

**As transformações do panorama artístico de Belém –
1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e
Branco de Melo.**

Ilton Ribeiro dos Santos

Mestrado em Artes

Instituto de Ciências da Arte

Universidade Federal do Pará



Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciência da Arte

Universidade Federal do Pará

**As transformações do panorama artístico de Belém –
1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e
Branco de Melo.**

Ilton Ribeiro dos Santos

BELÉM

2011

Santos, Ilton Ribeiro dos

As transformações do panorama artístico de Belém – 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo / Ilton Ribeiro dos Santos. – Belém: UFPA, Instituto de Ciência da Arte, 2011. 135 f.: Il.; 29 cm.

Orientador: Edison Farias

Dissertação (mestrado) – UFPA / Instituto de Ciência da Arte / ICA, 2011.

Referências bibliográficas: f. 108 – 113

1. Estéticas em Belém – transformações, Valdir Sarubbi, Branco de Melo I. Farias, Edison. II. Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, ICA. III. Título.

CDU 7.071.1

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Edison Farias.

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida através do Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE Mestrado Acadêmico em Artes

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos três (3) dias do mês de março do ano de dois mil e onze (2011), às dez (10) horas , a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor Edison da Silva Farias, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Ilton Ribeiro dos Santos**, intitulada: *As Transformações do Panorama Artístico de Belém - 1960, e as repercussões na obra de Valdir Sarubbi e Branco de Melo* perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Edison da Silva Farias, Edilson da Silveira Coelho da Universidade Federal do Pará e Marisa de Oliveira Mokarzel da Universidade da Amazônia. Danço início aos trabalhos, o professor doutor Edison da Silva Farias passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que 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**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Edison da Silva Farias agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém-Pará, 03 de Março de 2011.

Prof. Dr. Edison da Silva Farias

Prof. Dr. Edilson da Silveira Coelho

Profa. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

Ilton Ribeiro dos Santos

Wania Mª de Oliveira Contente



Programa de Pós-Graduação em Artes

Instituto de Ciência da Arte

Universidade Federal do Pará

Declaro, para devidos fins, que a dissertação intitulada **As transformações do panorama artístico de Belém – 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo** de ILTON RIBEIRO DOS SANTOS, foi revisada e ajustada conforme as pontuações da banca de defesa (Professora Dr^a Marisa Mokarzel e Professor Dr^o Edilson Coelho).

Professor Dr^o Edison Farias
Orientador

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data

Resumo

Esta pesquisa aborda as transformações ocorridas no panorama artístico da cidade de Belém na década de 60, para tanto destaca as obras Xumucuís e a série Lúmens, respectivamente de Valdir Sarubbi e Branco de Melo no momento em que foram selecionadas para XI Bienal de São Paulo em 1971. O objetivo da pesquisa é, a partir dessa abordagem, categorizar e analisar os processos e contradições artísticas ocorridas no pensamento dos sujeitos, na cidade e na região onde se localiza a metrópole amazônica. Utilizando a esteira teórica de BERMAN (1986), BENJAMIN (1991, 1995) e CANCLINI (2003), o estudo demonstra que tais obras tiveram participação importante no campo cultural das artes visuais, especificamente em Belém, e, por extensão, contribui para o entendimento do impacto da modernidade na produção artística na América Latina.

Palavras chaves: Estéticas em Belém - transformações, Valdir Sarubbi, Branco de Melo e XI Bienal de São Paulo.

Abstract

This research addresses the transformations occurring in the artistic panorama of the city of Belem in the 60's, to highlight both the works and the series Xumucuís Lumens, respectively of Valdir Melo Sarubbi and Branco de Melo when they were selected for XI Biennial in 1971. The objective of this research is, from this approach, categorize and analyze the processes and contradictions that occurred in the thinking of artistic subjects, in the city and the region where is located the Amazonian metropolis. Using the treadmill theoretical BERMAN (1986), BENJAMIN (1991, 1995) and CANCLINE (2003), the study demonstrates that these works had an important participation in the cultural field of visual arts, specifically in Belem, and, by extension, contribute to the understanding of the impact of modern artistic production in Latin America.

Keywords: Aesthetic in Belem -Transforms, Valdir Sarubbi, Branco de Melo and XI Biennial of São Paulo.

Agradecimentos

Foram muitos apoios diretos e indiretos que recebi durante esta pesquisa e é bem possível que cometa injustiças ao lembrá-los, mas, expresso minha profunda gratidão:

À minha família, Maria Célia Costa dos Santos, Célia Ribeiro, Diocélia Pinheiro, Joelder Nérias, Rui Guilherme, José Ribeiro, Márcia Santos, João Xavier pelo convívio e orações à Yahweh.

À mulher que amo, Aylla Núbia.

Ao meu amigo João Cirilo Neto, por longas conversas nas caminhadas, ou ao telefone, também pelo compartilhamento de livros, pelo raro catálogo da Pré-bienal, pelas revistas e recortes de jornais

Ao meu orientador professor Edison Farias por suas cuidadosas leituras e contribuições de idéias, livros, recortes de jornais, entrevistas transcritas; pelo oportuníssimo catálogo da XI Bienal de São Paulo, pelo acesso aos arquivos de fotografias raras da Universidade Federal do Pará, pelos arquivos da Fundação Bienal etc.

À Branco de Melo e Jorge Derenji pelas contribuições de suas memórias e pela paciência nas entrevistas.

Ao agente administrativo Ranulfo Figueiredo Campos, da centenária Biblioteca Arthur Vianna por sua cuidadosa atenção no arquivo de jornais.

Aos meus amigos, amigas, artistas, professores, professoras e intelectuais, por conversas e conselhos, Luisan Pinheiro, Afonso Medeiros, Marisa Mokarzel, Dulcília Maneschy, Cláudia Nascimento, Ida Hamoy, Mariano Klautau, George Venturieri, Eron Teixeira, Ailana Gutta, Anderson Freitas Sales, Edna Sousa, Vânia Contente, Domingos Sávio Castro.

À pessoa mais experiente da minha família, minha mãe, Maria Célia Santos, e a todos os novos: Abner Victor, Sâmia Santos, Caio Camilo, Vinícius e Felipe Santos.

Remexo com um pedacinho de arame nas minhas
memórias fósseis
Tem por lá um menino a brincar no terreiro
Entre conchas, ossos de arara, sabugos, asas de
caçarolas etc.
E tem um carrinho quebrado de borco
No meio do terreiro.
O menino cangava dois sapos e os botava a arrastar
o carrinho
Faz de conta que ele carregava areia e
pedras no seu caminhão
O menino também puxava, nos braços, nos becos de
sua aldeia, por
Um barbante sujo, umas latas tristes.
Era sempre um barbante sujo.
Era sempre umas latas tristes.
O menino hoje é um homem douto que trata com
física quântica.
Mas tem nostalgia das latas.
Tem saudade de puxar por um barbante sujo
Umas latas tristes.
Aos parentes que ficaram na aldeia esse homem
Encomendou uma árvore torta...
Para caber nos seus passarinhos.
De tarde os passarinhos fazem árvore neles

Manuel de Barros

Porta.....	13
1 - Memória despedaçada: Objetos para colecionadores	17
2 - Panorama econômico de Belém: encontros, combates e mudanças.....	22
2.1 - Novas estéticas da/na cidade.	26
2.1.1 – Bilhetes de passagens e estadas em hotéis	31
2.1.2 – Os prédios e as novas formas da cidade	35
2.1.3 – Novos riscos nos mapas	41
3 - A modernidade nas artes plásticas: cidade de Belém (1960)	44
3.1 – Cenas conflituosas de dois salões (1963-1965)	49
3.2 – Cenas da rua: I Cultural do Pará (1968)	58
3.3 – Cenas da Região: A primeira bienal nacional (1970)	69
4 – XI Bienal de São Paulo, setembro/novembro 1971.....	76
5 – Fazedores de símbolos.	83
5.1 – Xumucuís de Valdir Sarubbi: modernas formas da água.....	85
5.1.1 – Xumucuís: água da aldeia.....	86
5.1.2 – Xumucuís/ água/ wasser	85
5.1.3 – Xumucuís e o encontro das águas.....	88
5.2 – Lumens de Branco de Melo: certezas demolidas nos espelhos.....	94
5.1.1 – As incertezas de um pintor.....	96
5.1.2 – Períodos difíceis refletidos nos fragmentos dos espelhos.....	98
5.1.3 – Lumens	100
Portão de saída	105
Artigos de jornais e revista	108
Referências Bibliográficas	109
Anexos	114
Índice biográfico	115
Entrevistas	120

Porta

Este trabalho analisa o movimento cultural e artístico no Pará, notadamente na cidade de Belém, na medida em que focaliza o impacto de alguns eventos como a Pré-Bienal (primeira Bienal Nacional) em dois artistas paraenses, Branco de Melo e Valdir Sarubbi, que em 1971 foram selecionados, por uma comissão da Bienal Internacional de São Paulo, para participar na exposição oficial.

Destacar os nomes de Branco de Melo e Valdir Sarubbi não significa desconsiderar que artistas paraenses, até a data de 1971, ainda não tivessem participado das bienais de São Paulo. Artistas como Aluísio Carvão (1920-2001), Waldemar da Costa (1904-1982), Raymundo Nogueira são exemplos de paraenses que participaram em edições anteriores, a diferença, no caso da participação dos dois artistas, foi que na XI Bienal Internacional de São Paulo houve o deslocamento de uma comissão do “centro” (São Paulo) para outras regiões do país.

Estudar as obras específicas desses artistas paraenses significa perscrutar suas importâncias para diversos aspectos políticos, econômicos e culturais. Nesse sentido, a abordagem contribui para a análise da retomada do fôlego artístico no campo das artes visuais em Belém nos finais dos anos de 1960, em extensão, apontar traços da modernidade na Amazônia.

As obras *Xumucuís*, de Valdir Sarubbi e a série *Lúmen*, de Branco de Melo têm sua importância na medida em que revelam uma fase da arte contemporânea brasileira, no que diz respeito à Região Norte. O jogo dialético, tradição, inovação e transformação são captados nesta análise no decorrer dos acontecimentos satélites aqui apresentados.

Para tanto, buscou-se fazer levantamento documental das respectivas obras em: livros, jornais, revistas, catálogos, fotografias; além de realizar entrevistas com o artista Branco de Melo, e um dos jurados da Pré-bienal, o professor Jorge Derenji.

Xumucuís, desde que foi criada, vivenciou sedimentos complexos de significados, sobretudo porque a obra foi idealizada a partir da observação de

um brinquedo indígena, popular na Região Amazônica, o “pau de chuva”, enquanto que a intitulação da obra com a palavra Xumucuís, o artista ao usá-la fez referência ao rio homônimo de Bragança, município onde o autor nascera. Desde sua criação a obra fez um grande percurso expositivo por várias regiões do mundo, Belém, São Paulo e diversas cidades da Alemanha, o que se poderia chamar de transterritorialidade na qual se vislumbra uma complicada rede de relações culturais entre várias regiões do mundo.

Por sua vez a série *Lumen*, de Branco de Melo, tem diversos outros aspectos que possibilitam diferentes abordagens, não menos importantes, sobretudo, pelo fato de marcar uma troca de técnica da pintura do autor para outros processos artísticos, em especial para a da instalação. Um dos aspectos a ser ressaltado também foi o impacto que Branco de Melo sofreu ao contactar as propostas visuais que o artista vivenciou na X Bienal de São Paulo de 1969, oportunidade em que foi dominado por uma carga de ideias estruturadas e caracterizadas por uma forte impregnação emocional, provocada pela arte contemporânea.

Analisar as mudanças ocorridas na cultura visual da cidade de Belém na segunda metade do século XX requer as considerações de outros aspectos como os políticos, científicos, comunicativos, sociológicos, econômicos etc. concatenando-os com o cenário artístico de Belém.

Para tanto, ao se traçar essa análise utilizou-se, como esteira teórica: o pensamento de Marshall Berman por meio de seus ensaios históricos que lidam atentamente para uma infinidade de novas experiências da vida humana, que o autor chama de modernidade, pois se vislumbra que por meio dessa estrutura teórica o pensador americano auxilia o olhar do leitor para se defrontar com as experiências do tempo e do espaço, experiências vitais instaladas numa cidade moderna (BERMAN, 1986, p.15).

Outro teórico que teve suas idéias utilizadas como instrumento foi Walter Benjamin, pensador alemão que adianta a caracterização da “modernidade”, pela relação que estabeleceu no processo da industrialização capitalista, entre desenvolvimento urbano, técnica de reprodução e produção artística (sobretudo a literária) (KOTHE, 1991, p. 8). A abordagem do pensamento benjaminiano sobre a história e as fragmentações dos fatos foram tratados no primeiro capítulo dessa pesquisa.

Foram também utilizadas algumas obras de estudiosos como do argentino Nestor Canclini e da brasileira Aracy Amaral. Esses estudos ajudaram a *localizar* o cenário da cidade de Belém dentro de um contexto brasileiro e latino americano.

Contextualizar as aventuras da modernidade na adversidade cultural urbana numa cidade é um trabalho que requer considerável fôlego. A modernidade solicita dos estudos em arte cautela nas afirmações, sobretudo quando se aborda o fenômeno na Região Amazônica. Certamente que esta pesquisa não esgotará as reflexões sobre as obras dos autores (artistas plásticos) aqui destacados, como também o período e a região em atuaram (ou ainda atuam), mas, tentará minimamente elucidar alguns tópicos desse complicado encontro, combate e mudança do (no) conhecimento sobre a modernidade da arte em Belém.

A pesquisa se concentra na década de sessenta, momento de muita agitação política no país, e que também é um período que marca algumas ações artísticas na cidade de Belém. Esses novos fatos ocorridos na urbe consolidaram mudanças no modo de pensar o exercício das artes visuais na região. Essas mudanças são percebidas em três planos: o *movimento físico-humano*, quando se aborda sobre os transeuntes da cidade (Belém), pessoas (artistas, críticos de arte, jornalistas etc.) convidadas para participarem dos movimentos artísticos visuais realizados nessa década (Salões Universitários, I Cultural e a Pré-Bienal); o plano *movimento físico-urbano*, quando a cidade começa a receber novos cortes em sua estrutura panorâmica; e, finalmente o plano *movimento físico-regional*, quando se percebe mudanças visuais na paisagem topográfica da região. Esses planos foram tratados em tópicos diferentes na pesquisa (4.1, 4.2 e 4.3), mas isso não significa que esses fenômenos se deram isoladamente.

Os capítulos finais (6.1 e 6.2) abordam sobre as poéticas visuais desenvolvidas nos anos 70 por Valdir Sarubbi e Branco de Melo, suas respectivas obras (Xumucuís e Lumens) com as quais participaram da XI Bienal paulista. Não se trata de análises em níveis fenomenológicos, todavia, priorizaram-se abordagens mais históricas e sociológicas em que as obras e os autores em questão são localizados em seus contextos

Portanto, o fato artístico aqui proposto, ou seja, a seleção dos artistas paraenses para a XI Bienal de São Paulo, como a escolha de alguns eventos artístico da cidade de Belém para a contextualização do moderno na cidade, não significam as únicas amostras certificadoras de que a modernidade artística havia se consolidado na cidade de Belém; percebeu-se ao longo do estudo, que outros importantes episódios artísticos se firmaram, ainda na década de 60, na cidade paraense e que, no entanto não são mencionados nesta pesquisa (A presença de Ruy Meira na IX Bienal de São Paulo, em 1967, considerando de que esse artista paraense sempre esteve ligado à prática das artes plásticas em Belém; a realização da primeira exposição abstrata na capital paraense por José de Moraes Rego, em 1959 etc.). Enfim, mesmo que pese alguns episódios artísticos na primeira metade do século XX, foi a partir da década de 60 que a modernidade nas artes plásticas em Belém se tornou bem mais observável, no sentido de que as contradições (novos pensamentos e novas práticas artísticas) se firmaram, de que novos processos foram buscados e que certamente as mudanças se tornaram inevitáveis no cenário artístico belenense.

1 – Memória despedaçada: objetos para colecionador

Adotou-se como procedimento metodológico o estranhamento de um perito criminal numa cena do crime. Os investigadores chegam a um local problema, tentam mapear os rastros do fato, possível crime. A coleta de pequenas coisas como: pedaço de fibra, marcas de batom, manchas de sangue, papéis avulsos, bilhetes de passagem, notas de compra, registros telefônicos, marcas de sapatos etc., podem construir uma narrativa histórica. É como se esses objetos recebessem novas significações e pudessem, como geralmente lhes são confiados, proporcionar outras vozes na construção da trama. Se o crime vai ser esclarecido será bom para a vítima, que será justificada em pouco tempo de espera. Em semelhança o que interessa nesta pesquisa é o caminho da busca de vozes, é o respeito pelas “coisas miúdas”, ou seja, os fragmentos.

Todo o pesquisador que se propõe a narrar um episódio da história deve ter consciência que fará um exercício de trabalhar com fragmento, porque a narrativa é uma tarefa calcada na experiência individual e/ou na vivência em comunidade. Quem narra uma história, também se apega alguns locais simbólicos, que são construídos pelas experiências, também, individuais e coletivas. O registro da memória é fragmentário e, alguém que se ocupar do ofício de contar histórias saberá que não existe uma tradução integral do passado (SELIGMANN-SILVA, 2008, p, 50).

Para se pensar a história como fatos em fragmentos tem que se pensar o acontecido dentro de um contexto. A história não é linear, ou seja, não é uma narrativa sem desvios, complicações, complexidades ou rupturas.

De qualquer forma, narrar um fato histórico por meio de fragmentos é fazer outro modo de cientificidade, outro conceito de verdade, outra forma de expô-lo, em que se resgata a dignidade da linguagem, como causadora de tensão entre o conhecimento e a verdade, apregoando com louvor uma forma de conhecimento que inclui paixão e utopias, indispensáveis à vida (SOUSA, 2008, p.38).

Ao mesmo tempo em que começa a reunir os pedaços de um momento, surge a necessidade de se praticar uma descoleção, de se desarrumar do lugar

oficial esses pedaços e confrontá-los. O ofício de narrar histórias se propõe a uma recombinação das potências simbólicas, ou também, a reorganização dos pacotes arrumados de objetos colecionáveis. Benjamim compara a prática da narrativa a uma brincadeira de criança desordeira:

Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo o que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco. Mal entra na vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe de encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desfeitiçá-la. Suas gavetas têm de torna-se casa de armas e zoológico, museu criminal e cripta. “Arrumar” significa aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são maças medievais, papéis de estanho que são tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são totens e tostões de cobre que são escudos. No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido (BENJAMIN, 1995, 39).

Para se analisar qualquer fato histórico, como já fora dito, o pesquisador terá que aguçar sua captura como uma criança curiosa e, partindo de pedaços dos fatos, buscar uma coleção de narrativas, é preciso entender que a narrativa só se aproxima do fato por meio de fragmentos, e que, deste modo, é impossível “represenciar” o que já aconteceu, como é impossível também, recuperar todas as facetas que constituem o fato.

A tarefa de quem se propõe a análise de um fato histórico é montar as pequenas peças e procurar cuidadosamente descobrir o evento global na análise do momento singular, a partir do próprio presente de quem analisa. Como se para perceber a planta fosse necessário ir ao embrião e vice-versa (KOTHE, 1991, p.15)

“O índice histórico das imagens não diz apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas afirma sobretudo que elas só se tornam legíveis em uma determinada época. E este ‘chegar à legibilidade’ é um certo ponto crítico da dinâmica em seu interior. Cada presente é definido por aquelas imagens que lhe são

sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada recognoscibilidade. Nele a verdade está, até à explosão, carregada de temporalidade. (Esta explosão, e não qualquer coisa, é a morte da intenção, que coincide, portanto, com o nascimento do legítimo tempo histórico o tempo da verdade.) Não que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance a sua luz sobre o passado, mas 'imagem' é, aí, aquilo em que o pretérito se junta, de modo fulgurante, com o agora, em uma constelação. Noutras palavras: 'imagem' é a dialética em paralisação. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do pretérito com o agora é dialética: não de natureza temporal, mas imagética. Só imagens dialéticas é que são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida, isto é, a imagem no agora de sua recognoscibilidade, porta em alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura" (BENJAMIN apud KHOTE, 1999,p.15).

Para Benjamin, as imagens dialéticas só podem acontecer do pretérito para o presente, pois as linhas narrativas da história são analisadas criticamente em suas transformações quando os fragmentos dos fatos vêm do passado e se confrontam com o presente, é que o autor chama de imagem histórica. Do contrário, ou seja, do presente para o passado, é apenas uma cena temporal, sem força, sem movimento e isolada.

Alguns objetos simbolicamente foram escolhidos para serem cuidadosamente demolidos, na certeza de que os pedaços não serão esgotados. O olhar estranho, ou estrangeiro para os fragmentos dessa coleção de coisas é no sentido que haverá pedaço aparentemente sem importância, e que, no entanto, revelará enigmas.

Desse modo, a fragmentação pode ser encontrada na pesquisa de dentro (dos seres humanos pesquisados, seus pensamentos e atos) para fora (um olhar panorâmico nas modificações visuais da topografia local). Ou seja, *os bilhetes de passagens e estadas em hotéis*, representam simbolicamente os transeuntes da cidade, estrangeiros ou conterrâneos que estiveram na cidade de Belém contribuindo com suas idéias, falas e textos. Já em *Os prédios e as novas formas da cidade* são coletas de outros fragmentos, que podem marcar mudanças no espaço urbano. As *rodovias federais* são outras lascas de coisas que podem conferir confrontos, pois nos mapas revelam transformações na topografia do objeto investigado (a cidade e seus moradores). Enfim, é por meio dos pedaços de coisas que se fez os confrontos, um jogo dialético em que o pensamento buscou as movimentações, confrontos e transformações.

Cabe aos leitores (aventureiros, transeuntes, viajantes e exploradores) a consciência de que ao se deslocarem deslocam também a quem os encontram, e tudo é provocado à transformação.

Mas, ao buscar esse cenário artístico, para depois fragmentá-lo, para num terceiro momento recompô-lo por meio da narrativa é uma tarefa que leva o pesquisador a lidar com o fato de que muitas coisas (pequenos fragmentos) estão perdidas. Quanto mais se aproxima de uma aldeia, de uma cidade, de uma região, mais a distância se vibra rigorosamente. De modo que a fachada da casa desaparece quando se entra na casa, e as imagens primeiras não podem nunca restabelecer-se (BENJAMIN, 1995, p.43).

Tem-se, portanto, a consciência da irrecuperabilidade absoluta de qualquer fato histórico evocado numa determinada época por alguém de uma determinada cidade, ou de outro lugar; mesmo se esse fato histórico estivesse exaustivamente registrado, muito de seus aspectos se negariam aos olhos mais atentos e as análises históricas e artísticas mais habilidosas.

Todavia, entende-se que cada objeto, fragmento ou insignificância, contém o todo. A totalidade se revela na singularidade, as imagens são compostas pelos estilhaços encontrados numa cena. Benjamin rompe com o “era uma vez”, propondo o tempo pleno de “agoras”, em que passado, presente e futuro se interligam, na escuta de vozes que foram emudecidas, recuperadas por meio de narrativas, ou pelo ato de cavucar as ruínas da memória (KRAMER, 2008, p. 17).

Benjamin propõe em seus escritos que o pesquisador deve trabalhar a história como o transporte de um objeto raro e belo, consciente de que em tal transposição muitas partes se quebrarão, mas o que se oferecerá é um bloco de imagens preciosas para o futuro.

Torso: Somente quem soubesse considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transporte, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso do qual ele tem de esculpir a imagem do seu futuro (BENJAMIN, 1995, 41).

Lançadas as rotas da busca, vários traçados podem se edificar. Não existe uma posição privilegiada para a abordagem. De dentro para fora (quarto de hotel, cidade e região), ou de fora para dentro (região, cidade e quarto de hotel). Tudo pode não passar de um jogo. Todas as trilhas geram movimentos conflituosos, nenhuma é segura, ou tranqüila.

2 – Panorama econômico de Belém: encontros, combates e mudanças.

A cidade de Belém apresenta nos anos 60 sinais mais bem visíveis de seu progresso econômico, agora, não mais ligado ao *ciclo econômico da borracha*, mas decorrente daquele fator primordial do qual a cidade tirava proveito, sua excelente posição geográfica como centro urbano capaz de organizar e comandar uma vasta região (PENTEADO, 1968, p.208). Segundo Loureiro, afirma-se que somente em 1960 é que Belém alcança a Renda Interna Regional perdida a partir de 1910 (LOUREIRO, 1992).

Têm-se idéia da retomada desse fôlego econômico pela movimentação demográfica belenense, em 1900, a população de Belém era de aproximadamente 96.500 habitantes, em 1920 foi registrado a cerca de 236.400 habitantes (essa *expansão* no crescimento se deu, sobretudo até 1912) e em 1940 registra-se 208.706 habitantes, significa que dizer aproximadamente 30.000 pessoas saíram de Belém durante os vinte anos mais difíceis da economia paraense. Em 1960 a cidade contava com seus 359.988 habitantes, o que para alguns estudiosos já era sinal da retomada do desenvolvimento da região (PENTEADO, 1968 p. 204-207.).

No período compreendido entre 1920 e 1940, marcado por um acentuado declínio demográfico, graças ao “esvaziamento parcial” que Belém sofreu, acompanhando as crises, que, na década de 30, se fizeram sentir até o início da 2ª Guerra Mundial; finalmente, de 1940 a 1950 os esforços de guerra refletem-se em Belém, que viu revigorado o comércio da borracha, o movimento de seu porto e de seu aeroporto. Muitos dos que foram para a Amazônia permaneceram em Belém; as tropas aquarteladas deram novo alento a cidade e uma centelha de esperança brilhou na longa noite amazônica (idem)

A cidade de Belém as proximidades dos anos 60 contava ainda com algumas fábricas produzindo suas manufaturas: uma cervejaria, duas fábricas de gelo, uma de massas alimentícias, uma cordoaria, várias de sabão, uma

litografia etc., quase todas localizadas no bairro do Reduto e do Comércio (idem, p. 166).

Em meio a essa necessidade de erguer-se a cidade recebeu várias rotas de fugas. Sua localização privilegiada fez com que, em Belém, se estabelecessem redes intrincadas de contrabando, sobretudo, após a 2ª Guerra Mundial. A entrada de produtos por meio da ilegalidade traz uma atmosfera de que nem tudo é controlável. Muita coisa escapa da vista. No segundo semestre de 1953, Belém registrou um grande leilão de sua alfândega com rendimentos de Cr\$ 2,2 milhões. Em menos de dez anos a prática de leilões tornou-se comum na cidade, assim como também, converteu-se num empreendimento lucrativo. Para se ter uma idéia o leilão de 1962 arrecadou Cr\$ 4,2 milhões de cruzeiro para os cofres públicos. O governo de Juscelino Kubitschek (1902-1976), presidente da república durante 1956-1961, chegou a enviar um assistente para a produção detalhada de um relatório sobre a atividade do tráfico em Belém. Existiam os homens que faziam o contrabando, existiam os que moralmente apreendiam os carregamentos, e finalmente existiam os que arrematavam a muamba, o problema é que muitas vezes eram os mesmos (PINTO, 2008, p.101).

É claro que muita coisa contrabandeada ficou de fora dessas apreensões, todavia as notas dos jornais afirmavam: Caneta e lapiseiras Parker, luxuosos carros Chevrolet, sandálias japonesas, desodorantes americanos, garrafas de uísques (White Horse, Black White, Grant's, Queen Anne, Landersel, President etc.), perfumes (Ramage, Tabu, Lander), cigarros (L&M, Malboro), sapatos de camurças, ligas femininas, laços de gravata, creme de barbear, abotoaduras, mamadeiras, máscaras de borracha, camisas de malha, lenços, peças avulsas da indústria de automóvel etc. (PINTO, 2008, p.101).

Além dos leilões, que legalizavam os produtos para encaminhá-los às prateleiras das lojas, havia os estabelecimentos especializados que ofereciam miudezas estrangeiras como: a *Casa Inglesa*, que vendia: perfumes, bebidas, queijos etc. (PINTO, 2008, p.35); a loja Paris Londres, do grupo Verbicaro & Bastos, onde se encontrava: vestidos franceses, saias, shorts, manteaux, sueters, meias, luvas etc. (PINTO, 2008, p.89). E as Lojas Salevy que

anunciavam as roupas em nylon, com fabricas em Londres (PINTO, 2008, p.73).

Não havia uma zona industrial definida em Belém, as fábricas se espalhavam pela cidade, e após o esvaziamento de estrangeiros do *Port of Para*, somente nos anos de 1940 começava o turismo se incrementar novamente. Como fora mencionado, a Segunda Guerra (1939-1945) proporcionou um novo fôlego econômico a capital do Pará. Considerada a Metrópole Amazônica, capital regional, centro exportador, importador e redistribuidor de riquezas pela região Norte do Brasil, Belém começou a viver um novo impulso nos anos 1940, mas o setor administrativo ainda vivia a morosidade no tratamento de vários problemas vitais para o desenvolvimento da capital paraense, pois o custo de vida extraordinariamente subia, e o contrabando tomava a força da insipiente indústria que naquela ocasião (1940) dera sinais de vida (PENTEADO, 1968, p.182).

Nos anos de 1960, paralelo as mudanças econômicas e sociais por quais passava Belém, houve avanços na internacionalização do capital na mercantilização das relações sociais. A Rodovia Belém-Brasília, por exemplo, fora construída com recursos internacionais. Muito se avançou também no uso da mídia; e combater esses avanços tornou-se a ordem do dia. Muitos entendiam que a imposição cultural norte-americana invadira o Brasil, e portanto, defendiam o rechaçamento do Imperialismo; era preciso neutralizar as formas mercantis e industriais de cultura e afastar o antinacionalismo da burguesia, pois se acreditava que era uma maneira de colocar em evidência a *verdadeira* cultura nacional (SCHWARZ, p.32).

O desenvolvimento cultural belenense é firmado numa época de intensa movimentação política na região e no país. O Pará precisava solidificar algumas ações organizadas nos anos 60, como a implantação de salões de artes universitários, cursos livres de arte, a busca de artistas e críticos renomados para realizarem debates e palestras em Belém. Havia um quadro crítico social e educacional na região. Era patente a falta de bibliotecas locais atualizadas. Quem possuía certa condição financeira comprava seus livros no Rio de Janeiro, cidade onde sempre as famílias paraenses passavam as férias (NUNES, 2001, p.15-23). Marinilce Coelho nota que nos anos 40 ainda se lia muitos livros do século XIX, esse fato se justificava pela dificuldade de acesso

ao que estava sendo publicado no Brasil e no mundo (COELHO, 2005, p. 63). Outro fato que complicou esse panorama educacional de leituras era o descaso administrativo com a educação em todos os níveis; o número de analfabetos na idade escolar (7 a 10 anos) em Belém, nos anos 60, chegava a 75% (PENTEADO, 1968, p. 204). Isso pode explicar certa indiferença a livros e revistas atualizados. Somente em 1962 foi que chegou a primeira banca de revista na cidade de Belém pelas livrarias Martins e Vitória¹ (PINTO, 2008, 109).

De modo que, tornou-se árduo pensar uma nova estética numa cidade que não possuía nenhum sistema de ensino artístico superior e que os debates artísticos, ou cursos livres de arte ainda eram muito incipientes para os habitantes (artistas e público geral) da região.

Mas, paulatinamente uma nova estética (ou novas estéticas) se configurou na Região Norte do país, e marcou, deste modo, a consolidação da modernidade em seus múltiplos aspectos na cidade de Belém. Observada nos novos modos em que o artista paraense começou a pensar sua prática artística; também notada nas modificações físicas do panorama urbano; marcada também, nas transformações topográficas da região.

¹ Ainda assim enfrentando os baratistas que achavam que as bancas de revistas eram extremamente perigosas por facilitar a distribuição material subversivo. Houve algumas tentativas de instalar bancas em Belém anos antes de 1962, mas elas, por volta das horas escuras, sumiam misteriosamente (PINTO, 2008, 109).

2.1 – Novas estéticas da/na cidade

Em Belém as inquietações artísticas para uma nova estética plástica se manifestaram, sobretudo a partir dos anos quarenta, com a tentativa de se reestabelecer no calendário da cidade os salões de artes. Mas, foi a partir dos anos 60, com a implantação de novas políticas culturais no sentido de atualizar o meio cultural (sobretudo artes visuais e teatro). Várias ações foram promovidas nessa década no sentido abalar e renovar o potencial criativo da região.

Entre essas novas ações culturais estavam as visitas de artistas e críticos de artes que eram convidados para contribuir nas discussões artísticas da cidade de Belém. Talvez isso explique porque o primeiro livro de Max Martins, publicado em 1952, foi intitulado “O estranho”, pois no poema homônimo existe uma atmosfera de que coisas diferentes estavam acontecendo na cidade Belém. É um reconhecimento do encontro com vozes estranhas, mas, que o artista morador da cidade, não se furta de se estabelecer novas relações

Não entenderás o meu dialeto/ Nem compreenderás os
meus costumes./ Mas ouvirei sempre tuas canções/ E todas as
noites procurarás meu corpo./ Terei as carícias dos teus seios
brancos./ Iremos amiúde ver o mar./ Muito te beijarei/ E não me
amarás como estrangeiro (MARTINS, 1952.)

As transações de novas ideias e práticas estabelecidas entre os viajantes (críticos de arte) e os artistas moradores da cidade, assim também, interações de costumes e novas poéticas plásticas tracejavam um novo cenário artístico em Belém. As mudanças no modo de pensar, de agir e de ver as artes plásticas começaram a marcar um novo momento que se contrapunha aos modelos tradicionais (academicista) impregnado nas práticas artísticas da região desde o século XIX.

No momento em que o exercício da arte se confronta com os valores estéticos acadêmicos vem em pauta o termo modernismo, mas se sabe que esse movimento aconteceu incipientemente nas regiões distantes dos centros culturais do país; modernismo esse, bem mais sensível em Belém na área

literária; essa vagarosidade nas transformações e transições do pensamento modernista pelos quais se enveredava a arte foi, em grande parte, resultado da dificuldade econômica², por qual passara a capital paraense, como já fora mencionado. A atmosfera artística que se instalou nos tempos mais tenebrosos da crise econômica acarretou consequências ao meio social, político e, sobretudo, cultural, marcado por formações de grupos parcialmente isolados de intelectuais, artistas, escritores e poetas. Ainda se via, até o meado do século, a presença muito forte dos ideais românticos, parnasianos e impressionistas presentes na prática do fazer artístico em várias áreas do conhecimento humano³.

Alguns estudos apontam o modernismo no Pará ainda na década de 1920⁴, deixando claro que a maioria dessas pesquisas está nas áreas da literatura. Na área das artes visuais, estudos mais sistematizados sobre o modernismo só irão acontecer nos últimos anos⁵.

Sabe-se que a arte moderna, iniciada no começo do século XX, com manifestos e movimentos, representou um *não* ao passado, um rechaço às regras antigas e castradoras defendidas pelas instituições de ensino

² Entre o grande número de pessoas que saíram de Belém, a partir de 1910, por conta da crise econômica, encontra-se: Farias Brito, Humberto de Campos, Alves de Souza, Carlos D. Fernandes, João Lúcio de Azevedo, Ferreira de Castro, além de muitas famílias que levarão seus filhos para educá-los fora da região: Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Ismael Nery, Osvaldo Goeldi, Quirino Campofiorito, Osvaldo Orico, Chermont de Brito, Peregrino Júnior além de outros. SALLES, Vicente. *O Siso e o Riso de Mestre Angelus*. Brasília: Edição do Autor, 1998, p. 23.

³ Conforme Coelho, ainda nos anos de 1940 havia uma atmosfera romântica, e ou parnasiana que empolgava o discurso dos veteranos intelectuais de Belém. Havia, em muitos, uma postura crítica de resistência ao modernismo (COELHO, 2005:62).

⁴ A geração de Bruno de Menezes (1893-1963) representada também por: Abguar Bastos, De Campos Ribeiro (1905-1995), Raul Bopp, Clóvis de Gusmão, Santana Marques, Nunes Pereira, Paulo de Oliveira, Severino Silva, Dejard de Mendonça (Manaus 1891-1938), Edgard Proença, Eustáquio de Azevedo, Rocha Moreira (1884-?), José Simões, Muniz Barreto, Elmano Queiroz, Jacques Flores, Nuno Vieira, Lindolfo Mesquita (1898-?), eram conhecidos também *Vândalos do Apocalipse*, e traziam como lema “destruir para criar” era a constatação de que o modernismo havia chegado à cidade de Belém, sobretudo na literatura, como se encontra no livro *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição: Ensaio*/ Rocha, Alonso (et al). Belém: CEJUP. Universidade Federal do Pará. 1994. Outro estudo sobre o modernismo é o da pesquisadora COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos novos (1946 – 1952): Memória Literária de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA. 2005, que também analisa essas mudanças estéticas, na área da literatura, em Belém, elegendo para seu estudo duas revistas: Belém Nova (1923-1929) e Terra Imatura (1938-1942).

⁵ As pesquisas sobre o modernismo nas artes plásticas no Pará foram realizadas pelo professor Edison da Silva FARIAS em sua tese de doutorado: *Calor, Chuva, Tela e Canivete - A pintura no tempo do modernismo em Belém*, defendida na Universidade de São Paulo (USP) em 2003. Existe também a pesquisa “O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio” de Caroline FERNANDES, defendida na Universidade Federal Fluminense (USP) em 2009, além de outros estudos.

oitocentista, sobretudo pelas academias de arte, surgem revoltas ante o convencionalismo da arte, e busca-se a liberdade do *novo* (SANTOS, p.32).

Apesar de vários movimentos de vanguardas terem ocorridos nas duas primeiras décadas do século XX, o discurso sobre o “novo” (ou “novidade”) não se apresenta abrupto, como um simples corte sincrônico, o “novo” tem uma velha história, não nasce arbitrariamente, mas é uma estação do desdobrar cíclico da história, nesse caso se percebe o “novo” como renovado, a tradição questionada pelo presente e revitalizada pela ante-visão do futuro (PORTELA, 1978, p.29).

Essa revolução provocada pelos abalos que o *novo pensamento* provocou em muitos centros artísticos do mundo e em tão acelerado tempo irrompeu um caudaloso debate sobre o que poderia vir após o modernismo. Transvanguardismo, pós-modernismo, arte-contemporânea, qualquer que fosse o termo escolhido, era necessário perceber que muita coisa havia mudado: o interesse por um estilo local (não mais universal como pensavam os modernistas); a pesquisa de novos e velhos materiais; o interesse pelo passado; a linguagem arquitetônica passou a obedecer à forma e a fantasia; assim como a presença de um forte ecletismo nas novas propostas estéticas (SANTOS, p.44-46).

Portanto, os anos 60 em Belém trouxeram uma nova cena após a celeuma modernista, um segundo momento após a deflagração do novo nas artes visuais em Belém; não um momento estanque, mas pelo contrário, uma consciência mais límpida de que transição e a transformação fizeram parte do jogo em que se construiu o pensamento naqueles anos.

Para tanto, é preciso que se busque a consciência de que sempre esteve instalada uma atmosfera de agitação e turbulência, não existe algo sólido em que se possa se apegar. As expansões das possibilidades de experiência que se apresentam, também trazem um clima de destruição de certezas e de modelos artísticos. Várias barreiras são detonadas e algumas afirmações que balizam o modo de pensar são esfaceladas a cada transformação do pensamento (BERMAN, 1986, p.18).

Benedito Nunes afirma que em Belém esse *novo momento* se torna bem mais definido, sobretudo a partir do ano de 1946, quando se começou a

publicar o suplemento de arte e literatura Folha do Norte (1946-1951), publicado e dirigido pelo escritor Haroldo Maranhão (NUNES, 2001, p.16).

O periódico da Folha do Norte trouxe muitos ensaios críticos, assim como imagens de muitas obras de arte, entre as quais aquelas de: Paes Torres, Lula Cardoso Ayres, Celso Antônio, Garibaldi Brasil (paraense), Cândido Portinari (1903- 1962), Julio Girona (Cubano - 1914-2002), Alton Pickens (Americano- 1917-1991), Romain Rolland, Santa Rosa (paraense), Picasso, Marc Chagall, Orlando Teruz (carioca – 1902-1984), J. Koutsky, Ernest Turlach, Bruno Giorgi, Salvador Dali, Diego de Rivera, Morbach (paraense), Lasar Segall, João Mendes (paraense), Anton Refregier, Iberê Camargo etc.

A riqueza material do suplemento de arte e literatura Folha do Norte se tornou uma fonte inesgotável para se pesquisar o pensamento artístico, filosóficos, vigente em Belém naqueles anos; são ensaios sobre pintura, teatro moderno, poesia, romances, filosofia, religião etc.

Ainda na área artísticas houve surgimento de grupos como o Clube de Artes Plástica da Amazônia (CAPA), fundado em 1960, cujas reuniões aconteciam semanalmente nos altos do antigo Café da Paz, que após sua demolição, fazia com que o CAPA se reunisse nas residências dos próprios artistas. Eles levavam suas últimas produções para apreciação e crítica. Lindanor Celina era uma das artistas (escritora) que várias vezes abriu sua casa para esses encontros (RICCI, 2004.71). E mesmo depois de mudar para Paris, para ministrar aulas na Universidade de Lille, no norte da França, mantinha em seu roteiro de férias a cidade de Belém, onde se reencontrava com artistas para conversas artísticas atualizadas (PENNA, 2004, p.51).

Essa atmosfera de mudança nas práticas artísticas gerava vários movimentos culturais, como é o caso do *Grupo Amazônico*⁶, pelos idos dos anos 1960. Esse grupo defendia o potencial artístico e cultural encontrado na Amazônia, para tanto o mesmo desenvolveu algumas ações como: Expedições interioranas no estado do Pará e cursos de folclore regional aberto ao público. Essas ações se justificavam por uma busca das raízes; levantamento de

⁶ A formação do Grupo Amazônico se deu em 1967, na tentativa de se criar um núcleo de pesquisa que estimulasse estudos e práticas artísticas com o material simbólico da Amazônia. Fonte: Um Grupo Amazônico para arte e cultura. A Província do Pará, outubro de 1967.

material autóctone para alimentar a música, dança e pintura. Pertenciam ao grupo: Avelino Vanetta do Vale e Maria Lúcia Martins (Lulucha), Luiz Dillon Figueiredo, Roberto Guedes, Carlos Renato Almeida (Denys), Simão Robson Jatene, Lúcio Flávio Pinto, José Serra, Maria Ida Bernardes Normando, Raimundo Cordeiro.

Outro fato que contribuiu para a renovação do pensamento moderno na cidade foi a presença da livraria Dom Quixote, que começou em Belém ainda nos anos de 1940, pertencia a Haroldo Maranhão (1927-2004), esse espaço tornou-se importante para a cidade, pois era um ponto em Belém onde se promovia encontros literários e lançamentos de livros atualizados⁷.

Diante dessas paulatinas mudanças que o cenário artístico cultural de Belém passava é necessário lembrar que havia se instalado um tempo de crise, provocado pela dificuldade econômica pela qual a região ainda sofria as consequências.

Belém nunca foi um ponto geográfico sem combates. Nela sempre se movimentou um turbilhão de paradoxos, desintegrações, mudanças, ambiguidades, lutas, contradições. Havia uma ausência de política educacional no Estado do Pará, empenhada em minimizar os alarmantes índices de analfabetismo que emergiam dos gráficos, sobretudo na primeira metade do século XX.

Diante desse quadro, extremamente agitado por novidades, uma nova estética (novas estéticas) foi lançada aos habitantes da cidade (artistas, escritores, professores, críticos e público geral). Essa(s) estética(s) era(m) provocada(s) por um novo pensamento artístico provocado pelos salões de artes, pelas oficinas, conferências e debates sobre artes abertas a todos, pelas modificações dos desenhos das plantas arquitetônicas e pelas alterações dos mapas que demarcavam a região, certificavam que acontecera uma ruptura nos paradigmas estéticos da cidade de Belém.

⁷ Um exemplo dessa atualização foi a noite de autógrafa com a presença de filósofo francês Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir no início dos anos sessenta na livraria Dom Quixote, em Belém (COIMBRA, 2004, p. 105).

2.1 – Bilhetes de passagens e estadas em hotéis

O primeiro traço que certificou as transações, transições e transformações do pensamento estético em Belém se fez por meio do *movimento físico-humano*, ou seja, pessoas (artistas, escritores, arquitetos, poetas, críticos) procedentes de diversos lugares no mundo vieram para Belém trazendo em suas bagagens novas ideias e práticas concernente as atualizações artísticas .

Foi, sobretudo, a partir de 1940 que alguns nomes importantes notificaram a movimentação de novas ideias, como foi caso da residência em Belém de: Robert Stock (1923 – 1981) ⁸, Frederico Barata (1900-1962). Como a estada também de Waldemar da Costa (1905-?) e de Quirino Campofiorito, etc.

A presença do poeta americano Robert Stock (1923-1981) teve grande importância para a atualização estética literária. Stock chegou a Belém pelos anos de 1950 e traduziu em primeira mão para língua portuguesa, vários poetas importantes da literatura universal como: T. S. Eliot, Ezra Pound⁹, Richard Eberhardt, Robinson Jeffers, Marianne Moore, W. H. Auden (1907-1973), Dylan Thomas, Elisabeth Bishop (1911-1979), William Carlos Williams, Cummings etc. Essas traduções, geralmente, eram publicadas na revista *Norte*, assim como, no Suplemento de Arte e Literatura da Folha do Norte.

Entende-se que Bob Stock, como era chamado pelos amigos em Belém, trouxe nas malas: a *Beat Generation*, os estudos do zen-budismo e do Tao-te ching, o gosto de andar pelas ruas, perambular pelas estradas. Possuía uma caixa de madeira onde guardava seus livros, com alguns poemas traduzidos para língua portuguesa, e uma única calça quadriculada, o que obrigava o poeta a desmarcar encontros, caso a mesma estivesse molhada (CRUZ, 2002, p.177).

⁸ Cf. com índice biográfico nos anexos desta pesquisa.

⁹ Conhecido como o *Pai da Poesia Moderna* anunciou em 1912 os princípios de um novo movimento poético que chamou de *Imagismo*. Influenciado pela poesia oriental, haiku, terá grande importância para poetas de Belém como Max Martins, Age de Carvalho etc. Pound também contribui com o modernismo nas artes plásticas e na música. Pound, Ezra. *Do caos à ordem, visões de sociedade dos cantares de Ezra Pound*. Trad. Luisa M. L. Q. Campos e Daniel Perlman, Lisboa. Assírio & Alvim, 1993, p. 09.

A literatura local era impactada pelo modo de pensar por meio da poesia em sua nova estrutura textual. Os novos poetas, como os novos artistas se envolviam na proposta de uma nova poética. Max Martins foi um desses artistas que participou do grupo Gestalt, movimento cultural multidisciplinar que se ocupou com o renovo estético literário e plástico em Belém.



Figura 1 Foto de Robert Stock na capa do livro *Selected Poems 1947-1980*. Ed. Crane & Hopper. 1980. Acervo do poeta Max Martins.

Outro momento importante para atualização estética em Belém foi a residência de Frederico Barata (1900-1962); no ano de 1947 o jornalista e crítico de arte amazonense assumiu a superintendência do jornal “A Província do Pará”. Barata também era membro da *Association Internationale des Critiques d’Art* e da *Société des Americanistes*, ambas sediadas em Paris, o que fez com que ativasse o exercício da crítica artística na cidade. Desenvolveu, também, muitos estudos na área cerâmica de Santarém, além de outros (ROCQUE, 1968, p. 242).

Frederico Barata também contribuiu como colecionador de arte, pois disponibilizou seu acervo aos jovens artistas e críticos paraenses, na sua coleção de arte podiam se encontrar obras de: Portinari, Visconti, Pancetti, Oswaldo Goeldi, Roaul, Balloni, Burle Marx, Quirino Campofiorito, cerâmica de Picasso etc. (MOKARSEL, 2000, p.07).

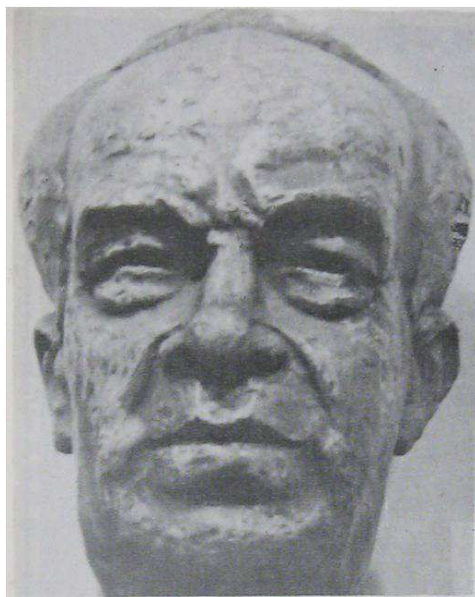


Figura 2 *Cabeça de Frederico Barata*, s.d, escultura João Pinto. Fonte: Revista Espaço, Ano 1, Nº 03, dezembro de 1977. Pg. 26)

Waldemar da Costa foi outra importante visita que Belém recebeu próximo dos anos 40. Quando esse artista, de volta a sua terra depois de quase trinta anos, traz em sua bagagem uma moderna exposição coletiva de artistas de São Paulo (MOKARZEL, 2000, p. 7). Outra presença significativa foi a de Quirino Campofiorito, que participou como júri, conferencista, e crítico nos dois salões universitários do Pará (1963-1965), os quais serão abordados nesta pesquisa¹⁰.

A citação desses artistas e críticos que transitaram por Belém esteve mais vinculada a exemplificar o *movimento físico-humano* na região, no período da retomada do desenvolvimento artístico da cidade. Não se abordou o *movimento físico-humano*, no sentido de dentro para fora, ou seja, a saída e impactos dos artistas paraenses com outros centros artístico como as Bienais em São Paulo¹¹.

Nos anos 60 em Belém, o *movimento físico-humano* se realizou em novos fluxos de circulação cultural, ações mais direcionadas como: cursos, palestras, críticas, exposições, etc. por meio dos quem vinham como

¹⁰ Cf. com o sub-capítulo 3.1 *Cenas Conflituosas de dois salões*, pg 49.

¹¹ Esse impacto gerado pelo deslocamento do artista de dentro (de seu lugar) para fora (outros centros culturais) será tratado nos capítulos 5.1 e 5.2, quando se abordará sobre os artistas Valdir Sarubbi e Branco de Melo.

convidados. Essas medidas agitaram o panorama artístico da cidade com a circulação de vários profissionais do ramo artístico.

Mesmo reconhecendo que no Brasil na década de 60 se instala uma crise de diálogos e encontros por todas as esferas do conhecimento humano, sobretudo na cultura, pois é muito freqüente o exílio e o êxodo de muitos intelectuais do Brasil em decorrência do regime militar imposto no mesmo. (AMARAL, 2006, p. 255).

Apesar de uma política contrária ao diálogo, intelectuais, artistas e críticos forçaram interações culturais entre algumas capitais. De modo que não mais existiu uma só via oficial (as academias) para essa atualização artística na modernidade. As potências criadoras foram alimentadas por novos fluxos de circulação cultural, uma interculturalidade, de faces dolorosas, mas dinâmica (CANCLINI, 312).

Na cidade de Belém algumas aberturas de diálogos (Salões universitários, I Cultural do Pará, Pré-Bienal, etc.) foram apresentadas como provocações e transações de ideias salutares para o desenvolvimento de uma postura estética local integrada num diálogo mais amplo com um panorama artístico global.

2.2 – Os prédios e as novas formas da cidade.

O *movimento físico-urbano*, entendido aqui como modificações arquitetônicas de Belém, sobretudo na segunda metade do século XX com a retomada de crescimento demográfico, momento em que se firmaram na cidade as construções dos primeiros arranha-céus¹².

As propostas dos desenhos arquitetônicos vigente em Belém, principalmente depois da criação da escola de engenharia, estiveram inseridos num caudaloso confronto de linguagens absorvidas e traduzidas em diversas construções do meado do século XX, na capital paraense. Mas, já se encontram, a partir dos anos 40, as linhas verticais que aproximaria a linguagem arquitetônica dos traços vigorante da Arquitetura Moderna Brasileira.

Entre 1930 – época da criação da primeira escola de engenharia – e 1964 – ano da fundação da Faculdade de Arquitetura na Universidade Federal do Pará (UFPA), com jovens professores gaúchos já filiados ao modernismo dominante – a produção arquitetônica de Belém foi marcada pela convivência entre o ecletismo tardio, o neocolonial, o Art Déco, o racionalismo clássico, ecos do modernismo internacional e obras já filiadas àquela que seria conhecida como Arquitetura Moderna Brasileira (SARQUIS et al, 2003, p. 30).

Uma dessas edificações que marcariam a modernidade nas construções belenense nos anos 60 foi o Edifício Manuel Pinto da Silva, que começou a ser construído entre 1948 a 1950, portanto, antes da implantação da Escola de Arquitetura. Primeiramente foi construído o primeiro bloco, a partir de 1952 começou a construção do segundo e terceiro bloco, sendo inaugurado em 1960 (SOBRAL, 2002, P 35). O empreendimento imobiliário era entendido como: “O edifício que retrata um caráter – em linha reta para o alto, da planície para o céu – aonde chega o ideal, quando a fé o sustenta e o trabalho realiza – e Belém ganhou um custoso adereço útil para exhibir-se nos festivais do progresso”, afirmava o jornal da época.¹³

¹² O jornal O Liberal, Domingo 17 de abril de 1960. pg. 04, apresenta o Convite de Inauguração do Edifício Manuel Pinto da Silva. Publicado num domingo de páscoa, na época ficava entre as 12 torres mais altas do mundo e era entendido como “símbolo de uma idade nova que se anuncia para esta cidade, cidade da Planície Amazônica, ansiosas as duas de galgar planos superiores de civilização”.

¹³ Estes anúncios foram publicados Jornal O Liberal, sexta- feira, 22 de abril de 1960

O edifício Manuel Pinto da Silva foi projetado pelo arquiteto paraense Feliciano Seixas e ficava entre as 12 torres mais altas do mundo e era apresentado como símbolo de uma “idade nova” que se anunciava para cidade de Belém, cidade da Planície Amazônica; ambas (cidade e planície) ansiosas para galgar planos superiores de civilização, conforme dizia um periódico da época¹⁴.

De qualquer forma tornou-se indiscutível em Belém a importância das transformações construtivas de cunho racionalista, enquanto signatárias do processo de verticalização (tardio) da cidade, ainda que sem uma orientação artística claramente definida. Obras e profissionais engajados num espírito de modernidade pragmática trouxeram inovações e avanços projetuais para a cidade, mesmo sem a organização de grupos ou publicações, e sem uma completa identificação com as formas e idéias das vanguardas internacionais e brasileiras. Os profissionais belenenses ainda transitavam entre o autodidatismo pessoal e o desejo coletivo por algo novo, que abriria caminho para a consolidação de iniciativas e preceitos associados ao modernismo propriamente dito (SARQUIS et al, 2003, p. 40-41).

Feliciano Seixas, arquiteto contemporâneo de Oscar Niemeyer na Escola Nacional de Belas Artes em Rio de Janeiro, declarava sua gratidão à arquitetura e a “filosofia” de Le Corbusier, arquiteto modernista, que defendia as questões relacionadas à economia e funcionalidade da construção arquitetônica. No entanto, a forma sinuosa surge como um elemento exterior de seu edifício. Seixas dinamiza as fachadas desse edifício, de forma plástica, uma vez que concebeu suas sacadas espaçosas, impactando a forma construída em uma área desprovida de grandes construções (VIDAL, 2008, p. 153).

Ergue-se a torre entre casas construídas no século XIX e árvores que delineavam a planície da cidade. Belém a partir de então estava pronta para viver sua tragédia de modernidade, num sentido bermaniano (confrontos dramáticos de intermináveis mudanças). Não se sabe quantas pessoas se jogaram do prédio, se for considerar a morte natural. Mas talvez, aqui caiba pensar morte daqueles que não conseguiram continuar vivos no turbilhão da modernidade. Não foram poucos, alguns ainda continuaram a encenar os

¹⁴ Os anúncios apresentavam referências detalhadas da construção do Edifício Manuel Pinto da Silva, assim como convite a todos para a inauguração. Jornal O Liberal, Domingo, 17 de abril de 1960

limites da *tensão interior*. É muito perigoso saber que não se tem para onde fugir, pois a vida é um jogo diabólico sem trégua.

Foi Walter Benjamin que escreveu que a modernidade contrapõe obstáculos desproporcionais ao entusiasmo e força produtiva natural do ser humano. Entende-se que haja fracasso, e muito vão se refugiar-se na *morte* (1991, p. 99).

A modernidade deve estar sob o signo do suicídio, que apõe o seu selo a um querer heróico que não faz concessões à atitude que lhe é hostil. Tal suicídio não é desistência, mas heróica paixão. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões (BENJAMIN, 1991, p.99).



Figura 3 - Convite de Inauguração do Edifício Manuel Pinto da Silva. Publicado dia 17 de abril de 1960, domingo de páscoa no Jornal O Liberal.

Deve-se pensar o suicídio quase como uma alegoria da modernidade em Belém, não como provocação contra a vida natural, mas uma ruptura contra

a própria experiência do fazer artístico. Muitos artistas que experienciaram inscrever trabalhos em Salões de Artes desde os anos de 1940 desapareceram nas décadas seguintes, tomaram outros rumos, *suicidaram-se*. Para se ter uma idéia, o primeiro Salão da Universidade em 1963 classificou sessenta e cinco (65) artistas, enquanto que dois anos depois, o mesmo Salão da Universidade classificou apenas trinta e cinco (35). Se não foi uma morte voluntária, ou seja, uma autoconsciência artística clamando para que não continuassem, pode ter sido a chegada de novas perspectivas se impondo como modelo rígido. Deste modo, um prédio moderno de quase cem metros de altura afincado no meio da cidade de casarões do século XIX pode ser entendido como uma alegoria do terrível presságio de coisas catastróficas.

A fundação do edifício Manuel Pinto da Silva marcou simbolicamente o fim da geração (nascida nos últimos decênios do século XIX) que havia usufruído da opulência econômica belenense, minguada em nos anos 10. Como a modernidade oferecia novos desenhos em novas linhas, os móveis e imóveis passaram a ser refutados. Quem comprava seu novo apartamento recusava a levar seus móveis antigos para a nova vida e no bojo iam também as velhas bibliotecas, as obras de artes, registros fonográficos etc.¹⁵.

As modificações na paisagem urbana tomaram fôlego com a implantação da Escola de arquitetura da Universidade Federal do Pará, em 1964, o ensino se interligará aos saberes e aos fazeres da engenharia, da pintura, da arquitetura, contribuindo para que as artes plásticas, também, comecem a viver um novo momento na região.

Para compor a primeira equipe de professores foram convidados cinco (5) profissionais oriundos do Rio Grande do Sul, quem relata esse fato é o professor Jorge Derenji: “Era, fomos cinco os arquitetos que vieram inicialmente de lá: Amilcar Montenegro, Enio Wolf Livi, Bohdan Bujnovski, Hélio Veríssimo, Baldur Krapf e eu. (...) Não! Nós éramos cinco (5) inicialmente o Helio Veríssimo veio um pouquinho depois, foi o sexto. Depois, no ano seguinte teve aqui mais o Cristiano Miranda¹⁶.”

¹⁵ Cf. com a prática dos leilões em Belém, na página 20.

¹⁶ Entrevista com Jorge Derenji realizada dia 04 de janeiro de 2011



Figura 4 Inauguração da Escola de arquitetura na Universidade Federal do Pará em 1964.
Fonte: Biblioteca Central da UFPA

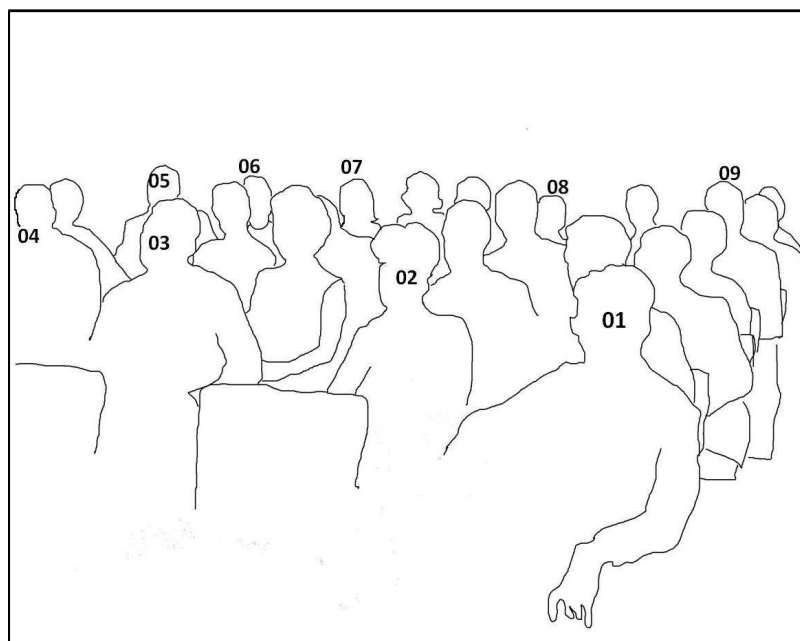


Figura 5 – Alguns nomes que marcaram essa época: 01 - Antônio Boez, 02 - Lúcia Daltro de Viveiros, 03 – Milton Montes, 04 – Enio Wolf Livi, 05 – Roberto de La Rocque Soares, 06 - Bohdan Bujnovski, 07 – Rosa Tavares, 08 – Alcyr Meira, 09 – Jorge Derenji.
Fonte: Biblioteca Central da UFPA

A primeira turma de arquitetos no Pará se formou em 1966. Integraram esse grupo: Alcyr Meira, Camilo Porto de Oliveira, Lúcia Daltro de Viveiros, Milton Montes, Roberto de La Rocque Soares e Rui Vieira (PINTO, 2008, p. 134). Havia na formação desses novos profissionais a vivência trazida pelos professores gaúchos na área das artes plásticas, pois, como disse Derenji:

É preciso considerar que, minha formação foi numa faculdade em Porto Alegre, cuja ênfase eram as técnicas e a prática projetual. Em Porto Alegre havia uma escola de Belas-Artes, onde se deu inicialmente, o ensino de arquitetura. Posteriormente foi criada a faculdade de Arquitetura na UFRGS. Portanto, a interação da arquitetura com as artes plásticas, aqui aconteceu de forma diferente, as coisas se entrelaçaram por muito tempo, até que as artes plásticas seguiram seu caminho.¹⁷.

As aulas práticas de arte na Escola de Arquitetura, assim como a promoção de salões de arte, que traziam em seus programas e o trânsito de experiência artística por meio das trocas de ideias em palestras, cursos livres, exposições estimularão, sobremaneira, as discussões sobre a atualização artística ao longo da segunda metade do mesmo século na região; grande parte dos artistas que se projetarão nas três últimas décadas do século XX estudou na Escola de Arquitetura, como é o caso de: Dina Oliveira (1951), Emanuel Nassar (1949), Osmar Pinheiro (1950-2006), Valdir Sarubbi (1939-2000) etc.

Portanto, o *movimento físico-urbano* trata das modificações da cidade, suas novas proposta de moradia, seus novos ângulos de contemplação urbana, novas linhas retas verticais a partir das novas ideias dos projetistas paraenses agitados pelas inquietações da modernidade.

¹⁷ Cf. Entrevista em anexo.

2.3 – Novos riscos nos mapas.

As modificações ocorridas no plano *movimento físico-regional* são constatadas pelas alterações visuais na paisagem topográfica da região. A linha reta traçada no meio da floresta era um evidente sinal também da modernidade.

De modo que a Floresta Amazônica se tornou um cenário para os perigosos golpes de machados, tratores e outras maquinarias pesadas para o rasgo de 2.772 km, dos quais 450 km foi dentro da selva amazônica, uma via expressa que fere os Estados de Goiás, Tocantins, Maranhão e Pará. O engenheiro responsável, o carioca Bernardo Sayão (1901-1959), foi tragado pela própria força que começara o desmatamento. Seu nome, como fato da modernidade, foi aproveitado para dar nome a avenida de 7,5 km, que liga o primeiro esboço da cidade de Belém a outro símbolo da modernidade, a Universidade Federal do Pará.

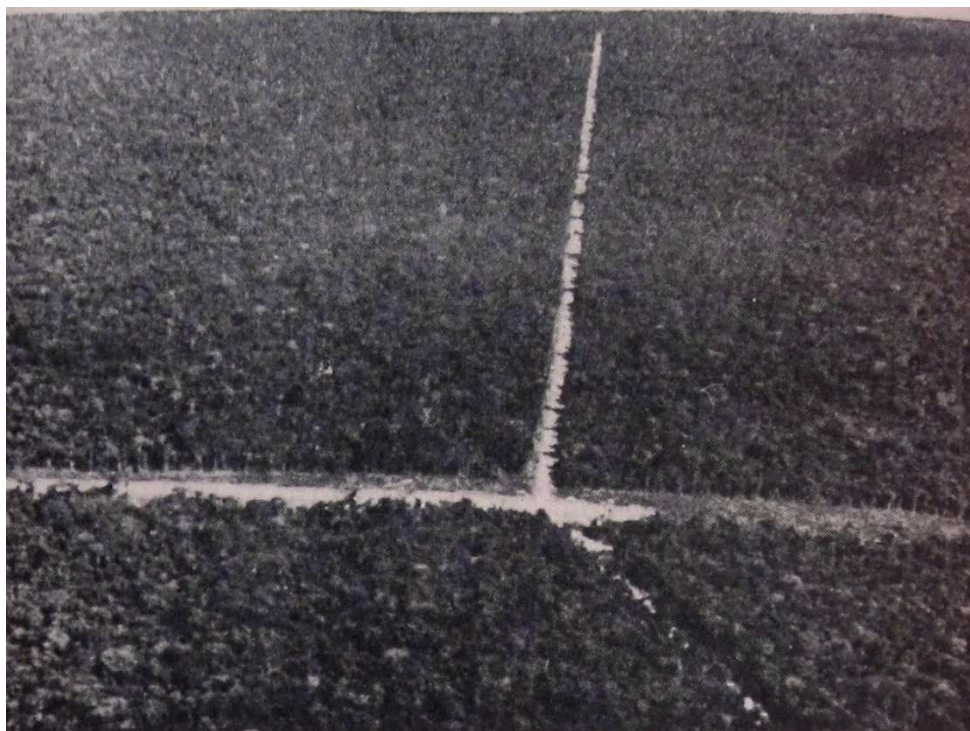


Figura 6 – As primeiras fotografias aéreas da Rodovia Belém-Brasília, em 1959. Fonte: RODOVIA Belém-Brasília. Cadernos Belém Brasília 2. Superintendência do Plano de Valorização da Amazônia – SPEVEA. Rio de Janeiro. 1959. p. 20



Figura 7 – Na construção da Rodovia Belém-Brasília a Floresta Amazônica é rasgada a machado.

Fonte: RODOVIA Belém-Brasília. Cadernos Belém Brasília 2. Superintendência do Plano de Valorização da Amazônia – SPEVEA. Rio de Janeiro. 1959. p. 08

Ao analisar a modernidade, Marshal Berman cita o episódio quando Robert Moses (1888-1981), engenheiro norte-americano, um dos personagens da *Aventura da Modernidade*, declarou que “quando você atua em uma metrópole superedificada, tem de abrir seu caminho a golpes de cutelo. *Eu vou simplesmente continuar construindo. Vocês façam o que puderem para impedi-lo*, falou o engenheiro, um dos maiores criadores de formas simbólicas da modernidade em Nova Iorque dos anos de 1910 (BERMAN, 274).

Semelhante modo, Juscelino Kubitschek foi eleito anunciando *50 anos em 5*. No discurso político as palavras “desenvolvimentismo e progresso” eram o lema. Brasília é construída. Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros fundam um novo cânone arquitetônico, pontuando a vida urbana com símbolos do futuro planejado. Nas artes e na arquitetura o moderno é consagrado. Numa série de aventuras modernas como: a criação dos Museus de Arte Moderna em

várias capitais. Em 1951 Francisco Matarazzo Sobrinho instituiu a Bienal de São Paulo, novos caminhos são abertos para a arte plástica no país. É nessa nova atmosfera da construção de uma nova nação, que também, o âmbito da cultural, ofereceu suas inovações formais; no eixo Rio-São Paulo, surge a Bossa Nova, o cinema é o Cinema Novo, a arte e a poesia concreta assinalando, desse modo, modernas normas de ruptura (SANT'ANNA, p.03. s/d).

Traçar pelo meio da Floresta Amazônica uma linha reta que ligasse simbolicamente a Região Norte à agitação cultural das cidades do Centro-Oeste, mais desenvolvidas economicamente, como Rio de Janeiro e São Paulo, parecia um projeto importante para a modernidade de Belém.

Kubitschek havia convencido o público massivo de que ele era o veículo das forças históricas mundiais e impessoais, o espírito propulsor da modernidade; opor-se à ele, significava ir contra, também, às vias expressas, projetos habitacionais, ao progresso, à história, e à própria modernidade.

O espírito nacionalista deflagrado com os modernistas enfrentou sérios problemas de ordem geográfica. A crítica Aracy Amaral entende que o nosso autodesconhecimento vem como herança desde o tempo do Brasil-colônia; embora todo o avanço tecnológico presente na virada do século XIX para XX, cidades geograficamente próximas como São Paulo e Rio de Janeiro permanecem artisticamente distantes. (AMARAL, 1979, p. 22).

Por isso, muitos entendiam que era necessário fazer a rodovia para dentro de nós mesmos para se buscar novas rotas, novas possibilidades, novas aventuras. Mas, ficou claro também, que não existe mais uma única direção para a modernidade, nunca existiu. De modo que, ao abrir novos caminhos, também outros, o preço da modernidade é a destruição, o perigo, a catástrofe (BERMAN, 279).

Muitos foram outros movimentos (humanos, urbanos e regionais) que se instauraram nos anos 60 na capital do Pará e confirmaram a inclusão da cidade num novo tempo, não menos terrível e cheio de aventura. Não é objetivo dessa pesquisa mapear todos os aspectos mais significativos dessa transformação do pensamento artístico da cidade, mas certificar de que se tornou vigente uma nova experiência de vida, que se entendeu de modernidade

3 - A modernidade nas artes plásticas: cidade de Belém (1960).

ficou oportuno citar uma cena do filme de longa metragem “Um dia qualquer”, do cineasta paulista Líbero Luxardo (1908- 1980), filmado todo em Belém entre 1962 e 1963, ao se considerar os fatos artísticos da década de 1960, em Belém, Num dado momento no filme o protagonista Carlos (Hélio Castro) e sua namorada Maria de Belém (Lenira Guimarães) aguardavam um ônibus; subiram no veículo e ao sentarem se deparam com a manchete do jornal que é lido por outro passageiro, sentado na poltrona a frente do casal: “Americanos e soviéticos empenhados em atingir a lua”; em seguida Carlos comenta sobre a chegada do homem a lua.

Essa cena passaria despercebida nos arquivos visuais da cidade senão fosse a coincidência da época das filmagens de “Um dia qualquer” com momento em que se instala o primeiro Salão da Universidade Federal do Pará (1963), um dos eventos (movimentos) mais ameaçador para as práticas tradicionais da arte na região e; senão fosse também, pelo fato do ator coadjuvante que desempenha o papel de passageiro leitor do jornal ser Leônidas Monte, um dos artistas plásticos que vivia em sua obra as tensões do modernismo nas artes. E, finalmente, se a manchete não anunciasse a grande descoberta científica que mudou o modo de ver a imagem do universo, do lugar que habitamos, a partir da ida do homem à lua.

A cena do filme “Um dia qualquer” avisava que já se instalara em Belém um ambiente que prometia aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor para o sujeito da cidade, tornando-o, desse modo, um ser moderno. O advento de novas experiências vitais, experiências de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades das aventuras da vida estavam lançadas a todos (BERMAN, 15).



Figura 8 – Frame do filme “Um dia qualquer”, 1965, de Líbero Luxardo. Primeiro longa-metragem rodado em Belém. O pintor Leônidas Monte segura o jornal na frente do casal. Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som/PA



Figura 9 – Neste frame nota-se a manchete sobre os avanços da pesquisa espacial. “Um dia qualquer”, 1965. Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som/PA



Figura 10 – Neste terceiro frame ocorre o final da sequência. A inquietação. Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som/PA

Nessa sequência de cenas de Líbero Luxardo, pode-se deduzir de modo metafórico que os movimentos das mudanças sempre estiveram instalados na cidade, que sempre houve uma promessa de aventura lançada a todos. Aventura como esta que alguns conseguiram perceber os ventos dessa modernidade e enfrentá-los, outros foram tragados pelas novidades.

Para Líbero Luxardo a preocupação do foco da cena talvez fosse o avanço do conhecimento científico, transformado pela industrialização, geradora de tecnologia, uma das fontes do turbilhão da modernidade (BERMAN, 1986, p.16). Mas o fato do cineasta citar essa aventura humana num filme rodado em 1962 em Belém já é um ato desmantelador, abalou-se muitas certezas.

Em conclusão a leitura metafórica das sequências de cenas do filme de Luxardo, destacamos que a mesma se desenvolvem dentro de um veículo (coletivo) em movimento. Isso faz da sequência a constatação de que nada fica onde está, nada permanece o que é. Tudo muda.

Leônidas Monte foi um dos organizadores dos primeiros salões de arte que aceitaram as inscrições de pinturas que não estavam de acordo com os modelos tradicionais, denominadas como arte moderna. Esteve presente em vários eventos culturais que protestavam uma atualização, como na I Cultural do Pará (1968) e nas filmagens do filme que ocorreram as vésperas do I Salão da Universidade de 1963, eventos importante para as transformações que se instalaram na cidade para um novo momento das artes plásticas.

A partir desse período Belém vivenciou tantos outros aspectos culturais na área das artes plásticas como: A criação da EBE Galeria, pertencente a Ruy Meira, localizada na TV Benjamin Constant, 174, no térreo do edifício Mipibu. Esse novo espaço de arte marcou pelo menos com três exposições abstratas: a mostra de seu proprietário em agosto de 1960; em outubro do mesmo ano, o retorno à cidade de Raimundo Nogueira, que aderira ao abstracionismo desde 1950; e em dezembro, ainda do mesmo ano, a exposição de Benedito Melo (SOBRAL, 2002, p. 64).

Ainda em 1960 ocorreu a exposição “Pintura Francesa Contemporânea¹⁸” que apresentou 52 obras no térreo do edifício Manuel Pinto da Silva, na qual se destacava a coleção particular do crítico Frederico Barata, organizada pela Aliança Francesa com o patrocínio do Banco Francês Brasileiro. A exposição promoveu também três conferências sobre o tema no auditório do Instituto de Educação do Pará (SOBRAL, 2002, p.67).

Em 1968, ano da I Cultural, a Universidade Federal do Pará trouxe para Belém mais dois eventos importantes na área das artes plásticas a Exposição de gravuras de Di Cavalcante instalada no térreo do prédio do Grande Hotel, naquela ocasião o episódio trazia aos paraenses o reconhecimento do novo, mas não só isso, trazia o novo baseado numa realidade brasileira, por meio de uma linguagem pictórica atualizada. Di Cavalcante que estudara na escola de Paris, escola reconhecida pelo cosmopolitismo aplicado na formação de seus alunos. Mas também, o pintor vivenciou uma época em que os jovens artistas brasileiros se interessavam muito pelos motivos tipicamente nacionais. (AMARAL, 1983, 34-35).

Outro evento que marcou essa época foi a II Exposição da Jovem Gravura Nacional, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade do São Paulo e que trouxe nomes muito importantes para as transformações plásticas do país. Essa mostra foi o resultado de uma rigorosa seleção feita por um júri composto por Edith Behring, Pedro Caminada Manuel-Gismond e Walter Zanini. A exposição contava com 66 peças, sendo que 12 pertenciam aos artistas convidados: Edith Bering, Maria Bonomi, Marcelo Grassmann, Anna Letycia, Fayga Ostrower e Izabel Pons¹⁹.

Além desses episódios culturais na cidade de Belém que sinalizavam transformações e transições na área das artes plásticas, os artistas paraenses e o público ainda tiveram mais quatro eventos que aconteceram na cidade e que foram analisados com mais cuidado: os dois salões da Universidade Federal do Pará (1963 e 1965), que visavam não só renovar, dignificar e atualizar o trabalho artístico entre os paraenses, mas também, desejavam que

¹⁸ Essa exposição contou com as obras: “Retrato” de Geneviève Galibert; “Porto” de Van Dongen; “O pequeno anão” e “St Peter III” de Georges Rouault; “Auto-retrato” de Foujita; “Porto” de Albert Masquet; “Nu” de Coubine; “A Banhista” de Raoul Dufy; “Figuras” de Renoir; “Duas mulheres sentadas” e um prato de cerâmica de Pablo Picasso.

¹⁹ Esta nota de jornal foi publicada no dia 07 de julho de 1968.

esses eventos despertassem a consciência e a capacidade do nosso povo, pelo menos era isso que afirmava o catálogo do I Salão de Arte da UFPA. A Primeira Cultural um dos maiores movimento cultural da década, uma vez que introduziu o público paraense aos debates culturais que se instalavam e modificavam o cenário nacional como a tropicália, o concretismo e a arte plásticas nas bienais Paulistas e a Pré-Bienal (1970) que foi outro grande evento que reuniu artistas da região Norte-Nordeste e implantou-se a primeira bienal nacional, que aconteceria nos anos pares.

O panorama anterior apresentado representou o começo de uma fase de renovação tão esperado desde a segunda década do século XX. Após esses acontecimentos procederam-se diversas mudanças no modo de pensar, ver, entender a obra de arte. Alguns nomes irromperam no campo cultural local e desenvolve-se aqui um caudaloso debate sobre o que seria a modernidade.

Esses fatos históricos, os Salões da Universidade, a I Cultural e a Pré-Bienal, considerados neste estudo como transações e transformações, serão abordados nos capítulos posteriores. Porém, ressalta-se que não foram esses os únicos eventos artísticos da cidade que tiveram efeito sobre as atualizações das artes visuais, todavia não é objetivo desse trabalho fazer uma abordagem minuciosa da conjuntura artística, ou até mesmo educacional da cidade de Belém nos anos sessenta, mesmo reconhecendo que a formação do pensamento crítico tem sua base num razoável sistema de ensino da arte. Mas acredita-se que os eventos selecionados para esta pesquisa auxiliará a traçar o panorama artístico da cidade e suas transformações, contribuindo, desse modo, com o pensamento crítico desse período.

3.1 – Cenas conflituosas de dois salões.

Quem não é capaz de tomar partido deve calar-se.

Walter Benjamin

Leônidas Monte²⁰ membro a Sociedade Artística Internacional – SAI, apoiado pelo governo conseguiu instituir o I Salão Oficial de Belas-Artes do Pará em 1940. A partir de 1943, o mesmo salão abriu para modalidades como, pintura e escultura moderna; entre os ganhadores e menções honrosas dessa última categoria destacam-se: Leônidas Monte (pintura), Mariz Filho (pintura), Barandier da Cunha (escultura), João Pinto (escultura). Nos anos seguintes receberam menção honrosa na categoria de arte moderna: Geraldo Corrêa (pintura), Veiga Santos (Pintura), Augusto Morbach (pintura) (MOKARSEL, 2000, p. 7). E em sua XIX versão (1948) Salão premiou também projetos arquitetônicos modernos (SOBRAL, 2002, p.39)

Os Salões realizados pela Universidade Federal do Pará, respectivamente em 1963 e 1965, foram praticamente as últimas pedras na fundação de uma consciência criadora local, como também tiveram papel na atualização de uma linguagem brasileira (norte brasileiro) com o mundo contemporâneo, ou seja, universalismo embebido na auscultação da cultura local, no reconhecimento da terra sobre a qual essa cultura se estabeleceu ²¹.

Podiam participar da seleção artistas oriundos dos Estados do Amazonas, Maranhão e o território Federal do Amapá, e houve o crítico Harry Laus (Jornal do Brasil), Renato Miguez (que proferiu palestra sobre arte popular), Quirino Campofiorito (que foi jurado nas duas edições dos Salões), Mário Barata (que palestrou sobre a obra de Picasso), Edith Behring (que ministrou um curso de gravura) e Waldemar da Costa (jurado) e Armando Balloni que completavam o júri de seleção ²².

²⁰ Cf. com o índice biográfico.

²¹ No entendimento de Aracy Amaral o modernismo nos amadureceria para uma percepção mais apurada do local, sem nos tornar regionalizantes. Amaral, Aracy. *Obra cit.* p. 16.

²² A Província do Pará, 09 novembro de 1963, p.6

Outro papel importante que exerceu o Salão da Universidade foi a criação do prêmio *viagem à bienal*, pois essa premiação proporcionou que vários artistas paraenses se deslocassem à São Paulo para que desenvolvessem contatos com a mais recente produção artística do mundo naquele período; essa experiência provocou um repensar nas dimensões das obras, e fez com que os artistas paraenses buscassem temas mais universais etc.

Os dois Salões tinham como metas não só contribuir para renovar, dignificar e atualizar o trabalho artístico no Norte do Brasil, mas também, desejavam que a arte produzida na região despertasse a consciência e a capacidade do povo amazônida, afirmavam os catálogos²³.

Na década de 60 ainda era muito presente o amadorismo nos artistas locais, o que ficou patente para os críticos que acompanhavam os certames. Harry Laus assim se referiu a esse aspecto:

[...] Caracteriza-se pelo autodidatismo e pelo academicismo e figurativismo um tanto primário, resultante da falta de informação artística a que a região está sujeita. Nenhuma escola de arte, raríssimas exposições, influências do pintor Balloni – praticamente o único artista que lá expõe regularmente e que ensina pintura em Belém (LAUS, 1963, p. 6).

O I Salão de Artes Plástica da Universidade do Pará²⁴ de 1963 funcionou timidamente. Um crítico chegou a descrevê-lo como “acúmulo de aberrações pictórico-amadoristas”, e vaticinou, a partir de suas considerações, que muitos dos artistas participantes não vingariam.

O salão premiou na pintura, Ruy Meira e Benedicto Mello, primeiro e segundo prêmio respectivamente; distribuiu menções honrosas a Dionorte Drumond e Maria José Sampaio Costa e concedeu prêmio de viagem para visitar a Bienal de São Paulo para Ruy Meira, Benedicto Mello, Dionorte Drumond Nogueira, Luigi Giandolfo, Manuel Rodrigues Branco de Melo e Roberto La Rocque Soares.

²³ Cf. Catálogos dos dois Salões.

²⁴ Ainda não havia incorporado a palavra *federal*

Q1 - PARTICIPANTES DO SALÃO DE ARTES DA UNIVERSIDADE - 1963			
ARTISTAS	ORIGEM	MODALIDADE	SITUAÇÃO
Aderbal Meira Matos	PA	Pintura	
Afrânio de Castro	AM	Pintura	
Álvaro Amorim	PA	Escultura	
Álvaro Pascoa	PA	Cerâmica	
Alsa Maria Maués Barra	PA	Escultura	
Amara Rocha Lopes de Oliveira	PA	Pintura	
Ana Batista Panzuti	PA	Pintura	
André Furesz	PA	Pintura	
Angelo Barreto	PA	Pintura	
Antônio Afonso Haus	PA	Pintura	
Antônio Almeida	MA	Pintura	
Antônio de Sales Barreto	PA	Pintura	
Armando Balloni	SP	Pintura	não concorrente
Arnaldo Vieira dos Santos	PA	Escultura	
Augusto Morbach	PA	Pintura	não concorrente
Benedito Mello	PA	Pintura	
Branca Ferreira Amade	AM	Pintura	
Carlos Augusto Santa Brígida do Nascimento	PA	Pintura	
Carmélia Cascaes Dourado	PA	Pintura	
Conceição Mercedes Falcão	PA	Pintura	
Concy Cutrim	PA	Pintura	
Dionorte Drumond Nogueira	PA	Pintura	
Dimitri Romariz	PA	Pintura	
Douglas Domingues	PA	Pintura	
Dina Maciel Guimarães	PA	Pintura	
Elias Paulo de Macedo	PA	Pintura	
Eduardo Abdelnor	PA	Pintura	
Eloy Silva	PA	Pintura	
Erno Kenderessy	AP	Pintura	
Fernando Luiz Pessoa	PA	Escultura	
Fúlvio Juliano	AP	Pintura	
Gualter Batista	AM	Pintura	
Guilherme Paulo Leite	PA	Pintura	
Joaquim Lassance Maria	PA	Pintura	
João Maciel Mercês	PA	Pintura	
João Pinto	PA	Escultura	
José Aldair da Encarnação Moraes	AM	Pintura	
José Fernando da Rocha	PA	Pintura	
J. Figueiredo	MA	Pintura	
José Pires Moraes Rego	PA	Pintura	
Luigi Fazio Giandolfo	PA	Pintura	
Luiz Gonzaga Neves	PA	Pintura	
Manuel Rodrigues Branco de Melo	PA	Pintura	
Marialva de Castro Ribeiro	PA	Escultura	
Mário Luiz Barata	AP	Pintura	
Mário Pinto Guimarães	PA	Pintura	
Moacyr Couto de Andrade	AM	Pintura	
Maria José Sampaio Costa	PA	Pintura	
Maria José Silva	PA	Pintura	
Moura Filho	PA	Pintura	
Paulo Albuquerque	PA	Pintura	
Paulo Altman	PA	Pintura	
Paulo Roberto D´Astuto	AM	Pintura	
Raphael Ferreira Alvez	PA	Pintura	
Raimundo Braga de Almeida	AP	Pintura	
Raymuindo Viana	PA	Pintura	não concorrente
Ruy Meira	PA	Pintura	
Roberto de La Roque Soares	PA	Pintura	
Orlando Lima da Cunha	PA	Pintura	
Yara Brasil	PA	Pintura	
Yeso Saldanha	MA	Pintura	
Zuleide Vieira Cardoso	PA	Pintura	

LEGENDA: PA - Pará; MA - Maranhão; SP - São Paulo; AM - Amazonas; AP - Amapá
 Fonte: RICCI, P. "As Artes Plásticas no Pará", c. 1978.



Figura 11 – Roberto de *La Rocque Soares*, 1963, Óleo s/ tela. Obra *Composição*, exposta no I Salão de Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará. Acervo Elza Soares. Foto Moises Resende



Figura 12 – A cerimônia de abertura do I Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará.
Fonte: Biblioteca Central da UFPA

O II Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará de 1965 abriu ao público em novembro, no mesmo espaço galeria que havia recebido o I Salão, na Assembléia Paraense, situada na avenida Presidente Vargas. Participaram artistas do Amapá, Amazonas, Maranhão e Pará. O II Salão ainda promoveu cursos e palestras sobre arte.

Durante o período na exposição a Universidade ofereceu vários cursos ministrados por artistas e críticos tais como: Quirino Campofiorito (1902-1993), Hilda Campofiorito (1901-1997), Aluizio Magalhães (1927-1982) e Rossini Perez (1932-2005) O objetivo principal era elevar o nível da cultura e o reconhecimento da arte produzida em Belém²⁵. Quirino Campofiorito ministrou curso sobre decoração moderna, pintura e cerâmica. Hilda Campofiorito contribuiu com um curso de pintura sobre tecido e Rossini Perez realizou um curso sobre gravura. Este último foi apresentado pelos jornais locais como um artista de larga experiência, pois, havia participado de importantes salões de arte moderna em São Paulo, Paris, Munique, Oslo, Moscou, Jerusalém, Bruxelas, Washington, Bueno Aires, Madrid, Tel-Aviv, Viena; além de bienais em Lugano (Suíça), Paris, México, Carrara e Veneza²⁶.

O cronista do jornal *A Província do Pará*, Acyr Castro, afirmou que muitas pessoas (pensantes, acrescentou ele sem citar nomes) não aceitavam que o II Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará, em 1965, trouxesse o marco do experimento, aqui entendido como amadorismo. Entendia que a cidade de Belém era um centro acanhado e tímido, sendo, portanto importante que os jovens-artistas da região desenvolvessem técnicas de pesquisas e investigações estéticas para seus trabalhos. O cronista ainda reconheceu que as buscas de técnicas, ou estilos, ocorreria pelos campos do abstrato, do geométrico, ou informal. Para fundamentar seu texto, Castro cita Bachelard em, “La Poétique de L’Espace”, com excerto do texto “Consciencia reveuse”, e defendeu que a arte devia ser entendida como preenchimento de uma parte da intimidade interior, a que o homem se recolhe do habitual. Findava suas considerações tecendo comentários elogiosos a: Arnaldo Vieira dos Santos, Rui Meira, Eduardo Falesi, Benedito Mello, Paolo Ricci, Roberto de La Rocque Soares e Oscar Ramos (CASTRO, 1965b, p3).

²⁵ Cf. A Província do Pará, dia 06 de novembro de 1965, 2º Caderno, p.4.

²⁶ Idem.

O que exigimos do pintor & do gravador & do desenhista & do escultor é que transmitam o que tem dentro de si ou que ansiosamente procuram “fora”, a fim de que a arte não se torne mero sinônimo de tecnologia ou de cientificismo mas “agrida” a nossa sensibilidade arrancando o humano do embrutecimento e do vazio (CASTRO, 1965b, p.3).

Na qualidade de artista convidada Fayga Ostrower, premiada na Bienal de Veneza com o Grande Prêmio; trouxe para Belém vinte e cinco gravuras: 13 nas categorias de xilo (coloridas), 10 em aguatinta; 1 em aguaforte e 1 em técnica mista.

Diante da qualidade do certame Campofiorito afirmou que o II Salão de Artes Plástica da Universidade Federal do Pará apresentava um panorama artístico de Belém muito promissor. Comentou a importância da parte didática do evento, “de amplos proveitos para os estudiosos do Pará”. Comentou sobre as bolsas de estudo para aperfeiçoamento distribuídas pela Reitoria aos jovens artistas da Amazônia (Pará, Amazonas, Acre, Amapá e Maranhão).

O crítico reconhecia que apesar do isolamento que a geografia impunha ao Estado do Pará, o mesmo se encontrava inserido num fenômeno de evolução da cultura brasileira, que começava a encontrar o seu próprio caminho. Sobre os artistas alertava que a “arte é a linguagem moderna por excelência, seja ela usada com implicações filosóficas ou por mera recreação ornamental”, após afirmar isso para o jornal, recomendou que o artista jamais seja indiferente às contingências que afetam o destino humano, sob pena de sua arte se tornar alienada²⁷.

O Salão contou com a inscrição de 72 (setenta e dois) artistas do então Território Federal do Amapá, dos Estados do Amazonas, Maranhão e de várias outras cidades do nosso Estado, mas apenas 34 (trinta e quatro) foram selecionados. Abaixo a relação dos participantes do certame artístico e os ganhadores e menções honrosas em suas respectivas categorias:

²⁷ Entrevista com Campofiorito concedida ao jornal A Província do Pará, publicada no dia 28 de novembro de 1965.

Q 2. II SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – 1965			
ARTISTAS	ORIGEM	MODALIDADE	SITUAÇÃO
Afrânio de Castro	AM	Pintura	2º Lugar/escultura
Alfredo Boneff	PA	Pintura	
Amaury Clodion Scerni	PA	Pintura	
Antônio Afonso Haus	PA	Pintura	
Antônio Almeida	MA	Pintura	
Arnaldo Vieira dos Santos	PA	Escultura	2º Lugar
Benedito Mello	PA	Pintura	1º lugar
Dionorte Drumond Nogueira	PA	Pintura	
Dina Maria Cezar de Oliveira	PA	Pintura	
Eduardo Falesi	PA	Desenho	2º Lugar/desenho
Eíber Duarte	PA	Pintura	2º Lugar/guache
Francisco Melo	PA	Pintura	Menção honrosa
Irio Lacerda Luz	PA	Pintura	
João Pinto	PA	Escultura	
José Arthur Boguea	PA	Pintura	
Líliá Martins Silvestre	PA	Pintura	Menção honrosa
Luiz Gonzaga Neves	PA	Pintura	
Manuel Rodrigues Branco de Meio	PA	Pintura	Menção honrosa
Manuel Maia Ramos Sobrinho	AM	Pintura	
Mário Pinto Guimarães	PA	Pintura	
Nestor Pinto Basto	PA	Pintura	Menção honrosa
Neuza Maria Pinto de Oliveira	PA	Pintura	
Newton Pavão	AM	Pintura	
Oscar Ramos	PA	Desenho	1º Lugar/ desenho
Oswaldo Cruz Filho	PA	Pintura	
Patrícia Rotundo	PA	Pintura	Não Concorrente
Paulo Ricci	PA	Pintura	Não Concorrente
Pedro Fontenels Morbach	PA	Pintura	
Raimundo Meio	PA	Pintura	
Ruy Meira	PA	Guache/escultura	1º Lugar/guache 2º Lugar/escultura
Roberto de La Rocque Soares	PA	Pintura	
Yara Brasil	PA	Pintura	
Yedo Figueiredo Saldanha	MA	Pintura	Menção honrosa
Zuleide Vieira Cardoso	PA	Pintura	Não Concorrente

Fonte: RICCI, P. "As Artes Plásticas no Pará, c. 1978.

O Salão apresentou novas temáticas abordadas nas pinturas e esculturas. Um crítico avisou ao público para deixar de aplaudir a novidade como simples novidade ou simulacro de pesquisa para efeito de promoção comercial e concluía que a crítica não pode ser *laudativa e nem confusionista o seu papel é o de educar*²⁸.

²⁸ Trecho da entrevista foi publicado num artigo, na coluna Letras do jornalista Acyr Castro.

As realizações de salões de artes e os convites lançados a vários intelectuais e artistas, inclusive aos que haviam nascido em Belém e que na ocasião estavam como visitantes, contribuíram para se fortalecer as discussões artísticas que se vinha definindo na cidade. Mas, com as mudanças no cenário político nacional, com a deflagração da ditadura militar, tornou-se mais difícil manter o fôlego dos avanços no campo das artes em Belém. E isto, talvez, explique por que das bienais da Universidade Federal do Pará aconteceram apenas em duas versões. Todavia, entende-se que mesmo acontecendo somente em duas edições, tornaram-se um marco que provocou um novo momento no pensamento artístico da região.

3.2 - Cenas da rua: I Cultural do Pará - 1968²⁹

A I Cultural do Pará foi um evento organizado em 1968 pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, tendo auxílio não apenas da Reitoria, mas também da Prefeitura Municipal de Belém e do Governo do Estado do Pará. Para a cidade de Belém, que abrisse diálogos com outros centros de cultura do país, a I Cultural teve grande importância para os artistas e instituições locais.

Para acertar os detalhes do evento, quase um mês antes, chegou uma equipe de artistas e intelectuais, que tinha como metas primeiramente estudar a possibilidade de se fundar no Pará, um Instituto de Arte e Comunicação, e, em segundo lugar, promover em Belém exposições de trabalhos da Bienal de São Paulo e a partir de ciclos de conferências, conjuntamente com a organização de exposição de artistas locais, atribuir prêmios aos melhores trabalhos.

A primeira equipe que chegou a Belém, tendo em vista esses objetivos, era composta por Leila Porto de Andrade, Claudio Tozzi³⁰ e Mário Schenberg³¹, foram recebidos por George Derenji e Osvaldo Vieira que na oportunidade propuseram o alargamento da ideia para outros setores da arte como o teatro, o cinema e a música. Para tanto, entraram em contatos com Associação Paraenses de Críticos Cinematográficos, Cine-Clube, Escola de Teatro e demais grupos artísticos locais.

Numa entrevista para um jornal *A Província do Pará* Mário Schenberg afirmava:

“Estamos vivendo uma época de profundas e rápidas transformações. Hoje em 5 anos o mundo se transforma muito mais do que o fazia antes em 50. Numa época assim a experiência

²⁹ “Primeira Cultural Belém 68” este era o título do evento apresentado no jornal *A Província do Pará* da época, trazendo exposição de artistas da IX Bienal de São Paulo (1967) e conferências de Mario Schenberg, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, José Celso Martinez e Maurício Nogueira Lima. Fonte: *A Província do Pará*, domingo 11 e segunda-feira 12 de agosto de 1968, 1º caderno, p. 7.

³⁰ Cf. Com o índice Biográfico.

³¹ Cf. Com o índice Biográfico.

adquirida perde muito do valor que teria em outras épocas, e pode até se transformar em peso morto. É fácil explicar: a evolução se baseia na substituição do velho pelo novo. A experiência é útil para dar ao novo o substituto no qual vingará. Numa época em que as transformações são rápidas, o novo se baseia em valores quase imediatos. Não há porque, pois, persistir em velhos conceitos (SCHEMBERG, 1968, 8)”

A *I Cultural do Pará* trazia atmosfera de mudança, naquele momento três palavras se tornaram ordem do dia: velocidade, transformação e novidade, e são eles que contribuirão para a experiência do tempo e do espaço, experiência vital, que Berman chama de “modernidade”; possibilidades e perigos de vida compartilhados por homens e mulheres numa cidade (BERMAN, 1986, p.15).

O pensador americano Marshall Berman começa seu livro empurrando seu leitor para um turbilhão de paradoxos, desintegrações, mudanças, ambiguidades, lutas e contradições. Todavia, seu texto funciona como uma espécie de vacina em doses cavalares, injetada no corpo de quem se aventura analisar o contexto de transformação em que passava a região.

Ela, *I Cultural da Amazônia*, era um pedaço da Bienal e muito representativo para nós que estávamos vivendo um momento de indagação e tal. É preciso dizer que aquilo era a eclosão, também, de um momento culturalmente rico ao nível internacional. Era o momento da contra cultura, era o momento de uma espécie de desafio ao *establishment* mental ao nível da cultura, numa amplitude que a gente pode hoje fazer uma leitura a distância. ...³²

Quando Berman percebe que um ambiente apresenta ameaças de uma grande aventura, ele entende que um novo fenômeno de mudança e transformação já está acontecendo e muitos teóricos intitularam esse novo momento de *modernidade* (BERMAN, 1986, p.15).

Encontrar um ambiente que prometa aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça a destruir tudo o que temos, tudo o

³² Excerto da entrevista realizada por Edison Farias com Osmar Pinheiro como parte da pesquisa que gerou a tese de doutoramento, "Calor, Chuva Tela e Canivete - A pintura no tempo do modernismo em Belém", sob a orientação da Profa. Dra Neide Marcondes de Faria e apresentada à ECA/USP em 2003.

que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia (Idem).

Mário Schenberg havia participado como jurado da IX Bienal de São Paulo -1967/1968 e por lá já havia comentários da criação das bienais nacionais funcionando em anos ímpares (AMARAL, 1983, 133). Os organizadores do evento notaram a necessidade de deslocamento do certame para outras regiões do país. Essa percepção ia ao encontro da corrida de atualização pela qual passava Belém desde a década de quarenta quando começou a trazer para seus salões de arte a preocupação com a arte moderna.

Se o reconhecimento do modernismo paulista nas artes plásticas foi tardio na região norte do país, as vicissitudes dos anos sessenta trazem para Belém uma atmosfera propícia para que os artistas e críticos da região corram atrás da atualização. De modo, que a I Cultural do Pará soava como uma revolução estética comparável à *Semana de 22*, paulista.

“Então eles se reuniram numa semana, uns dez dias na Assembléia Paraense, que era ali na Praça da República, para debates, conferências, seminários etc. E na Praça da República foram montados *standes* com as exposições de obras desses artistas que tinham vindo da bienal. Aquilo ali então passou a ser uma espécie de bienal itinerante.(...) Quer dizer, quando aquela coisa chega lá, ela tem efeito imediato. Em nós, alunos da faculdade de arquitetura, o que aquilo suscitou... eu considero que aquela foi nossa ‘semana de 22’” (PINHEIRO apud FARIAS, 2003)

A abertura da I Cultural de Belém aconteceu às 20 horas do domingo do dia 11 de agosto de 1968, com a fita cortada pelo Chefe de gabinete do Governador, Osvaldo Melo, que, na oportunidade ressaltou a importância do acontecimento para a cultura paraense, uma vez que além de exibir obras premiadas na Bienal de São Paulo, revelava novos artistas plástico da região³³.

O Governador do Estado do Pará não pôde comparecer a abertura da I Cultural, pois estava atendendo o Presidente da República, Costa e Silva, que na ocasião fazia visita a Belém. Apesar da visita na cidade do Governo Militar,

³³ Cf. A Província do Pará, terça-feira, 13 de agosto, 1º caderno, p. 09.

o clima não parecia tão tenso, os jornais que apresentavam pequenas notas de protestos de estudantes, de intelectuais pelo Brasil, mais isso quase não chamavam a atenção do público paraense.

É bem verdade de que certos assuntos polêmicos sobre os confrontos dos militares com a cultura brasileira não se dava muito destaque na imprensa local, muitas notícias a respeito do clima de repressão não eram divulgadas, desse modo, o público não entendia muito bem o que estava acontecendo no meio cultural (AMARAL, 1983, p. 158).

Todavia, mesmo diante de pouca tensão política o poeta Haroldo de Campos, ao ser entrevistado pelo jornal A Província do Pará, afirmou ser contrário ao sistema de censura no Brasil, já que prejudica a produção artística. Concluiu que, numa obra de arte realizada, tudo deve ser necessário, nada pode ser cortado, sob a pena de prejudicar criminosamente a criação artística.³⁴

O clima de censura em Belém parecia que não era muito intenso, mas mesmo assim, havia um olhar atento sobre o que era produzido na cidade, nas várias áreas culturais. Derenji em entrevista cita um episódio com uma artista, participante da I Cultural, que estendera sua permanência na cidade.

Uma das artistas plásticas era uma moça que depois ela permaneceu aqui. Leila...(Porto). Depois ela casou com um engenheiro daqui... Eu ia te contar um fato interessante. Essa Leila era filha de um banqueiro. Depois da...desse evento ela ficou hospedada aqui no hotel Vanja. E tinha um cantor, não estou lembrando o nome, estava passando por Belém, e que era amigo dela. Eu vou te contar o fato mas eu não estava no quarto com eles lá. Ela estava conversando com outras pessoas, daqui a pouco bate na porta uma patrulha da polícia da aeronáutica. Aí, o comandante da patrulha olha assim pra dentro, vê o cantor lá dentro...Me dá um abraço (risos). Agora você imagina naquela época. Num quarto de hotel...várias pessoas conversando. Eles sabiam que essas pessoas eram todas de esquerda. Bate uma patrulha na porta, imagina o pavor que deve ser (DERENJI, 2011, 02).

Durante a I cultural outro artista que prestou entrevista para os jornais locais foi Hélio Oiticica que na oportunidade fez comentários sobre o panorama

³⁴ Cf. A Província do Pará, terça-feira, 16 de agosto de 1968, 2º caderno, p. 07. Arte pode integrar sul e norte.

cultural que se traçava no Brasil em diversas áreas culturais como da música, da literatura e das artes plásticas. Ao se referir a I Cultural comentou que era um evento importante para o Estado, pois para tanto, comenta, ele:

Foram trazidos artistas jovens de vanguarda, que estão procurando caminhos novos em sua arte, o problema da relação entre vanguarda e contexto social, relações entre música popular, artes plásticas e literatura que se está fazendo hoje etc. Que a I Cultural seja o início de um contacto mais duradouro, inclusive com a participação de intelectuais do Pará³⁵.

No quadro abaixo a relação dos participantes do evento artístico, convidados e artistas paraenses que participaram da mostra regional:

³⁵ Cf. A Província do Pará, terça-feira, 16 de agosto de 1968, 2º caderno, p. 07. Arte pode integrar sul e norte.

Q 3. I CULTURAL DO PARA - 1968			
PARTICIPANTES	ORIGEM	MODALIDADE	SITUAÇÃO
Haroldo de Campos	SP	Escritor/critico	Palestrante
José Celso Martinez		Teatrologo	Ator/ conferencista
Claudio Tozzi	MG	Arquiteto e pintor	Expositor
Lourdes Cedran		Pintora e escultora	Expositora
Leila Porto de Andrade		Escultora e pintora	Expositora
Sônia Castro	BA	Gravadora	Expositora
Maurício Nogueira Lima	SP	Pintor e arquiteto	Expositor e conferencista
Sulita de Franco		Escultora e pintora	Expositora
Vera Ilce Monteiro da Silva	SP	Arquiteta	Expositora
Ruben Rey		Escultor, pintor e desenhista	Expositor
Domenio Lazarini	SP	Diretor Museu de Arte do Rio de Janeiro	Conferencista
Mário Schemberg	SP	Critico de arte	Conferencista
Hélio Oiticica	RJ	Artista plástico	Conferencista
Wilma Martine			Responsável pela montagem da exposição
Tereza Veiga Cabral	PA		Organizadora da mostra regional
Neuza Pinto de Oliveira	PA		Organizadora da mostra regional
Ruy Meira	PA		Mostra regional
Benedito Melo	PA		Mostra regional
Paolo Ricci	PA		Mostra regional
Leônidas Monte	PA		Mostra regional
Ararê	PA		Mostra regional
Eliza da Veiga Cabral	PA		Mostra regional
Lilian Silvestre	PA		Mostra regional
José Artur Bogéa	PA		Mostra regional
Tânia Oliveira	PA		Mostra regional
Maria José Sampaio	PA		Mostra regional
João Mercês	PA		Mostra regional
Nestor Basto	PA		Mostra regional

Fonte: A Província do Pará, sexta-feira, 12 de julho de 1968, 1º caderno, p. 6. I Cultural do Pará será em agosto na Praça da República.

Realizaram-se duas exposições simultâneas, a primeira constituída com obras de artista convidados, alguns haviam participado da IX Bienal de São Paulo (1967/1968), a segunda, aberta aos artistas locais, que deveriam apresentar seus trabalhos até o dia 15 do mês corrente (agosto).

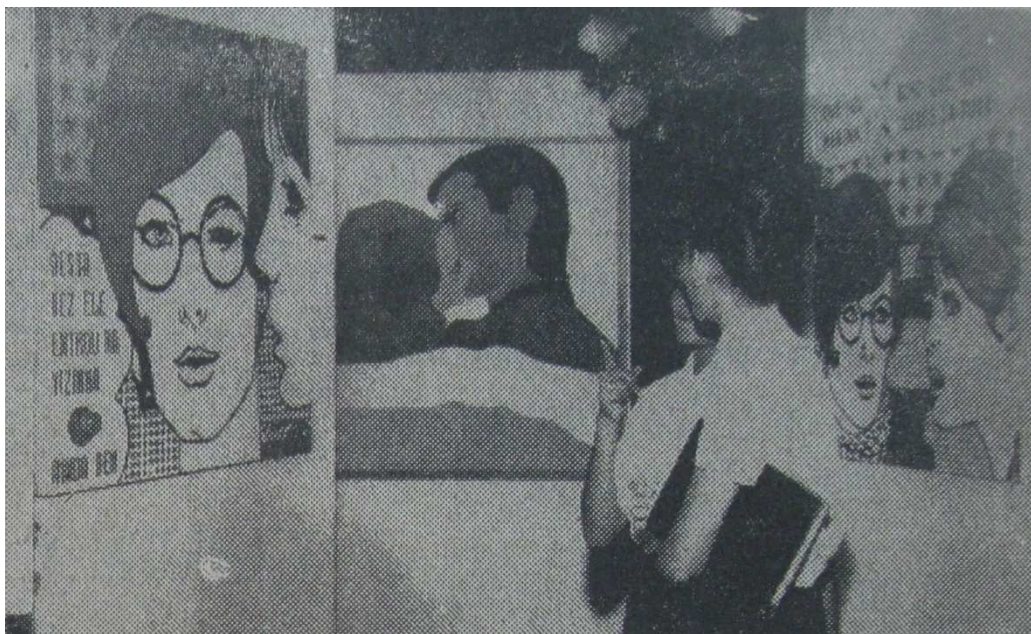


Figura 13 Foto do público visitando as obras de artistas que haviam participado IX Bienal de São Paulo (em foco obras de Claudio Tozzi) mostradas na I Cultural em Belém, na Praça da Republica.

Fonte: A Província do Pará. Sábado, 17 de agosto de 1968, 1º página.



Figura 14- Hélio Oiticica (centro) e Haroldo de Campos (à direita) em Belém.

Fonte: A Província do Pará, 2º caderno, p. 07, terça-feira, 16 de agosto de 1968.

Outra importante participação na I Cultural foi a de Haroldo de Campos, um dos convidados para o evento, representante do pensamento concretista e foi um dos três poetas mais importante da revista *Noigandres*, de 1952, que como no período modernista, aconteceu em São Paulo, cujos assuntos eram multidisciplinares, isto é, na revista se publicava sobre pintura, poesia, publicidade, artes gráficas, paisagismo e música. Havia um anseio muito grande da integração das artes nessa década, estimulado pela arquitetura contemporânea, e o desejo de uma arte social para um novo tempo (AMARAL, 2006, p. 210).

Hélio Oiticica, por sua vez, trouxe comentários sobre a sua *arte ambiental*, sobre os núcleos (labirinto de cor), penetráveis (cabines com portas movediças e bólides, objetos que exigiam a participação direta do espectador). E em especial sobre o *Parangolé* (capa que a pessoa veste e se desdobra no corpo) e sobre o projeto ambiental *Tropicália*, instalação composta de dois penetráveis, tinha jardim com plantas, araras, areias, pedrinhas etc³⁶.

O concretismo e o neoconcretismo efetivaram, segundo o artista, a transformação no modo de ver e sentir por meio da proposição de novas estruturas artísticas que possibilitavam uma posição crítica realmente universal, profundamente revolucionária, para o campo das artes, do conhecimento e do comportamento (Oiticica, 1968). Para Schenberg o Concretismo também marcava a aproximação de duas linguagens artísticas, a poesia e as artes plásticas:

Um dos aspectos mais interessantes do construtivismo brasileiro foi o desenvolvimento de novas figuras de poesia associadas à criação plástica. Em São Paulo, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos haviam iniciado pesquisas sobre novas formas de expressão poética. Publicaram a revista *Noigandres*, ainda antes do aparecimento do movimento concretista de São Paulo. Depois houve aproximação entre os poetas e artistas visuais (...). Um dos aspectos mais interessantes da poesia concreta foi a aproximação efetuada com a poesia japonesa, destacando basicamente a importância do conceito de ideograma. Assim o movimento de arte concreta brasileira levou ao ressurgimento pelos ideogramas entre os jovens poetas japoneses (SCHENBERG, 1977, p. 3).

³⁶ Conforme a matéria "A arte pode integrar sul e norte", referente a I Cultural publicada no jornal A Província do Pará, terça-feira, 16 de agosto, 2º caderno, p. 07.

Outra presença marcante do evento foi a do teatrólogo José Celso Martinez, que trouxe para Belém, além de conferências, o espetáculo “O Rei da Vela” de Oswald de Andrade (1890 - 1954), um marco histórico que influenciaria toda uma geração. Escrito na década de 1930, a crítica considerou a peça oswaldiana como um texto impossível de se levar à cena, uma vez que a considerava verborrágica-anárquica e carregada de transgressão. Mas se torna oportuno como voz do movimento de rebeldia juvenil latente nos anos 60. O teatrólogo necessitou abarcar um profundo mergulho em textos contemporâneos da arte de vanguarda para a montagem da peça (CORRÊA, 1967).

O Rei da Vela propõe uma escritura cênica paródica e violenta, grotescamente estilizada, que se serve da farsa, da revista musical, da ópera, dos filmes da Atlântida, abusando de referências a uma sexualidade explícita, concretizando um teatro antropofágico. Zé Celso assume um discurso agressivo, elevando sua montagem à categoria de manifesto destinado a comunicar, "através do teatro, a chaciníssima realidade nacional". A realização ganha uma posição de liderança no movimento tropicalista, já eferescente nas artes visuais, no cinema e na música popular. Zé Celso é um dos ícones da tropicália, juntamente com Helio Oiticica, Glauber Rocha e Caetano Veloso. A repercussão é impactante e polêmica, chocando muitos críticos e espectadores, mas impondo-se pela ousadia e originalidade. Essa reação repete-se nas apresentações em festivais internacionais de Florença, na Itália, e Nancy, na França. O crítico francês Bernard Dort flagra, todavia, a verdade da realização: "Estamos aqui diante não de uma tranqüila tentativa de fundar um teatro folclórico e nacional [...], mas de um apelo raivoso e desesperado por um outro teatro: um teatro de insurreição"³⁷.

O espetáculo “O Rei da Vela” foi apresentado no Teatro da Paz, sob a direção de José Celso Martinez, o teatro também foi a categoria artística que atendia a multidisciplinaridade, um dos objetivos da I Cultural, pois era importante que as linguagens artísticas experimentassem, em suas confrontações o surgimento de novas idéias.

Mario Schenberg, compreedia a arte como manifestação ideológica e social aspectos que foram, segundo ele, muito fraco tanto no concretismo como no neoconcretismo, em toda a década de 1950. O crítico chegou, certa feita, a

³⁷ Acessado em 12 de janeiro de 2011, às 18h. Disponível no site: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=776

comentar sobre a consciência política em que os artistas brasileiros viviam naquele tempo (anos 50 e 60) de movimentação cultural no país:

O sentido social e ideológico dos artistas brasileiros da década de 1950 foi mais baixo que na de 1940. Houve um esquecimento quase total da nossa situação de país latino americano, e, portanto, do Terceiro Mundo, no que tangia à criação artística e cultural. Apesar do declínio rápido das tendências construtivistas na década de 1960 e de surgimento de uma consciência política e social na arte brasileira, ainda não há uma visão clara no sentido do seu desenvolvimento futuro (SCHENBERG, 1977. 2).



Figura 15 Foto de uma reunião da primeira equipe de intelectuais em Belém, reunidos na Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Pará em 1968. Da direita para esquerda: Leila Porto, Jorge Derenji, Paulo Chaves, Mário Schenberg, La Roque Soares (provavelmente), Alcyr Meira (provavelmente) e Claudio Tozzi.

Fonte: A Província do Pará, 04 de julho de 1968, 2º caderno, p. 09,

As reuniões com a equipe organizadora já manifestava um clima multidisciplinar que aos poucos vai se instalando em Belém. A vinda desse grupo de artistas e críticos a Belém marca o final de uma década de revoluções no pensamento artístico na cidade.

Numa entrevista para a imprensa local, Schenberg relatava que grande parte dos artistas convidados eram todos jovens, e entendia que era uma oportunidade para se ouvir a nova geração, dizia o crítico: “Um dos aspectos mais claros da crise brasileira, é que a nossa sociedade se fixa em velhos

conceitos, tendo inclusive desconfianças dos elementos novos(...) Mas a juventude irá tomando o leme, e ninguém poderá impedir que isso aconteça” (SCHENBERG, 1968). Desse modo, Belém recebeu por meio da I Cultural, uma caravana de artistas jovens brasileiros, ávidos para contribuir na renovação e transformação do pensamento artístico na Região Norte. Inserir os novos artistas paraenses e suas poéticas num diálogo cultural em movimentação renovadora para conduzi-los à modernidade. Não sendo possível destacar somente um evento que deflagre um novo tempo nas artes plásticas paraenses, mas, certamente a I Cultural do Pará fez parte de um conjunto de eventos, que se totalizaram em força dinamizadora dos novos conceitos estéticos. Não havia somente uma ruptura com o passado, era necessário também rever atentamente o material simbólico localizado no Pará, sem perder a noção da universalidade. E este era o grande desafio lançado à velha e à nova geração de artistas que vivenciavam aqueles anos de transformações, ser original num mundo globalizado.

3.3 – Cenas da região - A primeira bienal nacional.

A primeira Bienal Nacional, chamada Pré-Bienal 1970, foi organizada no intuito de selecionar uma representação brasileira para XI Bienal Internacional de São Paulo. As Bienais Nacionais ocorreram durante o regime da ditadura militar brasileira, naquele, período, diversos setores de atividade cultural e intelectual tiveram suas programações controladas.

As atividades artísticas mais atingidas pela censura militar foram as músicas, os teatros e os cinemas. As artes plásticas, mesmo com um público mais restrito, também sofreram repressões diretas como o fechamento arbitrário de duas exposições: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969.

As repercussões destes fatos trouxeram como consequência o boicote à Bienal Internacional de São Paulo, em 1969 (ZAGO, 2006, p 01). Segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral,

“As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jeunes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica”. (AMARAL, 1983, 155)

Muitos artistas de vários países se ausentaram da X Bienal de São Paulo em 1969. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, a revista francesa *Le Nouvel Observateur* acompanhou de perto o debate ocorrido no Museu de Arte Moderna de Paris no dia 16 de junho, quando artistas e intelectuais se reuniram para discutir o

assunto, no final, redigiu-se com 321 assinaturas uma petição de boicote à Bienal de São Paulo³⁸.

Além da França, participaram do boicote os Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália. A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. (ZAGO, 2006, p.1), dessa maneira, houve um comprometimento do principal objetivo da Bienal Paulista, que era atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas.

“(...) distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então se baseava na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros.” (FARIAS, 2001,148)

Na busca de uma saída para a crise da X Bienal – 1969, a comissão organizadora, percebendo a lacuna gerada a partir da intolerância política daqueles anos, instituiu outra Bienal, desta feita limitando-a ao território nacional.

A primeira Bienal Nacional ou Pré-Bienal apresentou cinco mostras prévias regionais nas cidades de: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará. Em cada uma destas mostras estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região, sua função era selecionar, dentro da exposição regional, os artistas que participariam da Pré-Bienal de 1970.

A Pré- Bienal (1970) foi dividida em quatro grandes grupos: Centro-Oeste, Centro-Sul, Sul e Norte-Nordeste. Foram reunidos no grupo de Norte-Nordeste os estados: Amazonas, Bahia, Ceará, Pará, Paraíba, Pernambuco e

³⁸ Cf. Texto sobre a X BIENAL, BIENAL 40 ANOS. In: Revista Galeria de arte. Edição especial. Ano 6 setembro/outubro 1991.p. 100.

Sergipe. Como se pode ver, alguns Estados não tiveram obras classificadas, como foi o caso do Piauí, do Rio Grande do Norte e do Estado do Maranhão.

Francisco Matarazzo Sobrinho reconhecia a deficiência de tentar abarcar o imenso território nacional, e dizia que, de qualquer modo, era um meio para se tomar contato com a realidade artística brasileira³⁹.

“O panorama buscado através de todo o imenso território nacional está aqui, naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por isso nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação (MATARAZZO SOBRINHO, 1970. p.09)”

O júri da Pré-Bienal (1970) no Pará foi constituído pelos críticos Oswald de Andrade Filho (representante da Bienal), Mário Barata, Alair Gomes, Jorge Derenji e Luiz Fernando Alencar.

Dos dezesseis⁴⁰ (16) artistas⁴¹ paraenses apenas dois participaram da Bienal Internacional de São Paulo em 1971, isto é Valdir Sarubbi e Branco de Melo. Todavia, muitos desses artistas que não foram selecionados para a Bienal seguiram produzindo, contribuindo desse modo com o renovo do pensamento estético em Belém, e por que não dizer, no Pará.

A Pré-Bienal se realizou em dois momentos, uma exposição regional para cada grupo representante das regiões e, outro momento uma mostra geral, reunindo todos os grupos numa só exposição em São Paulo. No grupo Norte-Nordeste a cidade selecionada para a exposição regional foi em Belém⁴².

No quadro (Q4) a seguir o nome de todos os artistas e suas respectivas modalidades, que foram selecionados no grupo Norte-Nordeste para a Pré-Bienal:

³⁹ Cf. com o catálogo da Pré-Bienal, 1970.

⁴⁰ Cf. Quadro 4 na pg 64.

⁴¹ Com exceção apenas de Rolando Vila, artista peruano que se inscreveu em Belém para participação na Pré-Bienal.

⁴² Cf. Jornal A Província do Pará, Domingo, 24 de maio de 1970, Capa.

Q 4. ARTISTAS SELECIONADOS NA PRE-BIENAL – 1970			
Região Norte-Nordeste: AMAZONAS, BAHIA, CEARÁ, PARÁ, PARAÍBA, PERNAMBUCO, SERGIPE			
ARTISTAS	ORIGEM	MODALIDADE	OBSERVAÇÃO
Acácio Sobral (1943-2009)	PA	Pintura	
Afrânio de Castro (1932)	AM	Têmpera	
Alves Dias	PE	Amarração de arame	
Amaro Muniz	PB	Ferro, solda e plástico	
Antônio José Lamarão Corrêa (1947)	PA	Técnica mista	
ASR	RJ	Nanquim e lápis de cor	
Bety King	Louisiana/ BA	Pintura eletrolítica	
Cândida Rosilda M. Oliveira	PA	Pintura	
Chico Pereira	PB	Pintura s/ tela	
Edison da Luz (1942)		Xilogravura	
Euler Arruda	PA	Escultura	
Fernando Lopes (1936)	PE	Formão e goiva	
Francisco Neves (1949)	PB	Bico de pena	
Gilson Matos (1950)	BA	Xilogravura	
Gogote Augustus	SE		
Henrique (1937)	BA	Sucata	
João Pinto Junior (1911-1991)	PA	Escultura	
José Cunha (1948)	BA	Adimensional	
José Luiz de Campos Ribeiro	PA	Pintura	
José Roberto Mourão de Araújo	PA	Pintura	
Luiza Maciel (1926)	PE	Oleo s/ tela de juta	
Manuel Branco de Melo (1923)	PA	Pintura	XI BIENAL
Manuel Rodrigues			
Marcus Franciscus (1950)	CE	Bico de pena e lápis-água	
Nestor Pinto Basto Jr.	PA	Objeto	
Osmar Pinheiro de Souza Jr (1950-2006)	PA	Objeto	
Palmiro Cruz (1949)	BA	Adimensional	
Paulo Chaves Fernandes (1946)	PA	Técnica mista	
Raimundo Augusto Viana	PA	Desenho	
Reinaldo Eckenberger (1938)	Argentina / BA	Nanquim, colagem	
Rita Moraes (1947)	BA	Pintura	
Roberto José (1954)	PB	Pintura s/ papel canson	
Roberto Gonçalves Vale	PA	Pintura	
Rogério Carvalho	BA	Xilogravura	
Rolando Vila Amas (1934)	Moya – Peru/ PA	Oleo e colagem s/ tela	
Rubens Martins de Albuquerque	CE	Acrílico D2 face	
Ruy Meira (1921-1995)	PA	Oleo s/ tela	
Sante Scaldaferrì (1928)	BA	Tinta plástica s/ tela	
Vera Lima (1946)	BA	Adimensional	
Waldir Sarubi de Medeiros (1939-2000)	PA	Técnica mista	XI BIENAL
Xavier J. (1937)	PB	Metais-solda	
Zenon Barreto	CE	Nanquim s/ cartão	



figura 16 – Fotografia de Belém em 1970, o Teatro da Paz, cercado pelo verde da Praça da República, foi nele que foi realizada a exposição da Pré-Bienal.
Fonte: Acervo de Ida Hamoy



Figura 17 – O artista Branco de Melo fala de sua obra aos visitantes da Pré- Bienal em Belém.
Fonte: Acervo do artista Branco de Melo.



Figura 18 – Reprodução da capa do catálogo da Pré-Bienal de São Paulo.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 19 – Pré-Bienal 1970, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, cortesia do Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Fotografia publicada no artigo As Bienais Nacionais 1970-76 para o II Encontro de História da Arte em 2006 (ZAGO, 2006, p.06).

Depois da 1^o Pré-Bienal, a Fundação Bienal manteve a mesma finalidade em três edições seguintes das Bienais Nacionais, isto é selecionar a representação nacional para Bienal Internacional seguinte. A segunda edição recebeu o nome de *Brasil Plástica-72*, quando os artistas foram selecionados em suas regiões, além de trazer: uma *Sala Especial de arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*, uma inovação formada pelos artistas convidados. A terceira edição, em 1974, seguiu os mesmos parâmetros da primeira, porém, a Fundação Bienal realizou atividades paralelas tais como a *Mostra de Gravura Brasileira, dos primórdios à atualidade*, que contribuiu com as novas tendências estéticas da categoria e finalmente a última edição, em 1976, momento em que o júri de seleção resolveu atualizar a proposta do certame e aceitar todos os artistas inscritos, não houve recusados desta feita (ZAGO, 2009, p.2622).

As bienais nacionais acabaram se tornando um grande evento denunciador da falta de política culturais no país, e também de pouco investimento na educação por parte das várias instâncias de governo, sobretudo da ausência de uma educação sistematizada sobre artes no sentido de diminuir as diferenças alarmantes entre as várias regiões do país. Elas também representaram uma abertura para que as diversas regiões do país interagissem para o fortalecimento do material simbólico nacional diante de um mundo cada vez mais globalizado.

4 – XI Bienal de São Paulo. Setembro/novembro 1971

A Bienal de 1971 se apresentou no panorama das artes brasileiras como um certame muito mais complexo que as edições anteriores. Pois pela primeira vez o evento se preocupou em sondar os artistas de todo o território nacional por meio de um projeto apresentado pela própria Fundação Bienal cunhado de pré-Bienal. Alguns críticos reconhecem que se comprometeu a qualidade da Bienal em razão dos boicotes feitos por diversos países, neste caso, sobretudo em 1969 à X Bienal, e na próxima, isto é, a XI Bienal. Comprometeu-se também pelo fato de que muitos artistas jovens brasileiros ainda estavam procurando seus caminhos artísticos, e muitos estavam encantados com novos materiais, novas técnicas deflagradas na década de 60 (AMARAL, 1983, 177).

O governo de Juscelino Kubitschek trouxe certa euforia ao país; alguns produtos básicos, como o café, alcançaram bons preços no mercado; houve a implantação da indústria automobilística e a construção de uma nova capital, mais centralizada geograficamente, esses fatos econômicos contribuíram para que os brasileiros tivessem a sensação de que o desenvolvimento estava a todo vapor.

Todavia, a tomada do poder político pelos militares em 1964, após a instabilidade econômica e ideológica provocada pela simpatia do Governo João Goulart (1961-1964) pelas idéias de esquerda, instaura no país um regime austero que perduraria até meados da década de 80.

As artes visuais, a partir de então, terão de adaptar-se a um tipo de censura e restrição imposta pelo regime militar. A crítica Aracy Amaral afirma:

“Evidentemente, as artes mais visadas são aquelas que atraem grande público, como a música popular e o teatro, além do jornalismo diário e semanal, que sofreram severa atenção por parte dos militares. Repressão, prisões, torturas, desaparecimento de membros das forças de resistência, violência por parte da polícia militar nessas ações passam a fazer parte do cotidiano das grandes cidades brasileiras. É nesses centros que sabemos estar centralizada a criatividade artística, particularmente das artes visuais.” (AMARAL, 2006, 319-320)

O governo militar havia censurado em 1967 o IV Salão de Arte Moderna de Brasília e a II Bienal da Bahia, em 1968 o Salão de Ouro Preto (MORAIS, 1995, p. 308). Em 1969 o governo brasileiro impede a mostra, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, da representação brasileira que iria para a Bienal de Paris. Isso gerou alguns protestos no meio cultural, destacando-se aquele da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então precedida por Mário Pedrosa que publicou uma nota nos jornais, nestes termos:

Sob o peso das circunstâncias excepcionais que marcam o momento atual brasileiro, a ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é a sua função específica: assegurar o nível melhor ou mais alto dos valores artísticos nos salões, exposições, bienais de artes plásticas, mantendo ao mesmo tempo o princípio da liberdade da criação (...) O setor das artes plásticas não exerce nenhuma atividade clandestina que chame o Estado para controlá-lo (Idem).

Entre os trabalhos artísticos retirados de exposições, no período, estavam aqueles que abordavam temáticas militares, ou política, como é o caso das gravuras *O herói* (1966) de Ana Maria Maiolino e a série de *Generais*, de Antônio Henrique Amaral. Com a morte dramática do revolucionário Che Guevara na Bolívia, Claudio Tozzi expôs o grande tríptico *Guevara, vivo ou morto*, trabalho que foi agredido e desapareceu, sendo devolvido ao artista somente seis meses depois. Além das obras desses artistas ainda se encontravam as obras de Rubens Gerchman que também abordou a temática sobre Che em *Um bilhão de dólares* e *Só*, e a de José Roberto Aguilar, *Ele* (AMARAL, 2006, p.324).

Deste modo se explica o desconforto gerado na arte brasileira; como se explica, também, porque a direção da Bienal paulista mandou em 1970 equipes para todas as regiões país com objetivo de garimpar o que se estava fazendo em arte no Brasil, pois tal garimpagem era uma estratégia para ocupar os grandes vazios expositivos causados pelo boicote.

Para a seleção dos artistas que representariam a arte brasileira da XI Bienal de São Paulo foi instituído um júri de cinco críticos de arte, dois estrangeiros e dois nacionais indicados pela Fundação Bienal, James Johnson

Sweeney dos Estados Unidos, Romero Brest da Argentina, Marc Berkowitz do Rio de Janeiro (antiga Guanabara) e Hugo Auler de Brasília que se juntaram a Lisetta Levy, de São Paulo, eleita pelos artistas participantes na Pré- Bienal. O júri trabalhou de 9 a 11 de setembro de 1970 – e selecionou trinta (30) artistas que compuseram a representação brasileira da XI Bienal, em 1971 (ZAGO, 2009, p.2622).



Figura 20 Cartaz Oficial da XI Bienal de São Paulo 1971, Laborgraf Reprodução Gráficas, LTDA, Revista Galeria, 1991 p.106

O cartaz oficial da XI Bienal destacou um detalhe da boca da tela *Gioconda*. A partir dessa imagem podem-se fazer diversas interpretações políticas, visto que o contexto em que a arte brasileira atravessava era o da imposição do silêncio, da repressão da fala, expressões de opiniões.

É instaurado no Brasil um tempo em que os artistas – intelectuais e universitários – passam a participar ativamente nos eventos, mesmo

considerando o clima de tensão gerado pelo policiamento das ações artísticas. A censura imposta, o cerceamento da liberdade artística, o patrulhamento dos gestos suspeitos do meio artístico e intelectual e o exílio começam afetar a criação artística (AMARAL, 2006, 320). Mas, ainda havia vozes persistindo na arte brasileira (ver quadro 5).

Q 5 – REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA XI BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO - 1971			
ARTISTAS	ORIGEM	MODALIDADE	OBSERVAÇÃO
Abelardo Zaluar	RJ	Vinil e montagem	
Adolpho Hollanda		Madeira	
Ana Maria Pacheco	GO	Escultura	
Antonio Arney	PR	Colagem	
Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu)	SP	Pintura s/ papel	
Antonio Lizarraga	Bueno Aires	Nanquim	
Branco de Melo	PA	Técnica mista	
Cléber Gouveia	MG	Nitrocelulose, laca e resina	
Cléber Machado	MA	Pintura	
Fernando Deamo	SP	Técnica mista	
Gerty Sarué	Áustria	Nanquim	
Gustav Ritter	Alemanha	Madeira	
Henrique Leo Fuhro	RS	Buril s/ plástico	
Humberto Espíndola	MS	Óleo s/ tela	
Iracy Nitsche	SP	Montagem em sisal	
João Carlos Goldberg	RJ	Fomiplac s/ arvorit	
José de Arimathea	MG	Recorte e colagem	
Juarez Magno Machado	MG	Bico de pena	
Károly Pichler	Hungria	Ferro e aço inox	
Liselotte Magalhães	Alemanha	Madeira, pano, vidro, metal	
Luiz Alphonsus Guimarães	MG	Madeira	
Luiz Carlos da Cunha	RS	Técnica mista	
Manoel Augusto Serpa de Andrade	MG	Nanquim e ecoline	
Mário Bueno	SP	Colagem	
Oscar Ramos	RJ	Esmalte, suvinil s/ duratex	
Paulo Becker	RS	Técnica mista	
Paulo Roberto Leal	RJ	Papel kraft	Um dos ganhadores do prêmio Bienal de São Paulo
Romanita Martins	RS	Serigrafia	
Waldir Sarubi Medeiros	PA	Técnica mista	
Wanda Pimentel	RJ	Pintura s/ duratex	
Fonte: XI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971. Catálogo de exposição. Pré-Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970. Catálogo de exposição.			

Dos quarenta e dois (42) artistas selecionados na Pré-Bienal do grupo Norte-Nordeste, apenas dois artistas do Pará conseguiram aprovação dos jurados para a participação na XI Bienal, foram eles, Valdir Sarubbi e Branco de Melo. No quadro abaixo, relacionou-se os artistas e críticos que participaram

de Bienais e que estiveram ligados, de algum modo, à produção artística da capital paraense.

Q 6 – JURADOS E ARTISTAS PARTICIPANTES DAS BIENAS INTERNACIONAL DE SÃO PAULO QUE TIVERAM RELAÇÕES DIRETAS E INDIRETAS COM AS MUDANÇAS ARTÍSTICAS EM BELÉM ENTRE 1951 E 1971			
NOME	BIENAL	ANO	OBSERVAÇÃO
Quirino Campofiorito	I	1951	Júri
Raimundo Nogueira			Participante
Di Cavalcanti	II	1953/1954	Premiado
Raimundo Nogueira			Participante
Waldemar da Costa			Participante
Marcelo Grassmann	III	1955	Premiado
Waldemar da Costa			Participante
Raimundo Nogueira			Participante
Fayga Ostrower	IV	1957	Premiada
Raimundo Nogueira			Participante
Fayga Ostrower	V	1959	Júri
Mario Barata			Júri
Marcelo Grassmann			Premiado
Waldemar da Costa			Participante
Quirino Campofiorito	VI	1961	Júri
Mário Schenberg	VIII	1965	Júri
Maria Bonomi			Premiada
Mário Schenberg	IX	1967/1968	Júri
Claudio Tozzi			Participante
Ruy Meira			Participante
Waldemar da Costa			Participante
Valdir Sarubbi	XI	1971	Participante
Branco de Melo			Participante

Fonte: BIENAL 40 anos. Revista Galeria revista de arte, Edição especial, ano 6, setembro/outubro 1991.

Belém recebeu as movimentações estéticas da modernidade, por meio de vários artistas e críticos do país que, sobretudo nos anos 60, deslocaram-se ou tiveram seus trabalhos expostos e discutidos na cidade. Mesmo que pese a crise política e cultural deflagrada no governo militar, eventos artísticos como as Bienais foram importante para o novo momento nas artes plásticas do Brasil, pois tais eventos fizeram com que o Brasil definitivamente conhecesse e participasse regularmente das tendências internacionais da arte desde então

(AMARAL, 2006, 136). E por mais contraditório que possa parecer o governo militar provocou que a Fundação Bienal abrisse uma maior política de seleção interna brasileira, as diversas regiões do país tiveram oportunidades para os novos desafios das artes plásticas no mundo e despertaram os artistas para atualizações contemporâneas.

5 – Os fazedores de símbolos

Os guindastes

Mãos sórdidas, meus guindastes,
nada do que deslocas
é rota para humanidade

Não é nave nem guia
na lâmpada do dia.

Nem muro tampouco mapa
do mundo que te escapa

Não é bússola exata
não é vereda não é nada.

És par sujo e pendular
quando ando e sou sem razão.

Age de Carvalho

Os dois capítulos que se seguem abordam os dois artistas selecionados pela pré-bienal de 1970 para participarem da XI Bienal de São Paulo no ano seguinte.

“Criadores de formas simbólicas” é o título que Berman utilizou para designar os atores artístico-culturais que desenvolveram uma nova ordem de simbolismo urbano, no momento em que perceberam mais atentamente as metamorfoses da cidade. O ensaísta americano da modernidade acredita que no novo momento artístico é importante ouvir as vozes da rua; o barulho dessas incontroladas profundezas da vulgaridade urbana (BERMAN, 1986 p.274).

Pode-se dizer que as duas obras: Xumucuís e a série Lúmens, respectivamente, de Valdir Sarubbi (1939-2000) e Branco de Mello, são alimentadas pelos encontros e confrontos com as ruas da cidade, mas também, no caso de Xumucuís, dos barulhos das vozes populares.

Age de Carvalho⁴³ (1958), um dos habitantes da cidade de Belém que em 1984 arrumou sua mala e livros e deslocou sua morada para Europa, antes

⁴³ Cf. com o índice biográfico.

de sair da cidade, golpeia o seu leitor simbolizando os perigos urbanos a partir da imagem de um guindaste. O guindaste, para Carvalho, passa a ser um símbolo medonho para modernidade, pois ele possui uma força de milhares de homens, mulheres, crianças, idosos e animais. O guindaste destrói e constrói, desloca, modifica, altera – as cidades o temem. Por isso não são naves, pois estão fixos a um terreno sólido, não são mapas, pois desmontam os marcos urbanos e, não são bússolas, porque não servirão para orientar os desabrigados.

Berman em seu ensaio crítico sobre a aventura da modernidade escreve que a mesma tem um preço, e que cresce constantemente, é a destruição, não apenas das instituições *tradicionais* e *pré-modernas*, mas de tudo o que é mais belo no próprio mundo moderno (BERMAN, 1986, p. 280).

Num ambiente de aventura, como a cidade de Belém, num período de importantes mudanças estéticas, é que foram criadas as obras, Xumucuís e Lúmens, dos artistas, Valdir Sarubbi e Branco de Melo, entendê-las como símbolos é considerá-las de que não estão estáticas diante ao público-leitor. Estudiosos afirmam que as obras, mesmo as maiores, ou principalmente as maiores, não possuem um sentido imóvel, fixo, universal. Elas flutuam em redemoinhos de significados que geram embates, confrontos com quem as faz e quem as recebe. Os sentidos atribuídos às obras dependem das competências, ou das expectativas do público que delas usufruem, não pode existir um poder que impõem limites a leitura. O olhar também se inventa, imagina-se, desloca-se e distorce-se ou torce-se (CHATIER, 1998, p.9).

Portanto, as movimentações interpretativas que as obras Xumucuís e Lúmens podem gerar são certamente infundáveis, o que se fará nas páginas seguintes são apenas levantamentos de tópicos interpretativos, mas que se acredita que ajudará entender as repercussões dos eventos artísticos da década de sessenta sobre os dois artistas paraenses.

5.1 - Xumucuís de Valdir Sarubbi: modernas formas da água

A modernidade nas artes anuncia-se pelo menos por meio de quatro projetos: um projeto *emancipador*, em que se manifesta uma produção auto-expressiva, auto – regulada nas práticas simbólicas; um projeto *expansionista*, em que se firma o conhecimento, posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens; um projeto *renovador*, em que se busca aperfeiçoamento e inovação incessantes; e finalmente, o projeto *democratizador*, que confie na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral (CANCLINI, 2003, pp. 31-32).

O final da década de sessenta já se instalara debate sobre a modernidade em Belém que, certamente, era um tema ainda muito complexo para o período, visto que, exigiam-se diversas abordagens sobre os setores da sociedade. Algumas questões provocavam o pensamento sobre a modernidade na América Latina, mundo onde as tradições não se foram e a modernidade não terminou de chegar. No Brasil, Argentina e México, países mais prósperos do continente, existiam setores que apregoavam a modernidade, e também outros que permaneceram com suas produções estanques nos anos 1980.

A cidade de Belém, primeira metrópole da Amazônia, vive, a partir de 1960, grandes conflitos no campo das artes plásticas. As integrações geográficas esboçadas nas construções de rodovias federais receberam reforços culturais, quando as ideias e discussões se firmaram com centros culturais como São Paulo, por exemplo. Se por um lado havia um reforço no discurso de uma unidade nacional, por outro, também se deixava mais claro os desafios sobre a adversidade do País.

Valdir Sarubbi surgiu em meio a esse panorama de movimentações e transformações estéticas. Trouxe na bagagem um grande repertório simbólico vivenciado em sua aldeia. Sua poética esteve ao lado de uma emergência de atualização estética da Região em cooperação ao Brasil, como também se escreveu que se pode atualizar-se sem negar as referências simbólicas de seu local.

5.1.1 - Xumucuís: Água da aldeia

Valdir Sarubbi⁴⁴ nasceu em Bragança, cidade que fica a 194 km de Belém, mudou-se para a capital onde estudou e graduou-se no curso de Direito na Universidade Federal do Pará, em 1962. Em 1968 ingressou na Escola de Arquitetura, momento em que se confronta com um aquecido cenário nas artes visuais da cidade. Este aquecimento, promovido, sobretudo pela mesma universidade que o formara. É o que testa a declaração do artista:

Foi a partir da arquitetura que descobri as artes plásticas... De bem com a vida, adorava as aulas do Bodhan e do La Roque (ambos mestres na faculdade de Arquitetura), especialmente as lições e recomendações do professor Roberto de La Roque Soares, que merece todo meu respeito, consideração e carinho (BITAR, 2002, p.21-23).

Nesse período de aperfeiçoamento técnico e investigações temáticas, a *água* foi o elemento metafórico que supriu a grande obra da carreira artística de Valdir Sarubbi, mesmo com saída de sua cidade (Bragança), de seu Estado (Pará) e de sua região (Amazônia) trazia impregnado, em seu espírito, a força de seu convívio com os rios, animais, florestas e os costumes indígenas de uma Amazônia intocada (BITAR, 2002, p.19). Certa ocasião confessou:

Eu entendo que a água é o elemento predominante em meu trabalho, em meus desenhos, em minhas pinturas e em minhas gravuras. Tenho uma profunda relação afetiva com a água (SARUBBI apud BITAR, 2002, p.27).

A temática da água trazia a atmosfera em que viviam os habitantes da Amazônia, deste modo, aproximou sua poética a um símbolo tão próximo de todos. Estudos sobre a modernização apontaram que a mesma diminuiu o papel do erudito e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não o suprimiu. Podemos observar que se desenvolveu um redimensionamento sob condições relativamente semelhantes da arte e o folclore, do saber acadêmico e a cultura industrializada (CANCLINI, 2003, p. 22).

⁴⁴ Cf. nota biográfica.

5.1.2 - Xumucuís/ água/ wasser:

A obra *Xumucuís* teve origem nas pequenas caixas da instalação *Amoamazônia* apresentada em Belém no ano de 1970. A palavra “Xumucuí” é de origem Tupi-guarani e significa “águas borbulhantes”; e foi empregada para denominar um rio que banha Bragança, cidade natal do artista. O acréscimo do “s” no final da palavra, feito pelo artista proporcionou, anomatopeicamente o barulho das correntezas do rio.

Valdir Sarubbi, com a obra *Xumucuís*, participou da Pré-Bienal de São Paulo e dentre todos os artistas que se apresentaram à seleção regional apenas 17 artistas foram selecionados, nesse grupo incluía-se Sarubbi, que posteriormente foi um entre os dois artistas contemplados para a XI Bienal Internacional de São Paulo em 1971.

Baseada num projeto lúdico, a obra foi construída a partir de um antigo brinquedo indígena, o pau de chuva, muito presente nas festas populares em Belém. Feito de madeira de miriti (espécie de palmeira nativa da região) e espinhos de tucum (outra espécie de palmeira), o objeto era composto de caixotes em cujo interior deslizavam sementes e grãos por entre um intricado traçado de espinhos; o movimento do objeto gerava a sensação do suave barulho de correntes de água.

Valdir Sarubbi ampliou o popular e tradicional brinquedo em torno de setenta (70) totens entre 0,50m a 2,00m, recobriu-lhe com franjados de papel de seda vermelho e branco, cores da bandeira do Pará, para estabelecer também um contato suave com a pele de quem quisesse manipulá-lo (Idem, p.28).

De algum modo, a arte na modernidade latina americana teve um fascínio pelo popular. Muitos artistas buscaram referências para suas obras nos lugares em que nasceram, ou cresceram, pois se tornou uma alternativa para suprir o campo simbólico da cultura local que travava um combate com os temas antigos e os tradicionais consagrados (CANCLINI, 2003, p.51)

Na XI Bienal internacional de São Paulo em 1971 o artista apresentou para o mundo a sua poética da água *Xumucuís*, para tanto, fixou um cartaz que orientava o observador a interagir com a obra. O cartaz dizia que público

deveria carregá-la, movimentá-la e recolocá-la em um novo lugar, desse modo, as pessoas faziam parte, também, da obra.



Figura 21 Valdir Sarubbi próximo de sua obra Xumucuís, na ocasião da XI Bienal de São Paulo.

Fonte: SARUBBI, Valdir, A luz escondida, catálogo, São Paulo: Dan Galeria, 2006.

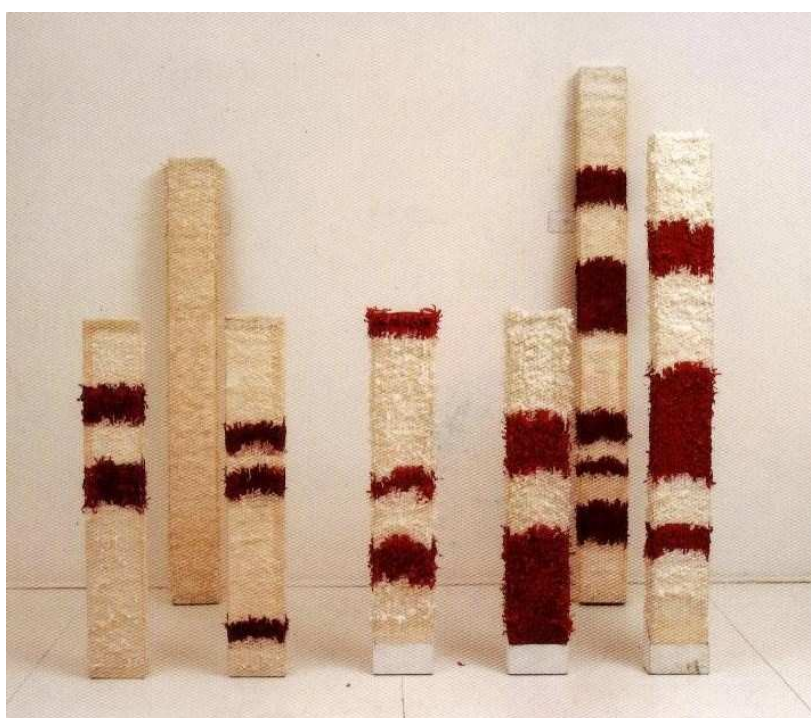


Figura 22 A Obra Xumucuís apresentada na Dan Galeria, São Paulo, 2006.

Fonte: SARUBBI, Valdir, A luz escondida, catálogo, São Paulo: Dan Galeria, 2006.

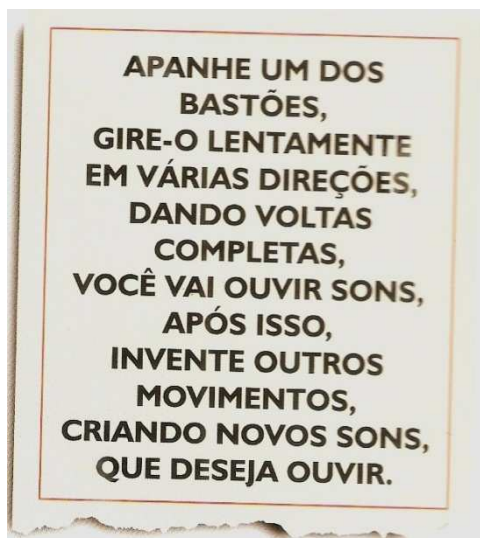


Figura 23 – Reprodução do cartaz que orientava os visitantes da XI Bienal de São Paulo.
Fonte: BITAR, 2002.

A arte de Sarubbi dialogava com uma das inquietações mais vigentes daquele momento, a interatividade com o público. Sobre este aspecto, o artista comenta:

Ao serem manipulados emitem um som muito lírico de água escorrendo, espumar de cachoeira, chuva caindo, corredeiras, ondas do mar e todo o barulho de água que uma imaginação fértil possa perceber (SARUBBI, apud BITAR, 2002, p. 28).

Sarubbi fez *Xumucuís* sair do mundo popular amazônico para e seguir diversos caminhos geográficos e culturais pelo mundo. Um tema poético que provoca o pensamento sobre as definições de localismo, globalismo e até mesmo identidade cultural. O *Xumucuís*, em sua singularidade e em seu movimento pelo mundo pode ser entendido como encontro de água (Amazônia) com outras águas (do mundo).

5.1.3 – Xumucuís e o encontro das águas:

Depois da XI Bienal Internacional de São Paulo (1971), a obra seguiu para a Europa, Alemanha, precisamente, em 1993, a convite da Deutsche Welle (DEUTSCHE BUNDESSTIFTUNG UMWELT) onde participa da festa de comemoração aos 40 anos de transmissão da Rádio Internacional da Alemanha, em Colônia, emissora radiofônica famosa por divulgar a música experimental na Europa.

A obra *Xumucuís* permaneceu dois anos na Alemanha, participando da exposição "AGUA, MMIRI, WASSER", que reuniu artistas alemães, brasileiros e africanos que sempre trabalharam com a temática "ÁGUA". Esta mostra, patrocinada pelo DEUTSCHE BUNDESSTIFTUNG UMWELT percorreu as cidades de Colônia, Munique, Rügheim, Rheine, Amstadt, Berlim, Nuremberg (BITAR, p. 29) e Potsdam⁴⁵.

Na figura (22) abaixo o mapa localiza o trajeto da obra *Xumucuís* nos continentes do mundo, desde sua origem em 1970 em Belém, até sua última exposição em São Paulo.

⁴⁵ No site <http://www.art-bonobo.com/valdirsarubbi/08-sabi.htm>, consultado em 02 de dezembro de 2009, ainda inclui a cidade de Potsdam.



Figura 24 - As cidades em que a obra Xumucuís esteve exposta.

O fato de a obra de Valdir Sarubbi ter proporcionado a interatividade com pessoas de várias cidades do mundo não, descaracterizou seu potencial simbólico vinculado à Região Amazônica. Isto faz lembrar os cuidados que se deve ter quando se fala de uma *cultura global*, muitas vezes equivocado como uma lógica homogeneadora, todavia, *cultura global* como oportunidade de se conhecer um mundo rico em diversidade cultural. A obra Xumucuís passou por um período em que as artes vivenciam um processo de globalização, e isto deve ser encarado como uma tomada de consciência de que o mundo é um único lugar agora, e que se tornou inevitável o aumento de contato, o maior diálogo entre os vários Estados-Nação, blocos e civilizações (FEATHERSTONE, 1997, pp. 144, 145).

A diversidade cultural em níveis cada vez maiores gera grandes dificuldades no momento de se confrontar, ou dialogar. Talvez, seja por isso que o localismo, ou o desejo de permanecer em uma localidade delimitada ou de retomar a um sentimento de *lar* tornam-se um tema importante (Idem).

Sarubbi gostava de um texto do poeta grego Konstantinos Kafavis, A Odisseia de Ítaca, que relata a volta do herói grego Ulisses para sua terra natal; esse poema mantinha simbolicamente aceso no artista um território, num conjunto de imagens, em que permaneciam intocáveis como o quintal, a pitombeira, as águas do rio Caeté, o barulho das águas do rio Xumucuí e outros traços profundos de sua experiência. O Poema trazia as recomendações para a viagem, a memória e a vida do artista como se nota neste excerto a seguir:

Terás sempre Itaca em teu espírito/ Que chegar lá é teu destino último/ Não te apresses nunca na viagem/ Melhor que ela dure muitos anos/ Que sejas velho já ao ancorar na ilha/ rico com que ganhaste pelo caminho/ e sem esperar que Itaca te dê riquezas (BITAR, 2002, p.17).

As marcações simbólicas permanecerão na obra de Sarubbi, talvez isso faça com que a sua obra vislumbre alguns aspectos da modernidade apreçados por Canclini, pois consegue propor um projeto *emancipador*, manifestado por uma produção auto-expressiva, auto – regulada nas práticas simbólicas da região amazônica; um projeto *expansionista*, visto que se firma o conhecimento, posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos

bens; um projeto *renovador*, porque busca aperfeiçoar-se e inovar-se incessantemente; e finalmente, o projeto *democratizador*, que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral (CANCLINI, 2003, pp. 31-32)

Valdir Sarubbi é um artista que surgiu num período de grandes combates em Belém. Durante os anos 60 foram criados alguns *campos de batalha* para que artistas e críticos travassem seus duelos artísticos. A obra Xumucuís pode ser considerada um objeto neoconcreto lúdico e popular que afirmou a região brasileira, amazônica e tropicalista nos cenários nacionais e internacionais. Questões complexas como essa fez com que muitos críticos entendessem que a modernidade nas artes em Belém tenha se firmado apenas na segunda metade do século XX. Mesmo que pese esses eventos da década de 1960, Belém não se livrou de contradições da modernidade, ou até mesmo, dos confrontos que nunca cessaram, ou cessarão, pois na modernidade os mundos da arte são múltiplos e não se separam taxativamente entre si, trazem também novos desafios e fragmentam velhas certezas que pareciam inabaláveis.

5.2 – Os lumens de Branco de Melo: certezas demolidas nos espelhos

Branco de Melo⁴⁶ apareceu no cenário da arte no momento em que Belém sofria as tensões da arte moderna, momento este que se fazia tarde demais para um pós-impressionismo e oportuno demais para mergulhar num tornado que começava a arremessar e quebrar certezas sobre os modelos do fazer artísticos. A cidade de Belém, depois que se construiu a rodovia federal Belém-Brasília, foi convocada a conversar conflituosamente com outros centros culturais do país, não que esses diálogos antes fossem impossíveis, mas, se apontou simbolicamente a união geográfica de uma nação.

Melo começou sua carreira artística nos anos quarenta, pouco eram os meios em que se falava de uma arte moderna em Belém, muito menos se percebia uma crítica belenense preocupada em promover debates estéticos atualizados. Guardada algumas exceções, a passagem de Ismael Nery por Belém em 1929 é reconhecida mais por literatos (Eneida de Moraes, Bruno de Menezes etc.) nem tanto por artistas plásticos. O grupo de intelectuais que se formou entre os anos de quarenta e cinquenta, pouco valorizou os debates sobre a modernidade plástica instalado nas grandes cidades brasileiras.

Benedito Nunes afirma que a historiografia do modernismo brasileiro começou a ser traçada no último quartel do século XX, o autor reconhece que tal fato significa uma ausência de estudos sistematizados desse movimento frente às correntes de vanguardas literárias e artísticas européia, as quais tiveram proeminentes papéis na orientação estética da arte brasileira (NUNES, 1979, p. 07).

Acertar os passos artísticos de uma região que por décadas teve suas práticas artísticas sufocadas pelo caos econômicos e entregue ao despreparo administrativo dos gestores públicos que não viam importância alguma com os ofícios artísticos, certamente não foi uma tarefa simples.

A falta de interesse dos órgãos público pelo desenvolvimento das artes plásticas em Belém é visto como exemplo, quando o pintor cearense Leônidas

⁴⁶ Cf. com a nota biográfica pg. 117

Montes, um dos intelectuais que desde 1931, em pleno ano da crise econômica, tentava inúmeras vezes, criar um Salão Oficial de Belas-Artes do Pará, o que só aconteceu na década de 1940.

Nos anos sessenta desenvolve-se uma atmosfera na cidade em que todos os artistas moradores do caos urbano são convidados a tornarem-se inimigos da tradição. Abandonar as *certezas* não parecia uma atitude muito sensata. Esse medo instalado vai condenar uma geração ao desespero, ao desânimo. Benjamin ao estudar a modernidade afirmou que:

Quanto mais hostilmente um homem se coloca em relação ao tradicional, mais inexoravelmente submeterá sua vida privada às normas que quer elevar à condição de legisladoras de um estado social por vir. É como se elas lhe impusessem o dever de prefigurá-las, a elas que ainda não estão efetivadas em parte nenhuma, pelo menos em seu próprio círculo de vida. O homem, contudo, que se sabe em consonância com as mais antigas tradições de sua classe ou de seu povo, põe ocasionalmente sua vida privada em ostensiva oposição às máximas que na vida pública advoga sem indulgência e, sem menor aperto de consciência, valoriza secretamente seu próprio comportamento como prova mais legítima da autoridade inabalável dos princípios ostentados por ele (BENJAMIN, 1995,19).

A chegada de novas práticas artísticas, confrontadoras às regras tradicionais consagradas no meio cultural geravam combates, pois, alguns eventos na década de sessenta tinham se tornado *explosivo* para abalar as normas que insistiam em manter-se no discurso artístico da cidade. Nem todos os artistas paraenses, naquela altura, aceitavam o desafio de colocar suas vidas privadas artísticas, em ostensiva oposição às máximas que a vida pública artística tradicional defendia como legítimas. Mas, foi na década de sessenta, que cenário tradicional das artes plásticas em Belém começou a ser implodido, e muitos já conseguiam ver o tirânico universo, saturado de conclusões, despedaçado.

6.2.1 – As incertezas de um pintor:

Para se entender a mudança ocorrida na prática artística de Branco de Melo é importante traçar um panorama das artes em Belém, no qual esse artista começou seu envolvimento. Nos anos 40, movidos pelo entusiasmo da retomada dos novos salões de arte, os Salões Oficiais, alguns artistas se agruparam para pintar e discutir arte. Sempre aos domingos, Ruy Meira, Benedito Mello⁴⁷, Arthur Frazão⁴⁸, Leônidas Monte, os irmãos Joaquim e João Pinto se dirigiam até as matas do Utinga para estudarem as cores e luzes da mata amazônica, hábito esse, que fez com que alguns críticos os chamassem de Grupo do Utinga (MOKARZEL, 2000, p.08).

Arthur Frazão, talvez o mais experiente do Grupo, juntou sua experiência com a de Leônidas Monte e conseguiram aos longos dos anos 40 promover trocas de ideias com jovens ávidos em aperfeiçoar suas práticas artísticas. Essa atmosfera de retomada das práticas artísticas entusiasmou vários jovens a se organizarem em grupos de estudos informais, e avançaram em outras formas de encontros, como os domiciliares.

Tem – se então nos anos 50 o Clube de Artes Plástica da Amazônia - CAPA, que faziam parte: Ruy Meira, Benedito Mello, João Pinto, Paolo Ricci, Dionorte Drummond, Concy Cutrim, Roberto de La Rocque, Maria Silvia Mara Brasil, Durval Machado, Álvaro Amorim, Lindanor Celina, Frederico Barata, Francisco Paulo Mendes, Augusto Meira, Benedito Nunes, Napoleão Figueiredo, Orlando Costa, Haroldo Maranhão e Orlando Bitar (SOBRAL, 2002, p. 46,58). E na década seguinte, ou seja, nos anos 60, surge o grupo Gestalt, movido pela poesia concreta, admirador da posição estética da equipe “Noigandres” de São Paulo, e do neo-concretismo carioca. Procuraram promover estudos dos principais problemas da arte e da literatura contemporânea, assim como patrocinava exposições de poesia concreta e de pintura, além de apoiar encenação de peças teatrais dos grupos da cidade. Do Grupo Gestalt faziam parte, Eliston Altman (Dirceu Campos), Max Martins,

⁴⁷ Cf. com a nota biográfica pg. 117

⁴⁸ Cf. com a nota biográfica pg. 116

Jurandir Bezerra, J.J. Paes Loureiro, Pedro Galvão de Lima, Acyr Castro, Lúcio Vespasiano do Amaral e Ernesto Pinto Filho (SOBRAL, 2002, p. 62-63).

Branco de Melo absorveu as práticas do CAPA, uma vez que nos anos 50 ainda havia a prática de artistas se deslocarem para os lugares distantes do centro urbano. Referindo a essas práticas o artista declarou:

Domingo que eu tinha. Não era nem nos dias de domingo, porque nos dias de domingo a gente saía, eu, ele, o Toppino, ele gostava também, ele pintava também. A gente saía numa caminhonete, já ele tinha uma caminhonete, comprou uma caminhonete, a gente botava os cavaletes na caminhonete e saía por aí, lugares aí, lá pra banda (sic) do Una... como é? Igarapé do Una, aquela região lá; só era mato, agora não... cheio de invasão. Meu deus do céu! Do Utinga, mata do Utinga, que tinha aquela ruína. A gente ia pra pintar e trazia todo rascunhado...Aí depois...O teu ta feio, não presta...aquela crítica. Foi nessa época que conheci o Murutucu. Eu pinteí, vendí não sei pra quem.

Essas práticas autodidáticas de artistas em diversas regiões do país são reconhecidas por Aracy Amaral, quando afirma que o artista brasileiro pode também ser caracterizado pela dificuldade de uma formação profissional sistematizada (AMARAL, 2006, 252). Em Belém, apenas na década de sessenta, é que os artistas plásticos terão discussões artísticas mais desafiadoras, o momento em que os confrontos se tornam mais acirrados.

As mudanças de uma pintura descompromissada nas florestas, das críticas pouco relevantes originadas em conversas triviais para participação num evento contemporâneo das artes no mundo, como a Bienal de São Paulo, certamente causou um impacto muito grande no repertório visual do artista paraense. Impacto esse, que fez com que Branco de Melo vivesse tempos difíceis na busca de novos materiais em novas técnicas para seu ofício artístico.

5.2.2 – Períodos difíceis refletidos nos fragmentos de espelhos

Branco de Melo reconhece que suas ideias e práticas artísticas foram questionadas pela atmosfera renovadora que se instalara na arte brasileira. Referindo a este fato, numa entrevista afirma:

Chegamos de lá com aquela loucura...Puxa vida...o que é que ...Vamos testar, fazer isso...aquilo, aquilo outro. Usando isso...aquilo, e tal. Quando foi em 68, isso foi em 68, quando foi em 70, em 70. Olha aí, coisa rápida rapaz! É o que eu digo: Eu não estava preparado...Não tava preparado, eu sinto isso! É uma coisa meio maluca. Em 70, lá vem o *II Salão de arte, não, o I Salão de Artes Visuais*⁴⁹. Todo mundo preparando obra...Eu vou fazer uma colagem...Eu vou fazer umas caixas de fósforo aí! Caixa de remédio, caixa de fósforo, comecei a fazer...tentar fazer colagem.⁵⁰

Essa busca desesperadora pela inovação se centrava, sobretudo, no material, alguns críticos perceberam esses desafios lançados aos artistas brasileiros, a pesquisa e proposições de novas técnicas e materiais diferentes do modo tradicional de fazer a arte. Analisando a década de 60, Amaral observa que muitos artistas brasileiros aderiram à prática do uso de materiais novos para se construir uma obra de arte.

Um outro momento de intensidade criativa se dá nos fins dos anos 60, quando as circunstâncias políticas e sociais locais pressionam um posicionamento por parte do artista. Nessa época, a liberação de materiais novos a partir do exemplo do movimento *pop*, desencadeia uma agressividade expressiva a partir de uma temática local urbana, e o mesmo grito de denúncia ou de manifestação se faz tanto na música popular como no teatro. E, em menor escala, pelo seu peculiar elitismo, nas artes visuais. É o tempo da exposição “Tropicália”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, das manifestações de arte na rua, de rituais plenos de simbologia, desde a contundência dramática de Antônio Dias às manifestações lúdicas de Raymondo Collares, da *bad painting* de Rubens Gerchman, das gravuras de conteúdo social de Tozzi e Amaral, dos objetos de Marcelo Nitsche, da pintura gestual de Aguilar, e da figuração carregada de conotação metafórica de Humberto Espídola e, pouco depois, de João Câmara Filho (AMARAL, 2006, p. 254).

⁴⁹ Na verdade Branco de Melo se referia a seleção da Pré-Bienal.

⁵⁰ Cf, Entrevista com Branco de Melo, p.113.

Esse comportamento conflituoso com o uso de novos materiais, no entanto, denunciava, em muitos artistas brasileiros, a prática incipiente da pesquisa em arte nas regiões. Foi frequente, nesse período (anos 60), encontrar artistas inseguros e inquietos e as propostas das obras, muitas vezes duvidosas. Isso se confirma no momento em que a Pré-Bienal seleciona 42 artistas na região norte-nordeste, mas, só elege apenas dois, Branco de Melo e Valdir Sarubbi.

Por outro lado, muito desses conflitos técnicos na criação de uma nova poética eram consequências, em Belém, da falta de educação artística e da carência de uma política de incentivo na área cultural, sofrível desde a queda do ciclo econômico da borracha na década de 10 (SARGES,2002, 87), visto que, os salões de arte começarão a acontecer somente na década de 40, momento em que se motivará os artistas paraenses (grande maioria autodidatas) a se encontrarem em grupos para trocas de ideias e práticas artísticas.

Outro problema observado, em Belém, estava na consagração de técnicas e temáticas trazidas de fora, pensava-se a arte dentro dos modos europeus, deixados ainda no período áureo da borracha.

Na verdade, sentimos muito mais o artista preocupado em “buscar lá fora” seus referenciais, como modelo (e aqui nossa herança colonial), menosprezando seu espaço/tempo, num desejo de soluções reconhecidamente mais próximas da aspiração de sua sensibilidade contemporânea pela formação que lhe chega. O país novo a se fazer a partir de um modelo ou de modelos. E, no caso da produção artística, dos modelos que nos chegam por viagens (...) por Bienais e Documentas (AMARAL, 2006, 253).

Portanto, Branco de Melo surge no cenário artístico de Belém, no momento (1960) em que muitas questões, como modelos e temáticas, são trazidas novamente para os artistas paraenses por meio de exposições, salões e debates artísticos, com a diferença de que, o novo clima nacionalista instalado no Brasil a partir dos anos 50 e a discussão de estéticas sinalizadas nos centros culturais mais desenvolvidos do país provocavam uma valorização do repertório simbólico de cada região brasileira.

5.2.3 – Lumens

A palavra *lúmen* é a unidade de fluxo luminoso no sistema internacional, ou o fluxo luminoso emitido, uma palavra ligada a fotometria, um ramo da óptica que mede os fluxos luminosos (FERREIRA, 1986, p.1052). Esse termo servirá para que Branco de Melo intitule suas obras.

A partir da seleção de Branco de Melo na Pré-Bienal em 1970 o artista teve, aproximadamente, um ano para apresentar a sua obra para a exposição da XI Bienal. A valorização das formas geométricas e a busca de novas alternativas de materiais para elaboração das obras tornaram-se a ordem do dia. As peças foram elaboradas no decorrer do ano de 1971. O artista fala de sua pesquisa com espelhos, mas reconhece a falta de orientação artística para enfrentar o desafio. Numa entrevista para esta pesquisa, assim declarou:

Aí fui, cheguei lá na Bienal, me apresentei, me identifiquei. Você tem direito a um cheque de CR\$ 3.500,00 (três mil e quinhentos cruzeiros). (...) Eu vou trabalhar por minha conta aqui, vou vê o que é que faço! Aí eu melhorei o trabalho, inclusive meti um negócio de espelho no meio, uns vidros; fiz uma miscelânea, eu acho que, sinto que não estava preparado. (...) Quando chegou na hora de levar, eu tinha feito umas caixas enormes, muito grande, eu fiz uma embalagem enorme. Aí já era o, o governador já não era o Alacid, já era o Guilhon, eu fui ver se viajava também da mesma forma, mas aí, nem me receberam.

A série *Lumens* viajou em última hora, num avião de carga, de modo que chegou depois dos registros para o catálogo. Das cinco peças só existem três que pertencem ao acervo particular do autor.

Melo apresentou a série *Lumens*, que eram um conjunto de cinco peças em madeira revestida, cuidadosamente, de pequenos espelhos recortados em várias formas geométricas. Quem contemplasse a obra se contemplava também, e ao se contemplar se fragmentava, ou se autofragmentava. A observação da obra gerava imagens fragmentadas, de modo que o observador era remetido a uma experiência nacistista medonha.

Se havia nessa obra uma proposta para o fruidor se autocontemplar em pedaços, havia, certamente, a denúncia de que muitas das coisas que dão sentido a existência como as ruas, os corpos, as técnicas, modo de pensar,

modo de agir, paisagens urbanas e tantas outras coisas, podem estar num cárcere e que se chegava o momento de se eliminar esse “universo carcerário”. Em outras palavras, a provocação dos Lumens seria como a fragmentação das coisas e o desmentelamento de seus contextos.

A percepção da fragmentação das coisas numa obra é um convite ao despedaçamento das ideias, das certezas, dos modelos. Mas, essa experiência de lidar com os pedaços das coisas não é um ato de negá-los ou abandoná-los, surge a necessidade de uma nova combinação, uma nova montagem de políticas do agora. De modo que uma das novas posturas de quem contempla a obra seria a possibilidade de reunir fragmentos que ficaram espalhados pelo caminho, pedaços sacudidos, abalados, fissurados pela força das explosões modernas (BAPTISTA, 2008, 62).



Figura 25 – Dos cinco Lumens construídos para a XI Bienal de São Paulo, 1971, restam apenas três. Este é um detalhe do Lumen I.

Fonte: Acervo do artista Branco de Melo. Foto: Ilton Ribeiro.

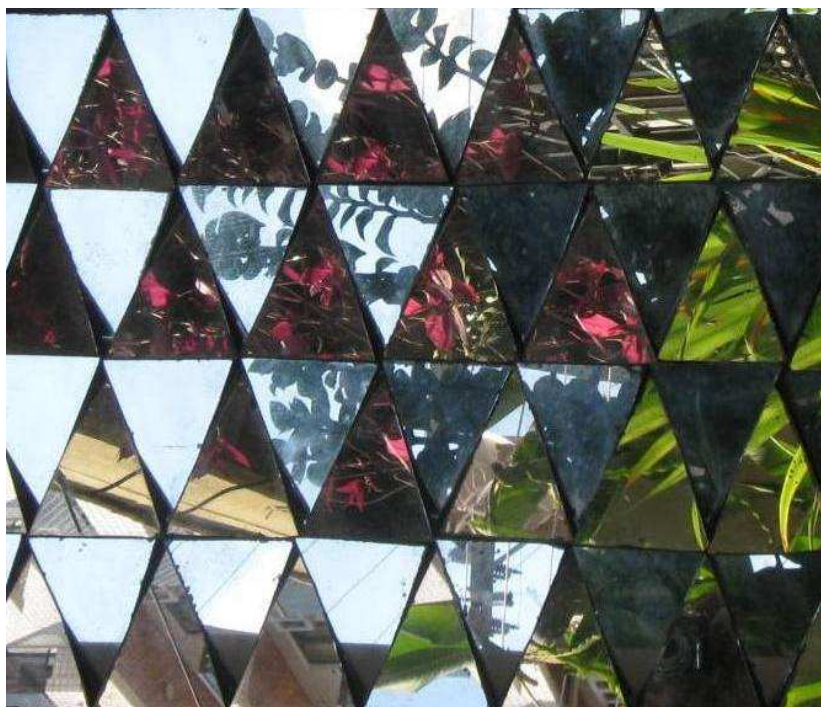


Figura 26 – Lumen II confrontado com as árvores e flores da cidade de Belém.
Fonte: Acervo do artista Branco de Melo. Foto: Ilton Ribeiro.

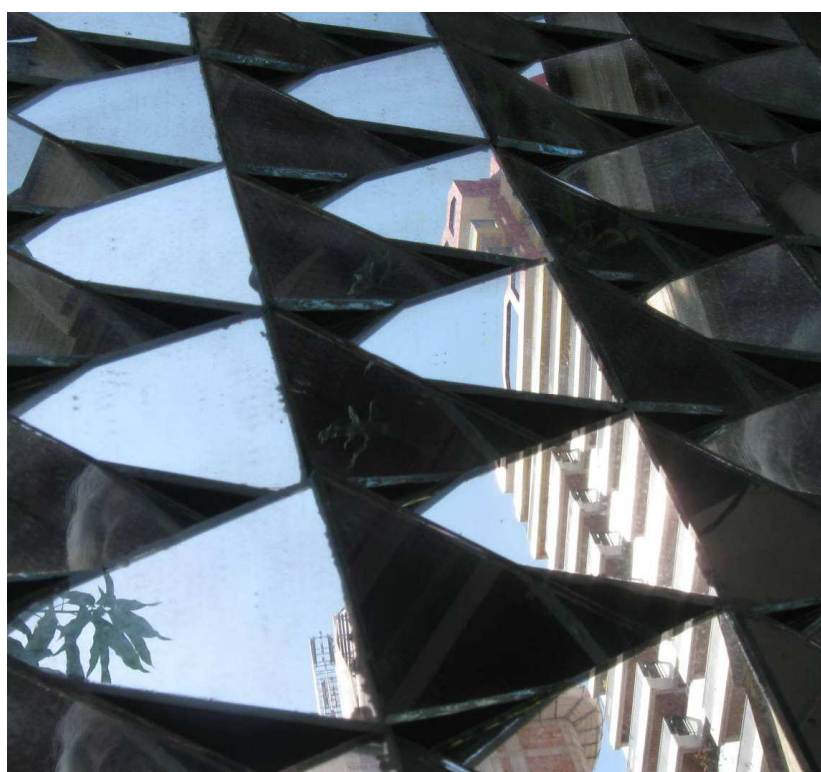


Figura 27 Lumen III confrontado com os prédios da capital paraense, próximo da casa do artista Branco de Melo.
Fonte: Acervo do artista Branco de Melo. Foto: Ilton Ribeiro.

Outra leitura da obra *Lúmen* seria o fato de que o autor da mesma foi (e é) um pintor de tendência pós-impressionista, técnica essa que muito explora os efeitos da luz na paisagem figurativa. A resistência em manter aspecto dessa prática da cópia da imagem levou o artista a montar pedaços de espelhos para continuar representando o real, mas agora por meio de espelhos despedaçados, ou seja, representar o real, mas não lhe negar que esta representação está em crise.

Dos cinco *Lumens* expostos na XI Bienal, restam apenas três, que pertencem à coleção particular do autor. Outros desapareceram ao longo do tempo. As obras, devido a dificuldade de se transportar de Belém para São Paulo, não chegaram a tempo de serem registradas no catálogo oficial da exposição.

Branco de Melo surgiu como artista numa época de grande peculiaridade. Havia uma crise em que a grande maioria dos artistas brasileiros estava mergulhada naquele período (1960), na busca de novos materiais nas artes visuais.

Para o artista brasileiro, contudo, esse encantamento de materiais parece mais uma crise, talvez a ser vencida, que uma vantagem, pois não reside aí nada de conquistado mas sim, antes, o jovem abismado com a multiplicidade de materiais fascinantes, de texturas refinadas, de técnicas de que agora lançam com delícia, do cinema à fotografia e engenhos mecanizados de espécie vária. (AMARAL, 1983, 177)

Os grandes salões e exposições de arte no Brasil (em capitais como Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo etc.) tornaram-se referências para as atualizações da arte produzida por brasileiros. Os megas eventos das artes visuais eram e permanecem como propostas interessantes para oportunizar diálogos e confrontos artístico, mas, seria melhor se cada local dispusesse de estudos e ensinamentos sistematizados das artes plásticas, principalmente numa cidade, como Belém, que começava a sair da crise econômica por qual passara no início do século XX.

Como exemplo desses diálogos e confrontos, Aracy Amaral comentou sobre a importância de uma Bienal para os artistas brasileiros numa contemporaneidade.

Para os artistas brasileiros a bienal é uma preciosa fonte de informações em relação ao que está acontecendo no mundo das artes visuais, apesar de ser uma espada de dois gumes. Como declara o artista pessimista: “Devido a nossa falta de tradição, estamos isolados e daí nossa dependência em relação aos grandes centros culturais; e esta informação que tanto procurávamos, mas ao mesmo tempo ela nos impede de obter maior criatividade.” (AMARAL, 1983, p. 157-158).

Esse pessimismo do artista, que a autora fala, estava muito ligado a realidade da falta de ensino e pesquisa em arte nas principais cidades de todas as regiões brasileiras. Muitos artistas em Belém, por exemplo, eram autodidatas e precisavam de maiores atenções por parte do ensino de arte em instituições públicas. Então era comum haver “choques” visuais quando um artista menos avisado se deparava com uma exposição da magnitude da bienal. Isso talvez, explique, por que Branco de Melo se preocupou em demasia para se identificar com algum material novo, buscou uma nova proposta de materiais, naquele momento, mais próximos de uma nova proposta artística. O que se lamentou foi o fato de que a pesquisa artística naqueles anos (1960) ainda era muito incipiente em várias capitais do país, e muitos artistas não desenvolveram suas poéticas em seus novos materiais propostos, e essa falta de continuidade implicou que esses artistas continuassem inseridos no cenário contemporâneo da arte.

Portão de saída

Para se debruçar um olhar geral sobre a temática abordada neste trabalho, aponta-se quatro grandes eventos, que, de certo modo, nortearam os novos pensamentos, conhecimentos e posturas nos artistas paraenses, destacando entre esses, Valdir Sarubbi e Branco de Melo e suas respectivas obras, *Xumucuís* e *Lumens*, visto que esses trabalhos foram resultados dessas transformações artísticas na cidade de Belém na década de 1960.

O modernismo no Brasil feneceu em 1930, período em que também terminou a República Velha. A modernidade avançou a partir de então numa desenfreada busca de renovação, novas preocupações sociais e econômicas se instalaram, não há mais preocupação com rupturas acadêmicas ou com a linguagem formal. Nesse cenário, os diálogos de Belém com outros centros culturais do Brasil tornam-se bem mais definidos, sobretudo a partir de 1960. Nessa década os artistas plásticos paraenses têm, pelo menos, dois grandes problemas: amadurecer as questões modernistas, que desde os anos 20 já ecoavam na literatura local, e ao mesmo tempo, atualizar-se quanto as demandas dos processos artístico e da linguagem visual, que davam o retorno da modernidade. Havia outras questões que se centravam sobre as temáticas sociais vigentes na pintura social, assim como o abstracionismo, que foi um dos estalos que marcou a modernidade no campo cultura visual brasileira.

Os eventos artísticos (Salões da Universidade, I Cultural, Pré-Bienal etc.) promovidos nos anos 60 em Belém, assim como alguns outros eventos citados anteriormente, marcaram um período de articulação artística com vários centros culturais, agora, não mais só com a Europa (França), ressalta-se, sobretudo a partir desse período um olhar voltado para a aldeia local. As estradas rasgadas a duras penas por meio das entranhas das florestas foram uma espécie de símbolo marcador de territórios espaço-tempo, que apontava para outros diálogos que pululavam em outras plagas do Brasil.

O exílio e/ou êxodo de personalidades do mundo político e cultural do Brasil, a partir dos momentos difíceis do regime militar, levou o país a uma nova postura diante de seus vizinhos do continente. Surgiu a partir daí, pela

similitude de situação, na época dos governos ditatoriais, uma solidariedade nova a partir do conhecimento da realidade dos países latino-americanos (o Brasil só não possui limites com o Chile e Equador, na América do Sul).

Evidentemente que esse intercâmbio ficou bem mais resolvido na área musical, porém é inegável que em outras áreas artísticas não tenham ocorrido algum tipo de hibridação. Naqueles anos sessenta, uma coisa ficava clara: eram quase nulos os contatos dos artistas latinos entre si, devido as dificuldades tanto por parte dos outros países com o Brasil como da parte do Brasil para com os demais.

Havia se firmado, ao longo do tempo, um desejo de 'sair de nossa realidade', aproximar o Brasil da Europa ou dos Estados Unidos, no que tange as artes plásticas, o que gerou um sintoma de que o fazer artístico era uma atividade importada e não original do nosso país, diferente dos outros países latino-americanos que receberam uma forte tradição pictórica da Espanha.

Os conturbados anos 60 comprometeram os artistas e críticos a se auto avaliarem em suas práticas e poéticas, assim como avaliarem todas as visões e revisões da modernidade que se constituíram como orientações ativas em relação a história, em tentativas de conectar o conturbado presente com o passado e o futuro, a fim de ajudar homens e mulheres de todo o mundo contemporâneo a se sentirem em casa neste mundo.

As artes visuais, como qualquer outra manifestação artística, não são apenas modalidades da arte, são também modos singulares de pensamento, artifícios fecundos para o escape de uma filosofia que confronta forma e conteúdo, estética e política, pensamento e vida.

De modo, que é preciso amadurecer os debates e discussões do fazer artístico no Brasil, considerando todas as regiões do país como desafios para os estudiosos da arte, respeitando a complexidade cultural de cada região.

E por mais que ainda fosse vigente o que se afirmou no panorama brasileiro na ocasião da primeira Bienal Nacional (1970) que muitas propostas ainda não estavam cristalizadas, reconhece-se que desde a década de 60 as ações desenvolvidas nesse ramo cultural (artes visuais) contribuiu para que, cidades como Belém, apontassem caminhos claramente abertos, na perspectiva das atualizações, mutações e novas propostas poéticas surgidas no bojo cultural dos repertórios simbólicos da região.

O Norte brasileiro, ou especificamente em Belém, recebeu nos últimos vinte (20) anos estudos mais sistematizados na área das artes plásticas. Pesquisas em níveis de mestrado e doutorados escavacam nossas memórias na busca de um olhar mais atento para as etapas do desenvolvimento artístico na região.

Acredita-se que, medidas como essa, fortalecem o valor a obra de arte (e isso vale a todos os segmentos) como objeto aberto para investigações e estudos, como também, se desperta consciências mais crítica da vulnerabilidade das verdades universais sobre a natureza e sobre o ser humano.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Periódicos (Jornais e Revistas)

ASAS DA PALAVRA. V. 5, n11, julho de 2000. Belém: UNAMA – PA. 2000

ASAS DA PALAVRA. V. 6, n13, junho de 2002. Belém: UNAMA – PA. 2002

A Província do Pará, 09 novembro de 1963, p.6

A Província do Pará, 06 de novembro de 1965. Grande freqüência aos cursos do II Salão de artes plástica da UP.

A Província do Pará, 07 de novembro de 1965. Bienal, 65 (I), Acyr Castro.

A Província do Pará, 14 de novembro de 1965. Bienal, 65 (II), Acyr Castro.

A Província do Pará, 21 de novembro de 1965. Coluna Letra, Acyr Castro.

A Província do Pará, 28 de novembro de 1965. Quirino Campofiorito, Não existe arte alienada.

A Província do Pará, (?) outubro de 1967. Um Grupo Amazônico para arte e cultura.

A Província do Pará, quinta-feira, 04 de julho de 1968. Artistas da bienal de São Paulo querem exposição de todas as artes em Belém.

A Província do Pará, sábado, 06 de julho de 1968, p. 8. Um velho professor sobre a universidade em crise.

A Província do Pará, terça-feira, 16 de agosto de 1968, 2º caderno, p. 07. Arte pode integrar sul e norte.

A Província do Pará, 07 de julho de 1968. Paraense vai ver exposição da jovem gravura nacional, 1º caderno p. 10.

A Província do Pará, sexta-feira, 12 de julho de 1968, 1º caderno, p. 6. I Cultural do Pará será em agosto na Praça da República.

A Província do Pará, domingo e segunda-feira, 28 e 29 de julho de 1968. Confirmação da vinda de José Celso Martinês.

A Província do Pará, terça-feira, 13 de agosto de 1968. I Cultural abriu ontem com muitos visitantes.

A Província do Pará, terça-feira, 16 de agosto de 1968, Arte pode integrar sul e norte (trechos de entrevista de Haroldo de Campos e Hélio Oiticica). 2º caderno, p. 07.

BAPTISTA, Luis Antonio, **Walter Benjamin e os anjos de Copacabana**. In: Revista Educação/ Especial Biblioteca do Professor/ Benjamin pensa a educação. Editora Segmento. Março de 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **Arte pode integrar sul e norte**. A Província do Pará, terça-feira, 16 de agosto de 1968, 2º caderno, p. 07.

- CASTRO, Acyr. **Bienal, 1965 (I)**. In: jornal A Província do Pará, 07 de novembro de 1965a, 2º caderno. p.2.
- CASTRO, Acyr. **Bienal, 1965 (II)**. In: jornal A Província do Pará, 14 de novembro de 1965b, 2º caderno. p. 3.
- COIMBRA, Oswaldo. **Adolfo Morales e a profissão de construtor no nosso Estado**. In: jornal Diário do Pará. Sábado, 27 de fevereiro de 2010.
- Diário do Pará. Sábado, 27 de fevereiro de 2010. Adolfo Morales e a profissão de construtor no nosso Estado.
- Jornal A Província do Pará, Domingo, 24 de maio, e Segunda-feira, 25 de maio de 1970, capa, Pré-Bienal Paraense seleciona 27 para SP.
- Revista Troppo, suplemento semanal do jornal O Liberal, agosto de 1998, p. 4-5. Entrevista, Valdir Sarubbi, artes plásticas. Passeio pela memória.
- GALERIA, Revista de Arte, Bienal 40 anos, edição especial, São Paulo, ano 6, setembro/outubro 1991.
- KRAMER, Sônia. Educação a contrapelo. *In: Revista Educação/ Especial Biblioteca do Professor/ Benjamin pensa a educação*. Editora Segmento. Março de 2008.
- LAUS, Harry. S/t. In: jornal A Província do Pará, 09 de novembro de 1963, p. 6.
- SELIGMANN-SILVA, **Walter Benjamin: para uma nova ética da memória**. *In: Revista Educação/ Especial Biblioteca do Professor/ Benjamin pensa a educação*. Editora Segmento. Março de 2008.
- SOUZA, Solange Jobim e. **Walter Benjamin e a infância da linguagem**. *In: Revista Educação/Benjamin pensa a educação*. São Paulo: Editora Segmento. Março de 2008.
- REININGHAUS, Frieder. **Promovida e expatriada a música nova e o rádio**. *In: Revista Hamboldt, nº 65. s/d*.
- REVISTA Espaço, Ano 1, Nº 03, dezembro de 1977. Belém: Gráfica Falangola Editora Ltda.
- SCHENBERG, Mário. **Um velho professor sobre a universidade em crise**. In: Jornal A Província do Pará, 06 de julho de 1968, p. 08.
- SOUZA, Solange Jobim. **Walter Benjamim e a infância da linguagem**. *In: Revista Educação/ Especial Biblioteca do Professor/ Benjamin pensa a educação*. Editora Segmento. Março de 2008.
- VIDAL, Celma Chaves Pont. **Modernização, inventividade e mimetismo na arquitetura residencial em Belém entre as décadas de 1930 e 1960**. *In: revista Risco, de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do departamento de arquitetura e urbanismo*. São Paulo. USP. 2008 artigos e ensaios.

Catálogos:

A **LUZ Escondida**, exposição em homenagem a Valdir Sarubbi (1939-2000). Catálogo. Dan Galeria. São Paulo. 2006

BRANCO de Melo 60 anos de arte. Catálogo. Belém. Museu de Arte de Belém – MABE. 2002

I **SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA UNIVERSIDADE FERDERAL DO PARA**. Catálogo: UFPA. Belém 1963.

II **SALÃO DE ARTES PLÁSTICAS DA UNIVERSIDADE FERDERAL DO PARA**. Catálogo: UFPA. Belém 1965.

FERRAZ, Geraldo. Brasil. In: Catálogo da **XI Bienal de São Paulo setembro/novembro**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1970.

MATARAZZO SOBRINHO, **Apresentação**. In: **PRÉ-BIENAL de São Paulo**, Catálogo, setembro/outubro, 1970: apresentação Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1970.

NUNES, Benedito, s.t.: *In BRANCO de Melo, 60 anos de arte*, Museu de Arte de Belém: Fundação Cultural do Município de Belém, 2003.

PRÉ-BIENAL de São Paulo, Catálogo, setembro/outubro, 1970: apresentação Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1970.

QUIRINO Campofiorito, **pinturas**. Rio de Janeiro: Acervo Galeria de Arte. 1985.

X BIENAL, BIENAL 40 ANOS. In: Revista Galeria de arte. Edição especial. Ano 6 setembro/outubro 1991.

XI BIENAL de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971. Catálogo de exposição.

Dissertações e Teses

FARIAS, Edison da Silva. **Calor, Chuva, Tela e Canivete** - A pintura no tempo do modernismo em Belém, Tese de doutorado. Universidade de São Paulo (USP) em 2003.

SOUZA, Celma Chaves. **La arquitectura em Belém, 1930-1970: Una Modernización Dispersa con Lenguajes Cambiantes**. Tesis doctoral presentada a la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de la Universidad Politécnica da Cataluña. Barcelona, Diciembre de 2004

SARQUIS, Giovanni Blanco, CAMPOS NETO, Cândido Malta. **A arquitetura como expressão da modernidade em Belém entre 1930 e 1964**. Caderno de Pós-Graduação em Arquitetura e urbanismo. São Paulo. Mackenzie. 2003.

Bibliografia

- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 22**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1979.
- _____ (org.), **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____, **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980 – 2005)**- vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- AUTRAN, Arthur, Líbero Luxardo e o cinema brasileiro. In: **100 anos Líbero Luxardo**. Secretaria de Cultura. Belém. 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única, obras escolhidas II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e Carlos Martins Barbosa. 5ª edição. São Paulo. Editora brasiliense. 1995.
- _____. **Walter Benjamin: Sociologia**. Organizador e Tradutor Flávio R. Kothe. Coordenador Florestan Fernandes. 2ª edição. São Paulo. Editora Ática. 1991.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo. Companhia das Letras. 1986.
- BISHOP, Elizabeth, **Poemas**. Trad. Horácio Costa, São Paulo. Companhia das letras. 1990
- BITAR, Rosana. **Sarubbi**, Belém. Gráfica Alves, 2002
- BRUNO de Menezes ou a sutileza da transição**: Ensaio/ Rocha, Alonso (et al). Belém: CEJUP. Universidade Federal do Pará. 1994.
- CANCLINI, Nestor Garcia, **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**; Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CARVALHO, Age. **Seleta**. Belém. Editora Paka-tatu. 2003
- CHATIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Trad. Mary Del Priore. Brasília. Editora da Universidade de Brasília- UNB. 2ª edição. 1998.
- COIMBRA, Oswaldo. Cláudio Barradas, o lado invisível da cultura amazônica. Belém: CNPq, 2004.
- COELHO, Marinilce Oliveira. **O Grupo dos novos (1946 – 1952): Memória Literária de Belém do Pará**. Belém: EDUFPA. 2005
- CORRÊA, José Celso M. O Rei da Vela, manifesto do Oficina. In: **O Rei da Vela**. São Paulo, 1967. Programa do espetáculo.
- CRUZ, Benilton. Um tão poeta. In: MARTINS, Max. **O cadafalso**/ coletânea. Organizador por Ney Paiva. Belém. Cão guia. 2002.
- FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001.

- FEATHERSTONE, Mike, **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel: SESC, 1997
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1986.
- FREIRE, Cristina, **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- HUYSSSEN, Andreas, **En busca de La Tradicion: Vanguardia y Posmodernismo em los Años 70**, em Josep Picó, modernidade, Madrid, Alianza, 1988, p.154
- KAPPLER, Arno. M.A. Adriane Grevel. **Perfil da Alemanha**. Trad. João Persch e Renan Olmos. Frankfurt. Societäts-Verlag. 1993.
- KOTHE, Flávio R. **Poesia e Proletariado: Ruínas e rumos da história**. In: Walter Benjamin, Sociologia. São Paulo. Editora Ática. 1991.
- LEAL, Ana Tereza e Lisboa Waldirene, **Retratos da Televisão no Pará**, TCC do curso de Comunicação Social da UFPA, Belém, 2000.
- LINDANOR, a menina que veio de Itaiara**. Organizador Marílis Tupiassú, João Carlos Pereira, Madeleine Bedran. Belém. Secult, 2004.
- LOUREIRO, Violeta Refkalefsky et. al. **A história social e econômica da Amazônia**. In: Estudos e problemas amazônica: história social e econômica e temas especiais. 2 ed. Belém: CEJUP, 1992.
- MARTINS, Max. **O cadafalso/ coletânea**. Organizador por Ney Paiva. Belém. Cão guia. 2002.
- MAUÉS, Júlia. **A Modernidade Literária no Pará: O suplemento Literário da Folha do Norte**. Belém. UNAMA, 2002.
- MOKARSEL, Marisa. **Panorama da Pintura no Pará: exposição de acervo**. Belém: SECULT/ SIM. 2000.
- MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro 1816-1994**. Rio de Janeiro: Top-books. 1995.
- NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**, São Paulo: Editora Perspectiva, 1979
- _____. Francisco Paulo Mendes, Para além da crítica literária. In: **O AMIGO Chico, fazedor de poetas/** Organização de Benedito Nunes, Belém: SECULT, 2001
- O AMIGO Chico, fazedor de poetas/** Organização de Benedito Nunes, Belém: SECULT, 2001
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**, São Paulo, Brasiliense, 1998.
- PENNA, Lucimar Coelho. Linda. In: **Lindanor, a menina que veio de Itaiara**. Organizador Marílis Tupiassú, João Carlos Pereira, Madeleine Bedran. Belém. Secult, 2004.
- PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém do Pará – Estudo de Geografia Urbana**, volume I e II. Coleção Amazônia, série José Veríssimo. Belém. UFPA. 1968.

- PINTO, Lúcio Flávio. **Memórias do cotidiano**. Volume I. Belém: Edição do autor. 2008.
- PORTELA, Eduardo. **Vanguarda e cultura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1978
- PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo, Editora Ática. 1995.
- RICCI, Paolo. Lindanor e o “Minarete”. In: **Lindanor, a menina que veio de Itaiara**. Organizador Marílis Tupiassú, João Carlos Pereira, Madeleine Bedran. Belém. Secult, 2004.
- _____. “**As Artes Plásticas no Estado do Pará**”, p. 148, aprox. 1878. In folio não publicado. Acervo da Biblioteca da FUNART, Rio de Janeiro.
- ROCQUE, Carlos, **Grande Enciclopédia da Amazônia**. 8 volumes, Belém, Amazônia Editora Ltda, 1968.
- RODOVIA Belém-Brasília. Cadernos Belém Brasília 2. Superintendência do Plano de Valorização da Amazônia – SPEVEA. Rio de Janeiro. 1959
- REGO, Clóvis Moraes. O mestre, o colega, o amigo, o homem. In: **O Amigo Chico fazedor de poetas**. Organização de Benedito Nunes, Belém: SECULT, 2001.
- SANT’ANNA, Sabrina Marques Parracho. “**Pecados de heresias**”: **Trajatória do concretismo carioca**. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. UFRJ.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)**, Belém: Paka-Tatu, 2002.
- SALLES, Vicente. **O Siso e o Riso de Mestre Angelus**. Brasília: Edição do Autor, 1998.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno/ Coleção primeiros passos**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1988.
- SCHENBERG, Mário. **Concretismo e Neoconcretismo. 1977**. CENTRO MARIO SCHENBERG de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA/USP. <http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?> Consultado em 11 de novembro de 2010, às 19:50 h.
- SOBRAL, Acácio. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará**. Belém: Instituto de Arte do Pará. 2002.
- ZAGO. Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais 1970-76**. II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP
- ZAGO. Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais nacionais de São Paulo: 1970-76**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia.

Anexos

Índice Biográfico

Elisabeth, Bishop (1911-1979) A poeta americana Elizabeth Bishop chegou a morar em Santarém no Pará nos anos de 1960, ela chegou a escrever um poema para cidade paraense, como também escreveu o poema *The riverman* (*O ribeirinho*) baseado numa versão da lenda amazônica do boto. Bishop, Elizabeth, Poemas. Trad. Horácio Costa, São Paulo. Companhia das letras. 1990, p. 14.

Carvalho, Age de (1958) Nasceu em Belém do Pará, formado em Arquitetura, designer gráfico por profissão. Editou a página de poesia *Grápho* nos jornais A Província do Pará e O Liberal entre 1983-1985. Mora na Europa desde os anos 80 (inicialmente em Munique, na Alemanha, atualmente em Viena, na Áustria, onde trabalha com designer). Publicou Arquitetura dos Ossos (1980), A fala entre parênteses (1982, em parceria com Max Martins) e Arena, areia (1986). Em 1990, reuniu esses títulos de poesias e o inédito Ror: 1980-1990. Em 2003 apareceu Caveira 41, com a produção poética da década de 90 (CARVALHO, Age. Seleta. Belém. Editora Paka-tatu. 2003).

Carvão, Aluísio (1918-?) Nasceu em Belém, pintor e professor de arte. Participou em 1940 do I Salão Oficial de Artes do Estado do Pará, com aquarelas e ilustrações; do (IV Salão) em 1943, com esculturas; em 1944 (V Salão) novamente com esculturas. Em 1947 fez uma exposição no Amapá. Em 1949 tornou-se aluno de Ivan Serpa, no Rio de Janeiro. Participa da I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, junto com Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissman, César e Hélio Oiticica, Décio Vieira e João José da Silva Costa. Em 1960 ganhou o prêmio de viagem ao exterior por meio do Salão de Arte Moderna – RJ. Em 1965 ministrou um curso de desenho no Peru. Expôs regularmente em Salões Nacionais de Arte Moderna e nas II, III, IV e V Bienais de São Paulo. (ROCQUE, Carlos, Grande Enciclopédia da Amazônia. 6 volumes, Belém, Amazônia Editora Ltda, 1968, p. 460.)

Corrêa, José Celso Martinez (1937) Diretor, autor e ator. Destacado encenador da década de 1960, inquieto e irreverente, líder do Teatro Oficina, uma das companhias mais conectadas com o seu tempo. Encena espetáculos considerados antológicos, tais como *Pequenos Burgueses*; *O Rei da Vela*; e *Na Selva das Cidades*.

Costa, Waldemar da (1905-1982) O pintor nasceu em Belém. Em 1910 seguiu para estudar em Portugal, seguindo para Paris, onde residiu de 1928 a 1931. Retornando ao Brasil participou de várias manifestações de arte de vanguarda, como: Família Artística Paulista – FAP, fazendo exposições em algumas capitais do país, inclusive Belém em 1937. Essas informações podem ser encontradas em: MOKARSEL, Marisa. Panorama da Pintura no Pará: exposição de acervo. Belém: SECULT/ SIM. 2000 p. 07 e ROCQUE, Carlos,

Grande Enciclopédia da Amazônia. 6 volumes, Belém, Amazônia Editora Ltda, 1968, p. 562.

Campofiorito, Quirino (1902 -1993) Nasceu em Belém em 1902, sua família transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1912. Em 1920 ingressa na Escola Nacional de Belas Artes – RJ e em 1929 é contemplado com o prêmio de viagem à Europa, onde residiria de 1930 a 1931 em Paris estudando na Academie Julien e Academie de La Grande Chaumière; de 1931 a 1934 em Roma, onde freqüenta Escuela de Belle Arti. Foi jurado na QUIRINO Campofiorito, pinturas. Rio de Janeiro: Acervo Galeria de Arte. 1985 p.19.

Campofiorito, Hilda (1901-1997) Nasceu no Rio de Janeiro, pintora, com ampla produção nas diversas formas de arte visual ou ambiental que integram o universo da arte moderna no século XX (óleo sobre tela, tecidos, cerâmica de barro, escultura, mosaico, ilustrações gráficas etc.). Teve atuação notória no cenário da cultura brasileira - desde a sua primeira participação em coletiva pública (XXXIII Exposição Geral de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1926) até a sua derradeira mostra de pintura no Museu Antônio Parreiras, Niterói aos 93 anos de idade. Casada com o pintor Quirino Campofiorito H.E.C foi aluna de Georgina de Albuquerque, e frequentou como aluna livre a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) de 1924 a 1929. Nessa data viaja para a Europa onde é companheira de estudos de seu marido, então titular do Prêmio de Viagem à Europa da ENBA, para cinco anos de especialização no estrangeiro.

(Disponível em 10 de novembro de 2010, às 16:00h no site:

http://www.niteroiartes.com.br/exibe_artistas.php?idartista=353&opc=1)

Campos, Haroldo (1929-2003) Foi um poeta e tradutor brasileiro. Ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. No final da década de 1940, lançou seu primeiro livro em 1949, *O Auto do Possesso* quando, ao lado de Décio Pignatari, participava do Clube de Poesia. Em 1952, Décio, Haroldo e seu irmão Augusto de Campos rompem com o Clube, por divergirem quanto ao conservadorismo predominante entre os poetas, conhecidos como "Geração de 45". Fundam, então, o grupo Noigandres, passando a publicar poemas na revista do grupo, de mesmo título. Nos anos seguintes defendeu as teses que levariam os três a inaugurar em 1956 o movimento concretista, ao qual manteve-se fiel até o ano de 1963, quando inaugura um trajeto particular, centrando-se suas atenções no projeto do livro-poema "Galáxias". Em 1968 esteve em Belém palestrando no movimento cultural que ficou conhecido como I Cultural do Pará. Mas, desde 1960 seu trabalho já influenciava o grupos da Gestalt, aqui em Belém.

Frazão, Artur – (1890- 1967) Nasceu em Belém, iniciou sua pintura com o espanhol Francisco Estrada. Depois recebeu uma bolsa de estudo e prêmio de viagem à Europa, fornecido pelo pintor alemão Max Burharth. Em 1910 fez um curso de especialização na Academia de pintura em Dresden, Alemanha, ficando seis meses sob a orientação de Martin Schumann. Regressando ao Pará freqüentou a antiga Academia de Belas Artes, no curso de desenho e pintura de José Girard (ROCQUE, 1968, p. 762).

Luxardo, Líbero (1908-1980) Nascido em Sorocaba, foi indicado em 1929 pelo diretor e fotógrafo Antônio Campos para ocupar o posto de cinegrafista numa expedição pelo interior do país organizada por Carlos Campos. O Cineasta fixou-se nos inícios dos anos 1930 em Campo Grande, trabalhando como jornalista e professor. Lá conheceu o fotógrafo Alexandre Wulfes com quem se associou para filmar. Em 1939, Luxardo foi para Belém filmar um documentário sobre o I Congresso Amazônico de Medicina, fixando-se nessa cidade. Em 1962 voltou à ficção cinematográfica dirigindo “Um dia qualquer”, o primeiro longa-metragem produzido no Estado do Pará (AUTRAN, 2008, pp. 11-13).

Martins, Max (1926- 2009) Poeta paraense nascido em Belém. Publicou seu primeiro livro “O Estranho” em 1952 e tantos outros ao longo de sua vida. Participou da renovação estética em Belém, tanto na literatura como nas artes plásticas, pois foi um dos participantes do Grupo Gestalt

Meira, Ruy (1921-1995) – foi um dos principais artistas do Pará de seu tempo, pois fez a ponte da antiga para a nova geração. Trabalhou com várias linguagens (pintura, escultura, cerâmica); tornou-se um dos mais importantes representantes da cerâmica contemporânea paraense (TRAÇOS e transições da arte contemporânea brasileira. Catálogo. SECULT. Belém.2006).

Melo, Branco de (1923) Nasceu em Belém do Pará, começou sua carreira artística quando ganhou o segundo lugar num concurso de desenho. Na década de 1960 aprimorou sua técnica de pintura freqüentando um curso de pintura promovido pelo Centro Cultural Brasil Estados Unidos ministrado por Armando Balloni, o qual influenciaria muito seus trabalhos posteriores. (BRANCO de Melo 60 anos de arte. Catálogo. Belém. Museu de Arte de Belém – MABE. 2002)

Monte, Leônidas (1905-1970) nasceu em Redenção, Ceará. Formado pela Escola de Belas Artes da Bahia, onde também foi professor. Ilustrou a obra científica do Dr. Hideyo Noguchi “XX Lepstora Icteróides”. Em Belém realizou sua primeira exposição no ano de 1927. Desde 1931 tentou inúmeras vezes criar o Salão Oficial de Belas Artes do Pará, conseguindo somente em 1940, que se seguiu inúmeras versões, considerando que no VII Salão, em 1948 (ROCQUE, 1968, p.1139).

Nogueira, Raimundo José () Pintor, arquiteto, violonista, cantor e compositor. Nasceu em Belém, onde viveu até sua juventude. Mudou-se para o Rio de Janeiro, estudou e se formou em arquitetura. Começou a pintar por volta de 1946, começou com figurativos nos primeiros quadros passando definitivamente para o abstrato. A partir de 1951 ganhou projeção participando nas quatro primeiras Bienais de São Paulo (ROCQUE, 1968, 1208).

Oiticica, Hélio (1937-1980) Nasceu no Rio de Janeiro, foi pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas. É considerado por muitos um dos artistas mais revolucionários de seu tempo e sua obra experimental e inovadora é reconhecida internacionalmente. Em 1959, fundou o Grupo Neoconcreto, ao lado de artistas como Amilcar de

Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Franz Weissmann. Na década de 1960, Hélio Oiticica criou o *Parangolé*, que ele chamava de "antiarte por excelência" e uma pintura viva e ambulante. O *Parangolé* é uma espécie de capa (ou bandeira, estandarte ou tenda) que só mostra plenamente seus tons, cores, formas, texturas, grafismos e textos a partir dos movimentos de alguém que o vista. Por isso, é considerado uma escultura móvel. Foi também Hélio Oiticica que fez o penetrável *Tropicália*, que não só inspirou o nome, mas também ajudou a consolidar uma estética domovimento tropicalista na música brasileira, nos anos 1960 e 1970. Em 1968 esteve em Belém, palestrando na I Cultural do Pará sobre suas pesquisas e ideias.

Sarubbi, Valdir (1939-2000) Valdir Sarubbi nasceu em Bragança, cidade que fica a 194 km de Belém e faleceu em plena atividade artística. Formou-se em Direito pela Universidade Federal do Pará em 1962 e, interessado que era em literatura, chegou a escrever alguns textos para o volume *Sadismo de Nossa Infância*, organizado por Fanny Abramovich, volume que pertenceu a coleção *Novas Buscas em Educação*, editada pela editora Summus Editorial de São Paulo. Trabalhou construindo cenário para a TV local (em Belém), escrevia e dirigia teleteatro na TV Marajoara; como também prestava serviços para Mendes Publicidade. Em 1968 ingressou na Escola de Arquitetura, momento em que se firmará seu trajeto artístico (BITAR, 2002, pp. 22, 23).

Seixas, Feliciano (1913- ?) Nascido em Belém, foi arquiteto e engenheiro civil. Diplomou-se pela Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos de engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro e terminou-os na Escola de Engenharia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Retornou a Belém em 1941. Foi professor na UFPA, onde lecionou as disciplinas: Desenho à mão livre, Desenho técnico e Construção civil.

Schenberg, Mario (1914-1990) Nascido em Recife, foi um físico, político e crítico de arte brasileiro de origem judaica. Contribuiu em grande parte de sua vida com questões sobre a arte. Esteve em Belém 1968, contribuindo com os debates artísticos na I Cultural do Pará, sua esposa Lourdes Cedran também esteve expondo nesse evento.

Soares, Roberto de La Rocque (1924-) pintor, desenhista, gravurista e escultor. Aluno de Clotilde Pereira, Carlos Azevedo e Angelus Nascimento. Além da sólida carreira que desenvolve como artista. Rocque participa da formação de diversas gerações de artistas plásticos como: Valdir Sarubbi, Dina Oliveira, Emanuel Nassar, entre tantos outros (TRAÇOS e transições da arte contemporânea brasileira. Catálogo. SECULT. Belém. 2006).

Stock, Robert (1923-1981) poeta americano que viveu em Belém nos finais dos anos de 1950. Tradutor de muitos poetas da língua inglesa para o português, entre eles, Ezra Pound, precursor da poesia imagista. Amigo de Benedito Nunes, Max Martins. Mário Faustino.

Tozzi, Claudio (1944) Arquiteto e Mestre em arquitetura pela «Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo», inicia-se

artisticamente como um pintor figurativo influenciado pela «pop art americana» (Roy Lichtenstein), e refletia os aspectos político-sociais das décadas 1960 - 1970 (Guevara; Vivo ou Morto). Este entre os artistas que expuseram suas obras na Praça da República em Belém, em 1968. Em 1971, de volta de sua primeira viagem de estudo pela Europa apresenta sua primeira exposição individual e em 1975 a Associação Brasileira de Críticos de Arte lhe concede o prêmio de «Viagem ao Exterior (<http://www.escrioriodearte.com/Claudio-Tozzi.asp>. consultado em 14 de janeiro de 2011, às 16:30 h)

ENTREVISTAS

Entrevista com **Branco de Melo** por **Ilton Ribeiro**
(Belém, 25 de março de 2008)

ILTON RIBEIRO: Minha pesquisa tem como foco a análise do contexto histórico em que acontece a Pré-Bienal. A participação do Pará na XI Bienal 1971, de todos os artistas que se localizaram, que foram para Pré-Bienal apenas dois entraram para a Bienal, o Sr. e o Valdir Sarubbi. Como foi essa sua experiência na Bienal?

BRANCO DE MELO: Na Bienal, eu senti isso depois, porque, olha, vê bem, eu comecei praticamente abrir a vista...porque eu tentava, desde garoto. Eu fazia aqueles desenhos coloridos, o desenho pra mim era uma coisa, moleque, uma facilidade de tracejar. Oh! A mão tracejava que era uma coisa, e esse Topino dizia: - Tu vais custar ser um bom pintor, porque tu és um bom desenhista, e todo o bom desenhista é um mau pintor. Eu começava a pintar aí eu estava fazendo um desenho colorido, aí o Benedito (Melo) um dia disse: - Melo! Vamos fazer o seguinte, tu desenhavas, destrói o desenho e deixa, e faz a pintura. Eu custei a fazer isso. No dia em que eu fiz aquelas melancias, que o Balloni olhou – Oh! Quem fez isso?! Fui eu! Meus Parabéns! Aí eu entendi, consegui. Você vai vê. Já viste a melancia? Estava lá. Foi ali que eu me encontrei, Isso foi em 1965, eu vinha tentando...tentando...rapaz!

IR –No caso você teve contato com Balloni na década de 60?

BM – Tive o contato com ele em 1963 e 1965, dois anos, no curso promovido pelo Centro Cultural Brasil Estados Unidos.

IR- Como foi essa experiência?

BM- Ali foi ótimo, essa passagem do Balloni por aqui, porque é o seguinte: Ele estava fazendo um contrato, na época, com o governador do Estado, umas restaurações numa obra lá no palácio, Palácio que agora é...Palácio Lauro Sodré, o governo da época eu não me lembro,... Não era o Barata não; o Assunção, devia ser o Assunção, ou então o Alacid. Porque, olha, em 65, não, acho que não foi o Alacid não, acho que foi antes do Alacid, porque o Alacid, olha, Alacid foi em 68. Presta atenção, foi quando eu ganhei o prêmio da Bienal, que fui eu, Benedito, Francisco Melo, uma turma. Foi antes da Bienal, eu fui à Bienal em 70, agora pra tu vê. Olha como foi rápido, em 68, não é, em 65 foi o primeiro Salão da Universidade, minhas obras foram aceitas. É o tal negócio, a “Melancia” estava lá e outras e outras, “Ver-o-peso”, e umas outras, tinha o “Beco”, assim que eu projetei com uma perspectiva lá pra dentro. Vendi não sei nem pra quem. Eram cinco obras, inclusive a “Melancia”, a “Melancia” eu fiquei com ela. Foi quando Benedito Nunes, foi um dos jurados. “Essa melancia dá até vontade de comer” (risos). O Benedito Nunes !! Sinceramente. Aí não foi. Foi só aceito; já quando foi em 68, foi o segundo Salão da Universidade, aí eu entro com...lá está, parece que é aquela!! “Beco do Carmo”, a outra qual foi?...a outra tá lá na casa do...Esse! a coisa como é?

“Vila da Barca”, e uma natureza morta, que era uma abajur, uma mesinha; nesse tempo o meu filho estava estudando, ele era do moderno, Gilberto, ele fez engenharia, ele é formado em engenharia, ele estava fazendo vestibular para engenharia. Estudava num quatinho dele lá, tinha uma mesinha, ele botou o abajur, a mãe dele colocou o copo de leite lá, e livro aberto, bacana! E isso aí, quando a mãe dele botou um copo de leite lá, eu disse: Eu vou completar com um ramo de flor...aí eu botei (risos) um ramo de flor que encontrei na planta dela aí, coloquei lá, peguei a máquina – Tchumm!! Era noite NE! Não dava pra fazer aquilo...tinha que aproveitar...tirei três ou quatro fotos, das melhores, daí eu levei pra tela né! Aí eu dei o nome lá para tela, “Intervalo”, essas três eu levei pro segundo salão da Universidade, aí foi menção honrosa e o prêmio visita à Bienal de São Paulo; aí foi junto com Benedito, com aquela...como era...nunca mais eu vi...Nestorzinho, Nestor, Pinto Bastos Júnior, filho do Dr. Basto, foi o Francisco Melo, também, que estava nessa turma e bem...quem mais? Ah! Um rapaz de Manaus, era uns oito.

Não! O Sarubbi já estava lá, não! Já estava lá! Não, não, não!!!! Eu não me lembro se o Sarubbi entrou, não ele não entrou não, ele não entrou.

I.R. - Como o Salão da Universidade funcionava?

B.M. – Olha! Era a universidade que patrocinava né! E era todo o pessoal... Era ela que distribuía os prêmios, passagens aéreas, aqueles “constelacion”, viajando de “constelacion” até São Paulo, chegamos lá por baixo de chuva, hotel Rio Branco com a Ipiranga, me lembro benzinho, uma noite, chegamos lá de noite, umas nove horas da noite, aí no dia seguinte, nós fomos lá visitar a Bienal. Pô!!! Quando chego lá... Meu Deus que loucura!!! Isso em 68...vê bem!! 68, em 65 eu só tive a aceitação de cinco obras, nessa foram só três, se você quer...Aí né! Oh! Rapaz que coisa...passamos dez dias lá por conta da Universidade, passeamos lá; esse foi o prêmio de visita à bienal de São Paulo e a menção honrosa, eu tenho um álbum que vou mostrar pra vocês. Aí rapaz! Eu vim de lá com a cabeça louca, Puxa! Nesse tempo, estava aqui esse movimento, já...abstrato, pop art, aquela coisa toda...movimento...todo mundo se mexendo, era...todo mundo, todo mundo que fazia arte, inclusive aquele menino, não sei se ouviste falar nele, era engraçado, era, Dionorte Drumont, era...era...era uma piada. Mas rapaz era um movimento danado. A gente se reunia em grupo de pintura artística, se reunia cada um numa casa; nesse tempo o diretor da Província (do Pará), era o, era aquele menino, ele gostava muito de arte, incentivava muito... Me lembro depois do nome dele; ele escrevia muito bem, muito amigo do diretor da repartição, Dr. Eduardo Chermont, que era o nosso chefe lá, serviço de patrimônio...né! Depois eu me lembro o nome dele. Então nós fizemos duas reuniões. Era o “bicho” que rolava, rapaz, era guaraná, quem queria whisky...

I.R. – Branco, me fala um pouco de como era o aprendizado, porque você tinha uma formação técnica...desenho. A gente nota que o grupo tinha diferentes formações. Como vocês estudavam, ou liam, como é que chegavam essas informações, tinham revistas, um livro..?

B.M. – Sabe o que eu fazia? Nesse tempo era interessante. Tinha a livraria Martins, ali na Campos Sales, entre a...ainda é o prédio antigo, 13 de maio e João Alfredo. Tinha o canto, em frente o arquivo público, O Estado do Pará, o

jornal... O sebo do Dudu. Isso aí...O sebo ajudava muito; comprei muitos livros ali de desenho. Pena que estragaram todos os meus livros, o Haroldo, não sei se ele ta aí! Acho que ele saiu.

I.R. – Então a formação foi toda através de leitura

B.M. – Isso, justamente de livros. Quando não tinha nada no sebo, eu estava sempre visitando lá, Agência Martins (...) Muito intelectuais, muita gente fazia arte, pintura, tecido, essa coisa toda, ia lá porque tinha muita coisa, rapaz eu comprei vários...Saiu até uma coleção dos Grandes Mestres da Pintura...grande rapaz! As obras, Picasso, Matisse, era...Gauguin, toda essa turma.

I.R. – A literatura era mais farta da arte francesa...

B.M. – Era, era, vinha muito!

I.R. – Influenciaram bastante pela força da literatura?

B.M. – Da literatura, porque era onde a gente ia beber (risos) alguma coisa, a gente bebia ali.

I.R. – Ficava onde essa livraria?

B.M. – Ficava ali onde está o “Ganha Pouco”, esquina da João Alfredo. Não tinha um bando de camelô, era uma beleza transitar por ali, era uma lindeza, né! Bem na esquina tinha o “Café Manduca” no canto da 13 de maio com a, essa..., Campos Sales.

I.R. – Onde agora é a loteria?

B.M. – A loteria fica ali quase na 15 de Novembro, né! Eu não sei, eu não sei, porque quase eu não ando, eu não vou por ali. Não gosto. Eu não suporto. Vou quando eu tenho necessidade. Eu transito aquilo me batendo no marreteiro. Mas era bonito, a gente passar na João Alfredo, passar do serviço lá do... pegava a João Alfredo, todinha e ia pegar o bonde... O bonde ainda!! Lá no canto, que agora, era, era o corcovado. O corcovado aquela esquina com a avenida Portugal, defronte era a farmácia...Alves, não! Farmácia do Povo.

I.R. – Então era através dos livros?

B.M. – Era através dos livros que a gente colhia, e saber como era...

I.R. – Vocês se encontravam, quem pintava...

B.M. – Era, um levava uma obra, era crítica. Tu ta fazendo porcaria (risos). Isso aí !!

I.R. – Quem eram essas pessoas que se reuniam?

B.M. – Era eu, Benedito Melo, La Rocque Soares, João Pinto, Meira, Rui Meira. Esses...Nós éramos assíduos mesmo.

I.R. – E o local?

B.M. – Não tinha sede, na casa de um e de outro. Eu não convidei nunca para minha casa, eu morava, nesse tempo na Cremação. Rapaz! 09 de janeiro, bonde difícil de chegar lá. Depois era o ônibus já... Já era o ônibus né! Tinha uma baixada lá, ali no canto da Mundurucus que alagava, rapaz! Era um

infer...Tirava o sapato pra chegar em casa...graças a Deus que eu consegui sair de lá.

I.R. – Era melhor pros que moravam pra cá...

B.M. – Exatamente! Morava na Batista Campos, a Lindanor Celina morava aqui na Conselheira, ali bem defronte da São Pedro, uma alameda que tinha ali. Uma casa bonita. O Benedito (Melo) morava num apartamento, ali na Quintino...O Rui aqui na Benjamin, né! La Rocque, ali na José Bonifácio.

I.R. – Essa Concy Contrin?

B.M. – Essa Contrin...Cheguei a conhecer, mas ela morreu nova, ela morreu...tuberculose...Não me lembro.

I.R. – Ela promovia encontros?

B.M. – Não, ela pintava, fazia obras, ela foi aluna do Veiga Santos; Veiga Santos nessa época fazia aquela pintura bonita, né! Toda clássica!

I.R. – Ela era paraense?

B.M. – Acho que era paraense...não sei. Mas eu conheci, né! então nesse movimento.

I.R. – Tinha poucas mulheres no meio?

B.M. – Era muito pouco, muito pouco, era só homens mesmo. A única mulher que ficava sempre conosco era a Lindanor (Celina). Ela foi embora pra França, morreu pra lá, mas veio pra cá. Não sei o que foi feito, parece que incineraram, eu não me lembro bem, eu sei que ela veio pra cá.

I.R. – Branco, em 60 o Hélio Oiticica, Décio Pignatari, pessoal do concretismo esteve na Praça da República, você se lembra disso?

B.M. – Houve um movimento, é nós estivemos lá... Oh! A gente fica... Coisa maluca! Ficava doido rapaz. Sinceramente! Começamos ver aquilo, assim né! Vinha de repente, aparecia aqui, um artista do sul...né!

I.R. – Eles ficavam no Grande Hotel?

B.M. – É ficavam no Grande Hotel, ali naquela coisa faziam as vernissages, aí vinha o Pierre Beltran botava na televisão, ele tinha aquele programa dele.

I.R. – Era no Grande Hotel?

B.M. – No Grande Hotel ou na Assembléia Paraense, que era ali, ainda a sede antiga, tinha uma...Promovia, Assembléia como fazia, ou então no Pará Club, era ali na estrada de Nazaré, logo no começo, agora não tem mais, era uma chácara bonita, uma casa que ficava no centro. Foi num dia engraçado né! Fizeram uma exposição e me convidaram. Eu, João Pinto, eu tava ainda brabo mesmo, só desenhando, fazia uma pintura desenhada, caprichado. Estava nessa exposição o...foi quando eu fui conhecer o...Leônidas Monte. Ele, o Frazão, Humberto...Humberto, tinha até uma loja de quadros, “Casa dos Quadros”, ali na Manoel Barata, Humberto Freitas, Andreilino Cota. Eu levei dois quadros meus lá! Eu ficava esperando (risos)...Passava pelos meus quadros nem olhava... Eu dizia, pô! O que é que ta havendo? Eu desenhei isso tão bonito...Chegava o Leônidas, aquela mania dele, aí ele fazia aquele

floreado danado, eu me aproximava para ouvir (risos). Eu era novo rapaz. Aqui meu autorretrato, o que eu sabia fazer. Olha aí? Em 1955, isso eu fazia querendo sair da pintu... do desenho, sabe. Foi 55, aí eu queria repetir isso e não conseguia, lá ia, caía no desenho colorido novamente.

I.R. – Branco, essa experiência em 71, na Bienal, como foi?

B.M. – Ah! Eu chego lá fiquei deslumbrado de ver aquele pessoal.

I.R. – Era você e ...

B.M. – Eu, Francisco Melo, o... Porque o Benedito praticamente, ele nos deixou lá, quase não aparecia lá no hotel pra nos levar. Ele chegava deixava a gente lá, aí ia não sei pra onde. Benedito, né!? E a gente ficava lá parecendo caipiras (risos) rapaz, mas era uma piada. Eu, o Efrânio, rapaz de Manaus, ele apresentou a máscara ...de bronze, a máscara era do...esse menino que foi nosso poeta, o príncipe dos poetas, como é o nome dele? Que escreveu “ O Batuque”...Bruno de Menezes. A premiação dele foi essa máscara. O Afrânio, olha, eu, Francisco Melo, Afrânio, o ...Esse menino que falei agora, o...o filho do ...Nestor...Nestorzinho, né! A gente lá, ficava meio doido lá dentro, uns caipiras. Lá dentro daquela monstrosidade. Sabe lá o que a é a gente chegar e ver: Um Picasso...

I.R. – O Sarubbi tava nessa?

B.M. – Não, não, não tava nesse meio.

I.R. – É, Mas aí... O Sarubbi foi em 71...

B.M. O Sarubbi já foi quando eu fui para a Bienal. Porque aí, é aquela história...Essa visita nos abriu a cabeça. Foi quando um (risos)

I.R. – Essa visita que o sr^o falou foi relativa ao prêmio da Universidade.

B.M. – Prêmio de visita à Bienal...aí né! Chegamos de lá com aquela loucura...Puxa vida...o que é que ...Vamos testar fazer isso...aquilo, aquele outro. Usando isso...aquilo, e tal. Quando foi em 68, isso foi em 68, quando foi em 70, em 70. Olha aí, coisa rápida rapaz! É o que eu digo: Eu não estava preparado...Não tava preparado, eu sinto isso! É uma coisa meio maluca. Em 70, lá vem o II Salão de arte, não, o I Salão de Artes Visuais. Todo mundo preparando obra...Eu vou fazer uma colagem...Eu vou fazer umas caixas de fósforo aí! Caixa de remédio, caixa de fósforo, comecei a fazer...tentar fazer colagem. Quando cheguei lá..me lembro bem que o Meira fez um negócio com balão, era uma porção de balãozinho, encher balão, mas o balão, chegava no dia seguinte tava murcho (risos)...Acho que foi isso que ele não...Aí o Sarubbi entrou com aquele Xamu...Xumucuís. Virava assim...truuuu!! Era arroz parece, é parece uma chuva. Eu com as colagens das caixas de fósforos. No dia seguinte o jornal estampa o prêmio Belauto.

I.R. – Esta mostra que estás te referindo, ela foi mostrada em Belém no foyer do Teatro da Paz?

B.M. – Foi no Teatro da Paz.

I.R. – Foi daí que selecionaram pra Bienal...

B.M. – Justamente, eu e o Sarubbi, mas o Sarubbi já estava em São Paulo, e trouxe os trabalhos para apresentar, e eu aqui com as “caixas de fósforos e caixinhas de remédios”, as colagens. Aí o jornal stampa né! Branco de Melo ganha o prêmio Belauto, e é selecionado para representar o Pará na Pré-Bienal de São Paulo. Selecionado pra Bienal. Puxa vida! É verdade essa coisa...é realmente!!! Aí eu recebo um negócio, uma comunicação. Tudo bem. Aí! Né! Esperei...seus trabalhos seguiram, entre outros também, não só nós dois, foram vários, conta-se que bem uns doze, daqui inclusive: Benedito, foi o Pinto...uma porção, La Rocque,...seria selecionado lá. Esses doze, parece que foram doze daqui, e lá selecionaram dois: eu e o Sarubbi. Aí quando eu vejo, eu recebo da bienal o coisa, eu disse: Nossa Senhora!!!

I.R. – É como foi essa viagem até São Paulo?

B.M. – Foi o seguinte, nesse tempo o governador, porque foi patrocinado pelo Alacid, aí eu fui lá no Palácio, falei com assessor dele, que era o, esse que é deputado, né!..já até morreu...era acessor de imprensa, radialista, ele era deputado, depois eu me lembro, aqui a lembrança...a idade, 85 anos... Aí quando ele chegou foi me apresentar lá no gabinete, aí o governador apertou minha mão. Meus parabéns você vai representar...O que você deseja? Não excelência, eu gostaria de uma força para chegar à Bienal. Perfeitamente, bata um ofício encaminhado ao I COMAR, prontamente. No dia seguinte, por conta da FAB. Aí fui, cheguei lá na Bienal, me apresentei, me identifiquei. Você tem direito a um cheque de CR\$ 3.500,00 (três mil e quinhentos cruzeiros). Pô! Para preparar as obras para a Bienal. Aí é que foi, não estava bem preparado para ir. Fiquei meio perdido. Aí! Aquele negócio. Ninguém podia ta dando chá...colher de chá. Aquela história, dor de cotovelo, muita gente ficou com dor de cotovelo. Eu também não podia pedir nada pra ninguém. Eu vou trabalhar por minha conta aqui, vou vê o que é que faço! Aí eu melhorei o trabalho, inclusive meti um negócio de espelho no meio, uns vidros; fiz uma miscelânea, eu acho que, sinto que não estava preparado. As caixinhas de fósforo e as caixas de remédios. Tive essas que fiquei aqui (aponta para as obras que ainda tem em casa). Quando chegou na hora de levar, eu tinha feito umas caixas enormes, muito grande, eu fiz uma embalagem enorme. Aí já era o, o governador já não era o Alacid, já era o Guilhon, eu fui ver se viajava também da mesma forma, mas aí, nem me receberam. Eu ia representar o Pará na Bienal de São Paulo, que coisa!!! Aí eu encontro com o La Rocque lá pelo Palácio. Que é que há Branco? Eh Rapaz! Só daqui a 15 dias que o secretário, que era o..., já morreu; eu é que sou teimoso e ainda estou por aqui (risos). Era um fulano lá, me esqueci agora do nome dele.

I.R. – Preparastes as obras da Bienal de São Paulo aqui em Belém, para embalar e seguir viagem?

B.M. – Eu queria levar para apresentar lá. Eu não tinha como viajar. Era só marcar uma entrevista daqui a 15 dias. Aí eu me encontro com o La Rocque, ele me disse: Eh! Branco, isso é assim mesmo, as coisas do governo, eles não estão dando muito valor à arte aqui. É ainda o governo militar. Aí eu, ta, vou viajar pela minha conta. Eu fui lá na Cruzeiro, fica ali na Presidente Vargas, fui tirar uma passagem. Me apresentei lá. Qual é a sua renda? Puxei a renda de “barnabé” , desenhista. O senhor tem arrumar um fiador (risos). Rapaz é engraçada a história da gente. Aí eu...vou falar com Chaise, era meu chefe, o

engenheiro lá, gostava muito dele e ele de mim. Pegava muito serviço extra, me dava, traçava aqui na hora H, tinha um escritório de engenharia ali no Casota, por ali. Gostava muito de mim. Trabalhava, às vezes ia para o escritório dele, ali na Campos Sales, quer dizer...na Padre Eutíquio. Eu saía da minha repartição e ia pra lá, pegava a prancheta e traçava os trabalhos para ele. Era muito meu amigo. Vem cá! Você vai representar o Pará na Bienal de São Paulo? Você vai viajar? Acontece que eu fui lá no palácio pedir uma força e não me deram essa força. Deixa estar que ele estava como chefe substituto, porque o chefe, nessa época era chefe, agora é gerente, estava como chefia, o chefe estava de licença, problema de saúde, e ele estava interinamente. Ele disse : Não! Pera aí!, vou já ligar pro nosso diretor. Ele disse liga pro diretor, naquele tempo era no Rio ainda, o que é que há? Chefe? Oh seu Alfredo! Como é que ta? Tudo bem! Ele era engenheiro também, o diretor. Me dava muito com ele. Qual é o seu problema? Não há problema nenhum. O nosso desenhista, ele é artista plástico...contou mais ou menos o negócio, e ele ganhou, vai representar o Pará na Bienal de São Paulo, vai ser agora essa semana e ele ta querendo viajar. O que é que falta? Ah então é o seguinte. Vê se têm diárias aí. Jacema! Vê se têm diárias aí! (risos) Ah tem umas! Tem verba de Passagens? Tem! Olha vamos preparar um telex aqui com, faz uma portaria aí, pra fazer um curso de arquivo de...(risos) jeitinho brasileiro (risos). Era pro Rio, pro Rio de Janeiro. Aí eu, ta bom! Não! Pra ir a São Paulo, as passagens eram pra São Paulo. Viajei! Quando Chega...Olha. Bagagens! A bagagem com aquelas caixas enormes, era grande. Não pode entrar no avião. O avião não era bagageiro. Eu disse: E agora? Faz o seguinte: Você viaja. O que é? É obra de arte! Tudo Bem. Olha você viaja...Cinco horas da manhã eu estava lá. Peguei uma Kombi, quando cheguei lá, de tarde vai...a Varig que leva bagagem, bagageiro. As obras vão. Meu Deus! Não, tudo tranqüilo. Vai! Dá o endereço, tudinho. Vai bater lá na Bienal. Aí eu! Imagina, meu coração na mão. Nessa dita viagem, ainda me lembro, benzinho, Lúcio Mauro, meu colega de viagem, foi colega meu, estudante do José Veríssimo; eh! Melo. O que é que há? E ta acontecendo isso! Oh! Rapaz meus parabéns!! Que beleza! Você ta brilhando no sul. Você já brilhou na frente, agora sou eu que to brilhando. Fui batendo papo com ele até lá! Ele ia pro Rio. Ficou no Rio e eu segui para São Paulo. Aí! Quando chegou lá, eu saltei, muito bem, agora, fui ao hotel, aí corri lá pra bienal. Cheguei, mostrei os documentos. Cadê as obras? Olha, as obras vão chegar aqui no aeroporto de Congonhas às quatro horas, ta previsto. Muito bem! Aí então chamou o rapaz. Disse: olha está essa Kombi à disposição desse rapaz, desse artista paraense, as obras...assim...assim. Fiquei por ali esperando a hora. Fiquei olhando por ali, aquela arrumação danada, corre pra cá e corre pra ali. Chegou a hora do almoço. Fui numa churrascaria lá, almocei. Voltei fiquei por ali. Quando chegou a hora. Vamos para o aeroporto. Cheguei lá. Esse avião está previsto pousar aqui..4 horas da tarde ele vai pousar aqui. Quando foi quatro horas da tarde, mais ou menos, quatro e pouco, o avião pousou, fui lá, aí o rapaz autorizou. Vim receber essas obras. Lá vem as obras. Assinei. Depois que eu vim saber que esse avião, ele pousou, ele ia para...., ele pousou em Congonhas só pra descer essas obras. Pra você vê! Lá em Belém não deram nenhuma importância. Aqui em São Paulo...Olha! quando cheguei com as obras. Aqui é seu espaço!

I.R.- O Sarubbi ficou do seu lado?

B.M. – Eu nem vi o Sarubbi lá rapaz. Não vi não. Cabeí de arrumar. Eu tava cansado. Cansado mesmo, eu tava que queria era descansar, acabei de arrumar estourado. Sete horas da noite eu estava que não me agüentava mais.

I.R. – Sozinho Branco?

B.M. – Sozinho! Desde quatro horas, me levantei 3 da manhã para viajar, tinha que estar quatro horas lá no coisa, no navio, oh! Avião. Saí cinco horas. Cheguei lá, aquela confusão toda, passei o dia inteiro, já na véspera, embalando, preparando aquela coisa, uma canseira.

I.R. – Durante a exposição o Sr. Chegou a ter contato com Sarubbi?

B.M. – Não!Não! Não! Era muita gente, uma confusão danada, rapaz muita gente. Uma movimentação danada. E eu lá, parece um peru tonto, lá cansado, mal dormido. Mas, tudo bem né! Não tinha nenhum paraense lá pra pelo menos...ninguém daqui. Eu sozinho, parece um abestado...Missão cumprida.

I.R. – E sua experiência com Toppino?

B.M. – Olha minha experiência com Toppino foi muito boa, porque, ele era um cara muito, era um artista. Ele trabalhava com decoração, ele era um decorador, ele era um arquiteto. Então ele trabalhava com muita gente, nessa época tava havendo uma revolução, no tempo da inflação. Então havia um movimento aqui, contrabando tava muito ativo. Essas firmas: Rômulo Maiorana, muito amigo do Toppino. Eu estava trabalhando lá, na minha prancheta em baixo de “petromax”, porque a falha elétrica, naquele tempo, era uma desgraça. Falta de luz. Meu trabalho era móveis... Era a primeira Casa Bela ali na Presidente Vargas, bem defronte, perto daquele edifício Renascença e Piedade; qual é o tem a Telemar? É o Renascença, Né? No canto da Riachuelo, junto do Piedade, tinha uma loja lá, que era loja Casa Bela, do Toppino. O Toppino, ele veio no meio dos imigrantes, ele chegou aqui com a cara e a coragem. Ele ouvira falar que aqui em Belém era uma praça que estava evoluindo, estava precisando de determinada coisa, porque aquelas lojas antigas que estavam ainda ...Né! E ele tinha passado por São Paulo e ele conheceu lá aquele movimento que estava. São Paulo estava se modernizando. As lojas, as praças. Burle Marx era o paisagista, muito bacana! Vou te dizer, sou mais Burle Marx do que Niemeyer. Niemeyer é mais concreto, concreto, concreto. Mas, agora Burle não! E ele era muito amigo do Burle Marx. Esteve lá com ele várias vezes, e veio pra cá, com a mão e a coragem, chegou aqui começou a namorar, essa que é a história, com uma menina aqui, filha do Hélio Cruz; e gostou da menina, Oneide, filha dele, que por sinal, o velho Cruz era muito amigo do Batista de Lima, lá da minha repartição, que era o engenheiro chefe da repartição, Batista de Lima, o engenheiro. Então numa noite, lá num aniversário, o Toppino, ele morava no Grande Hotel, começou a começou a conversar com batista de Lima e começou...disse das intenções dele; que ele estava aqui, que queria conhecer melhor a praça de Belém, que estava interessado montar um atelier de arte e decoração e gostaria de contactar com um desenhista. Aí ele disse: Olha nós temos lá na repartição, tem um rapaz que ele desenha muito bem, é um ótimo desenhista. Quem sabe que ele possa lhe servir. No dia seguinte, tal negócio, eu sempre procurei tratar bem as pessoas. Ele gostava também muito de mim. Ele disse: Manoel tu queres fazer algum serviço pra esse arquiteto...tá aqui o endereço dle, procura

Giulio Toppino no Grande Hotel, ele está hospedado lá. No dia seguinte...bonitão! italiano bem vestido, bem arrumado. Prazer! Você poderia trazer algum trabalho seu. Mexe com aquarela. Arranho um pouquinho (risos). Eu fazia aquarela, mas desenhada. Não era a pintura aquarela. Pô! Aquarela é um troço danado. Você sabe disso, né! Não é brincadeira. Eu custei a dominar a aquarela. Aquarela é fogo meu amigo. Não é brincadeira. Mas eu fazia um desenho aquarelado. É outra coisa né! (risos). Ele via aqueles desenhos; o que queria não era um pintor, ele queria um desenhista. Tá entendendo!? Você pode dedicar as suas horas e tal. O expediente era só de tarde, eu tinha a manhã livre. Nessas alturas ele já estava instalando um escritório, que era onde ele montou a loja e a oficina de móveis, que estava instalando já, ali na São Jerônimo, defronte da Celpa, onde é a SEURB, em frente a SEURB. Tem um shopping lá, depois que ele morreu, foi vendido e fizeram um negócio de motocicleta, Honda parece. Era chique! A loja dele era um show. Só freqüentava gente...Olha! só gente...Eu fiz um projeto, ele projetou e eu desenhei, fez a perspectiva aquarelada, ficou uma beleza; colocaram até num quadro lá. Aí ele começou e eu lá com ele. Ele fazia aqueles desenhos, riscava aquilo, e eu fazia aquela perspectiva interior, com mobiliário todo, camaradas sentados tomando whisky num bar. Ele ficou encantado, não largava...comigo de jeito nenhum. Naquele tempo ele tinha uma lambreta e eu morava na Cremação ainda. Naquele tempo eu já estava mexendo com esse pessoal da arte (risos). Ele me pegava de lambreta, aí de manhã pra lá. Quando era meio dia, onze horas, ele ia me deixar lá. Eu almoçava e saía para a repartição. Saía da repartição...custava o ônibus, demorava que só. Aqueles ônibus vinham lotados.

I.R. – Que ano era isso?

B.M. – 60...55 por aí assim. Nessa época, 55, por aí assim, foi quando eu fiz isso (mostra um quadro). Eu fiz isso na Cremação. Nas minhas horas de folga. Domingo que eu tinha. Não era nem nos dias de domingo, porque nos dias de domingo a gente saía, eu, ele, o Toppino, ele gostava também, ele pintava também. A gente saía numa caminhonete, já ele tinha uma caminhonete, comprou uma caminhonete, a gente botava os cavaletes na caminhonete e saía por aí, lugares aí, lá pra bando do Una... como é? Igarapé do Una, aquela região lá; só era mato, agora não... cheio de invasão. Meu deus do céu! Do Utinga, mata do Utinga, que tinha aquela ruína. A gente ia pra pintar e trazia todo rascunhado...Aí depois...O teu tá feio, não presta...aquela crítica. Foi nessa época que conheci o Murutucu. Eu pinteí, vendí não sei pra quem. Foi quando conheci o Maiorana, que era amigo dele, ele parecia lá no escritório e tudo.

I.R. – A loja do Rômulo, quem decorou?

B.M. – Foi ele o Toppino. RM Magazine. Ele tinha umas três ou quatro lojas. Inclusive naquele tempo, eles faziam os dias das mães, faziam um prêmio, a vitrine mais bonita. Eu ganhei uns três anos seguidos. Até isso eu fiz.

I.R. – Agora fale do Balloni!

B.M. – nessa época, quando o Balloni veio por aqui, ele conhecia o Toppino, ele visitou lá a loja do Toppino; me lembro bem o dia em que ele foi lá. Fortão, bonitão, falava atrapalhado também. Foi idéia dele dar aulas de pintura. Aí o

Toppino já conseguiu com ele, projeção para um curso lá no Centro Cultural Brasil Estados Unidos. E eu tava no meio, e foi quando eu também, serviu pra mim. Quando eu cheguei lá com o Balloni com essa “Melancia”, você vê a influência do Balloni aí! Não sei se você conhece as obras do Balloni. Ele usava muito contorno. Aí o Toppino chegou e disse: Ah! Isso não foi tu que fizestes (risos). (em seguida o artista começa a mostrar as pinturas que restam em sua residência).

Entrevista com **Jorge Derenji** por **Ilton Ribeiro**

(Belém, 04 de janeiro de 2011)

Ilton Ribeiro - Minha pesquisa tem como foco a análise do contexto histórico em que acontece a Pré-Bienal. A participação do Pará na XI Bienal 1971, de todos os artistas que se localizaram, que foram para Pré-Bienal apenas dois entraram para a Bienal, que foi o Valdir Sarubbi e o Branco de Melo. Eu lendo o catálogo me deparei com o seu nome. O Sr tinha sido convidado para participar como jurado nesse evento, Pré-Bienal, e aí dentro das suas condições de lembranças eu queria que o Sr. me respondesse com foi que aconteceu seu envolvimento nesse evento. Se foi por conta da Universidade, ou do Estado, enfim, como foi que o Sr. chegou lá?

Jorge Derenji – Nessa época havia uma interação muito grande entre a Universidade e esses movimentos de artes plásticas. Como te falei, na época o curso de arquitetura era o que havia de mais próximo em termos de artes plásticas, considerando as disciplinas de história da arte e desenho. Assim alguns artistas se matriculam no curso, como Benedito Melo e La Roque Soares, e outros que se formaram dentro do curso de arquitetura, o caso de Sarubbi e Nassar que acabaram optando pelas artes. O Rui Meira..não fez curso de arquitetura.

IR – Aí no caso fala que além do Pará, teve o Maranhão teve vários outros Estados que participaram dessa seleção. Todo esse material veio pra cá (Belém)?

JD - Olha deve ter vindo, porque não me lembro da gente ter saído daqui para fazer esse trabalho fora de Belém. E além da Bienal houve dois outros dois momentos que o curso de arquitetura participou. Eu lembro de uma exposição que se montou aqui na praça da República num pavilhão construído no passeio do Grande Hotel, em 1966, com uma mostra de trabalhos de alunos.

IR – A primeira Cultural?

JD – A primeira Cultural já foi em 1968, quando Claudio Tozzi esteve aqui, ele mais um grupo de artistas de São Paulo, inclusive com Mario Schemberg, marido de uma das artistas, que, se não me falha a memória era Lurdes Cedran. É... o

IR – Haroldo de Campos...

JD – O Haroldo de Campos, tinha uma outra artista também, que era baiana, Sônia Castro, me lembro muito bem dos trabalhos dela, umas gravuras, em preto e branco.

IR- O Tozzi veio com a pop arte.

JD- É, foi nessa época que ele estava fazendo uns quadros baseados em história em quadrinho. Inclusive eu tenho um quadro dele da época, da série . “O Bandido da luz Vermelha”, são duas moças, uma delas está dizendo: “ouvi um barulho lá fora”. Naquele balãozinho...muito bom. Essa fase do Tozzi é

muito interessante, depois ele se desviou um pouco pra aquele desenho pontilhado...

IR – Vocês tiveram problemas com a polícia em 68, aqui?

JD - Não... Diretamente não! Mas não houve nenhum....

IR – ato extravagante. Nem o “Rei da Vela” sendo apresentado, não teve nenhum problema?

JD- Não. No que eu me lembro não houve nenhum atrito. Lembro de um fato curioso que ocorreu depois da exposição. Uma das artistas plásticas que permaneceu aqui depois evento, ficou hospedada aqui no hotel Vanja. Nessa ocasião, estava em Belém um cantor, não estou lembrando o nome, e que era amigo dela.conversando com outras pessoas no apartamento quando bate na porta uma patrulha da polícia da aeronáutica. Aí o comandante da patrulha olha pra dentro, vê o cantor e fala:Fulano, me dá um abraço! Imagina, naquela época, um quarto de hotel...várias pessoas conversando. Eles sabiam que essas pessoas eram todas de esquerda. Bate uma patrulha na porta, imagina o pavor que deve ter sido...

IR - De qualquer forma, pelo fato que o Sr conta, a gente percebe que havia um olhar meio que desconfiado na cultura.

JD – Claro que havia, desde 64, a invasão da sede da União dos Estudantes, aqui na José Malcher, na noite em que a polícia invadiu, tinha gente pulando o muro...

IR – Seu Jorge, quando vocês vieram pra cá, a maioria, pra não dizer todos, eram do Rio Grande do Sul. O pessoal que vai fazer a Escola de Arquitetura.

JD – Era, fomos cinco os arquitetos que vieram inicialmente de lá: Amílcar Montenegro,Enio Wolf Livi, Bohdan Bujnovski, Hélio Veríssimo, Baldur Krapf e eu.

IR – Seis!

JD – Não! Nós éramos 5 inicialmente o Helio Veríssimo veio um pouquinho depois, foi o sexto. Depois, no ano seguinte teve aqui mais o Cristiano Miranda.

IR – Também do Rio Grande do Sul?

JD – Também do Rio Grande do Sul, mas ficou só um ano aqui, depois foi para o Rio. Na verdade desses seis, ou sete, acabaram ficando aqui: eu o Bohdan e o Hélio Veríssimo. Os outros todos retornaram.

IR – No caso o Bohdan...Faleceu já ?

JD – Ele se aposentou pela Universidade, transferiu-se para Brasília, ficou morando lá, depois teve umas complicações, e acabou falecendo .

IR – É a Escola de Arquitetura que vai promover os dois salões da Universidade , de 63 e de 64, não de 65

JD – O de 63 não pois a escola iniciou as atividades em 1964 e nesse ano também não, pois a escola ainda estava se consolidando e não tinha condições de promover uma exposição. .Mas uma coisa que caracterizou bem o curso

de arquitetura é que nós promovemos uma série de atividades extra-curriculares para proporcionar informações a respeito de outras áreas de conhecimento. Então nós tínhamos semanalmente palestras de alguém de uma outra área, de teatro, música, enfim. Então isso ajudou a criar assim, uma certa movimentação na Escola, inclusive com a área de música...

IR – Waldemar?

JD – Não! Era o maestro Nivaldo Santiago, que veio na mesma época, em 64 para a criação da Escola de música que, mais tarde transferiu-se para Manaus. A Escola de Teatro também foi criada nesse período, e seu primeiro diretor foi Waldemar Henrique e depois Augusto Rodrigues.

IR – José Celso Martinez?

JD – José Celso Martinez e também Amir Hadad participaram dos primeiros tempos da existência da escola.

IR – Como é que, dentro do que o Sr lembra, como é que o Sr via o cenário, quando o você aqui em 64, aí você vai se firmando, percebe o movimento das artes, percebe que existe essa necessidade de uma visão mais globalizado do artista, não era só um conhecimento plástico, mas, além disso, ele devia se alimentar do que acontecia culturalmente em Belém. Como é que o Sr via os artistas naquele momento, quem produzia, quem se propunha fazer arte naquele momento...Ruy Meira, essa galera aí!

JD – Uma coisa que eu tenho que deixar claro é que, nessa ocasião a minha relação com as artes e principalmente com as artes plásticas limitava-se às aulas de história das artes com o prof. Angelo Guido que também era artista plástico. Essas coisas foram se formando na medida em que eu fui tendo contatos com essas áreas de forma mais intensa. É preciso considerar que, minha formação foi numa faculdade em Porto Alegre, cuja ênfase eram as técnicas e a prática projetual. Em Porto Alegre havia uma escola de Belas-Artes, onde se deu inicialmente, o ensino de arquitetura. Posteriormente foi criada a faculdade de Arquitetura na UFRGS. Portanto, a interação da arquitetura com as artes plásticas, aqui aconteceu de forma diferente, as coisas se entrelaçaram por muito tempo, até que as artes plásticas seguiram seu caminho.

IR – isso em 70 né?

JD – É, isso já bem mais recentemente. Então, essa foi uma experiência que eu considero importante. Eu estava dizendo que eu acabei formando meu entendimento relativo à interação entre arquitetura e artes plásticas durante esse movimento todo que aconteceu aqui.

IR – O Sr tinha quantos anos?

JD – 28 anos, eu saí um pouco tarde da faculdade, andei tentando outros cursos, acabei depois preferindo arquitetura.

IR – Foi feito algum registro, algum relatório dessa Pré-Bienal.

JD – Olha! Acredito que tenha sido feito, mas eu não sei por onde ficou isso

IR – Seu Jorge, dessas pessoas aqui, que estiveram com o Sr. na seleção, eu queria que o Sr. me dissesse. Quem era daqui, quem era que estava...Aqui do Pará você tem o Mário Barata... Quem era daqui?

JD – Mario Barata. Alair Gomes eu não tenho lembrança. Luiz Fernando Alencar era um arquiteto formado aqui, hoje ele mora em São Paulo.

IR – E o filho do Oswald de Andrade?

JD – É, o filho do Oswald de Andrade.

IR – Junto com o filho do Oswald de Andrade as pessoas enviadas. Essa Seleção foi onde. Onde ficou todo esse material

JD – Na escola não ficou, é possível que tenham ficado aqui na sede da Assembléia. Não vou te garantir, mas tenho a impressão que ficaram aí.

IR – De modo que teve uma exposição em Belém, né? Desse material.

JD – Sim!

IR – O Sr lembra mais ou menos, se foi no primeiro semestre do ano, ou se foi no...

JD – Eu tenho lembrança do local porque eu tenho imagem da montagem da exposição. Por isso que eu acho tenha sido aqui na Assembléia.

IR – As qualidades dos trabalhos, eram ruins a maioria, eles comentaram alguma coisa, o pessoal que veio de fora. Ficaram decepcionados....(risos)

JD – Olha o que se pode intuir aí, é que, se tu analisares os participantes...a maioria eram iniciantes nas artes plásticas. Então, claro que o Valdir já se destacava no cenário das artes plásticas bem como o Osmar Pinheiro de Souza . Fora o Sarubbi , o Osmarzinho , Nassar e o Acácio Sobral talvez já tivessem um pouco mais de experiência. Então...

IR – Na verdade terem percebido que estava numa outra, digamos, arte já tinha se modificado e não ficava mais...paisagens.

JD – Sim! Na época o abstrato era o que dominava. Maioria das pessoas *faziam* aquelas manchas. Nessa época era o predomínio dos trabalhos.