentivaram a criação e circulação de público, o surgimento de um mercado de comercialização de obras e também angariando apoio de empresas e indústrias privadas para exposições e prêmios, em regime de mecenato. Esse apoio de mecenas no contexto das artes plásticas e visuais denotava um progresso econômico e cultural da cidade e de grande valia ao 1º Salão de Agosto, em 1989 (Figura 10).

Figura 10 - Cartaz/Programa do 1º Salão Municipal de Agosto 1989.



Fonte: Acervo do autor.

Desses coletivos, há de se destacar: a criação da Cooperativa dos Artistas Plásticos do Pará (COART), fundada em 1979, com grande atuação nos anos seguintes, promovendo exposições, leilões, cursos e palestras. Apesar de sua existência efêmera, porém agitadora, em seus dois anos de atuação e, por problemas administrativos e financeiros, foi abrigada por outro coletivo, a Galeria UM, sob a gerência de Osmar Pinheiro e Toscano Simões, podendo, assim, continuar com o projeto de divulgação das artes plásticas e visuais. Deste núcleo, muitos dos artistas atuantes como Geraldo Teixeira, Rui Mário (Ruma) e Alexandre Santos (Alix) tiveram suas primeiras mostras. Era um núcleo com forte apelo artístico-social, baseado na existência da poética pessoal de cada artista participante – não havia modo de fazer e sim modos de experimentação com materiais (MOKARZEL, 2014).

A massa crítica circulante – jovens universitários, artistas, intelectuais e amantes das artes ou simplesmente curiosos – costumava circular pelos bares temáticos que surgiram como locais de concentração de uma massa ávida por saberes, ante a liberdade política de distensão permitida pelo regime militar. De boa lembrança, o Bar 3x4⁴¹ tornou-se local de encontro dos participantes do movimento da fotografia disparado por Miguel Chikaoka. Esta atuação originou-se em suas atividades de fotojornalismo e depois através do *Fotoficina*, incentivando a busca por uma prática sensorial. Dessas oficinas surgiram o grupo FotoAtiva (1984), junto com Patrik Pardini e Luiz Braga, para discutir a fotografia e seus processos⁴². E de tais exposições, algumas deram motivos à escritura de uma crítica sobre arte, quando da discussão filosófica e estética entre os pintores Osmar Pinheiro e José de Moraes Rêgo, no âmbito do que seria moderno e abstrato nas artes paraenses, provocado por um artigo de José Pires Moraes Rêgo, intitulado “*Colonialismo cultura e provincianismo*” publicado no jornal “*O Estado do Pará*”, em dezembro 1979.

Outro sismo do início da década ocorreu em 1982. Foi a exposição fotográfica “*No Olho da Rua*”, de Luiz Braga, num período em que a fotografia ainda não era plenamente percebida como arte, apesar de ter sido realizada a exposição coletiva *FotoPará*, nos anos de 1982, 83 e 84, através de chamada pública na galeria Angelus.⁴³

⁴¹ Os bares temáticos eram um movimento da vida noturna de Belém; e dentre os mais ativos: *Aconchego, Câmbio Negro, Nativo's, Casa das Artes, Paricá, e Go Fish* e o mais famoso – *Maracaibo*.

⁴² Entrevista com o autor em 26 de julho 2019, na sede do Camara Kó e Projeto Circular. O bar foi espaço originado de um atelier de costura mantido por Makikó Akao, Luiza Helena Guimaraes e Sonia Freitas, onde se reuniam informalmente para discutir temas sobre fotografia, o qual que foi desativado, ficando a sede do Movimento FotoAtiva. Para melhores conhecimentos, consultar: MOKARZEL, Marisa. *Navegante da luz - Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*. Belém: Kamara Kó, 2014.

⁴³ O corpo de júri foi composto pelo fotógrafo jornalista Ubiratan Porto, Sérgio Palmisk e Jane Marie. Entrevista em 26 de julho de 2019.

Com a abertura do primeiro Salão Liberal de Artes Plásticas (em 1982), depois denominado Salão Arte Pará⁴⁴, que a princípio tinha o caráter competitivo e veio cobrir uma ausência na região, que estava na penumbra desde o Salão Nacional de Artes Plásticas em 1971, e seu retorno se deu na 9ª edição, em 1986, como Seletiva Norte. Houve salões temáticos como “Arte e Paixão” (1986), na Galeria Theodoro Braga, no recém-inaugurado CENTUR, que existiu por bons cinco anos e sempre acontecia próximo ao período da Semana Santa, em que as obras e objetos tinham “sabor” de experimentos conceituais (Figura 12).

Entre esses salões houve numa única versão o denominado 1º Salão de Municipal de Agosto, coordenado pelo Museu da Cidade de Belém (MUBE), instalado num prédio na Avenida Nazaré, local da Pinacoteca Municipal, supervisionado por Benedito Melo; e que foi o embrião do atual Museu de Arte de Belém (MABE). A tônica deste Salão foram novos artistas.

No final da década de 1970 e por toda a década de 1980, viu-se o surgimento e a expansão do movimento das artes plásticas na região metropolitana de Belém, por locais como a pioneira Galeria Um (cooperativa de artistas), a Galeria Elf (de iniciativa privada de Gileno Chaves) e as galerias Theodoro Braga e Ângelus (estatais), além da Galeria Design, dirigida pelos professores e arquitetos Edison Farias e Stélio Santa Rosa⁴⁵.

Osmar Pinheiro Jr. era figura de proa no curso de Educação Artística, com trânsito na FUNARTE (e elo entre os artistas locais e o Salão Nacional de Artes Plásticas). Sendo ativista político-cultural, ele organizou o Seminário “*Amazônia Urgente: Cultura e Poder*”, na UFPA, em 1982, com a presença de Paulo Freire. Nessa onda, novos artistas surgiam, passando ou não pelos cursos de Arquitetura, Educação Artística e Comunicação da UFPA e Universidade da Amazônia (UNAMA), nesta última, mais incidente nos anos de 1990.

Em 1981, houve a primeira exposição coletiva de alunos do curso na Galeria Ângelus do Theatro da Paz, com curadoria de Osmar Pinheiro Jr., em forma de painéis fotográficos, com fotografias de Miguel Chikaoka (recém-chegado a Belém). Essa exposição foi apresentada no IV Salão Nacional de Artes Plásticas. No catálogo do IV Salão, Osmar Pinheiro Jr., responsável pela seletiva local, escreveu:

Curso de Educação Artística da UFPA – É o único espaço institucional, ligado ao ensino na área de artes plásticas, sendo também uma experiência recente, cujo primeiro momento tem sido no sentido de se regulamentar, se equipar e criar uma política de atuação. Levantamos nessa mostra-documento alguns aspectos do trabalho realizado e, sobretudo, algumas propostas que neste momento orientam nossa relação com a universidade (PINHEIRO Jr., 1981, p. 24.)

⁴⁴ Cf. Tese de Doutorado de John Fletcher. *Arte Pará: uma interpretação antropológica e visual*. PPGAS/UFPA, 2016.

⁴⁵ Ver volume II deste estudo, sobre as galerias existentes ou que existiram no período estudado.

Esta citação de Pinheiro Jr., então coordenador do curso, demonstra o esforço de interação entre o movimento dos artistas plásticos e a instituição universitária (e vice-versa) na Belém da época. De fato, alguns artistas da nova geração chegaram a frequentar esporadicamente algumas de nossas aulas (não como alunos efetivos), a exemplo de Marinaldo Santos e Toscano Simões.

Com esse perfil, somente no final dos anos 1980 (1989) foram admitidos egressos de Educação Artística no quadro docente (Edilson Coelho, Afonso Medeiros e Haroldo Baleixe), alternando com egressos da Arquitetura (Ronaldo Moraes Rêgo, Luciano Oliveira e Edison Farias, todos concursados em 1986). Isto assinala, de certa forma, uma passagem na formação universitária de artistas: da Arquitetura para a Educação Artística (depois, Artes Visuais). Também no final dos anos 1980 (1989), foi implantado o Curso de Educação Artística (Habilitação Desenho) no CESEP (hoje UNAMA), que na década seguinte também promoveu a formação de artistas e arte-educadores em Belém.

As exposições da década de 1980 marcaram época, por terem característica curatorial (cuja definição de função ainda não era esclarecida, porém exercida), que ficava sempre sob o critério do grupo para um senso comum em relação às poéticas expostas, algumas audaciosas, tendendo ao experimentalismo mais em voga, como instalações, instalações objetuais, performances. Uma delas, a coletivas: “*Arte e Papagaio*” (junho de 1987) que, além de obras bidimensionais, ocupou uma das salas do MUFPA com instalação de papagaios criados por um artesão chamado Cobra (que também ministrou oficina sobre confecção de papagaio), na qual estava a obra do acervo JM, de autoria de Abraão Bemerguy (Figura 11)⁴⁶.

No ano seguinte (maio de 1988) houve a exposição de Bené Fonteles intitulada “*Natureza e Tecnologia*” (Figura 12), com obras na técnica xerografias-arte xerox/eletrografia – a primeira mostra em Belém empregando a nova tecnologia e que foi acompanhada de uma oficina. No catálogo da exposição havia transcrito artigo de Aracy Amaral, publicado em 1983 em *Arte e meio artístico entre a feijoada e o x-burger*, com referência à poética do artista. Bené Fonteles completa esta poética em outra exposição “*Antes arte do que tarde*”, realizada em junho de 1990, também no MUFPA, tendo como suporte elementos da natureza numa atitude *object trouvé* (Figura 13).

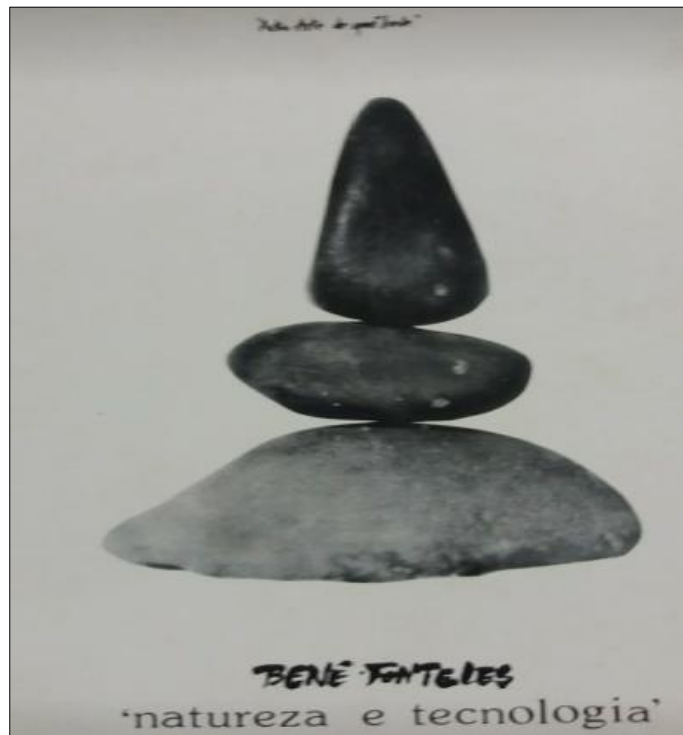
⁴⁶ Exposição coletiva em julho/agosto de 1987 no MUFPA titulado de “*Arte e Papagaio*” com Abrão Bemerguy com desenho e instalação, Beatriz Fontana com batik, Bendicto Melo com pintura e o artesão de papagaios Cobra.

Figura 11 - Cartaz da Exposição *Arte e Papagaio*.



Fonte: Acervo Biblioteca do MUFPA.

Figura 12 - Programa/convite da exposição *Natureza e Tecnologia*, de Bené Fonteles, 1990.



Fonte: Biblioteca do MUFPA. Foto do autor.

Figura 13 - Reprodução da obra em xerografia da série *Yokos*, de Bené Fonteles, 1983.



Fonte: Acervo Biblioteca do MUFPA.

Talentos gerados nas faculdades de Artes e Arquitetura, que embora tendo a finalidade voltada à formação do professor e do profissional do projeto, revigoraram o panorama com proposições criativas, qualidade e técnica dentro do que se compreende por Arte Contemporânea. Aqui há um marco, que foi a exposição fotográfica “No Olho da Rua”, de Luiz Braga, na galeria Theodoro Braga, do Theatro da Paz (1984), captando a paisagem urbana da cidade por outro ponto de vista.

Apesar de Braga ter aberto as galerias para a fotografia e ser alçado ao cenário da arte contemporânea em Belém, Patrik Pardini já realizava fotografia com um sentido estético. Mas o polo gerador do uso da máquina fotográfica se deu no início dos anos 1980, através das *Fotoficina* realizada por Miguel Chikaoka, com interesse pela linguagem fotográfica como modo de compreender o mundo e como suporte de outra linguagem artística, pois “a fotografia e as artes plásticas ainda eram vistas de forma dicotômica, como áreas bem separadas, que funcionavam como território apartados” (MOKARZEL, 2014, p. 30).

As atividades do coletivo *Grupo Ajir*⁴⁷, de fundamentação política, levaram a fotografia para o meio da rua, com o Fotovaral e participando do projeto PREAMAR, em agosto de 1983, realizando oficina para iniciantes *Vida Imitando Arte*, pelo FotoAtiva. As atividades do grupo expandiram e precisaram de um espaço, que nasceu com o nome bem sugestivo: “Bar 3x4”, antigo atelier de costura de Makikó Akao, na Praça Coaraci Nunes, popularmente conhecida como “Ferro de Engomar”⁴⁸. Mas, em setembro de 1988, houve a 2ª Coletiva de Fotografia *24 horas de Belém*, realizada no MUFPA, mostrando a conquista de campo visual por uma outra expressão, com o sentido de moderno/contemporâneo, enquanto técnica transgressora e transgressiva em relação ao tradicional das artes plásticas. Esse foi o início da ascensão da fotografia, que começou por captar imagens jornalísticas num sentido político-social e adquiriu face local bastante identitária.

O sentido de contemporâneo presenciado nessa década surge mais como comportamento pessoal do artista, se considerarmos as produções divulgadas nas exposições através da estética de sua obra e distante de cunho político, este refletido em poucos conteúdos criados. Há uma denúncia sutil, talvez por receio da perda do fator estético da obra física, apesar de que nessa década haver o apelo publicitário mundial sobre o meio ambiente, enquanto qualidade de vida conservacional do planeta, bem como os períodos políticos ditatoriais, dentre outros temas mundiais.

⁴⁷ Coletivo de raízes políticas que atuava com produções artísticas em montagens em praça pública, com espetáculos teatrais e fotovaral em seu projeto “Arte na Praça”. E tinham como mentores Jeanne Marie e Wanderlei Gomes, este aluno de Licenciatura em Educação Artística/UFGA.

⁴⁸ O bar tornou-se ponto de encontro de uma turma de universitários, jornalista e intelectuais que buscavam outras opções fora do circuito noturno, como o Bar do Parque, bar Maracaibo, Saudosa Maloca (onde cantava Walter Bandeira com o conjunto Guilherme Coutinho). O nome “3x4” foi dado por Emmanuel Nassar, pelo fato de o espaço ser reduzido, associando-o à foto 3x4 usada em documentos.

Há experimentos visuais em torno da forma – e esta une os artistas. Cada um em sua singularidade, busca participar da contemporaneidade, tal como visto na exposição “*11 Artistas Paraenses*”⁴⁹, em janeiro de 1988 (Figura 14), referendando o aspecto regional, embora nas peças esteja presente uma visão de mundo particular, em técnicas tradicionais e outras mais impressionistas e de vanguarda, com o emprego da colagem. É interessante dizer que apesar de ser muito utilizada a técnica de pastel óleo sobre papel e tinta óleo pelos artistas locais, já aparecia em Belém a tinta acrílica.

O reforço para divulgação das artes visuais locais nasce em dezembro de 1981, num espaço projetado para exposições, inclusive com atelier de gravura e pintura em anexo, para os exercícios de artistas. Gerenciados por Gileno Miller Chaves, *promoter* e mecenas que, tendo por objetivo a divulgação e comércio da produção de obras de arte locais e nacionais, faz sua abertura com exposição coletiva de gravuras, com grandes nomes nacionais, entre eles, Valdir Sarubbi. No seu espaço criativo, constava uma prensa de gravura, como possibilidades para novas experimentações, a qual foi usada pelo artista Ronaldo Moraes Rêgo em início de carreira.

Ronaldo Moraes Rêgo começou com a gravura, incentivado também pelo espaço da Galeria *Elf*. Este artista desenvolveu poética com bases na textura dos caules de árvores – e seu experimento mais notável foi a pesquisa, tendo como conteúdo a semente da árvore da seringa⁵⁰ e depois expandida para a pintura e outras criações visuais em suporte tela e papel, chegando à criação de objetos no ano de 1990.

A relativa produção, pouco ou nada citava dos acontecimentos sociais e/ou políticos em seus conteúdos, porém o ajuntamento em coletivos para exposições apresentava uma produção eventual nem sempre constante dos artistas e nem pelo princípio político, artístico ou estético ou serem unidos por uma filosofia, sendo muito mais por uma unidade nas experiências técnicas e formais na construção das obras.

Isso se viabiliza, por exemplo, nas ações do Grupo “*Raio que o Parta*”, composto por P.P. Conduru, Nio, Tadeu Lobato e Branco; e depois com a aproximação dos atores e diretores de teatro Nando Lima e Anibal Pacha. Apesar de ser um conjunto, suas produções eram performáticas, cada um em sua expressão, indo do desenho com base na história em quadrinhos, ao desenho, pintura, objetos/instalação no sentido da reutilização do descarte industrial e ações experimentais em videoarte. Em depoimento para esta pesquisa, Tadeu

⁴⁹ Participaram da Exposição: Dina Oliveira, Emanuel Franco, Haroldo Baleixe, Jaime Bibas, João Pinto, Ronaldo M. Rêgo, Ruy Meira e Simões, com apresentação do reitor da UFPA, Seixas Lourenço.

⁵⁰ *Hevea brasiliensis*, árvore da família das Euphorbiaceae, também conhecida pelos nomes populares de seringueira e árvore da borracha, cuja exploração em fins do século XIX gerou a euforia comercial na região amazônica, possibilitando vários dos ícones arquitetônicos da “Paris n’América”.

Lobato, Nando Lima e depois P.P. Condurú disseram que tinham bases conceituais alinhadas à Escola Parque Lage (RJ), além do desejo de Nando Lima em pesquisar novas visualidades e utilidades para o detrito – no seu dizer, ‘descarte de material’ industrial e consumista da sociedade, muito na direção do que realiza hoje o artista Cildo Meirelles. Em março de 1990, realizou-se a 2ª exposição do grupo “*Raio que o Parta*”, intitulada “*Tonalidade*”, na Galeria Theodoro Braga (CENTUR), com curadoria de Tamara Saré. Depois desse evento, o coletivo dispersou-se (Figura 15).

Figura 14 - Cartaz/convite da exposição *11 Artistas Paraenses*, 1988.

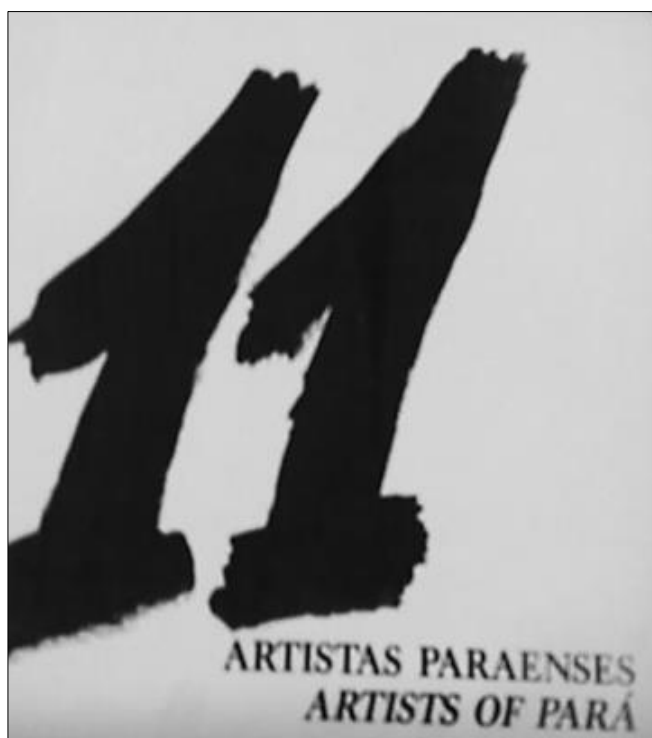
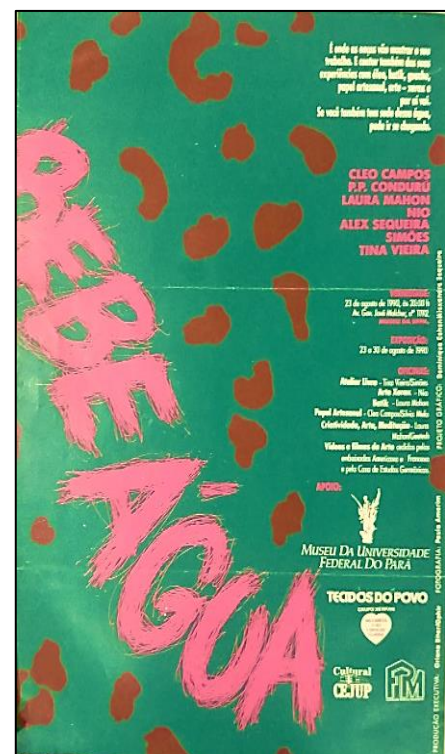


Figura 15 - Programa/cartaz da exposição *Onde as onça bebe água*, 1983.



Fonte: Acervo da Biblioteca do MUFPA.

Segundo a fala descontraída de P.P. Condurú, ao responder à pergunta: O que foram os anos de 1980? Ele afirma que foi o período da busca de uma identidade plástica-visual e também de mobilização, na abertura de espaços e projetos que dessem visibilidade aos artistas. Quanto ao movimento social, as exposições eram os locais de encontro onde se reuniam para discutir técnicas e processos construtivos das obras, enquanto que os cursos/oficinas promoviam encontros e parcerias com artistas de ideias afins e não havia o endeusamento do curador ao ordenar a visualidade. Segundo o artista:

Quem inaugurou o Museu do Estado fui eu, quando era no 4º andar do CENTUR, além da premiação no SPAC. Muito se criava pelo instinto de fazer, a atitude do artista dessa década era o impulso de fazer, onde a sua obra falava por si só, demonstrando a poética de seu criador, pois uma característica de produção do período é que as exposições eram estruturadas muito na base “da parceria”, de terem técnicas aproximadas e da não existência de uma curadoria na figura desse profissional. Quanto à minha ação política, não tenho alinhamento com ninguém, mas quando pinteí a série dos carapanãs e cupins era uma atitude rebelde, em dizer que em Belém quem mais gosta de arte são os cupins e os mosquitos das exposições. (Depoimento de P.P. Condurú ao autor).

Esse depoimento alinha-se às observações realizadas quando da pesquisa nos livros de presença das galerias. Neles se observa a ausência de uma ação curatorial, porém há algumas exposições estruturadas por um diretor de museu ou galeria, em que o mesmo faz a apresentação. Em outras exposições nem isso aparece, deixando claro que o artista era o seu próprio curador. Coincidentemente, nos anos de 1980, é o período em que há aberturas de mais galerias e espaços expositivos na cidade, como o Salão Arte Pará.

O movimento nas artes visuais recebe um incentivo educacional considerável com a implantação do curso de graduação em Educação Artística, com habilitação em Desenho (1988),⁵¹ na Universidade da Amazônia (UNAMA) que, segundo a Lei nº 5.692/71, contemplava as práticas formativas no âmbito do desenho artístico e técnico, e que, juntamente com a graduação da UFPA, muito contribuiu na formação tanto artistas quanto de professores – aqueles mais identificados com a pesquisa plástico-visual e estética nas arte contemporânea paraense. Com isso, a existência da Associação dos Arte-Educadores do Pará (AAEPA/1989)⁵² e a realização do Congresso Nacional dos Arte Educadores do Brasil (em 1992) ficaram fortalecidas na contínua luta pela obrigatoriedade do ensino de artes no estado. Para sua sobrevivência, a AAEPA realizou cinco grandes exposições coletivas, com doações de obras de arte por seus congregados e artistas. Era um momento relacional entre processo e produto das artes plásticas.

O panorama desse período encontrado em jornais e programas/convites das exposições demonstra o apoio e participação através de patrocínios de empresas, numa ação de mecenato e, por extensão, a função educativa da população, principalmente aquela ligada às atividades fins, expandida a outros eventos e instituições, criando, assim, um circuito de artes visuais na cidade. Dessa forma, é notória a ansiedade cidadina explorada através da revisão da cultura

⁵¹ Criado na qualificação de licenciatura quando a instituição era Centro de Estudos Superiores do Estado do Pará (CESEP), hoje Universidade da Amazônia (UNAMA), cuja titulação foi alterada para Artes Visuais e Tecnologia da Imagem em 2000, com formação em Licenciatura e Bacharelado.

⁵² A AAEPA foi organizada em outubro/novembro de 1989 durante o Seminário “Discutindo Arte-Educação”, no contexto do Projeto Preamar, do qual participaram: Ana Del Tabor Magalhaes, Edilson Coelho, Heloisa Barbosa, Rosana Bittar, Rosângela Britto, Edison Farias, Neder Charone, Afonso Medeiros, dentre outros.

local, aspirando ao universo mundial das artes visuais. Talvez a última década do século XX possa ser considerada a de maior revolução nas artes plásticas e visuais, em relação a uma estética considerada como reflexões sobre os problemas da visualidade regional, referentes à concretude do objeto e à sua forma representativa

3.4 ANOS DE 1990: E AGORA?

A última década do século XX surge com o domínio do termo *artes visuais* e o esquecimento do termo *artes plásticas*, abandonado por ter um sentido de antigo, em confronto com a expansão do campo de atividades do artista, este muitas vezes usando outras expressões e suportes no universo de sua poética, no sentido de vanguarda artística como fenômeno estético significativo na sua arte, dependente sempre das inovações técnicas (MENEZES, 2001). A contemporaneização do termo *artes visuais* é devido ao seu sentido “moderno” e atual, e por estar próximo da estética da recepção ocorrida no vasto campo das expressões recebidas através da visão, embora outros órgãos sensitivos também sejam evocados.

As atividades na cidade tomam ares de maturidade ante ao sentido e compreensão do que seja Arte Contemporânea, deixando o seu aspecto excessivo fabril e manual (enquanto domínio de técnica), para outro no sentido de “linguagem”, como forma de conhecimento de uma realidade sensível. Essa afirmativa não significa que os aspectos matéricos e construtivos não estejam presentes nas obras ditas contemporâneas. Sim, está, porém não é este o seu objetivo principal.

O sentido contemporâneo das artes visuais atinge níveis de expressão nacional, na relação mútua com os demais acontecimentos, como mostras coletivas, bienais e salões em todo o território brasileiro, ignorando o fazer que não seja aquele dentro do próprio fazer (PAREYSON, 1989).

A cidade de Belém assume ares de metrópole do Norte, com uma produção qualitativa que é acelerada pela implantação de salões e de sua permanência, tais como o Salão Arte Pará; o Salão Primeiros Passos (1992), organizado pelo CCBEU para artistas iniciantes – que funciona ainda hoje como janela para aqueles oriundos das escolas formativas; o Salão Pequenos Formatos, na Galeria Graça Landeira, da UNAMA (1995); e nos anos de 1992, 93 e 94, a realização do Salão Paraense de Arte Contemporânea⁵³, cuja concretude foi projeto da classe dos artistas e assumido por gestores com uma visão liberal do fazer artístico.

⁵³ Salão Paraense de Arte Contemporânea (SPAC): salão realizado em Belém, no espaço do CENTUR, criado e gerenciado pela Associação de Artistas Plásticos, sob a coordenação dos artistas Geraldo Teixeira e Jorge Eiró. No júri da primeira versão, em 9 de maio de 1992, estavam: Selma Daffré, Ivam Lima, Aracy Amaral, Rosana

A sua recepção e impacto foi um abalo no meio da classe artística: elevou os modos de produção de caráter experimental e momentânea para algo mais conceitual, em resposta imediata ao apelo do Salão. Ao dialogar com o artista Geraldo Teixeira, curador-mor do evento, este ressaltou o arroubo juvenil da classe em busca de um espaço e momento que permitisse ser revelado ao público as concepções dos artistas ante ao conceito do que seria contemporâneo. Ainda tido como divisor de águas no âmbito local, e o que a cidade passou a compreender como arte contemporânea, era um espaço muito grande, gerenciado por artistas, e que, na sua segunda versão atingiu cerca de 28 mil pessoas, mas que, na sua compreensão, apenas 5% estava entendendo o que via e isso gerou na cidade um novo pensamento do que seria um Salão de Arte, do que era Arte, presentificado por performances e uma sala de vídeo – esta considerada o que de mais avançado existia para um Salão à época, o que tornou forte a representação fotográfica construída com grande impacto, como as experimentações em suportes de Claudia Leão, Orlando Maneschy e Flavya Mutran; e as experimentações tridimensionais de Klinger Carvalho (Figura 16), Gaia e Armando Queiroz, como se anos depois a visualidade na Amazônia proposta por Osmar Pinheiro tomasse corpo, a partir de bases ligadas à realidade cultural da região – e daí a sua identidade e a sua relação com a arte. Essa é a ótica do contexto dos anos 1990.

Figura 16 - Obra de Klinger Carvalho, Grande Prêmio no II SPAC, 1993.



Fonte: Catálogo da exposição. Acervo do autor.

Bitar e João Mercês. No 2º ano, em 13 de maio 1993: Paulo Fernandes Chaves, Jaime Bibas, Paulo Klein, Eduardo Castanho e Tadeu Chiarelli. Na 3ª montagem, em 26 de maio 1994: Henrique Penna, Alberto Beuttenmuller, Claudia Renaut, Joaquim Paiva e Patrick Pardini. Deste Salão, tem-se como documento apenas dois catálogos.

Deste movimento germinou o grupo *Caixa de Pandora* e outros artistas, dentre eles os anteriormente citados, e mais: Otavio Cardoso, Mariano Klautau Filho e Elza Lima, que iniciaram uma diversidade significativa de linguagens e experiências (MOKARZEL, 2014).

Sob a sua cessação, acusou os planos políticos do secretário, talvez por acreditar que a cidade não comportaria dois grandes salões, apesar de que estes já chamavam a atenção em todo o território nacional.

O fluxo e refluxo na circulação de artistas entre as regiões eliminou o isolamento em relação à produção artística local e nacional, justificando a necessidade social da arte, com a existência de museus e outros espaços expositivos e escolas de arte, como também mostras de artistas que atuaram nas seletivas de salões locais. Destaco as duas exposições da artista (desenhista e gravurista) Selma Daffré (MUFPA, 1993) (Figura 17). Outras destas ações se deram através de núcleos educativos existentes, como a Casa de Estudos Germânicos, unidade de extensão da UFPA, que realiza o *Arte Amazonas*, Atelier Belém (1992), com a presença de artistas de outros locais para desenvolverem suas criações na região, nas cidades de Belém e Manaus.⁵⁴ Movimento semelhante se deu pelo mesmo órgão, em comemoração à Semana da Cultura Alemã, com programação diversificada, incluindo exposições, teatro, música, cinema e vídeo, envolvendo unidades locais como a Associação de Pintores do Pará, e a atuação de diretores de teatro, com adaptações de textos clássicos da literatura alemã para o contexto local através do teatro de bonecos.

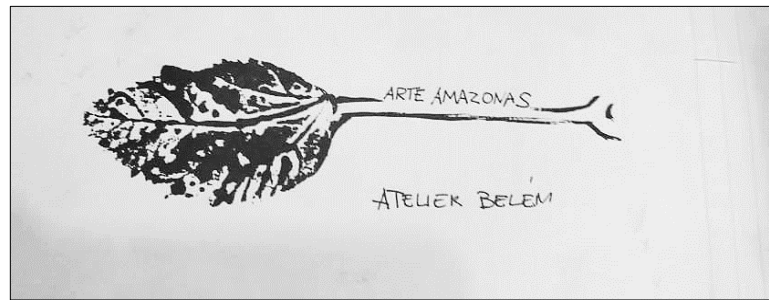
Figura 17 - Gravura de Selma Daffré.



Fonte: Acervo NC. Foto do autor.

⁵⁴ Participaram do evento: Emmanuel Nassar, Júlio Sarmento, Karin Lambrecht, Kazuo Katase, Marina Abramovic, Pedro Romero, Pere Noguera, Luiz Braga, Emanuel Franco, Geraldo Teixeira, Klinger Carvalho, Margalho e Rosangela Britto. Fevereiro 1992.

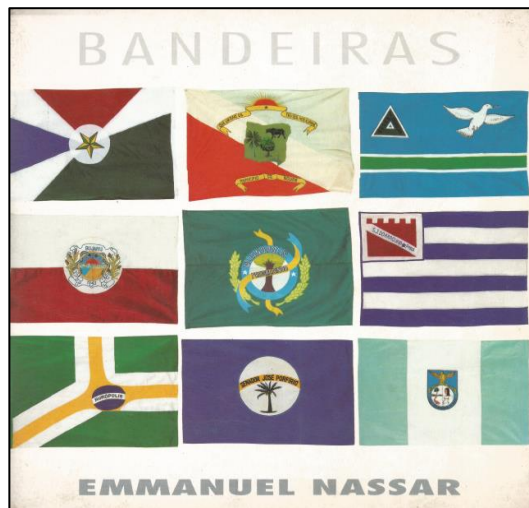
Figura 18 - Identidade visual (logo) do projeto *Atelier Arte Amazonas*. Criação de Geraldo Teixeira.



Fonte: Arquivo livro de frequência – Biblioteca do MUFPA.

Marcos primordiais dessa década foram as mostras individuais, como a exposição denominada de *Bandeiras*, de Emmanuel Nassar, muito no aspecto de instalação do que no seu exercício construtivo na pesquisa do suporte, o qual vai definir sua poética nos anos 1990, e que foi subsidiada por campanha através de jornal para as doações das bandeiras dos municípios. Esta exposição foi um dos itens do programa de exposições do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, colocando Belém e sua produção em artes visuais no circuito nacional, rompendo um certo colonialismo.

Figura 19 - Programa/convite da exposição *Bandeiras*, de Emmanuel Nassar, 1998.



Fonte: Acervo do autor.

A implantação dos museus, instituições de fomento a pesquisas artísticas e escolas de arte já era uma reivindicação desde os anos 1960/70 contida em discursos de jornalistas e num discurso do artista plástico Benedicto Mello, quando ocupava cargos públicos na área da cultura e uma mínima vontade política do governo de Alacid Nunes em pedir licença ao IPHAN para ocupação do Complexo dos Mercedários para implantar um Centro de Artes.

Acontece, então, em 1994, a implantação do Museu de Arte de Belém (MABE)⁵⁵ no Palácio Antônio Lemos, tendo como base o acervo da Pinacoteca Municipal, cuja obra principal é a tela “*A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão-Pará*”, de Theodoro Braga. Cria-se em 1994 o Museu do Estado do Pará (MEP), ocupando o prédio do Palácio dos Governadores, até então usado como sede da governadoria do Estado. Posteriormente, foi implantado o Museu de Arte Sacra (MAS)⁵⁶ localizado no Antigo Palácio Episcopal integrando a Igreja de Santo Alexandre, que foi inaugurado em 28 de setembro de 1998. Em 1999 surge o Instituto de Artes do Pará⁵⁷, atuando como órgão promotor e financiador de pesquisas artísticas nas áreas da visualidade, dança, teatro e artes populares, além da publicação de livros e, ainda numa ação do governo, instala-se a Fundação Curro Velho⁵⁸, um liceu de artes e ofícios, ocupando um prédio histórico para atender à classe estudantil dos cursos fundamental e médio da rede escolar, servindo de apoio à obrigatoriedade do ensino de artes.

Aqui, vale relatar a intensificação de movimentos culturais na cidade de Belém do mesmo período: o surgimento de novos grupos/cooperativas/coletivos de artistas visuais, de teatro e de música – no teatro e na música também se verifica um forte apelo à identidade regional; o apoio estatal, mesmo que parco, através de novas instituições culturais já citadas e da luta da Associação de Artistas Plásticos do Pará (AAPP, 1990) nestas três últimas décadas do século XX. Num claro movimento de “renascimento” da cultura e da visualidade locais, Belém, enfim, tornava-se um polo respeitado no cenário artístico nacional – e ainda hoje com um mercado incipiente, pois boa parte dessa produção encontra-se em acervos particulares.

Todas essas ações foram incentivadas por outros espaços que movimentaram a maré cultural, como as galerias, as quais considero de fundamental importância no apoio aos artistas que ainda não tinham acesso para expor em espaços oficiais e considerados pela massa como de primeira instância. Aqui, referendo a Galeria Diseño (1991), com acervo de arte contemporânea brasileira da década de 1990, e onde apresentei uma série de desenhos, em 1998, incentivado por uma gestão municipal voltada para a cultura popular, como a artesanaria. O apoio ao artista iniciante viabiliza-se com a Galeria Municipal, enquanto projeto social e com auxílio financeiro através do Programa “Abril pra Arte”.

⁵⁵ A criação do MABE foi uma iniciativa de Heitor Pinheiro, então primeiro gestor da recém-criada FUMBEL.

⁵⁶ MEP e MAS foram revitalizados durante a gestão da arquiteta e artista plástica Rosangela Britto frente ao Sistema Integrado de Museus e Memoriais (SIM).

⁵⁷ Criado e implementado por J.J. Paes Loureiro, seu primeiro diretor.

⁵⁸ Criado e implementado pela arquiteta e artista plástica Dina Oliveira. O projeto foi tema de sua dissertação de mestrado na FAU/USP.

3.5 A CULTURA DO CARNAVAL: EM QUE O CARNAVAL PARAENSE É PARAENSE

O fato de escrever sobre a produção artística dos anos de 1970 aos 1990 possibilita estabelecer uma ponte entre os fatos presenciados e vividos, trazidos enquanto memória revivida, mas há outra direção do olhar nessa estrada. O Carnaval entra na frequência vibratória das artes visuais surgidas nas galerias e salões, pois a criação da visualidade do desfile de carnaval origina-se na escritura do enredo, como peça literária interpretada por meio das formas e cores numa tridimensionalidade cinética. Neste sentido, a visualidade do carnaval não deixa de ser performance visual, que, inclusive foi apropriada por artistas importantes, como Hélio Oiticica.

Este tópico vem na estrutura de depoimento testemunhal e compreende o artista carnavalesco sendo aquele que guarda, absorve e interpreta os fatos que lhe dizem respeito; e o divulga como porta-voz de um grupo, nesse caso, a agremiação carnavalesca, fazendo com que o tema ressoe do desfile para a sociedade como um todo, mantendo o compromisso do seu envolvimento com o fato político-social e, em Belém, apesar de ter uma raiz de caráter nacional, apresenta aspectos bem regionais. Em outro momento, apresentei artigo refletindo sobre essa realidade, tentando buscar em que o carnaval paraense é paraense.⁵⁹

O carnaval brasileiro manifesta-se de um jeito próprio em cada região, quanto à variedade de suas tradições. Enquanto festa brasileira euro-afro-ameríndia, não falta espaço para fantasias tanto físicas quanto mentais – e aqui enquadro o carnaval das escolas de samba, que tomou outra direção, distanciando-se dos comportamentos de caráter ligados à inversão, ao exagero, à caricatura (BAKHTIN, 2010;⁶⁰ ARAUJO, 2003)⁶¹, provocando uma carnavalização, não deixando de ser um espetáculo teatral, um cortejo processional que projeta a sua sombra na direção do maior cortejo religioso paraense, com as devidas aproximações.

Em Belém, o carnaval, como em todo o do Brasil, tem período datado no calendário civil; e em sua história local, passou por momentos de visibilidade social e expressão musical e artística nos últimos trinta anos do século XX, com ênfase marcante em temas da política e da cultura regional, ante à concepção/criação do carnaval através de temas e enredos, enquanto identidade

⁵⁹ Artigo-base apresentado no III Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica “Imagens, Territorialidade e Descolonialidade”. Grupo de Pesquisa em Antropologia visual e da Imagem; Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do PPGSA/UFPA, em setembro 2018.

⁶⁰ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento- o contexto de Francois Rebelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

⁶¹ ARAÚJO, Hiram. *Carnaval, seis milênios de história*. Rio de Janeiro: Gryphu, 2003.

paraense na sociedade contemporânea e suas possíveis perdas e ganhos. A manifestação local tida como evento cultural no calendário civil, tem existido em ciclos de euforia e arrefecimento social e artístico, apesar de ter outras formas de existir, como bailes, blocos, assustados, sujus, concursos de rainhas e favoritas.⁶²

Um dos atenuantes políticos dessa mudança e atrito era que, no início da década, em 1972 (governo Médici), a sociedade ainda respirava a repressão do golpe de 1964 e, através de Lei, proibia a realização de bingos, rifas e outras promoções – o que afetou o caixa financeiro das agremiações, que então recorreram ao poder público em busca de auxílio para montar o seu enredo e que lhe foi negado. A imprensa local até realizou reportagens sobre o decréscimo da manifestação do período momesco, com o objetivo de sensibilizar as autoridades e a indústria local, mas a coletividade estadual ainda andava acuada por notícias, conversas e fugitivos do estado de guerra que se desenrolava no sul do Pará, conhecido como Guerrilha do Araguaia.

Outro fato que ocorreu com o segmento do carnaval enquanto manifestação da cultura popular foi a chegada de tecnologias da imagem via televisão, em transmissão direta, o que influenciou a organização e conceituação do desfile a partir dos anos de 1970, no dito “milagre brasileiro”, com a efetivação de estrada Belém-Brasília e da abertura da Transamazônica, no sentido de “integrar para não entregar”.

Depois desta introdução, declarando o contexto político-social, aproximo-me do pensamento de que cultura pode ser descrita como aquilo que faz a vida valer a pena ser vivida, para expor o meu relato sobre a visualidade popular no carnaval dos anos de 1970-1980 e os 1990, muitos deles vividos como criador de enredos dentro de uma sociedade plural. Esse engajamento no carnaval veio ao assistir a “comédia” dos pássaros juninos no Teatro São Cristóvão, do batuque da barrica acompanhando a ‘maloca’ do boi-bumbá nos bairros do Jurunas e Guamá; e na “fila do gargarejo”, próximo ao palanque onde as sambistas e passistas se exibiam durante o desfile carnavalesco. Muitos desses temas registrados em livros de escritores paraenses como Bruno de

⁶² Concurso criado em 1938 pelas associações carnavalescas, com o título de “Miss Carnaval” ou “Rainha dos Ranchos Paraenses”, conforme notícia do jornal “*A Vanguarda*”; e mantido, posteriormente, pelos clubes sociais de Belém.

Menezes⁶³, Eneida de Moraes⁶⁴, Ernesto Cruz⁶⁵ e Vicente Salles⁶⁶. Mesmo assim, Belém ainda se mostrava a cidade mais europeia em seu *modus vivendi*, uma invenção do presente à sombra de uma bela época (CASTRO, 2011), com ligação moderna de avião a jato com Portugal, para um baile de princesas.

Dentro deste universo da cultura popular, o que chamava atenção era o volume de participantes e sua ressonância na sociedade das classes menos favorecidas, localizadas nas bordas da cidade, em que figuravam os grupos de quadrilhas juninas, “curral” de bois-bumbás e sede das agremiações de escolas de samba. Já havia participado de atividades artísticas como cenógrafo nos grupos de teatro em bairros periféricos, quando dos dramas da paixão; e o envolvimento com a realização da cultura de rua deu-se por volta de 1974, levado pelo arquiteto Fernando Luiz Pessoa, professor da disciplina Desenho e Plástica, na Faculdade de Arquitetura e também carnavalesco da escola Império de Samba “Quem São Eles”. Este professor foi um dos mentores do movimento de *revival* da manifestação carnavalesca ante o abandono dos poderes públicos, políticos e sociais da cidade, e que, na minha visão, a ocupação deste nicho por uma parte do grupo de intelectuais, artistas plásticos, escritores, arquitetos, músicos, atores e dançarinos oriundos da academia, acontece ao se considerar a modernização como uma expansão do mercado e renovação de ideias.

O impacto visual, sonoro e coreográfico aconteceu num momento de fruição durante o desfile do *Império de Samba Quem São Eles* na avenida Presidente Vargas, com o enredo do poeta João de Jesus Paes Loureiro sobre a escritora paraense Eneida de Moraes, cuja atração foi imediata, reforçada pela presença de amigos em seu cortejo e já combinada a participação no próximo carnaval. O tema do ano seguinte foi o arquipélago do Marajó, com o enredo *Marajó, ilhas e maravilhas*, também de Paes Loureiro e fui alocado no barracão de alegorias que ocupava parte de uma carpintaria, chamados popularmente de barracões de carnaval, que no período do cortejo eram verdadeiras academias de esculturas, desenhos, modelagem, indumentárias e pinturas.

⁶³ Bruno de Menezes, em “Onze Sonetos”, “São Bendito da Praia”, “Boi-Bumbá - auto popular” e o mais divulgado, “Batuque”, que foi enredo do Rancho Não Posso me Amofiná”.

⁶⁴ Seus livros publicados foram: “Aruanda – banho de cheiro” e “História do Carnaval Carioca” (1976).

⁶⁵ De Ernesto Cruz, temos vasta obra, entre estes: “História do Pará” (2 vols.), “Belém - estudo geo-social do município”, “Casas e palácio do governo, residências dos capitães-mores, governadores e capitães-generais e presidentes da Província do Pará” e “Ruas de Belém”, fonte para o enredo “Dize-me por onde andas”, do Quem São Eles. Sua maior contribuição é o livro “A Formação Histórica do Pará”, onde relata desde as ações de Francisco Caldeira Castelo Branco, as mudanças sociais como a associação maçônica a capela do Santo Cristo e a organização urbana da cidade de Belém nos séculos XVII, XVIII e XIX.

⁶⁶ De Vicente Salles, os livros mais usados para criação de enredos são: “O Negro no Pará”, “Repentistas e Cordel”, “A Música e o Tempo no Pará”, “Vocabulo Criolo”, “Bibliografia Analítica do artesanato brasileiro” e “Lundú – canto e dança do negro no Pará”.

Figura 20 - Desfile do Império de Samba Quem São Eles, com enredo *Eneida sempre amor* (1976).



Fonte: Acervo Luiz Guilherme Pereira, cedido ao autor.

As esculturas eram modeladas em argila e as peças eram replicadas em papel com goma, numa variação regional do *papier-machè*, e que depois eram pintados com tinta óleo para impermeabilizar, devido às chuvas do inverno amazônico, e então adereçadas com brilhos e espelhos. Para outros adereços as bases eram materiais regionais, como chapéus de palha, paneiros, esteiras de cipós, bambus, cuias, remos e uma qualidade de objetos que seriam transmutados em elementos de falso brilho para transformar o brincante em persona do enredo. O estado de fantasia em sua existência plena.

Esse mesmo processo era a maneira de fazer as grandes esculturas para as alegorias, porém, em escala maior, pois iriam para cima dos carros alegóricos. Algumas possuíam estrutura em madeira devido aos custos, mas o seu peso dificultava o manuseio; depois foi utilizado o ferro soldado, que proporcionava menor tempo de execução e maior resistência durante o desfile.

Modelar em argila jacarés, cabeças de cobra, corpo de garças, peixes, folhas de tajás, vitórias-régias em grande quantidade e dar-lhes acabamentos foi um processo de aprendizagem orientado pelo escultor João Pinto, então componente do departamento de carnaval do Império de Samba Quem São Eles. Momento de artes e ofícios vividos por outros acadêmicos de arquitetura, estendido à montagem estrutural dos carros alegóricos, seus mecanismos e dimensões, fantasias de destaques temáticos. Encontramos aí um laboratório para pôr em prática os fundamentos do desenho e da plástica, com base na história da arte e no conhecimento sobre a resistência dos materiais.

De artesão a carnavalesco, foram, em média, cinco anos até assumir esta posição sustentada por opções políticas, estéticas e relacionais, além de um extenso domínio de materiais alternativos, pois, nessa época, o carnaval paraense estava voltado para uma identidade local, refletida nos seus temas e enredos, algumas vezes de caráter eminentemente político; outros, com base em fábulas e lendas, até porque era uma exigência da agência promotora. Assim como na capital do samba, aqui em Belém os tentáculos da “contravenção”, via jogo do bicho, assumem ares de corporação, pois as bancas locais eram filiais das cariocas e, durante mais de uma década (de 1975 a 1990), patrocinaram a realização do grande evento.

Vale dizer que a representação através do enredo com temática regional para o desfile das escolas de samba, a intencionalidade tanto temática quando visual, tem suas origens políticas no governo Vargas, solicitando assuntos de caráter ufanista, o que originou uma busca intensa na apropriação do capital mítico-simbólico regional existente na história e no imaginário popular, trazendo-o para o universo carnavalesco e buscando a ideia de cultura como consciência nacional e/ou regional. Esse objetivo aumenta de intensidade a partir da metade dos anos de 1970, em direção a outros temas, como denúncia política, o que motivou ainda mais a massa de brincantes em relação à sua agremiação através dessa identidade, e que ficou conhecida por *nação*: nação jurunense, nação pedreirense, nação grená e branco etc.

A Escola de Samba, para quem apenas vivencia a recepção e sua euforia na rua, desconhece que sua organização é estruturada por cargos, cujo trabalho é a concepção e construção do enredo para o desfile – aliás, a finalidade é o próprio desfile e tem na figura do carnavalesco o seu agente organizador. Concepção do desfile significa o pensamento criativo de todo o processo, desde a participação na escolha do enredo ou tema – alguns autorais e outros coletivos, a criação dos elementos visuais, como alegorias e fantasias e tudo que diz respeito à sua apresentação no desfile, isso pensado pelo carnavalesco, considerado enquanto produtor dessa cultura visual e simbólica.

Ao considerar que a esfera político-cultural está diretamente relacionada a outras realidades e atividades humanas, no processo aqui comentado tomo como catalizador dessa história a atitude da agremiação Império do Samba “Quem São Eles”, que, deixando de lado os temas de caráter político-histórico, fixa o enredo sobre a escritora paraense Eneida de Moraes (residente no Rio de Janeiro), intitulado *Eneida sempre amor* (1973). Pelas soluções administrativas, alegóricas e visuais apresentadas no desfile, provoca um “abalo” nas demais escolas e comunidades carnavalescas, levando-as a buscar atitudes mais coletivas, saindo de um isolamento pré-conceitual social como manifestação marginal. Este tema foi incentivador de um processo de abertura para as demais agremiações, pois constavam em sua ficha técnica, além do arquiteto Fernando Luiz Pessoa, o

escritor e poeta João de Jesus Paes Loureiro (ambos professores da UFPA) e também o escultor João Pinto e o músico Waldemar Henrique – todos coordenados pelo odontólogo Luiz Guilherme Pereira, seu presidente e porta-estandarte. Aliás, a presença de intelectuais e artistas (a começar pelos enredos) ajudou a percepção social do desfile como manifestação artístico-estética, digna do olhar “sério” da classe intelectual e também jornalística.

Nesse movimento de posse, a sociedade local ocupou lugares antes vividos por “nativos” e “crescidos” na escola, numa atitude diferente, influenciada por um processo comunicacional da época: a expansão dos meios de comunicação e transmissão de imagens do carnaval do Rio de Janeiro, onde figuras eminentes da sociedade e atores e atrizes ocupavam lugares de destaque nos carros alegóricos. O mesmo aconteceu por aqui – a imagem mais emblemática foi a da cantora Fafá de Belém “puxando” o samba na avenida, tendo como apoio os cantores surgidos no seio das escolas, como também um cabelereiro, ícone da sociedade local, como destaque principal em outro enredo e escola. Este movimento de ocupação de nichos volta a acontecer no ano de 1994, que promoveu um renascer ante um arrefecimento da euforia carnavalesca, quando foi feito o convite da diretoria de carnaval do Império de Samba Quem São Eles ao ator e professor de teatro Miguel Santa Brígida para fazer parte da escola, e este traz para si a ordenação da comissão de frente e forma com bailarinos e atores, deslocando o mais tradicional grupo da escola, comumente composto por personalidades beneméritas, diretores e patronos e cuja função era a de apresentar a escola à avenida. Com isso, promoveu a abertura para que as academias de dança da cidade participassem como componentes do desfile de carnaval das escolas de samba, pois estas já participavam do chamado grupo de abertura dos blocos de axé, no chamado carnaval fora de época, que se realizava tanto em Belém quanto em outras capitais.

Outras atitudes influenciaram ainda mais o comportamento coletivo e participativo nas agremiações carnavalescas locais, alterando várias categorias de destaque nascidas no seio da agremiação, como a figura da *sambista*, que era baseada na *rumbeira* caribenha e foi batizada de *madrinha da bateria*, com visualidade das vedetes do teatro musical. A baliza desapareceu e o palco montado na avenida onde elas se apresentavam foi abolido, em virtude do aumento do número brincantes e para reforçar o sentido processual enquanto direção de “espetáculo”, no sentido que Bakhtin (2010) dá ao espetáculo em praça pública. As concepções bem diferentes daqueles regionalmente vivenciados no passado. Mudou o conceito de folião enquanto “rei, pirata ou jardineira pra tudo se acabar na quarta feira”, como diz a modinha popular, para uma fantasia de temas abstratos como glória ao amanhecer, deixando assim de ser ‘interprete/ator’ do tema. A diferença que importa não é entre tipos de visões de cultura, “mas entre graus de autoconsciência, e a grande maioria do povo acredita sem saber que o faz”. (EAGLETON, 2011).

Figura 21 - Porta-estandarte Ruben Lobato, do Quem São Eles, no enredo *Theatro da Paz: cem anos de arte no Pará*, como exemplo de talento “nativo” gerado na escola de samba.



Fonte: Acervo do autor.

Nas demais escolas, a presença de personalidades era um grande apelo e maneira de não se dizer marginal. Assim, o Grêmio Recreativo Jurunense Rancho Não Posso me Amofiná mantinha na formação de seu quadro de dirigentes figuras atuantes na sociedade à época, como o escritor popular Laércio Gomes, que atuava como escritor do enredo e carnavalesco – e que escrevia “comédia” (como é chamado o texto para os pássaros juninos) – e mais tarde o economista Walbert Monteiro e o empresário João Bosco Moisés, coordenados na publicidade pelo jornalista Euclides “Chembra” Bandeira. Esta aproximação continuou até os anos 1990. Dentre as demais agremiações, temos a Associação Cultural e Carnavalesca Acadêmicos da Pedreira, com o pecuarista Waldir Fiok, o professor universitário Edson Berbari e a jornalista Regina Alves; na Associação Cultural e Carnavalesca Arco-Íris, o empresário Mário Couto Filho. No passado, o advogado Georgenor Franco exercia a atividade de cronista carnavalesco no jornal *A Folha do Norte* e, junto com o professor Gilmeres Melo e Silva, escrevia os enredos para a Escola de Samba Boêmios da Campina. Este mesmo grupo, no início dos anos 1970, apresentou um enredo que se diferenciava do cunho regional/nacional, que era: *Disneylândia*, cujas modelagens e esculturas foram confeccionadas pelo artista escultor João Pinto – o que demonstra que o carnaval também se deixou contaminar por ícones e estratégias da indústria cultural.

Dessa fase histórica local de enredos identitários, listam-se alguns temas de cunho bem regional apresentados pelo grupo das escolas de samba que fazem o carnaval, e muitos refletem uma elegia, uma denúncia ou mesmo crítica ao momento político local ou mesmo nacional, e

que em nenhum momento a vertente política manchou a qualidade artística do desfile carnavalesco. Vale esclarecer aqui que os enredos sempre são decididos coletivamente, sendo que alguns deles (poucos) são propostos por quem vai desenvolver a sua visualidade.

Já no ano de 1970, o Grêmio Recreativo Jurunense *Não Posso me Amofiná* foi para avenida com o enredo “*Batuque, uma joia da literatura paraense*”, para mostrar o exótico e divulgar o livro de Bruno de Menezes (1893-1963), ainda desconhecido do grande público, mas distante de ações civis de igualdade racial. Porém, o enredo que despertou a veia crítica por sua abordagem visual e valores humanos na sua montagem foi “*Eneida sempre Amor*” (1973), apresentado pelo Império de Samba Quem São Eles sobre Eneida de Moraes (1904-1971) – a escritora de opiniões políticas comunistas, perseguida e presa no Rio de Janeiro, com publicações sobre o carnaval carioca e um outro livro de crônicas lembrando o Pará. Esse enredo foi para a avenida em pleno regime militar, mesmo apresentando seus desenhos para serem liberados pela polícia – o que arrebanhou muitos intelectuais e socialites, com a letra do samba feita pelo poeta João de Jesus Paes Loureiro e Simão Jatene, que dizia “*com dez metros de saudade, fiz a minha fantasia... um guizo de tristeza, na camisa da alegria*”⁶⁷ (referindo-se ao prazer de voltar ao seu torrão natal depois de muita saudade). No ano seguinte, esta mesma agremiação veio com *Marajó, Ilhas e Maravilhas* (1974), uma visão onírica com uma sinopse escrita pelo poeta Paes Loureiro (este em plena criação sobre o imaginário amazônico), mas já denunciando a devastação de florestas e rios –com música do maestro Waldemar Henrique, que incluiu ritmo de carimbó no refrão do samba. Nesse mesmo ano, o Rancho Não Posso me Amofiná apresentou *Yaô - Homenagem a um Rei Nagô* (1974) com base na cultura do candomblé e coincidindo com o movimento negro norte-americano (*black power*); *Cobra Norato – pesadelo amazônico*, surge em comemoração à publicação do livro de Raul Bopp (1989-1984) e novamente uma ação de divulgação da literatura pela Sociedade Cultural Recreativa e Carnavalesca Império de Samba Quem São Eles (1976), e que apresenta em 1977 *Largo de Nazaré – Fantasias do Passado*, como crítica comportamental da “[...] sociedade do descanso e do prazer [...] assistia tudo até o amanhecer [...]”⁶⁸, revelando um costume local da época, de que os abastados alugavam cadeiras espreguiçadeiras e assistiam ao movimento do arraial sentados. E pelo pouco que era feito em prol da cultura local e, ao mesmo tempo, a visão muito endógena, contrapondo-se ao mesmo tema levado no Rio de Janeiro pela Escola de Samba São Carlos, com samba defendido por

⁶⁷ Estrofe da letra do samba *Eneida Sempre Amor*.

⁶⁸ Estrofe da letra do samba: *Largo de Nazaré, fantasias do passado*.

Elza Soares, falando sobre o Círio de Nazaré, em 1975.⁶⁹ No ano de 1978, o enredo foi *Theatro da Paz – 100 anos de Arte no Pará*, na esteira da comemoração nacional por sua existência, e dizia que era “cercado de mangueiras seculares e por colunas que da Grécia o artista copiou, aí Ceci beijou Peri ao som do Guarani.[...]”.⁷⁰

Resumindo, os enredos dos anos de 1970 colocaram em relevo a cultura nacional e/ou local, comumente referindo-se a literatos modernistas, numa atitude antropofágica, bem típica dessa fase da arte brasileira.

Figura 22 - Carro alegórico do Quem São Eles, representando a escadaria do Theatro da Paz, para o enredo *Theatro da Paz: 100 anos de arte no Pará*.



Fonte: Acervo do autor.

No ano de 1980, assumi a personalidade de carnavalesco, assinando o enredo autoral *Chuva*, trazendo as crenças indígenas e afro-brasileiras para louvar aquele elemento tão presente nos desfiles carnavalescos. *Dos Palácios de Bagdá ao Reino da Iara* (1985), proposição de Joãozinho Trinta, foi o tema apresentado pelo Grêmio Recreativo Guamaense Arco-Íris, fundado por um sonho político do empresário Mário Couto Filho, que se localizou no bairro do Guamá, por ser o bairro que não possuía representação na elite das escolas de samba. Esta agremiação fechou parceria com o carnavalesco Joãozinho Trinta para assessorá-lo, inclusive, transportando fantasias do Rio de Janeiro para cá, o que provocou reações locais muito fortes, ante à demonstração do poderio financeiro, com a participação do jogo do bicho.

⁶⁹ A Escola de Samba Unidos de São Carlos deixou de existir em 1984, trocando sua denominação para Grêmio Cultural e Carnavalesco Escola de Samba Estácio de Sá.

⁷⁰ Estrofe da letra do samba: *Theatro da Paz - 100 anos de arte no Pará*.

O luxo excessivo desse enredo provocou um distanciamento perante as demais agremiações quanto ao acabamento, volume e técnica, apresentando-se toda em branco com muitos brilhos e bem poucas cores, como estratégia do carnavalesco para o desfile no amanhecer do dia. Atitude colonizadora, mas que foi absorvida pelas demais escolas, por conta das inovações apresentadas no desfile, principalmente a de transformar o brincante em uma alegoria andante.

O aspecto político nos enredos, enquanto consciência social, tomou concretude com o *Sonho Cabano* (1985), do Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos de Samba da Pedreira, sob a concepção de Edson Berbary e Regina Alves, ainda inebriados pelas manifestações de rua em favor das eleições diretas para presidente da República, com o consequente clima de adeus à ditadura. O desejo de mudanças políticas e sociais apareceram reforçados pela comemoração dos 150 anos da Cabanagem, e cantado na avenida por Fafá de Belém, a “Musa das Diretas”. A letra do samba e os desenhos foram submetidos à censura (como os de todas as escolas), num acontecimento em que a magia carnavalesca driblou a vigilância oficial, proporcionando o sonho político realizar-se na avenida e na letra do médico Alfredo Oliveira, e música de seu filho Marco André e o incentivo ao levante:

O sonho rebelado iluminou/ Cobriu a mata e se mirou no riomar/ Rufam tambores cabanos/Glória ó Grão-Pará! Meu Pará/ Calou o sangue cada boca de canhão/ Tapuios e negro a reinar/ De trabuco na mão/ Vingança! Vingança! Vingança/ Clama o brigue “Palhaço”/ Guerreiro da liberdade/... Nos quilombos e roças/ Nas vielas e choças/ Coração de Angelim/ Canta Pedreira/ Põe amor na memória/ A noite é bela/ O cabano é história!/ Ó, ó, ó imperador/ Murutucu...⁷¹

Outros enredos mantiveram sua vertente política, a exemplo de *Lenda do Índio Tuyá - o guardião da floresta* (1986), desenvolvido pelo arquiteto Bechara Gabi; o *Rancho não Posso me Amofiná* traz um grito em defesa da floresta através de uma história fantástica, de uma criança indígena que assume a defesa da floresta queimada e contraria a sua transformação em pasto. *Museu Emilio Goeldi*, quando da negação de verbas que quase o fecha; *Do Reino ao Reinado, a trajetória da oferenda*, contando a saga da pimenta-do-reino até a sua chegada ao estado do Pará, como enredo autoral do arquiteto Cláudio Rêgo de Miranda. Para o Grêmio Cultural Guamaense Arco-Íris criei e desenhei dois enredos que foram polêmicos: *Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura* (1986), sobre a vontade do homem em vencer as adversidades da vida – e era uma leitura velada sobre a insistência da Escola em permanecer no

⁷¹ Letra do samba-enredo composto pelo médico Alfredo Oliveira, com melodia de Marco André.

grupo das tradicionais. O outro foi *Brasil, o Pará é teu Futuro* (1989), sobre a euforia no estado do Pará da possibilidade de petróleo no litoral do município de Salinópolis (1995); *Meu Açáí, ai de ti* (1992), do Acadêmicos da Pedreira, denunciando a devastação dos açazais, transformando-os em palmito (Figuras 23 a 27).

Figura 23 - Páginas ilustrativas do caderno de enredo *Meu açáí ai de ti*, do Acadêmicos da Pedreira.



Figura 24 - Páginas ilustrativas do caderno de enredo *Meu açáí ai de ti*, do Acadêmicos da Pedreira.



Dize-me por onde andas (1997) foi outro enredo autoral sobre os bens culturais do estado sendo levados, desde a semente da seringueira levada pela nobreza inglesa aos famosos coretos do Largo de Nazaré. Estes temas, todos imbuídos de grande carga de pertencimento regional, mobilizou as *nações* não só pelas letras dos sambas, mas, sobretudo, pelas criações alegóricas e das fantasias e indumentárias e o frêmito em ganhar o desfile.

Figura 25 - Carro abre-alas do Acadêmicos da Pedreira. Enredo: “*Meu Açaí ai de ti*”, concepção do autor, 1992.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 26 - Fantasia para ala do Acadêmicos da Pedreira. Enredo: “*Meu Açaí ai de ti*”. Concepção do autor, 1992.



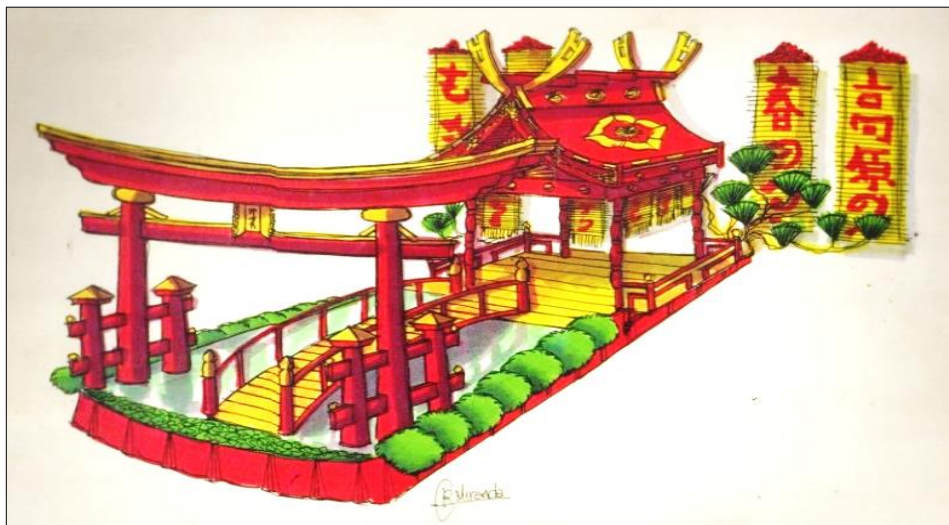
Fonte: Acervo do autor.

Figura 27 - Fantasia do Grêmio Recreativo Cultural Guamaense Arco-Íris. Enredo: “*Brasil o Pará é teu futuro*”. Concepção do autor, 1997.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 28 - Carro alegórico do Rancho Não Posso me Amofiná. Enredo: *Do reino ao reinado, a trajetória da oferenda*.



Fonte: Imagem cedida pelo carnavalesco Cláudio Rêgo.

Na concepção desses enredos vivenciou-se a história e mitos, alegorizados através da criação artística do carnavalesco e na letra do samba encontrou-se uma motivação individual (enquanto ato de criação solitário) feita mais de emoção do que sentidos racionalizados, sempre eivada de motivações sociais, e que encontra nas crenças do grupo a forma e o conteúdo das suas analogias. Ao considerar a produção do cortejo carnavalesco como cultura popular – sua classificação mais usual, aquela em que o artista não se distingue da massa consumidora – artista e público vivem integrados e, nesse contexto, a presença desses fatores podendo revelar o papel do imaginário estetizador e poetizante, no conjunto de funções que a constituem e estruturam (LOUREIRO,1995).⁷²

Com a chegada de profissionais intelectuais ocupando postos outrora daquele artista anônimo criado no seio da escola, nos anos da década de 1990 algumas concepções dos itens do desfile foram alargadas como a plástica, a volumetria das alegorias e seus movimentos que pedem cálculos estruturais; os acabamentos feitos com materiais industrializados e sintéticos substituindo os materiais regionais como o uso do verniz de secagem rápida e a tinta esmalte, a fibra de vidro, o isopor, junto com o papel metalizado e tecidos sintéticos no lugar da escaiola com o esfumaçado⁷³. Não é saudosismo, mas a percepção da aproximação do moderno diante da inevitável transmutação.

⁷² LOUREIRO. João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica, uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995.

⁷³ A substituição foi um processo de assimilação rápido: o ferro soldado substituiu a madeira como estrutura, a fibra de vidro e o isopor substituíram o paneiro e a argila na modelagem e escultura, mesmo assim os materiais regionais são usados por serem de fácil aquisição.

Essas mudanças foram impulsionadas por outros vetores, como o planejamento urbano e a massa populacional de participantes nos eventos em locais da malha urbana, como o que aconteceu com o desfile que antes era no espaço da avenida Presidente Vargas, acesso vital entre norte e sul da cidade e com as centenárias mangueiras que limitavam a criação e o seu deslocamento para uma avenida aberta, sem limites de altura e com maciça participação do povo – agora na avenida Visconde de Souza Franco.

Para esta função de carnavalesco, despontou um profissional estruturado nos bancos da academia e embasado por outros saberes e foi o Curso de Arquitetura e a Licenciatura em Educação Artística com a Habilitação em Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará que abasteceu esse nicho profissional, apesar dos comentários desairosos, alguns nem tão respeitosos, mas que marcaram a fase de luminosidade do carnaval de rua em Belém do Pará.

Diante do sucesso do arquiteto Fernando Luiz Pessoa como carnavalesco e suas contribuições plásticas e estruturais, a partir daí as demais escolas de samba buscaram outros “carnavalescos” também com formação acadêmica, tais como Bechara Gaby, Silas Nascimento, Emanuel Franco, Stélio Santa Rosa, Cláudio Rêgo de Miranda, Osmar Pinheiro, Paulo Chaves Fernandes, Paulo Afonso Campos de Melo, Arthur Leandro Maroja e eu, todos oriundos do Curso de Arquitetura e, mais recentemente, Pedro Paulo Anete Cirilo, Cláudia Palheta e Eduardo Wagner, graduados em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas; e Eduardo Nazaré Vieira, graduado em Educação Física.

O pintor Osmar Pinheiro de Souza Jr. e Paulo Chaves Fernandes criaram e desenvolveram o enredo Quarup – este proposto pelo arquiteto Paulo Chaves para o Império de Samba Quem São Eles, porém não continuaram a prática. Faço este relato da participação dos arquitetos locais por ver uma situação próxima da que aconteceu no Rio de Janeiro nos anos de 1950, com a aproximação dos professores da Escola de Belas Artes e bailarinos do Teatro Municipal com a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro e que, depois desse fato, as agremiações carnavalescas adquiriam outra visualidade.

Partindo das minhas memórias e experiências atuando como carnavalesco na criação de temas, alegorias e fantasias; e enquanto produtor de cultura, há possibilidade de buscar imprimir na criação artística o que há de paraense no carnaval, no tocante a materiais, significação e identidade. Além do mais, pela necessidade histórica de estudos como fato social, registro a reflexão para a comunidade carnavalesca enquanto memória, esta considerada como coisa.

Por enquanto, os estudos e as histórias escritas e publicadas sobre o nosso carnaval são reduzidas e possuem um caráter factual, enquanto que o documental se restringe ao domínio pessoal e considerável número de estudos sociológicos circunscritos à produção acadêmica

pouco divulgada no âmago da comunidade carnavalesca. Este registro, sendo realizado por alguém de dentro ou quem compartilhou as experiências históricas daqueles homens e mulheres cujas existências são tão frequentemente ignoradas, foi o cerne da escrita dessa memória estética. E para considerar a comunidade carnavalesca como “povo”, que aproximo ao sentido de “nação”, tão cantada nos grupos carnavalescos.

Por este relato histórico, afirmo que a cultura popular absorve e rele os fatos sociais e políticos com maior clareza levando-os a uma parcela da população bem mais densa que a arte das galerias, por selecionar e interpretar os aspectos do mundo real que vão apresentar através de seus enredos.

4 A CONSTRUÇÃO NA PAREDE

*Toda paixão beira o caos, a do
coleccionador beira o caos da memória*

Walter Benjamin

4.1 COLECIONISMO E AS COLEÇÕES ESCOLHIDAS

Não é minha pretensão discutir conceitos, mas vou em busca de uma compreensão/significação para alguns deles, principalmente sobre o que seja coleções/coleccionismo – o ato de juntar coisas. Um conceito genérico para este tipo de atitude, nesta proposição, parte do *locus* dos objetos estudados, ideia nascida nos gabinetes de curiosidades, em que o exotismo do passado apresentou uma vertente nas artes durante o Renascimento, misturado com a produção específica em obras de pintura, escultura e arquitetura para uma seleta classe de pessoas através da atitude de mecenato (DIDI-HUBERMAN, 2013; FRANCASTEL, 1990; HAUSER, s.d.).

O termo “mecenas” tem sua origem no nome de Caio Mecenato (68-8 a.C.), ainda nos primórdios do Império Romano, em apoio à produção artística de intelectuais e poetas. Esse tipo de incentivo à arte, comum no período renascentista, que vivenciava um momento de pujança econômica com o surgimento da burguesia (BLOM, 2013), permanece ainda hoje com variações (como o regime de parcerias na criação e conservação), porém com o mesmo caráter de apoio às artes. Atualmente, num sentido mais amplo, o mecenato se apresenta por meio do incentivo financeiro e material às atividades culturais, para produção de obras, exposições de arte, peças de teatro, produções cinematográficas, restauro de obras de arte, de monumentos e de sítios arqueológicos e históricos.

Em um primeiro nível de compreensão, entende-se a coleção como um conjunto de coisas e objetos que uma pessoa ou instituição assume a tutela para reunir e conservar. Porém, o sentido de coleção vem sempre acompanhado do vocábulo acervo. No universo etimológico do significado para o emprego de termos como *coleção e acervo*, muitas vezes estes são empregados com a mesma significação no linguajar corrente, que é a junção de coisas e objetos de alcance de uma cultura, e que possa servir de suporte para o conhecimento histórico, abarcando obras, objetos, artefatos, documentos e a sua capacidade documental como suporte de informação e também de testemunhos.

No entanto, o emprego dos termos coleção e acervo apresenta significações específicas no universo museológico, da biblioteconomia e no campo jurídico, e vem crescendo do sentido de quantidade, correspondendo a um conjunto de bens que integram uma possessão, um patrimônio, como, por exemplo, o conjunto de obras de uma biblioteca que contenha livros, mapas e documentos diversos ou museu, com suas pinturas, desenhos, móveis e esculturas, percebendo-se aí a existência de um universo de objetos físicos diferentes entre si e, por não ser originalmente um grupo ordenado, pode conter outro conjunto mais amplo, ou seja, composto por vários subconjuntos que podem ser identificados como coleções. Portanto, nesta escritura usarei o termo coleção, por ser parte de um todo da coleção de obras-acervo, entre pinturas, desenhos, fotos, esculturas e artesanias, e que esta parte foi escolhida para sustentar os comentários.

Em Desvallées e Mairesse (2013), ao fundamentarem a significação para coleção compreendem que esta seja um grupo de objetos materiais e/ou imateriais, identificados e classificados, formando um conjunto coerente, coletados e “preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa” (Ibid., p. 32), considerando ainda o seu suporte e reunidas com um objetivo. Ao olhar para o tema coleções, busco uma ótica dessacralizante, além da “veneração quase religiosa” que a nossa sociedade atribui aos objetos de arte, provocada por meio do “encantamento da tecnologia” (GELL, 1993) da obra de arte, sendo este um dos aspectos presentes na eficácia de certos objetos estéticos.

Com base no pressuposto de que uma coleção se estrutura a partir de objetos materiais, esta se situa geograficamente no local de sua existência, o espaço residencial, mantida fora do universo das práticas econômicas, porém, sob a guarda de uma proteção especial num espaço fechado, particular e exposto apenas ao olhar de seu detentor, num aspecto bachelariano. Por esse agrupamento, pelo seu valor simbólico, perde a sua utilidade como valor de troca para se tornar vetor de sentido, daquilo que tem seu “valor” naquilo que representa em ser portador de sentido tanto no universo matérico quanto sentimental – um “semióforo”, no dizer de Pomiam, citado por Desvallées e Mairesse (2013).

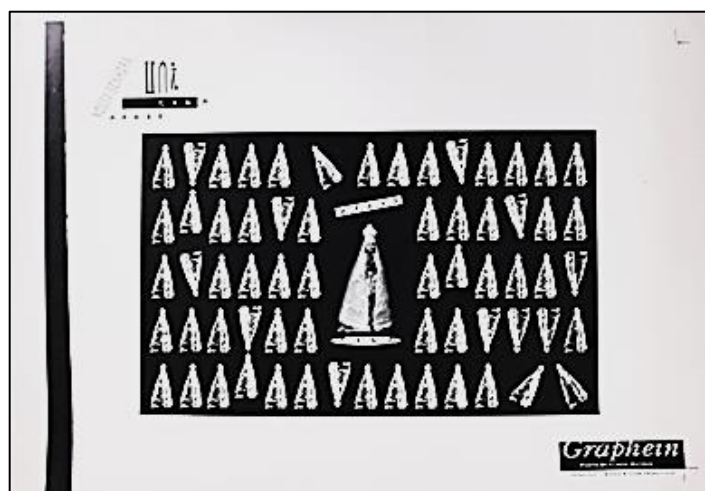
Ao considerarmos a recuperação desta memória por meio da coleção, podemos confirmar com Benjamin (2019), ao afirmar que o ato de colecionar é uma forma de recordação prática. Assim, o colecionador, ao inserir um objeto em sua coleção, deve atribuir a ele algum sentido ou qualidade que o torne ímpar, e que demonstre uma unidade com o meio em que este será inserido, onde se conclui que não é o colecionador que se transporta para sua coleção, mas esta que adentra o espaço do primeiro.

Mas o ato de colecionar não se limita apenas ao prazer de catalogar e guardar objetos. Há também outra ação: por ter este gesto um princípio estético e histórico, e grande parte dessa excitação está numa busca infinda de completar a coleção. Há, nesse trajeto, quase sempre um “Santo Graal”, além daquele que dá origem à coleção que, por ser o primeiro, permanece envolto em uma aura de admiração e afeto, em função de interesses pessoais.

Blom (2003), ao discutir sobre esse ter e manter, questiona por que não é suficiente apenas admirá-los? No entanto, o ato de colecionar é também uma luta contra o esquecimento ou morte, assumindo feições de uma tarefa bíblica, como a de Noé ou de Casanova com sua avidez pela nova conquista. Na medicina, não há escritos médicos para este gesto, nem em Freud. Porém, há apenas um fragmento escrito deste dizendo que “o coração da paranoia é a separação da libido dos seus objetos” (BLOM, 2003, p. 246). Portanto, o colecionador conduz sua libido para os seus objetos de afeto, no nosso caso, as obras de arte. No entanto, Walter Benjamin refere-se a essa paixão como limite com o caótico, mas essa paixão limita-se com o caos das memórias, enquanto contempla suas possessões. E pergunta: o que seria essa coleção a não ser a desordem na qual o hábito de colecionar se assentou, de tal maneira que aparenta ordem? O mesmo semblante corporifica-se no período da materialização da coleção de obras de arte – o primeiro trabalho adquirido, depois um outro muitas vezes sem concepção de coleção, outra vez porque gostou, depois pode ter sido o conteúdo e outros valores contidos na/da obra de arte.

As coisas artísticas ou objetos estéticos colecionados são equivalentes a relíquias sagradas, sejam eles chaveiros, obras de arte, cartazes ou artigos seriados publicados em jornais, selos, latas de cerveja – eles abandonaram sua função original e se tornaram totens, fetiches. Colecionar algo se torna transcendental na medida em que buscamos um mundo formado pela nossa memória, imaginação e afeto. No meu caso, há três conjuntos de grande afeto – os cartazes acadêmicos, os cartazes comerciais e os chaveiros. Os cartazes que denomino de acadêmicos foram produtos da criação de uma agência de publicidade, a *Grafhen*, implantada pelo Curso de Comunicação do antigo Centro de Letras e Artes, hoje Faculdade de Comunicação da UFPA, coordenada pela arquiteta e artista plástica Maria Alice Pena, que articulou a ação na qual as imagens dos cartazes eram fotos produzidas por fotógrafos locais, participantes dos grupos FotoAtiva e Caixa de Pandora, como Claudia Leão, Orlando Maneschy e Arthur Leandro (Figuras 29 a 32).

Figura 29 - Cartaz da *Graphem*, com fotografias de Flavya Mutran.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 30 - Cartaz da *Graphem*, com fotografia de Artur Leandro.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 31 - Cartaz da *Graphem* com fotografia de Cláudia Leao.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 32 - Cartaz da *Graphem* com fotografia de Orlando Manesch.



Fonte: Acervo do autor.

Ao colecionar cartazes comerciais – de tamanhos variados, desde *outdoors* até aqueles produzidos artesanalmente – o grande apelo foi o suporte do gosto e a sua técnica construtiva enquanto canal de comunicação visual e sua utilização como mídia pedagógica para exercícios de composição artística tanto nas oficinas de desenho no antigo Curso de Licenciatura em Educação Artística quanto na UFPA e UNAMA. Ambos os conjuntos doados estão sob a guarda do Curso de Museologia da FAV/ICA/UFPA.

Quanto à junção de publicações em jornais, foram embasadas no sentido de memória, pois o seu teor centrado na história política e social da Cabanagem⁷⁴, com o passar dos tempos assumiria o valor de documento, por reescrever a história além do factual, numa etapa em que a cultura belenense (o governador à época) tinha como ideário político o predito movimento.

Figura 33 - Página do Jornal O Liberal, da série sobre a *Cabanagem*, de autoria de Carlos Rocque.



Fonte: Coleção do autor, doada ao acervo da Faculdade de Artes Visuais/ICA/UFPA.

Foto: Maira Palhano, supervisora do acervo.

⁷⁴ A história da Revolta da Cabanagem, de autoria de Carlos Rocque, foi publicada em capítulos no jornal “O Liberal”, 1º Caderno, nas edições de domingo, de 28 de agosto de 1983 a 13 de maio de 1984. Material doado ao acervo do Curso de Museologia da Faculdade de Artes Visuais/ICA/UFPA, em agosto 2015.

Uma última coleção de coisas foram os 113 chaveiros, com temas de propagandas, turísticos, institucionais, religiosos, eróticos, esportivos ou simplesmente “lisos”, num *design clean*, sem motivos claros se não apenas aquele funcional. Todos eles guardados como se fossem joias dentro de uma caixa de madeira acapu envernizada e forrada com feltro, e ainda com pequena fechadura. Achava-os um signo másculo, de masculino, aquele que detém um poder amarrado ao cóis da calça, em guarda de algum segredo. Um sentimento afetivo com o objeto colecionável.

Nessa busca, deparei-me com lendas e mistérios sobre possíveis coleções tidas como existentes na cidade de Belém após a derrocada do período gomífero e a abertura da região ao processo de integração ao resto do país. Figueiredo (2010) cita (em artigo sobre o colecionismo em Belém) o cronista Inocêncio Machado Coelho, que relata sobre a coleção de objetos artísticos existentes no Palacete Faciola, entre eles obras de Emile Gallé. Ainda nesse universo, em depoimento informal sobre acervos particulares, o restaurador Sérgio Melo mencionou aquele pertencente à família Brito Pontes, em seu “*Petit Palais*”, na travessa Dr. Moraes, cujo acervo foi referendado por Osório Duque Estrada⁷⁵, e que muitas das obras existentes foram adquiridas após o evento da Proclamação da República, quando os protegidos do Imperador se viram sem apoio e comercializaram suas obras (produzidas sob a estética da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro), procurando potentados com prováveis compradores que seriam as capitais do Norte e Nordeste. Ainda sobre as coleções do passado, encontrei em Fernandes (2013) o relato de uma entrevista do crítico com o Dr. Fernando de Castro Paes Barreto, colecionador de obras de arte, sobre a utilidade da criação de galerias e museus públicos como instrumentos para agir sobre o espírito do povo. Outras fontes sobre a existência de coleções significativas na sociedade belenense estão em Farias (2003)⁷⁶ e Figueiredo (2010)⁷⁷, citando a coleção do sr. Frederico Barata, como também a mostra de obras de acervos particulares de pinturas francesas remanescentes da *Belle Époque* paraense.

Sobre coleções constituídas durante o período estudado, localizei acervos de notórios mecenas com um acervo eclético, tendo como base a produção artística local, mas com presença de artistas nacionais e estrangeiros. Alguns numa ação de investimento no mercado da arte e outras motivadas pelo sistema acadêmico de formação e desenvolvimento de artistas plásticos na definição de padrões para a formação de um gosto (MAGALHÃES; BEZERRA, 2013). Cito,

⁷⁵ Joaquim Osório Duque-Estrada (1870-1927), poeta, crítico literário, ensaísta, teatrólogo e compositor, autor da letra do "Hino Nacional Brasileiro" e dentre as suas publicações encontra-se o relato de sua estada em Belém (1908), com o título *O Norte: impressões de viagem*.

⁷⁶ FARIAS, E. da S. *Calor, Chuva, Tela e Canivete – a pintura no tempo do modernismo em Belém*. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

⁷⁷ FIGUEIREDO. Aldrin Moura de. Quimera Amazonica: Arte, Mecenato e Colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE*, Recife, v. 28, n.1, 2010.

dentre tantos, o acervo de Lutfala Bitar, Alex Jorge Athias, Edison Farias, Afonso Medeiros, Pedro Bentes (esculturas) e Orlando Maneschy, este circunscrito na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, abarcando a produção contemporânea local. Todas essas coleções constituídas sob o conceito de acervo e no seu interior há subgrupos constituídos por desenhos, gravuras, fotografias, pinturas e artefatos das artes ditas “menores” ou “populares”.

4.2 SOBRE AS COLEÇÕES ESCOLHIDAS E SEUS ESPAÇOS

Para efeito de escrita e compreensão de como esse sentido de “coleção”, que se configura nas ações do depositário dos acervos escolhidos, estes serão denominados de colecionadores, justificando que a opção pela denominação vem do fato de ter sido pronunciada nos discursos quando da realização da visita de conhecimento do acervo, acompanhado de um **sucinto** questionário, aplicado⁷⁸ em outro momento. Quando do ato de documentação das obras, no discurso espontâneo, apareceu muito desse sentido de “coleccionar”, e nas palavras de dois deles (e inclusive nas minhas atitudes), muito se perspectiva numa direção kantiana e de estar para além do ato e do fato de juntar coisas ou objetos com outros sentidos. Os conjuntos que são foco desta reflexão receberam identificações de:MK (Milton Kanashiro), JM (João Mercês) e NC (Neder Charone).

O ato de colecionar é separar uma fração do mundo e estar decidido a saber mais sobre essa porção da realidade. Um acervo diz muitas outras coisas sobre o colecionador quanto a sua prática em adquirir, guardar, organizar, selecionar, trocar e expor os diversos itens por categoria, em função de seus interesses pessoais. Sabe-se através da história da arte e das sociedades que a “construção” de coleções tem algo de ação política, tal como os grandes mecenas renascentistas, como os Médici e, na contemporaneidade, os William Hearst, com uma pulsão em adquirir/comprar tudo o que o dinheiro poderia proporcionar, pelo simples fato de poder comprar, mais pela fama do objeto do que por seus conhecimentos estéticos e talvez sentimentais pela obra. Enfim, um ajuntamento estruturado sob a ideia de investimento financeiro.

Esta consideração diante do gesto de estudar obras/objetos artísticos das coleções particulares, parte de um olhar pessoal sobre a trajetória das artes visuais no circuito das artes em Belém, especificamente a pintura e o desenho do final do século XX, através do universo composto pelo colecionador, segunda por uma tradução desse olhar.

⁷⁸ Formulário aplicado junto ao proprietário e anexado neste estudo contendo três perguntas para se saber das bases e dos procedimentos da origem do conjunto e outras situações que motivaram a formação do acervo.

Desta maneira, a composição de um bom conjunto pode ser quase uma “obra de arte”, pois muitas vezes une de maneira afetiva o artista e o colecionador, podendo ser este um dos princípios fundamentais para o surgimento destas coleções. Para estes colecionadores, as coisas que coleciona têm um significado especial, composto sem estabelecer uma ordem estética, matérica, estilístico ou visual, dando um sentido ao tempo que a coleção contempla.

Os conjuntos visitados são compostos por pinturas, desenhos, fotografias, artesanato, escultura diferentes entre si, pois se originam na pessoa que as reúne, passando este a ser autor e a coleção a marca da sua individualidade. Desses universos, foram retiradas obras em pintura, desenhos e gravura, aí inclusas as experimentações que beiram o objeto. Vale relatar que não há obras de arte criadas por mulheres nos referidos conjuntos, porém, ao retornar as notas cronológicas encontrou-se exposições individuais e participações em mostras coletivas, das quais cito a presença da artista Dina Oliveira e Rosangela Britto nas décadas de 1980 e 1990; e nesse intervalo até os anos de 1999 despontaram Nina Matos, Eliene Tenório e as fotógrafas Flávya Mutran, Cláudia Leão e Elza Lima.

O caráter apaixonante e uma postura oriental que está ligado ao colecionismo é relatado pelos colecionadores que associam ao ato um tom poético e até romântico, contribuindo para o seu prazer e felicidade, inclusive com a programação de espaço projetado para receber o acervo, além da função de habitar, como aconteceu com o acervo MK (com cerca de 114 peças), cuja construção tem origem em tempos coloniais, antes violada por um conceito estúpido de “modernismo” pelo uso exacerbado do concreto, o que descaracterizou o seu plano arquitetural, em suas linhas originais, num bairro de caráter histórico no centro de Belém, além do quê, de sua história conta-se que foi propriedade de uma personalidade política da história local (Figura 34).

Figura 34 - Construção da parede da coleção MK, junto a janela que abre para a área externa.



Foto: Anastácio T. Campos.

O espaço existencial particular me aponta para Bachelard (2008), ao se referir à casa participando também da categoria de objeto estético, como o ninho, o esconderijo da vida alada – tal como nós moradores que voamos e temos um recanto de êxtase com nossos objetos de desejo, espaço de nossos devaneios, do que foi, de como está e como poderá ser este espaço desejado. Quando o colecionador reconstrói seu espaço em função de seu objeto de desejo, ele o sacraliza com sua atenção, sendo as paredes mais que paisagens – “é um estado de alma” (BACHELARD, 2008, p. 243), o motivo de vida no sentido de que ela abrigará o seu objeto de fascínio.

O cubo espacial interno, o invólucro, o “ovo” pouco ou quase nunca dialoga com o espaço infinito externo, em que poucas aberturas, tipo muxarabi⁷⁹, concedem ao incauto passante mostrar-lhe os objetos do desejo, até porque estes são fiéis ao seu proprietário. Não é mais a casa abrigo, mas a casa galeria, dominada por objetos estéticos e coisas artísticas ocupando todos os espaços. Escadas, corredores, alcovas até aqueles mais íntimos e de função específica recebem a presença de uma obra, às vezes de conteúdo destoante das funções daquele espaço, porém promove um momento de êxtase e meditação, de descanso visual – o olho é deslocado das funções de sobrevivência e de ligação com o mundo (Figura 35).

Figura 35 - Vista relacional interno x externo do espaço da casa que abriga a coleção MK.

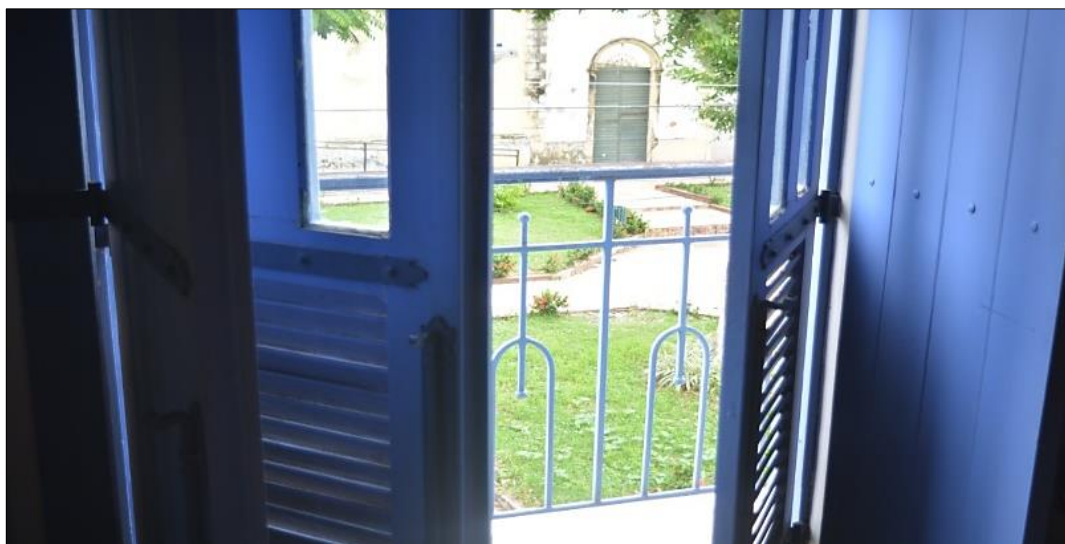


Foto: Anastácio T. Campos.

⁷⁹ Muxarabiê: Substantivo masculino. Balcão mourisco protegido, em toda a altura da janela, por uma grade de madeira, de onde se pode ver sem ser visto, com variação apocopada: *muxarabi*. Dicionário Aurélio Eletrônico, on-line. Dezembro 2018. Dia 20.

O espaço ocupado pelo acervo JM também foi reformado por necessidade de melhoria espacial para ocupação de suas 78 pinturas e desenhos, além de promover a vivência da família e as obras de arte se integraram ao espaço doméstico junto aos cristais e porcelanas.

Figura 36 - Espaço da coleção JM e sua integração ao espaço arquitetural da residência.



Foto: Lucivaldo Sena.

Figura 37 - Espaço de circulação ocupado pela Coleção JM.

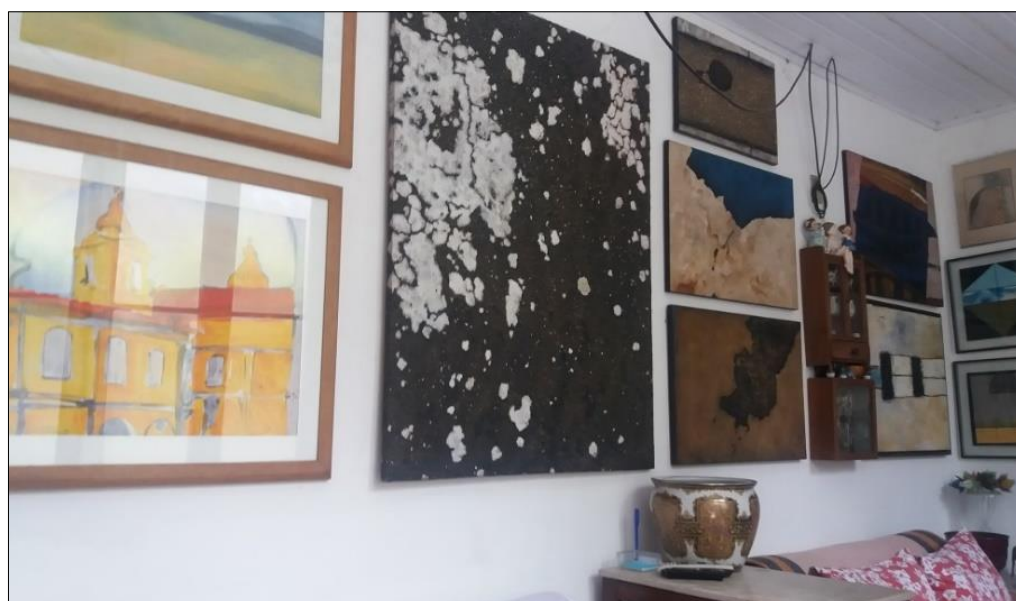


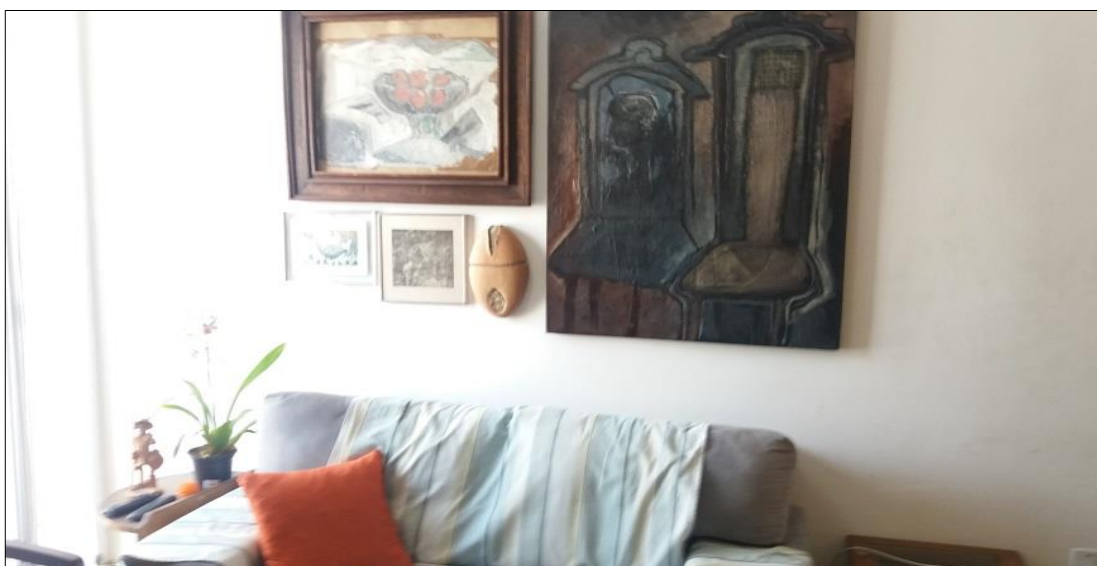
Foto: Lucivaldo Sena.

Nesta ocupação espacial as obras se aproximam (num sentido utilitário) de objetos do cotidiano que nos auxiliam, dando às coisas um sentido à vida, segundo Tim Ingold (2012) quanto à sua significação para coisas e objetos – as obras da coleção JM se emparelham metaforicamente, integrando a luz física e espacial que banha o espaço com a “luz” da estética e do intelecto. Seu proprietário tem uma trajetória de vida envolvida com o universo da arte, como artista plástico e participante ativo de grupos de criação, com sua primeira exposição na Galeria Angelus, com poemas visuais, além de ter sido o disparador para a reforma e restauração da Igreja Santo Alexandre, hoje Museu de Arte Sacra, além de ator e professor de arte. O seu espaço está descrito por Calos Drumund de Andrade (1802-1987) na poesia *Casa arrumada*, da qual escolhi os seguintes trechos:

Um lugar organizado, limpo, com espaço livre pra circulação e uma boa entrada de luz
 [...]
 Casa com vida é aquela que a gente arruma pra ficar com a cara da gente
 [...]
 Mas arrume de um jeito que lhe sobre tempo pra viver nela...
 E reconhecer nela o seu lugar.

Quanto ao espaço NR, configura-se como contemporâneo, relativo à arquitetura moderna de edifício, no qual o acervo de 57 peças foi ocupando o espaço das paredes, numa busca de dar “uma paisagem” à brancura do cubo arquitetônico, ou seja, o efeito de galeria para a distribuição das obras em pinturas, desenhos e gravuras.

Figura 38 - Espaço da Coleção NC.



Fonte: Foto ao autor.

Um terceiro conjunto (NR) foi construído em um juízo de conhecimento e da pertinência da obra num contexto estético existente no universo artístico local. Vale dizer que, apesar da formação academicista no sentido das escolas de Belas Artes, e de formação técnica e histórica de seu proprietário, o conjunto caracteriza-se por produções pós-modernas, no sentido de que foram realizadas no período cronológico identificado pela história da arte como tal – algumas delas adquiridas em exposição, outras no acervo retido em poder do artista. Não há obras anteriores a este período. Há uma característica no conjunto das obras relativo a técnicas: pura e mista, na busca de efeitos pretendidos ao conteúdo, envolvendo pontas e tintas líquidas como óleo, guache e xilogravura, *silkscreen* e batik. Em relação ao suporte, estas se situam para além de óleo sobre tela, mas muitas delas sobre papel, em colagens e costuras mecânicas. Mesmo tendo por princípio o sentido de conhecimento, há um percentual regido pelo todo da composição artística.

Dos depoimentos sobre o nascimento das coleções, estas se originam sob a ótica do juízo de gosto pela primeira peça, por tê-los tocado esteticamente e por estar adquirindo uma *obra de arte*, que emocionalmente o tocava profundamente. Ao decidir comprá-la, estaria comprando algo não essencialmente necessário, mas decidiu adquiri-la por entender que o reconfortaria num plano espiritual, por poder tocá-la, pois uma escultura sempre foi um objeto para sentir pelo tato, e também a textura dos materiais utilizados enquanto seu conteúdo reportava ao filme assistido, segundo depoimento de um dos colecionadores (MK).

Num outro discurso, o nascimento da coleção se perdeu na memória pelo fato de que sempre esteve imerso neste mar, ou seja, envolvido com a Arte e seus artefatos; e que algumas obras foram adquiridas por motivos estéticos e artísticos, num claro gesto baseado no juízo de conhecimento (JM). Em ambos os casos analisados, algumas atitudes eram claramente ações de mecenato, este considerado como o incentivo e patrocínio ao artista (muitos em início de carreira) – ou mesmo pela carência de material para a produção. Afirmo isso por perceber que em nenhum dos investigados foi aventada a formação da coleção embasada em motivos financeiros, por investimento. No entanto, algumas delas foram adquiridas para presentear pessoas amigas. E, ao serem indagados sobre o possível destino que seria dado ao acervo, MK mostrou olhos marejados e respondeu que não e nunca pensou nesse evento, enquanto que JM iria entregar a uma instituição, e que, para NC as obras serão presenteadas a parentes e amigos.

Figura 39 - Parede do tempo. Espaço relacional. Coleção NC.



Fonte: Foto do autor.

Os acervos são compostos de obras a partir dos anos de 1960, por esculturas, fotos, objetos, pinturas em acrílica, à óleo e pastel sobre tela e/ou papel, além de vídeos. Porém, neste relato foram registradas apenas aquelas constituídas entre os anos de 1970 a 1999 e será nominada de coleção, pois estão enquadradas no período histórico *pós-moderno*, considerando as mudanças ocorridas nas ciências e nas artes desde os anos de 1950, quando se convencionou ser o encerramento do modernismo, entre 1900 e 1950, que tinha como marca visual os “ismos” e a aproximação marcante da fotografia, da cibernética e a urbanização das cidades. O modernismo surgido com o movimento impressionista diz não ao passado e à representação realista, levando o fruidor a uma observação mais sensível para com as obras de arte, numa compreensão do seu processo e do processo sócio-histórico que mobiliza o artista.

Esse movimento *pós-modernista* em Belém caminhou por conta da força criativa dos próprios artistas em querer mostrar sua produção, apesar do isolamento cultural da cidade, da ausência inicial de espaços de exposições e incentivos por meio de salões, mostras coletivas e encontros arrivistas, como quanto à origem do abstracionismo no Estado. As coleções, no entanto, estruturaram-se com obras adquiridas nas exposições individuais e, outras, a partir da segunda metade dos anos de 1980 nos salões de artes – e muitas dessas ofertas aos colecionadores foram iniciativas dos próprios artistas.

O objeto estético considerado em sua materialidade apresenta-se como uma história da criação, não só da história da arte local, mas também como criação do espaço pictórico nesse período, demonstrando como o grupo de artistas tratou de resolvê-lo. A obra de arte, no dizer de Francastel (1999), ao tratar da arte e sociedade, é um espaço de confronto de diversas tendências de uma época, revelando a história dessa experiência com um desenvolvimento próprio. As transformações expressas nas criações plásticas são de fundamental importância para as considerações deste estudo e, para isso, inicio um diálogo com a forma e com o conteúdo das obras dessas coleções.

A esse respeito, na coleção MK em seu todo, há uma diversidade de obras e objetos em relação ao suporte da expressão, indo do desenho sobre papel, pinturas em tela e papel ou mesmo sobre madeira, esculturas, fotografias e alguns objetos (também coisas de origem artesanal) que apresentam um universo estético de um *globe-trotter* sensível às formas artísticas, porém, com grande tendência para obras de caráter contemporâneo – aquela que se “faz hoje”.

De seu acervo constam esculturas, objetos, cerâmicas, fotos, gravuras e pinturas de vários anos, como também obras de artistas internacionais e de outros estados da Federação, distribuídas num espaço residencial que os acolhe e os protege em uma exposição permanente. Mas também há obras contemporâneas produzidas em técnicas e suportes tradicionais e acadêmicos, como a pintura de retratos em acrílica sobre tela, além de carvão e pastel sobre papel. Ou seja, mesmo no contemporâneo, o conteúdo visual e seu suporte ainda são universais, mesmo diante de toda uma plêiade de formas de registros tecnológicos quanto à existência da visualidade em sua forma e conteúdo. Sua existência e continuidade são uma eterna epifania, dado o juízo de gosto, pois do conjunto chama atenção uma obra de fisicalidade volumétrica, não plana, cujo conteúdo é a aglomeração de elementos cônicos em uma longínqua aproximação duchampeana relativa à questão forma-função e tendendo ao conceito de objeto, ao usar o cabeçote da bisnaga como forma e conteúdo (Figura 40).

Figura 40 - Armando Queiroz. Sem título, 1993. Coleção MK.



Fonte: Foto do autor.

Quanto ao universo da coleção, JM fundamenta-se em certos juízos conceituais de moderno e modernidade, visto que no século XX os processos plásticos estão num eterno estado de vir-a-ser – encontrados hoje no meio de uma *era moderna* que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade (BERMAN, 1997). Esta modernidade ou é vista com entusiasmo cego e acrítico ou é condenada por uma atitude de distanciamento e indiferença à qual Baudelaire reage preocupado com a “crescente confusão entre ordem material e ordem espiritual” difundida pela trajetória do progresso (BERMAN, 1997, p. 135).

Pelo seu período de construção, as coleções configuram-se como pós-modernas por suas bases materiais e formais, ao considerar que o que seria moderno nela seria uma linguagem pictórica e visual autônoma para cada obra de arte. Há uma dominância do suporte papel e uso do pastel nas obras dos anos 1970/80, usado enquanto ponta e mesmo diluído, configurando-se numa facilidade de execução se comparado ao uso de tela e tinta óleo ou acrílica. Ou mesmo uma questão comercial, dado o valor das bisnagas, tão difíceis e onerosas. Porém, neste conjunto existem obras sobre papel cuja composição é própria para uso de tintas líquidas, inclusive aquelas automotivas, de possibilidades mais expressivas e colorísticas.

A existência de obras do início do período estudado já denota um sentido de modernidade nas formas de representação num sentido de expressão pessoal distante dos “ismos”, como, por exemplo, o uso de tonalidades das cores demasiadamente luminosas, para as quais podemos aferir valores locais, ou seja, os dias de luz intensa típicos da região, refletidos na representação formal. E esse confronto entre suporte e técnica se apresenta como uma face da “pós-modernidade” na relação simbiótica com a modernidade.

Por causa das características das coleções estudadas, que não comportam obras ou registros de performances, instalações ou videoarte, uso aqui o termo “modernidade” no sentido amplo, que Philadelfo Menezes (2001) capturou sobre esse conceito, também aplicável à nossa contemporaneidade: de “presente”, de “contemporâneo de uma época” que, refutando alguns valores de um passado, tidos como valores identitários de uma cultura. Nesse sentido, uso o termo “pós-modernidade apenas como sinônimo de arte produzida após os anos de 1960, ou seja, de arte “pós-modernista” ou “pós ismos”.

Quanto a minha coleção (NC), não lembro bem como começou. Há vagas lembranças de ver meus desenhos presos à parede e outros numa moldura de espelho que havia quebrado e coberto por uma folha de papel transparente. E o conteúdo era uma cópia do *retrato de Dora Maar* à lápis de cor. Identifiquei-a depois de muito tempo; e foi durante II Bienal de São Paulo (1954) quando da exposição de quadros cubistas (incluindo a *Guernica*),

publicada por uma revista da época – não sei se *Manchete* ou *O Cruzeiro*. O desenho como forma de expressão era a característica da coleção, havendo poucas pinturas relativas ao suporte de aquarela sobre tecido e sobre papel.

Já na capital, os ajuntamentos foram de meus desenhos e pinturas, sendo que as primeiras aquisições propriamente ditas foram um desenho de P.P. Condurú executado à caneta-tinteiro, que se perdeu (o papel colou no vidro) e um desenho a pastel e grafite de Toscano Simões, expostos na sua primeira exposição na galeria da Aliança Francesa, num casarão da Avenida Nazaré, em 1983.

Figura 41 - Toscano Simões. Sem título, 1983. Téc. mista grafite/pastel óleo sobre papel. Coleção NC.



Depois vieram outros como Marinaldo Santos, numa escola formalista originada em Carlos Scliar; Geraldo Teixeira, quando da sua exposição com o tema *Janelas*, em formas planares e geométricas abstratizantes (que vai ressurgir anos depois em suas cadeiras). Eliene Tenório, onde a linha do desenho se torna linha de costura; e Gaia, numa produção de objetos em argila que remetem ora a sementes, ora a insetos amazônicos. Lembro que uma vez, indo para o campus universitário do Guamá, na esquina da Av. Alcindo Cacela com a Rua dos Mundurucus, vi em um monte de lixo um quadro com moldura e tudo. Parei, sacudi o lixo e o recolhi na mala do fusca; e ao chegar em casa deparei-me com uma pintura acadêmica de uma paisagem ribeirinha: uma beira de praia com

uma geleira a vela, de autoria de Artur Frazão⁸⁰, datada de 1960 (Figura 42). O quadro me seduziu pelo simples fato de ser uma pintura e depois um documento do intenso movimento acadêmico, além da figura ativa que foi seu autor nessa forma de pintar em Belém e de ter participado dos salões de Belas Artes e de academias de ensino (FERNANDES 2013), como também pelo fato eu ter exercitado a pintura acadêmica o atelier de Veiga Santos.

Figura 42 - Arthur Frazão. *Marinha*, 1960. 045cm x 070cm. Pintura. Acervo NC.



O critério da estrutura da coleção NC é ordenado muito por um juízo de conhecimento relativo à representação da forma e a técnica como processo expressivo gestual; e muito do que se faz presente no período estudado enquanto modernidade, como, por exemplo, pinturas executadas em suportes menos “acadêmicos” e usuais, como folhas de papelão de embalagens e sacos de papel. Mas do grupo constam também gravuras e cerâmicas (além dos meus desenhos), incluindo aquele que foi referendado numa das mostras *Arte e Paixão*, e alguns desenhos de caráter espontâneo de colegas de trabalho (também professores) anexados ao meu conjunto. Depois se agregou um juízo de gosto àquele ato de fruição e do prazer de olhar.

⁸⁰ Arthur Frazão (1890/1967), pintor paraense paisagista, estudou na Alemanha e tinha por motivos pictóricos paisagens amazônicas.

Em todos os conjuntos a criação de um espaço na superfície/suporte é o foco principal observado, no qual a ilusão da terceira dimensão dá lugar a manchas de cor, que dentro das margens origina o espaço pictórico. Há diversos tipos de espaços, desde os com características renascentistas até aqueles em que planos se sucedem; e outros cujo espaço apresenta uma outra realidade, independente da primeira (“a real”).

O uso dos conhecimentos históricos sobre as formas e maneiras de representação espacial estão relidos num modo conceitual de representá-lo por um espaço sensível. Esta terceira dimensão é representada pelos elementos em si mesmos – e que são capazes de apresentar essa profundidade (limitada pelas coisas), aproximando-se de uma categoria que até então não era comum em nosso meio (o objeto).

Neste espaço, estão forma e conteúdo, aspectos fundamentais para considerarmos a obra de arte enquanto documento. Assim, percebemos o conteúdo servindo como suporte aos valores expressivos da forma (CAVALCANTI, 2000), que é a roupagem da contemporaneidade com que se veste aquele impulso vital para melhor comunicar-se e que possibilita à arte a tarefa de realizar seu destino social de instrumento de expressão e comunicação (Ibid, p.53). Pareyson (1989) afirma que estes dois termos possuem significados muito diversos na história da estética, e que, por um longo período o conteúdo foi tratado como simples assunto ou argumento (Ibid., p. 53), enquanto que a forma era considerada a perfeição exterior. O autor afirma, ainda, que a arte, por ter uma “dimensão significativa e espiritual, aliando-se com outros valores em conúbio inseparável, contém a vida de onde emerge” (PAREYSON, 1989, p. 54). Entre o que mostrar e o como mostrar, forma e conteúdo podem ser compreendidos inseparavelmente, por entender que o conteúdo nasce no próprio ato em que nasce a forma; e a forma não é mais do que a expressão acabada do conteúdo. Estilos, tendências e padrões estéticos formais e espaciais não aparecem por acaso, nem são individualmente inventados pelos artistas, mas surgem como decorrência de fatores sociais e históricos e, dessa maneira, servem como documentos de uma época.

Esse “olhar documental” sobre a obra de arte é fundamental para os objetivos deste estudo, sobretudo se observarmos certa característica da história da arte muito bem assinalada por Cauquelin: “a maior parte dos teóricos da arte ‘moderna’ se interessa pelo conteúdo das obras, pelo reparte das tendências no interior dos movimentos que estão analisando e pela avaliação das características que os marcam” (CAUQUELIN, 2005, p. 24), ou seja, sem maiores preocupações com o contexto sociocultural que faz significar o fazer do artista e ressignificar tanto o conteúdo quanto a forma presentes na obra.

4.3 OBRAS DA COLEÇÃO MILTON KANSHIRO

Milton Kanashiro: Paulista de nascimento, reside em Belém desde 1979. Pesquisador da Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa-Amazônia Oriental). Graduado em Engenharia Florestal pela Escola Superior de Agricultura Luíz de Queiroz (ESALQ-USP, Piracicaba-SP, 1978); Mestre em Forestry pela North Carolina State University (NCSU, Raleigh, NC, USA, 1987) e doutor em Forestry na mesma NCSU (1990). Autor de quase uma centena de trabalhos em sua área de pesquisa.

Figura 43 - Armando Queiroz. Sem título, 0,315 x 0,27. Técnica mista e tinta óleo, 1993.



Figura 44 - Armando Queiroz. Sem título. 0.20 x 0.27. Colagem sobre alumínio, 1993.

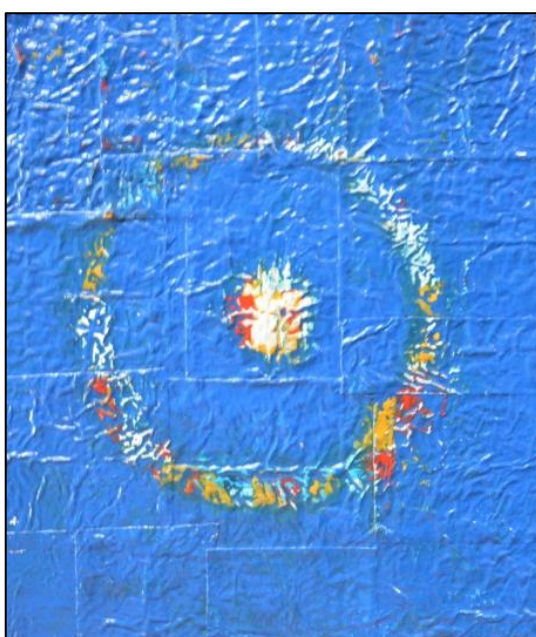


Figura 45 - Armando Sobral. Série: *Pele*.
0.25 x 0.25. Gravura em metal, 1992/1993.

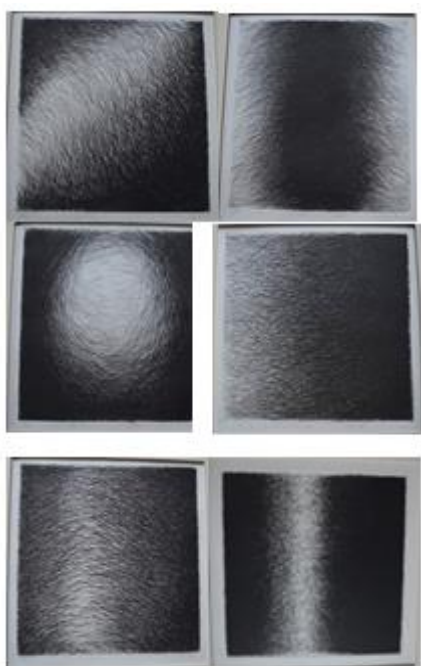


Figura 46 - Armando Sobral. *Troncos*. 0.31 x 0,40.
Aquarela sobre papel, 1994.



Figura 47 - Geraldo Teixeira. Sem título.
0.28 x 0.95. Téc. mista colagem sobre
madeira, 1996.



Figura 48 - Jorge Eiró. *Monólogo sobre papéis*.
0.48 x 0.31. Téc. mista, 1996.



Figura 49 - Marinaldo Santos. Sem título. 0.545 x 0.935. Óleo sobre tela, 1993.



Figura 50 - Marinaldo Santos. Sem título. 0.22 x 0.32. Téc. mista e colagem sobre papel, 1992.

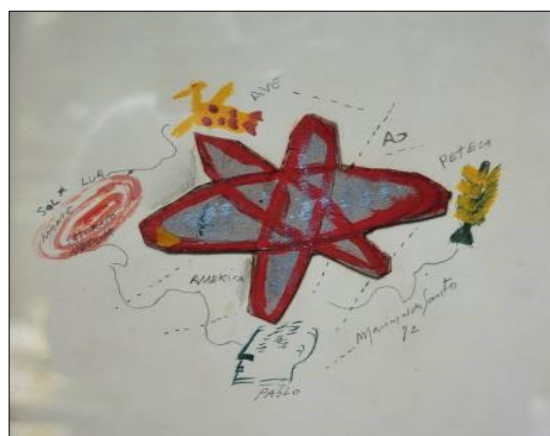


Figura 51 - Marinaldo Santos. Sem título. 0.33 x 0.237. Serigrafia, 1973.



Figura 52 - Mario Barata II. *Pça. Batista Campos*. 0.25 x 0.165. Aquarela e bico de pena, 1995.



Figura 53 - Mario Barata II. *O Trem*. 0.19 x 0.14. Aquarela e bico de pena, 1995.



Figura 54 - Mario Barata II. *Anjo Azul*.
0.35 x 0.23. Aquarela sobre tecido, 1995.



Figura 55 - Pedro Morbach. *Castanha do Pará*. 0.48 x 0.615. Bico de pena a nanquim
Figura 55 - sobre papel, 1980.

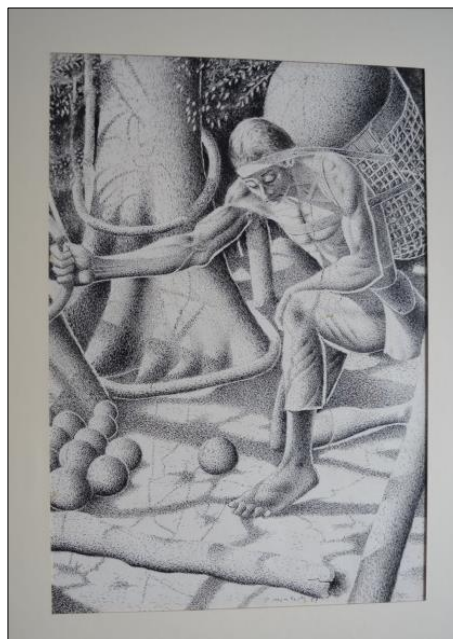


Figura 56 - Osvaldo Gaia. *Transparência I*. 0.215
x 0.27. Acrílica sobre tela, 1998 (fragmento de
tecido sobre papel).



Figura 57 - P.P. Condurú. *Inseto e Inseticida*.
Série: *Amazônia é Minha*. 0.65 x 0.79.
Acrílica sobre tela, 1986.



Figura 58 - P.P. Condurú. *Inseto e Inseticida*. Série: *Amazônia é Minha*. 0.65 x 0.79. Acrílica sobre tela, 1986.



Figura 59 - Ronaldo M. Rêgo. Sem título. 0.15 x 0.25. Gravura em metal (Série Vegetais), 1998.



Figura 60 - Toscano Simões. Série: *A Transição*. 1.20 x 1.0. Téc. mista acrílica sobre tela, 1995.



Figura 61 - Toscano Simões. Sem título. 0.80 x 1.20. Acrílica sobre tela, 1999.



Figura 62 - Toscano Simões. Sem título. 1.59 x 1.0. Acrílica sobre tela, 1999.



Figura 63 - Toscano Simões. Sem título 0.65 x 0.65. Téc. mista acrílico e pastel, 1999.



Figura 64 - Walter Bandeira. Sem título. 0.42 x 0.45. Aquarela, 1989.



4.3 OBRAS DA COLEÇÃO JOÃO MERCÊS (MC)

João Maciel Mercês: Paraense de Belém, capital. Professor aposentado de Artes da Universidade Federal do Pará e da Escola Técnica Federal do Pará (ETFFPA, atual IFPA). Graduado em Direito pela UFPA, foi Vice-Diretor e Diretor do Museu da Universidade Federal do Pará.

Figura 65 - Arnaldo Vieira. *O azeite, o cordeiro e o círio*. 075 x 1,15. Téc. mista sobre papel, 1990.



Figura 66 - Arnaldo Vieira. Sem título. 0.60 x 0.83. Téc. mista, aguada e nanquim, 1992.

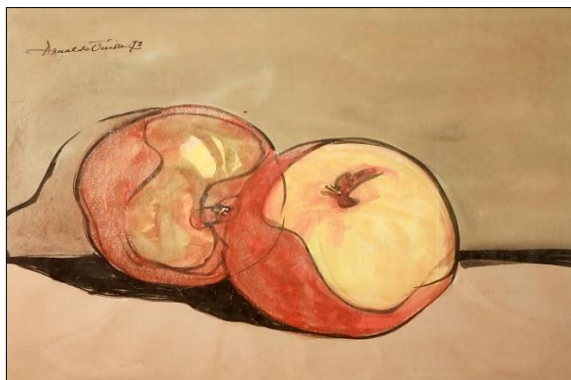


Figura 67 - Arnaldo Vieira. Sem título. 0.70 x 0.80. Téc. mista, guache e nanquim sobre papel.



Figura 68 - Abrão Bemerguy. *Papagaios de papel*. 0.37 x 0.37. Paste seco, grafite sobre papel, 1987.



Figura 69 - Abrão Bemerguy. *Papagaios de papel*. 0.37 x 0.37. Paste seco, grafite sobre papel, 1987.



Figura 70 - Antar Rohit. *Vaso com flores*. 0.55 x 0.90. Batik sobre seda, 1995.



Figura 71 - Benedicto Melo. *Marinha*. 0.95 x 1.10. Óleo sobre tela, 1992.



Figura 72 - Geraldo Teixeira. *Anjos*. 0.16 x 0.16. Desenho a bico de pena sobre papel, 1975.



Figura 73 - Geraldo Teixeira. *Anjos*. 0.16 x 0.16, Desenho a bico de pena sobre papel, 1975.



Figura 74 - Luciano Oliveira. Sem título. 0.35 x 0.50. Pastel óleo sobre papel, 1984.

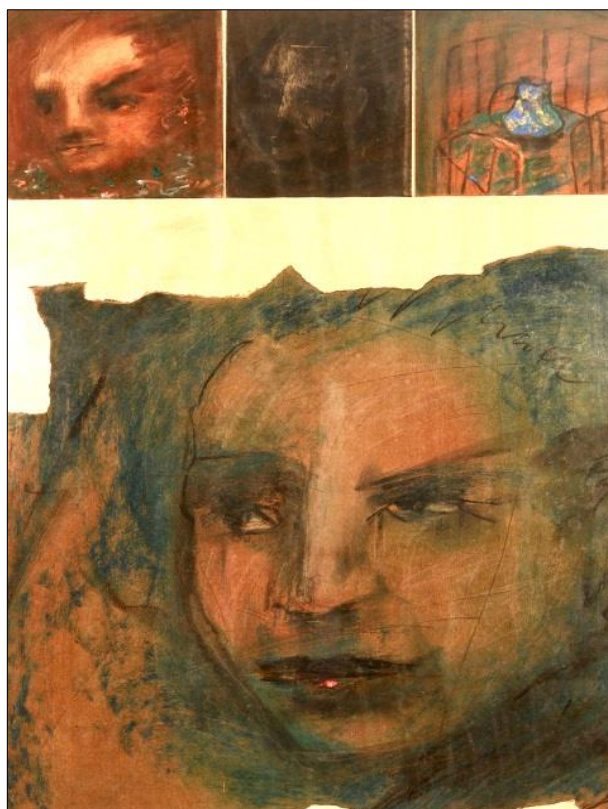


Figura 75 - Luciano Oliveira. Sem título. 0.50 x 0.70. Pastel óleo sobre papel, 1984.



Figura 76 - P.P. Condurú. Sem título. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1992.



Figura 77 - P.P. Condurú. Sem título. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1991.

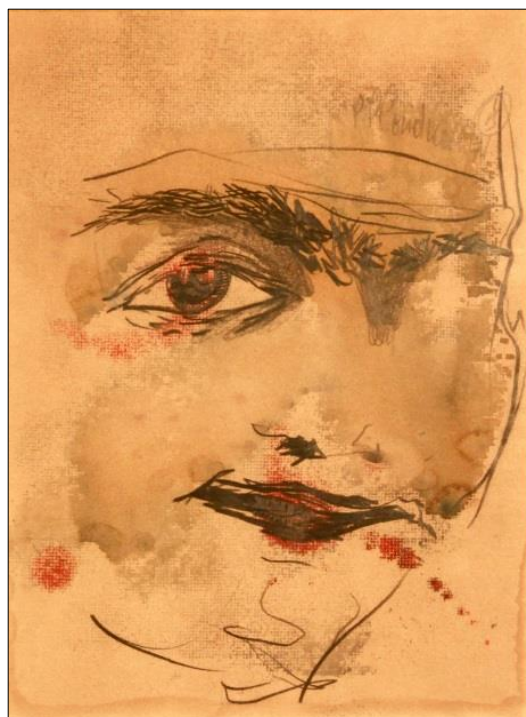


Figura 78 - P.P. Condurú. Sem título. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1991.



Figura 79 - Paulo Andrade. Sem título. 0.35 x 0.40. Desenho em sépia sobre papel, 1982.

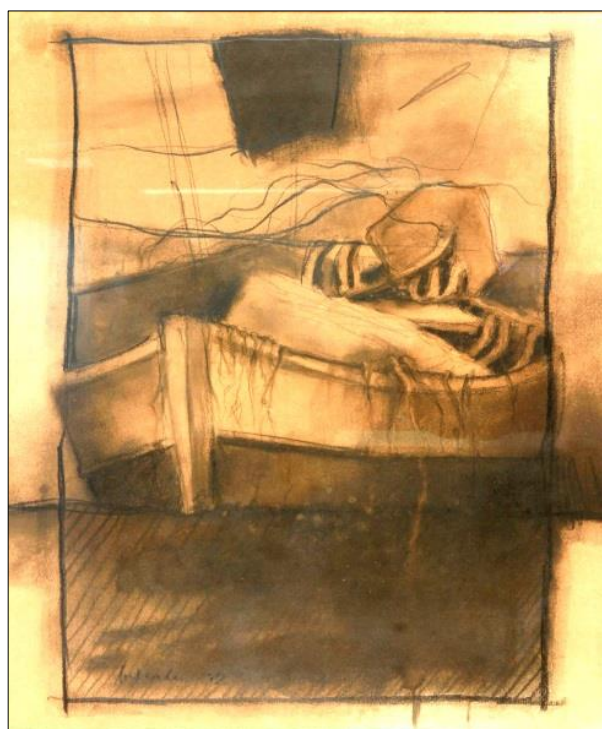


Figura 80 - Paulo Andrade. 0.70 x 0.80. Pintura acrílica sobre tela, 1993.

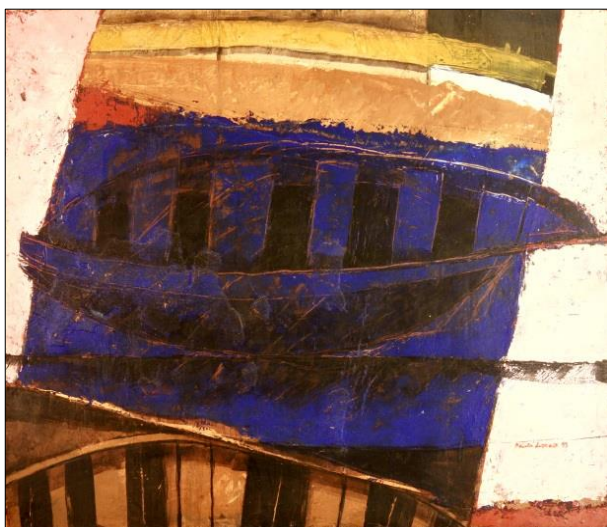


Figura 81 - Tadeu Lobato. 0.70 x 0.80. Pintura acrílica sobre tela, 1992.

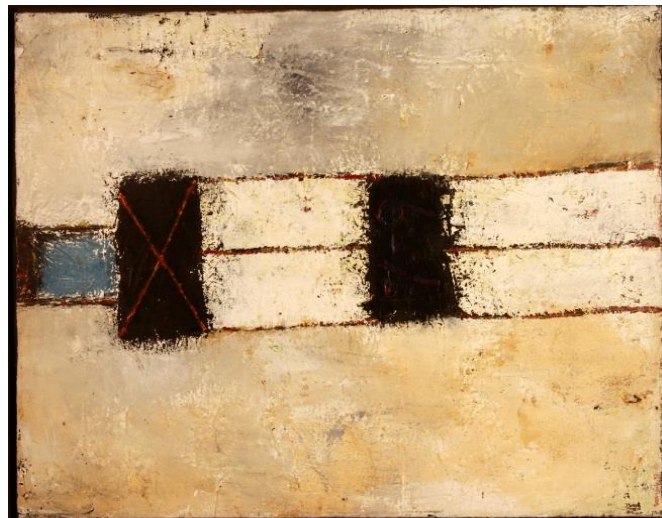


Figura 82 - Ronaldo M. Rêgo. Sem título. Série: *Troncos*. 1.00 x 1.30. Téc. mista acrílica, colagem sobre tela, 1988.



Figura 83 - Ronaldo M. Rêgo. Sem título. 0.32 x 0.52. Acrílica e serragem de madeira sobre tela, 1998.



Figura 84 - Ronaldo M. Rêgo. Sem título. 0.50 x 0.75. Pintura acrílica sobre tela, 1998.



Figura 85 - Ronaldo Moraes Rêgo. Sem título. 0.50 x 0.75. Pintura acrílica sobre tela.1998.



Figura 86a - Ronaldo Moraes Rego. 0.30 x 0.32 x 0.10. Objeto/caixa, madeira envernizada com pintura acrílica e colagem (pena), 1988.



Figura 86b - Ronaldo Moraes Rego. 0.30 x 0.32 x 0.10. Objeto/caixa, madeira envernizada com pintura acrílica e colagem (pena), 1988.



Figura 87 - Valdir Sarubbi. Sem título. 0.35 x 0.50. Gravura em metal, 1980.



Figura 88 - Valdir Sarubbi. Sem título. 0.35 x 0.50. Gravura em metal, 1980.



Figura 89 - Valdir Sarubbi. Sem título. Série: *Memórias de Kyoto*. 0.67 x 0.77. Tinta sobre papel cartão schoeller, 1993.



Figura 90 - Valdir Sarubbi. Sem título. 0.67 x 0.77. Pintura sobre papel, 1992.

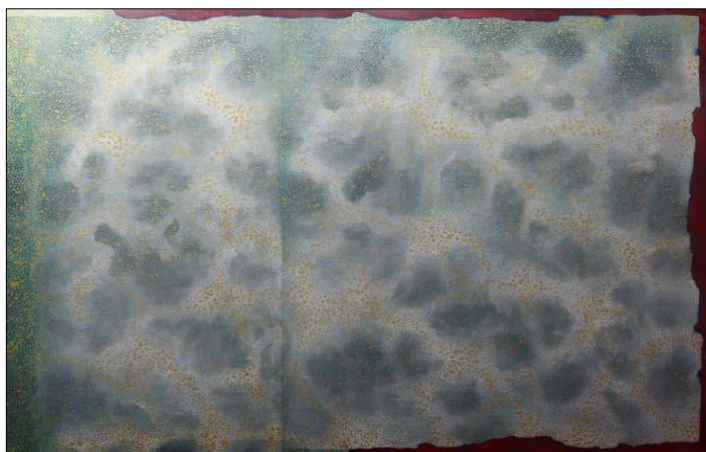


Figura 91 - Valdir Sarubbi. Sem título. Série: *Memórias de Kyoto*. 0.67 x 0.77. Tinta sobre papel cartão schoeller, 1993.

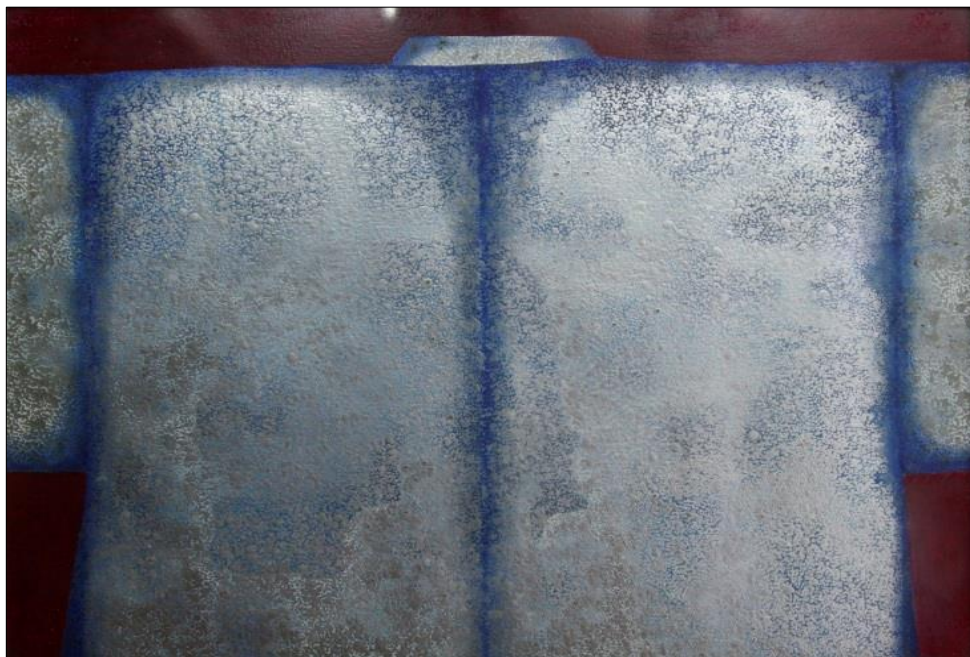


Figura 92 - Walter Bandeira. Sem título 0.24 x 0.35. Téc. mista aquarela e grafite, 1993.



4.3 OBRAS DA COLEÇÃO NEDER CHARONE (NC)

Neder Roberto Charone: Paraense de Altamira, reside em Belém desde 1963. Professor Adjunto de Arquitetura e Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, foi também docente do Centro de Estudos Superiores do Estado do Pará (CESEP, atual UNAMA) e da Escola Superior Madre Celeste (ESMAC). Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFPA (1975); Mestre em Educação e Gestão Universitária pela Universidade da Amazônia (1998). Atuante na área de Artes Visuais, com ênfase em Desenho, particularmente nas seguintes subáreas: formação de professor em artes visuais; processos e técnicas contemporâneas de expressão bidimensional; carnaval (alegoria e fantasia); e teatro (cenografia e figurinos).

Figura 93 - Anthar Rohit. *A folha, a árvore e a sandália*. 0.84 x 0.42. Tríptico em batik sobre seda, 1996.



Figura 94 - Emmanuel Nassar. *“Açaí com banana”*. 0.65 x 0.45. Serigrafia, 1983.



Figura 95 - Emmanuel Nassar. *Muro*. 0.30 x 0.22. Serigrafia numerada, 1983.



Figura 96 - Geraldo Teixeira. *Cadeira*. 0.45 x 0.58. Acrílica sobre papel, 1994.

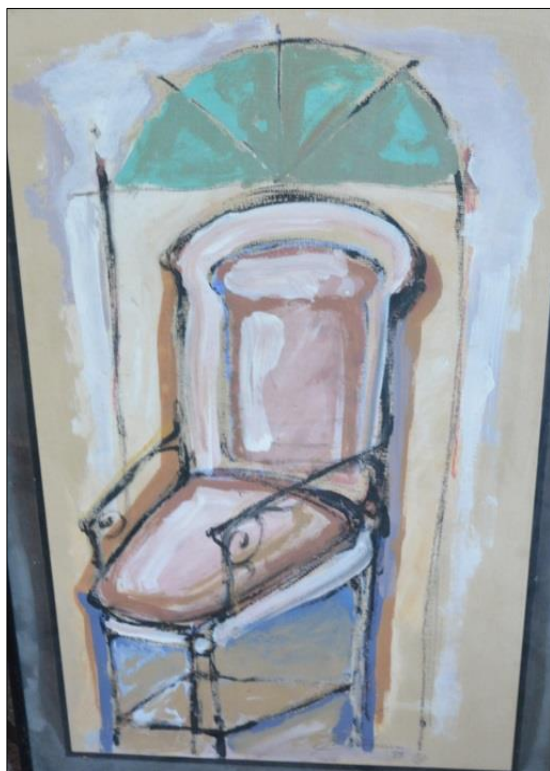


Figura 97 - Geraldo Teixeira. *Cadeiras*. Série: "Cadeiras". 0.80 x 1.00. Acrílica sobre tela, 1994.



Figura 98 - Haroldo Baleixe. Sem título. 0.22 x 0.18. Téc. mista; nanquim e aquarela, 1982.



Figura 99 - Marinaldo Santos. *São João do Carneirinho*. 0.32 x 0.25. Téc. mista, colagem e tinta guache, 1987.



Figura 100 - Marinaldo Santos. Sem título 0.52 x 0.38. Acrílica sobre papel, 1989.



Figura 101 - Marinaldo Santos. *Natureza Morta*. 0.58 x 0.42. Acrílica sobre papel, 1987.



Figura 102 - Neder Charone. *Corpus*. 0.35 x 0.20. Téc. mista pastel óleo e crayon, 1982.



Figura 103 - Neder Charone. *Força*. Série: *Academias*. 0.52 x 0.28. Téc. mista pastel óleo e grafite, 1993.



Figura 104 - Neder Charone. *Na academia*. Série: *Academias*. 0.61 x 0.38. Pastel óleo sobre papel, 1993.



Figura 105 - Neder Charone. *Corpus*. 0.22 x 0.43. Téc. mista; pastel óleo e crayon, 1982.

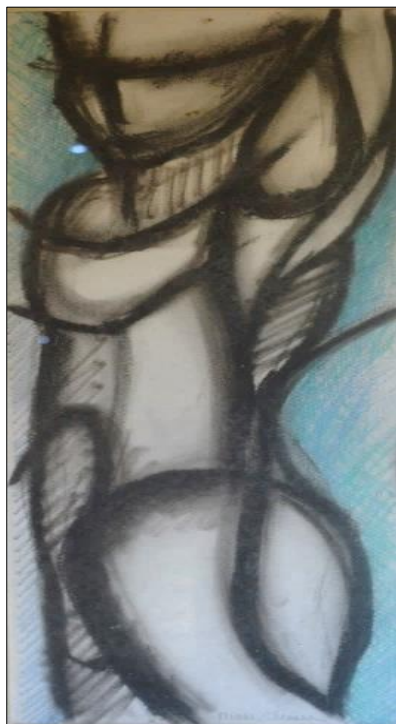


Figura 106 - Neder Charone. *O Mirante*. 0.28 x 0.21. Gravura em metal, 1980.



Figura 107 - Neder Charone. *Ecce*. Série: *Ecce Homo*. 0.25 x 0.44. Pastel óleo, 1991.

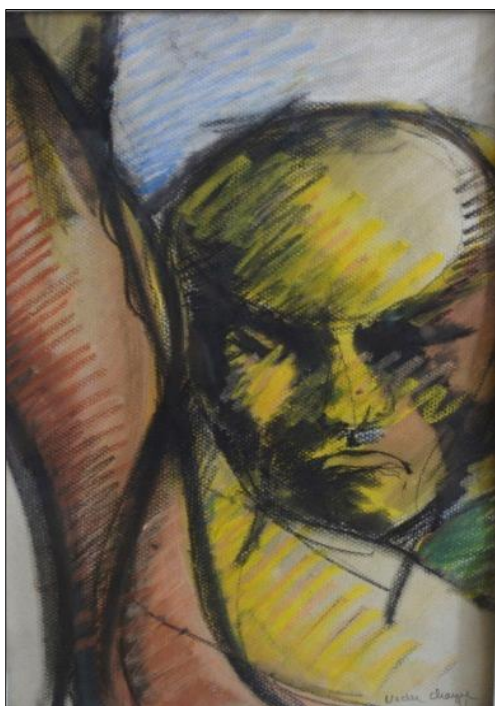


Figura 108 - Neder Charone. *Ecce II*. Série: *Ecce Homo*. 0.25 x 0.44. Téc. mista; pastel óleo e fusain, 1991.

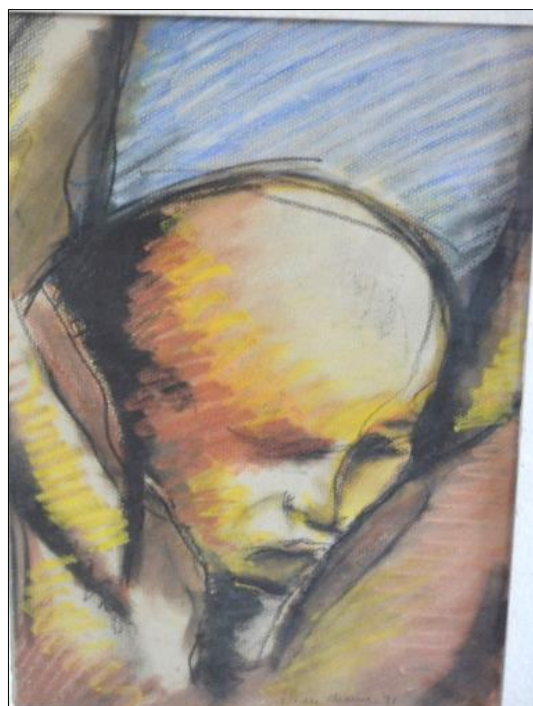


Figura 109 - Neder Charone. *Direção*. 0.20 x 0.20. Téc. mista; pastel óleo e grafite, 2000.



Figura 110 - P.P. Cundurú. *Secretário do Batman*. 0.18 x 0.55. Téc. mista; pastel óleo e grafite, 1985.

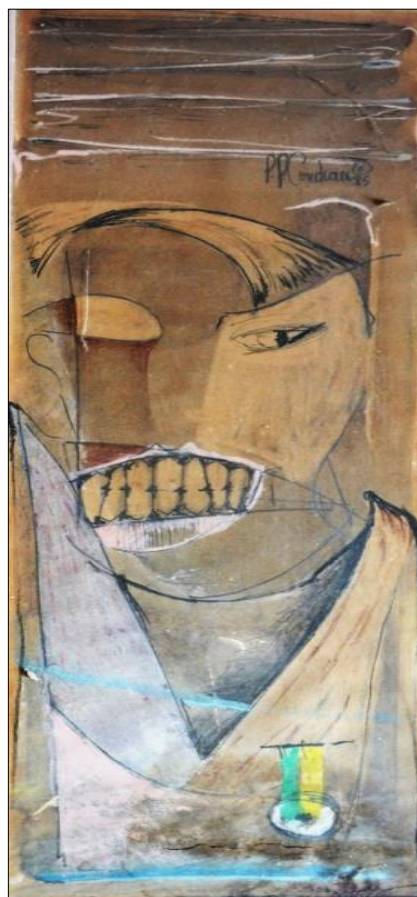


Figura 111 - Ronaldo Mores Rêgo. *Orelha de Pau*. 0.24 x 0.29. Pastel óleo, 1993.

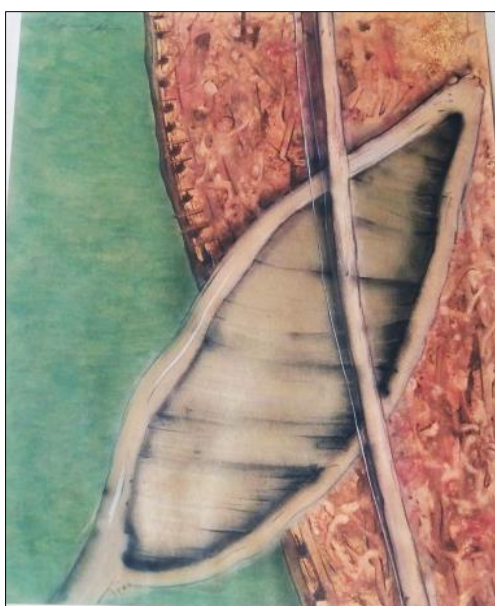


Figura 112 - Roberto La Rocque Soares. *“Lavadores de carros”*. Série: Estudos. 0.43 x 0.53. Aquarela, 1981.



Figura 113 - Sheila Santos. Brinquedos de Miriti. 0.38 x 0.53. Xilogravura, 1990.



Figura 114 - Toscano Simões. Sem título. 0.20 x 0.27. Téc. mista; pastel óleo e grafite, 1983.



Figura 115- Toscano Simões. *A Borboleta*. 0.25 x 0.30. Pastel óleo, 1983.



Figura 116 - Walter Bandeira. Sem título. 0.18 x 0.25. Aquarela, 1992.



Figura 117 - Capa do programa da Exposição *Janelas*, 1988, de Geraldo Teixeira.



Fonte: Acervo do autor.

5 O OLHO (RE)DESCOBERTO

A arte não reproduz o que vemos.

Ela nos faz ver.

Paul Klee

Tenho considerado em algumas partes desta escrita acerca dos elementos constitutivos da obra de arte, especificamente forma e conteúdo, buscando aproximar o que de documento e memória podem estar neles contidos, por força de uma linha criativa estética do período de sua construção, além dos condicionantes sociais externos que impulsionaram a sua configuração. Sem alijar a técnica, mergulho na obra, absorvido por uma postura warburgiana, relativa aos motivos dos conteúdos, considerando que estes estão em constante flutuação temporal. Nessa perspectiva, ao empregar o termo modernismo, este abarca o sentido de transmutação que estaria acontecendo na sociedade local, não só relativo às artes visuais, tais como os salões e galerias, como também um ambiente cultural envolvendo as manifestações populares, o carnaval, os coletivos, as bandas e conjuntos musicais e a instalação de bares temáticos que serviram de abrigo de uma trupe de comentaristas e ativistas.

Se ao retirar a trava do olho poderíamos ver outras verdades, isso é uma citação motivadora para o que comumente se convencionou como o ato de “ler”, de interpretar a obra, se esta for tida como uma forma de linguagem que tem um sentido emprestado aos sinais que a constituem e por permitirem ao artista as possibilidades de inferir sobre a imagem do mundo que o cerca e de recriá-la, além de construir-se a si mesmo, tornando-o socialmente atuante. Daí a necessidade de o artista questionar constantemente a sua própria expressão, podendo até mesmo destruí-la, muitas vezes deixando as suas muletas e trocando a expressão pela invenção – pintar passa a ser criar formas, posto que não é mais o representar.

Diante das imagens postas e de seu apelo visual, formatei classes nas quais considerei os conteúdos e as técnicas como processos de fazer e pensar, algumas delas por aproximação e recorte – tal a classe paisagem enquanto que a abstração e a figura humana, ao contrário, são categorias bem explícitas. Ainda nesse pensar, este enquadramento segue o pensamento warburgiano, segundo Didi-Huberman (2013), de que as imagens são flutuantes no universo das artes e essa história tem um sentido de que, em alguns estágios, foi longe na imitação da natureza.

5.1 O MODO DE FAZER E O POR FAZER

Este comentário dirige-se àqueles pintores e desenhistas aqui averiguados, que nessa busca relacional ultrapassaram sua técnica e meio de expressão, de aspectos mais tradicionais por outro de possibilidades mais densas ao seu projeto criativo, estético e plástico. Este modo de fazer também se reflete na cadeia produtiva, a participação social do artista foi constante diante da efervescência na metropole, dando visibilidade às suas criações; e essa constância mostra a participação social. Nos quadros em anexo há frequência dessa produção, constante nas coleções particulares; um documento que me ajuda a testemunhar a construção de um projeto político e também pessoal de “vanguarda”.

Atitudes assumidas por Ronaldo Moraes Rêgo, ao “construir” uma caixa com o intento de crescer a moldura para não tocar na pena de pássaro; por Sarubbi, ao exercitar criações em gravura, deixando o referencial imagético amazônico fantástico; por Teixeira (Figuras 39 e 40), que iniciou a carreira com desenhos de suaves moçoilas (Figuras 72 e 73) traçando, a seguir, caminho em grandes telas (série *Janelas* e *Cadeiras*, Figuras 51 e 52) e depois buscando a tridimensionalidade em armações navais; e por Armando Queiroz, ao usar como suporte as sobras e frascos das tintas na própria obra.

Figura 72 - Geraldo Teixeira. *Anjos*. 16cm x 16cm. Desenho em nanquim sobre papel 16cm x 16cm, 1975. Coleção JM.



Figura 73 - Geraldo Teixeira. *Anjos*. 16cm x 16cm. Desenho em nanquim sobre papel 16cm x 16cm, 1975. Coleção JM.



Ainda neste sentido, na arte produzida no período em questão e contida nas coleções, há obras executadas por artistas em outros suportes, além daqueles usuais com os quais foram identificados (Apêndice A, sobre a técnica e suporte) – outro modo, outra *grafia*, para não dizer *estilo*, ou seja, a busca de um fazer que, *enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer* (PAREYSON, 1989, p. 32). Estas atitudes realizam-se nas produções de Armando Sobral, em gravura contida na coleção MK, que beiram o abstracionismo e o seu exercício em aquarela com forma expressionista e gestualidade, ficando entre pequenas “tachas” formadas pelo pincel de certa largura e um “*manchiaioli*” de tachismo, enquanto mancha provocada não por um gesto espontâneo, segundo Tapié, porém, aquele dirigido e intencional para a expressão formal do conteúdo – a textura de um tronco. Isto foi confirmado durante o processo de documentação das obras do acervo MK, datadas de outro tempo. Há obras em acrílico e óleo sobre tela desse artista, e outros criativos em pastel seco sobre papel, em um exercício de sensível percepção e gestualidade (Figuras 45 e 46).

Figura 45 - Armando Sobral. Série *Pele*. 25cm x 25cm. Gravuras em metal, 1992/93. Coleção MK.

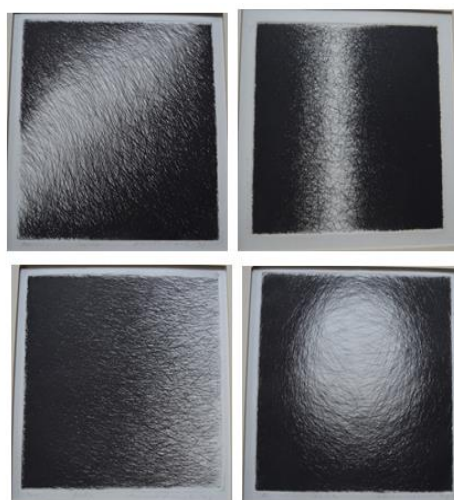


Figura 46 - Armando Sobral. *Troncos*. 0.31 x 0.40. Aquarela sobre papel, 1994. Coleção MK.



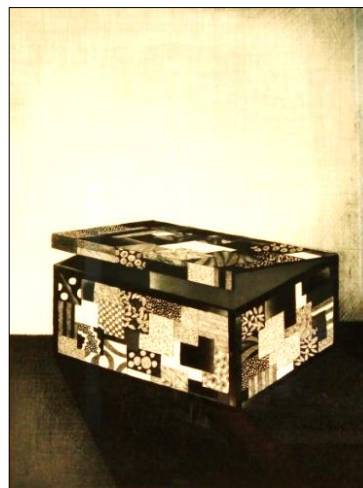
Exemplificando esta afirmação, há as experimentações de Waldir Sarubbi de Medeiros, quando da aquisição da primeira prensa de gravura, instalada na Galeria Elf (leia-se Gileno Chaves e o artista plástico Ronaldo Moraes Rêgo), ao investir num exercício criativo tendo a gravura como suporte. Este exercício sem data, com tema ainda remanescente da fase de sua criação sobre o rio e a floresta, tal como o seu envolvimento emocional com a visualidade plástica regional. Tema este muito recorrente em seu início de carreira, até porque a Amazônia era politicamente assunto mundial recorrente, devido aos processos de colonização agrícola e mineral na região.

Quanto à distribuição espacial nas criações já citadas, há uma forma incisiva em diagonal (losango) que termina em um plano horizontal inferior em sua base, a um quarto de seu espaço total e, apesar da forma negra da impressão, são perceptivos os elementos visuais como barcos, troncos, estruturas de canoas e barcos, e florestas ribeirinhas – tudo ligado ao universo amazônico, tão bem apropriado nessa sua fase, oferecendo outra visualidade que não aquela representação folclórica (Figura XX). Do mesmo modo está a representação da caixa de utilitários, com uma perspectiva isométrica, tendo nas faces de sua forma uma coletânea de texturas, num exercício de pesquisa gráfica e das possibilidades expressivas que a técnica da gravura pode proporcionar como resultado para um artista em projeção expressiva (Figuras 87 e 88).

Figura 87 - Valdir Sarubbi. Sem título. 0.35 x 0.50. Gravura em metal, 1980.



Figura 88 - Valdir Sarubbi. Sem título. 0.35 x 0.50. Gravura em metal, 1980.



Ao inventar o *fazer*, esse modo requer outros materiais e suportes, o que foi determinante em obras do período entre os anos 1980 e 1990 produzidos por Ronaldo Moraes Rêgo, Geraldo Teixeira, Marinaldo Santos e Armando Queiroz. Trata-se do momento estético e técnico da colagem, que marcou uma atitude de “vanguarda”, quando ainda dominava a expressão através da técnica pastel e de aproximação da tinta acrílica.

A inserção desses materiais e objetos se deu historicamente no contexto da pintura e da escultura, comportando uma ligação destas à realidade tangível no âmbito da obra em si, visto que os materiais e objetos introduzidos não tinham sido criados com propósitos artísticos e circulavam no cotidiano com funções distintas do seu uso na arte e, uma vez que esta introdução se fez por via da colagem, a natureza desses materiais traz consigo outras significações sociais. Como se sabe, é inevitável associar esta ação ao Cubismo e ao Dadaísmo, numa proposta estética claramente figurativa e bem distante da representação mimética e acadêmica, demonstrando o interesse pelos materiais da realidade tangível, estendendo-se a todas as tipologias de materiais. Da *collage* à *assemblage*, rapidamente passou-se para o processo de *ready-made* e para as construções de características objectuais (Figuras 47 e 86a-b).

Figura 86a-b - Ronaldo Moraes Rêgo. 0.30 x 0.32 x 0.10. Objeto/caixa, madeira envernizada com pintura acrílica e colagem (pena), vista frontal e oblíqua, 1988. Coleção JM.



Figura 47 - Geraldo Teixeira. Sem título. 0.28 x 0.95. Téc. mista colagem sobre madeira, 1996. Coleção MK.



Quanto à colagem em Marinaldo Santos, é uma técnica recorrente na sua produção dos anos de 1980/1990; e hoje presença constante em suas criações, como recortar formas em outro material e anexá-lo ao plano de criação. É o que vemos em suas criações (Figuras 50 e 51), são composições a partir e/ou geradas do ponto central do campo visual como o centro do átomo, a figura de S. João Batista e o cavalinho centrado num quadrado, como ressonância do quadrado do suporte (Figura 99), todos complementados por linhas e signos espontâneos e gestualísticos, além do emprego de detalhe em colagem vindo da fotografia. Na Figura 51 há uma atitude de pesquisa de expressão ao experimentar outros meios e suportes (a serigrafia) e na Figura 100 um conteúdo presentificado em formas geométricas, enquanto representação da forma e composição gerada em torno do prato de frutas, focal central e equilibrado por planos coloridos e colagens com interferência da cor em tinta acrílica, numa direção da produção visual de Scliar. A obra tem sua expressão existencial por ter sido feita sobre uma folha de papel kraft pardo, originário de um saco de compras comercial, atitude de vanguarda diante da ausência de material adequado – ou mesmo de presentificação do cotidiano.

Figura 50 - Marinaldo Santos. Sem título. 0.22 x 0.32. Téc. mista e colagem sobre papel, 1992. Coleção MK.

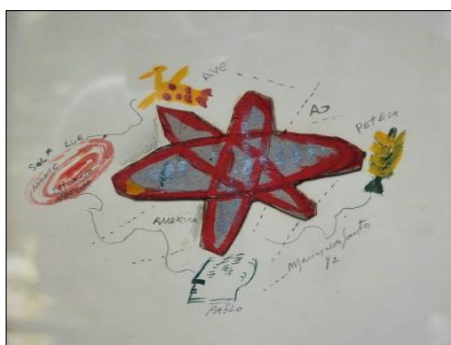


Figura 51 - Marinaldo Santos. Sem título. 0.33 x 0.237. Serigrafia, 1973. Coleção MK.



Figura 99 - Marinaldo Santos. *São João do Carneirinho*. 0.32 x 0.25. Téc. mista, colagem e tinta guache, 1987. Coleção NC.



Figura 100 - Marinaldo Santos. Sem título 0.52 x 0.38. Acrílico sobre papel, 1989. Coleção NC.



Estes processos se apresentam com grande incidência nas criações de Geraldo Teixeira, também bastante explícitos em outras obras como estas (Figuras 96 e 97), cujo conteúdo são prosaicas cadeiras postas em plano, com profundidade sugerida pela valoração do claro/escuro e nas quais as superfícies de assento e encosto da cadeira que apresenta a cabeça está inscrita em superfície, tendo por base colagens de papel celulose, que são disfarçadas pelo pigmento acrílico, oferecendo textura tanto tátil quanto visual, enquanto que na cadeira ao lado, os pequenos pontos percebidos no alto são elementos metálicos. A obra da Figura 117 apresenta como conteúdo imagético e matéricos em colagem sobre madeira em espaço planar⁸¹, em que o campo visual está dividido em terços ocupados por elementos rebuscados, tendo no centro um recorte quadrado em metal preso por tachas e no qual se percebe impressão da cabeça humana. O confronto entre os arabescos e a pintura de bases formal bem acadêmica reforça a compreensão que a colagem, sendo um modo de construir a obra de arte, não se apresenta como uma forma de arte ou um estilo específico.

Nos casos estudados, a colagem apresenta-se como processo/meio e recurso representativo na concepção da obra e, por marcar o período da sua produção, ainda era rotulada de “arte moderna”, mas que permanece como uma característica da arte contemporânea.

⁸¹ Entenda-se aqui por espaço planar, o plano bidimensional sem a ilusão ótica, da perspectiva advinda do Renascimento, e sim aquele espaço/suporte bidimensional dividido por planos/áreas.

Figura 97 - Geraldo Teixeira. Cadeiras. Série: “Cadeiras”. 0.80 x 1.00. Acrílica sobre tela, 1994.



Durante a três últimas décadas do século XX, o desejo de experimentar e testar novos métodos, materiais e processos tornou-se uma questão recorrente na prática artística local, na busca por modos de fazer, que estiveram na base da adoção de outros materiais. Em Geraldo Teixeira, este processo construtivo sustenta uma série de obras que, além da colagem, há o emprego de decalques, carimbos e soldadura.

Figura 96 - Geraldo Teixeira. *Cadeira*. 0.45 x 0.58. Acrílica sobre papel, 1994. Coleção NC.

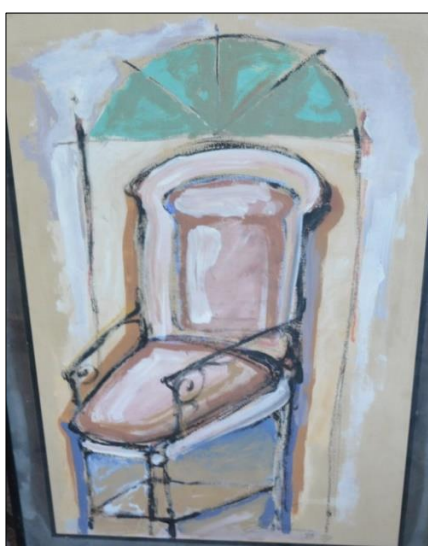


Figura 117 - Capa do programa da Exposição *Janelas*, 1988, de Geraldo Teixeira. Acervo do autor.



Aqui faço uma consideração sobre a forma e o conteúdo das obras deste artista na década de 1980, com tendências à abstração, a partir da análise sobre a forma: em 1988 sensibilizou-se com a deterioração do prédio de ferro do mercado do Ver-o-Peso, em suas janelas existentes nas torres e criou uma série em acrílica sobre tela, com exposição na Galeria Thedoro Braga, em abril de 1988, com apresentação de Gileno Muller Chaves. A forma dominante em curvas e retângulos manteve-se presente até o ano seguinte, com a exposição “Exercício de Pintura”, onde a forma presentifica-se em semelhança e dimensão, e que também se “disfarça” na obra da Figura 97 no espaldar das cadeiras. Leio isso como exercício de reflexão provocado por um evento social e não pertencente a nenhum acervo estudado, porém encontrado durante a pesquisa das imagens.

Em conversas com Geraldo Teixeira no seu ateliê, quando o indaguei sobre o caminho da quase abstração, ele respondeu que:

Penso sempre [...] quando estava começando uma experiência mais matérica e isso me levou a fazer algumas abstrações, mas sempre segui um comportamento com a imagem nunca totalmente abstrato, sempre tinha forma de janelas, grandes pedras, aglomeração de alguma coisa [...]. Em algumas que aparentemente tinham um caráter mais abstrato visualmente, eu trazia pra forma e pelo título da obra. Mas quando me tornei mais matérico, sempre trazia uma informação da imagem. [...].

Gosto de descaracterizar o conceito da imagem estabelecido. Por exemplo, esta sua obra é uma cadeira que pode explodir e não ser confortável, portanto, deixa de ser cadeira, mas não se torna objeto – é pintura.

Ao que lhe retruquei: quando você fala que o objeto deixa de ser uma coisa e passa a ser pintura, você está no universo do conceito, mas o que observo é que dentro desse universo pictórico você manipula, no sentido de análise intelectual dessa forma em suas extensões (ou seja, as ideias que você tem sobre o objeto, que vão originar algo pictórico), no caminho da interpretação da forma.

Esta mesma atitude identificamos em Ronaldo Moraes Rêgo, na série sobre os fungos e texturas visuais em seu exercício, que tem como motivo a visualidade percebida nos efeitos da natureza em troncos e galhos (Figuras 82 e 83), com o emprego do papel celulose, areia e pó de serragem que, fixados na superfície, conduzem à uma percepção direcionada ao que sabemos ou lembramos sobre um tronco vegetal. Apesar de ter um motivo naturalista, sua conclusão apresenta-se bem abstrata. É importante assinalar que na história das obras de arte local, têm-se estudos sobre a produção de uma arte moderna com estes mesmos experimentos técnicos pelos artistas Ruy Meira e Benedicto Mello, nos anos anteriores de 1960.

Figura 82 - Ronaldo M. Rêgo. Sem título. 1.00 x 1.30. Téc. mista acrílica, colagem sobre tela, 1988. Coleção JM.



Figura 83 - Ronaldo Moraes Rêgo. Sem título. 0.32 x 0.52. Acrílica e serragem de madeira sobre tela, 1998. Coleção JM.



5.2 A PAISAGEM

Há uma tradição histórica – se é válido dizer – de produção de pinturas de paisagens em Belém. Desde aquelas produzidas por Parreira (num sentido documental e propagandístico) e, depois, num período entre os anos de 1950 e 1970, a produção de pintores como Veiga Santos e E.P. Macedo, de técnicas estritamente acadêmicas. O Grupo do Utinga com representações pictóricas mais livres e aquelas mais expressionistas (tanto no movimento do pincel quanto no emprego da cor), desde as paisagens pintadas por Leônidas Monte até o domínio esplendoroso dos tons de verde usado por Benedicto Mello (ver Figura 71). A categoria “paisagem” assim perdura, pelo menos até os anos 1990 com outros artistas.

A paisagem enquanto conteúdo não é recorrente nas coleções, mas há algumas representações às quais faço aproximações para o sentido de “paisagem” – aquelas com representação de um espaço aberto, amplo e panorâmico. Até porque era hábito se ter uma pintura de paisagem nos espaços residenciais, no sentido de “janela” para o exterior, num sentido bachelariano (já citado antes) sobre a relação do espaço no qual a coleção se encontra.

Os conteúdos que rotulo de paisagens apresentam imagens que sugerem o espaço maior, porém, sem a amarração de uma linha perspectivada no horizonte, centrando a atenção no objeto representado como ponto focal de interesse na composição de conteúdo documental de memória patrimonial urbana. Isto é nítido no desenho a bico de pena em nanquim e aquarela sobre papel canson de Mário Barata (Figuras 52 e 53) e outro em técnica aquarela pura.

Figura 52 - Mario Barata II. *Pça. Batista Campos*. 0.25 x 0.165. Aquarela e bico de pena, 1995. Coleção MK.



Figura 53 - Mario Barata II. *O Trem*. 0.19 x 0.14. Aquarela e bico de pena, 1995. Coleção MK.



Numa execução planar, Arnaldo Viera (Figura 67) encontra nas cores quentes a luminosidade tropical, compondo com telhados vermelhos sustentados pelo arco do pátio conventual e com desenho leve. A definição das janelas em desalinho proporcional e expressional deixa no registro colorido o movimento da mão, para a representação em uma guache “gorda,” ou seja, muito densa. O sentido composicional tem seu foco sob a moldura de outro arco, como se o artista tomasse distância do seu motivo para uma representação mais ampla.

Na paisagem contida na serigrafia de Emmanuel Nassar (Figura 95), visualiza-se o recorte de um muro, em um plano maior, composto em assimetria e em oposição à grande linha horizontal percebida no limite da altura do muro à posição oblíqua da escada. Há de se perceber, ainda, a indicação que a luz faz ao adentrar no campo visual, projetando a sombra da escada. Não é uma luz que esculpe e modela os objetos, porém uma luz sugestiva mostrando o emprego de um princípio básico da linguagem visual (claro/escuro), e que é a essência da expressão na

fotografia. Ao se firmar o olhar, leremos no plano vertical do muro a possível palavra *abaixo*, pois a sua criação se deu ainda no tempo dos anos de chumbo da sociedade brasileira, quando as pichações de caráter político – “*abaixo a ditadura*” – eram usadas em repúdio. Aqui aproximo o sentido de documento para a obra. Estávamos no período do regime militar e o artista traduziu esse momento apropriando-se de um muro tido como obstáculo, mas que este poderia ser ultrapassado – a representação de uma escada sugestiva o vencer, galgando degrau por degrau, numa representação simbólica dos atos de protesto contra o sistema implantado. A escada representa, assim, a possibilidade de ver além (ou escapar) do limite imposto.

Relacionando a figura anterior com a Figura 94 (*Açaí com banana*), temos um close do espaço de uma bandeira de açaí, com o paneiro e a penca de bananas. Aqui o efeito da luz e sombra é inexistente no sentido de “modelar” os objetos, residindo o seu efeito visual na luminosidade das cores empregadas.

Figura 67 - Arnaldo Vieira. Sem título. 0.70 x 0.80. Téc. mista, guache e nanquim sobre papel, 1972. Coleção JM.



Figura 95 - Emmanuel Nassar. *Muro*. 0.30 x 0.22. Serigrafia numerada, 1983. Coleção NC.



Figura 94 - Emmanuel Nassar. “Açaí com banana”. 0.65 x 0.45. Serigrafia, 1983. Coleção NC.



Uma paisagem tripartida está na criação de Anthar Rohit sobre seda (Figura 93), em composição de aspecto místico, na qual os elementos da natureza flutuam surrealisticamente na onda esotérica advinda dos anos de 1960/1970, com a aproximação das seitas orientais no Ocidente e voltadas para a formação interior do indivíduo. Aqui podemos atentar para o princípio composicional: o sentido de unidade está no suporte, que contém as criações independentes (e não aquele mais compreendido, que é o da proximidade dos componentes do conteúdo), sugerindo equilíbrio psicológico (ARNHEIM, 1980; DONDIS, 1999; KANDINSKI, 1997). Sempre digo nas minhas aulas que quando há uma criação, as imagens que a compõem devem estar próximas, a fim de ser percebido (ou obtido) o sentido de conjunto unitário. Porém, na obra citada, a sua unidade é vista pela linha que sugere a curvatura do planeta, pois há um espaço vazio entre as imagens, que vistas em separado, apresentam uma inclinação, provocando incômodo para quem observa.

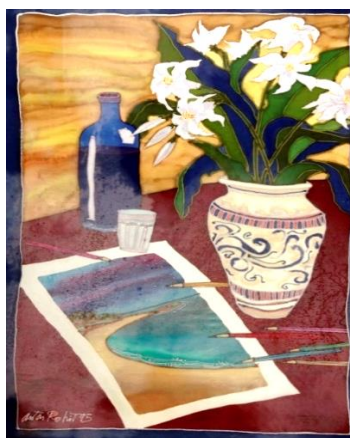
Quanto a este artista, a sua produção destacou-se não tanto por seus conteúdos oníricos e esotéricos, mas também em outro conjunto de obras com imagens históricas, ao retratar os casarões e outros monumentos da cidade em técnica batik sobre seda e também sobre papel ou em serigrafia, numa atitude individual de chamar a atenção sobre o patrimônio arquitetural, mas há obras suas em prosaicos e decorativos conteúdos.

Figura 93 - Anthar Rohit. *A folha, a árvore e a sandália*. 0.84 x 0.42. Tríptico em batik sobre seda, 1996. Coleção NC.



Em Alberti, ao falar sobre a execução em “*Da Pintura*” (2014), afirma que o pintor deve descrever com linhas e pintar com cores as superfícies dos corpos; e com o claro-escuro imitar a natureza – isso dentro dos princípios pintura Renascentista – na busca de apreender a realidade. Esse postulado tornou-se básico para a atividade da pintura, porém, hoje, o realismo não significa a imitação da natureza, mas a percepção dela mais direta e independente de qualquer plano preconcebido, dando ao artista motivos para escolher a essencialidade da visão. Se olharmos para cada um independentemente, os elementos componentes do conteúdo adquirem equilíbrio de assimetria, mas o “equilíbrio” visual (não o de forças) retém o apelo visual para o centro.

Figura 70 - Antar Rohit. *Vaso com flores*. 0.55 x 0.90. Batik sobre seda, 1995. Coleção JM.



A paisagem na técnica de desenho de Paulo Andrade apresenta-se num recorte no plano de vista, muito próximo da linha do horizonte de quem observa o motivo do conteúdo, de cunho regional ribeirinho, mas o que chama a atenção do desenho são as manchas graduadas que sugerem o volume e onde as linhas que comumente caracterizam o *ser* desenho quase não existem – ainda bem linear, pois a linha não se separa da forma que o define.

Figura 79 - Paulo Andrade. Sem título 0.35 x 0.40. Desenho a grafite e crayon sobre papel, 1982. Coleção JM.



Quanto à sua composição no plano, há quase uma metalinguagem, se percebermos o retângulo do papel e outro que “enquadra” o motivo principal em posição frontal, permitindo que a luz tenha maior intensidade, possibilitando a percepção do motivo tridimensional num arranjo bidimensional provocado pelos estímulos luminosos sobre a nossa retina, de uma luz zenital. A luz, como princípio expressivo, é um dos fatores da teoria da arte que mais tem questionamentos: desde o Renascimento, com seus fundamentos científicos, depois pela excelência da técnica representativa do academicismo, até a sua diluição em efeitos dissolvidos no gesto impressionista. Isso nos reporta aos escritos de Delauay (traduzido por KLEE, 2002), ao comentar que enquanto a arte não se libertar do objeto, ela se aproxima de uma crônica literária, sujeitando-se a ser uma imitação e não ultrapassando o que há de óbvio. Apesar disso, afirma a necessidade do diálogo com a natureza como situação *sine qua non* para o artista, visto que ele mesmo faz parte do espaço da natureza.

Enquanto desenho, os traços e as hachuras são de forte presença, muitas vezes dando origem a manchas, por seu aglomerado em contraste com o suporte numa relação figura-fundo (e vice-versa), observado na parte superior do desenho.

Justifico como paisagem a criação onírica de Abraão Bemerguy (Figura 68), bem tátil e linear por ter seu objeto percebido a partir do seu contorno e conteúdo de bases regionais, através do papagaio de papel, em sua geometria e seus elementos construtivos – talas e barbantes, translidos em linhas e formas geométricas, armados em uma composição quase surrealista em grafite e pastel, este diluindo-se e assumindo feições de pigmento líquido. Esta técnica foi muito empregada pelos artistas locais e identificada em obras de todas as coleções, podendo-se estudar este fato em face da realidade comercial dos materiais artísticos oferecidos pela praça local no período.

Outra composição deste artista possui conteúdo com a mesma temática, porém com composição de características abstratas, pelo geometrismo gerado pela forma do papagaio e sua proporção no campo visual (Figura 69).

Figura 68 - Abraão Bemerguy. *Papagaios de papel*. 0.37 x 0.37. Pastel e grafite sobre papel, 1987. Coleção JM.

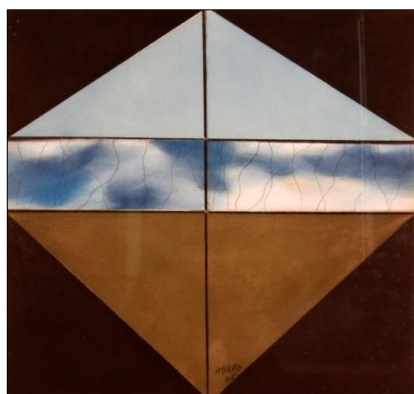


Figura 69 - Abraão Bemerguy. *Papagaios de papel*. 0.37 x 0.37. Pastel e grafite sobre papel, 1987. Coleção JM.



O fato que personaliza as artes visuais do século passado, pelo menos na cultura ocidental, é a passagem do figurativo para o não figurativo, muito observado nas pinturas. Classifico essa fronteira como uma atitude de *leitura e interpretação* do motivo, resultado do processo de distanciamento e muito presente nas coleções investigadas, em obras do último decênio do século XX.

Na obra intitulada *Marinha* (Figura 71), a absorção do conteúdo se situa nessa fronteira, motivada pelo gesto do artista na análise e simplificação das formas componentes do conteúdo – uma paisagem à beira d’água. A percepção do motivo é mais mental que *retiniana*, sugerida pelas manchas pintadas em planos paralelos à base da tela – e isso provoca uma sensação de afastamento. A estrutura composicional reforça a unidade enquanto maneira/técnica de pintar espatulado, com tinta farta na execução do conteúdo pretendido, e que a rigidez da geometria não cristalizou, rompida pela textura e pela mistura dos pigmentos de cores quentes e terrosas em oposição à verde fria. A composição é quebrada com a inserção de detalhes verticais e não provoca sensação de desequilíbrio. Eis uma atitude bem pictórica para a construção da imagem: as massas constroem imagens sem serem limitadas por linhas de contorno, provocando uma clareza relativa.

Figura 71 - Benedicto Melo. *Marinha*. 0.95 x 1.10. Óleo sobre tela, 1992. Coleção JM.



5.3 A ABSTRAÇÃO

O fato que demarca claramente a relação entre forma e conteúdo na arte em toda a sua história é a passagem do caráter figurativo ao não figurativo ou abstração. Segundo alguns historiadores, essa relação está presente em todas as culturas e que o espiritual da arte retrata não a sensação visual recebida do mundo exterior, mas a vontade interior que determina a forma artística.

Na história das obras de arte locais, a partir da metade do século XX há registros de incursões nesse universo abstrato, que se tem de concreto como a produção de Estela Campos (anos de 1950) e que Ruy Meira trouxe do Rio de Janeiro (anos de 1960)⁸², uma pintura abstrata em torno da qual os artistas se reuniram para refletir; a exposição de pinturas com esse conteúdo de José Moraes Rego num clube social, com sérias observações no campo da estética nos jornais da época, além do artigo publicado em *A Província do Pará* pelo pintor Osmar Pinheiro Jr. e, mais recentemente, a publicação do artista Acácio Sobral historicizando os primeiros passos do abstracionismo em Belém.⁸³

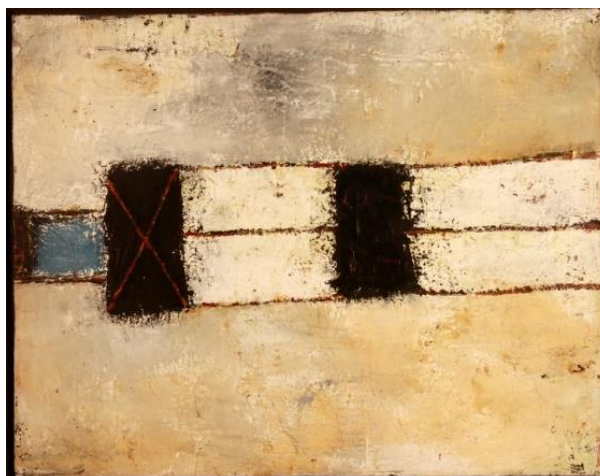
No Brasil, a arte abstrata ganhou força a partir da I Bienal de São Paulo (1951); e estilisticamente tem-se por hábito dividir a arte abstrata em dois grupos: abstracionismo expressivo (tido como lírico ou informal) e o abstracionismo geométrico. O Abstracionismo expressivo aflorou num novo grupo de jovens, impulsionados pela exposição *Geração 80 como vai você*⁸⁴, com criações em grandes dimensões e muitas vezes eliminando o chassis e empregando novos materiais nas composições. Isto marcou a pintura nos referidos anos, distante da racionalidade conceitual da década anterior. Em Belém, este posicionamento levou um grupo de jovens artistas a realizar a exposição intitulada *Onde as onça bebe água* (sic) – do grupo *Raio que o parta*, que experienciou nessa mesma direção com duas mostras, porém, dentro de um contexto mais regional. Deste grupo, muitos tiveram trajetória significativa, como Tadeu Lobato (Figura 81), que aparece com uma composição com bases geométricas, porém a percepção da textura é o seu grande apelo. Neste grupo também integravam Antar Rohit e Nando Lima.

⁸² COSTA, Gil Vieira. Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará 1957/1959: hipóteses sobre a invisibilidades na história da arte. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém, v. 13. n. 3, 2018. p. 712.

⁸³ *Momentos Iniciais do abstracionismo no Pará*, resultado da Especialização Memória e História. Universidade da Amazônia-UNAMA, publicado pelo Instituto de Artes do Pará, 2002.

⁸⁴ *Como vai você, geração 80?* foi uma exposição com curadoria de Marcos Lontra, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, entre julho e agosto de 1984.

Figura 81 - Tadeu Lobato. 0.70 x 0.80. Pintura acrílica sobre tela, 1992. Coleção JM.



Nas coleções em foco identificamos uma expressiva produção de conteúdo não figurativo, tais como as obras de Ronaldo Moraes Rêgo, da série *Troncos* (Figuras 82 e 83), das quais algumas foram usadas para justificar os comentários, no caso, a colagem enquanto técnica muito desenvolvida no período. Grande expressividade também é evidenciada nas criações de Sarubbi no tema de seus labirintos (acredita-se pelo conteúdo de motivação biográfica) e sobre a viagem ao Oriente; em Toscano Simões, nos idos de 1999, com geometrismos e P.P. Condurú em 1986, com a série sobre *Quem gosta de obras de arte?*

Em Sarubbi⁸⁵, ao distanciar-se do figurativismo regional, do qual fazem parte os exercícios de pré-abstração, trabalhando com signos e símbolos de mapas fluviais hídricos, em uma de suas obras analisa a forma do vestuário oriental e o reestrutura no suporte em grande close fotográfico, que além de exasperar a forma do quimono, a textura criada pela expansão da tinta líquida na superfície e não deixando marcas no caminho, que, enquanto exercício de técnica, nos leva a ter, à primeira vista, uma composição de caráter geométrico (fig.068). O mesmo se apresenta quando da análise e interpretação, invertendo as cores da bandeira nacional japonesa, ao quebrar a rigidez geométrica pelo contorno gestual do círculo (Figura 89). São leituras para além da recepção retiniana.

⁸⁵ Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1992, como melhor pintor do ano; e prêmio viagem ao Japão; no VII Salão Brasileiro de Arte em São Paulo. Cria a série *Memórias de Kyoto*, da qual se supõe fazem parte, segundo o seu detentor, Prof. João Mercês – Coleção JM.

Figura 89 - Valdir Sarubbi. Sem título. Série: *Memórias de Kyoto*. 0.67 x 0.77. Tinta sobre papel cartão schoeller, 1993. Coleção JM.



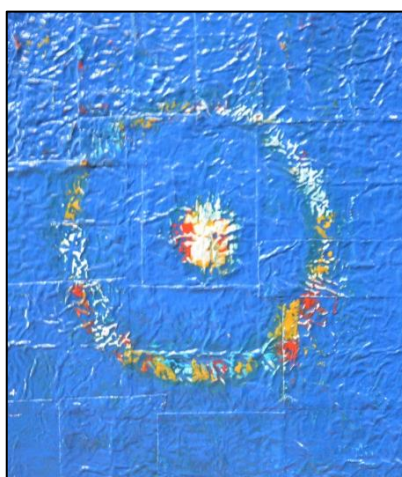
Figura 91 - Valdir Sarubbi. Sem título. Série: *Memórias de Kyoto*. 0.67 x 0.77. Tinta sobre papel cartão schoeller, 1993. Coleção JM.



Em toda a produção de Sarubbi presente-se a memória enquanto compreensão dos fatos socioculturais vivenciados pelo artista, que no passado *desenhou* a sua consciência da região das águas, ao postar no papel os labirintos e mapas interpretando a sua região.

Outra obra da Coleção MK, de Armando Queiroz (sem título), fica na fronteira entre o objeto e a tela plana (Figura 44). Construída *em caixa*, ou seja, o chassi em madeira possui altura considerável de 0,27 centímetros e o suporte também em madeira, onde são fixados as pequenas placas de metal pintadas com tinta óleo comercial e pequenas texturas coloridas, formando um círculo no meio do campo visual, tendo marcação no ponto central. A obra possui premissas da pintura contemporânea, por usar os materiais do seu tempo e utilizá-los como meio da expressão artística. Em conversa com o colecionador e aproximando-a da obra da Figura 40, deduz-se que seja o reaproveitamento das bisnagas de tintas em ambas as obras. Num olhar mais atento, podemos absorver elementos visuais para além da materialidade da obra, tal como a incidência da luz sobre a superfície texturizada, que provoca outros reflexos luminosos acrescidos, imprimindo outros componentes perceptivos.

Figura 44 - Armando Queiroz. Sem título. 0.20 x 0.27. Colagem sobre alumínio, 1993. Coleção MK.



Na série *Amazonia é minha*, P.P. Condurú absorve e responde aos problemas regionais (quanto à exploração da floresta amazônica) e ao mesmo tempo se envolve com a preservação das obras de arte, quando questiona: “Quem gosta de obra de arte.?” E responde: “os cupins”. Há uma expressividade matérica com a sobreposição de cores em nuances que se fundem, dando a percepção de plano infinito – um momento visual perto ou momento longe e uma luminosidade difusa, dando destaque aos pontos brancos e pretos.

Figura 57 - P.P. Condurú. *Inseto e Inseticida*. Série: *Amazônia é Minha*. 0.65 x 0.79. Acrílica sobre tela, 1986. Coleção MK.



Figura 58 - P.P. Condurú. *Inseto e Inseticida*. Série: *Amazônia é Minha*. 0.65 x 0.79. Acrílica sobre tela, 1986. Coleção MK.



Na coleção MK há um número considerável de obras da fase não figurativa de Toscano Simões, com criações em formas geométricas e outras na linha do abstracionismo informal, onde se percebe uma caminhada nessa direção após exercícios ainda figurativos, tendo objetos e figuras humanas como conteúdo, numa clara influência *matissiana*, pela estrutura empregada na composição e no uso das cores quentes (Figuras 60 e 61). Nestas obras as imagens de figuras humanas são identificadas por traços esquemáticos num movimento circular concêntrico em torno de um frasco que ocupa o ponto geográfico central do campo visual e mostrando no círculo mais externo aves voadoras fantásticas e surreais *a lá* Hieronimos Bosch. Usa a cor quente vermelha com penetrações de sua vizinha, a cor amarela.

Figura 60 - Toscano Simões. Série: *A Transição*. 1.20 x 1.0. Téc. mista acrílica sobre tela, 1995. Coleção MK



Figura 61 - Toscano Simões. Sem título. 0.80 x 1.20. Acrílica sobre tela, 1999. Coleção MK.



Figura 62 - Toscano Simões. Sem título. 1.59 x 1.0. Acrílica sobre tela, 1999. Coleção MK.



As produções de conteúdo abstrato existentes na coleção MK identificam a característica do acervo em direção à arte contemporânea paraense da fase do último quinquênio dos anos 1990. Dessa fase, uso duas grandes telas de Simões (Figura 61) como representação deste momento, sendo uma com formas orgânicas e a seguinte fortemente geométricas; em ambas, a composição sugere a capacidade de analisar e reconstruir imaginativamente com outras formas e dar uma outra estrutura para a figura humana, sem limitações criativas, para além de uma mera destreza ou pericia em pintar. Simões não procura imitar a forma e sim criar a forma distanciando-se da sua realidade, mas encontrando um equivalente. Quando falo dessa estrutura das obras aqui comentadas, tomo por base a forma de expressar não só o conhecimento de como fazer, porém, este fazer muitas vezes é conduzido pela intuição. Nessas duas obras ele constrói a imagem no suporte, considerando este o lugar da imagem e não distante de seu limite físico o que não acontece na obra (Figura 62), onde o conteúdo parece ir além das fronteiras físicas do suporte.

5.4 A FIGURAÇÃO HUMANA

Como a arte é um traço comum em todas as culturas, podemos dizer que a figura humana é o mais comum dos conteúdos representados nas artes da pintura, do desenho, da escultura e demais expressões; e se lembrarmos do mito da criação do homem, esse conteúdo se perpetua ainda mais.

Do retrato fiel à representação imaginada, passando por sua visão mais grotesca, as formas humanas mostram a expressão de uma leitura do Outro; e nos acervos encontramos esta representação através do desenho em múltiplas técnicas e modos – apastelados, aguarelados ou simplesmente onde a linha que sustenta o desenho é dominante, dando representação à imagem, um simulacro do ser humano.

Não há uma “escola” estilística ou técnica no período estudado, porém, podemos dizer que há o domínio de um modo de expressão e, quanto à forma de representação, é o que caracteriza cada um dos artistas e suas concepções bem ancoradas na técnica. Desse todo, podemos aproximar as significações através do desenho, como aquela expressão artística em que este se identifica pela dominância da linha enquanto definidora da forma; e este gesto é o registro do sentimento do artista. Desde Cennino Cennine, no século XIV, passando por Goya, com seus esboços de conteúdo político, até Klee, no século XX, considera-se aí a destreza do artista, pois o ato de desenhar estava vinculado a uma mística originada na crença de que a criatividade do artista reordena a criação do mundo. Assim, segundo Leonardo da Vinci, o desenho não era só uma ciência, mas também a aproximação de um gênio, uma entidade mitológica que oferecia uma réplica de todas as coisas visíveis do Deus supremo.

Vasari acreditava que deveríamos conhecer a técnica para julgar e apreciar o que o artista fez. Assim, desde a paisagem ao retrato, o desenho pode ser visto como técnica, como disciplina e como invenção. Técnica, ao explorar as possibilidades que o material lhe apresenta; disciplina, enquanto ordenação do impulso intuitivo até o gesto racional; e a invenção, de outra configuração do mundo pela expressão gráfica (linhas, manchas, hachuras) para a figura humana (LAMBERT, 1985).

Quanto às representações da figura humana da primeira década do período estudado, temos dois exemplares em desenhos de Geraldo Teixeira a bico de pena na Coleção JM (Figuras 72 e 73) e outro exemplar na Coleção MK (Figura 55), em pontilhismo a nanquim com tema regional, do artista Morbach, que construiu uma trajetória muito forte por meio dessa forma de expressão.

Em entrevistas no momento da documentação, indagou-se aos proprietários sobre a ausência dessa forma de expressão; e sintetizando o pensamento deles, ficou claro que a compreensão do desenho era o entendimento deste como o registro inicial da “ideia”, e que ainda sofria um certo recalque por demonstrar um exercício exímio da técnica. Aqui traduzo uma fala do artista P.P. Condurú, ao afirmar que o desenho é um modo mais prático de se firmar uma criação, pela praticidade do manuseio de seus materiais e o resultado como prévia da obra final, apesar de haver uma conquista de campo, nos últimos trinta anos no país através dos desenhos de histórias em quadrinhos e o grupo de novos artistas de Minas Gerais, na produção representativa de Alberto Nemer⁸⁶, dentre outros nacionais. Enquanto conteúdo, a figura humana será bem forte na década seguinte em Belém, com produção significativa incentivada pela participação de artistas nos salões anuais implantados.

Para a leitura dos conteúdos com figura humana, a produção contida nas coleções tem sua representação, com ênfase nas massas anatômicas, sem, contudo, reportar-se ao academicismo exacerbante, mas ainda com indicações dos efeitos de luz e sombra, dando linguagem para seus volumes. Em sua totalidade, as representações da figura humana assumem uma leitura do autor, alguns com uma veracidade (ver representações das Figuras 13, 74 e 75), tais como as linhas de expressão facial às quais aproximo do retrato, cuja composição no suporte reporta-se, por vezes, à história em quadrinhos, sugerindo uma sequência de outras ações da figura representada. Este requadro dinamiza a recepção, apresentando unidade conteudística (fugindo do princípio acadêmico) de que a unidade é adquirida pela proximidade das formas no mesmo plano perspectivo do espaço visual.

Figura 74 - Luciano Oliveira. Sem título. 0.35 x 0.50. Pastel óleo sobre papel canson, 1984. Coleção JM.

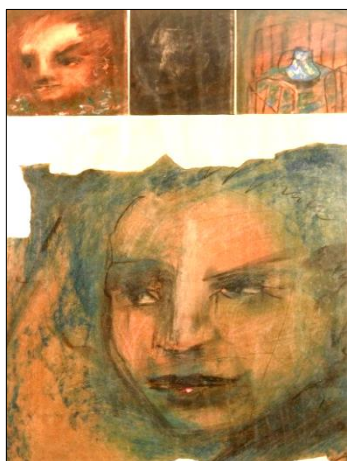


Figura 75 - Luciano Oliveira. Sem título. 0.50 x 0.70. Pastel óleo sobre papel canson, 1984. Coleção JM.



⁸⁶ José Alberto Nemer, artista mineiro revelado no 18º Salão Nacional de Arte Moderna em 1969, com importante participação nos salões nacionais e coletivas na década de 1970, sempre com uma produção expressiva em desenho.

Quanto à paleta de cores, estas são terrosas e há vestígios de linhas, o que exige do olhar um conhecimento dos materiais empregados, pois o suporte (o papel branco de fundo) assume representação das luzes, passando da função *fundo* para a função *forma* e vice-versa. Esse movimento moderno era essencialmente um retorno às ideias de um desenho formal, que quase se perdeu no caminho da eufórica busca da representação naturalística.

Nas representações planares da figura humana (Figuras 78, 104 e 110), entre aquelas em que não há emprego da perspectiva, e sim de planos paralelos ou sugestivos, estão as que se localizam em um cenário, definido ou sugerido, no entanto, ocupam o espaço bidimensional do suporte, e sua força expressiva está no exercício da linha enquanto definidora da forma. Seu conteúdo tem sentido irônico na direção de Honoré Daumier⁸⁷, e outros por sua técnica em aguada e pela valorização da mancha que modela a figura humana. A sua técnica representativa deixa o gesto, o traço da ponta do pastel a óleo em sua dinâmica, sem abandonar a linha de contorno que define as formas anatômicas.

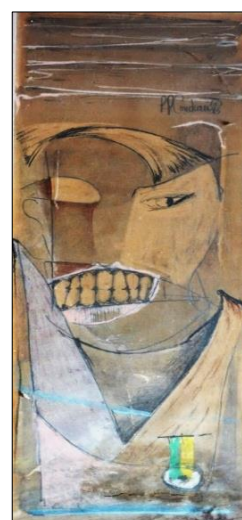
Figura 104 - Neder Charone. Na academia. Série: “Academias”. 0.61 x 0.38. Pastel óleo sobre papel, 1993. Coleção NC.



Figura 78 - P.P. Condurú. Sem título. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1991. Coleção JM.



Figura 110 - P.P. Cundurú. *Secretário do Batman*. 0.18 x 0.55. Téc. mista; pastel óleo e grafite, 1985. Coleção NC.



⁸⁷ Honoré-Victorin Daumier (1808-1879), desenhista, pintor e gravurista francês da primeira metade do século XIX. Sua característica é um traço caricatural.

As produções em desenho de P.P. Condurú derivam de um gesto rebelde, de como o artista registra o mundo, num gosto de base toulluseano (de Toulouse Lautrec), em suas ironias ácidas como crítica à sociedade do momento. Em outros, percebe-se o onirismo de Hieronimos Bosch, mas é importante notar o traço, a linha determinante nas formas humanas não se enquadrando em nenhum *ismo*, mas dando forma à sua linguagem gráfica e provocando certo alvoroço nos meios artísticos, dando-se o direito de criar uma imagem síntese perfeitamente dentro do esquema gráfico. O gesto impulsivo que registra as linhas que configuram a face humana reside sob uma base de tons diluídos, que ajudam a perceber os detalhes anatômicos (mas sintéticos) em sua representação – os desenhos de Condurú enquadram-se na significação enquanto disciplina e técnica, deixando o sentido gráfico definir o seu conteúdo, num movimento definido e promovido pelo próprio artista: o de grafosfera (Debray) – ver Figuras 76 e 77.

Há uma reação emocional no ato de desenhar, mais do que a reação intelectual. O artista atua em desenho ou pintura baseado na sua intuição e imaginação, em lugar da observação e descrição. Este simbolismo sugere outra realidade: melancolia, sexualidade ou ação ameaçadora, tentando mostrar um lado obscuro e já não mais a cópia do mundo, mas a configuração de um mundo visto e traduzido pelo artista.

Figura 76 - P.P. Condurú. Sem título. Série *Rostos*. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1992. Coleção JM.



Figura 77 - P.P. Condurú. Sem título. Série *Rostos*. 0.35 x 0.40. Téc. mista, pastel óleo e crayon, 1991. Coleção JM.



Nas aquarelas de Walter Bandeira (Figuras 084 a 086) nota-se uma progressão técnica e representacional da figura humana (dos anos de 1989 a 1999) onde o desenho se funde à mancha da cor na busca da pureza visual. Se observarmos a sequência do período de suas produções, as obras se mostram em uma estética na composição e na linha que define a figura humana, beirando a um expressionismo bem particular.

Sendo o seu autor originário do teatro, as figuras são carregadas de uma dramaticidade brechtiana, quando este afirma em sua teoria que o ator deve dominar a arte da observação antes das demais artes, e importando o que viu para mostrar aquilo que sabe que é o mais importante. O desenho que serve de base para a pintura em aquarela não segue uma estrutura anatômica, mas sugere as proporções e partes do corpo; e há uma presença marcante e notória das mãos, que é uma parte do corpo do ator bem explorado durante uma interpretação. Há expressividade densa nas cores terrosas, com poucos efeitos de luminosidade, quer seja usado para o reflexo das luzes ou mesmo na representação dos volumes. Essas obras são bem marcadas de um intencionalismo e significado dramático, beirando a caricatura e distanciadas de uma criação artística superficial.

Figura 64 - Walter Bandeira. Sem título. 0.42 x 0.45. Aquarela, 1989. Coleção MK.



Figura 116 - Walter Bandeira. Sem título. 0.18 x 0.25. Aquarela, 1992. Coleção NC.

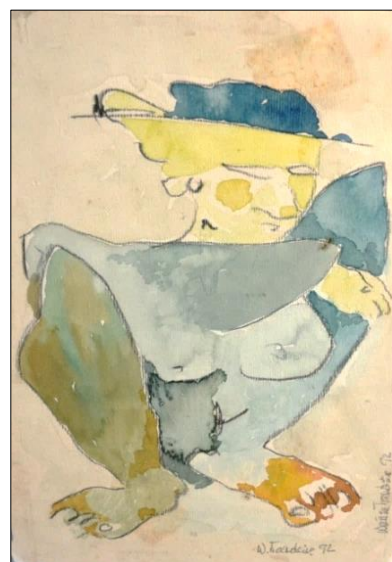


Figura 92 - Walter Bandeira. Sem título. 0.24 x 0.35. Téc. mista aquarela e grafite, 1993. Coleção JM.



Ao dirigir o olhar às obras de arte das coleções, podemos dizer que a história destas coleções estão associadas com a história dos artistas, quanto à sua técnica, disciplina e expressão criativa, por meio de seus temas naturais ou factuais e da memória social expressas nas criações, tendo os elementos da sintaxe visual (ponto, linha, forma, cor e textura) empregados como suporte para registros daqueles, e que denotam a compreensão de sua época. Na constituição do universo artístico, há poucos conteúdos declaradamente representativos de situações sociais presenciadas pelos artistas, porém diz sobre suas memórias do período de sua execução, ou seja, o olho percebe à distância alguns fatos, para me aproximar mais uma vez da percepção histórica de Le Goff (1996).

Na percepção das obras, é possível ser motivado por outros tipos de sentidos, para além da razão estral da leitura dos códigos empregados na sua construção. Buscando as declarações de seus proprietários, há grandes resquícios do sentido de gosto e do momento estético da sua exibição, mas sensíveis aos princípios como forma, conteúdo, composição, técnica e materialidade. Da unidade de texturas à unidade da linha do desenho e da presença da cor pigmento, as obras hoje tidas como documentos e memória nos surpreende o olhar.

6 PARA CONCLUIR O PENSAMENTO, A MEMÓRIA VOLTA A (RE)AFLORAR

Assim, respondo a Michel Certeau (2002), com a minha historiografia cheia de peculiaridades sobre o objeto de investigação. O que é essa escrita e qual a sua relevância? É sobre as obras de arte produzidas num determinado período de tempo e tidas como escolhas pessoais por gosto, conhecimento e mecenato, entre as quais quais reside implicitamente ações de caráter estético, social, histórico e político de uma fase da produção artística em Belém do Pará. Ao emergir do espaço particular e serem por mim consideradas *documentos*, assumem a categoria de *coisas* na vida de seus detentores.

Em toda essa vivência e no período de tempo refletido, esta fala tem bases no envolvimento e atuação do autor na cultura e na prática pedagógica do ensino das artes plásticas e visuais, no qual a figuração da realidade se presentificou constantemente no sentido do simbólico e bem distante do caráter documental, ou seja, o caráter representacional por sua veracidade naquele aspecto dos pintores acadêmicos.

No universo das coleções exploradas, estas apresentam formatação bem ecléticas, ao reunirem, além de pinturas e alguns desenhos, esculturas, baixos relevos, elementos de artesanaria e artes populares, fotos e vídeos, como também objetos de antiguidade e de design, porém, só foram listadas aquelas produzidas no período delimitado. Quanto aos seus motivos apresentados, há pouco ou nada de acontecimento histórico ou político-social das décadas são referendados, estes ficando no âmbito das intenções ou sugestões, enquanto os fatos são relidos pela ótica do artista e tomam outra conotação mais plástica e visual, denotando a inexistência de uma “escola” estética e formal dominante, mas a maneira expressiva e criativa do artista enquanto sua “identificação” plástico-visual, diante do motivo que lhe “inspirou” a criação.

Em algumas obras dos conjuntos pesquisados, estas ficam ao nível primário de representação mimética, enquanto que em outras não apresentam o óbvio, e veem além de seus temas, que se concretizam à maneira representacional; através de elementos não figurativos, esta concebida por apresentar aquilo que conhecemos do mundo e na vivência; umas abandonando os princípios da profundidade renascentista, pela representação planar, muito na direção de um *instantâneo* do mundo, enquanto motivo pictórico e visual, numa grafia gestualística registrada pela mão no espaço do suporte, expressando não mais a excelência da técnica, mais sim o exercício de síntese pelo sentimento. Aqui há o encantamento pela tecnologia de sua concepção.

As emoções fixadas nos conteúdos são históricas, e estas não são universais nem atemporais, mas se configuram como o estar *atravessado por uma memória*. Eis porque se pode falar, com Aby Warburg, de “sobrevivências”; e Goethe, por sua vez, que já havia caracterizado a condição do trabalho artístico sob o aspecto de paradoxo: de que nada nos distancia do mundo como a arte e nada nos reconduz a ele mais seguramente que a arte – atitudes assim foram ouvidas de Geraldo Teixeira, P.P. Condurú e Tadeu Lobato.

Dos grupos de artistas reunidos, estes estavam embasados por um posicionamento político ou estético juntos, numa ação de coletividade, sempre em defesa de um ideal do momento, tal qual nos idos do anos 1980 e 90, quando a Amazônia tornou-se uma preocupação universal, enquanto esperança de vida para o planeta, posta nas ações dos artistas participantes da mostra “*Arte Amazonas*”, envolvendo artistas dos estados do Pará e Amazonas – cada um individualmente com sua grafia. Outro conjunto marcou pelo seu posicionamento de sair do tradicional “quadro na parede” do Museu da UFPA, quando da mostra “*Onde as onça bebe água*”, com a performance de um videoinstalação e a apropriação das mangueiras como suportes de estandartes coloridos por Antar Rohit, custeados por uma grande cadeia de lojas existentes no período. Todos buscavam impactar o meio local na direção do que no sentido dos conceitos contemporâneos da arte, a Exposição “*Geração 80 como vai você?*”

A caminhada revelou grande produção, tendo como suporte o papel, condicionado por situação comercial da demora e finalização de uma pintura a óleo e sua secagem, além da aquisição de tintas acrílicas, que chegavam ao território paraense com preço comercial alto. Um artista declarou que o uso do pastel, crayons e grafites lhe proporcionava maior rapidez na execução da ideia e por alguns efeitos das linhas e pontos, apesar da diluição criar um híbrido na fronteira entre uma pintura e o desenho, o que discordei, ao chamar a atenção aos elementos da linguagem visual mais pregnante na obra – as linhas e os pontos. O uso deste material foi dominante no último quinquênio dos anos 1970 e início dos 80, porém permanecendo ainda hoje como exercícios criativos, mas sem muita luminescência, como nos desenhos de Luciano Oliveira e no grafismo ácido de PP. Condurú, na série *Rostos*.

O emprego da tinta acrílica instala-se nos anos 1980 e coincide com a abertura dos museus e salões locais, que tinham ressonância nacional; e o convite para exposições individuais e coletivas em outros estados, tais como as participações de Teixeira, Condurú e tantos outros. O grande exercício está na série, com a percepção visual e tátil traduzida em texturas e colagens (*Troncos*) e sobre os cupins (*Quem gosta de arte*), ao se embevecer com a percepção da textura construída pelos insetos e executadas em acrílica através de pontos sobre manchas, beirando a abstração, como também nas investidas em obras abstratas de Simões. Mas

a grande maestria ficou na série de *Marinhas e Bosques* em grandes telas criadas por Benedicto Mello, pelo esmero e luminosidade na paleta dos tons verdes. Vasari acreditava que deveríamos conhecer a técnica para julgar e apreciar o que o artista fez.

Há muito exercício também em técnica mista e o emprego de outros materiais como apropriação para melhor expressão e comunicação artísticas. Igualmente, tão intensa quanto o papel que servia de suporte à tinta acrílica, aponto os experimentos autodidatas de Marinaldo e a busca de efeitos técnicos da tinta sobre as várias gramaturas.

A produção levantada nos anos pelos artistas presentes nos acervos demonstra que décadas de 1980 e 1990, alguns deles presentes com várias obras nos três acervos pesquisados presentificaram-se qualitativa e quantitativamente mais seguros de suas carreiras e criações num jogo da forma, do conteúdo, do suporte e da técnica, numa liberdade que solidificava suas trajetórias, entre os quais cito Moraes Rego, Teixeira e Condurú. Essa produção também foi incentivada pela implantação de galerias e coletivos, o que levou a um grande número de exposições individuais, proporcionando a comercialização de obras e, dessa forma, “alimentar” as coleções em crescimento, fato relatado nas conversas com seus detentores sobre a constituição das coleções. Isso demonstra que as produções artísticas não ocorrem isoladamente das situações sociais em que a arte se desenvolve.

Isso atesta a participação política e social: política na criação de um campo profissionalizante emergente e na construção de uma história das obras de arte em Belém do Pará; e socialmente, por expandir a educação visual e estética da população, ao retirar do isolamento intelectual, apagando o colonialismo exterior, ao mesmo tempo em que alimenta e incentiva os cursos de graduação em artes visuais no estado, promovendo a arte ao nível das necessidades intelectuais básicas na formação de uma geração, por meio de “revoluções” contínuas, não tanto pelo gosto artístico, mas também no próprio objeto daquilo que aprendemos a definir como arte.

A questão de refletir sobre a participação dos artistas na vida política local, nas bases da afirmação de Amaral, não está somente nos conteúdos de suas criações, mas muito mais nas atitudes públicas e esse posicionamento é mais visível nas criações temáticas e alegóricas dos cortejos carnavalescos. Em sua estrutura organizacional, as escolas de samba têm seu “atelier” em grandes espaços identificados como barracões, e que no seu cotidiano consiste em uma escola de artes e ofícios. Estes darão materialidade à criação do carnavalesco, com a finalidade de realizar a união entre a sonoridade e a “realidade” do tema. No período escolhido para este estudo, a atividade político-partidária era atuante nesses redutos e a sua convicção gerava sempre um tema de fundo que solicitava identificação ou revolta. Essa é uma das características

das escolas de samba, que também num processo lúdico ajudam na conscientização e educação. Ou seja, numa representação icônica e evocadora das coisas do seu entorno, do seu mundo, tomam vida em sua convicção política através da “denúncia” carnavalesca.

A geração 1970/80/90 paraense construiu uma trajetória que se assume como inteligência artística, ao engajar-se numa produção de obras que se distanciavam das apropriações folclóricas relativas à região, que foi marcada por atitudes como a implantação dum Salão de Arte Contemporânea, mostrando resultados visuais investigativos da dimensão da Amazônia, mesmo que num processo individual e aberto. Aí reside o envolvimento de bases políticas.

Finalmente, no processo de escritura desta tese revelou-se não tanto a necessidade de pontuar uma história da arte em seu sentido estrito, mas a vontade de permear as narrativas já existentes (FARIAS, 2003; MEDEIROS, 2012; MOKARZEL, 2014; FLETCHER, 2016; COSTA, 2019; MEIRA, 2019) com um tom de pesquisador-cronista que vivenciou como “testemunha ocular”, muito dos fatos plástico-visuais listados e que fez de sua experiência docente um espaço de diálogo entre a produção artística contemporânea e o ensino/aprendizagem em artes na academia e vice-versa.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Campinas: UNICAMP, 2014.
- ALENCAR, Cristina. **Guia de Museus e Galerias de Arte de Belém**. Belém: Banco da Amazônia; Gráfica Alves, 2010.
- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira - 1930 a 1970**. São Paulo: Nobel, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- ARAUJO, Hiram. **Carnaval, seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BELTING, Hans. **O fim da História da Arte - uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. **Antropologia da Imagem. Por uma ciência da imagem**. Lisboa; KKYM/EAUM, 2014.
- BENJAMIN, Walter: Como Colecionar livros. **Ensaios e Notas**, 2 mar., 2016. Disponível em: [https://ensaiosnotas.com/2016/03/02/walter-benjamin-como-colecionarlivros/#:~:text=Para% 20ele%2C%20n%C3%A3o%20apenas%20livros,velho%20%C3%A9%20o%20seu%20renascimento](https://ensaiosnotas.com/2016/03/02/walter-benjamin-como-colecionarlivros/#:~:text=Para%20ele%2C%20n%C3%A3o%20apenas%20livros,velho%20%C3%A9%20o%20seu%20renascimento). Acesso em: 3 maio, 2019.
- BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERMMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BLOM, Philipp. **Ter e Manter - uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História – ou ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O Meio como Ponto Zero – Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade, 4).
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Bauru: EDUSC, 2004.
- _____. **A Escola dos Annales – 1929-1989**. São Paulo: UNESP, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A Cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade**. Belém: Edições do Autor, 2010.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o Mito e a Fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Marize; PEREIRA, Sônia Gomes. **Coleções de Arte: Formação, Exibição e Ensino**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.

CECIM. Vicente. **O Colonialismo na Amazônia**. As Artes Visuais na Amazônia – reflexões sobre uma visualidade regional. Manaus: FUNARTE/SEMEC, 1985.

CERTEAU. Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

COSTA. Gil Vieira. **Arte em Belém – do abstracionismo a visualidade amazônica (1957 1985)**. 2019. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) – Universidade federal do Pará, Belém, 2019.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: EDUSP, 2006.

DESVALLÉES. André; MAIRESSE, Francois. (Eds.). **Conceitos Chaves de Museologia**. Tradução e Comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM; Armand Colin, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente – História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do Tempo. História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: EDUFMG, 2015.

DOBY, George. **Ensaio de Ego-história**. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

DOSSE, Francois. **O Desafio Biográfico**. São Paulo: EDUSP, 2015.

EAGLETON. Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: EDUNESP, 2011.

FARIAS, E. da S. **Calor, Chuva, Tela e Canivete – \ pintura no tempo do Modernismo em Belém do Pará**. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FERNANDES, Caroline. **O Moderno em Aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera Amazônica: Arte, Mecenato e Colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. **Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFPE**, Recife, v. 28, n. 1, 2010.

- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia**. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- FLETCHER, John. **ARTE PARÁ: uma interpretação antropológica e visual**. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- FRANCASTEL, Pierre. **Arte e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução de Jason Campleo. **Revista da Antropologia**, ano 6, v. 1, n. 8, jul., 2005.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. Porto Alegre: Mestre Jou, [s. d.].
- HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- INGOLD, Tin. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, jan./jun. 2012.
- KLEE, Paul. **Sobre Arte Moderna e outros ensaios**. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.
- LAMBERT, Susan. **El Dibujo – técnica y utilidad, una introducción a la percepción del dibujo**. Madrid: Hermann Blume, 1985.
- LE GOFF, Jacques. **A História deve ser dividida em pedaços?** São Paulo: EDUNESP, 2015.
- _____. **História e Memória**. Campinas: EDUNICAMP, 1996.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Conversão Semiótica**. Belém: EDUFPA, 2017.
- _____. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: EDUFPA, 2017.
- _____. **Por uma fala amazônica sobre a cultura**. As Artes Visuais na Amazônia – reflexões sobre uma visualidade regional. Manaus: FUNARTE/SEMEC, 1985.
- MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. (Orgs). **Coleções e Colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.
- MEDEIROS, José Afonso; HAMOY, Idanise. 40 anos de educação artística: breve história do ensino superior em artes na Amazônia oriental. In: ENCONTRO DA ANPAP, 26. 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: PUC/Campinas, 2017. p.1740-1755.
- MEDEIROS, José Afonso. **80/90 do20: as encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração**. In: ENCONTRO DA ANPAP, 21, 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.
- MEIRA, Maria Angélica. **A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará**. 2019. Dissertação (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material - documentos pessoais no espaço público. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, p. 89-103, 1998.

_____. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENEZES, Philadelpho. **A Crise do Passado. Modernidade. Vanguarda. Metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 2001.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOKARZEL, Marisa. **Navegante da luz - Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental**. Belém: Kamara Kó, 2014.

NORA, Pierre et al. **Ensaio de Ego-História**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PINHEIRO JR., Osmar. **A Visualidade Amazônica**. As Artes Visuais na Amazônia – reflexões sobre uma visualidade regional. Manaus: FUNARTE/SEMEC, 1985.

_____. Artes Plásticas no Pará hoje. In: FUNARTE. **Presença das regiões: aspectos do trabalho de artes plásticas no Brasil – Sala Especial**. Catálogo do IV Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista de Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RÊGO, José de Moraes. **40 Anos de Arte**. Belém: Edição do Autor, 1986.

RICOUER, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: EDUNICAMP, 2012.

SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

TEIXEIRA, Homerval Ribeiro. **Cláudio Barradas: tempo e teatro**. Belém: Edição do autor, 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

WOLLHEIM, Richard. **A Arte e seus objetos**. São Paulo, Martins Fontes, 1994.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 v.

JORNAIS E PERIÓDICOS

A Folha do Norte (1970-1999):

Ano de 1970: janeiro, fevereiro, março, outubro.

Ano de 1971: janeiro, fevereiro, maio.

Ano de 1972: fevereiro, março, abril, maio, junho.

Ano de 1973: janeiro, fevereiro, abril, maio, junho.

Ano de 1974: fevereiro, outubro.

Ano de 1975: maio, dezembro.

Ano de 1976: janeiro, março.

Ano de 1977: fevereiro, março, maio.

Ano de 1978: fevereiro, setembro.

Ano de 1979: fevereiro, setembro, outubro, dezembro.

Ano de 1980: fevereiro

Ano de 1981: fevereiro.

Ano de 1982: fevereiro, junho, outubro.

Ano de 1983: fevereiro, maio, outubro.

Ano de 1984: fevereiro, setembro.

Ano de 1985: janeiro, fevereiro, outubro

Ano de 1986: janeiro, fevereiro, março.

Ano de 1987: janeiro, fevereiro, abril, maio, junho, outubro.

Ano de 1988: fevereiro, agosto, outubro.

Ano de 1989: março, agosto.

Ano de 1991: janeiro, fevereiro.

Ano de 1992: fevereiro.

Ano de 1993: fevereiro.

Ano de 1994: fevereiro, abril.

Ano de 1995: fevereiro, abril, agosto.

Ano de 1996: fevereiro.

Ano de 1997: fevereiro, abril.

Ano de 1998: fevereiro.

Ano de 1999; março.

A Província do Pará (1970):

Ano de 1970: 2º Caderno. *Exposição de artistas plásticos do sul*, Galeria Angelus, com Caribé, Djanira, Fayga Ostrower, Ivan Serpa;

Coluna Em Frente, Edwaldo Martins: *Consulado de Portugal entrega o retrato de Francisco Caldeira Castelo Branco*.

CONVERSAS:

Prof. João Merçês: Catalogação e foto: 13 de setembro de 2017;
Entrevista :14 de setembro de 2017.

Dr. Milton Kanashiro: Visita, sondagem, entrevista: 21 de dezembro de 2017
Catalogação e fotos: 28 de janeiro de 2018.

Artistas:

Arthur Leandro: 15 de novembro de 2016

Pe. Cláudio Barradas: 21 de setembro de 2018, 15 às 17h, Casa Paroquial Tabor, Icoaraci.

Ator/Diretor Geraldo Salles: 22 de janeiro de 2018, 15h às 18h, Rua Aristides Lobo, nº 217

Nina Matos: 17 de agosto de 2018. Museu de Arte de Belém (MABE)/Galeria Municipal, 15h às 17h.

Lucinha/Luena Chaves: 5 de julho de 2016 Vila Bolonha, Espaço da Galeria, 9h às 12h.

Sr. Sérgio Melo: 22 de outubro de 2018. Museu do Estado do Pará, 10h às 11h45.

Makikó Akao: 16 de julho de 2019. FotoAtiva, Trav. Frutuoso Guimarães, 10h.

Tadeu Lobato: 24 de julho de 2019. Museu da UFPA, 15h.

Nando Lima: 6 de agosto de 2019. Trav. 14 de Abril, Espaço Cênico REATOR, 15h.

Geraldo Teixeira: 12 de setembro de 2019. Av. José Bonifácio, nº 6, 9h.

P.P. Condurú – 9 de outubro de 2019. Travessa de Óbidos, n. 9, 20h.

Auxiliares:

Bolsista voluntário: Pedro Henrique Souza – aluno do Curso de Artes Visuais.

Fotógrafos: Anastácio Trindade Campos – acervos Milton Kanashiro e Neder Charone.
Lucivaldo Sena – acervo João Merçês e exposição “A Pintura vai bem”.

Ficha catalográfica das obras: Museóloga Msc. Christiane Matos.

Apoio Tecnológico: André Freitas, mestrando do PPGArtes.

ANEXO

ANEXO A

TERMO DE USO PARA IMAGEM


PREFEITURA DE
BELEM
 PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM
 FUNDAÇÃO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELÉM
 MUSEU DE ARTE DE BELÉM

TERMO DE USO PARA IMAGENS DO ACERVO DO MUSEU DE ARTE DE BELÉM

Pelo presente instrumento, o Museu de Arte de Belém, localizado na Pça. D. Pedro II, s/n, no Palácio Antonio Lemos – Bairro da Cidade Velha em Belém, capital do Estado do Pará, concede autorização para uso da imagem da obra *Praça da República*, do artista Antônio Diogo da Silva Parreiras, em anexo, registrada sob o nº 95/1.1/0050 de propriedade do referido museu para uso na Tese de Doutorado “Memória Artístico Estética do Final do Século XX: um estudo em coleções particulares”, de autoria de Neder Roberto Charone, que passa a fazer parte integrante deste termo, para ser veiculada/utilizada no Território Nacional Brasileiro. A referida imagem encontra-se protegida sob Direitos Autorais de propriedade e seu uso não autorizado poderá violar estas leis. A solicitante se responsabilizará por utilizar nos seus impressos as informações técnicas da obra corretamente, boa resolução, e por citar o MABE/FUMBEL/PMB. A presente autorização de uso abrange exclusivamente a concessão de uso de imagens para os fins aqui estabelecidos, pelo que qualquer outra forma de utilização e/ou reprodução, deverá ser previamente autorizada.

Belém, 16 de Setembro de 2019.

Neder Roberto Charone

Neder Roberto Charone
Solicitante

Janice Shirley Souza Lima
Janice Shirley Souza Lima
Diretora do Museu de Arte de Belém
Janice S.S. Lima
Diretora
Museu de Arte de Belém
FUMBEL

AUTOR: PARREIRAS, Antônio Diogo da Silva
TÍTULO: “Praça da República”
TÉCNICA: óleo/tela
DATA: 1905
SUPORTE: Tecido
Nº de ORDEM: 0014
Nº de TOMBO: 95/1.1/0014
DIMENSÕES: 65 x 54,4 cm



APÊNDICES

APÊNDICE A
MAPEAMENTO DE ARTISTAS POR COLEÇÕES

| Nº | Artistas | Coleção M.K. | Coleção J.M. | Coleção N.C. |
|-----------|----------------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| 01 | Marinaldo Santos | 03 | – | 03 |
| 02 | Mário Barata | 03 | – | – |
| 03 | Armando Queiroz | 02 | – | – |
| 04 | P.P. Condurú | 02 | 03 | 01 |
| 05 | Toscano Simões | 04 | – | 02 |
| 06 | Tadeu Lobato | – | 01 | – |
| 07 | Osvaldo Gaia | 01 | – | – |
| 08 | Jorge Eiró | 01 | – | – |
| 09 | Geraldo Teixeira | 01 | 02 | 02 |
| 10 | Armando Sobral | 08 | – | – |
| 11 | Ronaldo Moraes Rêgo | 01 | 06 | 01 |
| 12 | Morbach | 01 | – | – |
| 13 | Jorge Venturieri | 01 | – | – |
| 14 | Walter Bandeira | 01 | 04 | 01 |
| 15 | Anthar Rohit | – | 01 | 01 |
| 16 | Abrão Bemerguy | – | 02 | – |
| 17 | Valdir Sarubbi | – | 06 | – |
| 18 | Paulo Andrade | – | 02 | – |
| 19 | Luciano Oliveira | – | 03 | – |
| 20 | Tadeu Lobato | – | 01 | – |
| 21 | Arnaldo Vieira | – | 03 | – |
| 22 | Benedito Melo | – | 01 | – |
| 23 | Paulo Paixão | – | – | 01 |
| 24 | Emmanuel Nassar | – | – | 02 |
| 25 | Roberto de La Rocque | – | – | 01 |
| 26 | Haroldo Baleixe | – | – | 01 |
| 27 | Sheila Santos | – | – | 01 |

APÊNDICE B
MAPEAMENTO DE ARTISTAS E ANO DAS OBRAS

| Nº | Artistas | Coleção M.K. | Coleção J.M. | Coleção N.C. |
|-----------|----------------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| 01 | Marinaldo Santos | 1973/ 1992/1993 | – | 1985/1987/1989 |
| 02 | Mário Barata | 1995 | – | – |
| 03 | Armando Queiroz | 1993 | – | 1985 |
| 04 | P.P. Condurú | 1986 | 1992 | 1985 |
| 05 | Toscano Simões | 1995/99 | – | 1983 |
| 06 | Tadeu Lobato | – | – | – |
| 07 | Osvaldo Gaia | 1998 | – | – |
| 08 | Jorge Eiró | 1996 | – | – |
| 09 | Geraldo Teixeira | – | 1975 | 1989/1994 |
| 10 | Armando Sobral | 1992/93/94 | – | – |
| 11 | Ronaldo Moraes Rêgo | 1998 | 1988/1998 | – |
| 12 | Morbach | 1980 | – | – |
| 13 | Jorge Venturieri | 1989 | – | – |
| 14 | Walter Bandeira | 1989 | 1962/63/67/93 | 1992 |
| 15 | Anthar Rohit | – | 1993 | – |
| 16 | Abrão Bemerguy | – | 1987 | – |
| 17 | Valdir Sarubbi | – | – | – |
| 18 | Paulo Andrade | – | 1992/ 1993 | – |
| 19 | Luciano Oliveira | – | – | – |
| 20 | Tadeu Lobato | – | 1992 | – |
| 21 | Arnaldo Vieira | – | 1972/1990/1992/ | – |
| 22 | Benedito Melo | – | 1992 | – |
| 23 | Paulo Paixão | – | – | 1997 |
| 24 | Emmanuel Nassar | – | – | 1983 |
| 25 | Roberto de La Rocque | – | – | 1981 |
| 26 | Haroldo Baleixe | – | – | 1982 |
| 27 | Sheila Santos | – | – | 1990 |

APÊNDICE C
MAPEAMENTO DE ARTISTAS EM TÉCNICAS E SUPORTES

| Nº | Artistas | Coleção M.K. | Coleção J.M. | Coleção N.C. |
|----|------------------|---|--|---|
| 01 | Antar Rohit | – | Aquarela sobre seda | Aquarela sobre seda |
| 02 | Abraão Bemerguy | – | Pastel seco/nanquim sobre papel; Pastel seco/nanquim sobre papel | – |
| 03 | Arnaldo Vieira | – | Guache/nanquim sobre papel; Guache/nanquim sobre papel; Guache/nanquim sobre papel | – |
| 04 | Armando Queiroz | Colagem sobre madeira; Tinta esmalte sobre madeira; Colagem sobre madeira | – | – |
| 05 | Armando Sobral | Gravura em metal; Aguada sépia sobre papel | – | – |
| 06 | Benedicto Melo | – | Acrílica sobre tela | – |
| 07 | Emmanuel Nassar | – | – | Serigrafia sobre papel Serigrafia sobre papel |
| 08 | Geraldo Teixeira | Téc. mista sobre madeira | Nanquim sobre papel Nanquim sobre papel | Acrílica sobre tela; Acrílica sobre papel |
| 09 | Haroldo Baleixe | – | – | Aguada de nanquim sobre papel |
| 10 | Jorge Eiró | Tec. mista acrílica/ colagem sobre papel | – | – |
| 11 | Jorge Venturieri | – | – | Aquarela sobre papel |
| 12 | Luciano Oliveira | – | Pastel óleo sobre papel Pastel óleo sobre papel Pastel óleo sobre papel | Pastel óleo sobre papel |
| 13 | Marinaldo Santos | Colagem/acrílica sobre papel; Serigrafia; Acrílica sobre tela | – | Acrílica sobre papel; Acrílica sobre papel; Colagem sobre papel |
| 14 | Mário Barata II | Aquarela sobre linho; Aquarela sobre papel Aquarela sobre papel | – | – |
| 15 | Pedro Morbach | Nanquim sobre papel | – | – |

| Nº | Artistas | Coleção M.K. | Coleção J.M. | Coleção N.C. |
|----|---------------------|---|--|---|
| 16 | Neder Charone | – | – | Pastel óleo sobre papel; Pastel óleo sobre papel; Pastel óleo sobre papel; Gravura em metal sobre papel; Pastel óleo/nanquim; Téc. mista pastel óleo/coagem; Téc. mista pastel óleo/colagem |
| 17 | Osvaldo Gaia | Acrílica sobre tela | – | – |
| 18 | PP Condurú | Acrílica sobre tela; Acrílica sobre tela | Téc. mista pastel óleo sobre papel; Téc. mista pastel óleo sobre papel; Téc. mista pastel óleo sobre papel | Pastel óleo/grafite sobre papel |
| 19 | Paulo Paixão | – | – | Gravura em metal sobre papel |
| 20 | Paulo Andrade | – | Pastel óleo sobre papel; Acrílica sobre tela | – |
| 21 | Ronaldo Moraes Rêgo | Gravura em metal | Objeto em madeira; Tinta acrílica e colagem; Acrílica sobre tela e colagem; Acrílica sobre tela e colagem; Acrílica sobre tela; Acrílica sobre tela | Pastel óleo sobre papel |
| 22 | Roberto la Rocque | – | – | Aquarela a nanquim |
| 23 | Sheila Santos | – | – | Xilogravura sobre papel |
| 24 | Tadeu Lobato | – | Acrílica sobre tela | – |
| 25 | Toscano Simões | Téc. mista acrílica/colagem; Acrílica sobre tela; Acrílica sobre tela; Acrílica sobre tela | – | Desenho a pastel e grafite sobre papel; Desenho a pastel sobre papel |
| 26 | Valdir Sarubbi | – | Tinta sintética sobre papel; Tinta sintética sobre papel; Tinta sintética sobre papel; Gravura em metal | – |
| 27 | Walter Bandeira | Aquarela sobre papel | Aquarela sobre papel | Aquarela e grafite sobre papel |

APÊNDICE D
CONVERSA/SONDAGEM COM O PROF. DR. MILTON KANASHIRO
MEMÓRIA /DEPOIMENTO SOBRE A FORMAÇÃO DO ACERVO

Entrevista/sondagem: Milton Kanashiro

Data: 22 de novembro de 2019, das 9:0h as 12h50; e 25 novembro 2017, das 15h às 18h

End.: Trav. Padre Prudêncio, esquina com Rua Aristides Lobo, Bairro da Campina, Belém/PA.

Descrição: O acervo visitado está ocupando os espaços residenciais, em excelente estado de conservação, envolvendo obras em desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia e alguns vídeos.

Chama a atenção e é perceptível o número considerável de exemplos de arte popular e design contemporâneos.

Total de Obras :210 (total aproximado, segundo o proprietário)

Obras do período selecionado: 29

Depoimento: Milton Kanashiro

1) Quando foi o início do acervo? E em que tempo?

A primeira obra adquirida com a concepção pessoal de estar comprando uma obra de arte, foi em dezembro de 89 (Bazar de Natal em North Carolina, USA), embora tivesse comprado desenhos impressos ou mesmo peças de argila anteriormente, também considerados como obras de arte pela beleza e simbolismo. No período de agosto de 1984 a maio de 1990 morei em Raleigh, NC-USA, um local muito rico em ceramistas e um estado muito culturalmente rico, com histórico lendário do Barba Negra na costa leste, e campos de cultivo de algodão e fumo, passando por regiões de média altitude até as montanhas do Apalachian. Uma região bastante rica em diversidade de espécies, que dava um colorido de especial beleza no outono, com a diversidade de cores nas montanhas.

2) As obras adquiridas por que motivo/critério, Qual?

A aquisição das obras foi simplesmente por uma identificação; e que naquele momento ela me tocava profundamente e entendi que seria importante tê-la próximo para apreciá-la a todo e qualquer momento. Havia visto o filme do Win Wenders – Asas do Desejo (título em português) e o filme tinha me tocado muito pela temática do roteiro. Para mim, naquele momento a obra (uma pequena escultura em ferro, Jim Austim em 1989, Raleigh, N.C. USA), um corpo humano atravessando uma placa me lembrou na verdade um anjo, tendo as placas como um par de asas... talvez o momento de muita pressão psicológica em função do meu doutorado, tenha ali personificado um anjo que me ajudaria a vencer aqueles momentos bastante difíceis. Havia visto há pouco tempo o filme "Asas do Desejo" de Wim Wenders, gostado muito do filme. Enfim, uma peça me tocou profundamente, e mesmo sem muitas condições de estar comprando algo não essencialmente necessário, decidi adquiri-la por entender que me confortaria num plano espiritual ter esta obra próximo e poder tocá-la, pois para mim uma escultura sempre foi também um objeto para sentir pelo tato, a beleza da textura dos materiais utilizados.

3) Qual era o maior aspecto cultural das três últimas décadas do séc. XX. na sua percepção?

Não tenho uma percepção clara do aspecto cultural do período dessas três décadas, além das limitações de informação e expressão livre de ideais, por estarmos em um regime militar (1964-1982?) e uma ansiedade para um regime democrático. Apesar de estar em um mesmo período, com certeza o aspecto cultural era exercitado e percebido de forma Brasil, e nos diversos espaços de manifestação coletiva, e.g, universidades, ambientes de trabalho, comércio urbano, zonas rurais (alguns locais muito tensos em função das presença de movimentos da igreja católica progressista) Não acompanhei o movimento de artes plásticas ou artes visuais, apenas na música, as bandas de rock (80's) ganharam espaço e reconhecimento do público, e mais na década de noventa, creio que o cinema brasileiro tem um reconhecimento do público interno e também internacional. Esta é uma percepção muito geral e pessoal.

Especificamente nas artes visuais, ao chegar dos Estados Unidos em maio de 1990 eu começo a visitar exposições no Museu UFPA, CCBEU, MABE e começo a adquirir obras e ter contato direto com artistas locais, como João Pinto, Gitesh, Marinaldo Santos, Osvaldo Gaia, Toscano Simões, P.P. Condurú, Paulo Souza, Geraldo Teixeira, Jorge Eiró, Eliene Tenório, Nina Matos, Nio Dias etc. Na fotografia, Miguel Chikaoka, Octavio Cardoso, Walda Marques, Flávia Mutran, Paula Sampaio, Maria Cristina, Mariano Klautau, Paulo Almeida etc. A partir desses contatos e visitas a exposições, fui adquirindo obras e formando o atual acervo. Grande parte adquirido a partir de 2000.

APÊNDICE E
CONVERSA/SONDAGEM COM PROF. JOÃO MACIEL MERCÊS
MEMÓRIA/DEPOIMENTO SOBRE A FORMAÇÃO DO ACERVO
REGISTRO DOCUMENTAL DO ACERVO DO PROF. JOÃO MERCÊS

Entrevista/sondagem: João Maciel Mercês

Data: 13 de setembro de 2017, às 9h36.

End.: Rua Bernal do Couto, n1208 bairro do Umarizal.

Descrição: O Referido acervo encontra-se em espaço residencial, em bom estado de conservação. Dele constam pinturas, gravuras, desenhos e esculturas de artistas paraenses e nacionais.

- São obras em óleo sobre tela em várias dimensões, sobre madeira, sobre papel, esculturas de porte médio e pequeno em metal e cerâmica.
- Molduras do vidro para as obras em suporte papel^{1/4} e outras sem moldura.

Número de obras: 80

Depoimento de João Maciel Mercês

N.R.: Quando foi o início do acervo? Em que tempo?

J.M.: Não tenho ideia, mas desde sempre fui chegado a obras de arte.

N.R.: As obras foram adquiridas por que motivo/critério? Qual?

J.M.: Muitas foram adquiridas e outras foram presenteadas, por viver no meio de artistas, mas cerca de 30% do acervo foi por motivos estéticos e artístico, algumas por mecenato.

N.R.: Qual era o aspecto cultural das três últimas décadas do séc. XX na sua percepção?

J.M.: Foi efervescente nas manifestações. Havia o museu da UFPA, a galeria do Theatro da Paz e o conjunto do Centur. Havia outras que não me lembro. Ah! A Galeria UM. Nos anos de 1970 um grande evento foi a implantação do curso de Arquitetura, e vieram outras pessoas com uma visão diferente daquela regional... uma visão mais, digamos, internacional [...] havia artistas que recebiam pessoas para conversar e também receber artistas, como o Rui Meira, o Emmanuel Nassar [...], inclusive o Marinaldo Santos andou por lá [...] a cultura era feita por pessoas de estirpe, que tinham uma visão da Amazônia como essa coisa exótica, como o Rui Barata, que vinha de Santarém, mas tinha um saber acadêmico, uma visão da universidade...um pouco distanciada. Não é como Dalcídio Jurandir... já lestes Inglês de Souza? pois é [...] ele morou aqui e foi embora para o Rio de Janeiro, mas não ficou [...] a cultura era feita por gente de saber e o agito acontecia no Bar do Parque.

N.R.: O que tu achas se eu aproximar a postura do Rui Barata da figura do Flaneur?

J.M.: Lembro dele discutindo com a professora Maria de Lourdes Sobral depois de uma exposição que o curso de educação artística fez na galeria Angelus [...] acho que pode [...] e no bar que havia na rua lá embaixo [...] o "Tonga", do Avelino Vale, que fazia musica [...] foi marido da Jane Beltrão... ah! A Fafá de Belém saía descalça da Boate Porão/da Assembleia vestida de noiva [...] já era uma contravenção....

N.R.: Me lembro dela meio sem jeito para entrar em cena e cantar no *Tem Muita Goma no meu Tacacá*.

J.M.: Nos anos 70 era um grande movimento de teatro amador [...] foi a inauguração do Teatro Waldemar Henrique [...]; pelo Ripper, havia o do SESI também na Almirante Barroso). Eu fui diretor do Museu da UFPA por 9 anos, e a Jane queria o Emmanuel, mas ele não aceitou [...]. Foi legal quando eu estava no Museu da UFPA, porque trouxemos o povo de Educação Artística [...].

N.R.: Você se lembra quando foi a exposição denominada "Quando as onças bebe água?" Não era um grupo, mais uma reunião de artistas novos e me lembro do Alexandre Sequeira [...], inclusive revestiram a fachada do museu com panos coloridos [...] (silêncio). Tu tens que conversar com a Maria Silvia Nunes [...] muito para contar.... Se tu quiseres eu falo com ela [...] aquela casa do Benedito em Mosqueiro, projeto da Dina de Oliveira [...] ela comprou uma casa linda na Cidade Velha, que o quintal dela é o rio...

N.R.: Mas, peraí... o Henrique Pena quando vivo sempre afirmou ser dele o projeto.

J.M.: Não. Que eu saiba...

J.M.: Neder: Dá licença, é o fotógrafo. Podemos marcar para amanhã às 9 horas?

N.R.: Não, às 10, porque eu tenho ginástica. Então, amanhã [...].

APÊNDICE F
VISITA AO ATELIER DO ARTISTA GERALDO TEIXEIRA
DIA 15 DE JULHO DE 2019, ÀS 9h10

N.R.: Agradecido por me receber, e como lhe falei, estou em busca de esclarecimentos para concluir uma tese de doutorado onde pesquiso a cultura artística e cultural dos anos de 1970, 1980 e 19890 em Belém. Só que em obras de pintura, mas apenas aquelas que estão em coleções particulares e há produções tuas nos três acervos.

G.T.: Pois é, sempre vivi de pintura... lembrás quando saías da Arquitetura [...] e naquela casa que eu morava com meus pais [...], sempre pintando [...], mas comecei com desenhos, mas a pintura sempre foi o meu objetivo [...], a princípio, o movimento aqui era bem restrito [...], poucas exposições; e quem as fazia era considerado de elite (risos).

N.R. Sim, isso mesmo. Era considerado intelectual...Mas me conta, como foram os anos de 1970, 80 e 90 do século passado?

G.T.: Me lembro que o movimento era mais político, com as atitudes do Osmar e do Simões, que tinham vindo [...], retornado de São Paulo parece. Ele andou por lá [...] aí tentaram fundar uma cooperativa com apoio da prefeitura, se não me engano, porque o pai do Osmarzinho era, parece, da prefeitura [...], mas era um movimento ainda encabulado. Aí veio a Galeria Um e foi muito bom, com palestras e cursos [...] estavam chegando aqui as tintas acrílicas – caras pra dedéu (risos), mas não deu certo. Parece de Osmar estava saindo pra outro esquema, eu sei que foi a Virgínia Keuffer, se não me falha a memória [...].

N.R.: Mas os concursos? Havia alguns?

G.T.: Poucos... e era da Listel... a prefeitura e o governo prometiam e não faziam. Aí o “seu” Romulo chamou alguns artistas e outras pessoas pra fazer um salão durante o Círio... No início foi com o pessoal daqui. Foi um reboleço... foi ótimo... todo mundo se movimentou e que depois cresceu. E eu acho que perdeu o rumo, até porque não [...] hoje eu digo hoje [...] não é mais convincente premiar num salão. Ah sim!... Se perdeu também a mostra *Arte e Paixão*, que o Bené fazia no CENTUR, quando ele abriu...

N.R.: Na minha proposta de escrita pro doutorado eu questiono em cima de uma proposição da Aracy Amaral, que diz mais ou menos assim: – que os conteúdos de temas políticos e sociais podem nublar a obra de arte; e eu estou pesquisando os conteúdos dos quadros constantes nos acervos. Você teve alguma ação nesse sentido, até porque os fatos acontecidos na sociedade podem gerar um tema, né isso?

G.T.: Acho que no início dos anos 80, passando pelo Ver-o-Peso vi a torre do mercado com uma janela quebrada e a forma do mercado é muito interessante, aí fiz estudos que originaram uma das minhas primeiras exposições, que chamei de *Janelas*, na Theodoro Braga, logo que inaugurou [...] foi até o Gileno que fez a curadoria [...] ele me ajudou e escreveu a apresentação...

N.R.: Acho que tenho esse folder [...], porque uso nas minhas aulas sobre releitura da obra de arte...

G.T.: É isso mesmo... me lembro das palestras que fiz pra você na faculdade...

G.T.: E daí gerou uma série de criações mais tarde com as cadeiras...

N.R.: Sim, é mesmo... as formas são bem próximas...tenho duas obras dessa fase tua... E a fase das colagens? Como aconteceu?

G.T.: Ah! Foi uma pesquisa [...], primeiro uma pesquisa sobre textura, depois usei o objeto, o material puro sem pigmentação [...] no início eu colava lenço de papel, porque era firme e dava possibilidade de outros efeitos, mas eu imunizava pra não dar bicho [...] isso foi nos anos 90, eu acho.

N.R.: Depois não teve nenhum motivo político como *insight* pra tuas obras?

G.T.: Teve sim... quando da implantação do Mangal das Garças, que eu andei com o Emanuel (Franco) por Abaetetuba [...] e fizemos algumas criações...

N.R.: Geraldo e o SPAC, o Salão Paraense de Arte Contemporânea? O que foi que aconteceu?

G.T.: Foi um salão de artista para artista [...], foi um projeto que [...] fomos eu o Jorge (Eiró) como representantes dos artistas plásticos do Pará, com o Secretário de Cultura Guilherme de La Penha, que abarcou a proposta [...] e foi um projeto que movimentou não só aqui em Belém, mas no Brasil... O primeiro foi muito diferente, isto é, a sua proposta [...] do que se fazia por aqui [...] as obras e os conteúdos. E foi a primeira vez, acho que no Brasil [...] sei que do Norte, Nordeste e Centro nunca apresentaram uma sala com obras virtuais... com tecnologia de cine e vídeo. Foi o diferencial [...] já trazendo essa tecnologia como suporte da criação contemporânea [...]. Aí chamamos duas personalidades para julgar no segundo, que foram o Tadeu Chiarelle e o Paulo Klein, que eram nomes de respeito dentro desse universo [...] e as obras dos participantes foram bem diferentes daquelas que eram apresentadas em outro salão. Também trouxemos Leda Catunda, o Ianelli (Archangelo) e a Tomie Otake, isso pro primeiro salão, que teve uma presença de cerca de sete mil visitantes [...]; isso por conta das oficinas dadas pelos monitores. Ah! Havia um projeto pedagógico montado pelo Tadeu Lobato e Tamara Saré, que foi maravilhoso.

N.R.: E depois??

G.T.: As outras edições foram bem mais organizadas [...] a proposta do salão era criar um circuito de artes fora do eixo Rio/São Paulo/Minas, com abordagens diferentes. No IIIº Salão veio o Beuttenmuller (Alberto) e dois jurados daqui – o fotógrafo Patrick Pardini e aquele professor... Pena... o Henrique Penna. E foi o Cleidy que levou o 1º Prêmio, com obras em material de uso fora do comum, como sobras de pneu de carro [...] e foi impressionante a reação do júri. E nessa edição a fotografia teve presença marcante, com Claudia Leão e o Maneschy (Orlando), que levam prêmio aquisição [...], com uma experimentação – ou parece que era fotografia manipulada [...] aí fomos pro interior com um projeto da Tamara e Tadeu. Foi outra ação muito trabalhosa por conta do apoio [...] a Secretaria dava, mas o prefeito da cidade não [...] aí mudou o governo e as lutas políticas e ideológicas não tivemos mais [...], até porque eu e o Jorge já queríamos deixar...

N.R.: Que coisa! A cidade comportar dois grandes eventos numa mesma área da cultura né?

G.T.: Oh! Nader... Tenho compromisso agora, mas podemos voltar amanhã.

N.R.: Não, fique tranquilo... isso já me aponta uma direção [...]. Estou observando que estás voltando ao teu desenho original [...] estes teus anjos, né? E com uma técnica meio pop-art....

APÊNDICE G
VISITA AO ATELIER DO ARTISTA P.P. CONDURÚ
DIA 9 DE AGOSTO DE 2019, ÀS 18h

N.R.: Que espaço grande né? Estás trabalhando em telas grandes?

P.P.: Não, dá muito trabalho [...] estou desenhando uns alienígenas, que estão aqui próximo [...] eles têm entrado em contato [...], uma intuição forte.

N.R.: Olha, agradeço por me receber. Estou escrevendo uma tese para o curso de doutorado em Artes pela UFPA; e pesquisando as obras das três últimas décadas do século passado, que estão em coleções particulares [...]. E como foi pra ti os anos de 1970, 80 e 90 no movimento artístico em Belém?

P.P.: Olha, fizemos aquela exposição na galeria da Aliança Francesa... tu sabes bem porquê. Comprastes um desenho meu... e um do Simões né? Aí a gente queria buscar mais... aí você falou do movimento em São Paulo. E fomos... com o dinheiro que a gente ganhou na exposição e outros aí. E foi uma barra lá [...] não achamos um grupo pra participar... só encontros avulsos [...] fomos ao Rio e tivemos aula no Parque Lage [...], andamos por lá, mas os anos 70 foram de encontrar um caminho...

N.R.: Aqui em Belém na década de 1980 houve um crescimento vertiginoso com o veio da década anterior, como a Galeria UM, depois a COARTE – Cooperativa dos Artistas, o Salão Liberal de Artes, que depois foi nomeado de Salão Arte Pará, que provocou um reboliço e fez com que a produção local fosse vista com outros olhos né? Foram anos de bons salões [...]. Teve o Salão Paraense de Arte Contemporânea, que ocupava todo o CENTUR quando foi inaugurado [...]; todo mundo queria fazer exposição lá (risos), porque era de alto padrão. Mas teve também o início do Museu do Estado lá também. Quem inaugurou o Museu do Estado fui eu, quando era no 4º andar do CENTUR, além da premiação no SPAC. Mas teve também a nossa participação no Salão Nacional de Artes... estávamos eu, a Dina o Emmanuel Nassar ...

N.R.: O SPAC foi um diferencial no salto da Artes Visuais Paraenses, No Sentido Da Arte Contemporânea...

P.P.: Muito se criava pelo instinto de fazer, a atitude do artista dessa década era o impulso de fazer, onde a sua obra falava por si só, demonstrando a poética de seu criador, pois uma característica da produção do período é que as exposições eram estruturadas muito na base “da parceria”, de terem técnicas aproximadas e da não existência de uma curadoria na figura desse profissional.

N.R.: A minha questão na tese é se os acontecimentos políticos e sociais provocaram interferências no conteúdo das criações? Ou seja, se o artista foi tocado por esse evento?

P.P.: Quanto à minha ação política, não tenho alinhamento com ninguém, mas quando pintei a série dos carapanãs e cupins era uma atitude rebelde, em dizer que em Belém quem mais gosta de arte são os cupins e os mosquitos das exposições.

N.R.: Encontrei exemplares dessa série num acervo; e é interessante a tendência por um abstracionismo que digo ser “sensível”, pela pureza da técnica e composição, até porque os artistas paraenses não produzem muito nessa linha do abstracionismo [...]. É você, o Toscano e, principalmente, a Dina Oliveira...

P.P.: Mas, voltando... eu fiquei puto quando vi as telas dos pintores antigos sendo comidas pelos cupins, sem ter um projeto de reparo e manutenção [...]; os museus o que mais têm é carapanãs [...] foi meu ato de denunciar.

OBS: Depois deste momento não foi possível retornar ao objetivo da conversa. P.P. Conduzirá sua nova série de conteúdo místico e com uso de pigmentos naturais e minerais, quase uma artesanaria, aos quais serviam de base para suas tintas.

2° VOLUME



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

NEDER ROBERTO CHARONE

**NOTAS PARA UMA CRONOLOGIA ARTÍSTICO CULTURAL
NA BELÉM DO FINAL DO SÉCULO XX: ANOS 1970/80/90**

Este volume é parte integrante da Tese de Doutorado intitulada **Crônica/Memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX: três coleções e alguns biografemas.**

BELÉM
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA**

C483c Charone, Neder Roberto.

Notas para uma cronologia artístico cultural na Belém do final do século XX : décadas de 70-80 e 90 / Neder Roberto Charone. – 2021.

Este volume é parte integrante da tese “Crônica/ Memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX: três coleções e alguns biografemas” apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

1. Arte Moderna – Pará. 2. Arte - Séc. XX - Pará. 3. Arte e História. 4. Memória. I. Título.

CDD – 23. ed. 709.8115

NEDER ROBERTO CHARONE

**NOTAS PARA UMA CRONOLOGIA ARTÍSTICO CULTURAL
NA BELÉM DO FINAL DO SÉCULO XX: ANOS 1970/80/90**

Parte complementar da Tese **Crônica/Memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX: três coleções e alguns biografemas**. apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Memórias, Histórias e Educação em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Co-orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva

BELÉM
2021

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezoito (18) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e um (2021), às dezesseis (16) horas e trinta (30) minutos, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência do orientador professor doutor José Afonso Medeiros Souza, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Neder Roberto Charone intitulada: **Crônica/memorial sobre a produção artística na Belém do final do século XX: três coleções e alguns biografemas**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores doutores José Afonso Medeiros (Presidente); Rosângela Marques de Britto (Examinador Interno); Idanise Santana Azevedo Hamoy (Examinador Externo ao Programa); Joaquim Cesar Veiga Netto (Examinador Externo à Instituição); Marisa de Oliveira Mokarzel (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza agradeceu a presença de todos, inclusive daqueles que assistiam à defesa através do canal oficial do PPGARTES no Youtube, passando a palavra, em seguida, ao doutorando que apresentou a Tese em quarenta e cinco minutos. Ato contínuo, os membros da Banca Examinadora fizeram suas arguições, seguidas pelas respectivas defesas do doutorando. Concluídas as etapas de apresentação e defesa da tese, a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito EXCELENTE, considerando pontuais revisões técnicas indicadas pela Comissão para a versão final e com a indicação de publicação integral da tese. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Afonso Medeiros Souza agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-PA, 18 de março de 2021.



JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA



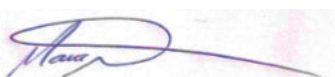
ROSANGELA MARQUES DE BRITTO



IDANISE SANTANA HAMOY



JOAQUIM CESAR VEIGA NETTO



MARISA DE OLIVEIRA MOKARZEL



NEDER ROBERTO CHARONE

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 1 | Primeiras publicações de HQ nos jornais locais | 210 |
| Figura 2 | Programa da Exposição de Pinturas de Valdir Sarubbi - <i>Antiguos diseños de las flechas</i> | 216 |
| Figura 3 | Cartaz da exposição <i>Memória e Esquecimento</i> , de Osmar Pinheiro Jr. | 217 |
| Figura 4 | Cartaz do III Salão Paraense de Desenho de Humor..... | 219 |
| Figura 5 | Programa da exposição <i>Sarubbi 10 Anos de Arte</i> , com texto de Jacob Klomwits | 220 |
| Figura 6 | Cartaz da exposição itinerante <i>Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal</i> | 222 |
| Figura 7 | Programa/Convite da Exposição Coletiva <i>Risco de Vida</i> | 223 |
| Figura 8 | Convite da exposição <i>Cartemas - fotografias como suporte da criação</i> , de Aloísio Magalhães | 224 |
| Figura 9 | Cartaz da exposição da Série <i>Ocos</i> , de Emanuel Franco..... | 225 |
| Figura 10 | Capa do programa do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas..... | 226 |
| Figura 11 | Artigo de Osmar Pinheiro Jr., contido no Programa do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas | 226 |
| Figura 12 | Programa da exposição <i>No olho da rua</i> , de Luiz Braga. Galeria Theodoro Braga ... | 227 |
| Figura 13 | Convite Exposição <i>Um Espaço Alternativo</i> . Sala de Artes Ismael Nery | 227 |
| Figura 14 | Cartaz/Programa do espetáculo <i>Angelim: a outra face da cabanagem</i> | 228 |
| Figura 15 | Cartaz/Convite da exposição <i>Desenhos</i> , de J. Eiró e H. Baleixe | 229 |
| Figura 16 | Cartaz/Convite do I Salão de Inverno | 230 |
| Figura 17 | Convite da exposição <i>Paisagem Interior</i> , de Abrão Bemerguy | 230 |
| Figura 18 | Convite da Exposição <i>Retrospectiva</i> , no Espaço Cultural CEF-PA..... | 232 |
| Figura 19 | Cartaz/Programa da exposição <i>Arte e Papagaio</i> | 233 |
| Figura 20 | Cartaz/Convite da exposição <i>Novos Talentos</i> da Listel | 235 |
| Figura 21 | Capa do Programa/Convite da exposição <i>11 Artistas Paraenses</i> | 236 |
| Figura 22 | Capa do Programa da exposição coletiva <i>Arte Paixão</i> | 236 |
| Figura 23 | Programa/Convite da exposição <i>Janelas</i> , de Geraldo Teixeira. Galeria Theodoro Braga/Centur, com apresentação de Gileno Muller Chaves | 237 |
| Figura 24 | Capa do programa/convite da exposição <i>Natureza e Tecnologia</i> , de Bené Fonteles ... | 238 |
| Figura 25 | Cartaz da exposição <i>Memória</i> , de Emanuel Franco, no Centur | 238 |
| Figura 26 | Capa do programa/convite exposição <i>Exercício de Pintura</i> , de Geraldo Teixeira.... | 239 |
| Figura 27 | Programa do espetáculo teatral <i>Matinta Perera</i> | 240 |
| Figura 28 | Cartaz/Programa do 1º Salão Municipal de Agosto | 241 |
| Figura 29 | Convite da exposição coletiva de Gravuras na galeria D'Arte L'Occhio | 242 |
| Figura 30 | Cartaz/programa da exposição <i>Onde as Onça Bebe Água</i> | 243 |
| Figura 31 | Convite da exposição <i>Pinturas</i> , de Geraldo Teixeira (Obra: Sem Título. 107x88. Téc. mista sobre tela) | 244 |
| Figura 32 | Cartaz da exposição de inauguração das novas instalações Escritório de Arte 115 | 245 |
| Figura 33 | Programa/convite da exposição <i>Esculturas</i> , de João Pinto | 246 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 34 | Capa do livro <i>Arte Transcendência - alma de Ruy Meira</i> , ilustrada com obra em cerâmica do artista | 247 |
| Figura 35 | Programa da exposição <i>Pinturas</i> , de Geraldo Teixeira, na Galeria Arte Assinada..... | 247 |
| Figura 36 | Obra de Geraldo Teixeira em exposição: <i>Confidente</i> . 120x149, mista sobre tela | 248 |
| Figura 37 | Convite da exposição <i>Pequenos Formatos</i> , na galeria 115 Escritório de Arte | 248 |
| Figura 38 | Identidade visual do Projeto <i>Arte Amazonas</i> . Logomarca criada por Geraldo Teixeira | 249 |
| Figura 39 | Obra de Oswaldo Gaia premiada no I Salão de Arte Contemporânea | 250 |
| Figura 40 | Programa da exposição <i>Quinze anos de ensino de Arte na UFPA</i> , dos alunos do curso de Educação Artística..... | 251 |
| Figura 41 | Obra de Klinger Carvalho, Grande Prêmio no II SPAC/1994..... | 252 |
| Figura 42 | Gravura de Selma Daffré. Acervo NC | 253 |
| Figura 43 | Folha de rosto do encarte de A Província do Pará, com artigo sobre a exposição <i>Depois do Carnaval</i> | 254 |
| Figura 44 | Convite da exposição <i>Diálogos</i> , de Geraldo Teixeira. Obra: Anatomia Nua. 130x110. Técnica mista sobre tela..... | 255 |
| Figura 45 | Capa do programa do I Salão UNAMA de Pequenos Formatos | 257 |
| Figura 46 | Obra de Simões (sem título, 40x24 cm, mista sobre papel). Grande prêmio do I Salão UNAMA de Pequenos Formatos..... | 257 |
| Figura 47 | Convite da Exposição <i>Pinturas</i> , de Maneco Aragão..... | 258 |
| Figura 48 | Imagem do programa da exposição de Simões (sem título, acrílica sobre tela) | 259 |
| Figura 49 | Capa do programa da exposição <i>Entre a vigília e o sonho</i> , de Dina Oliveira | 261 |
| Figura 50 | Obra da exposição <i>Entre a vigília e o sonho</i> (sem título e dimensões)..... | 261 |
| Figura 51 | Capa do programa da exposição <i>Caminhos</i> , de Benedicto Melo | 262 |
| Figura 52 | Frente/verso do programa da exposição <i>Bandeiras</i> , de Emmanuel Nassar..... | 263 |
| Figura 53 | Cartaz da mostra <i>Coletiva de Artistas Paraenses</i> promovida pela Galeria Art Liberal, 1987..... | 265 |
| Figura 54 | Capa do programa da mostra de inauguração da Galeria de Arte UNAMA/ Galeria Graça Landeira..... | 268 |
| Figura 55 | Frente do convite da exposição comemorativa do 5º Ano da Galeria UM, 1984..... | 269 |
| Figura 56 | Verso do convite da exposição comemorativa do 5º Ano da Galeria UM, 1984 | 269 |
| Figura 57 | Folder de inauguração da Galeria 115/Escritório da Arte, 1989..... | 269 |
| Figura 58 | Programa da exposição coletiva <i>Amazônia</i> , na Galeria Portinari..... | 271 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1. O PERCURSO DOCUMENTAL | 204 |
| 2. OS ACONTECIMENTOS | 206 |
| 2.1 OS ANOS DE 1970..... | 206 |
| 2.2 OS ANOS DE 1980..... | 218 |
| 2.3 OS ANOS DE 1990..... | 243 |
| 3. AS GALERIAS DO PERÍODO | 264 |
| REFERÊNCIAS | 272 |

RESUMO

Esta pesquisa caminha pela via da história e da memória para expor uma vivência participativa e observativa do campo cultural e artístico da cidade de Belém do Pará nas três últimas décadas do século XX. Este período de tempo cronológico é construído por uma série de eventos políticos, sociais e artísticos que impulsionaram o circuito das artes, principalmente as artes plásticas e visuais. Este volume consiste em uma seção descritiva das respectivas décadas, com citação dos fatos recolhidos em jornais e periódicos que circularam na capital do Pará nas décadas estudadas, tornando-se uma fonte de suma importância, buscada também em bibliotecas e acervos particulares de artistas e colecionadores, de instituições (como museus e teatros), para se ter a memória entendida como faculdade, mas também entendida como história da arte tornada uma crônica de um período determinado.

Palavras-chave: História das artes em Belém/PA. Circuito de artes. Espaços Expositivos em Belém/PA.

1 O PERCURSO DOCUMENTAL

A história só é feita recorrendo-se a uma multiplicidade de documentos, e este caminho foi o indicador para a prospecção de uma possível visão do cotidiano do período pesquisado, com o intuito de perceber os movimentos, sismos, atritos e até mesmo as possíveis mudanças estilísticas, sociais e políticas no âmbito das artes plásticas e visuais, e de que maneira a sociedade desenvolvia parceria com patrocinadores (ações de mecenato) e espaços promocionais (as galerias).

Este levantamento tem por base a cronologia dos fatos e eventos registrados, como também um vasto volume de testemunhos não escritos, mas relatados tidos como pistas para esclarecimentos e possível reconstrução desses fatos, para daí compreender o presente pelo passado. O que está aqui listado não esgota as informações, porém, responde ao objetivo desta tese, deixando em aberto a possibilidade de aprofundamento desse cotidiano em outro momento.

Este mapeamento cronológico está como base para a seção 02 do texto principal e diluído em outros itens da tese. Também se configura como uma possível contribuição para a escritura da história das artes visuais em Belém, enquanto manifestação social e estética, aí inclusas citações sobre a cultura popular relativas ao carnaval, como aproximação do fato visual e de conteúdos políticos e sociais postos em seus enredos, e que eram/foram vivenciados por toda a sociedade local.

As características do método positivista, um tanto rejeitado por Bloch (2001), apresenta-se com a coleta dos fatos, considerando que há uma fase anterior que exige uma compreensão de que o fato histórico não é um fato “positivo”, porém uma construção para transformar esta fonte em documento, e a seguir fazer deste fato histórico o detonador do processo investigativo e ordenador das avaliações.

Os acontecimentos estão organizados por décadas e por sequência de ano e meses, cujos fatos estão identificados por siglas e/ou iniciais no final dos textos, a saber: os jornais e periódicos por suas iniciais: A Folha do Norte(FN); A Província do Pará (Pr); Jornal O Liberal: (Lb); Folha Vespertina (FV); jornal O Estado do Pará (EP); Galeria Theodoro Braga (ThB); Galeria Theodoro Braga/Theatro da Paz (ThB/TP); Galeria Angelus (GA); Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA); e outras coletadas nos arquivos e livros de presença das galerias por seus nomes, eventos e arquivos particulares. A coleta de documentos em arquivos particulares e pessoais foram de uma forte cooperação, porque junto houve a troca de informações espontâneas com seu possuidor. Justifico, aqui, a não sequência de anos da mesma

década, pois dentre os exemplares dispostos para consulta, muitos exemplares não existem mais fisicamente, porém sua existência em outro suporte tipo imagem microfilmada é bastante precária e com ausência de folhas/páginas do periódico.

Alguns fatos referendados, no entanto, carecem de maior prospecção, pois não foram encontrados registros documentais exatos, mas que foram incorporados em virtude dos relatos pessoais (num sentido de memória, lembrança) e como indicativo de outras fontes e, por isso, estão pontuados com asteriscos para futuras investigações.

Ao analisar os folders, convites e cartazes dos eventos e, principalmente, das exposições do circuito das artes plásticas e visuais, constatou-se o patrocínio numa ação de mecenato de clubes sociais, empresas estatais, da indústria e do comércio local, com participações bem marcantes nas promoções. Isso constata o progresso industrial e comercial nessas décadas – principalmente as de 1980/1990, cujos patrocínios estão registrados nas contracapas ou no verso dos convites. Estes demonstravam o *status* do artista e a reverência que lhes era atribuída por esse tipo de “respeito” publicitário.

2. OS ACONTECIMENTOS

2.1. OS ANOS DE 1970

Janeiro/1970

- Coluna *Pelos Caminhos da Arte*, de Oneide Lopes, com artigos sobre artes plásticas, literatura e teatro, anunciava o 23º Salão de Artes Plásticas para novos, em Curitiba (FN).
- Morre o pintor Leônidas Monte, professor de desenho no Liceu Paes de Carvalho e grande nome no campo artístico pictórico (FN, Pr).
- Exposição de fotos do cinegrafista Rubens Onetti, sobre a operação dos militares na região da aldeia dos índios Waimiri-Atroaris, na fronteira dos estados do Amazonas e Rio Branco (FN).
- Cinema de arte no cinema Olímpia aos sábados pela manhã, anunciado na coluna Cidade Dia e Noite (FN, Pr).
- 13 - Tremor de Terra em Belém (FN, Pr, FV).
- Governo firma pacto de cidade irmãs entre Belém e Aveiro com a apresentação da tela *Francisco Castelo Branco* na Pinacoteca Municipal (FN).
- Inauguração do Painel de Benedito Melo no Instituto de Educação Deodoro de Mendonça (FN, Pr).
- O artista João Mercês inicia a restauração da Igreja de Santo Alexandre e anuncia sua 2ª exposição na Galeria Angelus (FN).
- A Escola de Samba Boêmios da Campina aguarda resposta do prefeito Stélio Maroja sobre ajuda financeira para o carnaval (FN).
- O escritor Pedro Tupinambá lança seu livro *“Mosaico Folclórico”* pesquisa sobre o folclore amazônico (FN).
- Lançamento da *‘Antologia de Cronistas Paraenses’* pelo livreiro Raimundo Jinkins, com seleção da Profa. Albenisa Chaves (FN).
- Lançamento do edital para o concurso de pintura sobre a Amazônia em comemoração à inauguração do Banco Lar Brasileiro (FN, Pr).
- Os pintores Benedito Melo, Ruy Meira, Dionorte Drumond Nogueira, Roberto La Rocque Soares, Paulo Ricci e Eduardo Falesi e o escultor João Pinto solicitam apoio financeiro para estadia e exposição em Salvador/BA (FN).
- Exposição de artistas plásticos do Sul na Galeria Angelus (ThP), com Caribé, Djanira, Fayga Ostrower, Ivan Serpa. Notícia na Coluna Em Frente “Edwaldo Martins”, 2º Caderno (PR).

Fevereiro/1970

- Escritor Carlos Roque publica a sua *Antologia da Cultura Amazônica* (Pr).
- A Escola de Samba “Rancho não Posso me Amofiná” apresenta como enredo *Batuque, uma joia da literatura paraense*, com base no livro de Bruno de Menezes Em Belem (FN).
- A Escola de Samba da Portela ganha o carnaval do Rio de Janeiro com o tema *Lendas e mistérios da Amazônia* (FN).
- Exposição de arte fotográfica de artistas japoneses na Galeria Angelus do Theatro da Paz (FN).
- Divulgação da apresentação dos alunos da Escola de Arte de Irene Teixeira Azevedo (FN).

Março/1970

- O fotógrafo Rubens Onetti lança edital para a sua 10ª exposição que terá como tema crianças (Pr).
- O pintor Rolando Villa tem quadro selecionado para a exposição do Banco Lar Brasileiro e anuncia abertura de inscrições para aulas de pintura e desenho (Pr).
- Vencido por Osmar Pinheiro Júnior (em 1º) e Benedicto Mello e Ruy Meira, respectivamente, o concurso promovido pelo Banco Lar Brasileiro (FN, Pr).
- Exposição de pintura do prof. Eloy Silva na Galeria Angelus do Theatro da Paz (FN).
- O Governador Alacid Nunes solicita ao Departamento Histórico e Artístico Nacional o licenciamento do espaço da Alfândega para a instalação de um Centro de Artes (FN).

Abril/1970

- *1º Salão Paraense de Desenho de Humor*. Organização de Ubiratam Porto e Felix Brito. Galeria Theodoro Braga/ThP.

Maió/1970

- Em notícia de primeira página, reclamação da demora de liberação das verbas para a restauração da Igreja de Santo Alexandre (FN).
- Artigo de Mário Barata sobre *Patrimônio Artístico e da sua importância de preservação de bens móveis e imóveis de caráter histórico* (FN).
- No 3º Caderno de A Província do Pará, desenho de J.Arthur Bogéa ilustrando poema de Mário Faustino *Sete Poemas de Amor e Morte* (1ºs desenhos).
- Publicação de artigo sobre *Arte da Civilização*, de Quirino Campofiorito (Pr).

- Pré-Bienal paraense apresenta os artistas selecionados: "Xumucuis", de Valdir Sarubbi"; "Coisomem", de Paulo Chaves Fernandes; "Objeto I", de Osmar Pinheiro; Rolando Villa, com "Luz"; Manoel Branco de Melo, com "Geométrico I e II"; e Nestor Pinto Bastos, com "Análise em Movimento", escolhidos por um júri composto por Oswaldo de Andrade, prof. Alair Gomes, Mário Barata, Jorge Derenji e Luiz Fernando Alencar (Pr).
- Em coluna sobre literatura, do 3º Caderno, ilustração de J.A. Bogéa para *Sete Sonetos de Amor e Morte*, de Mário Faustino (2^{os} desenhos) (Pr).
- Artigo de Mário Barata sobre a exposição de artes plásticas dos selecionados para a Pré-Bienal no Theatro da Paz (Pr).
- A Derrubada dos coretos do Largo de Nazaré para a reforma do espaço, com projeto do arquiteto e engenheiro Roberto de La Rocque Soares (FN).

Outubro/1970

- Exposição *Jovens Artistas Plásticos do Pará* na galeria Angelus do Theatro da Paz.

Janeiro/1971

- Estreia a peça *Os Viajantes*, de Isabel Câmara, pelo Grupo Experiência, no Theatro da Paz, com direção de Cláudio Barradas (FN).
- A escritora Eneida de Moraes compõe o júri no carnaval de rua de Belém (FN).
- Curso de Cinema – a UFPA e a Associação de Curtas de Cinema, através da reitoria promove um curso de curtas para concorrer ao Festival de Cinema do Jornal do Brasil (FN).
- Exposição de esculturas de Nina Barreto Nakanishi na Galeria Angelus (FN).
- Artigo sobre Valdir Sarubbi selecionado para a XI Bienal de São Paulo. 2º Cad., sem autor (FN).
- Embarque do elenco de "Vereda da Salvação" da Escola de Teatro da UFPA para o Festival de Teatro de Estudantes em Arcozelo/Rio de Janeiro (FN)
- Arnaldo Vieira, pintor e gravador paraense de projeção nacional faz a decoração da Praça da República para o carnaval (FN).

Fevereiro/1971

- A Escola de Teatro da UFPA participa do VI Festival de Teatro do Estudante, com o texto *Vereda da Salvação*, conquistando o primeiro lugar e com música de Waldemar Henrique (FN).
- A escola de Samba Embaixada do Império Pedreirense apresenta como tema do seu enredo *Transamazônica, a rodovia do futuro* (Pr).

Mai/1971

- A sociedade Amigos de Belém solicita à Prefeitura a volta dos coretos do largo de Nazaré. (FN).

Fevereiro/1972

- A Escritora Eneida de Moraes está em Belém para a fundação do Museu da Imagem e do Som em sessão solene no Foyer do Theatro da Paz (FN. Pr).
- A Escola de Samba “Rancho não Posso me Amofiná” apresenta como enredo *O Grito do Ipiranga no Brasil de ontem e de hoje*, em homenagem aos 150 anos da Independência do Brasil (FN).

Março/1972

- Visita do diretor de cinema francês Louis Malle, com apoio da Aliance Française local (FN).
- Reclamação da ineficiência da Fundação Cultural do Pará sobre a indefinição da realização da Bienal Amazônica de Artes Visuais idealizada e proposta por Benedito Melo, em artigo de Salomão Laredo (FN).
- Divulgação sobre o 1º estágio para a entrega do Museu Sacro, na Igreja de Santo Alexandre pela UFPA, em comemoração ao Sesquicentenário da Independência do Brasil (FN, Pr).
- Publicado o poema visual Andraus, de J.J. Paes Loureiro, no jornal A Folha do Norte, de 5 de março de 1973/3º caderno (FN).
- Benedito Nunes lança o livro *O Dorso do Tigre* (FN).
- Inicia-se a sessão de cinema de arte no Cine Olímpia aos sábados de manhã (FN. Pr).
- Estreia a peça de teatro de Marco Antônio Oliveira *A Ameaça*, no Theatro da Paz, com Antônio Lira e Marisa Mokarzel.
- O Grupo Experiência publica anúncio procurando ator para a peça “Jesus Fricks”, de Arthur Bogéa, e a censura eclesiástica entra no processo (FN).

Figura 1 - Primeiras publicações de HQ nos jornais locais.



Abril/1972

- Conferência sobre Arte-Imagem por Roberto Pontual, com título Arte e Museus nos EEUU (FN).
- Visita do pintor Manoel de Oliveira Pastana a parentes em Belém (FN).
- O Padre Carlos Coimbra libera da censura eclesiástica o texto Jesus Fricks, de Arthur Borgéa e montagem do Grupo Experiência a ser encenado na nave da Igreja de Santo Alexandre (FN).
- IIº Salão Paraense de Desenho de Humor. Galeria Theodoro Braga/ThP.
- Publicação de charges de Bichara Gabi, no jornal “A Folha do Norte” (FN).
- Escola Técnica Federal do Pará implanta a disciplina Educação Artística, com base na Lei 5692/71, tendo como professores de cinema J.J. Paes Loureiro e Pedro Veriano; teatro Claudio Barradas; música erudita Eduardo Falesi; música popular Walter Bandeira; e artes plásticas Luiz Otávio Barata (FN).

Maió/1972

- Exposição do artista Andrei na Angelus, com técnica de cera com aplicação de nanquim (FN)
- Novo artigo solicitando ao prefeito Nélio Lobato a volta dos coretos do largo de Nazaré, com o apoio da Sociedade Amigos de Belém (FN).
- UFPA entrega prêmios aos vencedores do concurso Beethoven (FN).

- Artigo comentando o caminho para o sucesso, relatando experiências de pintores Rolando Vila, Andrei e Yoshio Yamada sobre o ato de pintar e a pintura no meio cultural local, o mercado e as galerias (Pr).
- *Lindanor Celina comenta Eneida de Moraes*, artigo de Vicente Cecim. Folha Revista, p. 7 (Pr).
- O Conselho Federal de Cultura, através de seu presidente Arthur Cesar Reis Ferreira, solicita ao historiador Augusto Meira Filho o álbum com desenhos completos de Antônio Landi sobre o Palácio dos Governadores (FN).
- A Sociedade Amigos de Belém, faz sugestão junto à Administração Municipal para a troca dos nomes dos logradouros e praças por nomes de nossa cultura local (FN).
- A Aliança Francesa e a UFPA promovem a *Semana da Cultura Francesa*, com filmes sobre literatura e artes no auditório do IDESP, com palestra do prof. Francisco Paulo Mendes (FN).
- Na Galeria Kennedy do Centro Cultural Brasil Estrados Unidos, exposição dos artistas Ararê Marrocos, Clara Kouri e F. Melo (FN).

Junho/1972

- Exposição com pinturas de Roberto Valle, na Galeria Angelus (FN, Pr).

Outubro 1972

- *A 1ª Bienal Amazônica de Artes Visuais* – foi oficialmente aberta em 0 de outubro de 1972, no Foyer do Theatro da Paz, numa realização do Governo do Estado, sob o patrocínio da Fundação Cultural do Estado e do Conselho Estadual de Cultura (FN).

Janeiro/1973

- Lançamento do livro “*Culinária Paraense*”, Oswaldo Orico e “*Terra Imatura*”. de Alfredo Ladislau, pela UFPA (FN).

Fevereiro/1973

- O Império do Samba Quem São Eles, traz como enredo *Eneida, sempre amor* em homenagem à escritora paraense que escreveu sobre o carnaval carioca. E falecida recentemente (Pr).

Março 1973

- O lançamento do Livro *Verde Vago Mundo*, de Benedito Monteiro (FN).

Abril/1973

- Convite da XII Bienal de S. Paulo a Fundação Cultural do Pará (FN, Pr).
- Artigo de Carlos Mendonça sobre a necessidade de se ter um curso de Belas Artes, comparando Belém a Belo Horizonte com sua Escola de Belas Artes (FN).
- O Grupo de dança folclórica do Colégio Augusto Meira, coordenado pelo maestro Adelermo Matos e pela folclorista Maria Brígido, é convidado a se apresentar em Brasília, no hasteamento da bandeira.

Junho/1973

- Mostra de Gravura Japonesa Moderna, na Galeria Angelus do Theatro da Paz, sob o patrocínio da UFPA (FN).
- Publicados pela UFPA livros sobre antropologia da região amazônica, coordenados pelos profs. Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino (FN, Pr).
- Pintor paraense Edmundo Nogueira abre exposição de seus alunos na Galeria Angelus do Theatro da Paz (FN).

Maior/1973

- Anúncio de abertura de vagas para a escola de pintura dirigida por Dionorte Drumond (FN).
- A Fundação Cultural do Pará e o Conservatório Carlos Gomes promovem um curso *A Evolução da Arte do Teclado*, com Miguel Proença, sendo a aula magna no Serviço de Atividades Musicais da UFPA (FN, Pr).

Fevereiro de 1974

- Revival do carnaval de rua de Belém- através da Escola Imperio do Samba Quem São Eles com o tema *Marajó, Ilhas e Maravilhas* com a música do samba escrita pelo maestro Waldemar Henrique e letra do poeta João de Jesus Paes Loureiro e o Rancho Não Posso me Amofiná *Yaô- uma homenagem a um rei nagô*. (FN, Pr).

Outubro/1974

- Realiza-se o 1º Encontro de Arte sob a gerência da Universidade Federal do Pará, organizado pelo Serviço de Atividades Musicais, sob a direção do maestro Altino Pimenta (Fn. Pr).

Maio/1975

- Fafá de Belém (Maria de Fátima Palha Figueiredo) é lançada cantora nacionalmente com o disco *Tambatajá* (Pr).
- 1ª Mostra Regional do Filme Super 8, Cine Club de Belém (FN).

Dezembro/1975

- Fundada a *Federação de Teatro Amador do Pará* (FETAPA), filiada à Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA) (Pr, FN).

Fevereiro/1976

- Implantação da Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Pará.
- A escola de samba Quem São Eles apresenta enredo *Cobra Norato, pesadelo amazônico!* e o Rancho Carnavalesco não Posso me Amofiná traz *Jurunas relembra o pai do campo na pessoa do Coronel de Macambira*, de Joaquim Cardozo, sendo o seu carnavalesco o pintor Emanuel Franco (Pr).
- Inauguração da Galeria Ismael Nery – no prédio da PARATUR/Belém (Pr).

Março/1976

- Exposição de José Pires de Moraes Rêgo, médico e pintor, com obras de cunho figurativo e de técnica ingênua intitulada de *Retrospectiva Folclórica*, com temas regionais (FN).

Fevereiro/1977

- As escolas de samba de Belém apresentam temas de enredo voltados a sua identidade, como o Quem São Eles, com *Largo de Nazaré, fantasias do Passado*; Rancho Não Posso me Amofiná, com *Minha namorada Belém*; Escola de Samba Cidade de Belém, com *A Pedra Encantada do Rei Sabá*; e Escola de Samba da Pratinha, com *A Lenda da Vitória Régia* (FN, Pr).

Março/1977

- Inauguração da Galeria Theodoro Braga, no Theatro da Paz (Pr).

- Exposição *13 Anos de Arte em Belém*, promovida pela Secretaria de Educação Desportos e Turismo (SECDET), objetivando a instalação definitiva da Pinacoteca do Estado, com 112 quadros a óleo, 43 desenhos, 08 entalhes, 03 tapeçarias, 08 gravuras, 05 esculturas, 01 batik, 04 fotografias, 01 cartaz e 01 litogravura. Exposição realizada nas Galerias Theodoro Braga (ThP) e Angelus (Arquivo do ThP).
- A Secretaria de Cultura convida para exposição “*13 Artistas Paraenses*”, na Galeria Theodoro Braga/ThP, com obras de Benedicto Mello, Dina Maria C.O. Fonseca, Dionorte Drumond, João Pinto Martins, José P.M. Rêgo Jr., Lilia Silvestre Chaves, Maria Madalena L. Coimbra, Mário Pinto Guimaraes, Nestor Pinto Bastos, Osmar Pinheiro Jr., Paolo Ricci, Ronaldo Moraes Rêgo e Ruy Meira (Arquivo do ThP).

Maio/1977

- Exposição de Artistas Paraenses na inauguração da Galeria Portinari, do Jornal “O Estado do Pará” (Pr, EP).

Novembro/1977

- A Exposição de Desenho, cerâmicas e esculturas de João Pinto, com ilustração do convite de Sérgio Melo (Galeria Angelus).

Janeiro/1977

- O vestibular para Licenciatura em Educação Artística da UFPA não preencheu as 21 vagas. O motivo foi a inaptidão dos candidatos no teste de habilidade específica, no qual apenas nove candidatos dos 30 inscritos conseguiram lograr vaga (Pr).

Fevereiro/1978

- Dia 1º de fevereiro começa a montagem da decoração da Av. Presidente Vargas, no trecho da Praça da República, com técnica de vitrais com motivos geométricos imitando os marajoaras de criação do artista Geraldo Salles (Pr).
- Por exigência da norma da Prefeitura, o carnaval de rua das escolas de samba apresenta temas relativos à identidade paraense. Assim, o Império do Samba “Quem São Eles” comemora Theatro da Paz – 100 anos de Arte no Pará.
- O Rancho Não Posso me Amofiná vem com Canto dos OrixásI e a Embaixada do Império Pedreirense com Palácios, Vultos e Monumentos de Belém.

- Apresentação do pano de boca do Theatro da Paz restaurado, dentro das comemorações de sua reinauguração, com palestra de Mário Barata sobre a Significação Cultural do Theatro da Pará e o concerto da Orquestra de Câmara do Brasil, acompanhada do Coral Ettore Bossio (Pr).
- Curso de ambientação cênica, por Luiz Caros Ripper, promovido pela Secretaria de Cultura.
- Encontro de atores amadores com o diretor do Serviço Nacional de Teatro Orlando Miranda, e a discussão sobre o prédio da Alfandega (Mercedários) adaptado para teatro de arena.

Setembro/1978

- Incêndio da Escola de Teatro no prédio da Trav. Quintino Bocaiúva com perda total (Pr).

Março/1978

- Circula o primeiro número do tabloide *Zeppelin*, criado pelo fotografo Luiz Braga, no qual exerce as funções de editor e fotógrafo, sendo editado até 1980.

Junho/1978

- Exposição coletiva na Galeria Theodoro Braga, de 17 artistas do Pará, em comemoração à reinauguração do Theatro da Paz, com a presença do Ministro da Educação e Cultura Ney Braga e de Donato Melo, com obras de Quirino Campofiorito, Manoel Pastana, Waldir Sarubbi, Percy Deane, Ruy Meira, Bendicto Mello, João Pinto, Osmar Pinheiro Jr., Pinto Guimaraes, Nestor Pinto Bastos, Augusto Morbach, Humberto Freitas, Gaby, Sebastião Godinho, Acácio Sobral, Elói Silva e Paolo Ricci. (Pr e Arquivo do ThP).

Novembro/1978

- Exposição de Pinturas de Valdir Sarubbi. Antiguos diseños de las flechas. Galeria Theodoro Braga/ThP (Figura 2).

Figura 2 - Programa da Exposição de Pinturas de Valdir Sarubbi - *Antiguos diseños de las flechas*.



Fonte: Arquivo Theatro da Paz (ThP).

Janeiro/1979

- Artigo de José de Moraes Rêgo sobre *Arte e Política* (EP).

Fevereiro/1979

- Mostra individual, *Portifólio*, de Luiz Braga com retratos, cenas de rua e de trabalhadores ribeirinhos em preto-e-branco. Galeria Angelus ThP. (Arquivo ThP).
- Os temas apresentados para o carnaval foram: Quem São Eles com “*Delírio Amazônico*” e os Boêmios da Campina, com “*Rodrigues Pinajé – o príncipe dos poetas paraenses*” (Pr).

Agosto/1979

- Exposição “*Esquecimento e Memória*”, de Osmar Pinheiro, com pinturas a óleo sobre madeira mogno (Figura 3). Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).
- A Secretaria Estadual de Cultura promove exposição *Artistas Plásticos Paraenses do Século XIX* na Galeria Theodoro Braga/ThP (Arquivo ThP).

Figura 3 - Cartaz da exposição *Memória e Esquecimento*, de Osmar Pinheiro Jr.



Fonte: Arquivo Theatro da Paz. (ThP).

Setembro/1979

- Inauguração do Teatro Waldemar Henrique, no antigo prédio da Caixa Econômica, na Praça da República, com projeto de Luiz Carlos Ripper (Pr, FN).

Novembro/1979

- Lançamento do livro de Ápio Campos *O Verbo e o Texto. Estudos Linguísticos e Literários*, pela Editora Falângola (FN).
- Inauguração da Casa do Artista – com exposição coletiva (Lib) da Cooperativa dos Artistas Plásticos (fundada em 5/10) na Av. Nazaré, com palestras e cursos (Flash. Liberal, Estado).
- Exposição de Gravuras dos artistas Antônio Grosso e Lotus Lobo, na Galeria Angelus, com palestra no hall do TPaz. (Lib) com patrocínio da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo e Instituto Nacional de Artes Plásticas (Lib).

Dezembro/1979

- Artigo de José Pires Moraes Rêgo intitulado *Colonialismo cultura e provincianismo*, no 2º caderno do jornal *O Estado do Pará* (Pr).

2.2 OS ANOS DE 1980

Fevereiro/1980

- No carnaval, os enredos voltam-se para a região amazônica, nos temas do Boêmios da Campina: *Sedução Verde*; do Quem São Eles, com *Chuva*; e do Rancho não Posso me Amofiná, com *Museu Emílio Goeldi*.
- IIIª COART - Galeria Casa do Artista, Exposição Coletiva dos Artistas Plásticos: Adherbal Melo, Alixa, Bira, Fernando Araújo, Fialho Jr, Geraldo Teixeira, Gisela Araújo, Gladys Marinho, Guilherme Leite, Luiz Raul, Lassance Maya, Majerofe, Margarida Dias, Moraes Rêgo, Rubens e Virgínia Keuffer (LIB).
- Primeira exposição Subterrâneos do Paraíso, de Miguel Chikaoka, no Salão Esmeralda do Novotel (LIB).
- A Criação da Secretaria Estadual de Cultura e da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, através de Decreto do Governador.
- Criação do Museu da UFPA.
- Criação da Fundação Romulo Maiorana.
- No carnaval de Belém, os enredos desse ano foram: Quem São Eles Kuarup e Rancho com Tuyá - o pequeno índio guardião da floresta. Todos envolvidos num alerta político em relação à exploração da região (LIB).
- Exposição de alunos do pintor Dionorte Drumond Nogueira na Galeria Angelus (LIB; ThP).

Abril/1980

- III Salão Paraense de Desenho de Humor. Galeria Theodoro Braga/ThP (Figura 4).
- Thomas Lee Mahon expõe batiks, na Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).

Figura 4 - Cartaz do III Salão Paraense de Desenho de Humor.



Fonte: Acervo da Biblioteca do Theatro da Paz.

Julho/1980

- Exposição de Esculturas de Marília Kranz, com conferência sobre escultura. Galeria Theodoro Braga/ThP. Arquivo ThP.

Agosto/1980

- Bené Fonteles expõe na Galeria Theodoro Braga/ThP suas xerografias e em setembro na Galeria Um. Arquivo ThP.

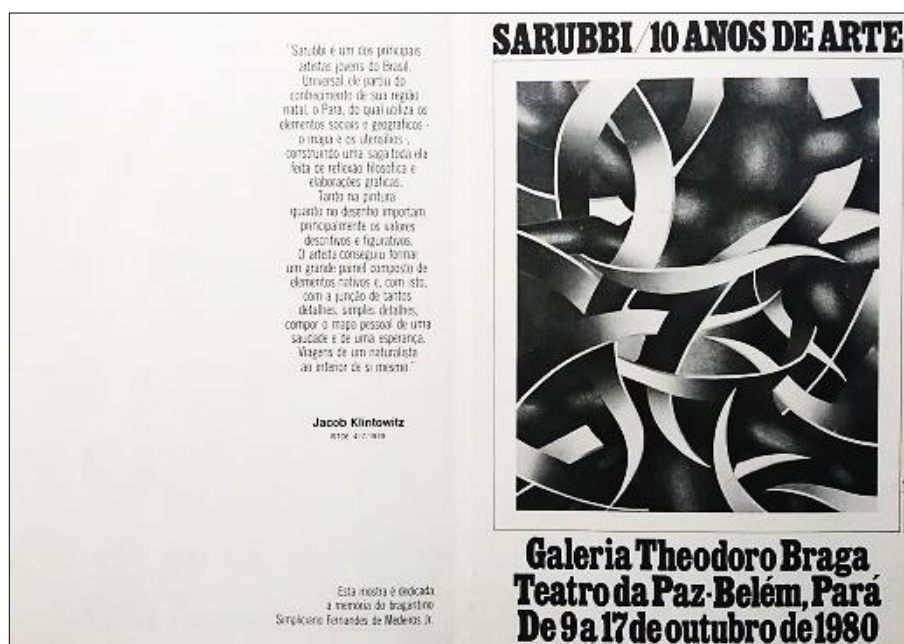
Setembro/1980

- Ronaldo Moraes Rêgo com exposição “Dendros”, Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo TP).
- Emmanuel Nassar expõe “Desenhos 80”, na Galeria Theodoro Braga/ThP.

Outubro 1980

- Augusto Morbach expõe desenhos a nanquim na Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).
- *SARUBBI - 10 Anos de Arte*. Galeria Theodoro Braga/ThP (Figura 5). (Arquivo ThP).
- *Exposição Grupo dos Oito* com pinturas e espelhos esculpidos. Participam: José M. Rêgo, Oro Serruya, Sebastião Godinho, Mariz Neto, Mônica Patliz, José Luiz, Reginaldo e Paulo Bassalo. Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).

Figura 5 - Programa da exposição *Sarubbi 10 Anos de Arte*, com texto de Jacob Klomwits.



Fonte: Acervo do Theatro da Paz.

Janeiro/1981

- Concurso Yosiuo Yamada, intitulado *Retratos do Pará*, com participação de Januari Alves e Eurico Geraldo Ramos (GA). (Arquivo ThP).
- Exposição dos alunos de pintura de Dionorte Drumond Nogueira. Galeria Theodoro Braga/ThP (Lib).
- *Projeto Ismael Nery*: mostra itinerante de desenhos, pinturas e esculturas nas cidades de Castanhal, Vigia, Cameté, Ananindeua, Bragança, Abaetetuba, Santarém e Belém. Promoção da Secretaria de Educação Desportos e Turismo (SECDET)/Governo do Estado. (GA). (Arquivo ThP).

Maiio/1981

- IV Salão Paraense de Desenho de Humor (GA). (Arquivo ThP).

Junho/1981

- Artigo de Jose de Moraes Rêgo *Como Ver a Pintura* (Pr).
- Exposição *Belém Presente/Colonial* com batiks de Thomas Lee Mahon. Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).

Agosto/1981

- Artigo de José de Moraes Rêgo, intitulado *A Análise e o Julgamento da Obra de Arte* (Pr).

Outubro/1981

- Exposição dos Novos Artistas Plásticos (ENAP/-81), promovido pela Cooperativa dos Artistas Plásticos (COART) (Pr).

Novembro/1981

- Artigo publicado *O Julgamento das coisas*, de José de Moraes Rêgo (Pr).

Dezembro/1981

- Coluna Papoarte, com artigo de José de Moraes Rêgo (Pr) vereiro/1982
- Os enredos das escolas para o carnaval foram: Rancho, com *Dança das folhas na cidade das Mangueiras*; Quem São Eles, *Eldorado* (no auge da serra pelada); Embaixada, *Amazônia, celeiro do mundo* e a nova agremiação Acadêmicos da Pedreira, *Cuidado gente, o medo vem aí*.
- - Acontece o I Foto Pará (Lib.).

Março/1982

- Exposição de pinturas abstratas de Benedicto Melo, Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).

Maio/1982

- Coluna Papoarte, artigo de José de Moraes Rêgo intitulado *Impressão Sintética da XVI Bienal de São Paulo* (Pr).
- Dina Oliveira expõe Óleos e Desenhos, Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).

Agosto/1982

- José de Moraes Rêgo escreve o artigo *O Acréscimo na Arte* (Pr).

Setembro/1982

- Projeto Museu Nacional de Belas Artes – Extra Muros, Circuito Aloísio Magalhães. Exposição Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal; Exposição itinerante do circuito Aloísio Magalhães/Ministério da Educação e Cultura. Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).

Figura 6 - Cartaz da exposição itinerante *Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal*.



Fonte: Acervo do Theatro da Paz.

Outubro/1982

- 1º Salão Arte Pará realizado no térreo do prédio histórico do jornal “A Folha do Norte” ocupado pelo jornal “O Liberal”, promotor do salão, e o movimento e proposição para a criação de uma Pinacoteca Municipal (Pr. FN, LIB). Compuseram o júri: Benedicto Mello, João de Jesus Paes Loureiro, Nelito Pinto da Silva, Paulo Cal, Paulo Fernandes Chaves e Ruy Meira.

Dezembro/1982

- Exposição Coletiva de Desenhos “*Risco de Vida*” (Figura 7). Galeria Angelus do Teatro da Paz, com patrocínio das Empresas Belauto. Expuseram: Alixa (Alexandre Silva dos Santos Filho) Edmilson Brito Rodrigues, Luciano Pinto Cesar de Oliveira (Luciano), Antônio Carlos Lobo Soares, Edgar da Silveira Filho e Ruma (Rui Mário Cruz Albuquerque).; Arquivo ThP).

Figura 7 - Programa/Convite da Exposição Coletiva *Risco de Vida*.



Fonte: Acervo do autor.

Fevereiro/1983

- Oficina ministrada por Miguel Chikaoka “*Fotoativa- iniciação para crianças e adultos*” (LIB).
- O carnaval recebe uma nova escola, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Arco-Íris, que apresenta o enredo: *Um grande Coração chamado Brasil*, tendo como carnavalesco Joãozinho Trinta (Lib).

Março/1983

- Exposição Coletiva “*18 Artistas Paraenses*”, promovida pela Secretaria de Estado de Cultura, Desporto e Turismo e FUNARTE/INAP, na abertura da reforma da Galeria Theodoro Braga/ThP, com seu novo sistema de iluminação (Arquivo ThP).
- Exposição de gravuras de Selma Daffré na Galeria Elf, da trav. 9 de Janeiro (Lib).

Maió/1983

- 2º Salão de Artes Plásticas do CETEP/CESEP (Lib).

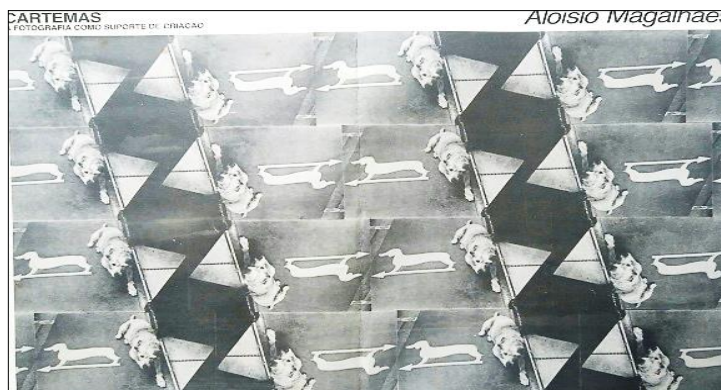
Julho/1983

- Congresso da Sociedade Brasileira para Progresso da Ciência (SBPC), de 8 a 13, com o tema *A Questão Amazônica* (Pr, LIB).
- Lançamento do *Manifesto Curau*, do escritor Vicente Cecim, durante o SBPC, sobre a importância do modo de vida regional no âmbito da visualidade e das importações que lhe são impostas, dentre outros pressupostos (Lib).

Outubro/1983

- Abertura do 2º Salão Liberal, depois denominado Salão Arte Pará, no térreo do prédio do jornal “O Liberal”, com acesso para o Boulevard Castilho França (LIB), com júri composto por Benedicto Mello, Gileno Muller Chaves, João de Jesus Paes Loureiro, Maria de Nazaré Vieira, Mário Pinto Guimaraes, Paulo Chaves Fernandes e Reinaldo Silva Júnior. Os artistas premiados foram: Dina Oliveira, Breno Santos, P.P. Condurú, Osmar Pinheiro Jr, Emmanuel Nassar, Toscano Simões e Lauro Haber.
- Aloísio Magalhães expõe *Cartemas - fotografias como suporte da criação*. Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).

Figura 8 - Convite da exposição *Cartemas - fotografias como suporte da criação*, de Aloísio Magalhães.



Fonte: Acervo do Theatro da Paz.

Fevereiro/1984

- No carnaval, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Arco-Íris apresenta o enredo “*Do Esplendor de Bagdá ao Fascínio de Belém do Pará*” (Lib).
- Acontece a I Mostra Paraense de Fotografia, organizada pelo Grupo Fotoficina (Lib).

Junho/1984

- Semana do Escritor Paraense, com ciclo de palestras na Galeria Theodoro Braga (Arquivo ThP).

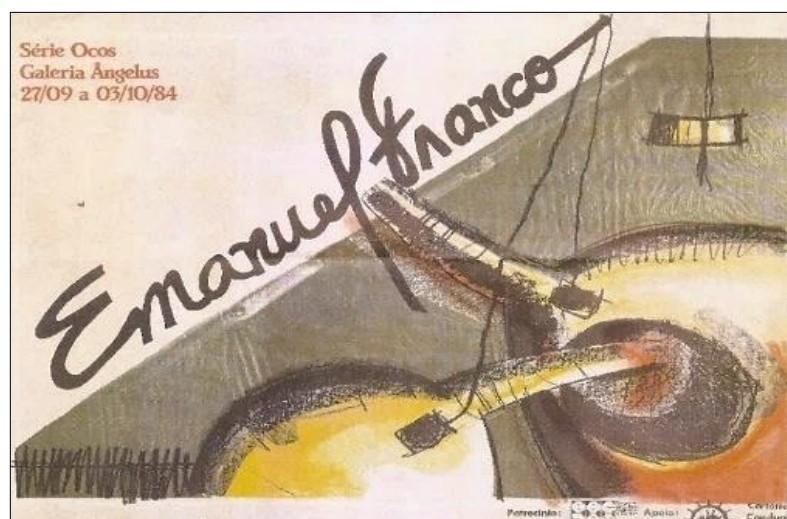
Agosto/1984

- Exposição de Lassance Maia, na galeria Theodoro Braga (Arquivo ThP).
- Exposição comemorativa ao 5º Ano da Galeria UM. Participaram: Acácio Sobral, Ada, Bira, Dumas, Emanuel Franco, Geraldo Teixeira, Guilherme Leite, João Pinto, Jocats, Lydia Peychaux, Reinaldo Melo, Ruy Meira, Ronny Vally, Ruma, Virgínia Keuffer, Xande e Osmar Pinheiro.

Setembro/1984

- Coletiva *Artistas do Pará – hoje*, na Pinacoteca Municipal – Belém (Lib).
- Exposição *Ocos*, de Emanuel Franco. Galeria Angelus. Apoio Reicon e Cartório Condurú (Figura 9).

Figura 9 - Cartaz da exposição da Série *Ocos*, de Emanuel Franco.



Fonte: Acervo Emanuel Franco.

Outubro/1984

- II Salão Arte Pará, com júri formado por Marc Berkowitz, Wilson Coutinho e Casemiro Xavier de Mendonça. Premiados: Sérvulo Esmeraldo, Cesar Romero, Toscano Simões, Jocats e Selma Daffré.

Novembro/1984

- Abertura do 7º Salão Nacional de Artes Plástica, em São Paulo (Figura 10), com artigo do pintor paraense Osmar Pinheiro Jr. (Figura 11) e participação de quatro artistas: Dina Oliveira, Emmanuel Nassar, Luiz Braga e P.P Condurú.

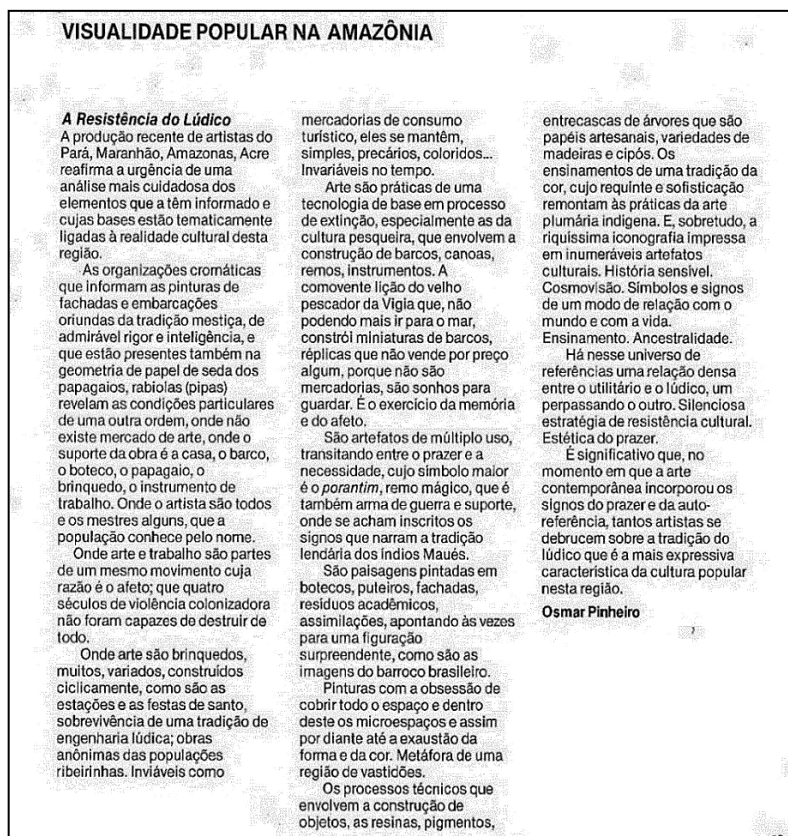
- Exposição de fotografias *No Olho da Rua*, de Luiz Braga. Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP).
- Exposição Espaço Alternativo Ismael Nery, ocupando o Hall do Teatro Experimental Waldemar Henrique, com os artistas: P.P. Condurú, Emmanuel Nassar, Marinaldo, Ararê, Oneide, Barros, Chikaoka, Osmar, Emanuel Franco, Cardoso e Henrique Paz. Acervo Emanuel Franco.

Figura 10 - Capa do programa do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 11 - Artigo de Osmar Pinheiro Jr., no Programa do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 12 - Programa da exposição *No olho da rua*, de Luiz Braga. Galeria Theodoro Braga.



Fonte: Acervo Theatro da Paz.

Figura 13 - Convite Exposição *Um Espaço Alternativo*. Sala de Artes Ismael Nery.



Fonte: Acervo Emanuel Franco.

Dezembro/1984

- Caixa Econômica Federal inaugura Espaço Cultural na sua sede de penhores, à rua Santo Antonio nº432.

Dezembro/1985

- Inauguração do Centro de Turismo Tancredo Neves (CENTUR) (LIB).

Fevereiro/1985

- No carnaval, o Rancho apresenta o tema *Amanheceu*, puxado no samba cantado por Fáfa de Belém; Mocidade Olariense fala da fundação de Icoaraci em *De frente para o sol*; a Embaixada, com *Miscigenação fez o esplendor de uma raça*; o Acadêmicos da Pedreira, com *Sonho Cabano* (festejos municipais em comemoração à revolta da Cabanagem); o Quem São Eles, com *Waldemar Henrique – o canto da Amazônia* (LIB).
- Grupo Experiência encena *Angelim: a outra face da cabanagem*, texto de Edyr Proença (Figura 14).
- Realização da *IV Semana Nacional de Fotografia* em Belém, com apoio do FOTOATIVA.

Figura 14 - Cartaz/Programa do espetáculo *Angelim: a outra face da cabanagem*.



Abril/1985

- Grupo Agir ocupa espaço de anfiteatro na Praça da República, com espetáculo de teatro e foto varal.

Maiio/1985

- Mostra Coletiva de Desenhos e Pinturas de Dumas, José Correa, Consuelo Dias (Lib).
- *Coletivo 5 Arte 4*, com Lassance Maia, José M. Rêgo, Ruy Meira, Virgínia Keuffer. Theodoro Braga. (Arquivo ThP).

Junho/1985

- Exposição de Pintura de Rui Revoredo na Galeria Angelus. GA./TP. (Arquivo ThP).

Agosto/1985

- Exposição Coletiva “*Amazônia/Amazônia*”, Galeria Portinari. Expuseram: Alan Kardec, com pintura em técnica mista; Brandão com escultura; Emanuel Franco com pastel; João Pinto, escultura/gravura; J. Monteiro, com pintura óleo sobre tela; Moraes Rêgo com óleo sobre tela; Odalva Guimaraes, com óleo sobre tela; e Ruy Meira também com óleo sobre tela.

Setembro/1985

- Exposição Desenhos, de Jorge Eiró e Haroldo Baleixe. Galeria Theodoro Braga/ThP. Arquivo ThP. (Arquivo ThP).

Figura 15 - Cartaz/Convite da exposição *Desenhos*, de J. Eiró e H. Baleixe.



Fonte: Acervo do autor.

Outubro/1985

- IVº Salão Arte Pará. Júri formado por: Aline Figueiredo, Aracy Amaral, João de Jesus Paes Loureiro, Olívio Tavares de Araújo e Rui Guilherme Parantinga Barata, que indicaram os vencedores: Emmanuel Nassar, Toscano Simões, Luiz Braga, Osmar Pinheiro Jr., Fernando Rosário, Dina Oliveira, Jader Rezende, Jair Glass, Jorge Eiró, José Neto, Katia Abreu, Marcelo Lobato, Otoni Mesquita, Pedro Silva e Amilton da Cunha Barata.

Novembro/1985

- *V Salão Paraense de Humor*, organizado por Ubiratan Porto. Galeria Angelus/TP. (Arquivo ThP).

Janeiro/1986

- O I Salão de Inverno no TP, na Galeria Theodoro Braga (Figura 16). Seleção de artistas paraenses, presidido por Luciano Figueiredo, então diretor do INEP, e mais Otávio Tavares de Miranda, Antônio Henrique Amaral, Ruy Meira e Bendito Nunes. Foram selecionados: Paulo Campinho, Ubiratam Porto, Jorge Eiró, Luiz Braga, José Jorge, José Toscano Simões, Dió, José Moraes Cardoso Filho, José Moraes Rêgo, Edison Farias, P.P. Condurú, Haroldo Baleixe, Jorge Margalho, Osmar Pinheiro (Arquivo do Theatro da Paz). (Lib).
- Projeto de Arte nos espaços do CENTUR - Projeto Praça Aberta, para novos artistas e artesãos. Em 1987 - Paes Loureiro assume a direção do CENTUR e cria o Projeto PREAMAR (Lib, EP).

Figura 16 - Cartaz/Convite do I Salão de Inverno.



Fonte: Acervo do autor.

Fevereiro/1986

- Diante da situação política do país, a Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira apresenta o enredo *Na Casa da Mão Joana* (Lib).
- Exposição *Paisagem Interior*, de Abrão Bemerguy, com fotocópias coloridas. Galeria Theodoro Braga/ThP. (Arquivo ThP). *Paisagem Interior*, de Abrão Bemerguy
- Volta a Belém o quadro de Joseph Leon Righini e sua apresentação por Donato Melo. (Arquivo MUFPA).
- Artigo de José de Moraes Rêgo *O Artista e o seu Julgamento* publicado em A Província do Pará (Pr).

Figura 17 - Convite da exposição *Paisagem Interior*, de Abrão Bemerguy.



Fonte: Arquivo Theatro da Paz.

Março/1986

- Inauguração da *Galeria Largo da Sé*, com exposição de José Moraes Rêgo (PR).

Outubro/1986

- IX Salão Nacional de Artes Plásticas – seletiva Norte/MUFPA (LIB, PR).
- V Salão Arte Pará, tendo como júri de seleção: Gileno Muller Chaves, Icléa Cattane, Ivo Vellame e João de Jesus Paes Loureiro. Os premiados foram: Ruy Meira, Dina Oliveira, Juraci Araújo Pinho, Osmar Pinheiro Jr., Ricardo Ferreira, Jair Jr., Otoni Mesquita, Gil Vicente, Luciano Oliveira, Haroldo Baleixe, Marinaldo Santos, Paulo Fernandes Campinho de Carvalho, Emmanuel Nassar, P.P. Condurú, Ronaldo Moraes Rêgo e Zivé Diudice.
- Exposição de pintura e cerâmica na Galeria Theodoro Braga, de Ruy Meira, prêmio maior do V Arte Pará (LIB).
- Museu Emílio Goeldi festeja 120 anos, com apoio de campanha publicitária nos jornais locais sobre a sua preservação (LIB).
- Inauguração do Museu do Círio, por Carlos Rocque, Presidente da PARATUR (LIB).
- Exposição de fotos de João Ramid no Foyer do Hilton Hotel (LIB).
- Curso de Museologia ministrado por Waldísia Rossio Camago Guarnieri, diretora do Instituto de Museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política da PUC/SP, como parte do Projeto Preamar (LIB).
- Palestra/encontro com o escritor Afonso Romano de Santana (LIB).
- Escritor Ignácio de Loyola Brandão, participa do Projeto Encontro Mercado, da UFPA, com parceria do Museu Nacional de Belas Artes (LIB).
- Exposição comemorativa dos *40 anos de arte*, de José de Moraes Rêgo, na Galeria Theodoro Braga/CENTUR (LIB).
- Apresentação da ópera *O Guarani* no Theatro da Paz, em comemoração à sua reabertura (LIB).
- Caixa Econômica abre Espaço Cultural na sua sede de Penhores, na Trav. Santo Antônio, com a Exposição *Retrospectiva*, sob o patrocínio da Endeco Engenharia Ltda. (Figura 18). Artistas convidados: Acácio Sobral, Alacy, Alan Kardec, Alcides Gadotti, André Penner, Brandão, Augusto Casemiro, Carmen Uliana, Dumas, Nice Fernandes, Edison Farias, Geraldo Teixeira,

Guilherme Leite, João Pinto, Ruy Meira, Ronaldo Moraes Rêgo, Ruma, Emanuel Franco, Jocats, Pinto Guimarães, Jorge Eiró, Leila Reis, Alixa, Geraldo Ramos e Leila Jinkings (Lib).

- Oficina do artista plástico alemão Peter Dittman, pela Casa de Estudos Germânicos da UFPA, com exposição das obras na técnica transcolagem, na galeria de arte O Liberal (Lib).
- Aberto em Belém o IX Salão Nacional de Artes Plásticas (MUFPA)

Figura 18 - Convite da Exposição *Retrospectiva*, no Espaço Cultural CEF-PA.



Fonte: Arquivo Emanuel Franco, cedido ao autor.

Fevereiro/1987

- No carnaval, o Império do Samba Quem São Eles apresenta a literatura e as personagens jocosos do “modus vivendi” paraense com *Escambau Ilustrado do Comendador Sobral*. (Pr, Lib).

Março/1987

- A Secretaria Municipal de Educação cria o Grupo de Cultura na gestão Paes Loureiro quando Diretor do CENTUR. (Lib).
- Governo do Estado cria a Fundação Cultural do Pará (Lib, Pr).
- A Galeria Theodoro Braga instala-se no subsolo do CENTUR (LIB).

Mai/1987

- Exposição *Peru - vida, magia e tradição*, sob o patrocínio da UFPA e Assessoria de Relações Internacionais (ARNI). (MUFPA).

Junho/1987

- Exposição Coletiva *Arte Papagaio*, com os artistas: Abrão Bemerguy, Beatriz Fontana, Benedicto Melo e o artesão Cobra (Figura 19).
- Abrem-se as inscrições para o VI Arte Pará com a possibilidade de ser seletiva para o IX Salão Nacional de Artes Plásticas (LIB).
- Surge o grupo *Boi Pavulagemm*, urbanizando a cultura e musicalidade do auto do boi- bumbá regional, com lançamento de CD com as suas toadas (LIB).

Figura 19 - Cartaz/Programa da exposição *Arte e Papagaio*.



Fonte: Arquivo MUFPA.

Julho/1987

- Cai o Edifício Raimundo Farias em Belém (LIB).
- Abre a Galeria Art Liberal, do Grupo Comunicacional Fundação Romulo Maiorana, com mostra intitulada “*Coletiva de Artistas Paraenses*”, com os artistas: Alcides Gadotti, Benedicto Mello, Emanuel Nassar, Enamuel, Emanuel Franco, Geraldo Teixeira, Haroldo Baleixe, Jorge Eiró, João Pinto. Luciano Oliveira, Marinaldo Santos, Odilon Cavalcanti, Paulo Campinho, Ruy Meira, Ronaldo Moraes Rêgo e Simões.

Setembro/1987

- Mostra dos Premiados IX Salão Nacional de Artes Plásticas (Arquivo MUFPA).

Setembro/1987

- Show do grupo musical Corta Jaca, com direção de Yuri Gadelha, no projeto Clima de Som, do Projeto Preamar (LIB).
- Listel - Listas telefônicas Brasileiras faz lançamento do catálogo com ilustração da capa de Valdir Sarubbi, no Nilton Hotel (LIB).
- Exposição de pinturas do artista Allan Kardec, *Sonho e Fantasia*, na Galeria D. Pablo (LIB).
- Mostra individual de Marinaldo Santos na Galeria Elf, na Alcindo Cacela (LIB).
- Exposição Sinfonia Amazônica, de Moraes Rêgo, na Galeria Theodoro Braga (LIB).

Agosto/1987

- O Grupo de Teatro Maromba encena Marcelo Ernestino Góes ou o Pererê e o Diabo, sob a direção de Ramon Stergman, no Teatro Waldemar Henrique. (LIB)
- Marinaldo Santos e Jaime Bibas vencem a Semana Paraense de Informática, tendo no júri Paulo Andrade, J.J. Paes Loureiro, Luiz Otavio Barata e Gileno Chaves (LIB).
- O Jornalista Lúcio Flavio Pinto, através de uma ação particular lança o Jornal Pessoal, falando dos problemas políticos e sociais da Amazônia (LIB).
- Inauguração do bar-galeria “Câmbio Negro”, com apresentações performáticas.
- Apresentação do espetáculo musical Na Casa da Viúva Costa, texto dos autores paraenses Antonio Tavernad e Fernando de Castro, com atores da Escola de Teatro da UFPA, sob a direção de Maria Sylvia Nunes e Augusto Rodrigues (LIB).

Setembro/1987

- Abertura do Fórum Nacional de Cultura em Belém (LIB).

Outubro/1987

- VI Arte Pará, com júri formado por Luis Paulo Baravelli, Glauco Pinto de Moraes e Paulo Herkenhoff. Premiados: Emmanuel Nassar, Octavio Cardoso, Paulo Fernando Campinho de Carvalho, Alice Cavalcante, Dina Oliveira, Luiz Braga, Alice Vinagre, Luzia Sanches, Luzia Sant'Anna.

Novembro/1987

- Exposição de Pinturas de Jorge Eiró, na Galeria Elf (Lib).

Dezembro/1987

- Lançamento do livro *Grão-Pará*, com desenhos de Tom Maia, com o patrocínio da Companhia Vale do Rio Doce. (Arquivo ThP).
- Concurso para novos talentos em pintura e desenho promovido pela Listas Telefônicas LISTEL (Arquivo MUFPA).

Figura 20 - Cartaz/Convite da exposição *Novos Talentos* da Listel.



Fonte: Imagem arquivo MUFPA.

Janeiro/1988

- Proposta de Criação do Museu do Estado do Pará (LIB).

Fevereiro/1988

- Para o carnaval, o Império de Samba Quem São Eles traz o enredo com o tema da mitologia e credence regional sobre a *Lua Cheia*; a Mocidade Olariense fala do mito com *Olha o Boto aí*; e o Acadêmicos da Pedreira com *Viva a Zona*, criticando o descabro da política nacional (Lib).

Março/1988

- Exposição *11 Artistas Paraenses* (Figura 21) – Coletiva realizada no MUFPA, com participação dos artistas: Dina Oliveira, Emanuel Franco, Emmanuel Nassar, Haroldo Baleixe, João Pinto, Jaime Bibas, La Rocque Soares, Marinaldo Santos, Ronaldo Moraes Rêgo, Simões e Ruy Meira (Arquivo MUFPA).
- Implantação do Curso de Educação Artística com habilitação em Desenho, no Centro Tecnológico da Universidade da Amazônia (UNAMA), depois atualizado para o curso de Bacharelado em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem e Licenciatura em Artes Visuais (2000) (Lib).
- Exposição Coletiva *Arte Paixão* (Figura 22), realizada na Galeia de Arte Theodoro Braga, com a presença dos seguintes artistas: Alixa, Abrão Bemerguy, Alan Kardec, Acácio Sobral, Benedicto Mello, Branco de Melo, Branco, Corrêa, Caetano, Dina Oliveira, Emanuel Franco, Emmanuel Nassar, Edison Farias, Nando Lima, Genésio Teles, Geraldo Teixeira, Jocats, João Pinto, Josias, Jorge Eiró, Jaime Bibas, La Rocque Soares, Lígia Dutra, Lúcia Chediek, Marinaldo Santos, Paulo Campinho, Prabhu, Raimundo Gadelha, Rose Vasco, Ronaldo Moraes Rêgo, Rosangela Brito, Rêgo, Ruy Meira, Sérgio Melo, Sílvio Meira, Simões, Tadeu Lobato e Wanderley Costa.

Figura 21 - Capa do programa/convite da Exposição *11 Artistas Paraenses*.



Fonte: Arquivo MUFPA.

Figura 22 - Capa do Programa da exposição coletiva *Arte Paixão*.

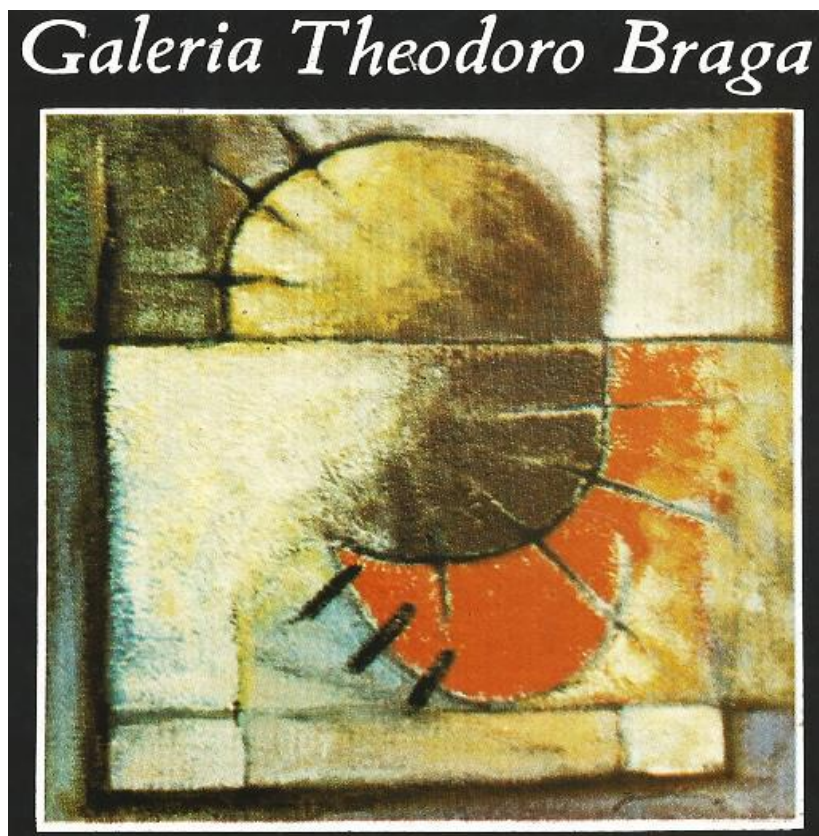


Fonte: Arquivo Emanuel Franco cedido ao autor.

Abril/1988

- Exposição de Geraldo Teixeira, “*Janelas*”, na Galeria Theodoro Braga/Centur (Figura 23).

Figura 23 - Programa/Convite da exposição *Janelas*, de Geraldo Teixeira. Galeria Theodoro Braga/Centur, com apresentação de Gileno Muller Chaves.

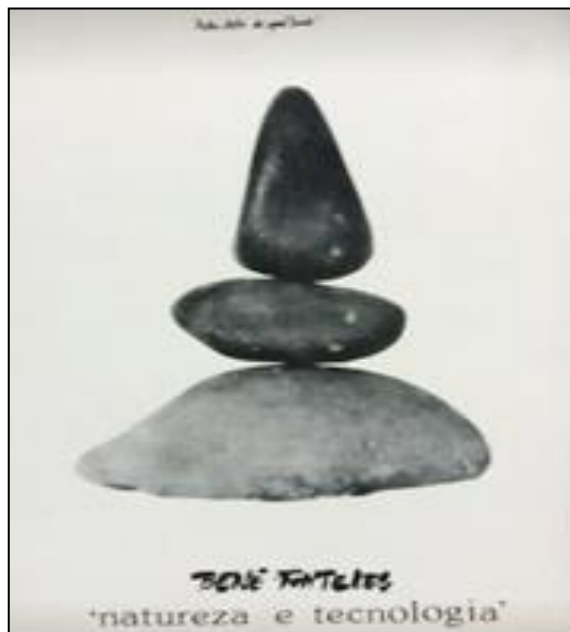


Fonte: Acervo do autor.

Maio/1988

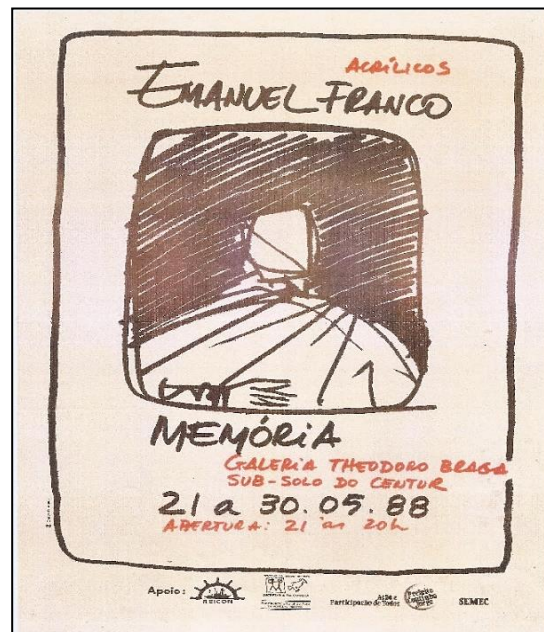
- Mostra *Somos Negros*, no museu da UFPA e curadoria de Jane Beltrão, como resultado de pesquisa realizada por Napoleão Figueiredo e Anaíza Vergolino, com realização de oficinas de desenho e pintura com o prof. Neder Charone e de escultura com o prof. Edison Farias (MUFPA).
- Exposição *Natureza e Tecnologia*, de Bené Fonteles (xerografias) (Figura 24), com apoio da Estacon Engenharia S.A e Editora da UFPA (MUFPA).
- Exposição *Extremos*, no Museu da UFPA, com obras de Aprígio, Britto Velho, Dina Oliveira e Leonel Mattos.
- Exposição “*Memória*”, de Emanuel Franco (Figura 26), na Galeria Theodoro Braga/Centur. (Acervo da Galeria).

Figura 24 - Capa do programa/convite da exposição *Natureza e Tecnologia*, de Bené Fonteles.



Fonte: Arquivo MUFPA.

Figura 25 - Cartaz da exposição *Memória*, de Emanuel Franco, no Centur.



Fonte: Arquivo Emanuel Franco cedido ao autor.

Setembro/1988

- Mostra resultado da jornada fotográfica “24 horas de Belém”(MUFPA).

Outubro/1988

- Exposição de desenhos e aquarelas da expedição científica na região amazônica, intitulada Langsdorff de volta (MUFPA).
- VII Arte Pará - júri de seleção e premiação formado por: Alberto Beuttenmuller, Benedito Nunes, Max Martins, Paulo Herkenhoff e Walter Domingues Álvaro Penteado, sendo premiados: Luiz Braga, P.P. Condurú, Ricardo Homem, Jorge Duarte, Adenaldo de Souza, Chang Chai, Elza Lima, Emanuel Franco, Franco Massedotti, Margalho, Marinaldo Santos, Octavio Cardoso, Orival Souza, Ronaldo Moraes Rêgo, Rosangela Britto, Sérgio Cardoso e Thomas Mahon.

Dezembro/1988

- Exposição *Gráfico*, de Age de Carvalho (MUFPA).

1987/1988

- Projeto de revitalização do Bairro da Cidade Velha, com a abertura da 1ª rua de Belém e do bar-galeria Paço da Ladeira.

Janeiro/1989

- Exposição de Mariano Klautau, denominada *Paisagem na Janela*, na Galeria Theodoro Braga (Arquivo CENTUR).

Fevereiro/1989

- No carnaval, o Arco-Íris apresenta *Brasil, o Pará é teu futuro*, com base nas descobertas e explorações de jazidas de petróleo no litoral do Pará; o Quem São Eles traz *Preamar*, no mesmo sentido sobre as riquezas e abundâncias locais e o misticismo da maré cheia para os nativos.

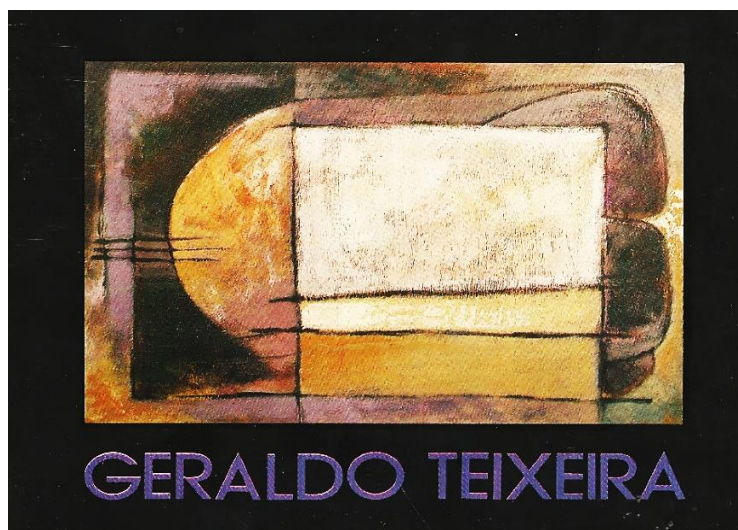
Abril/1989

- Exposição de inauguração da Galeria 115/Escritório de Arte M, com os artistas: Ruy Meira, Benedicto Mello, Geraldo Teixeira, Jaime Bibas, Diana Figueiredo, Sergio Melo, Emanuel Franco, Jocats, Pauxi, Rosangela Brito, Rêgo e Tadeu Lobato.

Maio/1989

- Geraldo Teixeira expõe na Galeria Theodoro Braga/CENTUR – *Exercício de Pintura* (Figura 26). Apoio Gráfica Falângola e Cantina Italiana (Lib).

Figura 26 - Capa do programa/convite exposição *Exercício de Pintura*, de Geraldo Teixeira.

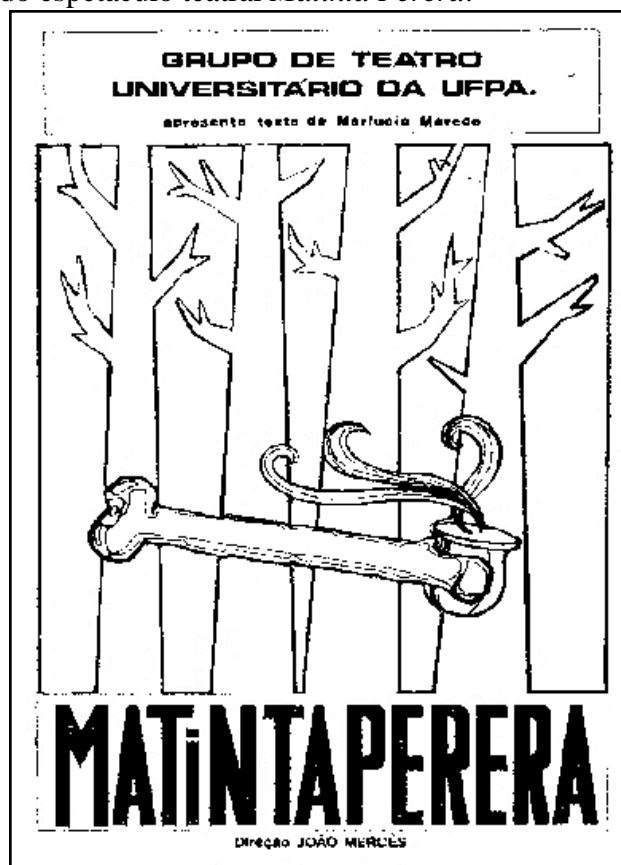


Fonte: Acervo do autor

Junho/1989

- Estreia do espetáculo *Matinta Perera*, do Grupo de Teatro Universitário da UFPA (Figura 27), no teatro Margarida Schivasappa/CENTUR, em comemoração ao Dia do Meio Ambiente (LIB), com os atores: Salustiano Vilhena e Marlúcio Mareco, direção de João Mercês, cenografia e figurino de Neder Charone.

Figura 27 - Programa do espetáculo teatral *Matinta Perera*.



Fonte: Acervo do autor.

Agosto/1989

- Abertura do 1º Salão Municipal de Agosto (Figura 28), promoção da Prefeitura Municipal de Belém, na Galeria Romulo Maiorana, com Grande Prêmio para Toscano Simoes; em pintura José Pires de Moraes Rêgo; em desenho Marinaldo Santos; em gravura João Carlos Torres (Jocatos), em cerâmica Ruy Bastos Meira, com objeto Mário Pinto Guimarães e como revelação Edison Farias (LIB).
- Acontece o 1º Curso Internacional de Política Científica e Tecnológica para a Amazônia, no Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, promovido pela Associação das Universidades da Amazônia e Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura e a UFPA (LIB).

- O Museu da Imagem e do Som será ampliado em sua sede no Bairro da Campina para atender melhor seus usuários (LIB/Jornal dos Bairros).
- O Consulado do Japão oferta bolsas de estudo para ensino médio e graduação (LIB).
- Exposição de trabalhos em arquitetura do *Projeto Opera Prima*, no Centro Tecnológico da UFPA (LIB).
- Espetáculo *Opção pela Carne*, do Grupo Cena Aberta, com colagens de texto de Antonin Artaud, escrito por Luiz Otávio Barata. No Teatro Waldemar Henrique (LIB).
- Encontro da classe teatral com Carlos Ripper sobre o espaço experimental e publicação de artigo *Não permito que mexam*, de Waldemar Henrique (LIB).
- Mostra de pintura de Leila Cimino, na Galeria Debret (LIB.Pr).
- Exposição resultante de oficina *Vida imitando arte*, pelo FotoAtiva/Projeto PREAMAR, com direção de Miguel Chicaoca. Galeria Theodoro Braga (LIB).

Figura 28 - Cartaz/Programa do 1º Salão Municipal de Agosto.



Fonte: Arquivo do autor.

Outubro/1989

- Exposição de Pintura de Roberto La Rocque Soares no MUFPA (EP).
- Abertura do Salão Arte Pará, com júri formado Aurélio Meira, Ivo Mesquita, Lígia Canongia, Luiz Braga e Paulo Roberto Leal, que premiou: Marinaldo Santos, Emanuel Franco, Jair Júnior, Aníbal Pacha, Toscano Simões, Dante Diniz, Marcos Moreira, Flavvia Mutran, Rybas e Paulo Xavier.

Dezembro/1989

- Exposição Coletiva de Gravuras, com: Iran Júnior, Neder Charone, Stélio Santa Rosa, Marajó, Edson Farias e Fátima Noronha, na D'Arte L'Occhio Galeria, altos da Cantina Italiana (Figura 29).
- Exposição *Pinturas*, de Ruy Meira. No Museu da UFPA, com obras de conteúdo abstrato. (Arquivo do MUFPA).

Figura 29 - Convite da exposição coletiva de Gravuras na galeria D'Arte L'Occhio.



Fonte: Acervo do autor.

2.3. OS ANOS DE 1990

Abril/1990

- II Exposição de Xilogravura dos alunos de Educação Artística, sob a coordenação do prof. Edison Farias, no hall do Centro de Letras e Artes/UFPA (Lib).

Junho/1990

- Exposição *Antes Arte do que Tarde*, de Bené Fonteles (MUFPA).

Agosto/1990

- Exposição performática e multimídia *Onde as Onças vão Beber Água*, no MUFPA (Figura30), com programação composta de atelier livre, meditação, videoarte. Artistas participantes: Nio e P.P. Condurú (desenhos); Branco Medeiros e Tadeu Lobato (Pintura); Nando Lima (objeto) e Lúcia Chediekb (produção); Alexandre Sequeira (desenho) e Aníbal Pacha (videografia).
- Criação da Fundação Cultural do Município de Belém e da Fundação Curro Velho.
- Exposição *Pinturas e Objetos*, de Ronaldo Moraes Rêgo, no MUFPA.

Figura 30 - Cartaz/programa da exposição *Onde as Onça Bebe Água*.

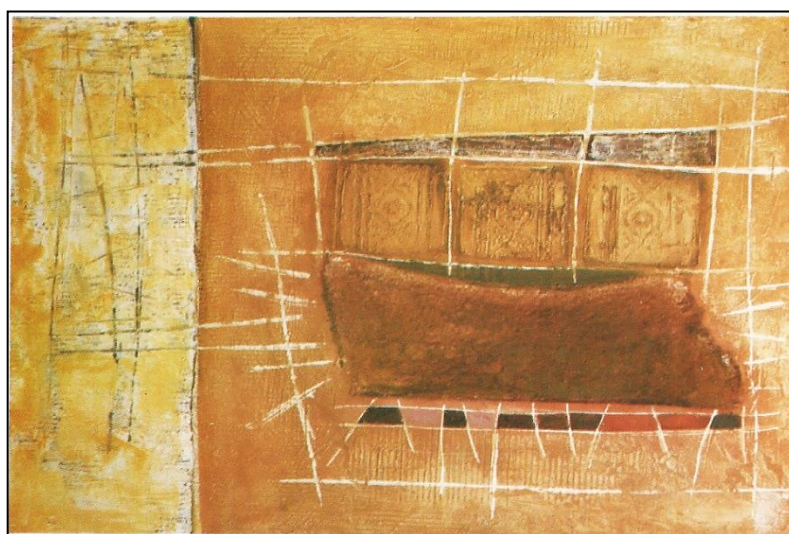


Fonte: Arquivo MUFPA.

Agosto/1990

- Exposição *Pinturas*, de Geraldo Teixeira, Galeria Theodoro Braga/CENTUR (Figura 31).
- Visita de Fayga Ostrower a Belém, a convite da Fundação Romulo Maiorana, como programação do Salão Arte Pará, e realizou palestra no Museu da UFPA, em parceria com a Associação de Arte Educadores do Pará (AAEPA).

Figura 31 – Convite da exposição *Pinturas*, de Geraldo Teixeira (Obra: Sem Título. 107x88. Téc. mista sobre tela).



Fonte: Acervo do autor.

Outubro/1990

- Salão Arte Pará, com júri composto pelas artistas Ana Maria Maiolino, Hanna Bujinowska, Stafania Brill e Viviane Matesco e a escritora Célia Bassalo, que premiarão Diana Figueiredo, Claudia Leão, Nina Matos, Arthur Leandro, Carlos Costa, Charles Nascimento, Claudionor Filho, Klinger Carvalho, Jair Júnior, Marinaldo Santos e Mauro Condurú.

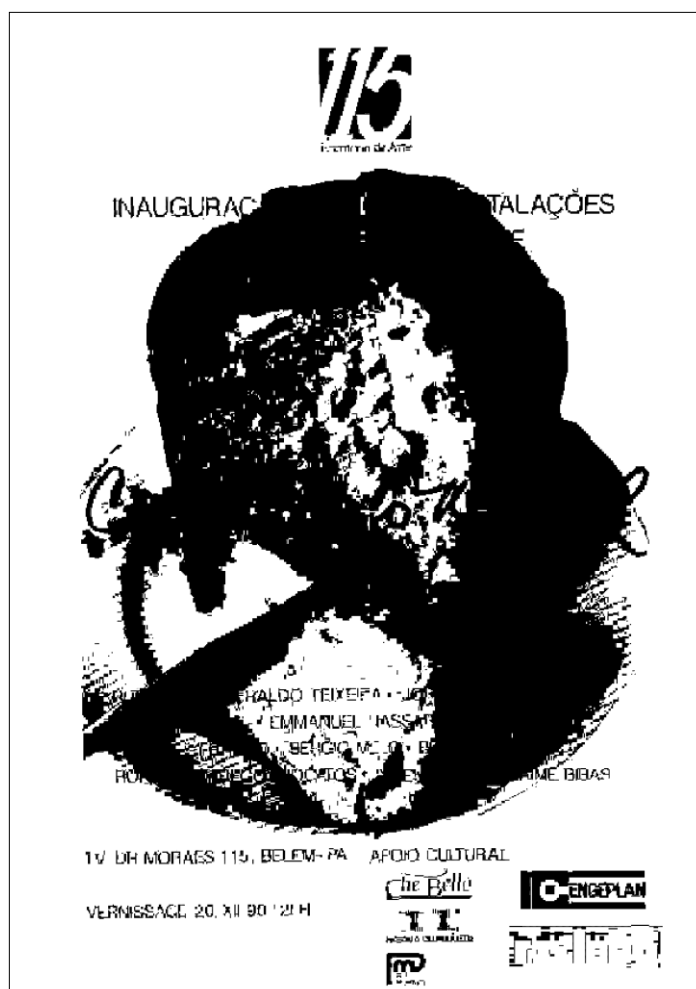
Novembro/1990

- Retrospectiva *40 Anos de Pintura*, de Paolo Ricci, no MUFPA.

Dezembro/1990

- Exposição de inauguração das novas instalações Galeria Escritório de Arte 115, com obras de Ruma, Geraldo Teixeira, Jorge Eiró, Acácio Sobral, Emmanuel Nassar, Emanuel Franco, Sérgio Melo, Benedicto Melo, Ronaldo Moraes Rêgo, Jocatós, Tadeu Lobato, Jaime Bibas. Apoio das empresas: Che Bello, Engeplan, Higson&Co. (Pará), Promorada e Raio X Lobo (Figura 32).

Figura 32 - Cartaz da exposição de inauguração das novas instalações Escritório de Arte 115.



Fonte: Arquivo Emanuel Franco, cedido ao autor.

Janeiro/1991

- Mostra Coletiva Artistas Plásticos do Pará, no MUFPA.

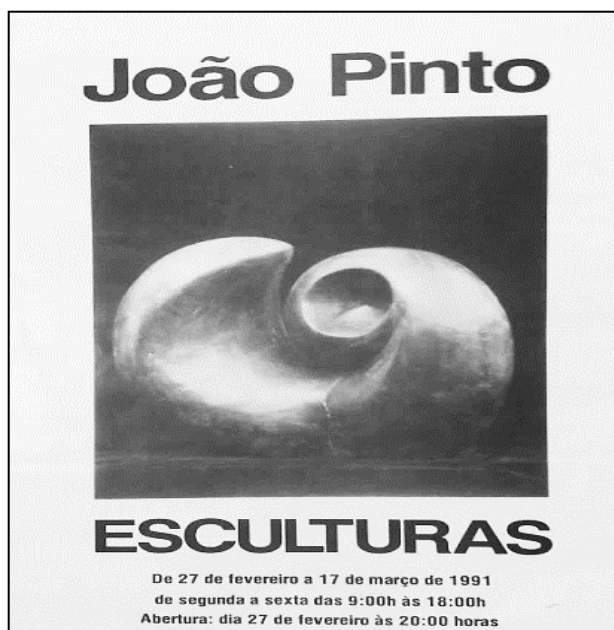
Fevereiro/1991

- As escolas de samba protestam contra o prefeito Said Xerfam, pelo não apoio político ao carnaval e todas vieram com o tema único *Mascarado Bofó* (LIB).

Fevereiro/1991

- Exposição de Esculturas, de João Pinto (MUFPA).

Figura 33 - Programa/convite da exposição *Esculturas*, de João Pinto.



Fonte: Acervo MUFPA.

Março/1991

- A UFPA, através do Departamento de Artes, implanta a Habilitação em Música no seu Curso de Educação Artística.
- Exposição individual de desenhos de Neder Charone, na Galeria Diseño.

Abril/1991

- Exposição: *3 Momentos da Cor e do Desenho*, mostra dos artistas Jaci Lima, Jean Ribeiro e San Chris, no Museu da UFPA (Arquivo MUFPA).

Agosto/1991

- Exposição Coletiva *Linguagens*. Objetos e Instalações, pelos artistas Klinger Carvalho, Roberto Tavares e Lia do Rio, no Museu da UFPA, com apoio de: Nossa Livraria, Novohotel, Transportadora Olímpico, Cantina Italiana (MUFPA).

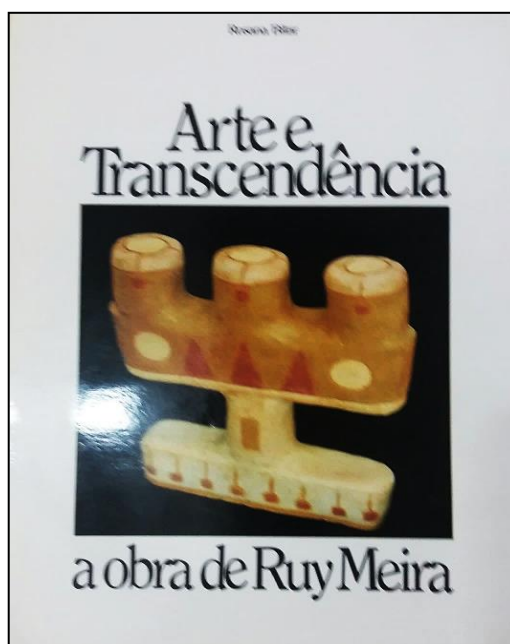
Outubro/1991

- Salão Arte Pará- com júri composto por Lília Chaves, Luccilla Saccá, Márcio Doctors, Paulo Herkenhoff e Sônia Salzstein que premiam Jorge Luiz Margalho, Acácio Sobral, Elza Lima, Flavya Mutran, Jair Junior, Lilás Valente, Marinaldo Santos, Rybas, Sirlene Sequeira, Rosana Palazyan.

Novembro/1991

- Lançamento do livro “*Arte Transcendência - alma de Ruy Meira*”, de Rosana Bitar (Figura 34) (MUFGA).

Figura 34 - Capa do livro *Arte Transcendência - alma de Ruy Meira*, ilustrada com obra em cerâmica do artista.

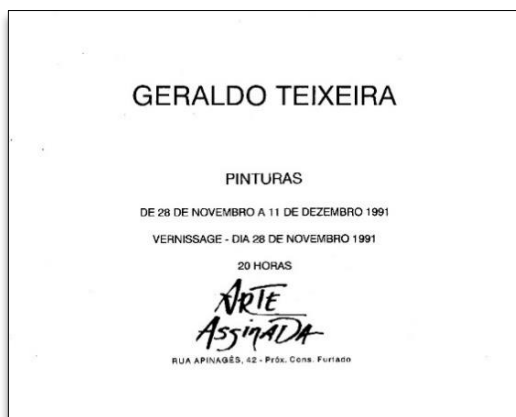


Fonte: Acervo do autor.

Dezembro/1991

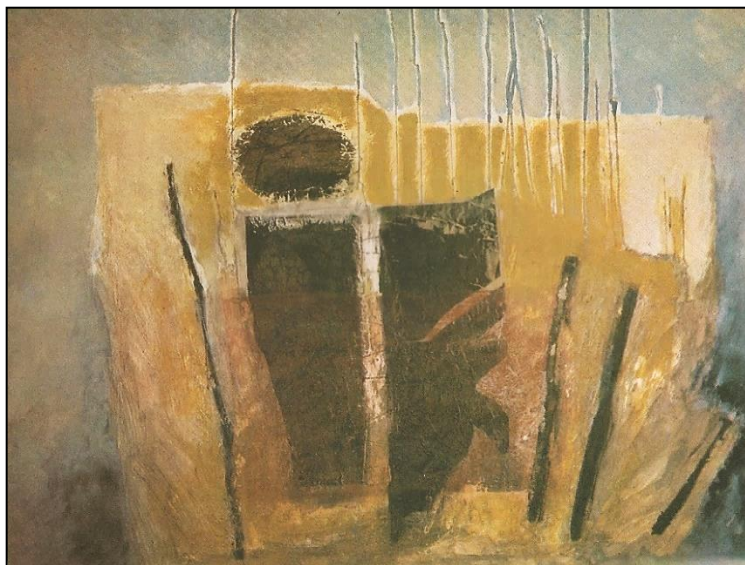
- Geraldo Teixeira expõe Pinturas na recém-inaugurada Galeria Arte Assinada (Figuras 35 e 36).
- Vernissage na Galeria 115/Escritório de Arte: Exposição “Pequenos Formatos” (Figura 37), com obras de Acácio Sobral, Caetano, Diana Figueiredo, Dina Oliveira, Emmanuel Nassar, Emanuel Franco, Gaia, Klinger, La Rocque Soares, Rosangela Brito, Ronaldo Moraes Rêgo e Ruy Meira.

Figura 35 - Programa da exposição *Pinturas*, de Geraldo Teixeira, na Galeria Arte Assinada.



Fonte: Arquivo Geraldo Teixeira cedido ao autor.

Figura 36 - Obra de Geraldo Teixeira em exposição: Confidente. 120x149, mista sobre tela.



Fonte: Arquivo Geraldo Teixeira cedido ao autor.

Figura 37 - Convite da exposição *Pequenos Formatos*, na galeria 115 Escritório de Arte.

| EXPOSIÇÃO "PEQUENOS FORMATOS" | | 115 Escritório de Arte |
|-------------------------------|---------------------|---------------------------|
| ACÁCIO SOBRAL | RUY MEIRA | 115 Escritório de Arte |
| CAETANO | RONALDO MORAES REGO | |
| DIANA FIGUEIREDO | ROSANGELA BRITO | |
| DINA OLIVEIRA | LA ROQUE SOARES | |
| EMANUEL NASSAR | KLINGER | |
| EMANUEL FRANCO | GAIA | |
| GAIA | EMANUEL FRANCO | |
| KLINGER | EMANUEL NASSAR | |
| LA ROQUE SOARES | DINA OLIVEIRA | |
| ROSANGELA BRITO | DIANA FIGUEIREDO | |
| RONALDO MORAES REGO | CAETANO | |
| RUY MEIRA | ACÁCIO SOBRAL | |
| EXPOSIÇÃO "PEQUENOS FORMATOS" | | |

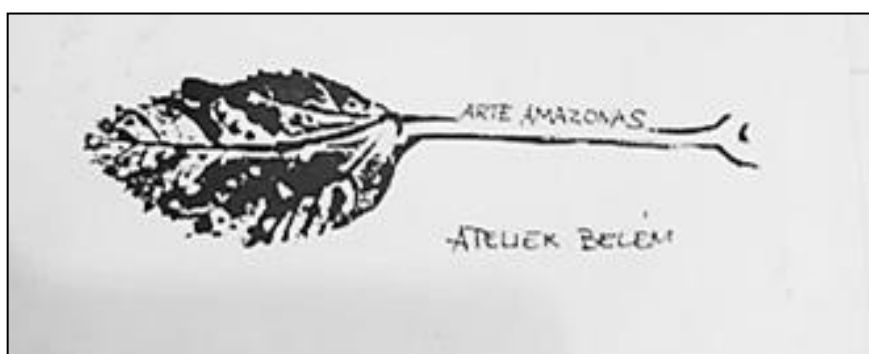
Fonte: Acervo Emanuel Franco.

Fevereiro/1992

- A Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira critica a devastação dos açais para a transformação em palmito, com *Meu açá, ai de ti*; e o Quem São Eles com *Meio dia, panela no fogo e barriga vazia*, sobre a carestia dos alimentos.

- Implantação do Museu de Arte de Belém (MABE), no Palácio Antônio Lemos, tendo como base o acervo da Pinacoteca Municipal, cuja obra máxima é a tela *A fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Grão-Pará*, de Theodoro Braga, de 1908 (Lib).
- A Casa de Estudos Germânicos da UFPA promove a *Semana Arte Amazonas – atelier Belém*, com a participação de artistas de outros estados convidados, como Karem Lammbrecht, Julio Sarmiento, Kazuno Katase, Maurício Abranovic, Pedro Romero, Pere Noquera e os paraenses Luiz Braga, Emanuel Franco, Klinger, Margalho e Rosangela Britto (MUFPA) (Figura 38).

Figura 38 - Identidade visual do Projeto *Arte Amazonas*. Logomarca criada por Geraldo Teixeira.



Fonte: Livro de frequência/Arquivo da Biblioteca do MUFPA.

Março/1992

- Primeira versão do Salão Primeiros Passos – promoção CCBEU.
- 2ª Exposição do grupo “Raio que o Parta”, intitulada *Tonalidade*, produção de Tamara Saré, na Galeria Theodoro Braga (Depoimento de Tadeu Lobato).

Maio/Junho/1992

- I Salão Paraense de Arte Contemporânea (SPAC), no CENTUR (Figura 39) – organização da Secretaria de Estado da Cultura e Associação dos Artistas Plásticos do Pará. O júri foi composto por: Selma Daffre, Ivan Lima, Aracy Amaral, Rosana Bitar e João Mercês, que premiram: Rinaldo Jose da Silva, Oswaldo Gaia, Pedro Paulo Góes Conduru, Wisfredo Guimarães Gama, Letícia Siquera, Henrique de Farias, Tiago Santana, Marcus André de Souza, Antônio Dumas e Marinaldo Santos (LIB) (Figura 39).

Figura 39 - Obra de Oswaldo Gaia premiada no I Salão de Arte Contemporânea.



Junho/1992

- Workshop sobre Criação para Artistas, ministrado por Leda Catunda e Sérgio Ronangnolo, como atividade do I Salão Paraense de Arte Contemporânea. (Lib).
- Surge o Grupo Caixa de Pandora, coletivo de fotógrafos (Lib).

Setembro/1992

- Exposição *Desenhos*, de Arnaldo Vieira (MUFPA).

Outubro /1992

- 1º Salão de Artes Plásticas – Ministério da Aeronáutica. MUFPA. Com patrocínio Varig, Transportadora Granero, 115 Escritório de Arte e UFPA/MUFPA (Lib).
- V Congresso Nacional da Federação de Arte-Educadores do Brasil, no CENTUR, promovido pela Associação dos Arte Educadores do Pará (AEPA) (Arquivo MUFPA).
- Salão Arte Pará, com júri formado por: Benedicto Mello, Esther Carlos, Henrique Penna, Jaime Bibas e Rubens Fernandes. Premiados: Geraldo Teixeira, Claudia Leão, Doni Gonçalves, Elza Lima, Jair Júnior, Luciano Oliveira, Manolo, Carmen Uliana, Moreira Neto, Octavio Cardoso, Rybas e Toscano Simões.


Novembro/1992

- Exposição *Grandes Nus em vermelho*, de Hoystiano Machado, no MUFPA, com curadoria de João Mercês.

Dezembro/1992

- Exposição *Quinze anos de ensino de Arte na UFPA*, comemorativa aos 15 anos do Curso de Licenciatura em Educação Artística da UFPA, no MUFPA. (Figura 40).

Figura 40 - Programa da exposição *Quinze anos de ensino de Arte na UFPA*, dos alunos do curso de Educação Artística.

| | | |
|--|--|---|
| <p>GRAVURA</p> <p>PROFESSORES: Ronaldo Moraes Rappo (Caligrafia e Serigrafia) Edilson Vasias (Xilografia)</p> <p>EXPOSITORES: Auro Cezar Carlos Diego Cláudia Patrícia DÊN MUTAN Joozefo Cavalari Gerardo Gisela Araújo Lara Jaure Este Laurien Marcelo Heyum Naura Natália Romijnova Paulo Romulo Ray Ron Vancu Sival Filho Vanda Huello Waldere Aklia Amel Antônia Irenilda Vassica Rosa Aires Rosani Reis Roberto Milton Filho Sora Regina Sival Filho Sheila Amel Suelia Cristina Vanda Botelho Yuri Guedes Walerice Araújo</p> <p>CERÂMICA</p> <p>PROFESSORA: Madalena Cristina</p> | <p><i>"Jornada chegou ao momento em que se pôde dizer: Hoje fiz um bom trabalho e amanhã será o mesmo ao para mim".</i></p> <p>PALESTRANTES</p> <p>REALIZAÇÃO</p> <p>UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ Reitor: Nelson Penna de Oliveira Vice-Reitor: Carmo Viana</p> <p>CONSELHO DE LETRAS E ARTES Diretora: Zélia Anglor de Elias Vice-Diretor: Maria Lúcia Medeiros</p> <p>DEPARTAMENTO DE ARTES Chefe: Hagele Antonio Sub-Chefe: Edilson Coelho</p> <p>COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA - HABILITAÇÃO EM ARTES PLÁSTICAS Coordenador: Regina Reis Vice-Coordenador: Antônio Manoel de Brito</p> <p>CENTRO ACADÊMICO DO CURSO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA Coordenadora: Norma Regina Nascimento</p> |  <p>EXPOSIÇÃO</p> <p>QUINZE ANOS DE ENSINO DA ARTE NA UFPA</p> <p>16 a 31 de Dezembro de 1992 MUSEU DA UFPA Av. Gov. José Malcher, 1192</p> |
|--|--|---|

Fonte: Acervo do autor.

Fevereiro/1993

- Os enredos das Escolas de Samba de Belém, alguns de caráter político, outros com uma visão holística. O Quem São Eles apresenta *"Festa para os Deuses Negros"*; e a Escola de Samba da Matinha volta o seu olhar para cidade de Vigia e seu patrimônio histórico da primeira capital do estado, com *Vigiando Vigia*. **Março/1993**
- II Mostra – Associação dos Artistas Plásticos do Pará, no MUFPA.

Abril/1993

- Mostra denominada *Ser ou Não Ser – a defesa da natureza*, no MUFPA, com participação de vários fotógrafos: Alberto Bitar, Cláudia Leão, Dirceu Maués, Elza Lima, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho, Miguel Chikaoka, Octavio Cardoso, Orlando Maneschy, Paula Sampaio, Paulo Amorim e Walda Marques.

Maio/junho/1993

- II Salão Paraense de Arte Contemporânea (SPAC), no espaço do CENTUR, organizado pela Secretaria de Estado de Cultura e a Associação dos Artistas Plásticos do Pará, com o corpo de jurados formado por Eduardo Castanho, Jaime Bibas, Paulo Fernandes Chaves, Paulo Klewin, Thadeu Chiarelli e artistas convidados: Valdir Sarubbi, Marcos Coelho Benjamim e Ruy Meira. Os Premiados foram: Klinger Carvalho (Figura 41), Fernando Augusto dos Santos Neto, Ana Cláudia do Amaral Leão, Rosangela Rennó, Thereza Christina P. Ribeiro de Oliveira, Helena Escobar da Silva Fredi, Wesley Souza Oliveira, Manoel de Jesus Palheta Aragão Filho e Glênio da Luz Lima. (Arquivo CENTUR) (Lib).

Figura 41 - Obra de Klinger Carvalho, Grande Prêmio no II SPAC/1994.



Fonte: Catálogo da exposição. Acervo do autor.

Maio/1993

- Estreia o espetáculo do Grupo Experiência *A Menina do Rio Guamá*, texto de Edir Augusto Proença com direção de Geraldo Salles. No teatro Margarida Schivasappa/CENTUR (D.P).

Setembro/1993

- Exposição da artista paulista Selma Daffré, com desenhos e gravura em metal – MUFPA (Figura 42).
- Exposição de Cerâmicas de Osvaldo Luiz Gaia - MUFPA.

Figura 42 - Gravura de Selma Daffré. Acervo NC.



Fonte: Foto do autor.

Outubro/1993

- *II Arte, Expressão e Vida*. Coletiva dos artistas Jorge Eiró, Rosangela Britto, Geraldo Teixeira, Neder Charone, Roberto de La Rocque e Haroldo Baleixe, no MUFPA, com apoio do Serviço Social do Comércio (SESC)/Projeto ARTESESC e UFPA/Programa de Difusão e Valorização do Artista Paraense.
- Salão Arte Pará, com júri de seleção e premiação formado por Angélica de Moraes, Avelin Iochip, Geraldo Teixeira, Jorge Duarte e Rosely Nakagawa, que premiam os artistas José Levy Cardoso, Adriana Tabalita, Marcus Queiroz, Ronaldo Lopes, Ruma, Telma Saraiva, Celso Silva, Charles Nascimento, Jorge Eiró e Laura Mahon.

Dezembro/1993

- 1ª Semana da Cultura Alemã, promovida pela Casa de Estudos Germânicos, em parceria com a UFPA e Governo do Estado, com exposição de pintura de artistas alemães participantes da Associação de Artistas Plásticos do Pará; exposição de fotos como resultado de oficinas. No teatro, a adaptação da peça Fausto para Teatro de Bonecos, com direção de Beto Paiva; a peça Calendário Social, sob a direção de Francisco Carlos (MUFPA).

1994

- Instala-se a Fundação Curro Velho (Lib).

Janeiro/1994

- Cria-se o Museu do Estado do Pará (MEP), ocupando o prédio do Palácio do Governadores, usado antes como sede da governadoria do Estado (1994).

Fevereiro/1994

- No carnaval, a Escola de Samba Quem São Eles apresenta *O maior Espetáculo da Terra*, envolvendo o circo, o teatro e o próprio carnaval.
- I Exposição *Depois do Carnaval*, no Núcleo de Artes da UFPA (Figura 43), com direção de Margaret Refkalefsky e curadoria de Neder Charone. Arquivo I.C.A, antes denominado Núcleo de Artes da UFPA (Pr).

Figura 43 - Folha de rosto do encarte de A Província do Pará, com artigo sobre a exposição *Depois do Carnaval*.



Fonte: Acervo do autor.

Abril/1994

- Exposição de pintura e desenhos *Diálogos*, de Geraldo Teixeira, na Galeria Theodoro Braga/CENTUR (Figura 44), com curadoria de João Mercês. Apoio Estacon.

Figura 44 - Convite da exposição *Diálogos*, de Geraldo Teixeira. Obra: *Anatomia Nua*. 130x110. Técnica mista sobre tela.



Maio/Junho/1994

- Realização do III Salão Paraense de Arte Contemporânea (SPAC), no CENTUR. Organização da Secretaria de Estado da Cultura, com o júri composto por Alberto Beuttenmuller, Patrick Pardini, Cláudia Renault, Joaquim Paiva e Henrique Penna, tendo como artistas convidados: Aluisio Carvão e Daniel Senise, que premiaram os artistas: Cledy Pinheiro, Celso Oliveira, Fábio Noronha, Jocats, Luiz Carlos São Paulo dos Santos, Liege Nascimento, Orlando Maneschy, Sebastião de Paula e Thereza Port.

Maio/1994

- Exposição de Pinturas *Designalvin*, de Haroldo Baleixe, no MUFPA (Lib).

1994- [?]

- Abertura do Museu de Arte de Belém (MABE).

Julho/1994

- Exposição de Aquarelas, de George Venturieri, no MUFPA.

Agosto/1994

- Exposição de Pinturas *Águas*, de Mário Barata II, no MUFPA.
- Exposição *Máquinas do tempo*, de Jair Junior, no MUFPA.

Outubro/1994

- Exposição de Pintura *Visões do Rio - um processo criativo*, de Valdir Sarubbi, no MUFPA.
- Salão Arte Pará, com júri de seleção e premiação composto por Ana Maria Gariglia, João Mercês, Jurema Bastos, Karin Stempel e Lizete Lagnado, que premiaram o Grupo Furiato, Jair Junior, Manoel Filho, Margalho, Natália Ribeiro, Paula Sampaio, Paulo Azevedo, Paulo Souza, José Ronaldo Lopes e Werley Oliveira.

Novembro/1994

- Exposição *Imagens Insólitas*, de Nina Matos, no MUFPA.

Dezembro/1994

- II Coletiva da Associação dos Arte Educadores do Pará (AAEPA), no MUFPA.

Fevereiro/1995

- Para o carnaval, a Escola de Samba Quem São Eles homenageia o compositor David Miguel, com o tema *Estrela de Breu*; o Rancho conta a história da pimenta-do-reino até a sua chegada ao município de Santa Izabel.

Março/1995

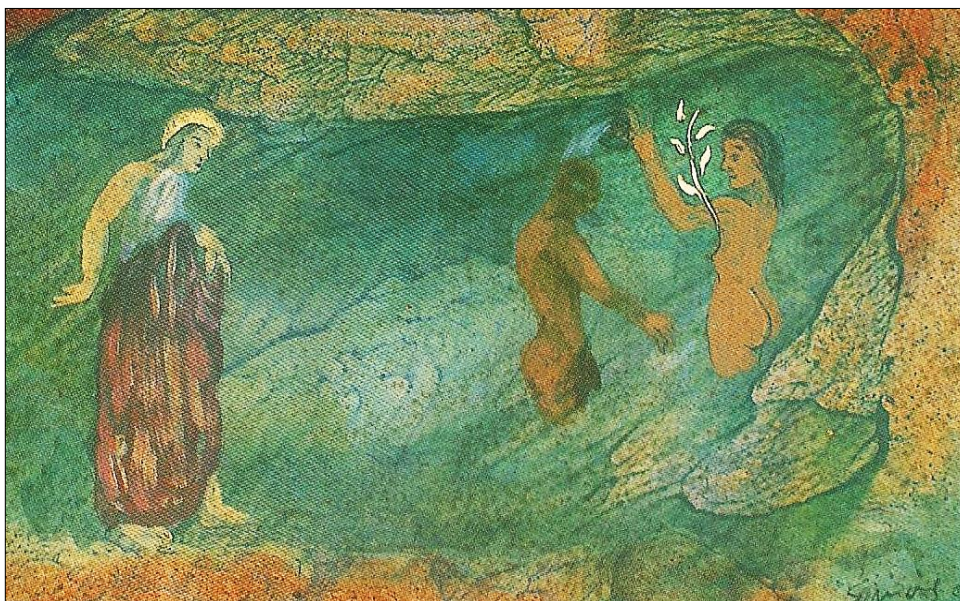
- Exposição 21 de Março, da Associação de Artistas Plásticos do Pará, no MUFPA, em que participam: Abrão Bemerguy, Acácio Sobral, Alan Rafael, Alexandre Sequeira, Allice Miranda, Alixa, Andréa Feijó, Benedicto Mello, Bira, Caetano, Carmem Uliana, Corrêa, Duda Miranda, Emanuel Franco, Gaia, George Venturieri, Geraldo Teixeira, Haroldo Baleixe, Hercules Júnior, Jaime Bibas, João Pinto, João Carlos Torres, Jorge Eiró, Josias, Klinger Carvalho, Laura Mahon, Lobo Soares, Majerofe, Marcelo Lobato, Margalho, Marinaldo Santos, Mário Pinto Guimaraes, Nato, Nina, Nio, Paulo Andrade, La Rocque Soares, Ronaldo Moraes Rêgo, Rosangela Britto, Ruma, Ruy Meira, Sérgio Melo, Simões e Tadeu Lobato.
- Exposição Coletiva *Nós Somos a APPA* – Associação Artistas Plásticos do Pará, no MUFPA.

- Instala-se o I Salão UNAMA de Pequenos Formatos, com júri composto por Antonio Augusto Fontes, Beatriz Milhazes, Cláudio de La Rocque Leal, Jorge Eiró e Luciano Oliveira, sendo o texto de apresentação de Jorge Eiró. O Salão teve patrocínio da Petramazon (Figuras 45 e 46).

Figura 45 - Capa do programa do I Salão UNAMA de Pequenos Formatos.



Figura 46 - Obra de Simões (Sem título, 40x24 cm. Téc. mista sobre papel). Grande prêmio do I Salão UNAMA de Pequenos Formatos.



Abril/1995

- Lançamento da obra *Cultura Amazônica. Uma poética do Imaginário*, de João de Jesus Paes Loureiro (Arquivo MUFPA).
- I Salão de Fotografias do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU), com a presidência de Boris Kossoi, João de Jesus Paes Loureiro e Neder Charone.
- Exposição de Desenhos e Pinturas de Oswaldo Luiz Gaia, no MUFPA.

Maio/1995

- Exposição de Pinturas de Geraldo Teixeira, no MUFPA.

Junho/1995

- Exposição de pinturas e desenhos “*Individual de Três*”, dos pintores Emanuel Franco, Paulo Andrade e Tadeu Lobato. Galeira de Arte da Unama.

Agosto/1995

- Exposição *Transições*, de aquarelas, gravuras e pinturas de Selma Daffré, no MUFPA.
- Exposição de Pinturas de Maneco Aragão, na Galeria Theodoro Braga.

Figura 47 - Convite da Exposição *Pinturas*, de Maneco Aragão.



Fonte: Acervo de Emanuel Franco.

Setembro/1995

- O Artista Ruma expõe *As faces do cubo* – Pinturas, no MUFPA.

Outubro/1995

- Exposição de pinturas de Alixa, intitulada *Mangue – Série Morfismo Animales*, no MUFPA.
- Salão Arte Pará, com júri formado por Anna Bella Geiger, Celso Oliveira, Jussara Derenji, Rodrigo Naves e Tamara Saré. Foram premiados: os artistas Acácio Sobral, Analu Cunha, Berna Reale, Cláudio Medina, Gabriela Athias, Marinaldo Santos, Mistral, Patrícia Norman, Américo Filho, Andréia Tavares, Flavya Mutran, Orlando Maneschy, Paulo Amorim, Paulo Carapunarlo e Ronaldo Lopes.

Novembro/1995

- Exposição de Pinturas de Toscano Simões, na Galeria da UMAMA. Patrocínio de Ferrolí – Santa Marina, Griffó Comunicação e Jornalismo e Belém Shopping Vidros.

Figura 48 - Imagem do programa da exposição de Simões (sem título, acrílica sobre tela).



Fonte: Acervo Emanuel Franco, cedido ao autor.

Dezembro/1995

- III Coletiva da Associação de Arte Educadores do Pará, no MUFPA.
- Universidade da Amazônia -UNAMA/Galeria de Arte Graça Landeira, promove a primeira edição do Salão Pequenos Formatos (Lib).
- Centro Cultural Brasil Estados Unidos divulga o Salão Primeiros Passos.

Mai/1996

- III Coletiva da Associação de Arte Educadores do Para, no Museu da UFPA.

Setembro/1996

- Exposição de Poesias, com performance teatral dos poetas paraenses Josette Lassance, Emília Amaral, Paulo Paiva e Lúcia Carvalho, no MUFPA.

Outubro/1996

- Exposição de pinturas e desenhos de Valério Silveira e San Chris, no MUFPA.
- Salão Arte Pará. Foram convidados para o júri Ivo Mesquita, Katia Vam Scherpenberg, Maria Lúcia Medeiros, Mauro Bondi e Miguel Chikaoka, que premiaram Emanuel Franco, Mestre Nato, Toscano Simões, Carlos Santiago, Charles Nascimento, Eurico Alencar Filho e Flavya Mutran.

Fevereiro/1997

- A Escola de Samba Rancho não Posso me Amofiná traz para o carnaval *Canto das Sereias-vozes da Floresta*, sobre as cantoras locais; o Acadêmicos da Pedreira homenageia o escritor e poeta Rui Barata, com “*Foi Assim Tu não te Fostes de mim*”; e o Quem São Eles traz *Diz-me por onde andas*, criticando as coisas e valores que foram levados da cidade, provocando o dito popular de “a cidade do já teve”.

Abril/1997

- Exposição da artista Dina Oliveira, intitulada “*Entre a vigília e o sonho*”, no Museu do Estado do Pará, com textos de apresentação de Maria Sylvia Nunes e Francisco Paulo Mendes (Figuras 49 e 50).

Figura 49 - Capa do programa da exposição *Entre a vigília e o sonho*, de Dina Oliveira.

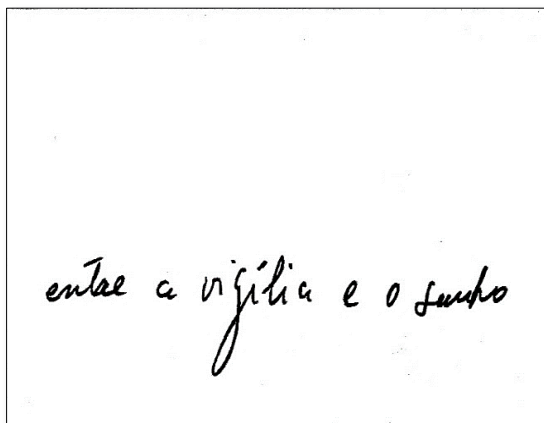
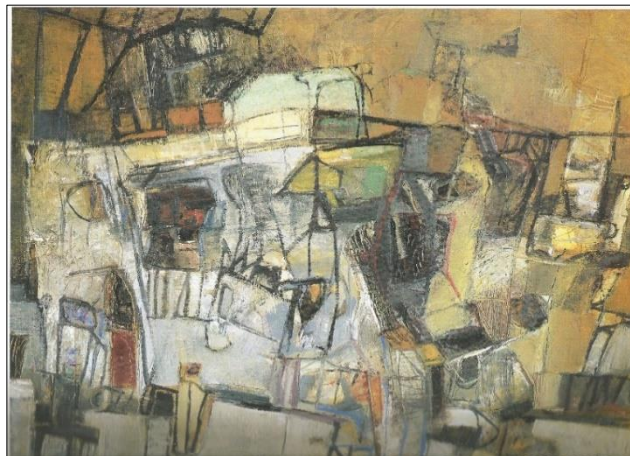


Figura 50 - Obra da exposição *Entre a vigília e o sonho* (sem título e dimensões).



Fonte: Acervo do autor.

Outubro/1997

- O Arte Pará de 1997 teve como júri de seleção e premiação os artistas Dina Oliveira e Emanuel Franco e os críticos e historiadores de arte Fernando Chochiaralle, Leopoldo Plentz e Tadeu Chiarelli, que premiam os artistas Eudardo Frota, Anan Rondon, Alberto Bitar, Celso Oliveira, Flavya Mutran, José Andrade, Paulo Almeida, Paulo Souza e Walda Marques.

Novembro/1997

- Exposição “*Traço da Memória: cartunistas paraenses contemporâneos*”, no MUFPA.

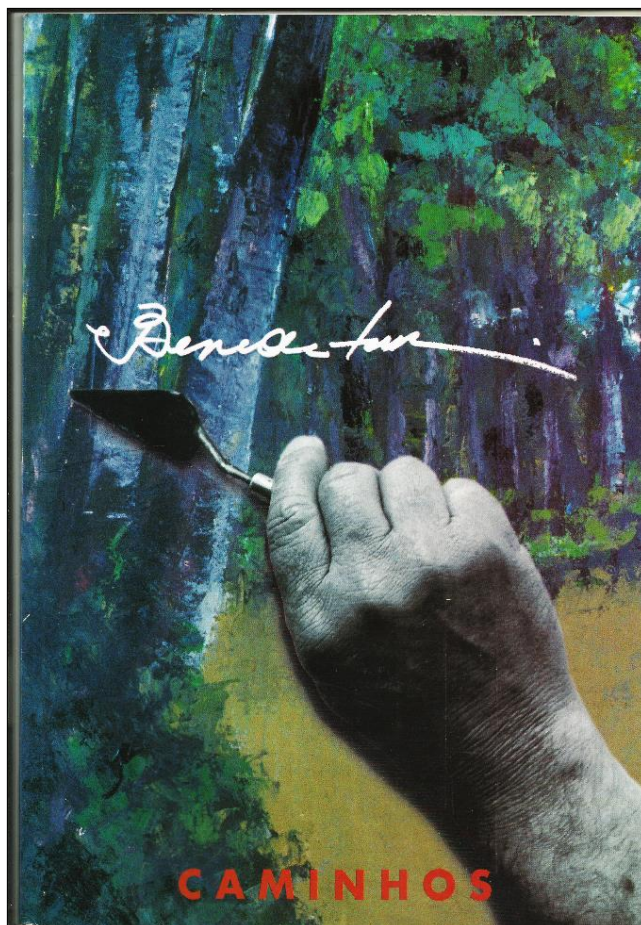
Dezembro/1997

- Exposição de pinturas de Dina Oliveira *Entre a vigília e o sonho*, no Museu do Estado do Pará, sob a direção de Rosangela Marques de Britto.

Fevereiro/1998

- Inauguração da Galeria Municipal (prefeitura de Edmilson Rodrigues, FUNBEL, com Márcio Meira e direção de Nina Matos). Projeto mais importante: “Abril pra Arte”, com a finalidade de apoio ao artista em início de carreira. Abriu participando do 1º Encontro de Artistas Plásticos do Pará (três anos consecutivos), com uma mostra coletiva, tendo entre os expositores P.P. Condurú e Eliene Tenório (Primeiros Passos). Primeira exposição de João Cirilo, 1999. O Projeto existiu até 2004 (Depoimento ao autor).
- Exposição “*Caminhos*”, Pinturas de Benedicto Melo. Galeria Theodoro Braga.

Figura 51 - Capa do programa da exposição *Caminhos*, de Benedicto Melo.



Fonte: Arquivo do autor.

Setembro/1998

- Criação do Museu de Arte Sacra (MAS), localizado no Antigo Palácio Episcopal, foi inaugurado e integrado ao Museu onde está a Igreja de Santo Alexandre (Lib).

Outubro/1998

- Salão Arte Pará, tendo no júri Lena Bergstein, Sérgio Finguermann e Thomas Farkas, que premiam os artistas Guilherme Teixeira, Alberto Bitar, Bonfá, Charles David do Nascimento, Fernando Augusto dos S. Neto, Cleidynaldo Alves Pinheiro, Francisco Zanazan, Gláé Erva Macalós, José Hailton da S. Santos, Mauricio Santos e Paulo Almeida.
- Exposição “*Bandeiras*”, de Emmanuel Nassar, no Museu do Estado do Pará (Figura 52).

Figura 52 – Frente/verso do programa da exposição *Bandeiras*, de Emmanuel Nassar.



Fonte: Fonte: Arquivo do autor.

Novembro/1998

- IV Amostra coletiva da Associação de Arte Educadores do Pará, no MUFPA.
- Implantação do Instituto de Artes do Pará (1999), atuando como órgão promotor de pesquisas artísticas nas áreas da visualidade, dança, teatro e arte populares, além da publicação de livros.

Janeiro/1999

- Exposição *SINCRONICIDADES*, de Mariano Klautau, na Galeria Romulo Maiorana (Lib).

Outubro/1999

- *Experiment-Ação* – Exposição dos alunos do curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas/UFPA, no MUFPA.
- Salão Arte Pará, tendo no júri os artistas Carlos Bratke, Carlos Edinger, Daniela Bousso, Lydia Souza e Moacir dos Anjos, que premiaram Marinaldo Santos, Celso Oliveira, Natália Coutinho e Orlando Manechy.

3 AS GALERIAS DO PERÍODO

Este levantamento, sem caráter cronológico, complementa o relato dos acontecimentos das décadas pesquisadas e se justifica pelo fato de investigar a cultura nesses anos e seus espaços possíveis, por serem centros de afluência das práticas artísticas e *locus* de exibição das obras. Esses espaços, muitas vezes dependentes dos poderes públicos, mas com a presença de particulares nessa iniciativa, são marcantes no universo da cultura belemense.

No período estudado, este equipamento urbano (podemos dizer assim) foi determinante na educação e formação de uma massa crítica e produtiva no âmbito das artes visuais e da produção artística emergente, principalmente nos eufóricos anos de 1980. As suas existências efêmeras, tomando como parâmetro o movimento artístico local, deu-se pela falta de uma programação cultural estática, não chegando a um público mais amplo, ao contrário dos museus institucionais, que revitalizavam a existência cotidiana com outras atividades culturais, fazendo o público movimentar-se em sua direção.

As galerias, enquanto espaços culturais, presentificam-se para preservar o que existe ou o que existiu, e em apoio à cultura que está no circuito social, em apoio aos produtores de cultura ligados ao mercado da arte, se consideramos a cultura uma questão essencial da sociedade, pois esses espaços têm a função de distribuição e de troca, ao colocar o produto em contato com seus usuários. Abrem portas para negócios e filantropia, lançam talentos, incentivam o comércio e o mecenato.

Neste index estão referendados também os espaços tidos como “galerias” existentes nos museus, por terem uma identidade mais pregnante desse objetivo maior que é a preservação e divulgação dos objetos artísticos. Muitos deles respondendo a uma ação cultural de revitalização de monumentos históricos, enquanto memória de um bem social comum.

As galerias foram citadas a partir de um discurso memorial e outras identificadas na pesquisa documental e bibliográfica nos arquivos de seus lugares de existência, como também nos livros de visita das exposições lá acontecidas.

Neste estudo, as galerias estão assim identificadas:

- 1- Galeria Diseño: de propriedade de Edison Farias e Stélio Santa Rosa, foi inaugurada em 5 de janeiro de 1991 no shopping Nazaré, na av. Nazaré, 489, existindo até quando o empreendimento do shopping mostrou-se inviável. Seu acervo era constituído de obras de arte brasileira do acervo particular de seus proprietários.

- 2- Galeria Municipal:- inaugurada em novembro de 1998 e encerrando suas atividades em dezembro de 2004, de vida curta, sob a tutela de governo municipal, sediada num casarão da av.16 de Novembro, de caráter popular, cujo objetivo era atender todas as expressões artísticas visuais, e apoiando as associações de artistas e artesões. Possuía projeto de fomento às práticas artísticas denominado “Abril para Arte”. Nela expuseram novos artistas Keila Sobral, Roberta Carvalho (talvez a primeira experimentação com imagens virtual) Klinger, João Cirilo e Jocatós.
- 3- Galeria Debret: de propriedade do pintor Pinto Guimarães (Mário Leiva Pinto Guimarães, bisneto do Barão de Santarém). Fundada em 18 de dezembro de 1980, está localizada na Praça Coaracy Nunes – conhecida como praça “Ferro de Engomar” – e mantém acervo permanente com obras de Ruy Meira e João Pinto, dentre outros, e mantinha cursos de arte.
- 4- Galeria Art Liberal: criada por iniciativa do empresário Romulo Maiorana, em apoio às artes visuais paraenses e ocupava o subsolo do prédio histórico à Av. Castilho França. Esta organização implantou e gerencia o Salão ArtePará – mostra de arte contemporânea de alcance nacional.

Figura 53 - Cartaz da mostra *Coletiva de Artistas Paraenses* promovida pela Galeria Art Liberal, 1987.

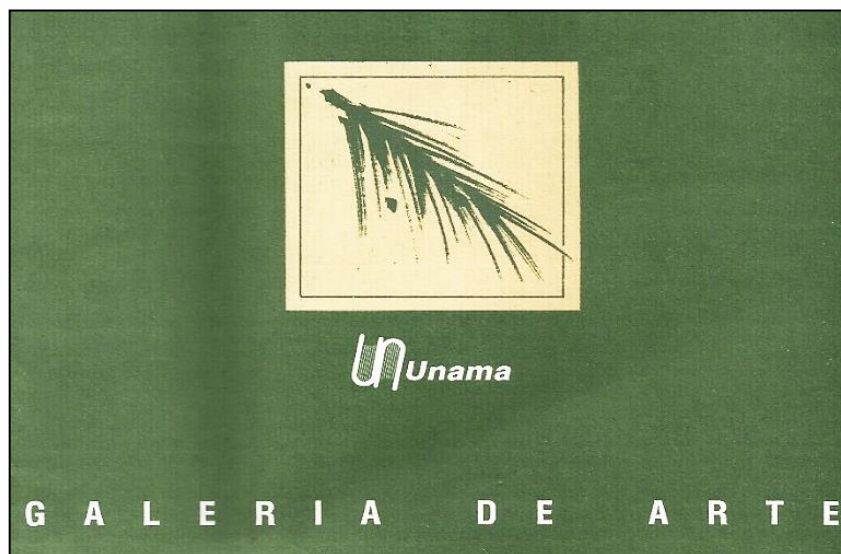


Fonte: Acervo Emanuel Franco, cedido ao autor.

- 5- Galeria Theodoro Braga: criada em 1977 pelo governador do estado Aloysio Chaves, em comemoração ao seu segundo mandato, sendo instalada inicialmente em espaço posterior esquerdo do Theatro da Paz, antes ocupado por uma oficina de apoio às atividades do teatro, principalmente pequenos reparos e para a cenografia. Foi inaugurada com a exposição “13 Artistas Plásticos Paraenses”, em 15 de março de 1977, com participação de Waldemar da Costa, Waldir Sarubbi, João Pinto, Benedicto Mello, Osmar Pinheiro Jr., José Moraes Rêgo, Ronaldo Moraes Rêgo, Jocats, Lassance Maya, Aluísio Carvão, Luiz Braga, Genésio Teles, Manoel Pastana, Bené Fonteles, Emmanuel Nassar e Dina Oliveira. Ficou neste espaço até o ano de 1985, quando foi instalada na Fundação Cultural Tancredo Neves – CENTUR. Sua reabertura neste prédio deu-se em 1986, com a mostra de pinturas do artista plástico Leônidas Monte.
- 6- Galeria Angelus: funcionou no espaço do foyer do Teatro da Paz, no lado direito do teatro, que tem acesso pela avenida Assis de Vasconcelos, com longa vida entre os anos de 1970 até 1983. Durante esse período sofreu reformas e fechamentos e hoje existe adormecida nos louros de sua existência, quando era o único local de referência de artistas locais e estrangeiros para exposições das artes plásticas e visuais.
- 7- Galeria Padre Champanhat: situada no hall de entrada do Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, em apoio às atividades do ensino de artes e onde o artista Tadeu Lobato faz sua primeira individual, em 1982. Como espaço expositivo no hall do colégio, existiu até 1984, mas foi transferido para o casarão ao lado, servindo de apoio às atividades desenvolvidas pelos professores de artes do Colégio Nazaré, até final dos anos 1980.
- 8- Galeria Ismael Nery: espaço de múltiplo uso, no recém-inaugurado (década de 1980) prédio da Companhia Paraense Turismo (PARATUR), órgão do governo para ações de turismo, situado no Boulevard Castilho França.
- 9- Galeria Aliança Francesa: existiu na década de 1980 em um de seus endereços na Avenida Nazaré, em apoio às suas ações no ensino da língua e cultura francesa, local da primeira exposição dos artistas Toscano Simões e P.P. Condurú; e ali existiu até quando a Aliança Francesa mudou de endereço.
- 10- Galeria Kennedy, do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (CCBEU): sua primeira sede foi no casarão eclético da Av. Gov. José Malcher, em uma das salas que davam vistas para a avenida e era antessala da biblioteca da escola de língua inglesa. Nos anos de 1960 a 1970, o CCBEU oferecia cursos livres em desenho com o artista Majerofe e Ararê Marrocos, que ministrava cursos de xilogravura. Quando o CCBEU construiu sua sede própria na Trav. Padre Eutíquio, inaugurou a galeria e instituiu o “Salão Primeiros Passos”.

- 11- Galeria Elf: instalada primeiramente na Trav. 9 de Janeiro, por Gileno Chaves Miller, consultor jurídico de profissão, tendo por objetivo a divulgação e comercialização de obras de arte, além de promover a identidade cultural, com incentivo do prof. Mário Guzzo (Secretário de Cultura entre os anos de 1975/76), Age de Carvalho e Max Martins. Com projeto arquitetônico específico (pois não havia espaços assim em Belém), foi inaugurada em 11 de dezembro de 1981, com exposição coletiva de gravuras com grandes nomes nacionais, entre eles Waldir Sarubbi. Promoveu exposições de artistas com Alfredo Volpi, Ivald Granato e Claudio Tozzi, entre outros e com vendas por consignação. Ainda hoje, mantém relações de parceria com galerias nacionais para exposições. Desse período de instalação registrem-se as exposições de Walter Bandeira e P.P. Condurú. Em agosto de 1989, a galeria muda-se para a Av. Generalíssimo Deodoro, mantendo o plano de exposições com artistas de outras regiões, como um gesto de diálogo e visando arejar o universo local, ainda dominado por produções originárias da academia, reabrindo com uma exposição de desenhos aquarelados de Luiz Otávio Barata. Vale registrar a exposição coletiva em 1994, de novos nomes como Marinaldo Santos, Haroldo Baleixe, Stan Mesquita, Paulo Andrade, Rosangela Britto, Emanuel Franco e Anthar Rohit. Nesse mesmo período, outros nomes como Wlad Lima, Margalho, Ruma e Klinger Carvalho ali expuseram, o que levou a Galeria a sistematizar a ordem de exposições ligadas a um público mais intelectualizado e acadêmico, sensível a novos nomes na arte. Ainda em sua política de comercialização e mecenato, aparece o patrocínio de empresas e bancos como apoiadores de exposições. Nos convites da exposição de dezembro de 1995 já consta seu novo endereço no Bolonha Um, que seria um espaço também voltado à produção de cerâmica, com a instalação de um forno para cozimento e esmaltação das peças. A promoveu exposições individuais e muitas coletivas para lançamento de novos artistas, como Marinaldo Santos, Eliene Tenório, Tadeu Lobato e Nina Matos. Atualmente a galeria localiza-se na Av. Gov. José Malcher, no espaço histórico da Vila Bolonha. Até então já realizou cerca de 350 mostras.
- 12- Galeria Graça Landeira: surge com o nome de Galeria de Arte UNAMA, ocupando um espaço na Universidade da Amazônia – como parte de seu projeto de Extensão Acadêmica (Figura 54). Foi criada em 6 de novembro de 1993 e inaugurada dia 26 do mesmo mês, com uma mostra coletiva de artistas plásticos e professores: Alexandre Sequeira, Emanuel Franco, Jorge Eiró, Mário Barata, Paulo Andrade, Rosangela Britto, San Chris. Posteriormente, foi renomeada como Galeria Graça Landeira, em homenagem a uma professora que muito incentivou o circuito de artes e educação na instituição. Esta Galeria foi um vetor importante no campo das artes visuais e por 20 anos manteve o *Salão Pequenos Formatos* (1994), mostra de Arte Contemporânea de grande repercussão local e nacional.

Figura 54 - Capa do programa da mostra de inauguração da Galeria de Arte UNAMA/Galeria Graça Landeira.



Fonte: Arquivo de Emanuel Franco, cedido ao autor.

- 13- D'Arte L'occhio Galeria: espaço instalado no 2º piso do restaurante Cantina Italiana, onde apresentava pequenas exposições de artistas populares e artesanais. Hoje a galeria encontra-se adormecida.
- Galeria da Casa do Artista: espaço vinculado à Cooperativa dos Artistas Plásticos (fundada em 5 de outubro de 1979), localizado na Av. Nazaré, 463, com um acervo em pinturas, talhas, desenhos, esculturas e gravuras que, além de dar apoio técnico e material ao artista, também comercializava suas obras. Em 1980 foi absorvida pelo coletivo Galeria Um.
 - Galeria UM (1980/1985): manteve-se como um Coletivo de Arte, sediado na Av. Braz de Aguiar, promovendo exposições, cursos e palestras, que existiu até março de 1985. Inicialmente foi dirigida pelos artistas plásticos Osmar Pinheiro Jr. e Toscano Simões tendo grande contribuição no segmento das artes, principalmente visuais, através de suas promoções de encontros de fundamentação política e social, sobretudo para a classe artística (Figuras 55 e 56).
 - Galeria 115: espaço de múltiplo uso Atelier/Galeria/Escritório de Arte, pertencente à marchand Flávia Almeida, com Benedicto Mello e Sérgio Melo, situado na travessa Dr. Moraes, n. 115, onde havia pequenas mostras de trabalhos artísticos (sobretudo pintura) (Figura 57).

Figura 55 - Frente do convite da exposição comemorativa do 5º Ano da Galeria UM, 1984.



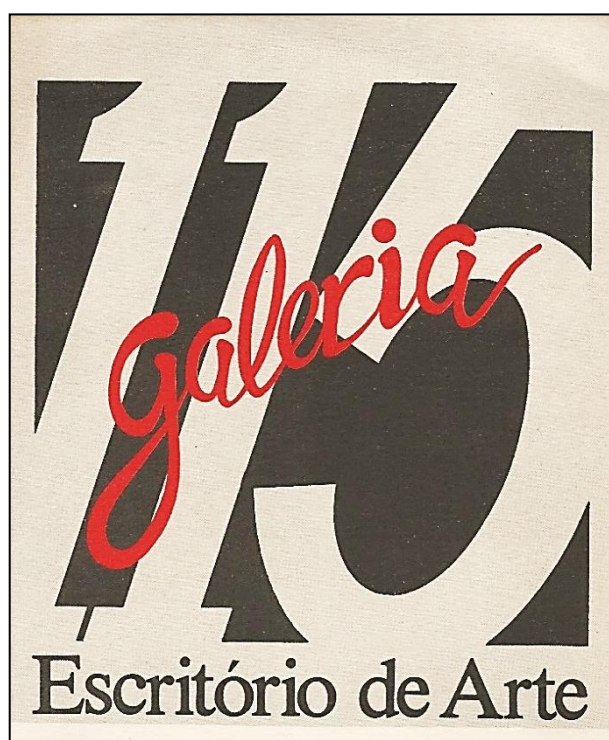
Fonte: Arquivo de Emanuel Franco, cedido ao autor.

Figura 56 - Verso do convite da exposição comemorativa do 5º Ano da Galeria UM, 1984.



Fonte: Acervo de Emanuel Franco, cedido ao autor.

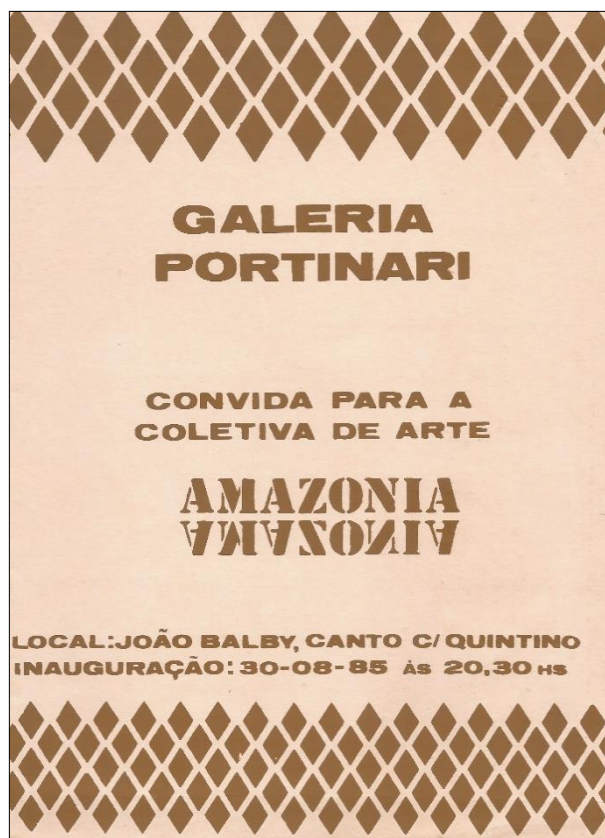
Figura 57 - Folder de inauguração da Galeria 115/Escritório da Arte, 1989.



Fonte: Acervo de Emanuel Franco, cedido ao autor.

- 14- Galeria Laís Aderne: espaço surgido quando de sua vinda para Belém, no governo de Hélio Gueiros, sendo Secretária de Educação e Cultura a profa. Therezinha Gueiros para uma oficina de capacitação dos artesãos oleiros de Icoaraci. A galeria resistiu por 4 anos e foi revitalizada quando da criação do Liceu Escola de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso (1996), em nomeação ao Núcleo de Oficinas.
- 15- Galeria Arte Assinada: de propriedade de um empresário da indústria e da construção civil, estava instalada em um prédio na Trav. Apinajés com a Av. Conselheiro Furtado, e buscava instituir um comércio de obras artísticas e antiquário. De vida curta local, seu proprietário mudou-se para Portugal, mantendo a galeria com a mesma denominação, inclusive estabelecendo parcerias com pintores locais para exposições.
- 16- Sala Vicente Salles - Espaço Memorial dos Povos: galeria de múltiplo uso, com a finalidade de acolher artistas em início de carreira, além de concertos e exposições e de pouco uso, anexo ao complexo Palacete Bolonha.
- 17- Morada das Artes: coletivo de artistas e artesãos situado na Trav. Arcipreste Manoel Theodoro, que existiu de 1980 a 1985, com incentivo da Prefeitura Municipal para as artes populares.
- 18- Galeria Passo da Ladeira: espaço polivalente criado no Casarão-Bar Passo da Ladeira, na Ladeira do Castelo/1ª rua de Belém, no projeto de revitalização do Ver-o-Peso e Projeto Por do Som.
- 19- Galeria Câmbio Negro: iniciou suas atividades em 1987, administrada por Marie-Noelle Pihon, sob a direção artística de Uirandê Holanda, tendo fechado no início da década de 1990. Foi um local de grandes performaces (como gênero de espetáculo local era *avant-gard*) dos “agitadores” Nando Lima, Reinaldo Fayal, Anibal Pacha e Afonso Medeiros, dentre outros, segundo relatos do artista Tadeu Lobato.
- 20- Galeria Largo da Sé: de existência efêmera, tinha como local um casarão dos anos 1940/50, próximo à Trav. Dr. Assis, na Cidade Velha.
- 21- Galeria Portinari: espaço localizado na Trav. Quintino Bocaiuva com Rua João Balbi, numa área residencial urbana de classe média alta em expansão, com proposta de comercialização das obras de arte. Local de pouca movimentação, teve vida efêmera no campo da cultura das artes visuais da década (Figura 58)

Figura 58 - Programa da exposição coletiva *Amazônia*, na Galeria Portinari.



Fonte: Acervo de Emanuel Franco, cedido ao autor.

A denominação de galeria, enquanto espaço expositivo, também é atribuída a algumas secções de museus com utilização para exposições e mostra de seu acervo. Em Belém temos alguns exemplos, como:

- 25- Galeria Augusto Fidanza: espaço localizado dentro do Museu de Arte Sacra, aberto em 28 de setembro de 1990, que homenageia o fotógrafo Augusto Fidanza, que veio a Belém na comitiva de D. Pedro II, para documentar a abertura dos portos da Amazônia ao comércio internacional. Seu nome depois foi usado para nomear um estúdio fotográfico de renome na sociedade durante a década de 1960.
- 22- Sala Antonieta Feio e Sala Theodoro Braga: ambas compõem o espaço expositivo do Museu de Arte de Belém (MABE) para mostras de média e longa duração dentro do conjunto de outras salas onde está exposto parte de seu acervo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Cristina. **Guia de Museus e galerias de Arte de Belém**. Belém: Banco da Amazônia; Gráfica Alves, 2010
- AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira - 1930 a 1970**. São Paulo: Nobel, 1984.
- ARAÚJO, Hiram. **Carnaval, seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História – ou ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O Meio como Ponto Zero - metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. Bauru: EDUSC, 2004.
- CASTRO, Fabio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.
- CECIM, Vicente. **O Colonialismo na Amazônia. As Artes Visuais na Amazônia – reflexões sobre uma visualidade regional**. Manaus: FUNARTE/SEMEC, 1985.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- COSTA, Gil Vieira. **Arte em Belém – do abstracionismo a visualidade amazônica (1957 1985)**. 2019. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) – Universidade federal do Pará, Belém, 2019.
- FARIAS, E. da S. **Calor, Chuva, Tela e Canivete – \ pintura no tempo do Modernismo em Belém do Pará**. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia**. 2001. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- FERNANDES, Caroline. **O Moderno em Aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2012.
- FLETCHER, John. **Arte Pará: uma interpretação antropológica e visual**. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- FRANCASTEL, Pierre. **Arte e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Porto Alegre: Mestre Jou, [s.d.].
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. Belém: EDUFPA, 2017.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Por uma fala amazônica sobre a cultura. As Artes Visuais na Amazônia – reflexões sobre uma visualidade regional.** Manaus: FUNARTE/SEMEC, 1985.

MEDEIROS, José Afonso; HAMOY, Idanise. 40 anos de educação artística: breve história do ensino superior em artes na Amazônia oriental. In: ENCONTRO DA ANPAP, 26. 2017, Campinas. **Anais...** Campinas: PUC/Campinas, 2017. p.1740-1755.

MEDEIROS, José Afonso. 80/90 do20: as encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração. In: ENCONTRO DA ANPAP, 21, 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

PINHEIRO JR. Osmar. **A Visualidade Amazônica. As Artes Visuais na Amazônia – reflexões sobre uma visualidade regional.** FUNARTE/SEMEC, Manaus 1985.

SOBRAL, Acácio de Jesus Souza. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará.** Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

JORNAIS E PERIÓDICOS

A Folha do Norte (1970-1999):

Ano de 1970: janeiro, fevereiro, março, outubro.

Ano de 1971: janeiro, fevereiro, maio.

Ano de 1972: fevereiro, março, abril, maio, junho.

Ano de 1973: janeiro, fevereiro, abril, maio, junho.

Ano de 1974: fevereiro, outubro.

Ano de 1975: maio, dezembro.

Ano de 1976: janeiro, março.

Ano de 1977: fevereiro, março, maio.

Ano de 1978: fevereiro, setembro.

Ano de 1979: fevereiro, setembro, outubro, dezembro.

Ano de 1980: fevereiro

Ano de 1981: fevereiro.

Ano de 1982: fevereiro, junho, outubro.

Ano de 1983: fevereiro, maio, outubro.

Ano de 1984: fevereiro, setembro.

Ano de 1985: janeiro, fevereiro, outubro

Ano de 1986: janeiro, fevereiro, março.

Ano de 1987: janeiro, fevereiro, abril, maio, junho, outubro.

Ano de 1988: fevereiro, agosto, outubro.

Ano de 1989: março, agosto.

Ano de 1991: janeiro, fevereiro.

Ano de 1992: fevereiro.

Ano de 1993: fevereiro.

Ano de 1994: fevereiro, abril.

Ano de 1995: fevereiro, abril, agosto.

Ano de 1996: fevereiro.

Ano de 1997: fevereiro, abril.

Ano de 1998: fevereiro.

Ano de 1999; março.

A Província do Pará (1970):

Ano de 1970: 2º Caderno. *Exposição de artistas plásticos do sul*, Galeria Angelus, com Caribé, Djanira, Fayga Ostrower, Ivan Serpa;

Coluna Em Frente, Edwaldo Martins: *Consulado de Portugal entrega o retrato de Francisco Caldeira Castelo Branco.*

CONVERSAS:

Prof. João Merçês: Catalogação e foto: 13 de setembro de 2017;
Entrevista :14 de setembro de 2017.

Dr. Milton Kanashiro: Visita, sondagem, entrevista: 21 de dezembro de 2017
Catalogação e fotos: 28 de janeiro de 2018.

Artistas:

Arthur Leandro: 15 de novembro de 2016

Pe. Cláudio Barradas: 21 de setembro de 2018, 15 às 17h, Casa Paroquial Tabor, Icoaraci.

Ator/Diretor Geraldo Salles: 22 de janeiro de 2018, 15h às 18h, Rua Aristides Lobo, nº 217

Nina Matos: 17 de agosto de 2018. Museu de Arte de Belém (MABE)/Galeria Municipal, 15h às 17h.

Lucinha/Luena Chaves: 5 de julho de 2016 Vila Bolonha, Espaço da Galeria, 9h às 12h.

Sr. Sérgio Melo: 22 de outubro de 2018. Museu do Estado do Pará, 10h às 11h45.

Makikó Akao: 16 de julho de 2019. FotoAtiva, Trav. Frutuoso Guimarães, 10h.

Tadeu Lobato: 24 de julho de 2019. Museu da UFPA, 15h.

Nando Lima: 6 de agosto de 2019. Trav. 14 de Abril, Espaço Cênico REATOR, 15h.

Geraldo Teixeira: 12 de setembro de 2019. Av. José Bonifácio, nº 6, 9h.

P.P. Condurú – 9 de outubro de 2019. Travessa de Óbidos, n. 9, 20h.

Auxiliares:

Bolsista voluntário: Pedro Henrique Souza – aluno do Curso de Artes Visuais.

Fotógrafos: Anastácio Trindade Campos – acervos Milton Kanashiro e Neder Charone.

Lucivaldo Sena – acervo João Mercês e exposição “A Pintura vai bem”.

Ficha catalográfica das obras: Museóloga Msc. Christiane Matos.

Apoio Tecnológico: André Freitas, mestrando do PPGArtes.