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

ARMANDO SAMPAIO SOBRAL

ESCRITOS SOBRE A GRAVURA CONTEMPORÂNEA EM BELÉM

Belém, Pará
2017

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

ESCRITOS SOBRE A GRAVURA CONTEMPORÂNEA EM BELÉM

ARMANDO SAMPAIO SOBRAL

Trabalho de dissertação para título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará

Orientador: Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Linha de Pesquisa: História, Crítica e Educação em Artes

Belém, Pará
2017

ESCRITOS SOBRE A GRAVURA CONTEMPORÂNEA EM BELÉM

ARMANDO SAMPAIO SOBRAL

Trabalho de pesquisa para título de Mestre pela Universidade Federal do Pará.
Linha de pesquisa: História, Crítica e Educação em Artes

Data: _____ / _____ / _____

Nota: _____

Banca Examinadora:

Professor Dr. José Afonso Medeiros Souza
(Presidente – PPGARTES / ICA / UFPA – CNPq)

Professora Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão
(Membro Interno – PPGARTES / ICA / UFPA)

Professora Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel
(Membro Externo – PPGLCC / UNAMA)

RESUMO

Esta pesquisa insere-se no campo da historiografia da arte. Analisa o movimento da gravura artística em Belém no período que compreende os primeiros projetos de difusão do ensino dessa modalidade de arte na região, nos anos 80, à retomada do movimento, a partir de 2001, com a implantação do núcleo de gravura da Fundação Curro Velho - iniciativa que trouxe à Belém um modelo de ensino pautado no trabalho colaborativo praticado nos coletivos de arte e ateliês públicos de gravura –, e a formação dos espaços autônomos, o Atelier do Porto e o Aparelho, instâncias sociais que, hoje, respondem pela produção e a inserção da gravura produzida em Belém no circuito de arte contemporâneo. O estudo averigua o papel dos espaços autônomos na conformação dos novos fluxos de produção da gravura na cidade e a efetividade da atuação dos coletivos como organizações sociais propositoras de novos campos de compartilhamento de experiências com a arte. Nesse percurso, uma nova geração de artistas com propostas identificadas com a gráfica apontam tendências que marcam o mapa da gravura produzida em Belém na atualidade. Diversos artistas são citados, porém cinco deles tiveram suas obras estudadas, são eles: Jocatos, Alexandre Sequeira, Elaine Arruda, Pablo Mufarrej e Ronaldo Moraes Rêgo. No último capítulo, encontram-se reunidos fotos e ensaios críticos sobre a gravura, escritos no período que compreende o seu restabelecimento em Belém, entre 2003 e 2016.

Palavras-Chaves: História da Arte, Crítica de Arte, Arte Contemporânea, Arte Educação, Gravura, Espaços Autônomos

ABSTRACT

This research addresses the field of historiography of art. It analyses the artistic printmaking movement in Belém in the period between the 1980s, when the first projects aimed at promoting printmaking education in the region emerged, and 2001, when the resumption of the movement began. The milestones of this resumption were the implementation of the printmaking department at Fundação Curro Velho – an initiative that brought to Belém a teaching model inspired by art collectives and printmaking public studios, and the creation of autonomous spaces, such as the Atelier do Porto and the Aparelho, which are social entities that are currently responsible for producing and including Belém printmaking in the contemporary art scene. This study examines the roles played by autonomous spaces in the establishment of new printmaking production flows in the city as well as the effectiveness of actions conducted by collectives as social organizations proposing new fields in which art experiences are shared. In this journey, a new generation of artists emerged. Their proposals, which identify with graphics, indicate trends that mark the cartography of printmaking produced in Belém today. Various artists are mentioned; however, the works of five of them were actually analyzed: Jocatos, Alexandre Sequeira, Elaine Arruda, Pablo Mufarrej, and Ronaldo Moraes Rêgo. The last chapter includes photos and critical essays on printmaking written in the period corresponding to its resurgence in Belém, between 2003 and 2016.

Keywords: Art History, Art Critic, Contemporary Art, Art Education, Print, Autonomous Spaces

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Número	Figura	Página
1	Xilogravura de Jr. Tutyia selecionada no Arte-Pará 2005	7
2	Xilogravura de Daniel Fernandes selecionada no Arte-Pará 2005	8
3	Atelier do Porto no Fórum Landi	9
4	Instalação de Ulysses Bôscolo no Porto do Sal	9
5	Daniel Fernandes no Ateliê do Curro	10
6	Oficina no Ateliê do Curro com Jr. Tutyia	11
7	Sarubbi e os Xumucuís, Bienal SP de 1971	17
8	Ronaldo Moraes Rêgo, Gravura em metal	17
9	Xilogravura de Elieni Tenório	19
10	Oficina de xilo no Curro Velho antes da instalação do ateliê, em 2001	23
11	Oficina de xilo no Curro Velho antes da instalação do ateliê, em 2001	23
12	Chegada da prensa no Curro	24
13	Instalação do ateliê do Curro, em 2001	25
14	Workshop de Evandro Carlos Jardim, UFPA	26
15	Workshop de Evandro Carlos Jardim, UFPA	26
16	Obra de Pablo Mufarrej	28
17	Xilogravura de Jr. Tutyia	29
18	Coletiva Múltiplos, Galeria Graça Landeira	30
19	Coletiva Múltiplos, Galeria Graça Landeira	31
20	Coletiva Múltiplos, Galeria Graça Landeira	31
21	Gravuras de Marcelo Grassmann	32
22	Workshop de gravura com Marco Buti	33
23	Oficina de xilogravura em Marabá	36
24	Xilo-Varal no centro da Velha Marabá	36
25	Trabalho de Antônio Botelho	38
26	Xilogravuras de Jean Ribeiro	38
27	Xilogravura de Jr. Tutyia	39
28	Ateliê livre para projetos em gravura	40
29	Oficina de xilogravura	40
30	Participação da gravura paraense na III Bienal Internacional e gravura de St. André	42
31	Participação da gravura paraense na III Bienal Internacional e gravura de St. André	42
32	Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca	44
33	Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca	44
34	Exposição Gráfica Contemporânea	45
35	Performance de Paul Donker	46
36	Workshop de cartazes xilográficos no IAP	47

37	Workshop de cartazes xilográficos no IAP	47
38	Cartaz de Paul Donker na Vila da Barca	48
39	Aplicação de cartazes na Vila da Barca	49
40	Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca	50
41	Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca	50
42	Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca	51
43	Intervenção de Ernesto Bonato e Fabrício Lopez com o cartaz Rinocerus, Vila da Barca	52
44	Intervenção de Ernesto Bonato e Fabrício Lopez com o cartaz Rinocerus, Vila da Barca	52
45	Intervenção de Paul Donker na Vila da Barca	53
46	Intervenção de Paul Donker na Vila da Barca	54
47	Workshop de Rubem Grilo no ateliê do Curro	55
48	Xilo Mantas no Mercado de Peixe	56
49	Retrospectiva de Marcelo Grassmann na Galeria do CCBEU	57
50	Retrospectiva de Marcelo Grassmann na Galeria do CCBEU	57
51	Xilogravura Digitais de Família, Antônio Botelho	61
52	Gravuras de Elaine Arruda e Pablo Mufarrej no projeto XILOTIPO	62
53	Gravura no Pará, Galeria Gravura Brasileira	63
54	Alexandre Sequeira no Engramme	63
55	Exposição Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará. Sala Valdir Sarubbi	67
56	Exposição Grafias, espaço cultural do Banco da Amazônia, em Belém	68
57	Exposição Grafias, espaço cultural do Banco da Amazônia, em Belém	69
58	Intervenção de Egon Pacheco no depósito de madeiras do IBAMA, Santarém	69
59	Convite da coletiva sobre a gravura paraense em Quebec	70
60	Atelier do Porto, 2014	73
61	Atelier do Porto, 2014	73
62	Organograma construído pelo JA.CA	76
63	Ações do Atelier do Porto entre 2013 e 2015	78
64	Galeria-escritório do Atelier do Porto, 2017	78
65	Galeria-escritório do Atelier do Porto, 2017	79
66	Ação de panfletagem do projeto Volante em Belém	81
67	Coletiva/Coletivos no Museu Casa das Onze Janelas	82
68	Coletiva/Coletivos no Museu Casa das Onze Janelas	82
69	Exposição Conexões, no Museu da UFPA	83
70	Laboratório de gravura, projeto Conexões	84
71	Lambe no Porto do Sal, Veronique e Elaine	86
72	Matrizes de Elaine na Sta. Terezinha	87
73	Impressão na oficina Reconstrutora	87
74	Xilogravura em voal, Mercado do Sal	89
75	Ulysses no Museu das Onze Janelas	89

76	Biblioteca do Aparelho no Mercado do Sal	90
77	Ação do Aparelho no Mercado do Sal	90
78	Instalação “Made in Guamá”, Jocatos	94
79	Gravura s/título, Jocatos	95
80	Gravura s/título, Jocatos	95
81	“Relicário”, Jocatos	96
82	“Relicário”, Jocatos	96
83	Instalação “Made in Guamá” no MHEP, Jocatos	97
84	Gravura de S. Martinho, Sec. XV	98
85	“Made in Guamá”, Jocatos	98
86	“Paisagens Gráficas”, instalação das gravuras de Elaine Arruda na Fundação Tomie Otake	99
87	Gravura em Metal s/título, Elaine Arruda	100
88	Gravura em Metal s/título, Elaine Arruda	100
89	Elaine Arruda na Oficina Santa Teresinha	101
90	Elaine Arruda na oficina Reconstrutora	102
91	Elaine Arruda gravando na Oficina Santa Teresinha	103
92	Instalação das gravuras na Oficina Santa Teresinha	104
93	Mastarel, sobre o Mercado do Sal	105
94	Elaine e Seu João, Porto Vasconcelos, 2016	106
95	Serigrafia de Ronaldo Moraes Rêgo, 1981	107
96	Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.	108
97	Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.	108
98	Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.	110
99	Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.	110
100	Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo	111
101	Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo	111
102	Alexandre Sequeira fotografando D. Francisca. Nazaré de Mocajuba, 2006	113
103	Lucas. Instalação em Nazaré de Mocajuba, 2006	115
104	Branca. Nazaré de Mocajuba, 2006	116
105	Instalação no Laboratório das Artes. Museu das Onze Janelas, 2006.	118
106	“Passagem”. Gravura numérica, 2014	119
107	“Passagem”. Gravura numérica, 2014	121
108	“Passagem”. Gravura numérica, 2014	122
109	“Passagem”. Gravura numérica, 2014	123

110	“Passagem”. Gravura numérica, 2014	124
111	Obras de Jocatos, Ronaldo Moraes Rêgo, Armando Sobral e Elieni Tenório na coletiva Gravura.com.	128
112	Coletiva Múltiplos na Galeria Graça Landeira e na Fundação Curro Velho	132
113	Obras de Alexandre Sequeira Impressões de um Lugar em Mocajuba, no Espaço Cultural do BASA e na III Bienal de Santo André; Projeto Volante; Veronique Isabélle no Atelier do Porto; Lambe-Lambe.	136
114	Participação da gravura paraense na III Bienal de Gravura de Santo André	139
115	Xilogravura de aluno do Curro Velho; gravura de Jocatos; Ação de Egon Pacheco em Santarém; gravura de Elaine Arruda; oficina de xilogravura no Curro Velho	142
116	Projeto Gráfica Contemporânea na Galeria do CCBEU, no IAP e na Vila da Barca	145
117	Resultado das oficinas de xilogravura no primeiro ciclo de atividades do ateliê da Fundação Curro Velho, entre 2003 e 2006. Instrutor Pablo Mufarrej	147
118	Obras de Jocatos, Elaine Arruda, capa do prospecto, Alexandre Sequeira e Jr. Tutyia	150
119	Gravuras de Pablo Mufarrej, Marcone Moreira, Ronaldo Moraes Rêgo, Elaine Arruda e Diô Viana	155
120	Panorama da gravura em Belém: Atelier do Porto; coletiva A Gravura Contemporânea no Pará, CCBEU; cartazes xilográficos no Fórum Landi dentro da programação do Circular; A Gravura no Pará, Galeria Gravura Brasileira, SP; coletiva Estampe Amazonienne, Engramme, Quebec City.	158
121	Coletiva Grafias, Espaço Cultura Banco da Amazônia	162
122	Projeto de intercâmbio Conexões com artistas holandeses, Museu da UFPA	165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

1 A GRAVURA EM BELÉM: DOS ANOS 80 AOS DIAS DE HOJE 7

1.1 Dos primeiros Ateliês ao Ensino de Gravura na UFPA 11

1.2 A Retomada do Movimento 21

1.3 O Movimento se Emancipa 59

1.4 Espaços Autônomos: o Atelier do Porto e o Aparelho. 70

2 UM QUADRO DA GRAVURA CONTEMPORÂNEA EM BELÉM: CINCO POÉTICAS EM JOGO 92

2.1 João Carlos Torres (Jocatos) 94

2.2 Elaine Arruda 99

2.3 Ronaldo Moraes Rêgo 107

2.4 Alexandre Sequeira 113

2.5 Pablo Mufarrej 119

3 UMA CARTOGRAFIA CRÍTICA E VISUAL DO MOVIMENTO DA GRAVURA EM BELÉM, DE 2003 A 2016 125

CONSIDERAÇÕES FINAIS 166

ANEXOS 169

REFERÊNCIAS 201

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa insere-se no campo da crítica e da historiografia da arte. Analisa o movimento da gravura artística em Belém no arco que compreende os primeiros projetos de difusão do ensino dessa modalidade de arte na região, nos anos 80, à retomada do movimento, a partir de 2001, com a implantação do núcleo de gravura da Fundação Curro Velho - iniciativa que trouxe à Belém um modelo de ensino pautado no trabalho colaborativo praticado nos coletivos de arte e ateliês públicos de gravura. Período em que vimos surgir uma nova geração de artistas com propostas identificadas com a gráfica, cujas poéticas demarcam o mapa da gravura produzida em Belém na atualidade. O estudo abrange acontecimentos recentes, como o surgimento, a partir de 2010, do Atelier do Porto e do coletivo Aparelho, em 2015, espaços autônomos que respondem, hoje, por projetos de difusão da gravura paraense, intercâmbios e implementação de novos circuitos artísticos na cidade. Diversos artistas são citados, porém cinco deles tiveram suas obras estudadas, são eles: Alexandre Sequeira, Elaine Arruda, João Carlos Torres[1] (Jocatos), Ronaldo Moraes Rêgo e Pablo Mufarrej. Ensaios sobre a gravura em Belém foram disponibilizados para a sua leitura na íntegra junto com um banco de imagens dos projetos que incentivaram o trabalho com a gravura em Belém, testemunhos que propiciam a compreensão do movimento na ótica da sua recepção pela crítica, como, também, apresentam questões que pautaram as atividades curatoriais nesses últimos anos, de 2003 a 2016.

O acesso a textos críticos e a pesquisas sobre a história da gravura em Belém implicou o trabalho em prospectar informações dispersas em poucas publicações, em ensaios para exposições não publicados ou veiculados em catálogos, além de jornais, folhetins, blogs e sites. Vale ressaltar, no presente contexto, o catálogo para o projeto que levou à ampliação da coleção de gravura paraense contemporânea do Museu das Onze Janelas, "Acervo das Onze Janelas, Gravura no Pará", em 2008, pesquisa desenvolvida por mim e por Paulo Herkenhof – sistematização de dados relevantes, que, hoje, referencia o estudo sobre o tema na região. Os dados levantados com vistas à reconstituição dos acontecimentos ocorridos na fase que

[1] Reportarei ao artista João Carlos Torres no texto com o seu pseudônimo, Jocatos.

[2] Zélia Amador de Deus é doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (2008). É Professora da Universidade Federal do Pará desde 1978, na qual ministra, além de outras disciplinas: História da Arte; História e Teoria do Teatro; Estética.

[3] Lucia Chaves nasceu em Belém, 1956. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (1979) com especialização em Psicopedagogia. Foi docente da Universidade Federal do Pará desde 1980, onde se aposentou

compreende a formação dos primeiros ateliês abertos e a implantação do Curso de Educação Artística / Artes Plásticas na UFPA, no tópico 'Dos Primeiros Ateliês ao Ensino de Gravura na UFPA', decorrem de entrevistas daqueles que protagonizaram esses momentos iniciais, como as professoras Zélia Amador[2], Lucia Chaves[3] e os artistas Jocatos e Ronaldo Moraes Rêgo, cujos depoimentos encontram-se disponibilizados no corpo desta pesquisa. Esses registros são fontes preciosas que esclarecem a conjuntura dos fatos que levaram a um novo cenário da educação da arte em Belém, além de trazerem dados acerca dos primeiros modelos de organização dos ateliês de gravura.

A partir do capítulo 'A Retomada do Movimento', a pesquisa contou com significativa fonte documental na forma de fotografias, vídeos, impressos, arquivos nas redes sociais e ensaios de curadorias, boa parte deles produzidos para exposições, projetos ou intercâmbios de gravura realizados a partir de 2003; material que constitui, em grande parte, o seu tronco narrativo.

Entre os dois tópicos que iniciam o primeiro capítulo - 'Dos Primeiros Ateliês ao Ensino de Gravura na UFPA' e 'A Retomada do Movimento' - percebe-se o lapso de uma década, período em que se verifica a ausência de projetos relevantes voltados para a prática e a difusão da gravura e, consequentemente, o seu declínio. Contudo, não são períodos isolados, estão, aliás, organicamente entrelaçados: o esforço empreendido por artistas, gestores e galeristas nos anos 80, não seria compreendido sem os estudos sobre a gravura no Pará, que surgem com a retomada do movimento da gravura a partir de 2001; a consolidação do movimento, gerado em torno do ateliê do Curro, não se efetivaria se não contasse com o terreno fértil preparado pelos projetos de incentivo à gravura nos anos 80 e o trabalho persistente da primeira geração de gravadores - a propósito, a expressão 'retomada' acentua bem a existência de uma anterioridade. Embora relacionados, esses períodos mostram-se distintos em seus programas e alcance: enquanto as iniciativas dos anos 80 limitaram-se a criar espaços destinados à prática livre da gravura para um grupo fechado de artistas, o ateliê do Curro organizou-se a partir de um projeto bem estruturado e delineado

[2] Zélia Amador de Deus é doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (2008). É Professora da Universidade Federal do Pará desde 1978, na qual ministra, além de outras disciplinas: História da Arte; História e Teoria do Teatro; Estética.

[3] Lucia Chaves nasceu em Belém, 1956. Graduada em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (1979) com especialização em Psicopedagogia. Foi docente da Universidade Federal do Pará desde 1980, onde se aposentou em 2007.

metodologicamente, com vistas a atender demandas constituídas de alunos da rede pública, além de artistas e estudantes universitários.

Foi possível recuperar dados acerca do programa de formação implementado no primeiro ciclo de trabalho com a gravura no Museu Emílio Goeldi e reconhecer a importância de desse primeiro núcleo de formação de gravadores na região, por mais que a sua atividade, que cobriu um período de quatorze, anos não tenha gerado um movimento capaz de consolidar a prática da gravura em Belém. As informações foram colhidas mediante entrevistas com o responsável pela coordenação e pelos cursos de gravura no ateliê do museu, Charles Alves.

O modelo de formação implementado no Curro posicionou o ensino da gravura no âmbito do debate artístico contemporâneo e estimulou sua prática referenciada na história da arte, com ênfase na tradição brasileira. A implantação do ateliê de gravura inaugura, de fato, um paradigma educacional diferenciado, projeto que, em certo sentido, confrontou-se com a visão metodológica instituída na própria Fundação Curro Velho. Os dois primeiros subcapítulos são etapas de um único desenvolvimento, mas que precisaram ser tratados no âmbito de seus próprios contextos.

O terceiro tópico 'O Movimento se Emancipa' marca o ponto de inflexão importante que se dá com o encerramento do ciclo de atividades do núcleo de gravura do Curro, em 2007, e o início de projetos de em parceria com outras instituições e grupos independentes, foi o período no qual assistimos ao sucateamento e ao abandono do ateliê de gravura, até 2010 - o trabalho foi retomado, em 2011, com a recuperação do núcleo sob a coordenação de Pablo Mufarrej. Essa etapa assinala o processo de amadurecimento dos programas artísticos que passaram a buscar novos campos de vivência, e, no sentido inverso, a retração do núcleo de gravura da Fundação Curro Velho que limitava-se, cada vez mais, à prática do ofício com vistas a atender as demandas da sua agenda de oficinas. É o ciclo de expansão do movimento e de preparação para o surgimento dos primeiros espaços autônomos de gravura na região.

Os espaços autônomos de arte têm impulsionado a produção da gravura e propiciado a ocupação de sítios como campo da experiência artística. A arte contemporânea, nesse contexto, organiza-se em territórios abertos e inscreve a cidade como mapa de novos fluxos, movimento que tem incentivado jovens artistas a trabalhar com a gravura e produzido deslocamentos na geografia do circuito – das galerias para os espaços públicos, das instituições para os coletivos de arte. À problemática suscitada pela gravura na conjuntura da

cena artística contemporânea, associa-se a dinâmica do circuito com o fenômeno dos espaços autônomos de arte, discussão referenciada na monografia de Kamilla Nunes, "Espaços Autônomos de Arte Contemporânea". Foram analisados os espaços Atelier do Porto e o Aparelho, criados, respectivamente, em 2010 e 2015, do ponto de vista dos seus modelos de organização e da atuação como instâncias autônomas propositivas de novos territórios de vivências e articuladores de redes colaborativas e de fluxos de produção.

Hoje, encontramos um número maior de praticantes de gravura em Belém, se comparado a uma década atrás, e novos grupos surgiram nos últimos anos como o coletivo Pitiú, formado em torno do ateliê de gravura do Curro sob a coordenação de Pablo Mufarrej, artista egresso dessa instituição e o ateliê Oabatalá Nilá formado pelos gravadores Jean Ribeiro e Glauce Santos. No catálogo "Acervo Museu Casa das Onze Janelas, A Gravura no Pará", encontramos um quadro bastante heterogêneo de artistas e muitos deles sem a amplitude de uma pesquisa mais consequente ou continuada com essa modalidade de arte. É importante mencionar o acervo montado pelo curador carioca Paulo Herkenhof para a exposição "Acervo Museu Casa das Onze Janelas, A Gravura no Pará", projeto em que trabalhei como curador e pesquisador responsável pelos textos centrais da publicação. Poderia proceder as escolhas a partir das obras que constituem a coleção adquirida pelo Museu Casa das Onze Janelas que levou à referida mostra, e, por ali, contemplar o horizonte vasto de artistas que incursionaram no campo da gravura. Contudo, as perspectivas são outras, oriento-me pela importância do trabalho com a gravura na trajetória do artista e o papel que a linguagem desperta como indutora do pensamento crítico e mediadora dos meios de realização da imagem como processo determinante no campo da criação – não interessa ao presente estudo obras circunstanciais. Dessa forma, a pesquisa destacou um quadro variado de poéticas cuja amplitude dos programas artísticos resulta bastante significativo. Jocatos e Ronaldo Moraes Rêgo participam da primeira geração de gravadores que surge nos anos 80; seus trabalhos são fundamentais para compreender as transformações no período que abrange o arco temporal desta pesquisa. Em Jocatos, o modo peculiar de trabalhar, que decorre de seu autodidatismo, transforma-se em campo fértil de estudo acerca das implicações geradas das suas experiências materiais sobre os métodos de trabalho empregados na gravura. Alexandre Sequeira, em 2005, deixa uma obra referencial para a arte contemporânea em Belém, "Impressões de Um Lugar". Este trabalho será revisitado na perspectiva do emprego da linguagem gráfica, no caso, a serigrafia, e, do desvelamento, através das relações de alteridade do universo ribeirinho amazônico. Elaine Arruda, artista egressa do ateliê do Curro, desperta

duplo interesse: sua obra gráfica como novo paradigma de produção e recepção da gravura, tendo em vista as escalas e os processos técnicos implicados, e seu papel na formação e coordenação das ações do coletivo Aparelho nos espaço da cidade. Ronaldo desvela em seu microcosmos de texturas, elementos orgânicos e pequenos seres o olhar ampliado sobre a paisagem ao capturar o universo íntimo e inaparente da natureza. Em Pablo o estudo destaca a sua pesquisa com a gravura numérica, processo empregado na realização de um conjunto de estampas repletas de referencias sígnicos relacionados à sua memória afetiva.

Tem início na cidade, a partir de 2002, programas mais regulares de exposições, cursos, oficinas e intercâmbios de gravura, a produção emergente ganha visibilidade em Bienais e em mostras no Brasil e no exterior, fenômeno que estimulou diversos artistas a experimentar este meio de expressão e exigiu das curadorias estudos mais especializados, tendo em vista as especificidades técnicas do trabalho com a gráfica. É no período de pouco mais de uma década que começa a avolumar-se um corpo de escritos sobre a gravura em Belém, textos, muitas vezes circunstanciais, dispersos, e boa parte deles ainda não publicados; material que pode inferir um olhar sobre a recepção da crítica no momento em que a gravura integra-se ao contexto do circuito artístico local. Encontram-se agrupados doze desses ensaios em ordem cronológica como indicadores de reflexões teórico-críticas sobre o desenvolvimento da gravura em Belém, arquivo que pode servir a estudos futuros e fomentar o debate crítico, possibilitando uma interlocução mais variada com o circuito artístico de Belém. Junta-se a essa coletânea de textos doze painéis com dezenas de fotografias que pode ser visto como uma espécie de atlas do movimento da gravura na região.

Encontro-me na posição de observador e protagonista, vivenciei grande parte dos acontecimentos arrolados nesta pesquisa. Deste lugar decorre o ponto de vista em primeira pessoa, assim como a natureza narrativa do texto, constituído de fontes documentais e do exercício com a memória. O narrador, aqui presente, figura como agente dos processos que, hoje, consumam-se nos novos mapas do circuito artístico em Belém, nos coletivos e programas de exposições, intercâmbios e vivências entre artistas, projetos que, com o tempo, passaram a integrar a gravura com naturalidade no bojo de suas ações. Estudar esses circuitos deslocados, sua importância na conjuntura da cena artística atual, implicou revisitar suas causas em uma perspectiva crítica, no momento em que as primeiras pedras são lançadas com a implantação do ateliê de gravura do Curro, e compreender o alcance, nos dias de hoje, do arremesso. A perspectiva crítica, à qual me refiro, é o estado de atenção que nos estimula a refletir e marcar uma posição frente ao fenômeno, pensar para além dos acontecimentos: ora

diante das estruturas e dos modelos adotados que nos são impostos; ora diante da imagem, da obra, que abre suas fissuras, crises e sobrevivências.

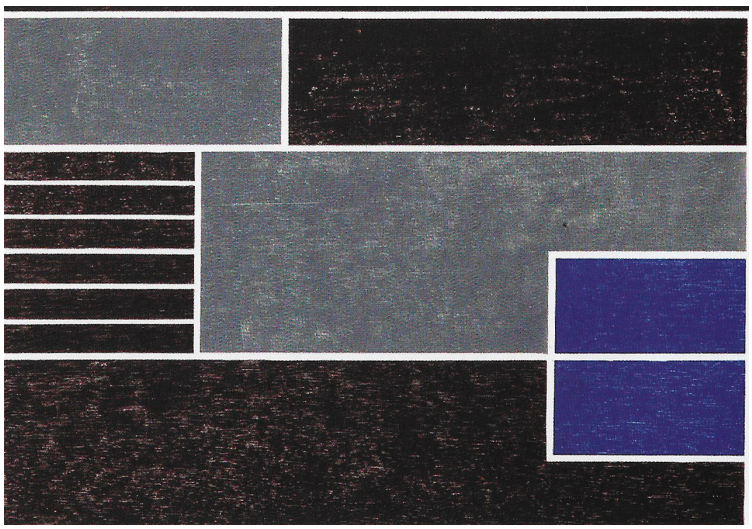
Em Belém, a gravura não se referencia na tradição da escola moderna brasileira. Tem sido a partir dos territórios que adentram o universo amazônico que esta modalidade de linguagem inscreve seu campo de ação e remete, na reinvenção de seus meios técnicos e modos de circulação e recepção, novas escrituras à linguagem gráfica. Esses processos se constituem em pontos de reflexão importantes para tratar aspectos inerentes à visualidade da gravura em Belém, e inferir, em relação aos procedimentos técnicos, causas determinantes na formação de conteúdos que imprimem à imagem gráfica forte enunciado de identidade. A dimensão simbólica dos gestos e as iniciativas que estruturaram um território inexistente da experiência com a arte em Belém, através da gravura, constituem-se nos eixos das questões formuladas nesta pesquisa: a gravura mostra-se uma linguagem simbolicamente necessária? Inscreve-se no âmbito do debate artístico contemporâneo? Interrogações que permeiam os três capítulos centrais da pesquisa e articulam-se, na conclusão da dissertação, como indutores de uma reflexão crítica sobre o movimento dessa modalidade de linguagem na cena artística local.

1 A GRAVURA EM BELÉM: DOS ANOS 80 AOS DIAS DE HOJE

O movimento da gravura em Belém, a partir da retomada no ateliê da Fundação Curro Velho, em 2001, trouxe mudanças significativas para o quadro das artes visuais na região? Pode-se assegurar que, com esse movimento, começam exposições dedicadas à essa modalidade técnica e, pela primeira vez, programas de intercâmbio, workshops e seminários passam a discutir, de maneira mais ampla, a gravura artística em Belém. Narrar sua história implica colher dados fragmentados, pouco documentados ou que sobrevivem no âmbito da oralidade, vivos apenas na memória de alguns artistas que participaram das primeiras iniciativas nos anos 80 e, que, se não forem registrados e devidamente analisados, cairão em total esquecimento.

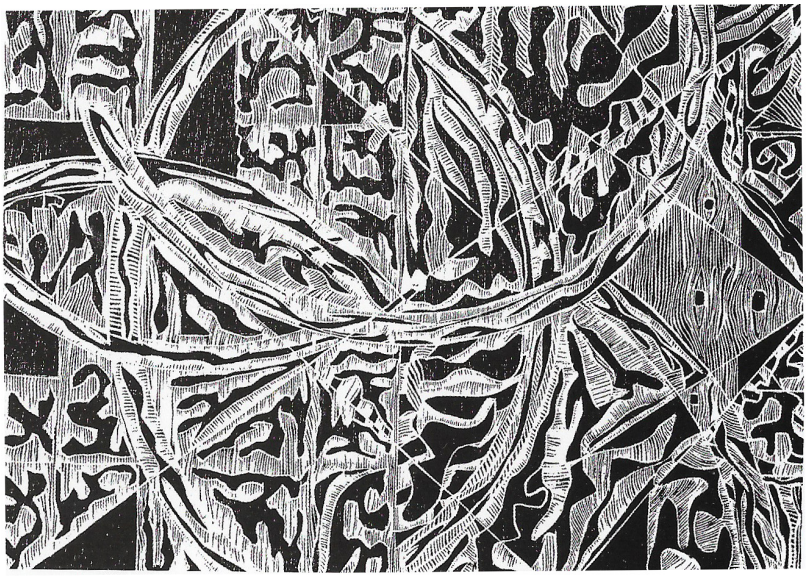
Na 24ª edição do Arte Pará, em 2005, Paulo Herkenhoff ressaltou, durante a fase seletiva da mostra, a participação de artistas paraenses com obras em gravura. Tal fato chamou a atenção do curador carioca, que acompanhava atentamente o circuito artístico da cidade e desconhecia qualquer centro formador de gravadores na região. Em edições anteriores do Salão, as poucas gravuras inscritas chegavam de outros estados – sul, sudeste ou do nordeste – mas, naquele ano, dois artistas locais, autodidatas e desconhecidos, destacavam-se com trabalhos arraigados na tradição da xilogravura. Herkenhof deixaria registrado, no catálogo do Salão, evidências de uma retomada da tradição da gravura na Amazônia.

Figura 1: Xilogravura de Jr. Tutyia, 2005



Fonte: Catálogo do Arte-Pará 2005

Figura 2: Xilogravura de Daniel Fernandes, 2005



Fonte: Catálogo do Arte-Pará 2005

> Uma arte dependente da madeira pode gerar a expectativa de uma tradição xilográfica na Amazônia - mas não foi assim. No Pará, só agora este meio técnico se expande, com a obra de Armando Sobral e o ensino no Curro Velho, os jogos vibrantes de Daniel Fernandes e a geometria de Júnior Tutyia, selecionados neste Arte Pará. (HERKENHOFF. In: ARTE PARÁ 2005, 2006, p.114)

O registro de Paulo Herkenhoff destaca o fato que poucos anos após a criação do ateliê da Fundação, em 2001, verifica-se a atuação de gravadores emergentes no circuito artístico local. Alguns desses artistas, mais tarde, constituiriam espaços autônomos a partir de modelos de gestão colaborativa assimilados no ateliê de gravura da Fundação Curro Velho. Essas organizações autônomas - instâncias sociais que atuam, de forma deliberada, à margem do sistema institucional - descentralizariam o campo do debate da arte e demarcariam novos territórios de troca, com a expansão do mapa do circuito para os espaços abertos na cidade.

Hoje, o ambiente de discussão e a prática da gravura tem se deslocado das instituições públicas para os movimentos independentes dos espaços autônomos - rede que vem atuando por meio de uma extensa cadeia de intercâmbios através desses novos paradigmas de organização, "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam

de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2008, p. XIX).

Figura 3: Atelier do Porto no Fórum Landi, 2015



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 4: Instalação de Ulysses Bôscolo no Porto do Sal, 2017



Fonte: Fotografia de Ulysses Bôscolo

> Os espaços autônomos podem ser compreendidos como fusões entre estruturas institucionais e procedimentos artísticos, reconhecíveis em uma multiplicidade de lugares. São espaços comprometidos com a arte e com a sociedade na medida do

> alcance e das possibilidades de seus gestores. E aí está sua condição de singularidade e autonomia. Por não serem grandes empreendimentos, seus objetivos tampouco visam lucro, mas o encontro, o ensino, a formação e o agenciamento da produção contemporânea da arte. (NUNES, 2013, p. 56)

A atuação do ateliê público da Fundação Curro Velho marca esse ponto de inflexão, entre 2001 e 2006, como resultado de um programa de ensino voltado para a formação, a difusão e a pesquisa da gravura - espaço que não existia, até então, na cidade.

Figura 5: Daniel Fernandes no Ateliê do Curro, 2005



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 6: Oficina no Ateliê do Curro com Jr. Tutyia, 2005



Fonte: Arquivo de imagens do autor

1.1 Dos primeiros ateliês ao ensino de Gravura na UFPA

A gravura no Pará, até os anos 70, era cultivada por poucos aficionados que a praticavam de maneira independente e isolada, na sua maioria autodidatas, e o mercado de arte, quase inexistente, tampouco estimulava a criação artística sobre papel. A obra gráfica de Oswaldo Goeldi, artista que passou a infância em Belém, não chegou a frutificar em um ambiente cultural dominado por um tipo de pintura de caráter naturalista, gênero bastante difundido pelo Grupo do Utinga[4]. Alguns acontecimentos significativos, quase quatro décadas depois, levariam a uma mudança gradativa desse quadro. A situação adversa ao estabelecimento de um mercado de arte em Belém foi enfatizada na pesquisa realizada por mim e Paulo Herkenhoff, em 2008.

[4] Os artistas que passaram a se reunir no parque ambiental do Utinga, em Belém, para pintar paisagens e trocar experiências, nos anos 40, ficaram conhecidos como Grupo do Utinga. Dentre eles, figuravam Ruy Meira, Benedicto Mello, João Pinto e Arthur Frazão.

> Um artista-gravador no Pará precisa tanto criar sua obra como inventar as condições de produção e circulação da gravura. Até, aproximadamente, trinta anos atrás não havia ateliês com prensas adequadas à produção da gravura, nem mercado para obras sobre papel em Belém; na verdade era muito frágil o próprio mercado de arte na cidade. Isso justifica uma escassez da gravura no Pará, ao longo do século XX, até por volta da década de 1980. Não havia colecionadores privados que se interessassem pela gravura, nem instituições públicas que as colecionassem de modo organizado, sob uma perspectiva histórica firme. (SOBRAL; HERKENHOFF. In: ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS, GRAVURA NO PARÁ , 2008, p. 24)

No início da década de 80, são implementados os primeiros projetos voltados para o ensino e a difusão da gravura artística em Belém: a criação do ateliê de gravura no Museu Emílio Goeldi; a abertura do ateliê de gravura da Galeria Elf[5], por iniciativa do marchand Gileno Müller Chaves; a implantação do curso de Educação Artística/Artes Plásticas e o workshop de gravura ministrado por Nestor Bastos[6], ambos na Universidade Federal do Pará[7]. Foram iniciativas que responderam pela formação dos primeiros artistas que se dedicariam ao trabalho com essa modalidade técnica, dentre eles destacam-se: Jocatos e Ronaldo Moraes Rêgo - a trajetória deste último se confunde com a história desses primeiros tempos.

A implantação do ateliê de gravura do Museu Emílio Goeldi decorre das políticas culturais desenvolvidas pelo INAP[8] (Instituto Nacional de Artes Plásticas), que, a partir da segunda metade dos anos 70 passou a implementar diversos projetos educacionais e de

[5] Gileno Chaves fundou a Galeria Elf em dezembro de 1981. Seu papel como empreendedor no mercado de arte de Belém foi determinante para o início da carreira de diversos artistas da geração 70/80. Hoje, a Galeria Elf continua atuante na cidade com o trabalho da sua esposa e filha, Lucinha e Luena Chaves, respectivamente.

[6] Até o momento não encontrei qualquer documento sobre o workshop de Nestor Bastos. As informações partiram do relato de Ronaldo Moraes Rêgo, que participou do encontro e, que, mais tarde, assumiria a vaga de professor efetivo no curso de Educação Artística/Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará.

[7] Em postagem no dia 14 de setembro de 2016, no Facebook, o Prof. Doutor da Faculdade de Artes Visuais Afonso Medeiros escreve uma breve nota rememorativa sobre a história e a importância do curso de artes na UFPa: (...) Implantado em 1976, no então Centro de Letras e Artes, e tendo Joseph Marie Le Bihan, Osmar Pinheiro Jr., Zélia Amador, Neder Charone, Emmanuel Nassar, Madalena Coimbra, Regina Reis, Haydée Gracy, Maria de Lourdes Sobral e Roberto de La Rocque Soares, dentre outros, como a geração docente fundadora, esse foi o primeiro curso superior na área de artes no estado do Pará e inspirou outras iniciativas similares na região (MEDEIROS, 2016).

[8] Primeiro instituto ligado à FUNARTE dedicado exclusivamente às artes visuais, que mais tarde se transformaria no atual Ceav (Centro da Artes Visuais).

difusão da arte contemporânea brasileira em várias cidades do país. O convênio que resultou no primeiro espaço público voltado para a prática da gravura em Belém, se deu através de acordo firmado entre a FUNARTE / INAP e o governo local, através da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, SECDET. O projeto visou a consolidação de um espaço equipado e o planejamento de atividades regulares voltadas para o ensino da gravura na região, assim como a constituição de uma rede nacional de intercâmbio entre os diversos polos no Brasil onde o projeto havia sido implantado. A FUNARTE destinou, sob a guarda da SECDET, duas prensas de gravura em metal que ficaram guardadas, primeiramente, nos porões do Teatro da Paz[9] – caberia ao governo local estabelecer as bases para a implantação do projeto em Belém. Em 1982, as prensas de gravura em metal foram transferidas para o Museu Emílio Goeldi em um prédio anexo ao da diretoria, onde hoje funciona a editoração da instituição. Foi nesse espaço que José Lima - gravador pernambucano aluno de Oswaldo Goeldi - ministrou o primeiro curso de gravura do projeto com os processos técnicos da xilogravura, de maio a junho de 1982. A criação de um espaço voltado para a prática artística da gravura no Parque Zoobotânico Emílio Goeldi tem implicações simbólicas significativas. O grande mestre da gravura moderna brasileira, Oswaldo Goeldi, foi filho do naturalista que fundou o Museu e passou sua infância em Belém, no parque. Não podemos atribuir à tal vinculação a motivação que levou à instalação do atelier no Museu Goeldi, mas não se deve desconsiderar as relações existentes nesse ato como gesto de recuperação de um fato histórico importante para a memória da cidade, mesmo considerando a instalação de um ateliê de gravura ser, aparentemente, um projeto exógeno à natureza científica da instituição - a lembrança da infância em Belém repercutiria, tardiamente, em algumas gravuras do mestre modernista.

Os resultados alcançados no curso de xilogravura de José Lima foram apresentados em uma exposição coletiva no prédio da Rocinha, em 1982 - edificação localizada no parque zoobotânico. Nessa primeira turma encontrava-se quem mais tarde se destacaria, ao lado de Ronaldo Moraes Rêgo, como um dos mais importantes gravadores ativos em Belém, Jocatos. Em entrevista publicada no catálogo "Acervo Onze Janelas, A Gravura no Pará", Paulo Herkenhoff assinala o apoio do INAP na criação do ateliê de gravura do Goeldi:

[9] Não se pode precisar a data de chegada das prensas de gravura em metal. Mas foi, certamente, no período que o maestro Waldemar Henrique era gestor do Teatro da Paz, entre 1966 e 1980. Foi o próprio maestro quem recebeu e acondicionou o equipamento no teatro, segundo relato de Charles Alves, artista de Natal que manteve contato Waldemar Henrique a partir de 1983.

> Osmar Pinheiro propôs o apoio do INAP ao ateliê de gravura do Museu Emílio Goeldi. A gravura, como qualquer outro meio, tem que provar ser simbolicamente necessária. Qual era o desafio da instituição, com relação à produção? Como trabalhar a imensidão territorial e a diversidade de interesses? Como dar conta minimamente do que o Brasil estivesse fazendo, já que os recursos eram escassos? Era preciso apoiar o Goeldi porque a UFPA não tinha curso para a formação de artistas. (HERKENHOFF. In: ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS, GRAVURA NO PARÁ, 2008, p. 30)

O curso de xilogravura ministrado por José Lima não significou, de imediato, o início de um programa continuado de ensino da gravura em Belém. Com o encerramento do curso, em 1982, o projeto foi interrompido até a chegada, em 1983, de Charles Alves[10], gravador oriundo de Natal que foi convidado para coordenar e dar continuidade ao projeto firmado entre a FUNARTE, a SECDET e o Museu Goeldi - indicação mediada pelo maestro Waldemar Henrique[11]. Com alguém para assumir e planejar as atividades do laboratório de gravura, foram iniciadas as negociações com a direção do Museu Goeldi para o estabelecimento definitivo de um espaço destinado aos cursos nas dependências do parque, que designou o piso inferior do prédio da Rocinha como local apropriado para a instalação do ateliê. Foi Charles Alves quem montou a infraestrutura no porão da Rocinha e deu início a uma agenda regular de cursos de gravura, com ênfase nas técnicas da xilogravura e da gravura em metal, a partir de agosto de 1983. O trabalho desenvolvido pelo gravador potiguar no ateliê do Goeldi foi determinante para o ensino da gravura em Belém naquele momento. Além de implantar um ateliê público de gravura bem estruturado - em um período no qual o próprio curso de educação artística da Universidade Federal do Pará não dispunha de laboratórios equipados para suas aulas práticas -, Charles consolidou um programa que vigorou por quatorze anos com atividades pautadas em aulas práticas subsidiadas por estudos de estampas originais e reproduções de gravuras históricas brasileiras – metodologia que constituiria a

[10] Charles Alves nasceu em Natal, em 1958. Autodidata, atuou nos movimentos estudantis e culturais dos anos 70. Sua atividade com a gravura se deu nos cursos da Fundação José Augusto, em Natal, onde ministrou diversas oficinas de gravura. Chegou em Belém em maio de 1983 para assumir as atividades do ateliê de gravura do Museu Emílio Goeldi.

[11] Nos anos 70 e 80 os espaços institucionais mais importantes para exposição de arte em Belém, a Galeria Angelus e a Galeria Theodoro Braga, encontravam-se no Teatro da Paz. O contato entre Charles Alves e Waldemar Henrique se deu através do artista potiguar Gilmar Jakson, que havia realizado uma exposição na Galeria Angelus quando o maestro estava à frente do Teatro da Paz.

base do trabalho na Fundação Curro Velho duas décadas depois. A agenda do ateliê do Goeldi consistia de oficinas mensais de gravura no turno da tarde, de segunda a sexta, além de encontros para o encaminhamento de projetos artísticos, discussões e trocas de experiência entre os participantes. O espaço era constituído de três ambientes, dois deles destinados ao trabalho prático e uma sala que funcionava como galeria vinculada ao ateliê, onde as gravuras produzidas nos cursos eram apresentadas ao público e disponibilizadas para a comercialização. Charles buscou implementar uma rede de intercâmbio com outros centros onde o projeto da FUNARTE havia sido implantado, como foi o caso do "1º Intercâmbio Norte/Nordeste de Oficinas de Gravuras" que aconteceu em Natal e em Belém. Com o tempo o espaço passou a diversificar as ofertas de cursos como exigência do próprio museu, com vistas a atender a demandas da comunidade. Charles Alves permaneceu à frente do projeto até julho de 1997, quando retornou à sua cidade natal - período que registra a desativação do ateliê.

Esse primeiro período, constituído de iniciativas isoladas - além da dificuldade de acesso aos materiais e equipamentos - não foi marcado por uma produção que pudesse se destacar como marco significativo da gravura na região. Não havia, em Belém, uma tradição capaz de alimentar e expandir o afloramento desses núcleos iniciais.

Ronaldo Moraes Rêgo teve o primeiro contato com a gravura no workshop que Nestor Bastos[12] ministrou na UFPA, no começo dos anos 80. O interesse despertado pela gravura o levou a aprimorar seus estudos com Valdir Sarubbi, em São Paulo - contato que o jovem gravador havia feito na exposição individual do mestre bragantino em 1979, na Galeria Theodoro Braga, no Teatro da Paz. Ronaldo faz algumas imersões ao ateliê de Sarubbi, em São Paulo, entre 1980 e 1983. Ao retornar a Belém, em 1983, toma conhecimento da existência do ateliê de gravura do Museu Emílio Goeldi e se dirige para esse espaço com propósito de dar continuidade aos seus estudos com a gravura em metal. Contudo suas expectativas foram frustradas por não conseguir ingressar nos cursos com a alegação de indisponibilidade de vaga. No ano seguinte, em 1984, Gileno Chaves convida Ronaldo para montar o atelier de gravura na Galeria Elf, com a finalidade de dar apoio à produção nascente em gravura na cidade e oferecer cursos de aprimoramento para os artistas locais. As atividades ministradas no ateliê da Elf consolidou a formação de Jocatos, artista que se

[12] Nestor Bastos nasceu em Belém, 1950. Graduado em Arquitetura pela FU/UFPA, participou de diversas mostras nos anos 70.

destacaria, ainda nos anos 80, com uma obra gráfica marcadamente experimental. Jocatos aprendera os rudimentos da técnica sob a orientação de José Lima, mas foi no espaço da Galeria Elf, vivenciando um ambiente de trabalho profícuo partilhado por diversos artistas, que superou os ensinamentos procedimentais transmitidos no ateliê do Goeldi e deu início a uma pesquisa mais consequente com a gravura.

A Galeria Elf tornara-se um espaço de convergência para a nova geração que despontava nos anos 80, propiciou a convivência com artistas que residiam em outros estados através do seu trabalho de formação. Dentre os convidados para expor e, eventualmente, ministrar cursos no ateliê da Elf, encontravam-se Alex Cerveny, Selma Daffré, Ubirajara Ribeiro e o próprio Ronaldo Moraes Rêgo.

A convivência com Valdir Sarubbi marcou profundamente a carreira de Ronaldo Moraes Rêgo: a opção pela docência e a dedicação ao paciente trabalho com a gravura. Certamente, é desse contato prolongado com Sarubbi que Ronaldo aprimora seus conhecimentos e absorve do mestre bragantino o seu modo refinado e exigente de trabalhar, além de uma visão de mundo nutrida pela íntima relação com a natureza – qualidades que constituem a personalidade de Moraes Rêgo, como artista e educador. Sarubbi tinha consciência do seu papel na formação de um ideário artístico referenciado na sua cultura de origem.

> Creio que minha fixação nessa coisa de trabalhar com elementos da região influenciou muito os artistas que apareceram a partir daí. Se bem me lembro, antes de fixar estas características em meu trabalho, não recordo de outro artista fazendo a mesma coisa. Mas nesses trinta anos, são inúmeros os artistas paraenses que passaram a pensar a Amazônia como um motivo rico para a criação de seu trabalho artístico. (SARUBBI, Apud BITAR, 2002, p. 30)

Figura 7: Sarubbi e os Xumucuís, Bienal SP de 1971



Fonte: Acervo Marina M. Machado e Jonas Sarubbi

Figura 8: Ronaldo Moraes Rêgo, Gravura em metal



Fonte: Arquivo de imagens do autor

O curso de Educação Artística da UFPA nasceu no Centro de Letras e Artes, em 1976, estruturado a partir de um programa constituído, eminentemente, de disciplinas teóricas. Sua remodelação aconteceu após visita de representantes do Ministério da Educação e Cultura[13], que exigiram a inclusão de atividades voltadas para o fazer artístico como conteúdo indispensável no desenho curricular do curso, determinação que levaria à criação dos laboratórios destinados às disciplinas práticas. Nessa fase inicial, a Profa. Maria Luísa Távora[14] – até hoje dedicada ao ensino e à pesquisa da gravura no Brasil -, foi quem assumiu a disciplina e implantou o primeiro atelier de gravura no curso, no início dos anos 80, dando-lhe um caráter mais prático, mesmo considerando a precária infraestrutura do curso na época. A carreira da Professora Maria Luísa Távora como professora da UFPA foi breve, ingressou em 1977 e deixou o curso em 1982, para se estabelecer no Rio de Janeiro, onde atualmente leciona na UFRJ. A necessidade em constituir um corpo docente para o curso de Educação Artística levou a UFPA a promover o concurso para professores. Ronaldo Moraes Rêgo ingressou como docente do Curso de Educação Artística/Artes Plásticas, em 1985, na vaga aberta pela Professora Maria Luísa Távora. Do mesmo concurso, em 1985, mas tornado efetivo um ano depois, veio o Professor Edison da Silva Farias que, a partir de então, passou a dividir com Ronaldo Moraes Rêgo o ensino de gravura no curso. Contudo, seria Ronaldo quem, de fato, consolidaria a disciplina no, então, Curso de Educação Artística/Artes Plásticas, através de um trabalho determinado ao longo de mais três décadas dedicadas à docência[15].

Nesse período a UFPA criou os programas de extensão, projeto que ofertava cursos de arte à comunidade sem que os participantes precisassem estar, necessariamente, vinculados à academia. Foi por meio desses programas que Elieni Tenório teve seu primeiro contato com a gravura, sob a orientação de Ronaldo Moraes Rêgo. A artista daria continuidade ao seu

[13] Sobre o ano da vinda da delegação do MEC para a avaliação do curso, supõe-se que tenha sido em 1977. Em entrevista, a Profa. Zélia Amador, que ingressou em 1978, declarou que as orientações do MEC haviam sido encaminhadas antes do início das suas atividades como docente.

[14] Maria Luísa Luz Távora é graduada em Desenho e Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1972). Mestre em História da Arte e Doutora em História Social, ambos os títulos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (2006-2007).

[15] Julgo importante deixar registrado a contribuição do Professor Afonso Medeiros na complementação das informações colhidas na entrevista com a Professora Zélia Amador sobre a implantação do Curso de Educação Artística na UFPA.

trabalho com a xilogravura livre dos condicionamentos técnicos muitas vezes impostos como preceitos obrigatórios ao trabalho com essa modalidade de arte - ponto em comum com a atitude de Jocatos. Não se verifica nas gravuras de Elieni a presença de Ronaldo, ao menos na potência que constatamos os anos de convivência com Sarubbi na obra do gravador – Ronaldo Moraes Rêgo é um artista, por natureza, discreto no modo de agir e ensinar.

Figura 9: Xilogravura de Elieni Tenório, 2013



Fonte: Arquivo de imagens do autor

O ensino de gravura na UFPA, embora não incidisse diretamente na constituição uma nova geração de gravadores, fez, certamente, com que sua prática fosse revalorizada de diversas formas. A curadora Lídia Souza e os artistas Bento Oliveira, Pablo Mufarrej e João Cirilo, como exemplo de profissionais que se dedicariam ao estudo e ao trabalho com gravura ao longo de suas carreiras, devem muito às aulas de gravura quando foram alunos do curso de Educação Artística da UFPA.

Como traçar um quadro da gravura, em Belém, nos anos 80 e 90? Podemos fazer um esforço para visualizar algo a partir de um diagrama provisório, no qual o compasso demarca um arco que intercepta três vetores, as trajetórias de Sarubbi, Ronaldo e Jocatos. O que essa imagem projeta? Talvez, a busca em expressar esse momento inicial como processo contínuo e em expansão, a partir de um conjunto de forças que imprime movimento e produz história. Valdir Sarubbi não constrói sua carreira em Belém, contudo, seus elos afetivos com a

Amazônia, em particular com Bragança[16] e sua cultura, determinam muitos aspectos em sua obra. Tal enraizamento é o arco que perpassa a todos, o gesto que os agrupa. Não convergem para o lugar-comum, mas é na interioridade de um sistema cultural orgânico, vivo, que partilham referências e traçam caminhos próprios. Poéticas que inscrevem um lugar, uma paisagem , e que são afetadas profundamente por ela.

> O homem simultaneamente representa e é a paisagem. A questão implica o fato de que, ao mesmo tempo em que a ideia de paisagem emerge dele enquanto fenômeno humano e, portanto, estético – de coexistência criativa entre imagens e sentimentos - também se revela uma categoria de entendimento na hermenêutica do meio. Assim, o "animal humano" interage com o mundo fenomênico no qual é unidade em relação aos demais elementos do cenário, compondo uma rede complexa de sentidos e fluxos energéticos, numa deriva inteligente. (SILVEIRA. In: PAISAGEM E CULTURA, 2009, p. 73)

Assim, não podemos falar em um movimento que, de forma inequívoca, marca um período, mas identificar forças cuja dinâmica pode sugerir o desenho de um fenômeno em curso. O lapso que se verificaria nos anos 90 não pode ser compreendido como hiato, mas latência; o que aconteceria a partir de 2001, com a emergência de um novo movimento, é a transformação do diagrama em um quadro mais complexo de forças. Vale salientar que, nos anos 90, os projetos implementados na década anterior mantiveram-se ativos, como o ateliê do Goeldi – que encerrou em 97 – e o curso de Educação Artística da UFPA com seus programas de extensão, mas não chegaram a gerar um movimento a ponto de consolidar a prática da gravura na região. Esses núcleos não eram projetos independentes pautados em uma agenda própria, derivaram de iniciativas institucionais e seria a partir das premissas e interesses desses organismos que suas ações eram determinadas.

Em dezembro de 1990, foi criada a Fundação Curro Velho, centro de arte-educação voltado para a comunidade com o propósito de atender, prioritariamente, estudantes das escolas públicas e jovens em situação de vulnerabilidade social. Desde sua implantação a instituição oferece regularmente cursos e oficinas de arte como forma de complementação à

[16] Município do Estado do Pará localizado no litoral atlântico, é um o maior polo pesqueiro da região. A Marujada, auto de culto a São Benedito, é a manifestação da cultura popular mais importante da localidade. As tradições populares de Bragança são temas recorrentes na obra de Valdir Sarubbi.

formação escolar, além de programas direcionados para a qualificação técnica e a capacitação de educadores em arte - este centro foi criado pela artista e Professora da FAU/UFPA Dina Oliveira com a importante colaboração do arquiteto e, também, professor da FAU/UFPA, Jaime Bibas.

Ainda no período de implantação da instituição, em 1991, foram ministradas algumas oficinas de xilogravura, orientadas por mim. Contudo, devido à falta de infraestrutura não foi possível manter um programa continuado. Seria através do trabalho persistente de Jocatos e de Ronaldo Moraes Rêgo que os esforços empreendidos em promover a gravura na década de 80, em Belém, não se tornaram inócuos. Nos anos 90, a gravura artística subsiste a partir das suas atuações, como artistas e educadores.

1.2 A Retomada do Movimento

Jocatos manterá, na década de 90, dentro do programa de atividades ofertado à comunidade pela Fundação Curro Velho, um espaço reservado ao ensino de processos gráficos. Sem poder contar com um ateliê equipado para a gravura, voltará seu interesse para experimentos com a monotipia, Jocatos chega a ministrar algumas oficinas de xilogravura, porém condicionado à precariedade disponibilizada pela falta de infraestrutura.

O Curro Velho, desde sua fundação, em dezembro de 1990, contou com o laboratório de serigrafia que ensinava técnicas básicas de estampagem. Contudo, o enfoque pragmático do modelo educacional, com vistas a atender uma orientação pedagógica de caráter imediatista, voltada para a geração de renda, empobreceu o rico campo de pesquisa com a gráfica. A imagem, que deveria ser indutora de seus meios de realização, na maioria das vezes, era fornecida pelo instrutor e, normalmente, negociada com a instituição para ser empregada na ornamentação de seus produtos; os alunos tornavam-se técnicos amadores, meros reprodutores de modelos visuais – muitas vezes questionáveis –, além de não serem estimulados a desenvolver suas potencialidades através do exercício com a criação como modelo de construção de conhecimento.

A implantação do núcleo de gravura, em 2001, não se deu por interesse da instituição em ampliar sua oferta de oficinas, tampouco pela necessidade em reorientar as bases de seu modelo educacional com a serigrafia. Não partiu da gestão do órgão a demanda em criar um

atelier público de gravura, foi minha a iniciativa em propor a criação de um espaço dedicado ao ensino da gravura[17].

A primeira oficina de gravura, ainda em 2001, com a xilogravura, antes da instalação do laboratório, apontava para a nova metodologia que seria empregada no ateliê do Curro: o ensino da gravura através do estímulo ao trabalho com a criação. O que se enfatizou, como proposta educacional, para o nascente ateliê de gravura, foi a experiência com a Arte.

[17] Retornei à cidade em 2001, após residir dezessete anos em São Paulo. Comecei, ainda em 2001, a trabalhar na criação do ateliê do Curro. Trouxe da longa vivência em São Paulo, a experiência de ter desenvolvido meu trabalho nos ateliês públicos do Museu Lazar Segall e do MAM, o Fancesc Domingo; atuado em diversos projetos educacionais, como a implantação do serviço educativo do Museu de Arte de São Paulo e na criação do coletivo de arte Atelier Piratininga, experiências que norteariam meu trabalho na Fundação Curro velho.

O Atelier Piratininga foi criado em 1994, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo, por um grupo de jovens artistas que procuravam um espaço para produzir e veicular seus trabalhos com liberdade e autonomia. Seu modelo de trabalho colaborativo e autogerido estimulou artistas mais novos a adotar essa forma de organização, que se convencionou chamar de coletivo de arte. Por ser constituído majoritariamente por gravadores, suas instalações e projetos – cursos, intercâmbios e exposições – destinavam-se mais à difusão e à prática com a gravura. Em 1999, o Pira se estabeleceu no bairro de Vila Madalena, onde encontra-se até hoje em atividade coordenado por uma segunda geração de gravadores.

Figura 10: Oficina de xilo no Curro Velho antes da instalação do ateliê, em 2001



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 11: Oficina de xilo no Curro Velho antes da instalação do ateliê, em 2001



Fonte: Arquivo de imagens do autor

É fato que o vazio metodológico verificado nas atividades oferecidas no laboratório de serigrafia do Curro foi consequência da inexistência de um projeto mais amplo que envolvesse, de forma integrada, os diversos campos do conhecimento e das linguagens artísticas praticadas em seus espaços; não houve qualquer interesse em trazer para o debate, no momento de implantação do seu programa educacional, até por desconhecimento, as pesquisas sobre arte-educação que já se encontravam bastante avançadas quando a instituição abriu suas portas. A falta de um direcionamento comum persiste, ainda hoje, no projeto educacional do Curro Velho.

O núcleo de gravura instituiu um modelo educacional diferenciado, que atenderia, além da agenda de atividades demandadas pela oferta de oficinas da instituição, grupos com interesses mais específicos em receber orientações técnicas dirigidas para o desenvolvimento de projetos artísticos. Transformou-se, desde a sua implantação, em um espaço aberto ao debate e à produção da gravura contemporânea em Belém.

Figura 12: Chegada da prensa no Curro



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 13: Instalação do ateliê do Curro, em 2001



Fonte: Arquivo de imagens do autor

O primeiro passo para a implantação do núcleo foi a instalação de um espaço próprio, com as condições adequadas ao ensino e à prática das duas modalidades originais de gravura, a xilogravura e a gravura em metal - a prensa talho-doce[18] viria do antigo atelier do Museu Emílio Goeldi. A transferência do equipamento para a Fundação demandou meses de negociações e de trâmites burocráticos.

O ano de 2001, período que compreende a implantação do projeto, foi marcado pelos cursos ministrados por mim , com a finalidade de qualificar instrutores para assumir a agenda de oficinas. Três jovens se destacariam nesse período pela dedicação e assiduidade: Bento Oliveira, Elaine Arruda e Pablo Mufarrej. Bento Oliveira, cabo-verdiano e estudante do curso de Educação Artística da UFPA, nesse mesmo ano assumiria as atividades das oficinas. Ainda em 2001, fui convidado pelo Instituto de Artes do Pará para mediar e coordenar o projeto "Procedimentos da Gravura em Metal" com o gravador Prof. Doutor da USP, Evandro Carlos Jardim. As atividades práticas e as palestras foram realizadas, respectivamente, no laboratório de gravura da UFPA e no IPHAN.

[18] Equipamento utilizado para imprimir a gravura em metal. Talho-Doce deriva do antigo termo que designava a técnica da calcogravura com o buril, na qual a imagem era produzida por incisões sobre a superfície do cobre.

Figura 14: Workshop de Evandro Carlos Jardim, UFPA



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura15: Oficina de Paulo Penna no Curro Velho



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Em 2002, com o espaço estruturado, o ateliê da Fundação recebeu o artista e gravador paulista Paulo Camilo Penna para orientar o curso de xilogravura, dentro do programa de capacitação para instrutores da instituição. Os intercâmbios durante os anos de implantação do

núcleo de gravura do Curro foi uma forma de proporcionar o contato com as escolas de gravura de outros centros e ampliar os referenciais no âmbito do programa de formação. Não deixou de ser, também, uma reação ao estado de isolamento em que se encontrava a prática dessa modalidade de arte na região - em certo sentido, o ateliê do Curro retomava, em uma perspectiva mais ampliada, o projeto iniciado por Gileno Chaves, na Galeria Elf, nos anos 80.

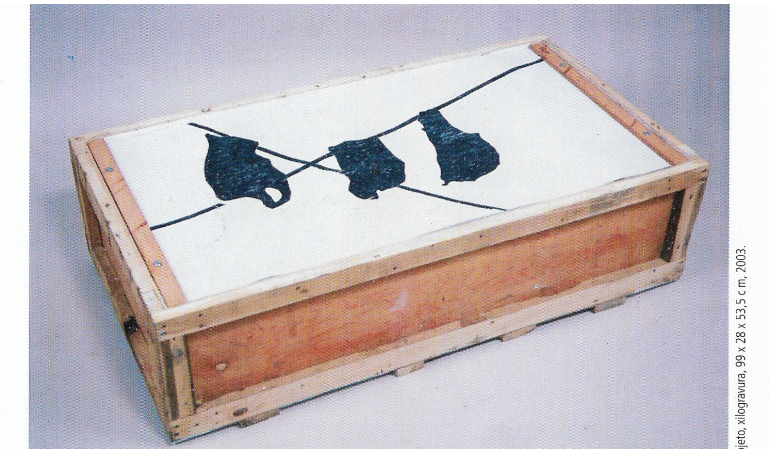
Para implementar um programa de formação continuada, a Fundação Curro Velho deveria encontrar meios de oferecer condições para o trabalho com a gravura, tendo em vista a qualificação de instrutores e o estímulo à pesquisa - a dificuldade de acesso aos materiais e equipamentos necessários ao trabalho com essa modalidade de arte era uma questão a ser superada. Dessa forma, o ateliê de gravura do Curro passou a disponibilizar sua infraestrutura para quem desejasse desenvolver projetos artísticos, ou aprofundar suas pesquisas com os processos da xilogravura e da gravura em metal. Os cursos eram ofertados nos primeiros horários do turno da manhã e da tarde, o tempo restante era dedicado ao atelier livre de criação. Esse modelo criou um grupo de artistas gravadores que logo se destacaria no circuito artístico da cidade. Em 2005, fiz um breve resumo do projeto para o catálogo da III Bienal Internacional de Gravura de Santo André.

> Fato de grande importância para o desenvolvimento da gravura em Belém foi a instalação, na Fundação Curro Velho, em 2001, do atelier público de gravura da cidade – projeto coordenado pelo curador deste segmento e com total apoio da Profa. Dina Oliveira, atual gestora da instituição. Sua implantação tem possibilitado difundir a gravura tanto entre os alunos da rede pública do ensino médio, quanto entre os estudantes universitários, que acorrem à instituição para suprir as deficiências da infraestrutura acadêmica. O ateliê da Fundação, além das oficinas regulares, disponibiliza seus horários vagos para artistas que queiram desenvolver seus projetos em gravura, o que vem fomentando uma produção nascente e vigorosa na cidade. (SOBRAL. In: 3ª BIENAL DE GRAVURA DE SANTO ANDRÉ, 2005, pg. 59)

Em maio de 2003, a curadora Lídia Souza[19] realizou, no Banco da Amazônia, a coletiva "Gravura.com", com nove artistas paraenses, dentre eles, dois gravadores formados no núcleo de gravura do Curro, Pablo Mufarrej e Júnior Tutyia. Lídia ressaltou o caráter experimental da produção emergente como "perspectiva renovada da gravura contemporânea". À parte a real efetividade de alguns programas presentes, vale destacar a obra de Pablo Mufarrej, instalação na qual desloca a xilogravura da parede para um arranjo de caixas no chão da galeria, expandindo o campo de experiência da gravura em transversalidade com a linguagem tridimensional.

> Não cabe nesta perspectiva renovada da gravura contemporânea, tão somente a aparência do objeto artístico em tímidos suportes bidimensionais, tal e qual havia muito produzido nas exposições de gravura apresentadas por esses "Brasis do Norte" – salvo as parcas exceções. Tampouco, arroubos experimentais que se esvaem na gratuidade do estranhamento, mas e fundamentalmente, a materialização do objeto estético, de cujo vigor transbordam elementos da linguagem não verbal e da realidade próxima de cada indivíduo, manancial do vocabulário plástico da arte e da cultura. (SOUZA. In: GRAVURA.COM, 2003, p. 05)

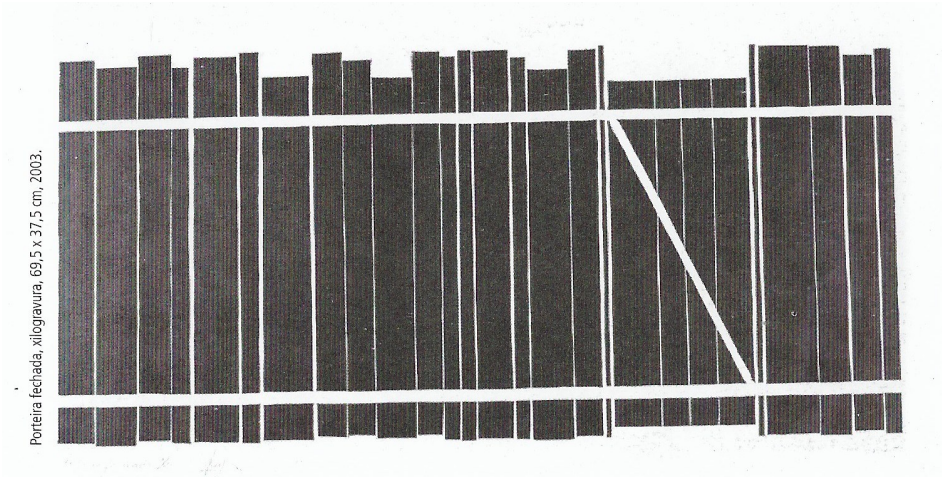
Figura 16: Obra de Pablo Mufarrej



Fonte: Catálogo da coletiva GRAVURA.COM

[19] Lidia Souza é graduada em Educação Artística/Artes Plásticas e Mestre em Artes pela UFPA. Atuou em diversas curadorias sobre arte contemporânea. Foi responsável pelo programa de residência artística com a prefeitura de Wiesbaden, na Alemanha.

Figura 17: Xilogravura de Jr. Tutyia



Fonte: Catálogo da coletiva GRAVURA.COM

A publicação de "Gravura.com" contou, ainda, com o encarte educativo constituído de um breve histórico, além de glossário com informações sobre movimentos artísticos, períodos e modalidades técnicas da gravura. O programa educativo promoveu palestras e visitas guiadas, e disponibilizou material audiovisual - mostra de documentários do acervo do projeto Arte na Escola. A necessidade em difundir a técnica da gravura e torná-la familiar ao público, foi a tônica das primeiras exposições dedicadas a esta modalidade de linguagem, que começariam a acontecer de forma mais regular, em Belém, a partir de 2003[20].

Em outubro de 2003, aconteceu a primeira grande coletiva de gravura em Belém. Até aquela data, foi, sem dúvida, o maior projeto dedicado a essa modalidade artística realizado na cidade – considerando o seu formato, volume de obras, artistas, diversidade e abrangência. A exposição foi provocada pelo artista e, então, coordenador da Casa da Memória da Universidade da Amazônia, Jorge Eiró.

[20] O encarte educativo elenca três objetivos, que podem ser considerados como premissas às ações de formação agregadas às exposições de gravura nesta fase de consolidação do movimento, são elas: sensibilizar o público visitante através de estratégias que possibilitem o diálogo interdisciplinar, enfatizando a arte da gravura como patrimônio cultural brasileiro; difundir a produção local de gravura contemporânea, salientando a importância desta técnica para a história da arte brasileira; estabelecer parcerias junto a instituições voltadas ao ensino e à difusão da arte para a promoção de atividades educativas, contribuindo para a formação de público apreciador/consumidor, bem como para o acesso e a democratização aos bens culturais. (SOUZA. In: GRAVURA.COM/ENCARTE EDUCATIVO, 2003, p. 01)

A UNAMA reunira em seu acervo, ao longo das sucessivas edições do “Salão de Pequenos Formatos”, um conjunto significativo de gravuras, material que precisava ser disponibilizado e difundido para a comunidade. Porém, como a coleção contava apenas com obras em formatos pequenos, apresentei ao Prof. Jorge Eiró a proposta de uma coletiva que propiciasse a leitura do acervo ao lado de um quadro mais abrangente da gravura contemporânea brasileira. Projeto que resultou, na Galeria Graça Landeira da Universidade da Amazônia, a exposição “Múltiplos”.

> A mostra reúne um conjunto de gravuras do acervo da Casa da Memória, parte significativa da coleção desta Universidade formada principalmente pelas aquisições efetuadas ao longo de nove edições do Salão de Pequenos Formatos. Este recorte de nosso acervo ganha um relevo especial nesta exposição por apresentar-se em meio às obras dos mais expressivos nomes da gravura contemporânea brasileira, ilustres convidados criteriosamente selecionados pela curadoria. A ação curatorial e a arquitetura do ambiente expositivo ressaltam a diversidade e a atualidade da gravura em seu diálogo com a contemporaneidade, apresentando um espectro abrangente e multifacetado da produção nacional. (EIRÓ; FRANCO. In: MÚLTIPLOS, 2003, p. 02)

Figuras 18: Coletiva Múltiplos, Galeria Graça Landeira



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figuras 19: Coletiva Múltiplos, Galeria Graça Landeira



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figuras 20: Coletiva Múltiplos, Galeria Graça Landeira



Fonte: Arquivo de imagens do autor

O trabalho curatorial trouxe, para o centro do debate artístico, a imagem gerada pela matriz - seja ela gravada por processos tradicionais, fotomecânicos ou pelas novas tecnologias. Ou seja, a forma construída na matriz seria o ponto de convergência. Tal delimitação possibilitaria a inclusão de experiências múltiplas, da xilogravura à fotografia

digital. O enfoque proposto deslocava a gravura do território das categorias tradicionais, para pensá-la de forma ampliada no horizonte da cultura contemporânea - visão compartilhada pela superintendente da Fundação Curro Velho, instituição parceira no projeto:

> Neste sentido, a parceria UNAMA/Fundação Curro Velho gerou momento de aprofundamento de formação e informação com o projeto "Múltiplos". A realização dos workshops nos ateliês da Fundação com os professores Marco Buti e Eduardo Kalif, proporcionou aos estudantes e artistas locais a oportunidade ímpar de aquisição de novos conhecimentos e de trocas de experiências, tratando a imagem e as novas relações que a gravura, hoje, estabelecem em suas formas de linguagem contemporânea. (OLIVEIRA. In: MÚLTIPLOS, 2003, p. 08)

Figura 21: Gravuras de Marcelo Grassmann na FCV



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 22: Workshop de gravura com Marco Buti



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Dois espaços pontuaram o itinerário da mostra: a Galeria Graça Landeira e a Fundação Curro Velho. Na Galeria Graça Landeira, encontrava-se a exposição principal, com trabalhos dos cinquenta artistas participantes, dentre eles, Jr. Tutyia e Pablo Mufarrej, egressos do ateliê do Curro. Para compor a sala do artista homenageado, o paraense Valdir Sarubbi - falecido dois anos antes da realização do evento - designamos seu grande amigo e marchand, Gileno Chaves[21]. No auditório da UNAMA aconteceu a palestra "A Gravura como Processo", proferida pelo gravador e professor da USP Marco Buti. A Fundação Curro Velho foi o local dedicado ao segmento educativo do projeto, cuja programação contou com a exposição didática, intitulada "Construção da Imagem na Gravura de Marcelo Grassmann", com estampas originais do artista, além dos workshops de Eduardo Kalif, "Fotografia Experimental", e de Marco Buti, "Gravura em Metal".

[21] Gileno Chaves, na ocasião, possuía um acervo significativo de gravuras do artista bragantino. Contudo, apresentou uma série de provas de estado de uma única matriz, que, segundo relato do próprio Gileno, haviam sido descartadas pelo artista. O marchand, ao preservar essas estampas, deixou um registro valioso e íntimo do método de trabalho de Sarubbi.

O encerramento do projeto se deu com a participação indireta de dois coletivos de arte paulistas, o Atelier Piratininga e o Espaço Coringa, que disponibilizaram um lote de cartazes impressos em xilogravura para as intervenções lambe-lambe[22], "A Cidade como Suporte, A Gravura Contemporânea no Espaço Urbano", nos espaços públicos da cidade - ação integrada ao segmento educativo de projeto.

> Cartazes Lambe-Lambe é um projeto coletivo coordenado pelos ateliês Piratininga e Espaço Coringa, de São Paulo, e que reúne artistas e poetas para produzir cartazes feitos em xilogravura e tipos móveis em madeira. Estes cartazes passam agora a ser colados em muros de algumas cidades, entre elas Belém, como parte da Mostra Múltiplos. São dezoito participantes trabalhando em cooperação para que o projeto continue se desdobrando em novas iniciativas. Esse tipo de ação é comum em ateliês coletivos como o Piratininga e o Espaço Coringa, onde a reunião de artista proporciona uma maior interação com a cidade (PROJETO LAMBE-LAMBE. In: MÚLTIPLOS, 2003, p. 08)

Pensar a imagem impressa na condição de objeto destituído de autoria, deslocado dos ambientes institucionalizados dos museus e disseminado na realidade cotidiana da cidade, foi uma abordagem de chave benjaminiana, pela qual, até o momento, a gravura não havia sido tratada em Belém. O projeto Lambe-Lambe institui um marco importante, abriu novas perspectivas de circulação da gravura, que, alguns anos depois, se consumariam nos projetos de intervenção urbana dos coletivos Atelier do Porto e do Aparelho.

> A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Aquilo que desaparece nessas circunstâncias pode ser compreendido sob o conceito de aura. O que desaparece na época da reprodução técnica a obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e seu significado estende-se para além do âmbito da arte. A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi produzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a

[22] Lambe-lambe é um termo empregado para designar o trabalho dos coladores de cartazes de São Paulo. Esta expressão foi adotada pelos artistas que formavam os coletivos Atelier Piratininga e Espaço Coringa, que, no começo dos anos 90, promoviam ações interventivas com cartazes xilográficos nos muros da capital paulista.

> reprodução, ela substitui a experiência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza. Esses dois processos provocam um forte abalo na tradição, constituindo o reverso da crise atual e da renovação da humanidade. Eles estão em estreita relação com os movimentos de massas de nossa época. (BENJAMIN. In: BENJAMIN E A OBRA DE ARTE. TÉCNICA, IMAGEM, PERCEPÇÃO, 2012, p. 13)

A gravura exige da atividade curatorial uma apreciação mais especializada. Conhecer os processos técnicos da linguagem significa, para o curador, despertar os sentidos para a interioridade da obra, que, no que concerne à estampa, é condição essencial para tratá-la com propriedade. Lídia Souza, em "Gravura.com", buscou complementar seu breve texto de apresentação por meio de um encarte educativo, de cunho didático, com orientações didáticas sobre a gravura. A publicação de "Múltiplos" contou com o longo ensaio de Marco Buti, "A Gravação Como Processo de Pensamento", esforço de reflexão sobre a gravura como modalidade de linguagem artística, cuja sintaxe resulta do processo de transformação da técnica manual pela "técnica vivida", "quando a técnica torna-se um canal de comunicação da mente com a matéria" (BUTI, 2003). O reconhecimento dos processos implicados no trabalho com a gravura, passará a exigir das curadorias mediações menos generalistas e textos mais específicos.

> A elaboração de uma gravura, assim como de qualquer obra de arte, é acompanhada de uma intensa atividade mental. A manifestação no plano material corresponde uma rede de associações, influências, memórias, anseios, conhecimentos, reflexões que, justamente ao realizar-se, atinge a máxima concentração e exigência: torna-se forma. É um processo vivo, cuja consequência mais digna é a própria obra. É também o único resultado que o eventual espectador poderá avaliar. Porém, para o artista, esta mesma obra foi muito mais processo, simultaneidade de matéria e pensamento, imperceptível de um ponto de vista externo. Até um observador postado ao lado do artista durante todo o período de elaboração só teria conhecimento da ação física, sem os correspondentes processos mentais. No caso específico da gravura, parece haver ainda mais dificuldade em se compreender essa conexão, devido, creio, ao pouco conhecimento de sua história e seus processos, e à escassez de textos realmente reflexivos. (BUTI. In: MÚLTIPLOS, 2003, p. 03)

Figura 23: Oficina de xilogravura em Marabá



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 24: Xilo-Varal no centro da Velha Marabá



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Ainda em 2003, o Instituto de Artes do Pará convidou-me para ministrar, em Marabá, o curso "Gravura em Madeira, da matriz à estampa", para artistas da região. O resultado da

oficina foi apresentado para a comunidade, na forma de cordel, no centro histórico da Velha Marabá.

Neste ponto do relato, gostaria de identificar algumas respostas decorrentes dessas ações formativas como sinais de sua efetividade na cena artística local. Em 2007, Antônio Botelho, artista marabaense que participou do curso, em 2003, recebeu a Bolsa de Pesquisa do Instituto de Artes do Pará com o projeto "Digitais de Família", no qual se apropriava de tábuas de corte de carne das donas de casa de Marabá, para, em seguida, empregá-las como matrizes xilográficas. Nessa mesma edição do edital do IAP de 2007 e, na seguinte, 2008, dois artistas, egressos do ateliê da Fundação Curro Velho, seriam contemplados com projetos em gravura, Jean Ribeiro e Júnior Tutyia, respectivamente. A maturidade e a excelência da obra gráfica de Tutyia, iniciada e desenvolvida no ateliê do Curro, atesta o ambiente profícuo de discussão e produção implementado naquele espaço. Marisa Mokarzel, no catálogo do edital do IAP de 2008, lança um olhar preciso sobre as gravuras de Júnior, aproximando-as, assertivamente, de artistas e tendências representativas da arte brasileira.

> Júnior TamutuTutyia, de origem japonesa, veio para Belém em 1954 depois de ter morado no Rio de Janeiro. O artista escolhe a xilogravura para desenvolver a sua linguagem artística. Seu universo xilográfico traz a meticulosidade e a paciência oriental ao mesmo tempo em que se ajusta ao abstracionismo geométrico no qual são perceptíveis as referências formalistas de Lygia Pape e Amilcar de Castro, assim como a admiração por Evandro Carlos Jardim.
>
> Na pesquisa *Linhas, Formas, Volumes: Ordenação Poética*, Tutyia transforma os fragmentos arquitetônicos de portas, paredes e janelas em figuras geométricas que são valorizadas a partir de princípios formalistas, herdados do modernismo. Muitas vezes o artista fotografa o ambiente cotidiano, tendo em mente o enquadramento do que se transformará em gravura. Como Cèzanne, converte a porta em quadrado, retângulo, para depois ordenar a composição com apuro de texturas, linhas e sombras. Assume a síntese, traduz o complexo em simplicidade.
>
> Entre o Oriente e o Ocidente o artista internaliza as confluências continentais, constrói um universo gráfico rigoroso e sensível. (MOKARZEL. In: CIRCUITO DAS ARTES 2008/ARTES VISUAIS, 2008, p. 5-6)

Figura 25: Trabalho de Antônio Botelho



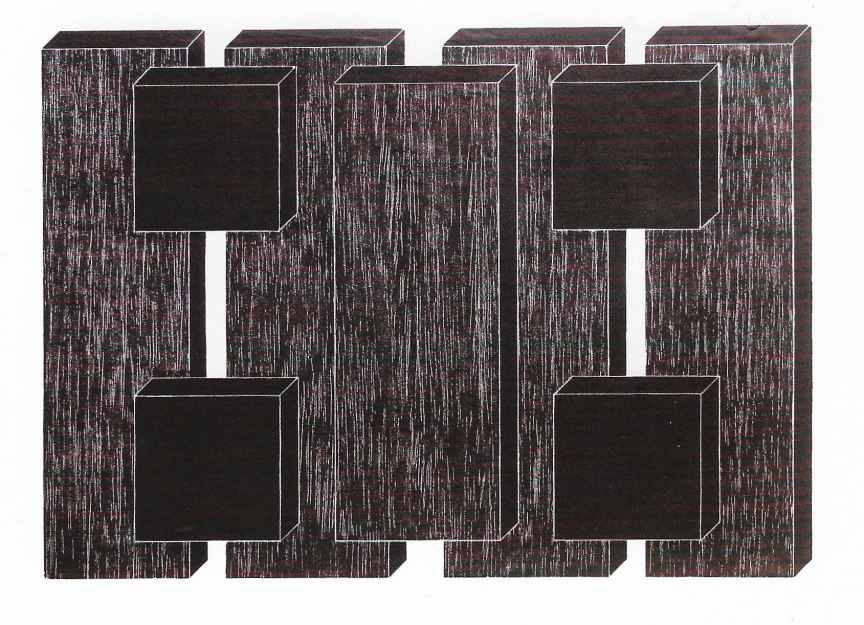
Fonte: Catálogo do Circuito das Artes, 2007, IAP

Figura 26: Xilogravuras de Jean Ribeiro



Fonte: Catálogo do Circuito das Artes, 2007, IAP

Figura 27: Xilogravura de Jr. Tutyia



Fonte: Catálogo do Circuito das Artes, 2007, IAP

Em 2004, a décima edição do "Salão de Pequenos Formatos" dedicou uma sala especial ao meu trabalho e ao de Ronaldo Moraes Rêgo, gravadores, que, naquela ocasião, respondiam pelo ensino da gravura em Belém. Coube à Professora Jussara Derenji, o ensaio crítico. Nesse mesmo ano, o ateliê da Fundação encontrava-se plenamente estabelecido e contava com uma nova geração de gravadores formados no próprio espaço, que passaram a ministrar e planejar as oficinas de xilogravura e de gravura em metal, oferecidas, preferencialmente, para os estudantes das escolas públicas. Nesse ano, recebi, por intermédio do artista Eduardo Verderame, a biblioteca de gravura da professora da USP e eminente artista Regina Silveira, material que transferi imediatamente para a Fundação Curro Velho. O ateliê do Curro, com a sua modesta, porém eficiente infraestrutura, transformara-se no grande celeiro de gravadores da região Norte.

> Em 2004, o atelier da Fundação encontra-se plenamente estabelecido e se transforma em referencia no ensino e produção da gravura no norte. É importante assinalar que a geração formada no atelier passa a ministrar as oficinas e assumir a responsabilidade pelo planejamento das atividades, estratégia que viria fortalecer o projeto ao oferecer alternativas de renda para os novos gravadores. (SOBRAL. In:

ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS, GRAVURA NO PARÁ, 2008, p. 20)

Figura 28: Ateliê livre para projetos em gravura na FCV



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 29: Oficina de xilogravura



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Em 2005, a curadora geral da III Bienal Internacional de gravura de Santo André, Paula Caetano, por indicação do artista Ernesto Bonato, que acompanhava o trabalho que estava sendo realizado em Belém, convidou-me para ser curador da delegação paraense na mostra.

> Pensando na coabitação de culturas e universos singulares, num contexto de comunicação planetária cada vez mais global, trouxemos artistas de diversos pontos do Brasil como Belém do Pará e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, além de importante representação internacional: Canadá, Espanha, Japão, Itália, México e Portugal. (CAETANO. In: 3ª BIENAL DE GRAVURA DE SANTO ANDRÉ, 2005, p. 07)

Este segmento da Bienal, intitulado "A Gravura em Belém", contou com as obras de Alexandre Sequeira, Júnior Tutyia, Jean Ribeiro, Ronaldo Moraes Rêgo, Jocatos e Pablo Mufarrej – além de obras minhas. O projeto de gravura na Fundação Curro Velho foi apresentado ao público dentro do ciclo de encontros do evento, proferi a palestra no eixo temático "Ações de Formação na Gravura, Duas Experiências: em Belém do Pará e na Cidade do México".

A Bienal de Santo André possibilitou a irradiação do movimento e o reconhecimento da gravura paraense em um circuito de porte internacional, pela primeira vez, desde a implantação do ateliê do Curro. Propiciou contatos que frutificaram alguns anos depois, com o galerista Eduardo Bensen e a artista canadense Jeanne Chantal. Esta última, veio a Belém no ano seguinte e, junto comigo, iniciamos projetos de intercâmbio entre artistas paraenses e canadenses.

Figura 30: Participação da gravura paraense na III Bienal Internacional e gravura de St. André



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 31: Participação da gravura paraense na III Bienal Internacional e gravura de St. André



Fonte: Arquivo de imagens do auto

Na edição de 2005 do Arte Pará, a participação da nova geração de artistas paraenses com trabalhos em xilogravura, levou a curadoria a reservar um capítulo específico para a gravura no catálogo do Salão. O breve texto "No Fio da Madeira", de Paulo Herkenhoff, abarca poéticas que compõem o arco temporal moderno e contemporâneo e trata a nova produção que emergia naquele momento, em Belém, como um movimento artístico a ser considerado no quadro da gravura contemporânea brasileira. As evidências constatadas nas obras de Jr. Tutyia e Daniel Fernandes, artistas selecionados no Salão, decorriam da proposta educacional empreendida no ateliê do Curro.

> A difusão da gravura verificada nesses últimos anos introduziu conteúdos até então pouco conhecidos da arte brasileira no Pará. Por exemplo, a obra de Goeldi passa a repercutir quando um público mais amplo tem o primeiro contato com os métodos de trabalho da xilogravura a partir da apreciação das estampas do grande mestre moderno. Compreende que existe um sentimento pouco cultivado de identificação com uma cultura nacional como, também, o lastro de uma tradição que lhes pertence, mas que, por falta de oportunidade, foram privados de reconhecerem-se nela. O primeiro passo é reatar os laços. A produção recente marcada pelo vínculo que a geração emergente de gravadores paraenses absorveu da tradição da gravura brasileira , por conta do programa proposto pelo atelier da Fundação, ampliou os debates sobre arte contemporânea na região, dominados pela fotografia ou por tendências assinaladas nas discussões acadêmicas. (SOBRAL. In: ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS, GRAVURA NO PARÁ, 2008, p. 22)

O ano de 2006 representou o encerramento do primeiro ciclo de projetos vinculados à Fundação Curro Velho e o início do trabalho em rede com outras instituições e produtores independentes. A primeira grande ação de 2006, de caráter independente, foi a coletiva internacional de gravura, "Gráfica Contemporânea", constituída de uma agenda de intercâmbio, palestras, ações públicas e workshops, que contou com artistas locais, paulistas e de outros países, Canadá e Holanda. O projeto foi concebido e coordenado por mim, e realizado pelo Instituto de Artes do Pará, em parceria com o Centro Cultural Brasil Estados Unidos.

Figura 32: Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 33: Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

A coletiva “Gráfica Contemporânea”, realizada na Galeria do CCBEU, apresentou, além das modalidades tradicionais, a gravura em interface com as novas tecnologias e em perspectiva ampliada com outras linguagens, a partir das obras de vinte e seis artistas: da fotografia ao vídeo; da xilogravura à imagem digital - orientação curatorial que trouxe a Belém questões que pautavam os debates acerca do emprego das novas mídias associados aos meios consagrados da gravura.

Figura 34: Exposição Gráfica Contemporânea



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 35: Performance de Paul Donker



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Além da coletiva, o projeto promoveu um ciclo de debates realizado no Instituto de Arte do Pará, que contou com a seguinte programação: apresentação dos artistas e curadores, Paul Donker e Jeanne Chantal, da Holanda e do Canadá, respectivamente, sobre a gravura contemporânea em seus países; seminário do professor da UFPA Ernani Chaves, "A Ideia de Originalidade na Obra de Arte"; relato sobre as ações nos espaços urbanos do Atelier Piratininga e do Espaço Coringa, em São Paulo, "Projeto Lambe-Lambe: Intervenções Urbanas", com Ernesto Bonato e Fabrício Lopez. Concomitante às palestras, aconteceu o workshop de cartazes xilográficos ministrado por Ernesto Bonato e Fabrício Lopez, atividade que resultou em um espaço de convivência e de troca de experiências entre os participantes locais e os artistas convidados. O material produzido no workshop foi empregado na intervenção "Lambe-Lambe", que consistiu na fixação das xilogravuras em áreas públicas da comunidade da Vila da Barca, bairro da periferia de Belém, vizinho à Fundação Curro Velho.

Figura 36: Workshop de cartazes xilográficos no IAP



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 37: Workshop de cartazes xilográficos no IAP



Fonte: Arquivo de imagens do autor

O projeto Gráfica Contemporânea selou os novos rumos que o movimento da gravura tomaria a partir de então, deslocando-se do ateliê do Curro, que cada vez mais acomodava-se à rotina de oficinas, para o trabalho em rede com galerias, instituições, coletivos de outros estados e nacionalidades. De fato, o momento era outro, as exposições de gravura, em Belém, não podiam mais ser pensadas a partir de categorias estanques, identificadas apenas com as modalidades tradicionais praticadas no ateliê da instituição.

Figura 38: Cartaz de Paul Donker na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 39: Aplicação de cartazes na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

A imagem xilográfica é, pela natureza de seus processos, portadora de uma mensagem visual direta, econômica e objetiva, atributos claros ao artista gravador contemporâneo lastreado por uma história de engajamento dessa linguagem com a crítica social - a raiz da xilogravura moderna, renovada no seio do movimento expressionista, adentra essa tradição política. Não seria gratuita, então, a escolha de uma área degradada para realizar o fechamento do Gráfica Contemporânea, a Vila da Barca[23], no Telégrafo; tampouco, os atributos de linguagem da xilogravura seriam, por si só, os motivadores dessa ação. Incide sobre esse grupo de artistas a necessidade em orientar suas visões a partir da realidade vivenciada nos dias de imersão em Belém. A demarcação de uma área pública marcada por conflitos sociais, transformara o Lambe-Lambe em ação engajada. Os muros, onde foram realizadas as

[23] A Vila da Barca encontra-se localizada no bairro do Telégrafo, em Belém, ao lado da Fundação Curro Velho. Sua origem está associada à população ribeirinha que começou a migrar para a capital na primeira metade do século passado. Houve o início das obras de verticalização e urbanização da área, contudo somente algumas unidades foram concluídas. As construções de madeira sobre o alagado dominam a paisagem da comunidade e, como ocorre na periferia das grandes cidades, a população sofre com a degradação social e o crescimento da criminalidade entre adolescentes.

intervenções, transformaram-se em suporte e símbolo do apartamento humano no tecido urbano e social da cidade - obra e paisagem operam um sistema de coesão que resulta na unidade formal do discurso poético.

.

Figuras 40: Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figuras 41: Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca.



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figuras 42: Ação Lambe-Lambe na Vila da Barca.



Fonte: Arquivo de imagens do autor

O Gráfica Contemporânea instituiu um novo modelo para projetos em arte na cidade, incorporou à exposição, palestras, atividades de criação, imersões, intercâmbio, debates e ações interventivas em espaços públicos - modelo que seria adotado somente uma década depois pelo Coletivo Aparelho, na região do Porto do Sal. A gravura, por meio da ação Lambe-Lambe, no âmbito desse projeto, tornara-se o idioma comum entre os artistas e a comunidade da Vila da Barca.

Figura 43: Intervenção de Ernesto Bonato e Fabrício Lopez com o cartaz Rinocerus, Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 44: Intervenção de Ernesto Bonato e Fabrício Lopez com o cartaz Rinocerus, Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Trabalho que apontou para as transformações e os riscos decorrentes de uma urbanização acelerada e sem garantias para a comunidade ribeirinha, foi a intervenção de Paul Donker, “Explícito Sem Ser Explícito”, nos tapumes das obras. Interessou ao artista a ideia do delito como instrumento da ação: a realização de um texto xilográfico a partir da tipologia do picho; a denúncia nos tapumes das obras de verticalização da favela. Esta obra não passaria

despercebida pelo curador do Arte-Pará, Paulo Herkenhoff, que a incluiu no catálogo do evento, na edição de 2006.

Figura 45: Intervenção de Paul Donker na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 46: Intervenção de Paul Donker na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

> Paul Donker Duyvis aponta a discriminação e a violência às quais se expõe um "quilombo" urbano aqui a agora em Belém, através de formas ativas contemporâneas de marginalização. A exploração imobiliária ameaça a moradia da população da Vila da Barca. O modelo de desenvolvimento urbano de Belém se aproxima da prática paulista de se apropriar de terrenos de favelas para entregar ao capital imobiliário, expulsando os moradores para a periferia distante de seu trabalho (HERKENHOFF. In: ARTE PARÁ 2006, 2007, p. 133)

O Arte-Pará 2006 representou o último projeto coordenado por mim envolvendo o núcleo de gravura do Curro. Fui convidado pela curadoria do Salão para preparar o workshop de Rubem Grilo na Fundação Curro Velho - o artista carioca seria homenageado com uma sala especial na mostra. A gravura paraense teve um espaço próprio no Arte-Pará 2006 na sala "Grilo/Xilo" dedicada à xilogravura, ao lado das obras de Fernando Vilela, de Marcelo Grassmann, além do artista homenageado, no Museu de Arte de Belém. Dentro da programação do Salão, houve a intervenção no Mercado de Peixe do Ver-O-Peso com a

participação de diversos artistas locais, na ocasião apresentei minhas xilogravuras “Mantas”, oportunidade que me estimulou a dar continuidade a essa pesquisa[24].

Figura 47: Workshop de Rubem Grilo no ateliê do Curro



Fonte: Arquivo de imagens do autor

[24] A série “Mantas” seria finalizada seis anos depois e foi contemplada com o Edital Funarte de Arte Contemporânea 2012, prêmio que proporcionou a exposição “Labirinto Ver-O-Peso”, na galeria Fayga Ostrower, em Brasília.

Figura 48: Xilo Mantas no Mercado de Peixe



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Ainda no ano de 2006, produzi a exposição retrospectiva da obra gráfica de Marcelo Grassmann, no CCBEU, “Marcelo Grassmann: Imaginário Fantástico”. A instituição havia me procurado para propor um projeto de curadoria e perguntei sobre a possibilidade de apresentar as obras desse mestre da gravura moderna brasileira, que ainda estava vivo e mantinha certo contato. O projeto foi aceito e trouxe em mãos, recolhidas no ateliê do próprio artista, mais de oitenta gravuras que cobria as fases mais importantes da sua trajetória artística. A programação compreendeu um ciclo de palestras com o historiador e professor de UFPA, Aldrin Figueiredo, com o tema “A Representação do Fantástico na Literatura Paraense”; o professor de filosofia da UFPA, Ernani Chaves, que abordou “O fantástico e o Inconsciente” e um encontro ministrado por mim sobre “A Gravura Brasileira e a Obra de Marcelo Grassmann”.

Figuras 49: Retrospectiva de Marcelo Grassmann na Galeria do CCBEU



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figuras 50: Retrospectiva de Marcelo Grassmann na Galeria do CCBEU



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Em 2007 encerrei definitivamente minhas atividades na Fundação Curro Velho e passei a gerir projetos relacionados à gravura com outras instituições e grupos independentes. O núcleo de gravura do Curro, que já se encontrava em processo de retração em 2006, com a gestão que compreende o período de 2007 a 2010, foi completamente abandonado.

Em conversa recente Pablo Mufarrej, atual coordenador do núcleo de gravura da Fundação Curro Velho, relatou que houve, a partir de 2011, a reestruturação das atividades e a continuidade do programa implantado no passado. Pablo ressaltou a formação de novos grupos, como o coletivo Pitiú, que, hoje, agencia projetos de intervenção urbana junto ao Coletivo Aparelho, além do esforço em retomar os programas de intercâmbio – como o que trouxe o artista e curador Saulo di Tarso, em 2013. É o momento de discutir a proposta educacional implementada, pela instituição e avaliar o impacto da sua extinção como entidade autônoma. Faz-se necessário debater papel do Curro, hoje, em um cenário dominado pelo circuito independente.

O Projeto de Lei nº 439/2014 aprovado com os votos aliados do governo Simão Jatene na ALEPA, pôs fim à Fundação Tancredo Neves, à Fundação Curro Velho e ao Instituto de Artes do Pará como entidades autônomas, transformando-as em unidades menores sob a administração da Fundação Cultural do Pará, órgão também instituído pelo referido governo com o propósito de centralizar os recursos, além das ações e das políticas governamentais na área da cultura. O *modus operandi* e a maneira autoritária de implementar a PL 439/2014 torna evidente o propósito em afastar a sociedade do debate e em desmobilizar os agentes culturais que encontravam nessas instituições aberturas para discutir programas independentes. Outra consequência foi desabilita-las a buscar seus próprios convênios e submeter suas ações a um único poder, normalmente burocrático, alheio às demandas sociais e alinhado aos interesses assistencialistas do governo – nesta mesma batuta da PL 439 foi criada a Fundação Pró-Paz, programa social do governo voltado para jovens em situação de vulnerabilidade social, que passou a atuar em parceria com as extintas autarquias. A questão não se encontra nas relações que o Curro sempre estabeleceu com entidades assistenciais, para as quais desenvolveu inúmeras ações sócio-educacionais, mas na redução do projeto educacional a uma plataforma de atendimento social cuja justificativa não se encontra na qualidade ou efetividade do seu programa, mas na quantificação de atendimentos; no enganoso discurso que o volume de jovens envolvidos em seus programas implica resultados sociais significativos.

A perda da autonomia trouxe a supressão da autocrítica, o sono profundo do alheamento; levou a um modelo de gestão extremamente hierarquizado e deficiente do ponto de vista educacional. A máquina ficou maior, porém mais lenta e menos acessível – tudo, hoje, deve tramitar antes no poder central. Ao conversar com alguns técnicos concursados que trabalham nesses órgãos, fica evidente o retrocesso, a especialização e a desgaste de profissionais altamente qualificados que deveriam dar suas contribuições, mas que encontram-se alijados das decisões, ou setorizados, por uma gestão centralizadora e reativa a qualquer forma de divergência. Extinguiram junto, o ambiente de debate que foi o grande celeiro de ideias que propiciou transformações sociais e culturais profundas em Belém.

Não que os coletivos se tornassem mais importantes com o tempo, mas foi a Fundação que encolheu e ensimesmou-se. É importante frisar que uma instituição que trabalha há décadas no campo do ensino da arte jamais promoveu um debate sequer sobre arte-educação; ou contribuído para estudos sobre a educação em arte em Belém com alguma forma de pensamento sistematizado ou pesquisa publicada sobre a sua experiência com o ensino não formal, ao longo desses anos. A gravura foi um dos poucos projetos desenvolvidos na Fundação que se preocupou em deixar registrado sua história, com textos publicados em catálogos, além de uma significativa coleção de gravuras produzidas nas suas oficinas e depositada no acervo do Museu das Onze Janelas. Hoje, o trabalho realizado com essa modalidade de arte no Curro pode ser consultado por estudantes, artistas, educadores e historiadores que buscam conhecer um pouco mais sobre os movimentos artísticos em Belém – a propósito, esta pesquisa é a comprovação disso.

1.3 O Movimento se emancipa.

A gravura em Belém – antes delimitada a um universo à parte e reivindicada por poucos artistas que a praticavam – começa, com o trabalho dos novos gravadores, a ter reconhecimento em outros cenários, ocupar seu nicho no incipiente mercado local e a conquistar espaço nos editais de fomento ofertados pelos programas de incentivo dos governos estadual e federal. O declínio das atividades no Curro, por volta de 2007, coincide com a emancipação do movimento da dependência da estrutura institucional da Fundação Curro Velho.

Dois artistas com projetos em gravura são contemplados na 6ª edição da Bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará 2007: Antônio Botelho, de Marabá, com o trabalho "Digitais de Família" – alguns anos antes Botelho participara da oficina de xilogravura ministrada por mim nesse município – e Jean Ribeiro, egresso do núcleo de gravura do Curro, com a pesquisa, "Imagens do Cotidiano: o dia-a-dia da cidade Ananindeua". A inserção desses artistas nos programas de fomento subsidiado por editais públicos é indicativo da efetividade desses anos de trabalho com a gravura no Curro. Ainda que ambos tenham escolhido a xilogravura[25] como meio de expressão, procedem segundo métodos bem distintos. Jean é gravador nato, explora a superfície da madeira através de cortes diretos e angulosos em planos articulados e justapostos em preto e branco, tem plena compreensão das qualidades inerentes ao meio gráfico. Botelho não grava, recolhe matrizes gravadas - tábuas de carne das donas de casa de Marabá. Em suas matrizes os cortes são marcas involuntárias que o artista reveste de intencionalidade ao atribuir-lhes valores indiciais aos sulcos gravados pelas facas que cortam o alimento, são "digitais de famílias", como deixa registrado Antônio Botelho no catálogo dos resultados da bolsa.

> O cuidado é dar uma leitura de entendimento simples e equilibrada entre o material e o imaterial imantados ao objeto concebido pela dona-de-casa, enquanto suporte para o registro de suas emoções cotidianas. Apresento, portanto, cultivo e coleta de uma relação sem monitoramento, o artista observador da excelência do seu município: a rua e o país, a casa e o mundo, a cozinha e a pessoa (BOTELHO. In: CIRCUITO DAS ARTES 2007, 2008, p. 13)

[25] Jean apresenta algumas gravuras em metal como resultado da bolsa, mas será através da xilogravura que o artista ampliará os limites da sua pesquisa ao orientar o seu interesse para gravuras de grandes dimensões.

Figura 51: Xilogravura Digitais de Família, Antônio Botelho



Fonte: Catálogo Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará

Os contatos estabelecidos em projetos anteriores, como os que ocorreram no Gráfica Contemporânea e na Bienal de Santo de André, começam a frutificar na forma de exposições e de intercâmbios, no Brasil e no exterior. Ainda, em 2007, recebi o convite para participar de uma residência artística no centro Meduse, em Quebec, que contava, na sua programação, com a coletiva de quatro gravadores brasileiros na unidade desse complexo de ateliês dedicado ao trabalho com a gravura, o Engramme. Além dos trabalhos que produzi durante a residência, apresentei as serigrafias de Alexandre Sequeira, "Impressões de um Lugar", ao lado das obras de Fabrício Lopes e de Ernesto Bonato. Nesse mesmo ano, Eduardo Bensen, galerista paulista que se encontrava presente na III Bienal de Santo André, convidou-me para fazer a curadoria da coletiva "Gravura no Pará", em sua galeria, a Gravura Brasileira, mostra que contou com os trabalhos de Alexandre Sequeira, Jean Ribeiro, Elaine Arruda, Pablo Mufarrej, Ronaldo Moraes Rêgo, Jocatos e Jr. Tutya. A coletiva despertou o interesse da coordenadora do curso de Artes Visuais da Faculdade de Belas Artes de São Paulo, Helena Freddi, que organizou, na instituição, uma palestra sobre a gravura em Belém, na qual, participei ao lado de Elaine e Pablo. O projeto se estendeu a uma curta residência dos dois jovens gravadores paraenses nos coletivos Atelier Piratiniga e Coringa, experiência que resultou na criação das gravuras que integrariam, mais tarde, a publicação realizada pelo

SESC Pompéia, XILOTIPO[26]. O convite de Eduardo Bensen possibilitou, pela primeira vez, a incursão da gravura paraense no circuito de galerias de um grande centro, e trouxe, ainda, novas perspectivas ao movimento com a experiência dos gravadores egressos do Curro nos espaços do Piratininga e do Coringa, vivência que os aproximou dos novos modelos de cooperação entre artistas, os coletivos de arte - fenômeno que ganhava força e dava início a uma ampla rede de intercâmbios no país[27].

Figura 52: Gravuras de Elaine Arruda e Pablo Mufarrej no projeto XILOTIPO



Fonte: Livro XILOTIPO publicado pelo Sesc Pompéia, São Paulo

[26] Projeto coordenado pela artista gravadora Cleiri Cardoso.

[27] Alguns anos depois eu criaria, com a Elaine Arruda, o Atelier do Porto. Sua experiência de gestão contribuiu para a criação do coletivo Aparelho, grupo que desenvolve projetos artísticos e educacionais na região portuária da Cidade Velha, em Belém, o Porto do Sal.

Figura 53: Gravura no Pará, Galeria Gravura Brasileira



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 54: Alexandre Sequeira no Engramme



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Em 2008, foram realizadas três exposições importantes sobre a gravura em Belém: “Forma Gravada”; “Mario Gruber e a Metafísica dos Planos: outros portos” e “Acervo Onze Janelas; A Gravura no Pará”. A coletiva “Forma Gravada”, na galeria da empresa Sol Informática, apresentou um panorama da gravura na região a partir dos trabalhos de sete artistas paraenses. O texto da curadoria ofereceu uma leitura de conjunto das poéticas que, naquela ocasião, apontavam para algumas tendências da gravura artística na região:

> Nesta coletiva, participam duas gerações de artistas que encontraram na gravura e em processos afins um terreno fértil para a criação artística. Ronaldo Moraes Rêgo, Alexandre Sequeira e Jocatos têm em comum a dedicação ao ensino da arte, mas contrastam em suas escolhas e métodos. Ronaldo recorre ao acurado senso de observação da natureza. Em seus metais, constrói elaboradas tramas, texturas e delicados arranjos tonais. O sentido de alteridade permeia os retratos de Alexandre - a imagem do outro é uma maneira de ver a si próprio. Faz o registro fotográfico e o transfere para a serigrafia, técnica que permite o trânsito da imagem em diversas qualidades de suportes. Jocatos investiga a gravura em uma chave mais experimental e expande as fronteiras da linguagem com suas apropriações, objetos e instalações.
>
> Júnior Tutyia, Pablo Mufarrej, Elaine Arruda e Antônio Botelho fazem parte da nova geração de gravadores. Júnior realiza xilogravuras em primorosas composições com planos articulados em ritmos harmônicos e bem equilibrados. Pablo cria suas estruturas e esquemas geométricos no metal, arranjos que sugerem mecanismos para locomoção como alusão à memória da família. Elaine leva a energia de seu desenho à chapa do cobre e do zinco por meio dos cortes diretos e profundos da ponta-seca. Antônio Botelho recolhe suas matrizes nas cozinhas das casas de Marabá, cidade onde reside. Transforma os sulcos gravados pelas facas das donas de casa em estampas que surpreendem pela inventividade e força expressiva. (SOBRAL. In: FORMA GRAVADA, 2008)

Em 2008, a gravura paraense já dialogava com a produção de outros centros e alargava os debates instaurados nos ambientes de discussão sobre os movimentos artísticos na cidade. Nesse ano, Saulo di Tarso trouxe, amparado pela galeria do Centro Cultural Brasil- EUA, a exposição “Mario Gruber e a Metafísica dos Planos: outros portos”, constituída de um conjunto significativo de obras em gravura de Mário Gruber, ao lado de artistas paraenses: Alexandre Sequeira, Jocatos, Elaine Aruda, Pablo Mufarrej, Cláudio Assunção, Júnior Tutyia,

Antônio Botelho, Ronaldo Moraes Rêgo, além de trabalhos meus. A curadoria de Saulo propunha o diálogo com a história como processo de aquisição de novas experiências no quadro da gravura contemporânea no Brasil - a presença de Mário Gruber, como a de Grassmann alguns anos antes, representou esse campo de interseção com a tradição brasileira.

O Museu Casa das 11 Janelas, sob a administração de Nina Matos, aprovou no Edital Conexões Minc/Funarte, em 2007, o projeto "Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará", inciativa que proporcionaria a aquisição de obras em gravura de diversos artistas paraenses para o acervo da referida instituição. O trabalho de curadoria realizado por mim e por Paulo Herkenhoff no ano seguinte, em 2008, resultou na pesquisa sobre o desenvolvimento da gravura artística na região, levantamento que compreendeu o período que vai das experiências de Bené Fonteles e Valdir Sarubbi nos anos 80, à nova geração de gravadores que emergira do ateliê da Fundação Curro Velho, até aquela data. Sugeri à Nina Matos que uma coleção desse porte deveria contemplar o trabalho educacional desenvolvido na oficina de gravura da Fundação Curro Velho, espaço de fundamental importância para reintrodução dessa modalidade técnica na cena artística da cidade. A instituição doou 158 gravuras do seu acervo, produzidas, na sua maioria, por estudantes das escolas públicas de Belém[28]. Esse projeto levou ao primeiro estudo crítico e histórico sobre a gravura artística em Belém, no período ao qual se inscreve a coleção.

> O projeto trabalhou no mapeamento dessa produção, tendo como ponto de partida a coleção do Museu Casa das Onze Janelas e as lacunas existentes na coleção,

[28] Nina Matos deixa registrado no catálogo: "Acervo Onze janelas [Gravura no Pará], selecionado no Edital CONEXÃO ARTES VISUAIS Minc/Funarte, com o patrocínio da PETROBRAS, da início a essa série de estudos. Apresentado pela AMUPARÁ, contou com o trabalho dos curadores convidados Paulo Herkenhoff e Armando Sobral, tendo como foco central a formação de uma coleção de obras em gravura de artistas visuais paraenses, o que resultou na aquisição de 164 obras, de 31 artistas. Vale ressaltar que a coleção de gravuras contempla um número maior de artistas, alguns já possuidores de obras no acervo, e anteriores às atuais aquisições. Todos, porém, com o devido destaque no resultado final do projeto. Isso pode ser conferido na publicação de caráter pioneiro sobre a gravura no Pará, com textos críticos, depoimentos, entrevistas com artistas e imagens das obras adquiridas, além da exposição das aquisições na Sala Valdir Sarubbi, e ações educativas envolvendo palestras, oficinas e visitas monitoradas, com a finalidade de mapear a arte da gravura no Pará, apresentando a produção de artistas gravadores históricos, bem como obras representativas de artistas da nova geração". (MATOS. In: ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS, GRAVURA NO PARÁ, 2008, p. 13)

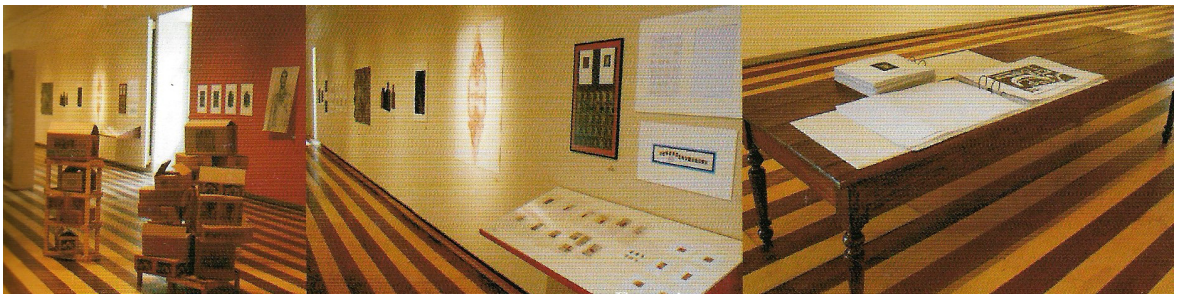
> configurando, por meio da pesquisa, um perfil histórico da arte paraense e da linguagem artística da gravura, possibilitando, dessa forma, a constituição de uma coleção mais abrangente de gravuras para o acervo museológico. (MAUÉS. In: ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS, GRAVURA NO PARÁ, 2008, p. 11)

Os textos centrais do catálogo "Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará", foram, em grande parte, redigidos por mim[29], a partir de relatos colhidos em entrevistas e de material documentado nos projetos em gravura desenvolvidos pelo Curro e por outras instituições, até aquele ano. Dessa forma, é importante salientar que a pesquisa atual apoia-se, em parte, no estudo sobre o desenvolvimento da gravura em Belém, "A Gravura no Pará, uma breve história", publicada no referido catálogo. Tal distanciamento permitiu avaliar criticamente o modelo de organização dos primeiros ateliês de gravura em relação às estruturas sociais de trabalho colaborativo que se mostraram mais eficientes ao longo do tempo, e constatar que o prognóstico sobre o futuro da gravura, em Belém foi assertivo.

> As instituições públicas ainda têm um papel determinante em difundir a gravura, dar suporte à produção, fomentar o mercado e manter o que foi conquistado. O que representa um risco, pois depende dos interesses dos gestores e das novas políticas públicas que surgem com as mudanças. Contudo, a perspectiva é mais favorável ao restabelecimento da tradição da gravura na região, que alcançará sua maturidade quando o movimento encontrar o caminho do trabalho colaborativo através de organizações, cooperativas ou projetos independentes de artistas-gravadores, como o que ocorreu em outras regiões do país. (SOBRAL. In: ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS, GRAVURA NO PARÁ, 2008, p. 22-23)

[29] Paulo Herkenhoff participou da introdução do capítulo "Coleção Casa das Onze Janelas" e na escolha das obras da coleção.

Figura 55: Exposição Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará. Sala Valdir Sarubbi,



Fonte: Catálogo Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará

Em 2010, realizamos, eu e Elaine Arruda, o projeto "Grafias", trabalho contemplado no edital de ocupação do espaço cultural do Banco da Amazônia, em Belém, sobre a gravura no Pará; panorama que abrangeu a produção de oito artistas provenientes de três polos do estado: Alexandre Sequeira, Elaine Arruda, Jocatos e Ronaldo Moraes Rêgo, de Belém; Diô Viana[30] e Egon Pacheco[31], de Santarém; Marcone Moreira[32] e Antônio Botelho, de Marabá. É notório verificar em "Grafias" o emprego experimental de materiais e hibridismos decorrentes de abordagens com processos técnicos combinados, proposições que alargam as possibilidades de expressão do meio gráfico em transversalidade com outras modalidades de expressão – gravura/escultura, gravura/fotografia, gravura/instalação. Algumas estratégias implicam em outros modos de apreciação da obra, além dos canais habituais de recepção da imagem impressa.

> Egon Pacheco atua na cidade onde nasceu, Santarém. A série de xilogravuras estampadas em tecidos são impressões recolhidas de estacas fincadas nas calçadas

[30] Diô Viana nasceu em Santarém – PA. Estudou pintura, desenho e gravura no Museu de Arte Moderna-MAM do Rio de Janeiro. Trabalhou como assistente do atelier de gravura do SESC da Tijuca no Rio de Janeiro. Frequentou os ateliês de gravura e pintura da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Diplomado em MDA-Métier d'art em gravura na École Supérieur Estienne em Paris, França. Foi professor de gravura no atelier de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1993 a 1997. Trabalhou como impressor para Fayga Ostrower, Marília Rodrigues, sociedade dos amigos dos Museus Castro Maia, entre outros. (VIANA, site do artista)

[31] Egon Pacheco nasceu em Santarém – PA. Sua obra em gravura se manifesta no terreno da crítica social, atitude que o estimula a explorar novos canais de circulação e de recepção da imagem.

[32] Marcone Moreira Nasceu em Pio XII - MA, Brasil, em 1982. Sua obra abrange varias linguagens, como a produção de pinturas, esculturas, vídeos, objetos, fotografias, e instalações. (MOREIRA, blog do artista)

da sua cidade natal, registro de sulcos gravados da matéria mortificada pelo tempo. Fica evidente o seu engajamento em questões socioambientais quando promove nos depósitos de madeira do IBAMA uma série de intervenções com enormes xilogravuras impressas em tecido a partir de topos das toras apreendidas - trabalho apresentado nesta exposição em formato audiovisual. As gravuras ásperas de Egon Pacheco são escritas duras de um manifesto, gesto isolado e impotente diante das mudanças de seu tempo.

Engajados na luta permanente pela afirmação e reconhecimento de seus trabalhos em um cenário de conflitos, cujo desenvolvimento desordenado tem levado os recursos naturais quase ao seu esgotamento, Marcone Moreira e Antônio Botelho fazem o trajeto vertical ao encontro da sua realidade. Em Marcone restos de carrocerias de caminhões, utensílios dos ambulantes ou refugos de embarcações transformam-se em matéria para suas criações. As xilogravuras presentes na coletiva Grafias são jogos com inúmeras possibilidades combinatórias, o que reforça o caráter lúdico recorrente em sua obra. (SOBRAL, 2012)

Figuras 56: Exposição Grafias, espaço cultural do Banco da Amazônia, em Belém



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figuras 57: Exposição Grafias, espaço cultural do Banco da Amazônia, em Belém



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 58: Intervenção de Egon Pacheco no depósito de madeiras do IBAMA, Santarém



Fonte: Catálogo Circuito das Artes 2009, IAP

A coletiva Grafias destacou o campo variado no qual a gravura se desenvolveu no Pará, perspectiva que levou à realização da mostra Estampe Amazonienne, no centro de

difusão e produção da gravura em Quebec, o Engramme, em 2010. A coletiva no Engramme uma reedição da coletiva do Banco da Amazônia, com a ausência de Alexandre Sequeira que já havia participado de uma exposição no mesmo lugar anos antes.

Figura 59: Convite da coletiva sobre a gravura paraense em Quebec



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Não obstante a reestruturação do ateliê de gravura do Curro, coordenada por Pablo Mufarrej a partir de 2011 - após o abandono do projeto, entre 2007 e 2010 -, tem sido os coletivos Atelier do Porto e Aparelho os espaços responsáveis, hoje em Belém, em manter a gravura na pauta do circuito artístico contemporâneo e integrada a uma ampla rede de fluxo da produção e de ações em parceria com grupos independentes, organizações e instituições culturais, no Brasil e no exterior.

1.5 Espaços Autônomos: o Atelier do Porto e o Aparelho.

A formação dos espaços autônomos como instâncias sociais, que passam a atuar de maneira independente e à margem do circuito institucional, questionam a capacidade do sistema da arte em dar conta da dinâmica da produção contemporânea e trazem para o debate o próprio estatuto do lugar destinado à consagração da obra – ou do mercado. Espaços de

convivência, ou de ação colaborativa, podem ser gerados simples ativação de forças sociais combinadas, resultando em processos continuados que demarcam territórios como campos de partilhamento de experiências com a arte. Hoje, o Aparelho, projeto de ocupação urbana com propostas socioculturais que promove intervenções artísticas na região portuária do centro histórico de Belém, no Porto do Sal, opera com essa dimensão processual da experiência criativa como ato deflagrador de uma mensagem social - o único lugar possível para que isso ocorra é aquele demarcado pela própria ação. Em 2003, um texto de Ricardo Ramalho intitulado "A Função da Arte", para os Anais do I Congresso Internacional de Ar(r)ivismo, põe em pauta a questão:

> (...) os movimentos de expansão do circuito e aquisição de novos públicos através de iniciativas independentes são de fundamental importância. (...) A transformação do sistema de arte, a mudança das regras do jogo, será implementada por quem participa dele. (RAMALHO. Apud NUNES, 2013, p. 41)

Agir de forma independente não implica, necessariamente, adotar uma posição radicalmente marginal. Projetos podem tocar em pontos de interesse comuns e estimular redes de colaboração entre instâncias institucionais e grupos autônomos. O dilema em encontrar-se 'dentro' ou 'fora' é suplantado pelo reconhecimento recíproco.

> Gradualmente, os artistas reconheceram que ocupam um lugar estratégico na sociedade contemporânea, fazendo com que a dicotomia "dentro" e "fora" deixasse de ser um limite, para se tornar um lugar de contato. (NUNES, 2013, p. 42)

Em Belém, a atitude não poderia ser de enfrentamento ao sistema da arte, mas no sentido da sua própria construção. Contexto que tem estimulado pensar projetos integrados à conjuntura do circuito local como território comum de novos fluxos de produção - instituição/espaços autônomos - e de incentivo a redes de intercâmbio e de colaboradores. O Atelier do Porto, espaço autônomo criado por mim e por Elaine Arruda , em 2010, localizado no centro histórico de Belém, trouxe flexibilidade e abertura de campos de convivência com a arte, além de autonomia para produzir e propor uma agenda própria. Vale destacar como o espaço se apresentou para as redes sociais em seu blog:

> O Atelier do Porto é um coletivo de artistas estabelecido no centro histórico da cidade de Belém, que se destaca por sua atuação no campo das artes visuais com acento na produção e na difusão da gravura produzida no estado do Pará. Contudo, a pesquisa de criação do grupo que responde pelo espaço não se limita a uma modalidade técnica, seu campo de interesse envolve outras linguagens, como a escultura, a pintura e a vídeo-arte, por exemplo.
>
> Diante da necessidade de pensar a produção artística contemporânea no contexto local, o grupo constituído por Armando Sobral e Elaine Arruda decidiu ampliar suas atividades, visando a consolidação de um projeto que possa reunir produção e mercado. O primeiro passo foi criar um espaço para a comercialização das obras de diversos artistas e abrir o atelier para visitação como estratégia de difundir o conhecimento da arte, iniciativa considerada fundamental para estimular um ambiente propício ao estabelecimento de um circuito independente na cidade. (PORTO, 2011)

As experiências que levaram à criação do Atelier do Porto remete, primeiramente, às formações dos coletivos de artistas em São Paulo, nos anos 90, quando me integrei a um grupo que se reunia no velho galpão desativado na Alameda Barros. Dessa vivência surgiu o Atelier Piratininga, em 1994. As nossas motivações para atuar de forma colaborativa foi, por um lado, de ordem prática, na medida que necessitávamos de um atelier próprio para o trabalho com a gravura, e, por outro, em conformidade com as inquietações comuns a qualquer jovem artista, espaço para promover encontros, debates e exposições independentes. Alguns anos mais tarde, em 1999, o Piratininga se estabeleceu no bairro de Vila Madalena, foi quando passamos a adotar uma postura mais empreendedora com o projeto - a infraestrutura e o modelo de organização deixado encontra-se na base da gestão do grupo que coordena o coletivo atualmente. O Atelier Piratininga insere-se em um contexto de enfrentamento com a lógica de um circuito hegemônico de galerias e instituições que precisava ser afetado, de alguma forma, como alternativa para a inserção de novos programas.

> Mas é preciso admitir que a força do debate gerado nessa época, aliado às ações desses grupos, foram alguns dos fatores que desequilibraram o atual enclausuramento da Arte, vivido em toda a década de 1980, conduzindo à criação de espaços autônomos com variados perfis de atuação. (NUNES, 2013, p 34)

Figuras 60: Atelier do Porto, 2014



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figuras 61: Atelier do Porto, 2014



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Estruturas frágeis, os coletivos lutam para viver seu paradoxo como instâncias autônomas que tem suas próprias leis mas que devem, por outro lado, adaptar-se às regras do jogo para subsidiar e expandir seus programas – muitos coletivos constituem CNPJ para

concorrer a editais e às leis de incentivo -, e essa, talvez, seja uma das características mais marcantes de como se organizam essas estruturas, hoje. Devemos, então, entender que o significado de 'autônomo' implica uma condição relativa determinada pelo modo como esses espaços se relacionam com as instituições e o nível de dependência entre eles. Vale a pena abordar essa questão a partir da análise que Vicente Zatti faz sobre o significado de autonomia, em seu livro *Autonomia e Educação em Immanuel Kant e Paulo Freire*:

> Como a autonomia é "condição", como ela se dá no mundo e não apenas na consciência dos sujeitos, sua construção envolve dois aspectos: o poder de determinar a própria lei e também o poder ou capacidade de realizar. O primeiro aspecto está ligado à liberdade e ao poder de conceber, fantasiar, imaginar, decidir, e o segundo ao poder ou capacidade de fazer. Para que haja autonomia os dois aspectos devem estar presentes, e o pensar autônomo precisa ser também fazer autônomo. O fazer não acontece fora do mundo, portanto está cerceado pelas leis naturais, pelas leis civis, pelas convenções sociais, pelos outros, etc, ou seja, a autonomia é limitada por condicionamentos, não é absoluta. (ZATTI. Apud NUNES, 2013, p. 54)

Os espaços autônomos não são padrões, variam de acordo com seus modelos de organização, visões e modalidades de trabalho, "refletem a realidade e o contexto em que foram criados, suas estruturas físicas, a forma como são geridos e subsidiados, a escolha das programações e até mesmo a periodicidade da programação". (NUNES, 2013).

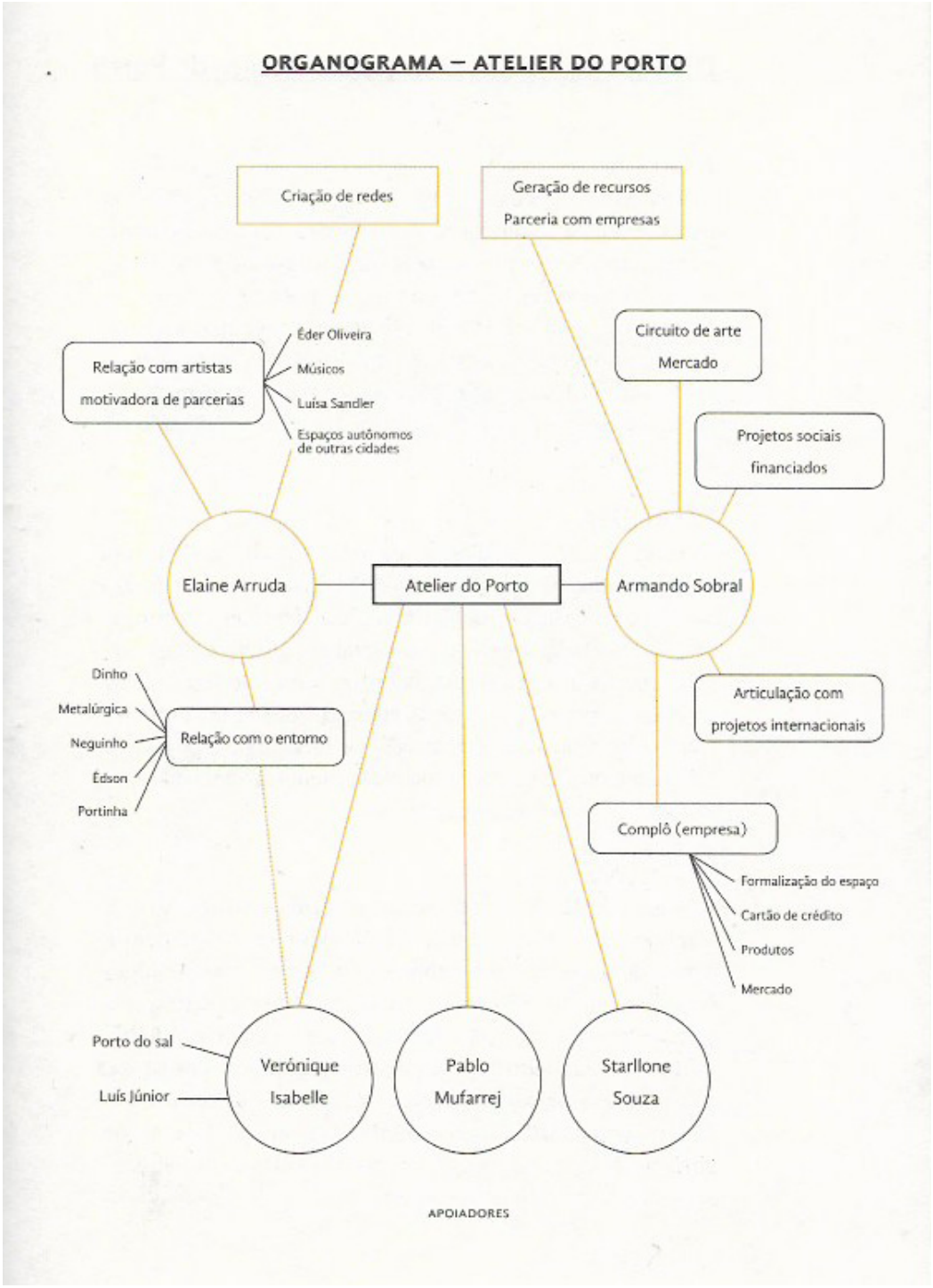
O Atelier do Porto, no momento que inicia suas atividades, em 2011[33], se depara com o circuito de arte local desarticulado, além da inexistência de um mercado estruturado; contexto bem diverso da realidade enfrentada pelo Piratininga em São Paulo, que buscava sua inserção em um cenário artístico dinâmico dominado por galerias e instituições culturais públicas e privadas atuantes. Em Belém, o esforço foi – e tem sido - no sentido de reavivar forças e trabalhar de forma colaborativa com os atores locais, fossem eles coletivos, galerias, museus ou instituições culturais. As pressões externas, provenientes de um cenário tão

[33] Sobre das datas, estabeleço 2011 como marco do Atelier do Porto por ser neste ano o início das atividades, a partir de um espaço formalmente constituído como proposta de coletivo. Mas, vale salientar, que montamos o ateliê em 2010 e passamos a produzir no espaço e a realizar pequenos encontros informais. Emprestamos o espaço, por dois meses, em 2010, para uma residência artística com artistas canadenses que faziam parte do programa de intercâmbio entre o IAP e o estado de Quebec.

adverso, trouxe consequências ao modelo de organização do Atelier do Porto; como ficou bem evidente, no texto do blog, a ênfase dada à missão e ao perfil de gestão do coletivo. As premissas, ressaltadas no blog, acentuam a necessidade em firmar parcerias, fortalecer redes de colaboração e trabalhar o fluxo da produção. Vale a pena fazer uma sinopse das atividades do Porto ao longo desses anos: em abril de 2011 o Atelier do Porto inaugura seu espaço para visitação e comercialização de obras e produtos; apresenta a produção do atelier por duas ocasiões no circuito de São Paulo, no SP Estampa e na coletiva "Vento Norte", na Galeria Gravura Brasileira; promove palestras e encontros com estudantes universitários; vem articulando visitas de delegações internacionais, como os representantes da Bienal de Gravura de Sarcelles - que dedicou um espaço para a gravura paraense na edição de 2011 - e, mais recentemente, em 2016, os organizadores da participação brasileira no mês da gravura na Holanda; produziu exposições em parceria com instituições, como a coletiva "Gravura Paraense Contemporânea" na Galeria do CCBEU e a mostra panorâmica de coletivos de gravura de São Paulo e do Canadá, o circuito "Coletiva / Coletivos", no Museu Casa das Onze Janelas e na Galeria Theodoro Braga, instâncias ligadas ao Governo do Estado; tem mantido uma agenda regular de exposições em seu próprio espaço, priorizando jovens emergentes; criou programas de estágio para estudantes da Faculdade de Artes Visuais da UFPA; integra-se ao mapa de espaços autônomos no Brasil com a participação na teia "Circuitos da Desdobra", no Rio de Janeiro, em 2014, e, em seguida, no projeto Indie.Gestão que levou ao mapeamento de espaços autônomos realizado pelo coletivo JA.CA[34]; desenvolveu projeto de incentivo à aquisição de obras e ao colecionismo, o Demográfica; vem trabalhando junto à rede local de galerias e espaços autônomos em projetos de incentivo à cadeia produtiva da cultura, trabalho que gerou, em 2014, o Circular, ação que acontece bimestralmente na qual diversos espaços culturais, empreendimentos gastronômicos, coletivos, museus, galerias e grupos de rua promovem seus espaços em um grande circuito cultural no centro histórico da cidade; desenvolve parceria com empresas para atuar em outros segmentos da cultura, com foco na educação patrimonial.

[34] O JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia é um espaço autônomo localizado em Belo Horizonte – MG, foi criado por Francisca Caporalli, em 2010. Em 2014, realizou o Indie.Gestão – nomenclatura que deriva da metáfora da cozinha como espaço de compartilhamento -, projeto que levou ao mapeamento de práticas de gestão de centros artísticos não vinculados às grandes instituições em diferentes contextos brasileiros.

Figura 62: Organograma construído pelo JA.CA



Fonte: Indie.Gestão. Prática para Artistas/gestores ou Como Assobiar e Chupar ao Mesmo Tempo

A agenda do Atelier do Porto demandou um gerenciamento misto que compreendeu, por um lado, o modelo participativo para projetos de produção e experimentação de novos campos de atuação artística, exposições, intercâmbios e articulação em rede com

colaboradores, e, por outro, o agenciamento de projetos em parceria com empresas que acontece de maneira centralizada através da pessoa jurídica que representa o espaço, a Complô Produções Artísticas. A gestão do Atelier do Porto foi estudada no trabalho feito pelo coletivo JA.CA, em 2014, pesquisa que resultou no organograma que considero válido.

O desenho proposto pelo JA.CA não corresponde mais à gestão atual do Atelier, que, hoje, é coordenado por mim e encontra-se com o seu espaço físico reduzido. O Atelier do Porto vive um momento transitório de reordenamento de suas atividades e de negociação de parcerias com vistas a imprimir uma dinâmica de trabalho mais integrada à cidade – há projetos em fase de discussão com o Aparelho para ampliar as ações no arco que compreende a região portuária em torno do Mercado do Sal e uma agenda de trabalho que está sendo discutida com o Fórum Landi[35]. A grande crise econômica e o golpe parlamentar de 2016 impactou substancialmente as fontes de recursos e desmobilizou a rede de colaboração de espaços autônomos que havia sido construída com muito esforço ao longo desses anos - atualmente os grupos vêm trabalhando de forma mais isolada[36] -, fato que modificou, também, o seu funcionamento interno, que passou a atender mais a demandas administrativas, ao mercado de arte e ao trabalho com empresas para poder subsistir. Agora, é o momento de reencontrar o equilíbrio apresentado no diagrama do JA.CA para que o Atelier seja identificado, prioritariamente, como espaço de intencionalidade e, dessa forma, garantir a sobrevivência social do projeto. Essa questão foi colocada na publicação do Indie.Gestão e, nesse momento, é o desafio mais urgente.

> Os gestores do Atelier do Porto colocam como desafio a autossustentabilidade, entendida por eles como a independência de financiamento público. Os vínculos estabelecidos com a comunidade do entorno e os crescentes investimentos do setor privado em ações de preservação do patrimônio histórico local têm feito com que a prestação de serviços na área de educação patrimonial seja a principal fonte de recursos do espaço, reconfigurando o desafio da sustentabilidade para outra questão:

[35] Espaço da UFPA localizado na Praça do Carmo, dedicado ao estudo da arquitetura de Antônio Landi na cidade e a projetos que priorizem a preservação e a salvaguarda do patrimônio histórico arquitetônico, preferencialmente no raio que compreende centro histórico de Belém.

[36] Os encontros nacionais e os estudos sobre os espaços autônomos foram subsidiados pelos editais promovidos pelo MINC através da Funarte, dentre eles, o Conexões e o Rede Nacional Funarte Artes Visuais. A extinção desses programas pelo Golpe Parlamentar de 2016 levou ao enfraquecimento da rede de intercâmbio e ao isolamento desses espaços. A região norte foi quem mais se viu afetada com essas medidas por não contar com uma cadeia produtiva de cultura organizada e abrangente.

como conciliar as necessidades da produtora cultural com as de um espaço autônomo? (TOLEDO , 2014, 26)

Figura 63: Ações do Atelier do Porto entre 2013 e 2015



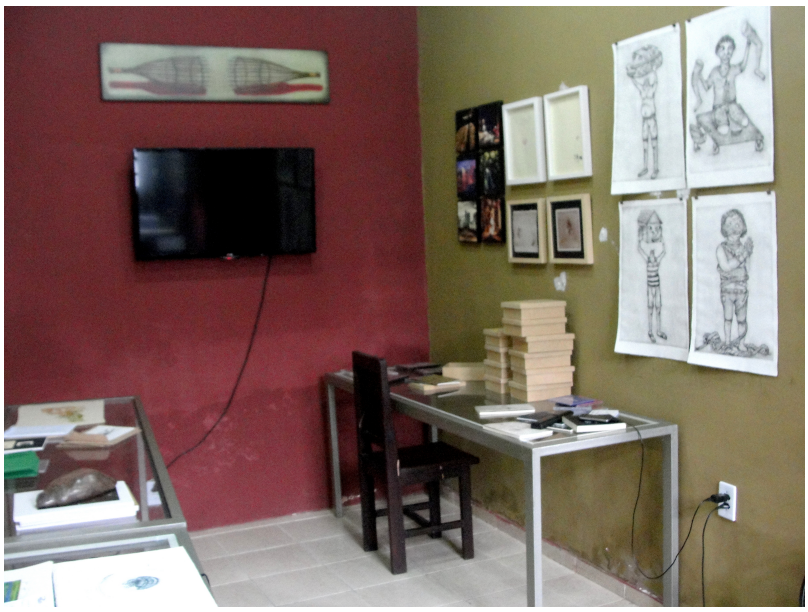
Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 64: Galeria-escritório do Atelier do Porto, 2017



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 65: Galeria-escritório do Atelier do Porto, 2017



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Os espaços autônomos deflagram circuitos com diversas configurações, desde articulações com instâncias institucionais a ativações em rede que não precisam ter, necessariamente, pontos fixos de amarração; uma cadeia de acontecimentos, por exemplo, pode gerar fluxos, demarcar territórios e se consumar como processos de vivência, sem qualquer desdobramento que não seja aquele pleiteado pela experiência. Os coletivos passam a discutir esse esquadrinhamento do circuito como redes de significação.

> Hoje existe um número significativo desses *circuitos* no Brasil. É uma intensificação política no campo das artes, pois a liberdade e autonomia do agir estão em prática. E há um certo desvencilhamento dos formatos, lugares, processos, prazos, hierarquias e interesses cultivados pelas relações institucionais tradicionais. (GOTO, 2005, p. 3)

Em 2012, quando o Atelier do Porto recebeu o projeto Volante[37], coordenado pela artista e gravadora paulista Cleiri Cardoso, questões sobre os meios de circulação e de

[37] Segundo consta no panfleto distribuído pelo projeto, "o Projeto Volante articula produção e circulação de obras gráficas contemporâneas se utilizando de diversas mídias. Através de convocatórias abertas, o projeto propõe a produção de trabalhos por artistas que se utilizam de processos manuais de reprodução de imagens para posteriormente inseri-las no cotidiano das cidades, em ações artísticas que promovem a distribuição das

recepção da imagem impressa nos espaços públicos encontravam-se no bojo dos debates sobre a gravura em Belém, desde as ações Lambe-Lambe na exposição Múltiplos e nas intervenções na Vila da Barca. O Volante promoveu ciclo de palestras e oficina de criação de impressos, as estampas produzidas no projeto foram apresentadas no Atelier do Porto para, em seguida, serem panfletadas pela cidade. O projeto aprofundou as discussões acerca da necessidade de provocar novos formatos de circulação da arte como resposta à desmobilização do equipamento institucional e ao desejo em propor campos de convivência e de atuação artística mais integrado ao espaço urbano. Havia nos debates promovidos no Atelier a vontade coletiva em pensar micropolíticas, curto-circuitos, em um sistema de arte local deficiente e fechado. Agir de forma política, como aponta Newton Goto, pode implicar em "significantes críticos do lugar onde a obra se inscreve – os limites críticos". (GOTO, 2005)

> Política passa a ser também a capacidade de instauração de distintos *circuitos* de arte, sejam os espaços ou fluxos de circulação da produção gerenciados por coletivos de artistas ou os trabalhos artísticos construídos a partir da participação criativa. Isso pensando naquele sentido mais fundamental do termo político, como evidenciado por Hanna Arendt, da capacidade de diálogo do indivíduo com o coletivo, do diálogo fundado no interesse e bem comuns. (GOTO, 2005, p. 2)

---

estampas produzidas em espaços públicos urbanos. Ao distribuir gravuras em espaços públicos, em ações artísticas, o projeto cria questionamentos tanto nas pessoas que recebem em mãos, generosamente, um trabalho de arte, como no próprio meio artístico, assumindo a proposta de uma discussão acerca dos valores associados à acessibilidade aos objetos de arte, rememorando as culturas de troca praticadas pelos homens, desvinculadas dos valores mercadológicos. O projeto reconfigura a utilidade do volante, atualmente reduzida à propaganda comercial, revendo seu potencial de propagação de pensamentos, propondo que seja inserido no campo artístico, como instrumento poético. Neste contexto, as imagens contidas nestes impressos devem ser potencialmente instigadoras, capazes de causar pequenas revelações. Imagens-mensagem" (VOLANTE, 2012).

Figura 66: Ação de panfletagem do projeto Volante em Belém



Fonte: Projetovolante.blogspot.com

Ainda em 2012, o Atelier do Porto organizou a mostra "Coletiva/Coletivos", ação realizada em parceria com instituições públicas locais – Museu Casa das Onze Janelas e a Galeria Theodoro Braga. O projeto trouxe a Belém um panorama significativo da gravura contemporânea produzida nos espaços autônomos e por grupos independentes de São Paulo e do Canadá. Essa experiência demonstrou como o circuito pode se organizar em conformidade com a dinâmica gerada pela atuação dos movimentos independentes e estimular redes de colaboração entre espaços autônomos e instituições públicas, artistas/gestores públicos, sem que esse contato implique em alguma forma de interdependência ou de pactuação política. Podemos perceber como essas questões encontravam-se presentes ao ler o post no blog do Atelier:

> A gravura, em suas várias concepções, interliga artistas, locais e pensamentos, constitui uma rede que se desdobra e expande-se, não ficando restrita ao espaço expositivo. A parceria reflete a posição de artistas, curadores e gestores que acreditam que instâncias de natureza pública e movimentos independentes podem

> atuar lado a lado. Coletiva/Coletivos mostra diversidades, semelhanças e diferenças em um processo de arte e convivência. (PORTO, 2012)

Figura 67: Coletiva/Coletivos no Museu Casa das Onze Janelas



Fonte: Blog do Atelier do Porto

Figura 68: Coletiva/Coletivos no Museu Casa das Onze Janelas



Fonte: Blog do Atelier do Port

Na mesma chave dos circuitos integrados entre espaços autônomos e instituições, destaca-se o trabalho mais recente do Atelier do Porto, em 2016/2017, realizado em parceria com grupos independentes de artistas holandeses - coordenado pela gravadora brasileira radicada na Holanda, Lego Lima - e o Museu da Universidade Federal do Pará, o intercâmbio Conexões, que levou a produção paraense para o circuito europeu através do mês da gravura na Holanda e da feira da estampa, na Alemanha. A contrapartida brasileira foi a coletiva de gravadores holandeses realizada no Museu da UFPA, que contou com o laboratório de xilogravura e processos alternativos de gravura, ministrado pelos gravadores neerlandeses.

Figura 69: Exposição Conexões, no Museu da UFPA



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 70: Laboratório de gravura, projeto Conexões



Fonte: Arquivo de imagens do autor

As ocupações promovidas pelos movimentos autônomos geram redes de significação, circuitos que engendram sentidos, políticas e espaços de compartilhamento social. O território demarcado pela ação passa a integrar o sistema orgânico de trocas com a cidade, e a arte, nesse contexto, estimula os fluxos e torna-se campo de mediação dos processos de produção participativa e de convivência de grupos, ativa as forças latentes do lugar, como, também, é afetada por elas. Em 2014, Elaine Arruda transfere seu ateliê de trabalho do Atelier do Porto para a antiga metalúrgica na área em torno ao Porto do Sal, a oficina Santa Terezinha.

> O contato com as metalúrgicas da Cidade Velha, região portuária de Belém, me possibilitou desenvolver um trabalho que partisse desse encontro de estruturas e saberes diversos.
>
> São oficinas que possuem equipamentos adaptáveis à impressão de gravuras em metal (calandras), com medidas que ultrapassam os limites das prensas encontradas nos ateliês tradicionais de gravura. Portanto, foram criadas as condições para que o trabalho se redimensionasse, não somente quanto à sua escala, mas,

> fundamentalmente, às suas possibilidades de produção e circulação. (ARRUDA, 2014)

Podemos identificar as motivações que levam a artista a se estabelecer no porto: uma de natureza procedimental, que não deixa de ser desprovida de intensidade, parte da necessidade em alargar o repertório técnico e encontrar as condições para a realização da gravura monumental; a outra inscreve-se na dimensão da própria experiência, "a imersão nessa geografia pontua a paisagem e o corpo como consequência e reconhecimento" (ARRUDA, 2014). Sem suspeitar, tal 'imersão' seria originaria um projeto de ocupação na região do Porto do Sal que abriria novos espaços de vivência e de processos experimentais com a arte, o Aparelho.

Os espaços de circulação e de convivência social demarcados pela ação dos coletivos "é uma intensificação política no campo das artes, pois a liberdade e autonomia do agir estão em prática. E há um certo desvencilhamento dos formatos, lugares, processos, prazos, hierarquias e interesses cultivados pelas relações institucionais tradicionais" (GOTO, 2005). O caráter político implícito às iniciativas autônomas, que ativam circuitos descentralizados, encontra-se expresso no próprio perfil do Aparelho, em seu blog:

> Filho das ocupações ocorridas na Oficina Santa Terezinha, metalúrgica de 1935, o projeto Aparelho tem como objetivo promover ações socioculturais em diversos pontos da cidade de Belém, trazendo a tona o status quo das artes versus o uso dos espaços públicos urbanos, por meio dos trabalhos, em diversas linguagens, de uma rede pulverizada de artistas.
>
> O nome advém do contexto da ditadura militar no Brasil, no qual 'aparelho' referia-se a locais usados como refúgio por grupos de ativistas. Lugares que eram pontos de encontro e esconderijos, onde fervilhavam ideias, projetos e modos de atuação política. (APARELHO, 2015)

O Porto do Sal[38] significou para a artista, primeiramente, migrar para o interior do próprio trabalho, potencializar seu meio, a gravura, através do contato com a cultura e os

[38] O Porto do Sal é um complexo de portos, situado à margem da intensa paisagem insular da baía do Guajará. Na década de 30, foi um importante ponto de comercialização de especiarias amazônicas, como a pimenta do reino, a castanha do Pará e o peixe salgado. Atualmente, é considerado uma "área de risco", em função do tráfico de drogas e da prostituição. Apesar de muitas famílias viverem no seu entorno, a maioria em condições

saberes das oficinas de barcos, dos ribeirinhos e encontrar-se em comunhão com a paisagem - a escala das suas gravuras procede desse movimento de imersão. O segundo momento seria o processo natural de aproximação da realidade portuária, sua geografia complexa marcada por tensões sociais que a artista já se familiarizara quando realizou intervenções com cartazes xilográficos alguns anos antes de iniciar as ações do Aparelho, ao lado da artista canadense Veronique Isabélle

Figura 71: Lambe no Porto do Sal, Veronique e Elaine



Fonte: Blog do Atelier do Porto

precárias, é uma zona predominantemente comercial, onde existem diversos galpões, depósitos e estâncias. Dentre eles, está a metalúrgica Santa Terezinha. (ARRUDA, 2014)

Figura 72: Matrizes de Elaine na Sta. Terezinha



Fonte: Acervo de Elaine Arruda

Figura 73: Ação do Aparelho no Mercado do Sal



Fonte: Acervo de Ulysses Bôscolo

A partir de 2015, o Aparelho inicia suas atividades com oficinas de arte, programas de imersão artística, espaços de convivência social, agenciamento de redes de colaboração e intervenções no Mercado do Sal envolvendo diversas linguagens: música, fotografia, literatura, artes visuais, audiovisual e artes cênicas. Não devemos nos esquecer que Elaine

vinha de uma longa experiência como educadora na Fundação Curro Velho e da organização do Atelier do Porto - o Aparelho cobrou da artista todos esses anos de aprendizagem. Em entrevista recente[39] indaguei à Elaine: o que é o Aparelho? Destaquei este fragmento da nossa conversa:

> A identidade do Aparelho ainda está em construção. Já nos identificamos como coletivo, projeto, grupo, iniciativa coletiva e dispositivo, mas pode-se dizer que a mesma permanece aberta, orgânica. Atualmente somos sete pessoas, com formação multidisciplinar: Débora Oliveira, Elisa Arruda, Josianne Dias, Pâmela Carneiro, Verônica Limma, Vivian Santa Brigida e eu.
>
> Atuamos no campo da arte e cidadania, promovendo acontecimentos no Mercado do Sal e seus arredores – becos da Malvina e do Carmo – a partir do agenciamento de pessoas, grupos, coletivos, colaboradores e linguagens artísticas.
>
> Tais acontecimentos são situações de naturezas diversas, como oficinas, vivências, almoços, cafés de fim de tarde, rodas de conversa, sessões de cinema e ocupações. Nosso interesse é provocar encontros que desdobrem-se em trocas, estranhamentos, inquietações. Deslocar sujeitos-sentidos-vidas dos seus contextos naturalizados e agregá-los em um espaço-tempo que propicie novas formas de ser-estar no mundo. Atuamos, portanto, com a alteridade, com o reconhecimento da potência do outro e a afirmação da cidade que queremos legitimar. Nos deslocamos para o espaço público, criamos uma cena aberta, na qual acionamos redes de relações disformes, rizomáticas, cuja tática é o encontro veiculado pela arte. (ARRUDA, 2017)

Mercado subentende permutas, trânsito, sentidos, alimento, e talvez tenha sido a partir desses estímulos que o Aparelho trouxe, no mesmo período em que Elaine realizava o trabalho *Mastarel*, o gravador Ulysses Bôscolo, de São Paulo e atual coordenador do Atelier Piratininga para o trabalho de imersão no Mercado do Sal. Ulysses organizou seu atelier de xilogravura, no box 5[40], ao lado do açougue e das vendas de produtos e verduras do mercado, integrando-se à rotina dos feirantes. O artista produziu e trocou impressões com os frequentadores do mercado por quase um mês, trabalho que resultou em uma série admirável de xilos impressas sobre tecido voal, suporte que permitiu registros com o público em

[39] Conferir a entrevista completa no capítulo Um Quadro da Gravura Contemporânea em Belém: cinco poéticas em jogo.

[40] Esse box foi incorporado ao Aparelho para instalar a biblioteca do mercado. Hoje, o espaço conta com mais de 500 livros e é frequentado por jovens e crianças que residem no entorno ao mercado.

performances com as estampas, além de vídeos e fotografias do universo das feiras populares do Mercado do Sal e do Ver-O-Peso. O projeto resultou em uma ocupação no mercado e, um mês depois, na exposicão das xilogravuras no Museu das Onze Janelas, “Na Sombra das Mangueiras”.

Figura 74: Xilogravura impressa em voal, Mercado do Sal



Fonte: Arquivo de imagens de Ulysses Bôscolo

Figura 75: Exposição “Na Sombra das Mangueiras”, Museu das Onze Janelas, Ulysses Bôscolo



Fonte: Arquivo de imagens de Ulysses Bôscolo

Figura 76: Biblioteca do Aparelho no Mercado do Sal



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 77: Ação do Aparelho no Mercado do Sal.



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Não foi possível desenvolver um estudo crítico pormenorizado das ações que impulsionaram a gravura em Belém ao longo desses anos. Deixemo-las como registro de um processo que tem transformado profundamente a cena artística da cidade, e, hoje, mais do que isso, se convertido em ação política de fortalecimento da autonomia. Arte não faz filantropia, desperta para a realidade as potencialidades do indivíduo, e o melhor lugar para que isso aconteça, certamente, não é dentro de museus ou galerias, mas onde a vida acontece, na cidade.

2 UM QUADRO DA GRAVURA CONTEMPORÂNEA EM BELÉM: CINCO POÉTICAS EM JOGO

No momento em que os primeiros ateliês são implantados, Belém encontrava-se à margem dos debates que pautavam a produção da gravura no Brasil. Apontamos as mudanças, a partir de 2001, produzidas pelo núcleo de gravura do Curro como momento importante de inflexão, que levou à retomada da tradição da gravura em Belém e, posteriormente, as atuações do Atelier do Porto e do Aparelho, espaços que imprimiram uma nova dinâmica aos meios de circulação e aos fluxos de produção da gravura na cidade, como, também, propiciaram novos campos de experiência com a arte. Se a gravura encontrou seu lugar na cena artística local, não podemos creditar essa conquista às instituições em implementar políticas de incentivo à difusão do ensino e à prática dessa modalidade de linguagem - ao contrário, sempre foi necessário provar sua efetividade para manter o apoio institucional. A consolidação do movimento, a partir de 2001, decorre da qualidade da produção que se destaca nos primeiros anos de atividade do Curro, deslocando a gravura de uma posição marginal para o centro dos debates, evidência que estimulou a crítica a pensar o papel dessa modalidade na formação de um ideário artístico local. Ao diagrama apresentado anteriormente, esboçado a partir dos poucos artistas que praticavam a gravura nos anos 80 e 90, pode-se contrapor o presente quadro como tentativa de compreender a reconfiguração do cenário da gravura em Belém. O panorama da produção, hoje, abrange uma multiplicidade de programas experimentais, pesquisas que têm destituído a imagem impressa dos modelos habituais de recepção e expandido suas fronteiras de linguagem em transversalidade com outras modalidades técnicas, como a fotografia e a imagem digital.

A condição da gravura como múltiplo potencializa a capacidade do meio em disseminar manifestos, provocações, ocupações e intervenções; inserções de circuitos que ativam novos territórios de vivências com ações participativas - a reprodutibilidade deixa de ser ato mecânico e converte-se em pensamento, dispositivo poético. Por outro lado, a massificação da imagem pelas mídias e pelas novas tecnologias, faz o artista migrar para uma zona de silêncio como contra-movimento ao fluxo interminável de informação visual; nesse caso, para o praticante da gravura, a reprodutibilidade é um fator secundário, seu interesse é dirigido para a efetividade das suas operações na criação da imagem. O artista, ao adentrar-se nos processos combinados com a gravura, expande o campo de inteligibilidade do meio gráfico.

> Com relação à possibilidade de reprodução da gravura ela já não é relevante, num momento em que se produzem milhares de cópias num curto espaço de tempo em técnicas como o off-set. As inúmeras possibilidades de reprodução da imagem abertas com o avanço da digitalização da imagem também contribui para o anacronismo da gravura. Assim sendo, definitivamente não é a possibilidade de reprodução da imagem o que move os gravadores. É, pois, a qualidade gráfica, e a possibilidade do uso da imagem fotográfica, entre outras coisas, que vai caracterizar a prática dos gravadores atualmente. A reprodutibilidade deixa, portanto, de ser um valor em si, já que com o desenvolvimento da indústria gráfica muitas outras formas de impressão, mais rápidas e mais eficientes, se impõem, deixando que a gravura se realize plenamente em meio e tangenciando outras linguagens plásticas. Essa mudança de paradigma faz com que a gravura se desenvolva como linguagem, lançando mão dos recursos técnicos disponíveis. (VENEROSO, 2007, p. 1512)

No panorama do catálogo *Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará*, diversos artistas fizeram incursões pela gravura ao longo desses anos e presenciamos, hoje, o surgimento de novos grupos. Acompanho com satisfação egressos do ateliê do Curro, ainda das primeiras formações, praticando a gravura com regularidade ou retornando a campo, como é o caso de Jr. Tutyia, gravador que considero o mais importante xilógrafo que temos em Belém.

A escolha dos artistas procede da efetividade de suas pesquisas no âmbito dos debates que se instauram, hoje, no campo da criação e as suas contribuições para a compreensão da gravura no panorama da arte contemporânea na região, conjunto que reflete as condições singulares de como esse grupo de artistas, que reside na Amazônia, se apropriou de uma modalidade tão arraigada em seus fundamentos e a trouxe para seu universo de referências.

Os ensaios se estruturam a partir dos depoimentos dos próprios artistas colhidos em uma série de entrevistas realizadas durante a pesquisa, conteúdo acrescido de informações coletadas em outras fontes – monografias, periódicos e textos curatoriais. O enquadre crítico delimita o recorte na produção de cada artista, com vistas a compreender as relações inerentes aos métodos de trabalho com a gravura e as estratégias que deflagram o campo experimental com a imagem. Espera-se com isso situar a fala do artista como dado constitutivo do pensamento crítico e tornar mais acessível os indutores dos seus processos criativos.

2.1 João Carlos Torres (Jocatos)[41]

Figura 78: Instalação “Made in Guamá”, Jocatos.



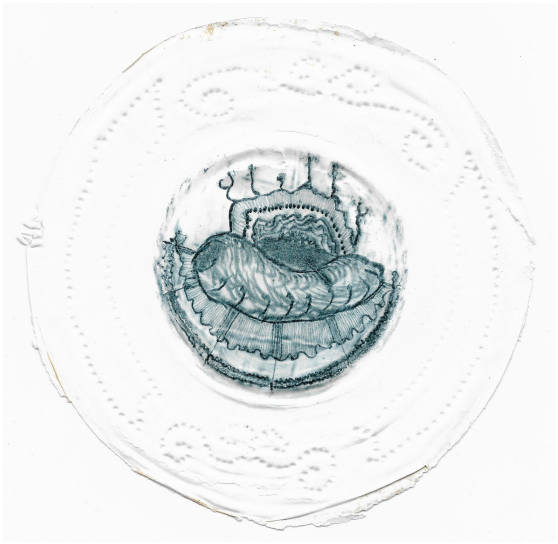
Fonte: Acervo de João Carlos Torres, Jocatos

João Carlos Torres, Jocatos, vive e trabalha em Belém, no bairro do Guamá, periferia populosa marcada pela violência, lugar onde o artista cultiva uma íntima relação sinestésica. Por onde passa garimpa o que precisa para suas gravuras: latas, refugos de metal, estampas, caixas etc. Fragmentos do dia-a-dia que carrega como substrato para seus trabalhos, exigindo do artista novas estratégias de uso, arranjos, manobras e outros experimentos. Suas gravuras, muitas vezes, são realizadas sem as mediações técnicas que, comumente, o gravador condicionado aos meios tradicionais determinaria como condição natural à produção de uma estampa. João de Jesus Paes Loureiro, no texto dedicado a Jocatos, *Fragmentos do Eterno*, escrito em 1989, expressa com clareza esse elemento de cotidianidade que impregna a obra do artista.

[41] Nasceu em Belém do Pará, em 1953. Designer, gravador, pintor, escultor e educador. Fez Especialização em Estudos Culturais da Amazônia pela Universidade Federal do Pará.

> São gravuras marcadas pela expressão singela. Cuidadosas em perceber, no simples cotidiano, o mágico entranhado. Por isso, a série de diminutas proporções, graciosas e intensas, apresentam um detalhismo que não é conceitual, mas processual. Ver o grandioso através do detalhe. Ver o eterno através do efêmero. Com isso, as cenas da vida comum, captadas pelos ângulos devidos, com técnica apropriada, provocam o entranhamento e desperta, em cada um, o olhar descobridor. Esse olhar descobridor de quem está numa relação fruidora e sente, na emoção e presença de algo que surpreende e comove. A presença da arte, enfim. Os fragmentos do eterno. (LOUREIRO, 1989)

Figura 79: Gravura s/título, Jocatos



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Figura 80: Gravura s/título, Jocatos



Fonte: Arquivo de imagens do autor

Sua gravura desperta os sentidos da matéria, do tato, como forma de comunicar, através da estampa, sua ação sobre a matriz. Notamos uma característica comum às suas gravuras, a transferência da topografia da matriz para o suporte – em várias impressões o artista chega a suprimir a tinta para enfatizar o relevo puro. O esforço em atribuir significado às marcas, cortes e punções, acentuou, com o tempo, o interesse em apresentar a matriz como componente da obra e orientar o interesse para aspectos interiores aos processos gráficos - Jocatos passa a expor as superfícies gravadas ao lado dos seus correspondentes impressos, como na série *Relicário*.

Figura 81: “Relicário”, Jocatos



Fonte: Acervo de João Carlos Torres, Jocatos

Figura 82: “Relicário”, Jocatos



Fonte: Acervo de João Carlos Torres, Jocatos

Essas manobras expandiram suas experiências para o campo da linguagem tridimensional deixando o caminho aberto para investidas mais limítrofes, a ponto da gravura integrar-se a empilhamentos de caixas de papelão, latas de manteiga, acúmulos e articular com o espaço um campo intenso de interatividade que modificaria o modo habitual de recepção da estampa. Na instalação *Made in Guamá,* por exemplo*,* a gravura não é um fim em si, mas indutora do jogo de adesão às imagens que a paisagem do Guamá suscita ao artista. Jocatos deixa algumas pistas de como se desloca do plano para o volume.

> Eu já tinha esse contato com essas latas por causa do colégio que nós temos aqui na esquina. A merenda escolar é servida para as crianças no enlatado. E, com essa oportunidade que eu fui para o Curro Velho, lá eu encontro essa merenda escolar das crianças e a oportunidade de fazer a limpeza, a higienização das latas. E aí eu trouxe para dentro do ateliê e fui desenvolvendo. Então, eu comecei a trabalhar no plano, a gravura, e depois ela surgiu já para o objeto, saiu do plano para o volume e aí foram surgindo os objetos. E eu tive a sorte de encontrar, de ter esse olhar para as latas de Nossa Senhora de Nazaré. E eu tirei partido disso e, justamente, desenvolvo uma série de trabalhos de objetos, que eu consegui até fazer dentro da capela do palácio Lauro Sodré, uma exposição sacra. (TORRES, 2017)

Figura 83: Instalação “Made in Guamá” no MHEP, Jocatos



Fonte: Acervo de João Carlos Torres, Jocatos

‘Tirar partido’, na fala de Jocatos, expressa o modo como as informações trazidas em seus achados - estampas e outros índices materiais - buscam uma nova sintaxe a partir de operações de ressignificação. Vale notar as interseções que seus trabalhos produzem com a gravura primitiva. Jocatos não é devedor de uma tradição a ponto de trocar prosa com a história, mas trabalha em um sistema cultural que desperta associações, atravessamentos temporais, bifurcações, desvios ou rupturas, um complexo de relações que produz significados. Ao empregar punções para produzir sinais e ornar uma imagem religiosa, a santa da Nossa Senhora de Nazaré na série *Made in Guamá,* o artista abre mão de precedentes técnicos encontrados nos primórdios da gravura ocidental – é flagrante a similaridade com o sistema gráfico empregado na gravura em relevo em cobre de *São Martinho*, datada do final do século XV. O ornamento é, em ambas, o artifício formal que produz movimento e o pathos que anima os sentidos. A religiosidade desperta arquétipos que geram interseções, sobrevivências do simbólico, espaços de vivências comuns, conjunções de tempo. O mestre anônimo adota modelos canônicos como canal de inteligibilidade dos símbolos e dos atributos mágicos do santo para as camadas populares da Idade Média; tal identificação com o popular

em Jocatos é imanência, elemento constitutivo da natureza do objeto - é a partir desse dado de ‘presentificação’ que o artista dá início a suas operações.

Figura 84: Gravura de S. Martinho, Sec. XV



Fonte: Imagen Impresa y Conocimento, Irvins Jr.

Figura 85: “Made in Guamá”, Jocatos



Fonte: Acervo de João Carlos Torres, Jocatos

> Agora, o Guamá como um bairro superpopuloso, com poluição sonora, com a feira do Guamá, esse monte de movimento, né, essa coisa que eu fui tirando partido, fui recebendo e repassando para o meu trabalho. Isso aí foi notório, isso aí me ajudou muito e eu não preciso ir muito longe. Aqui no próprio bairro, eu tenho consciência disso, que meu trabalho está muito envolvido nessa poluição. (TORRES, 2017)

O recolhimento de Jocatos no seu Guamá jamais implicou em isolamento, sua obra tem sido o esforço determinado em se comunicar a partir de um lugar. Jocatos é capaz de produzir gestos que irrompem como fantasmas, anacronias que transformam a leitura da imagem em um complexo de tempo, em camadas cada vez mais internas de significados. Capturar uma gravura arcaica como uma espécie de ‘fogo fátuo’ na obra do gravador paraense é perceber em que profundidade o seu gesto faz ressoar no tempo. É uma deriva da comunhão direta que Jocatos tem com a própria paisagem de origem.

2.2 Elaine Arruda[42]

Figura 86: “Paisagens Gráficas”, instalação das gravuras de Elaine Arruda na Fundação Tomie Otake



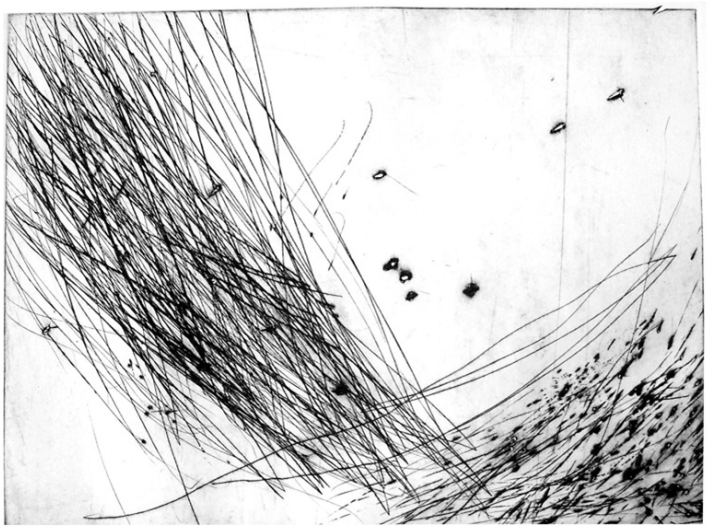
Fonte: Acervo de Elaine Arruda

Elaine Arruda é uma jovem artista que passou a se dedicar ao trabalho artístico após ingressar nas oficinas da Fundação Curro Velho. Foi nesse espaço que iniciou e aprofundou seus estudos com a gravura, ambiente que lhe proporcionou, além da formação, o contato com estudantes das escolas públicas e com jovens em situação de vulnerabilidade social através da experiência com a educação.

> Eu iniciei a minha formação artística em um atelier, onde a base mediadora das relações é a troca de conhecimentos. Isso acontece em qualquer atelier de gravura, basta olhar para a história da arte e perceber que a formação de novos artistas se dava a partir do contato com os mestres.
>
> No meu caso, por ter começado a dar aula muito jovem, as oficinas aconteciam em caráter de laboratório de experimentação. Não havia essa relação hierárquica, inicialmente pela minha idade, e depois por metodologia de ensino que desenvolvi ao longo dos anos.
>
> As aulas são encontros para apresentação de portifólios, trocas de conhecimentos técnicos, poéticos e acompanhamento de projetos. Desse modo, a minha produção artística está inteiramente implicada na minha atuação como educadora, não existe como separar. São práticas que se complementam pois partem de um ambiente de produção comum : a gravura, o atelier e o espaço coletivo; experienciado na singularidade poética de cada aluno. (ARRUDA, 2017)

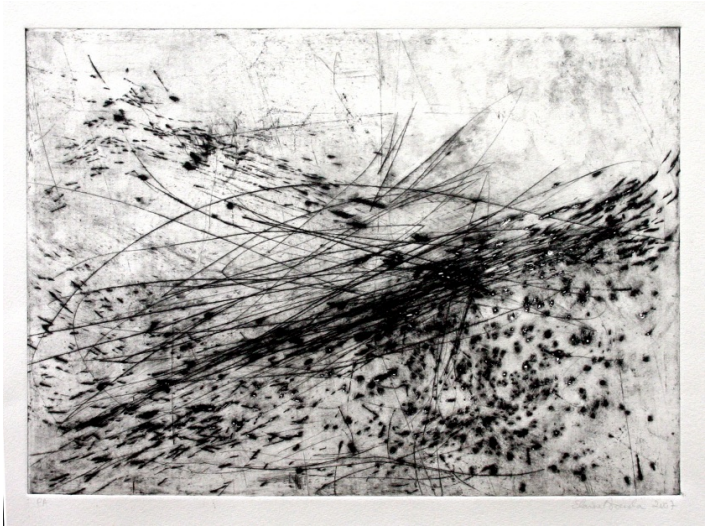
[42] Elaine Arruda é natural de Belém, nasceu em 1985. Formada em Psicologia pela UFPA, é Mestre e doutoranda em poéticas visuais pela ECA/USP (Universidade de São Paulo). Artista visual e educadora, atua como docente em artes no campo do desenho e da gravura.

Figura 87: Gravura em Metal s/título, Elaine Arruda



Fonte: Acervo de Elaine Arruda

Figura 88: Gravura em Metal s/título, Elaine Arruda



Fonte: Acervo de Elaine Arruda

A partir de 2010 cria, em parceria comigo, o Atelier do Porto e se desloca para a região portuária do Mercado do Sal, situado nas imediações do novo ateliê. Local onde passaria a desenvolver seus trabalhos nas oficinas metalúrgicas como alternativa ao enfrentamento às novas condições impostas por suas gravuras.

> A busca pelas metalúrgicas e galpões de carpintaria naval se deu em função de necessidades próprias à pesquisa. Eu me interesso pela paisagem e esse é o eixo da

> minha produção. A paisagem amazônica é densa, gigantesca. As gravuras precisavam dessa escala e materialidade. O trabalho demandava uma relação sensorial, corporal, física, que era inerente à natureza do que ela queria comunicar. No entanto, havia um problema técnico : o atelier de gravura não me permitia expandir a escala das imagens em função do tamanho da prensa.
> Em 2010 comecei a trabalhar na Metalúrgica Santa Terezinha, iniciando uma produção gráfica em grandes dimensões. A escala das imagens varia entre 1 e 12 metros. Essa pesquisa constituiu o meu mestrado, intitulado Paisagens Gráficas, finalizado em 2014 na ECA-USP. (ARRUDA, 2017)

Figura 89: Elaine Arruda na Oficina Santa Teresinha



Fonte: Acervo de Elaine Arruda

Reavalia e amplia seus métodos de trabalho com a gravura em metal sem afastar-se dos princípios que norteiam essa prática, gesto que anima uma saudável divagação com a técnica e suas origens: a gravura em metal surge nos ateliês dos armeiros e prateiros medievais; a artista vai ao encontro das oficinas navais e incorpora o conhecimento e as ferramentas dos funileiros aos processos diretos da gravura em metal, apropria-se de seus equipamentos e produz gravuras em escalas monumentais apoiada em uma rede de colaboração e de compartilhamento de experiências. A gravura sempre esteve associada à íntima relação com a leitura. A partir dos anos 50, período marcado pelo surgimento do movimento abstrato no Brasil, Maria Bonomi imprime à gravura um caráter monumental;

Bonomi reage ao universo soturno da gráfica expressionista com xilogravuras luminosas e coloridas em grandes formatos – pode-se dizer, de maneira figurada, que retira a estampa da mesa e a coloca na parede.

> Minha trajetória com a gravura vem sendo marcada por uma intensa investigação procedimental, que incorpora novas condições de produção e procura pensar os seus limites. O interesse em expandir a escala dos trabalhos surgiu como um passo à frente na pesquisa que desenvolvia com procedimentos de cortes diretos sobre o metal, a ponta seca; técnica que devolve à estampa qualidades físicas e intensidades gráficas de grande força expressiva. Esse caminho me levou a um repertório ferramental mais amplo – machados, marretas e ponteiras – fazendo incidir sobre a imagem impressa um corpo residual de tinta cada vez mais espesso. (ARRUDA, 2015)

Figura 90: Elaine Arruda na oficina Reconstrutora



Fonte: Acervo de Elaine Arruda

O horizonte inapreensível da paisagem amazônica se reverte no campo representacional da gravura monumental que, para executa-la, precisou encontrar seus próprios meios. Tal revisão nos fundamentos dessa modalidade de arte, como acentua a própria artista, decorre das exigências impostas pela expansão dos limites físicos e processuais da gravura. A artista procede de modo significativo: perfila diversas placas de

zinco e as ataca com ponteiras, machadinhas, fogo e ácido. Conduz as ferramentas em movimentos enérgicos até a exaustão da matriz; perfura, corta e risca o metal orientada pelo trânsito permanente de impressões mentais que são transmitidas em ato. Não planeja a forma, prepara o campo para que o corpo percorra em fluxo contínuo o extenso plano de gravação. Salto profundo e radical que devolve à estampa toda a determinação do gesto.

Figura 91: Elaine Arruda gravando na Oficina Santa Teresinha



Fonte: Acervo de Elaine Arruda

Figura 92: Instalação das gravuras na Oficina Santa Teresinha



Fonte: Acervo de Elaine Arruda

A experiência com o Aparelho empurra a artista para os meandros desse universo portuário, fronteira da região insular com o espaço urbano da cidade - ponto germinal de novos processos com a arte. Migra para o Porto Vasconcelos, para a beira do rio, lugar de parada para reparo de barcos e de redes de pesca.

> Depois de algum tempo na metalúrgica, percebi que seria interessante migrar para um espaço público, pois a intenção era construir relações mais diretas com a comunidade. O Dinho, líder comunitário do Mercado do Sal, pediu que fizéssemos uma ocupação no mercado e que houvessem atividades educativas para as crianças. Eu vejo, portanto, o Aparelho como uma consequência de todas essas experiências. Aos poucos eu reinventei espaços de produção para a minha pesquisa visual e migrei do atelier para a metalúrgica. Consequentemente, o interesse em dialogar com tais espaços e seus atores se tornou inevitável. Afinal, foi esse diálogo que me permitiu expandir a escala das gravuras e realizar o Mastarel, trabalho que assino com o Mestre João. Foi uma transição que aconteceu no meu trabalho pessoal e, consequentemente, na atuação como gestora. (ARRUDA, 2017)

Figura 93: Mastarel, sobre o Mercado do Sal



Fonte: Acervo de imagens do autor

Agir com autonomia em espaços públicos exige negociação, mediadores nas comunidades implicadas na ação e o agenciamento de parceiros para o trabalho colaborativo. Junto com o mestre carpinteiro naval João Aires, Elaine ergue uma grande escultura sobre o Mercado do Sal, o mastro de uma embarcação típica dos rios da Amazônia, que denomina *Mastarel* (pequeno mastro), símbolo da comunhão cultural do ribeirinho com a cidade; gesto de denúncia do apartamento social e do preconceito que marca esses pequenos enclaves humanos - na área em torno ao Mercado do Sal e ao Porto Vasconcelos encontram-se duas ocupações já estabelecidas a mais de três décadas, mas que ainda não foram reconhecidas pelo poder público e, tampouco, pelos moradores do bairro da Cidade Velha. Além da escultura, a artista realizou uma xilogravura a partir da peça que sustenta o mastro, trabalho que instalou no barraco de madeira utilizado pelos pescadores do Porto Vasconcelos. Julgo necessário descrever a cena, pois, cenário e obra são construtos de um mesmo gesto poético. É a partir desse contato com a cultura portuária que Elaine, em *Mastarel*, reata os laços ancestrais da gravura com a escultura – a xilogravura surge nas guildas dos escultores da Idade Média – e produz um marco visual que se torna o farol da comunidade do Porto.

> Em 2016 desenvolvi um projeto em colaboração com o mestre em carpintaria naval, João Aires, no Porto Vasconcelos. Mastarel é um site specific realizado no Mercado do Sal, no qual instalamos um mastro no telhado no mercado, transformando-o em um barco.
>
> A experiência desse projeto me permitiu realizar no plano tridimensional questões que explorei intensamente na gravura : cortar o espaço com a linha, desenhar na arquitetura; assim como abordar questões sobre espaços públicos do ponto de vista social e político. Sabemos que o projeto de higienização dos portos não é uma peculiaridade de Belém, trata-se de uma política nacional. Mastarel dá visibilidade à uma tradição naval ribeirinha, ainda existente no Porto do Sal, que precisa ser valorizada e, antes de mais nada, conhecida. (ARRUDA, 2017)

Figura 94: Elaine e Seu João, Porto Vasconcelos, 2016



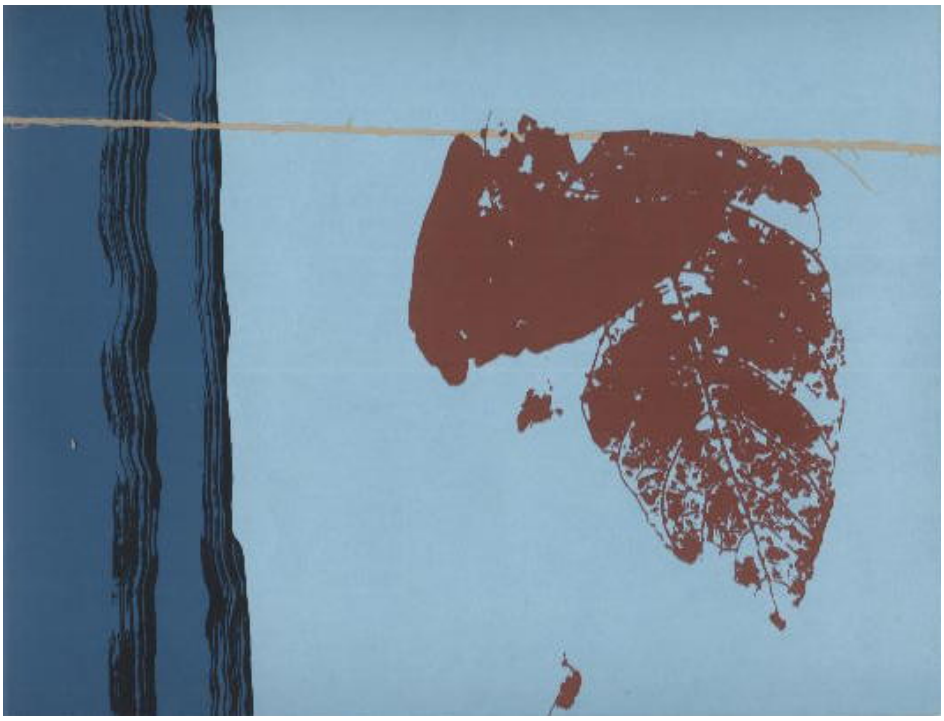
Fonte: Acervo de imagens do autor

Elaine identifica as potencialidades inerentes ao seu campo de vivência e desloca-se para o centro desses acontecimentos, sua experiência resulta de tal imersão. Não obstante a imponência de *Mastarel,* ou a monumentalidade das suas gravuras, é o que subjaz aos seus processos – o espaço relacional, a interlocução com outros saberes, o desvelamento da realidade, o compartilhamento da experiência com a arte – seu centro de força. Atualmente, as gravuras de Elaine encontram paridade com a obra gráfica de outro jovem artista, Fabrício Lopes; ambos renovam o caminho iniciado por Maria Bonomi há mais de cinquenta anos, em

intensidade, escala e potência. Diante de tamanho mergulho não deixamos de nos pronunciar: é potência, arrebatamento. Não daria para ser diferente.

2.3 Ronaldo Moraes Rêgo[43]

Figura 95: Serigrafia de Ronaldo Moraes Rêgo, 1981



Fonte: Acervo de Ronaldo Moraes Rêgo

A natureza é sua fonte primária, universo que Ronaldo Moraes Rêgo investiga internamente como uma lente que perscruta o substrato da matéria. É na emergência desse mundo inaparente de pequenos organismos, texturas, sementes, esqueletos, folhas, arbustos que suas imagens irrompem para o campo do visível na forma de delicados afloramentos de tramas, finamente manejados na gravura.

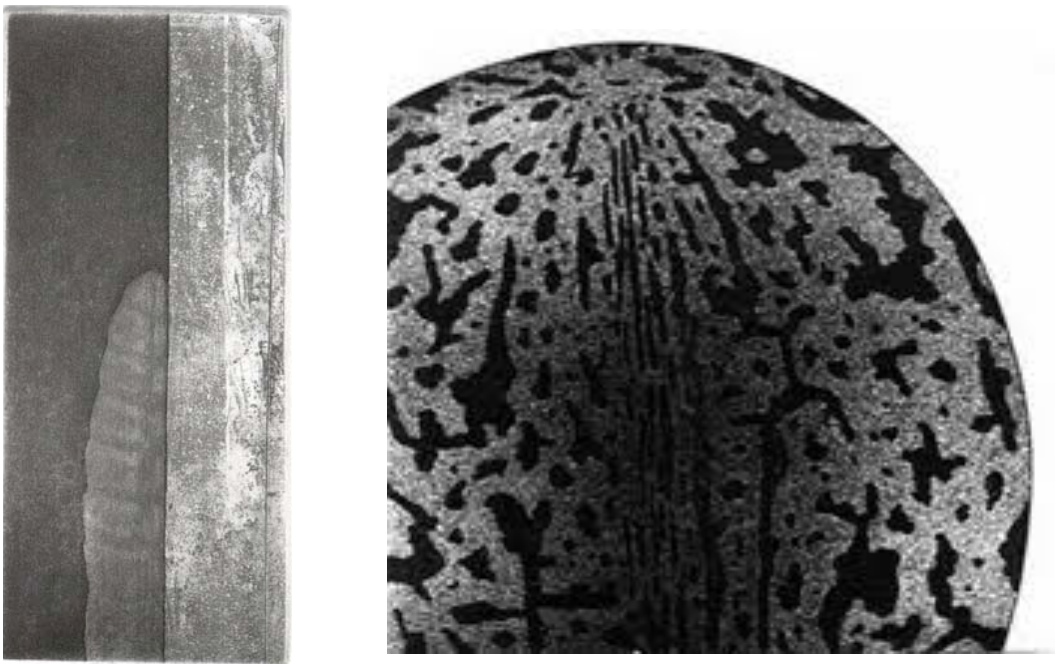
> Esta minha poética visual é muito pessoal e fruto de uma convivência muito intensa desde criança com a natureza, principalmente com elementos encontrados nas matas de nossa região - formas e cores surgem a partir de detalhes muito sutis, proporcionando inúmeras possibilidades pictóricas. (RÊGO, 2017)

[43] Ronaldo Moraes Rêgo nasceu em Belém do Pará, em 1956. Formou-se em Arquitetura pela FAU /UFPA. Foi professor de gravura da Faculdade de Artes Visuais da UFPA no período de 1985 a 2017.

Não identificamos uma atitude acentuadamente experimental na obra gráfica de Ronaldo, tampouco caracterizada pelo autodidatismo. Sua poética é a evidência do esforço em compreender os fundamentos da linguagem e a determinação em alcançar um alto grau de expressividade diante das necessidades impostas pela representação dos temas: a precisão do traço, a marca do corte, o equilíbrio na cor e na luz, a urdidura gráfica, a escala miniaturizada.

> Certo dia, ao gravar uma pequena semente de seringueira sobre uma placa de cobre, meu trabalho passa para uma dimensão inesperada; pequenas manchas começam a se configurar em elementos fundamentais que vão impregnar definitivamente minha obra como um todo. Micro e macro se fundem formando assim minha linguagem poética, expressando a minha real natureza. (RÊGO, 2017)

Figura 96 e 97: Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.



Fonte: Acervo de Ronaldo Moraes Rêgo

A história da gravura é marcada pela superação dos entraves técnicos que dificultavam a transmissão das características originais do desenho para a estampa. Marco importante ao desenvolvimento da técnica no ocidente encontra-se na introdução de um novo processo de

gravação no metal que começa a se difundir a partir do século XVI na Europa, a água-forte[44] – procedimento que dispensaria a mediação do gravador intérprete do buril e permitiria ao próprio artista executar suas gravuras. As implicações desse novo processo vai além dos ganhos tecnológicos, seu maior impacto encontra-se na interioridade da imagem gravada: o sistema de trama do buril, empregado pelo gravador intérprete, cede à sintaxe gráfica autoral do artista. A gravura, com a introdução de um novo procedimento, permitiu ao artista transmitir para a estampa a potência da sua escritura pessoal. A título de exemplo, basta olharmos para a obra gráfica de Rembrandt, ou, pouco mais de um século depois, as gravuras de Goya - artista espanhol que faria com a água-tinta o que Rembrandt fez com a água-forte. Ronaldo também vê na gravura um caminho para ampliar suas experiências com o desenho, linguagens intrinsecamente ligadas na obra do artista – pode-se dizer, interdependentes. Em conversa recente, chega a declarar que a gravura 'resgatou' seu desenho, o que se pode intuir que, para o artista, as linguagens são campos entrelaçados, fluxos recíprocos de experiência que convergem de forma indistinta em sua poética. É elucidativo quando se refere ao trabalho com a 'semente de seringueira', e interpela esse fragmento de paisagem como um cosmos que contém sua própria infinitude. Essa deriva de uma experiência tão íntima com a natureza encontra sua força nas emanações interiores da forma, delicadamente amparada pelo desenho; precisamente consumada na gravura.

> Em 76 comecei a me apaixonar pela pintura, então, de certa forma eu abandonei o desenho, comecei a ver a pintura como uma espécie de modelagem e, automaticamente fui largando o traço. Algum tempo depois, quando aprendi gravura, ela veio resgatar esse desenho que ficou meio esquecido. Então a gravura foi super importante neste aspecto porque ela me fez retornar ao desenho.
>
> No decorrer da minha carreira o traço volta na minha pintura justamente por conta da gravura. Comecei a dar importância aos contornos, a determinados detalhes que eu havia perdido. Então foi fundamental essa estória com a gravura, porque houve um resgate da grafia em meu trabalho. (RÊGO, 2017)

[44] Processo empregado na gravura em metal que consiste em aplicar verniz sobre uma placa de metal para desenhar esta camada protetora com uma ponta de metal. Em seguida a placa é mergulhada no ácido que transformará as marcas produzidas sobre o verniz em sulcos no metal.

Figura 98: Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.



Fonte: Acervo de Ronaldo Moraes Rêgo

Figura 99: Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.



Fonte: Acervo de Ronaldo Moraes Rêgo

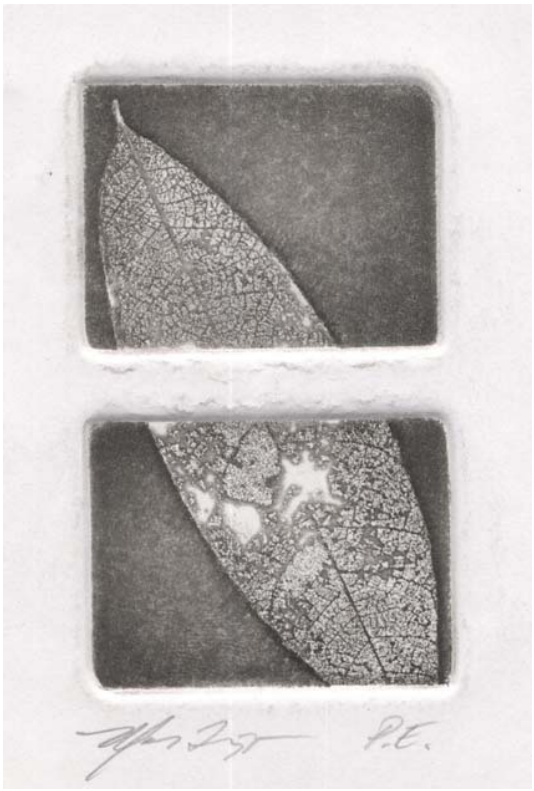
O esquadrinhamento desse mundo silencioso e inaparente retratado por Ronaldo, que passa ao largo do olhar e do senso comum, foi o modo que encontrou para estabelecer a sua relação com a natureza, “entre o mundo dela e o que há em meu mundo interior” (RÊGO,

1982), como declarou o próprio artista a um jornal da cidade, nos anos 80[45]. Nesta mesma ocasião deixa outro raro depoimento:

> É muito difícil explicar tudo isso, essa coisa que eu busco em pequenos detalhes, num pedaço do mundo, como às vezes em uma pequena folha, que acaba sendo um mundo em si, independente. (RÊGO. In: O LIBERAL, 1982)

Figura100 e 101: Gravura em metal de Ronaldo Moraes Rêgo.





Fonte: Acervo de Ronaldo Moraes Rêgo

Como verificamos anteriormente, a sua obra é o elo que nos aproxima do legado de Sarubbi, sem que isso implique em alguma forma de filiação. A importância do mestre bragantino se deu, principalmente, a partir da convivência duradoura que o disciplinou para as longas preparações que, muitas vezes, exige o trabalho com a gravura e que fortaleceu, no

[45] O depoimento de Ronaldo – a propósito, são raros esses registros em sua carreira – decorre da exposição realizada na Elf Galeria, em 1982, dedicada ao poeta Max Martins

jovem gravador, o senso de responsabilidade acerca do papel profissional do artista, ensinamentos que Ronaldo trouxe pra si, como transmitiu ao longo de três décadas de docência.

> O que eu tive foi, assim, aula de ética, de estética, enfim, de como se comportar no meio artístico profissional. Então, nisso aí ele foi extremamente importante e, com relação à pintura, realmente tive várias sacadas, mas, também, mais em função das conversas que a gente tinha do que propriamente dele me dar aula de pintura, até porque isso não acontecia com frequência, assim, de eu tá pintando no ateliê dele. Eu não parava lá e nas horas vagas, assim antes de dormir, é que eu pintava... Enfim, então, foi mais a convivência com ele que me fez aperfeiçoar a minha história, né?
>
> E, obviamente, eu absorvi muita coisa desses ensinamentos do Sarubbi e que eu acabei levando também para o meu trabalho, para a minha carreira. Mas, assim, eu percebo que essa relação, assim, que existia, que existe, entre os nossos trabalhos, né, como eu te falei no começo, sempre existiu uma afinidade, quer dizer, eu já vinha trabalhando algo parecido e a coisa apenas foi se aprimorando, né, com todo esse convívio que eu tive com ele. Muito legal, foi muito importante para mim. (RÊGO, 2017)

A atuação de Ronaldo marca o período de construção de um novo campo de conhecimento da arte em Belém, artista que deixa uma trajetória que se constitui, hoje, em referência obrigatória para a compreensão da gravura em Belém. As raras aparições nos debates e as poucas exposições que realiza não significa inatividade, Ronaldo é um artista profícuo que se dedica com a mesma intensidade para a arte, como para a docência.

2.1 Alexandre Sequeira[46]

Figura102: Alexandre Sequeira fotografando D. Francisca. Nazaré de Mocajuba, 2006.



Fonte: Arquivo de Alexandre Sequeira

O trabalho de Alexandre Sequeira abrange instalações, fotografias, apropriações e uma gama de materiais e informações que coleta ao longo de suas imersões em comunidades, ou através das relações interpessoais que o artista cuidadosamente prepara como campo de vivência e de compartilhamento de experiências. A fotografia é a linguagem que deflagra esse sistema de trocas.

[46] Alexandre Sequeira nasceu em Belém / PA, 1961. Graduado em Arquitetura pela UFPA, é artista plástico e fotógrafo, Mestre em Arte e Tecnologia pela UFMG e professor do Instituto de Ciências da Arte da UFPA

> (...) mas justamente a fotografia tem sido um incrível instrumento de revisão de valores fundamentais que animam nosso viver, como o sentido de identidade, de verdade/fabulação, ou mesmo de espaço e tempo. Vou tentar explicar melhor. Na maioria das vezes meus trabalhos lançam mão da fotografia enquanto meio de aproximação com pessoas e, através dela, de diferentes leituras e impressões de mundo que elas experimentam durante nosso convívio. É através de minha prática enquanto fotógrafo que conheço pessoas e com elas estabeleço relações de trocas simbólicas. Nossas conversas enveredam por elementos que estão presentes em nossos registros fotográficos, mas também – e principalmente -, se esgueiram por delicadas "dobras do real" que abrigam outras tantas verdades. Nesse sentido, lanço mão do incrível caráter socializante da experiência fotográfica (ao longo de seus quase 200 anos de existência, a fotografia se tornou certamente um meio de expressão incrivelmente popular) para ir além; para junto com meus parceiros de trabalho desvendar outras tantas "possíveis verdades", por vezes imperceptíveis na imagem fotográfica propriamente dita, mas certamente presentes na experiência de enquadrar, registrar e interpretar as coisas do mundo. Resumindo: me interesso cada vez mais pelo que antecede o momento do registro fotográfico (o que aproxima as pessoas dessa prática? O que elas buscam encontrar nessas imagens?), como também o que acontece depois do "click" (o que esse encontro com as imagens deflagra de questões na vida dessas pessoas). (SEQUEIRA, 2017)

Na obra *Impressões de Um Lugar*, realizada na comunidade ribeirinha de Nazaré de Mocajuba[47], a fotografia e a gravura são combinadas para produzir uma série de serigrafias sobre tecidos: retratos dos moradores da comunidade estampados em seus próprios objetos pessoais. Seu gesto de apropriação reverte-se em manobras de ressignificação e coloca o trabalho em transversalidade com o campo da antropologia cultural. São criações resultantes do processo de documentação de cenas e costumes da localidade que se convertem em representações fortemente marcadas por indícios referenciados no lugar - cultura, hábitos, paisagem e características fisionômicas.

> Na pequena vila de pescadores localizada a aproximadamente 250 km distante da cidade de Belém (e que empresta seu nome ao trabalho), desenvolvi esta ação poética, inicialmente estimulado pela observação de cenas e costumes, como reflexos de uma geografia humana. Mas um dia, uma velha senhora pediu-me para executar um retrato dela - uma fotografia para documento. Quando apresentei os

[47] Comunidade ribeirinha localizada no Município de Curuça, no nordeste do Estado do Pará.

> resultados, um grande número de novas solicitações surgiu. Decidi então frequentar com mais regularidade Nazaré do Mocajuba para lá trabalhar como retratista do local. Durante dois anos, participei do cotidiano da vila: saindo para a pesca, plantando ou conversando a beira da fogueira à noite com meus novos parceiros. No decorrer do convívio, ao ser convidado a visitar as suas casas, minha atenção foi imediatamente atraída por objetos pessoais desgastados pelo tempo como cortinas, toalhas de mesa, redes, cobertores, mosquiteiros e lençóis. Suas cores e padrões revelavam traços e particularidades de seus proprietários. Perguntei então se eles aceitariam permutar esses objetos por outros mais novos. Na superfície desses objetos, passei então a reproduzir a imagem do dono em tamanho real. Os tecidos tornaram-se, então, suporte e índice ao mesmo tempo. É na dobra desses dois espaços que a imagem se assenta e revela a unidade conceitual do trabalho. (SEQUEIRA, 2017)

Figura103: Lucas. Instalação em Nazaré de Mocajuba, 2006.



Fonte: Arquivo de Alexandre Sequeira.

Alexandre dá início ao seu trabalho após um longo período de convivência na comunidade, tempo de fortalecimento de vínculos afetivos que determinariam suas manobras posteriores de apropriação. Contudo, o processo foi lento e pouco programático, Alexandre

começa a fotografar por interesse da comunidade em possuir retratos dos seus entes queridos com o receio do completo esquecimento das suas histórias pessoais. Ao 'socializar a experiência fotográfica' Alexandre transforma o ato de fotografar em um território de partilhamento de vivências e de desvelamento interior da realidade ribeirinha. Esse movimento em direção ao outro, consumado em *Impressões de Um Lugar,* definiria as estratégias que Alexandre empregaria em projetos posteriores à experiência em Nazaré de Mocajuba.

Figura104: Branca. Nazaré de Mocajuba, 2006.



Fonte: Arquivo de Alexandre Sequeira.

Seus métodos de trabalho permitem outras associações. As fotografias são tratadas no computador para serem estampadas em tamanho natural. Concentra a energia da representação no modelo isolando do contexto da foto e, em seguida, insere as imagens dos moradores em seus próprios objetos – rede, mosquiteiro, lençóis. O objeto torna-se suporte e índice; o retrato se apodera da fatura do objeto para formar a unidade da obra.

> No caso de Nazaré do Mocajuba há outro dado ainda que eu considero provocador – a fragilidade do suporte. Embora possamos reconhecer que até mesmo um papel

> fotográfico está sujeito às ações do tempo e a um eventual fim, nos tecidos essa questão parece ser mais premente. Ao nos depararmos com os tecidos em sua materialidade, com suas superfícies desbotadas e puídas, a questão da finitude parece se tornar evidente. Nem todas as pessoas se atêm ao fato da finitude de uma imagem fotográfica (existem questões técnicas mais específicas); mas de um tecido, sim. Lidamos com esse desafio - mesmo em nosso limitado tempo de existência, ao tentarmos preservar elementos têxteis pessoais (alguns de grande valor afetivo) frente à ação do tempo. Nesse sentido, o trabalho trata de algo caro à fotografia como a perpetuação de uma imagem, mas ao mesmo tempo enfatiza uma impossibilidade de interromper o curso da existência e da finitude de tudo. (SEQUEIRA, 2017)

O resultado desse trabalho foi mostrado no Laboratório das Artes, do Museu Casa das Onze Janelas, em 2006. Contudo, tão significativa quanto a mostra no museu foi a instalação realizada na própria Vila de Mocajuba, apresentando à comunidade os retratos impressos nos insumos de uso cotidiano dos moradores no vilarejo e no interior de suas casas. A inserção das imagens nos espaços abertos na Vila de Mocajuba e os registros gerados dessa experiência são eixos complementares na obra. Trabalhos que alçam a dimensão poética de uma "arte que toma como horizonte teórico e esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico" (BORRIAUD, 2009).

> Inegavelmente trata-se de um divisor de águas em minha produção artística. As questões conceituais que o trabalho me trouxe foram determinantes para minhas escolhas futuras. Foi através desta pesquisa que minhas proposições artísticas experimentam um gradativo deslocamento de minha condição autoral a uma posição de propositor de mecanismos de aproximação e interação com o outro. São ações em que me confundo com pessoas ou grupos com os quais me relaciono, atribuindo-lhes a condição de parceiros e coautores dos projetos artísticos que concebo. Parte dessa produção surgiu de minha relação com recortes sociais apartados dos grandes centros urbanos, com pouco ou nenhum entendimento acerca de arte ou de circuito de arte, como estratégia que promove em um espaço de convívio provisório a negociação entre diferentes pontos de vista. Uma possibilidade de ouvir e ser ouvido numa humanidade que hoje fala por meio de muitas vozes, reforjando essa polifonia em harmonia, entendendo-a não como uniformidade, mas como uma ação recíproca de vários motivos diferentes.

> Mas há uma questão que aponta para o que está por vir. Foi através desse trabalho que me dei conta de um importante deslocamento de meu fazer artístico. Dado seu caráter relacional, por se tratar de um acontecimento decorrido ao longo de alguns anos, comecei a ser convidado a apresentar o trabalho também na forma de fala, de relato. Meu trabalho começou a experimentar um deslocamento para o campo da oralidade, na medida em que era através dessa forma de apresentação que a experiência abarcava importantes questões que a materialidade das obras era incapaz de explicitar. Essa questão me é muito cara e tem sido determinante para as questões que estou tratando atualmente em meu doutorado – as relações entre fotografia e performatividade. (SEQUEIRA, 2017)

Figura105: Instalação no Laboratório das Artes. Museu das Onze Janelas, 2006.



Fonte: Arquivo de Alexandre Sequeira.

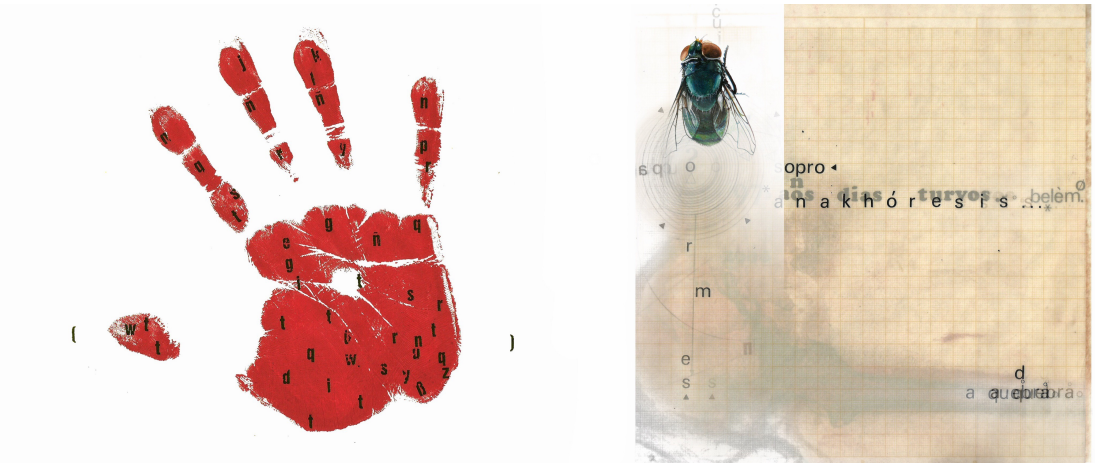
Alexandre alarga com a fotografia e as experiências que decorrem dos materiais empregados como suporte o campo de compreensão da gravura. Em entrevista concedida à televisão, o artista deixa evidente, ao falar sobre *Impressões de Um Lugar*, que o lugar da linguagem é onde ela se faz necessária, no momento em que se encontra submetida à experiência poética.

> Eu prefiro dizer que eu sou um artista visual que lança mão da fotografia em alguns casos. Porque até nesse próprio trabalho que eu trouxe pra fortaleza, pro Dragão do Mar, são imagens fotográficas sim, a discussão é fotografia, mas a imagem num resultado final que está impressa sob tecido foi impressa em serigrafia, que na verdade é um procedimento de gravura. Então, a discussão vem da fotografia, discute em essência o retrato realmente, uma questão fotográfica, histórica, mas o procedimento inclui outras técnicas. (SEQUEIRA, Apud GONÇALVES, 2016, p. 40)

Em entrevista recente o Professor Afonso Medeiros apontou assertivamente para o campo fenomênico que "fazem do local e das relações afetivas uma trama de significações que dificilmente pode ser apreendida em sua profundidade sem o conhecimento da experiência do artista com esses locais". (MEDEIROS, 2017)

2.4 Pablo Mufarrej[48]

Figura106: Passagem. Gravura numérica, 2014



Fonte: Arquivo de Pablo Mufarrej.

A imagem em trânsito nos equipamentos móveis e na web, desenhos digitalizados, fotografias, radiografias, textos fragmentados, enfim, toda sorte de registro constitui o

[48] Pablo Mufarrej nasceu em Belém, em 1982. Graduou-se em Educação Artística pela UFPA e, a partir de 2012, passou a coordenar o núcleo de gravura da Fundação Curro Velho. Artista premiado, dedica-se ao trabalho com a pintura e a gravura, além de exercer a atividade de professor na rede de ensino público do Estado.

material de trabalho para a série de estampas numéricas[49] intitulada *Passagem*, de Pablo Mufarrej, gravuras que abordam esse complexo de tempo contemporâneo, heterogêneo, inapreensível e fugidio, em fluxo permanente.

> Partindo da influência dos procedimentos técnicos e conceituais adotados na confecção de gravuras em metal e de suas possibilidades como veiculo de interpretação, eu utilizo um banco de imagens composto por desenhos, fotografias, imagens apropriadas da internet, documentos de família e páginas dos meus antigos livros de artista. Na série "Passagem", por exemplo, esta ação surge através da manipulação desse banco em aplicativos para dispositivos móveis. Dessa forma, gero um conjunto de novas imagens que utilizo para difusão na web, impressão fine art, publicações etc. "Passagem" tem se configurado como um conjunto de apropriações de tudo que está ao meu alcance e que possa ser capturado e manipulado em dispositivos móveis. As motivações da série se originam na reflexão sobre transitoriedade da imagem na atualidade, de suas passagens e diversidades, nas suas configurações e possibilidades de impressão fine art, da acessibilidade e volume na internet, dos meios que dispomos para sua apreensão e difusão da imagem hoje em dia. (MUFARREJ, 2017)

[49] As modalidades técnicas da gravura são identificadas pela natureza das suas matrizes: gravura em metal, quando as matrizes são de metal; xilogravura (xilo significa madeira em grego) para os processos de gravação sobre a superfície da madeira; litografia para os processos sobre a pedra de calcário, e por aí vai. As matrizes de imagens trabalhadas no computador são programações algorítimas, de natureza numérica, dessa forma, o termo técnico corrente quando designamos uma gravura realizada por meio computacional é gravura numérica.

Figura107: Passagem. Gravura numérica, 2014



Fonte: Arquivo de Pablo Mufarrej.

O campo de pesquisa com a gravura digital não representa para o artista uma simples demanda do seu tempo, é pensamento articulado com a história. Pablo Mufarrej tem a sua formação e trajetória artística identificadas com a gráfica, dedicou anos ao estudo das modalidades originais de gravura, a xilo e o metal, e tal domínio encontra-se na base dos seus processos experimentais com as novas tecnologias.

> A imagem no meio digital para mim é uma vocação e um legado da gravura tradicional, se pensarmos, por exemplo, no papel que a gravura em metal ocupou como um meio de difusão da pintura no Ocidente - basta observar que muitas de suas possibilidades técnicas nascem alinhadas a sua capacidade de interpretação da pintura. Podemos ver que a gravura tradicionalmente já se conectava com a tecnologia disponível para se constituir como um veículo de difusão e multiplicidade da imagem. Na série “Passagem” parto destes mesmos princípios quando utilizo da tecnologia de softwares que simulam materiais tradicionais do desenho e da pintura e na impressão fine art que alcança uma alta qualidade de impressão por utilizar cargas de pigmentos e papéis tradicionais do desenho e da gravura.
>
> Hoje compreendo que minha pesquisa na área digital é uma pesquisa voltada para impressão, por sinal minha paixão pela gravura se iniciou como este fundamento, digo que minha "colher" vem apenas ampliando seu universo de possibilidades. (MUFARREJ, 2017)

Figura108: Passagem. Gravura numérica, 2014.



Fonte: Arquivo de Pablo Mufarrej.

Pablo Mufarrej estrutura suas composições a partir de um léxico formal próprio alimentado de várias fontes: desenhos, fotografias, radiografias, letras, textos e imagens capturadas nas redes sociais. Ordena seus mapas visuais em dois níveis de estrutura: um de natureza formal no qual articula seu sistema de símbolos, e o narrativo, através do acúmulo simultâneo de sinais que gravitam no espaço da representação sem hierarquias de valores ou planos sequenciados. Suas composições afiguram-se como constelações que o observador infere sentidos através do jogo suscitado no próprio enunciado da imagem.

Figura109: Passagem. Gravura numérica, 2014



Fonte: Arquivo de Pablo Mufarrej.

> As Técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Elas estão carregados de conceitos, elas têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas. (MACHADO, 2007, p. 16)

O artista tem plena clareza dos maneirismos que decorrem das infinitas possibilidades de manejo da imagem e do jogo de fácil propiciado pelas ferramentas digitais. Dessa forma, opera em contra-fluxo, pausado no tempo preparatório que aprendeu a lidar com os processos físicos da gravura - interrogar a imagem é, para o gravador, indagar seus processos. A propósito, 'tempo' é a pedra que Pablo arremessa em *Passagem*; rememora perdas – a mão é da avó falecida – e reencontra o tempo presente que transcorre diante de si. Esses ciclos são temas recorrentes em seus trabalhos traduzidos em fragmentos de paisagens, signos em trânsito, luzes fugidias, ossos etc, agrupados em um mesmo tecido temporal. Suas gravuras

exigem uma pausa prolongada para que possamos montar nosso próprio diagrama e adentrar nas camadas interiores desse tempo que não cessa.

Figura110: Passagem. Gravura numérica, 2014



Fonte: Arquivo de Pablo Mufarrej.

Esse breve ensaio crítico está longe de abarcar os temas, os conceitos e as táticas que determinam, na sua totalidade, a produção dos artistas que formam este quadro. Em todos, a gravura tem um papel preponderante em suas trajetórias e, como pudemos avaliar, é potencializada pelas contaminações e junções provenientes de outras modalidades, campos de conhecimento e saberes. A forma escolhida para apresenta-los considerou o contato direto com o pensamento do artista através de entrevistas intercaladas por suas criações. Acredito que esse modelo metodológico, ao menos no âmbito desta pesquisa, tenha sido mais apropriado para inferir questões que possam alargar o debate sobre o lugar da gravura no mapa da produção artística hoje.

3 UMA CARTOGRAFIA CRÍTICA E VISUAL DO MOVIMENTO DA GRAVURA EM BELÉM, DE 2003 A 2016

Os ensaios e as fotografias arrolados neste capítulo constituem o corpo de uma valiosa fonte documental, até então dispersa do movimento da gravura em Belém, no período que compreende a sua retomada, quando surgem as primeiras mostras voltadas para essa modalidade de linguagem na cidade, aos dias de hoje. São dezenas de fotografias relacionadas aos textos e dispostas de maneira que possam ser consultadas como um conjunto de referências sincrônicas, simultâneas e inter-relacionáveis. Os doze textos encontram-se organizados cronologicamente com vistas a fornecer dados sobre as condições e orientações curatoriais das exposições de gravura em diversos momentos e cenários culturais e que nos permitirá acompanhar o percurso do movimento da gravura do ponto de vista da sua recepção crítica no circuito artístico local. Os ensaios se constituem em referencial teórico fundamental para esta pesquisa - o que justifica suas escolhas -, e disponibiliza-los na íntegra atende ao interesse em propiciar o acesso a seus conteúdos, ciente "das relações que essa esfera de atividade entretém com a história da arte e as transformações de linguagens artísticas que, por suas vez, exigem novas relações com os enunciados críticos" (FERREIRA, 2006, p. 19).

> O estatuto da crítica da arte em face da e em relação à história e, assim, entre o conhecer e o julgar, tem-se transformado sobretudo pelo trabalho curatorial que participa de um quadro de redefinições de categorias artísticas, estéticas e históricas. Trabalho que combina, em um frágil campo de associações, as obras e o discurso, funcionando segundo Harald Szeemann, como um "mediador de intenções", e que é constitutivo da produção contemporânea, marcada pela perda de importância do objeto auto-referencial em prol do contexto de apresentação. (FERREIRA, 2006, p. 34 - 35)

Não obstante a coletânea demarcar a gravura como campo da atividade crítica, os textos trazem elementos contextuais que abrangem questões mais amplas acerca do movimento da arte em Belém, recupera dados da sua história e inserem novos temas aos debates que se instauram no cenário artístico local - desde os programas de formação e difusão de arte implementados por instituições e iniciativas independentes, aos movimentos recentes que difundem novos paradigmas de circulação, de produção e recepção da gravura

em diálogo com outras linguagens. Perpetrar uma análise sobre o tema, demandaria alargar a pesquisa para o terreno da teoria crítica que, por mais estimulante que seja, não se enquadra na perspectiva do presente trabalho. Acredito que a maior contribuição desses textos seja em trazer à luz as evidências de um processo em transformação; em propor um diagrama aberto a ser trabalhado e ampliado a partir das conjunturas que propiciem novas experiências com a arte.

Essência e Matéria na Arte de Gravar. Texto da curadora Lídia Souza para a exposição Gravura.com. Este ensaio foi publicado no catálogo da mostra, em 2003.

Lídia Souza apresenta um cenário da gravura ainda em formação. Destaca a autonomia da linguagem como meio de expressão apartada das prerrogativas utilitaristas como meio de reprodução de imagens. Não obstante algumas imprecisões de natureza histórica, propõe o debate acerca do papel dessa modalidade de arte no âmbito do pensamento contemporâneo.

"A exposição GRAVURA.COM é uma coletiva que reúne o trabalho de nove artistas gravadores, consagrados e promissores. Alguns, definitivamente fizeram sua opção pelo ato de gravar como forma de materializar suas ideias e lucubrações. Outros, produzem gravuras como exercícios do gosto e da disciplina que são inerentes a este fazer artístico. Tais artistas apresentam seus trabalhos em diversificadas técnicas e suportes, que vão desde métodos convencionais como a gravura em metal ou a xilogravura às inovações multimídias como a gravura eletrônica e as imagens digitalizadas plotadas direto na parede.

A velha e ortodoxa gravura, que superou os limites do utilitário e das definições de arte e ofício, resiste, exigindo labor e disciplina técnica dos seus aficionados. Entretanto, por muitas maneiras surpreendendo, a partir de situada modernidade industrial e tecnológica, a qual instaura uma nova visualidade ampliando as possibilidades de vocabulário plástico e conceitual deste tema, construindo evidentes experimentações poéticas, que fazem de si um médium contemporâneo dos mais apaixonantes, motivação criadora pela qual se contam as histórias da arte e dos povos de contrastantes realidades sociais.

Não cabe nesta perspectiva renovada da gravura contemporânea, tão somente a aparência do objeto artístico em tímidos suportes bidimensionais, tal e qual havia muito produzido nas exposições de gravura apresentadas por estes "Brasis do Norte" – salvo as parcas exceções. Tampouco, arroubos experimentais que se esvaem na gratuidade do estranhamento, mas e fundamentalmente, a materialização do objeto estético, de cujo vigor transbordam elementos da linguagem não verbal e da realidade próxima de cada indivíduo, manancial do vocabulário plástico da arte e da cultura.

GRAVURA.COM sem ter a pretensão da exemplaridade, posta-se ao público com a autenticidade daqueles que buscam o acerto, sem temer os erros e excessos da experiência vivida, ou julgamento quase sempre feroz dos que não ousam e se escondem na teorização do vazio".

Figura111: Obras de Jocatos, Ronaldo Moraes Rêgo, Armando Sobral e Elieni Tenório na coletiva Gravura.com.



Fonte: Catálogo GRAVURA.COM

Ave Sarubbi. Gileno Chaves escreveu este texto para a sala dedicada ao artista paraense Valdir Sarubbi na exposição Múltiplos, em 2003. Seu ensaio foi publicado no folhetim da exposição e, depois, no catálogo A Gravura no Pará, em 2008, com o acréscimo de outro texto, "As Gravuras do V.E. Sarubbi".

Neste texto Gileno Chaves fornece dados biográficos importantes para compreendermos as fontes que determinam a visualidade na obra de Sarubbi. Em tom memorialista nos faz cúmplices do universo íntimo do mestre bragantino.

"Valdir Evandro Sarubbi de Medeiros, substantivo incomum, naturalmente paraense, próprio de Bragança, para maior honra e glória. "V.E.Sarubbi" não apenas nasceu em Bragança, município do Estado do Pará, mas lá viveu, conviveu e amou por toda a sua vida, e, pelo menos, por mais alguns séculos. Aluno do Instituto Santa Terezinha (do Dom Eliseu Maria Corolli, da Irmã Clementina, da Irmã Zarife Salles, da Professora Izabel de Almeida Braga), passeou pelos campos do senhor, pela especial "Lontra" (sítio da família), pelo Urumajó, pela aldeia, pelo Orabolas, pelo Xumucuí, pelo Bar Soberano, pelo Time Negra, pelo Paroquial, pela ponte do Sapucaia, pelo Rio Caeté (para Ajuruteua, para Bouiçucanga...), pela Igreja de São Benedito, pela Marujada, pelos nove balões, pelo Jornal do Caeté... e, pela casa da Tia Sabazinha (irmã do Dr. Simpliciano Fernandes de Medeiros Junior, seu pai), claro. Oh! Tia Sabazinha, quantas saudades as suas sapotilhas lhe traziam! Falamos, ainda, da Bragança dos anos 50, do Dr. Simplício e Mário Queiroz, de um lado, e do outro, Lobão da Silveira, Jorge ramos e Magalhães Barata.

Esses são alguns exemplos de um eterno amor, da primeira à última vista, nem sempre (cor)respondida no mesmo tom e nas mesmas cores da lealdade. Por isso, a cidade de Bragança é a única chave para abrir as portas da alma, onde estão guardadas as ações e intenções de V.E.Sarubbi. Ações e intenções que as pinturas, os desenhos e as gravuras, para quem mora apenas nas entrelinhas, nunca revelaram. Esse orgulho de ser bragantino em Belém e sempre paraense em São Paulo, mesmo quando solitário (em Belém) e cercado de adversidades em São Paulo (nos primeiros e últimos tempos).

V.E.Sarubbi chegou em São Paulo em 1969, por ter sido selecionado para a Pré-Bienal Internacional do Ibirapuera. Chegou trazendo os "Xumucuís" que, mais lúdicos, mais do que inovadores, tinham no som e nas cores a cara de Bragança. Era, então, o regional (não banalizado) que vencia a cidade grande, no maior evento internacional brasileiro de artes, e

começava a (con)vencer o mundo! Atrás da beleza, a liberdade de mostrar o que era só seu e que agora é só nosso. Esse caminho foi se ampliando, com as florestas, os rios (esse rio é minha rua), as flecha dos "Antiguos Dueños", a canoa, os remos e outros incontáveis pretextos. No conjunto, como nos Xumucuís as cores de um significante maior, que também vem do coroa cão e por isso não precisava ser revelado. Em suma: os Xumucuís é um rio de Bragança; e as faixas horizontais dos Xumucuís, nas cores brancas e vermelhas, são as cores da marujada, a centenária procissão em homenagem a São Benedito, que acontece em Bragança, no Estado do Pará, nos dias 24 e 25 de dezembro. Aliás, uma procissão criativa comandada pela capitoa (eleita vitaliciamente) e que nasceu do povo na sua relação com o santo mais humilde (São Benedito), antes do mesmo ser canonizado.

V.E.Sarubbi é muito mais... V.E.Sarubbi merece um lugar especial, também aqui na terra.

As Gravuras do V.E.Sarubbi

A gravura foi uma opção alentadora nos primeiros tempos; na Rua Professor Afonso Bovero, no Sumaré, em São Paulo capital, onde V.E.Sarubbi teve, em apartamentos distintos, residência e ateliê e, claro, uma prensa elétrica (modelo Topal) fabricada em Pindamonhangaba, além de todos os principais acessórios necessários ao desenvolvimento de uma gravura em metal. Todos os bens necessários ao processo da gravura, no início, mais se afinou com a escola de Romildo Paiva, que lecionava a importância do artista executar todas as fases (criar, gravar, copiar, selecionar, enumerar, assinar...) sem o que a gravura não seria autêntica.

Todas as provas (dos Meninos do Porto do Sal, Antigos Dueños e barco exemplificando) foram por mim recolhidas no lixão do ateliê (na citada Rua Professor Afonso Bovero), salvo as "bpi" (bom pra imprimir), ou as prontas e acabadas, mas não numeradas e assinadas e, com a leitura de V.E.Sarubbi corrigindo a minha ordem, quando necessário. Estávamos aí por volta de 1985, com o Alex Cerveny já frequentando o ateliê e fazendo as suas invenções e substituindo o V.E.Sarubbi na escolinha de arte, que funcionava no ateliê.

Porque você não faz uma gravura e descreve você mesmo o processo?

Não disse coisa com coisa e continuei fazendo esses cadernos e, por eles flui a verdade sobre todas as coisas. Principalmente que V.E.Sarubbi foi um grande mestre gravador.

Depois da metade dos anos 90, liberou-se da prensa e mudou-se da Rua Professor Afonso Bovero. Mas não se libertou da gravura, as quais passaram a ser finalizadas em ateliês de artistas amigos".

Painel 112: Coletiva Múltiplos na Galeria Graça Landeira e na Fundação Curro Velho.



Fonte: Arquivo de imagens do autor.

Impressões de Um Lugar, em 2004. Ensaio intitulado "A Memória e o Sentido do Lugar no Humano", narra o percurso do artista a partir das relações entre a paisagem, o lugar, a construção da memória, em reconhecer-se, representar e o tempo.

Analiso o percurso que leva Alexandre Sequeira a realizar as obras da instalação *Impressões de um Lugar* a partir das relações que o artista estabelece com os moradores da comunidade de Nazaré de Mocajuba. Enfatizo os processos técnicos e manobras que resultam das estratégias de apropriação. Esta obra inaugura a sua trajetória no âmbito da estética relacional.

"Chega-se a Nazaré de Mocajuba percorrendo um estreito caminho de terra de, aproximadamente, nove quilômetros, contados a partir da estrada que liga Castanhal à região litorânea de Marapanin e Marudá, à altura do km 42 - nove quilômetros que representam, para a comunidade, um enorme isolamento social e econômico. Seus limites são os roçados, a mata em torno e o rio Mocajuba à frente, com sua densa vegetação de mangue. As atividades produtivas do lugar se restringem a culturas de subsistência: plantio da mandioca, farinha, pesca e extração do caranguejo; além de um pequeno comércio de bebidas e alimentos, ponto de encontro dos nativos. À fadiga do trabalho na roça segue o torpor das horas quentes do dia. As casas, a maioria de barro, distribuem-se no raio de alguns metros da rua principal, via de terra batida paralela ao rio. A ocupação espontânea do sítio pode ser notada pela disposição das moradas, que ora se encontram alinhadas e ora dispersas sugerindo um traçado casual e sinuoso. No centro, destaca-se uma pequena igreja branca e singela. Sobre o rio avança o trapiche de madeira que serve à vila como porto e, para nós visitantes, de mirante, onde podemos nos debruçar, no fim da tarde, sobre os belos jogos de espelho das águas do Mocajuba. Este mundo à parte é o lócus no qual Alexandre Sequeira assenta o compasso e descreve seu arco poético. Já revelara em fotografias de anos anteriores o que nestes retratos capta com extraordinária sensibilidade: o sentido do lugar no humano. Em sua viagem ao Peru realizou inúmeras fotografias em preto e branco; muitas delas – certamente, as mais intensas - de descendentes dos quíchuas e de pequenas vilas andinas retratadas através de seus moradores. Interessa-se, principalmente, pela observação de cenas e costumes, registrados em plena atividade. Transmite seu deslumbramento com o lugar deixando-o transparecer na própria geografia humana. Pouco tempo depois passa a se dedicar aos retratos estampados sobre papel tingido. O retrato remonta ao passado imemorial. Os egípcios o faziam na pedra atribuindo-lhe o poder mágico da eternidade, suas representações em constante imobilidade são qualidades relacionadas ao desejo de permanência e continuidade. Laiciza-se com os gregos que imprimem ao gênero um profundo sentimento de humanidade. A fotografia vem

questionar o status de unicidade do retrato tradicional como gênero artístico, conferindo à representação humana dados mais diretos e imediatos da realidade, e, às lembranças, a consciência de mortalidade e de transitoriedade da vida. Questões que apontam para outra chave de compreensão: a construção da memória. Em uma das visitas a Nazaré de Mocajuba, Alexandre colheu um depoimento significativo. Ao mostrar ao Sr. Carmelino o próprio retrato, ouviu dele o seguinte comentário: ”perdi minha esposa e meu filho e sinto muita falta deles, mas não consigo lembrar os seus rostos”. Os retratos de Nazaré alojam-se em uma ausência, tornam aparente a perda visual do passado. Alexandre não propõe reconstituir essas vidas – não se pode recuperar o corpo que sentiu – mas esforça-se em atribuir um valor poético à memória, fazendo confluir nessas vidas a sua própria subjetividade. Adotou e foi adotado pelo lugar. Retrata e se vê retratado, caminha para o centro da representação. Este jogo de oposições impressiona ao primeiro contato com as imagens – contemplamos quem nos observa. Seus métodos de trabalho permitem outras relações. As fotografias são tratadas no computador para serem estampadas em tamanho natural. Concentra a energia da representação no modelo removendo-o do contexto da foto e, em um gesto de apropriação, insere as imagens dos moradores em seus próprios objetos – rede, mosquiteiro, lençóis. Adensa significados: o tecido é suporte e índice, encontra-se na dobra de dois espaços; o retrato se apodera da fatura do objeto para formar a unidade conceitual da obra. Imagem e suporte interpenetram-se e irradiam, na sua totalidade, a carga simbólica do trabalho. O modo e o ângulo de visão são os mesmos em todas as fotos: opta por registros estáticos e frontais. No primórdio, a fotografia impunha ao modelo um tempo prolongado de exposição devido à baixa sensibilidade das matrizes fotográficas, o que pode justificar, em parte, as poses enrijecidas dos primeiros retratos – talvez se trate de um estilo condicionado pela técnica. Atualmente, a permanência de tal atitude com o retrato só pode ser compreendida como ação poética. Alexandre exclui intencionalmente dados mais contingentes do modelo – expressões faciais, movimentos involuntários, dramas – e evita, dessa forma, o teatral no assunto; como o fotógrafo de rua, age com extrema objetividade em seus retratos. Não interfere e nem interpreta, não cede às flutuações do gosto, capta a própria imanência do modelo com isenção e imparcialidade; são efígies. As imagens gravitam impunes ao tempo em um estado de permanente suspensão, que se rompe com as circunstâncias físicas do suporte – seria demais supor que, subjacente às suas escolhas, Alexandre interroga-se sobre o signo da mortalidade? O que se vê, a partir do contato com essas obras, é uma expansão contínua que se internaliza em camadas sucessivas de significados. Isso se deve à rica trama de valores significantes alinhavados em um lento processo de vivência e de construção de sentido, a ponto de, até -

arrisca-se um palpite - ele próprio, o artista, em um movimento especular, projetar-se como objeto da representação. Por fim, um acontecimento trágico, natural e, porque não, emblemático. Dois moradores, antes fotografados, vieram a falecer recentemente. No velório, suas imagens puderam ser cultuadas in memoriam. Alexandre ouviu da esposa de um dos falecidos: *foi Deus quem te trouxe para fazer a foto dele*".

Figura 113: Obras de Alexandre Sequeira Impressões de um Lugar em Mocajuba, no Espaço Cultural do BASA e na III Bienal de Santo André; Projeto Volante; Veronique Isabélle no Atelier do Porto; Lambe-Lambe.



Fonte: Arquivo de imagens do autor e de Alexandre Sequeira.

A Gravura em Belém, escrito por mim para a III Bienal Internacional de Gravura de Santo André, em 2005.

Apresentei um quadro da gravura contemporânea que encontrava-se em expansão na cidade. Como o texto foi para a publicação da Bienal Internacional de Gravura de St. André, registrei o trabalho de formação e difusão da gravura que vínhamos realizando através do ateliê da Fundação Curro Velho.

"Qualquer texto, por mais breve que seja, referindo-se à gravura em Belém ficaria incompleto se deixasse de mencionar a importância e o efeito da obra gráfica de Valdir Sarubbi. Ausente neste segmento da III Bienal – que pretende mostrar a produção atual a partir das obras de gravadores paraenses em atividade - Valdir Sarubbi teve um papel fundamental na formação de diversos artistas que logo ganhariam reconhecimento e seriam devedores de seu estilo preciso e meticuloso. Ronaldo Moraes Rêgo gravita nessas influências, assimilando do mestre o extremo rigor, disciplina e acurado senso de observação. Consciente do meio que opera, Ronaldo tira pleno proveito dos processos de gravação da água tinta e da água-forte na elaboração de finas tramas e de complexos arranjos tonais na representação de seu tema predileto, os elementos da natureza (folhas, texturas, sementes, etc). João Carlos Torres, Jocatos, participou desse grupo em torno dos ensinamentos de Sarubbi, porém, sua gravura se desenvolve em uma linha menos ortodoxa. Sua instalação para esta Bienal evidencia um jogo de apropriações e de sutis intervenções gráficas em caixas de supermercados, que se movimentam livremente pelo espaço. Encontramos, também, em Alexandre Sequeira as estratégias de apropriação e de fuga do plano da parede, ao optar pela suspensão das peças no ambiente. Alexandre vem realizando uma série de retratos fotográficos em uma pequena comunidade ribeirinha no interior do Pará, dando início a um trabalho de recuperação da memória visual do lugar a partir dos seus moradores. O resultado são retratos em tamanho real, estampados em serigrafia nos próprios objetos de uso das pessoas: lençóis, redes, mosquiteiros. Nessas obras a imagem e o suporte interpenetram-se e irradiam, na sua totalidade, a carga simbólica do trabalho.

Fato de grande importância para o desenvolvimento da gravura em Belém foi a instalação, na Fundação Curro Velho, em 2001, do primeiro atelier público de gravura da cidade – projeto coordenado pelo curador deste segmento e com total apoio da Profª Dina Oliveira, atual gestora da instituição. Sua implantação tem possibilitado difundir a gravura tanto entre os alunos da rede pública do ensino médio, quanto entre os estudantes

universitários, que acorrem à instituição para suprir as deficiências da infraestrutura acadêmica. O Atelier da Fundação, além das oficinas regulares, disponibiliza seus horários vagos para artistas que queiram desenvolver seus projetos em gravura, o que vem fomentando uma produção nascente e vigorosa na cidade. Junior Tutyia, Jean Ribeiro e Pablo Mufarrej iniciaram seus estudos de gravura na Fundação e, hoje, participam ativamente, como educadores, dos cursos de xilogravura e de gravura em metal que são oferecidos à comunidade. Nota-se em suas obras uma intensa investigação sobre a matriz gráfica: nas xilogravuras de Junior Tutyia, com seus espaços planos que se articulam em cortes de extrema precisão e objetividade; na densidade e espessura dos metais de Jean Ribeiro; nas experimentações técnicas e materiais que desencadeiam o processo de trabalho de Pablo Mufarrej. Três artistas que encontraram na gravura um meio para expressar suas vivências e que, certamente, pela qualidade e seriedade de suas pesquisas, darão continuidade a um trabalho que vem frutificando desde o velho Sarubbi".

Figura 114: Participação da gravura paraense na III Bienal de Gravura de Santo André



Fonte: Arquivo de imagens do autor.

No Fio da Madeira, texto de Paulo Herkenhoff para o catálogo do Arte Pará 2005.

O texto *No Fio da Madeira* ressalta o movimento da gravura em Belém e faz um paralelo com a tradição brasileira com foco na modalidade da xilogravura. Esse nicho na mostra se deu por conta das obras de Jr. Tutyia e Daniel Fernandes, artistas egressos do ateliê do Curro que foram selecionados naquela edição do salão.

"O que sobra do ataque expressivo à matriz de madeira ou do preciso corte na superfície é que se imprimirá como xilogravura. Uma arte dependente da madeira pode gerar expectativa de uma tradição xilográfica na Amazônia – mas não foi assim. No Pará, só agora este meio técnico se expande , com a obra de Armando Sobral e o ensino no Curro Velho, os jogos vibrantes de Daniel Fernandes e a geometria de Jr. Tutyia, selecionados neste Arte-Pará. Ao lado das xilos de Tutyia, os móbiles em miriti de Francelino Mesquita, os cortes em molde de tecidos suntuários de Ruma e os relevos zoomórficos de Nio convergem para a tateante vontade construtiva de arte no Pará.

Fiel ao Arte-Pará, Francisco Maringuelli, com sua obra, é uma referência para o amadurecimento da xilogravura em Belém. Maringuelli corta retratos do artista. Simbolicamente, a gravura abriria a própria corporeidade daquele que grava. Escola do imaginário, a gravura no Ceará experimenta as potências da matéria-madeira. As gravuras de Hélio Rola e Eduardo Eloy expõem laços primordiais com a expressão do cordel. Seus fabulários vêm figurar espantos. Na xilogravura de Rubem Grilo, a densidade da imagem está no seu oposto: potencializar o figural no limite em que a linha está por um fio. De tão tênue, a linha gravada por Grilo oscila entre se romper e ganhar o vigor estruturante desse fio de cabelo. A ousadia física de sua linha xilográfica está em ser sobra mínima de matéria e, por isso, configurar-se no extremo. Sua outra ousadia é moral: ironia, crítica social e estranhamento.

Nosso gravador maior, Oswaldo Goeldi, viveu a infância em Belém. Seu pai, Emílio Goeldi, veio para a cidade para estruturar o caráter científico do Museu Paraense. As gravuras de Goeldi tratam do sujeito expressionista e da angústia moderna. Como em Munch, suas casas antropomórficas são cenas de drama. Parecem gente. Um gato sombrio é perplexidade muda diante da penumbra da vida. O racionalismo científico moderno indicava a Goeldi a impossibilidade de ser um primitivista como a Tarsila ávida de sucesso em Paris. Para Carlos Drummond de Andrade, a obras de Goeldi representou a prevalência da noite moral sobre a

noite física. A gravura de Goeldi se desloca de marca do corpo para se fixar como uma “dobra da alma”, expressão tomada de Leibeniz.

Figura 115: Xilogravura de aluno do Curro Velho; gravura de Jocatos; Ação de Egon Pacheco em Santarém; gravura de Elaine Arruda; oficina de xilogravura no Curro Velho



Fonte: Arquivo de imagens do autos e acervo de Elaine Arruda e Jocatos.

Gráfica Contemporânea. Texto escrito por mim para a exposição que contou com intercâmbio de artistas paraenses, paulistas, canadenses e holandeses, em 2006.

Apresento uma breve contextualização histórica da gravura no ocidente e acentuo a expansão do campo de pesquisa da gráfica em transversalidade com outros meios. O projeto propiciou um espaço de debates sobre os novos formatos que a gravura havia assumido na contemporaneidade e os seus modos de recepção.

"As estampas constituem uma das ferramentas mais importantes e poderosas da vida e do pensamento do homem moderno (Irvins Jr).

Uma breve visada histórica ressalta dois momentos distintos do desenvolvimento da arte e da ciência: um período antes e outro depois do aparecimento dos métodos de reprodução de imagens e da invenção dos tipos móveis, isto é, antes e depois do estabelecimento da gráfica no ocidente. Não tardou aos artistas vislumbrarem as potencialidades do novo advento e, prontamente, adotá-lo como meio de trabalho e veículo de propagação de suas ideias. Não devemos nos esquecer que o Renascimento, cujas realizações transformaram a arte e a mentalidade da Europa, foi potencialmente assimilado pela difusão de estampas e impressos; mais do que, propriamente, pelo contato direto com as obras dos mestres italianos, que, na maioria das vezes, ficavam encerradas em castelos, igrejas e monastérios. Contudo, é no terreno investigativo da criação que a gravura transcende à sua função informativa primordial e conquista a dimensão histórica do pensamento artístico, vindo gradualmente legitimar-se como linguagem autônoma. Trabalhar a imagem a partir de uma matriz implica, hoje, considerar uma ampla possibilidade de recursos: das técnicas tradicionais, passando pela fotografia e vídeo até a tecnologia digital. Esta mostra aponta caminhos e proposições pelos quais a gravura e as novas mídias, em suas múltiplas formas e entrelaçamentos, vêm expandindo o seu campo de interesse no âmbito das poéticas contemporâneas. Artistas de três nacionalidades, Brasil, Canadá e Holanda, compõem o presente recorte, cuja produção surpreende pelo enredamento de contrapontos e afinidades. Seis importantes centros de pesquisa e de difusão da arte encontram-se aqui representados: o Engramme, de Quebec; a Vrije Academie e o AGA, da Holanda; o Atelier Piratiniga e o Espaço Coringa, de São Paulo; o Fotoativa, de Belém; ao lado do atelier da Fundação Curro Velho, responsável pelo restabelecimento e democratização do ensino da gravura na região – além das obras de Evandro Carlos Jardim e Regina Silveira, referências fundamentais da arte brasileira e responsáveis pela formação da influente escola paulista de gravura.

Certamente, a exposição proporcionará ao público uma visão aberta do diversificado quadro das tendências atuais e, quem sabe, possa fomentar discussões que levem a uma reflexão mais lúcida sobre a imagem nos dias de hoje. Por fim, o projeto “Gráfica Contemporânea” vem aprofundar o trabalho de consolidação da gravura iniciado há alguns anos na cidade, reivindicando para Belém o seu papel como centro promotor e irradiador dessa linguagem artística na região norte do país”.

Figura 116: Projeto Gráfica Contemporânea na Galeria do CCBEU, no IAP e na Vila da Barca



Fonte: Arquivo de imagens do autor

O Ensino da Gravura em Belém. Texto escrito por mim para o Arte Pará 2006.

O Arte Pará 2006 dedicou um espaço exclusivo para a gravura produzida em Belém. No catálogo do salão apresentei o texto O Ensino da Gravura em Belém, um relato pessoal das experiências que me levaram a criar o núcleo de gravura do Curro.

"Farei um breve relato sobre algumas iniciativas que, ao longo desses últimos anos, possibilitaram a formação de um público interessado por gravura em Belém.

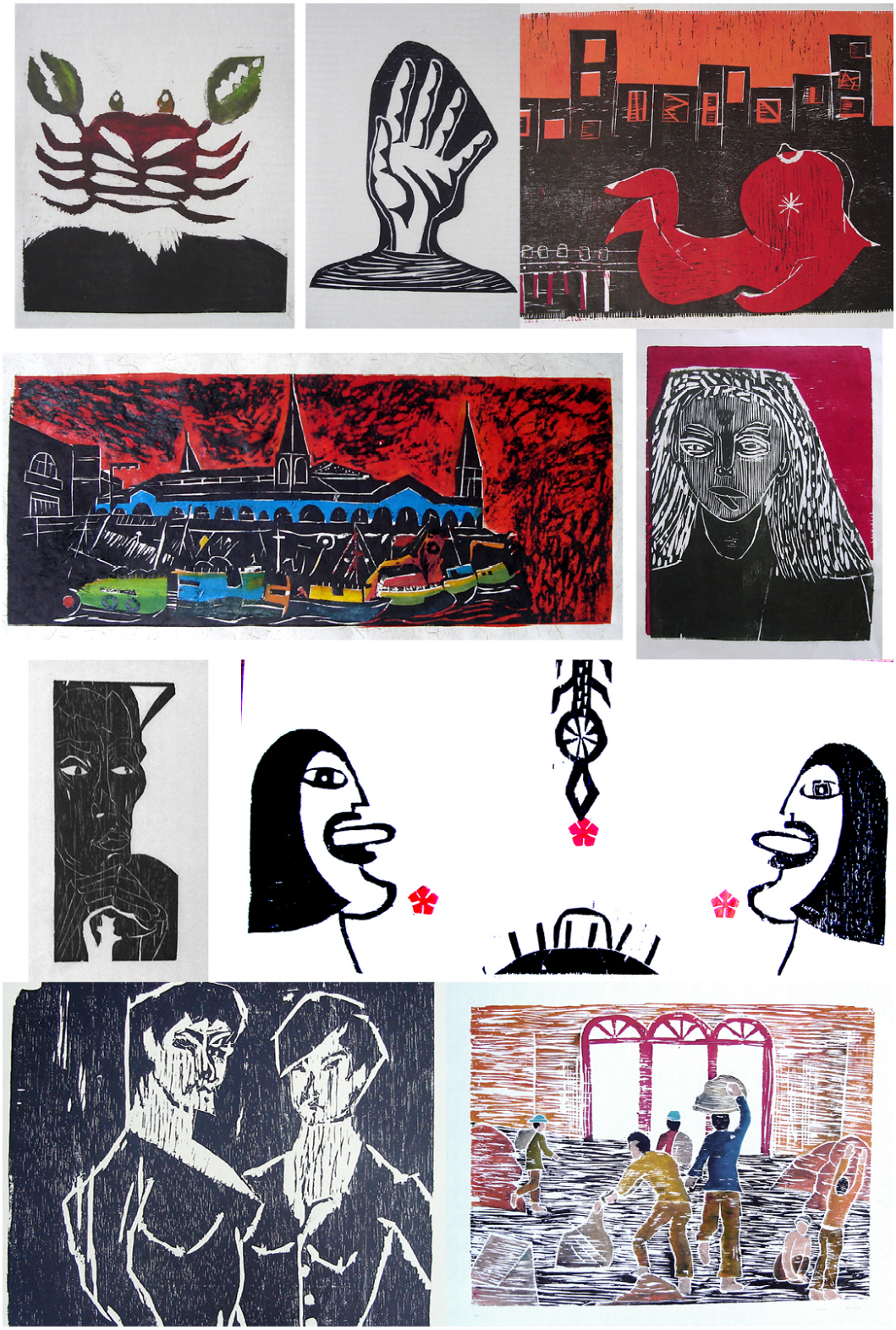
Quando retornei a Belém em 2001, contava com anos de prática em ateliês públicos de gravura e com a experiência de ter organizado e instalado uma cooperativa de artistas em São Paulo, o Atelier Piratininga. O caminho que escolheria para o estabelecimento de um espaço de trabalho me levaria a uma visão coletiva: um ambiente que pudesse ser compartilhado com artistas e estudantes. Foi o primeiro passo que dei quando fui convidado para trabalhar na Fundação Curro Velho, propondo imediatamente a criação de uma atelier de gravura – a ausência dessa modalidade no programa regular de oficinas era uma deficiência que precisava ser reparada.

Demos início às primeiras aulas de gravura oferecendo uma oficina de desenho e gravura, improvisando uma sala com algumas mesas e contando com as minhas próprias ferramentas. A partir daí insisti na instalação de um ambiente próprio para a prática da gravura, o que se tornou possível alguns meses depois quando consegui recuperar a trazer para a fundação duas prensas abandonadas no Museu Emílio Goeldi. Hoje, o ateliê de gravura da Fundação – que oferece condições para o trabalho com a xilogravura e o metal – encontra-se em plena atividade, atendendo aos alunos das escolas públicas, estudantes universitários e permitindo que os artistas locais disponham de um equipamento básico para desenvolver seus projetos em gravura.

Atualmente, vem do entusiasmo da geração que surge no ateliê da Fundação a afirmação do projeto. É nas mãos de jovens estudantes dedicados ao ensino da técnica que novos grupos se formam, multiplicando, assim, o esforço em consolidar esse trabalho.

Foi gratificante encontrar no segmento dedicado à gravura, nesta edição do Arte-Pará, o estimulante diálogo proposto entre a produção local e as obras de artistas referenciais da arte brasileira, como Rubem Grillo de Marcelo Grassmann. Confrontação que tornou pública a força e a atualidade da nascente escola de gravura do Norte do país".

Figura 117: Resultado das oficinas de xilogravura no primeiro ciclo de atividades do ateliê da Fundação Curro Velho, entre 2003 e 2006. Instrutor Pablo Mufarrej



Fonte: Arquivo de imagens do Autor

Forma Gravada, texto escrito por mim para a coletiva realizada na Galeria da Sol Informática, em 2008.

A curadoria da coletiva Forma Gravada, em 2008, resultou no esforço de mapeamento da gravura contemporânea no Pará. Analiso brevemente as poéticas presentes como formadoras de tendências dessa modalidade de arte no cenário artístico local.

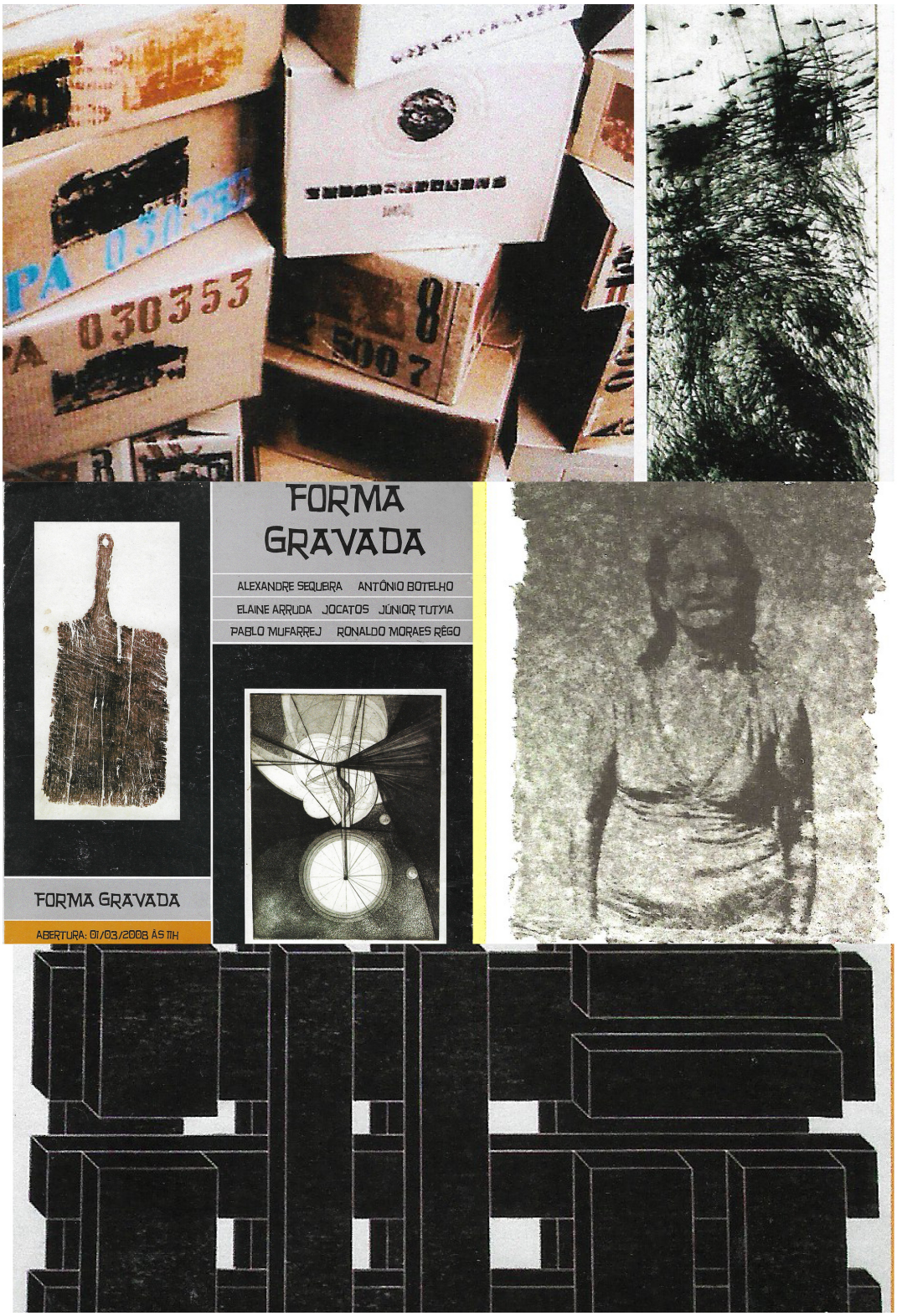
"Nesta coletiva, participam duas gerações de artistas que encontraram na gravura e em processos afins um terreno fértil para a criação artística. Ronaldo Moraes Rêgo, Alexandre Sequeira e Jocatos têm em comum a dedicação ao ensino da arte, mas contrastam em suas escolhas e métodos. Ronaldo recorre ao acurado senso de observação da natureza. Em seus metais, constrói elaboradas tramas, texturas e delicados arranjos tonais. O sentido de alteridade permeia os retratos de Alexandre - a imagem do outro é uma maneira de ver a si próprio. Faz o registro fotográfico e o transfere para a serigrafia, técnica que permite o trânsito da imagem em diversas qualidades de suportes. Jocatos investiga a gravura em uma chave mais experimental e expande as fronteiras da linguagem com suas apropriações, objetos e instalações.

Júnior Tutyia, Pablo Mufarrej, Elaine Arruda e Antônio Botelho fazem parte da nova geração de gravadores. Júnior realiza xilogravuras em primorosas composições com planos articulados em ritmos harmônicos e bem equilibrados. Pablo cria suas estruturas e esquemas geométricos no metal, arranjos que sugerem mecanismos para locomoção como alusão à memória da família. Elaine leva a energia de seu desenho à chapa do cobre e do zinco por meio dos cortes diretos e profundos da ponta-seca. Antônio Botelho recolhe suas matrizes nas cozinhas das casas de Marabá, cidade onde reside. Transforma os sulcos gravados pelas facas das donas de casa em estampas que surpreendem pela inventividade e força expressiva.

O Pará assume, hoje, uma posição de destaque no circuito das artes visuais brasileira. Consequência do esforço independente dos artistas da região que, nas últimas décadas, alcançaram reconhecimento em mercados fora do estado, organizaram-se em cooperativas, implantaram ateliês públicos, promoveram intercâmbios, abriram espaços para mostras experimentais, coordenaram estudos e publicações, formaram novas gerações e, apesar de todas as vicissitudes, vêm construindo uma obra de elevado nível técnico e profissional.

Forma Gravada apresenta tendências desse segmento da produção artística paraense. Atualmente, por conta da dedicação e seriedade desses profissionais, o Pará tem o seu lugar assegurado nas principais mostras e publicações sobre a gravura contemporânea brasileira".

Figura 118: Obras de Jocatos, Elaine Arruda, capa do prospecto, Alexandre Sequeira e Jr. Tutyia



Fonte: Prospecto da exposição Forma Gravada

Caminhos da Gravura Contemporânea no Pará, 2008. Ensaio escrito por mim e Paulo Herkenhoff para a publicação Acervo Onze Janelas, A Gravura no Pará.

O texto desenvolvido por mim e pelo curador Paulo Herkenhoff, *Caminhos da Gravura Contemporânea no Pará*, de 2008, resultou em um ensaio crítico sobre a gravura produzida por artistas paraenses, a partir da coleção adquirida pelo Museu das Onze Janelas com o projeto Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará. Foi o primeiro estudo abrangente sobre a gravura artística na região e permitiu a sistematização de dados sobre a sua história recente.

"Um artista-gravador no Pará precisa tanto criar sua obra como inventar as condições de produção e circulação da gravura. Até aproximadamente trinta anos atrás não havia ateliês com prensas adequados à produção da gravura, nem mercado para obras sobre papel em Belém; na verdade era muito frágil o próprio mercado de arte na cidade. Isso justifica uma escassez da gravura no Pará ao longo do século XX, até por volta da década de 1980. Não havia colecionadores privados que se interessassem pela gravura, nem instituições públicas que as colecionassem de modo organizado, sob uma perspectiva histórica firme.

A criação de novos museus e a ampliação de salas com infra-estrutura apropriada para receber exposições de arte, verificadas nos últimos anos, intensificaram a circulação de mostras organizadas segundo critérios curatoriais mais definidos e imprimiram uma nova dinâmica e qualidade ao circuito da região. Além disso, condições adequadas de conservação e restauro de obras de arte têm viabilizado a aquisição de coleções importantes, como é o caso do acervo de arte contemporânea brasileira doado pela FUNARTE para o Sistema de Museus do Estado do Pará.

Ao propor um recorte significativo da gravura no Pará, a coleção adquirida pelo Museu Casa das Onze Janelas amplia o espectro do seu acervo e destaca a importância desta modalidade no desenvolvimento recente da arte na região e sua inserção no cenário artístico nacional.

A pesquisa resultou em um quadro bastante representativo: ora marcado por apropriações circunstanciais ou incursões de caráter experimental; ora deslocado para o campo delimitado da gravura, seus procedimentos usuais e qualidades intrínsecas.

A atuação de Valdir Sarubbi é o processo germinal que dá o impulso necessário ao desenvolvimento da gravura no Pará. Logo sua obra repercute na produção de uma nova

geração de artistas-gravadores que passa a frequentar o seu atelier no começo dos anos 80, em São Paulo. Ronaldo Moraes Rêgo participa do grupo em torno dos ensinamentos de Sarubbi e inicia um trabalho profundamente identificado com o ideário artístico do mestre bragantino. Possui um acurado senso de observação e faz uso frequente de escalas miniaturizadas em seus metais, com amplo repertório de recursos nos complexos arranjos tonais e na tessitura de delicadas tramas nas representações de seus temas prediletos: arbustos, folhas, sementes, texturas e formas orgânicas. Jocatos, ao lado de Moraes Rêgo, é o paradigma do artista que, vivendo sempre no Pará, durante mais de vinte e cinco anos vem se comportando por uma incessante determinação de fazer gravura. Recolhe elementos do seu cotidiano que retornam na condição de matrizes, estampas, objetos e instalações: latas, impressões de múltiplas matrizes no mesmo suporte, objetos achados (caixas e latas) como suporte, microgravuras, uso de estojos e outros. É evidente o caráter experimental na obra de Jocatos.

Armando Sobral, Dumas e Diô Viana são artistas que têm uma trajetória marcada pelo trabalho com a gravura. Sobral e Dumas são artistas com sólida formação, e prática da gravura bastante marcada pela disciplina na busca de resultados experimentais. Diô aplica os processos de corrosão do metal quase à exaustão da matriz, tirando proveito dos efeitos pictóricos provocados pelos resíduos de cor que se acumulam nas superfícies acidentadas da placa.

Vale o registro de Nestor Bastos pelo papel histórico que desempenha no desenvolvimento da gravura na região (ver capítulo ‘A Gravura no Pará, uma breve história’). Outro artista que transita de forma esporádica pela gravura, mas que deixa bem registrado seu apego ao desenho clássico é George Venturieri.

O popular no universo feminino de Elieni Tenório é explorado nas cenas dos calendários impressos em xilogravura ou nas gravuras em metal coloridas a mão. O precário e o empirismo técnico nas experiências abertas por Margalho são, também, fortes elementos de identificação com o popular, que se junta ao interesse de Carla Beltrão em pesquisar novos materiais associados a processos gráficos.

Assimilações recentes permitem a inserção das tecnologias digitais, gerando proposições pelas quais a gravura, em suas múltiplas formas e entrelaçamentos, expande o seu campo de interesse. Nesta vertente encontramos as montagens digitais de Ruma com ícones

da cultura popular local, as pinturas digitais de P.P. Condurú, o urbano nas fotografias de Cirilo ou o corpo autoreferente nos postais de Berna Reale.

Nos territórios limítrofes onde os entrelaçamentos se tornam possíveis, presenciamos o jogo articulado entre a estampa, a fotografia e o suporte na obra de Alexandre Sequeira, Éder Oliveira e Orlando Maneschy. O sentido de alteridade e valores de identidade e memória são conteúdos afins que aproximam ainda mais a trajetória desses artistas. O conjunto complementa-se com a série, em xérox, Yokos, de Bené Fonteles, na qual subverte a imagem icônica e símbolo da contracultura.

Osmar Pinheiro, Simões e Antar Rohit exploram suas qualidades individuais do desenho na serigrafia. Emanuel Nassar encontra na gravura um meio para investigar composições planas de cor e outros elementos presentes em suas pinturas e desenhos. Nio Dias e Cláudio Assunção são artistas que procuram um espaço de reflexão com os processos da gravura. Nio aproveita as mesmas matrizes para avaliar espaços e deslocamentos com a cor, enquanto Cláudio recorre ao formato do livro para imprimir recortes que agrupam e se desagregam continuamente em narrativas soltas.

A geração que surge, a partir de 2002, no atelier da Fundação Curro Velho, é assinalada por cultivar uma gravura bem assentada nos fundamentos da linguagem e em diálogo contínuo com a tradição da gravura brasileira. Junior Tutyia, Jean Ribeiro, Pablo Mufarrej, Elaine Arruda, Daniel Fernandes, Michele Cunha e Glauce Santos iniciaram ou complementaram seus estudos de gravura no atelier da Fundação. Junior Tutyia tira proveito das propriedades da madeira em composições de planos executadas com extremo rigor e disciplina; da matéria espessa dos metais de Jean Ribeiro surge a geometria lúdica de suas formas recortadas; as gravuras de Pablo Mufarrej são assinaladas pelo desenho preciso aliado ao pleno domínio dos procedimentos e de suas qualidades expressivas; as incisões vigorosas das pontas-secas de Elaine Arruda devolvem à estampa a intensidade material da linha em variados movimentos gráficos; as xilogravuras de Daniel Fernandes vibram com a profusão de cortes e recursos empregados; Glauce e Michele percorrem um caminho mais programático nas contraposições bem demarcadas entre o branco do papel e as áreas de cor.

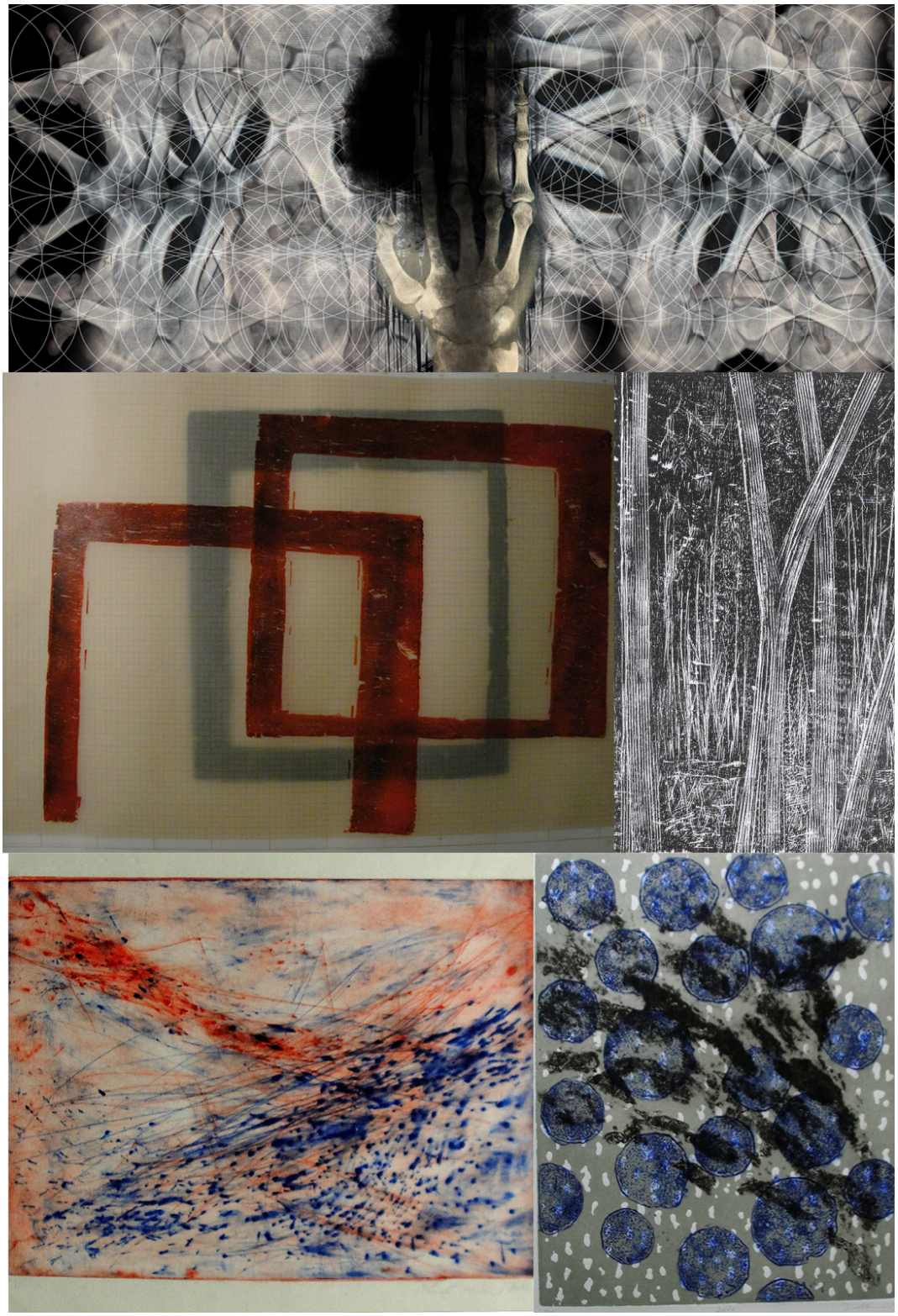
A gravura paraense cresce e ganha novos contornos com a participação de pólos espalhados pelo estado, como é caso da produção que surge do grupo do Galpão das Artes de Marabá, aqui representado por Antônio Botelho e Marcone Moreira. Botelho opera com a sua

realidade, documenta o cotidiano das donas-de-casa e transforma seus pertences de uso doméstico, como tábuas de cortar carne, em formas densas de significados antropológicos. Marcone é fiel às ordens construtivas que encontra nos refugos das carrocerias, reveladas em suas xilogravuras através da geometria e no jogo premeditado de transparências.

A coleção representa um diagrama da diversidade da gravura produzida no Pará, suas assimilações e modos peculiares de produção.

Atualmente, vem do entusiasmo da geração emergente de artistas-gravadores a afirmação desses trinta anos de esforço. É nas mãos de jovens estudantes dedicados ao ensino da técnica que novos grupos se formam, multiplicando, assim, o esforço em consolidar a gravura no Pará".

Figura 119: Gravuras de Pablo Mufarrej, Marcone Moreira, Ronaldo Moraes Rêgo, Elaine Arruda e Diô Viana



Fonte: Arquivo de imagens do autor. Acervo de Pablo Mufarrej e Elaine Arruda.

A Gravura Contemporânea no Pará. Texto escrito por mim para a coletiva realizada na Galeria do CCBEU, em 2011.

À convite do CCBEU organizei, em 2011, a coletiva *A Gravura Contemporânea no Pará*. Na ocasião, o Atelier do Porto iniciava suas atividades e a gravura já havia assegurado seu lugar no circuito artístico contemporâneo, com inserções em galerias de São Paulo e em bienais internacionais de gravura. Fiz um curto retrospecto do movimento e apontei algumas tendências que esquadrinhavam o cenário dessa modalidade de linguagem, em Belém, na época.

"Esta coletiva celebra conquistas significativas: afinal, não é qualquer instituição de ensino que pode comemorar vitoriosa mais de meio século de atividades; por outro lado, faz dez anos que um grupo determinado de artistas e estudantes universitários reuniu-se para criar um atelier público de gravura, motivado pela necessidade de praticar e ensinar essa modalidade artística para adultos, jovens e adolescentes, na sua grande maioria de baixa renda ou provenientes de escolas públicas. Tem sido um tempo de construção em que a Galeria do CCBEU sempre esteve alerta ao esforço que irradiava daquela pequena sala na Fundação Curro Velho, incentivando e propondo uma agenda de exposições e intercâmbios com artistas gravadores representativos da arte brasileira - para citar apenas uma, basta lembrar a monumental retrospectiva de Marcelo Grassmann. Desse movimento inicial em torno do atelier de gravura no telégrafo, em seu período de maior efervescência quando se tornou um celeiro de gravadores, aos dias de hoje, completa-se um ciclo importante de preparação.

Atualmente, o movimento da gravura na região tomou força com a produção que surge na última década no estado do Pará, principalmente em Belém. Isso não significa demarcar sua importância somente nesse período; seria uma injustiça com Valdir Sarubbi, Ronaldo Moraes Rêgo e Jocatos, grandes artistas responsáveis em manter viva essa tradição por aqui. Foi o surgimento de uma nova geração de excelentes gravadores preocupados em trabalhar de maneira colaborativa e em diálogo com a tradição da gravura brasileira, reconhecendo-a e integrando-se a ela, que talvez tenha sido a maior contribuição de todos esses anos de persistência – anos, diga-se de passagem, ainda germinais.

De fato, podemos assegurar que existe uma gravura paraense capaz de afirmar-se no cenário contemporâneo - os trabalhos falam por si. Contudo, vale a pena penetrar um pouco mais nas obras presentes e notar as respostas, ou interrogações, aos desafios impostos pelos

métodos de trabalho com a gravura tradicional verificados, por exemplo, em Elaine Arruda, Diô Viana, Pablo Mufarrej e Ronaldo Moraes Rêgo; as expansões que definem outros campos da linguagem com o emprego das novas mídias - limites explorados nas estampas numéricas de Alexandre Sequeira e Véronique Isabelle - e a liberdade como Jocatos e Eliene Tenório incorporam signos identificados com o universo feminino e suburbano, sem perder de vista as qualidades intrínsecas ao meio gráfico.

A gravura reinventa e atualiza seus processos a partir das necessidades individuais dos artistas em dar significado às próprias experiências, vivências provocadas pela imersão no lugar.

Lugar, aqui, que pode ser sentido e compartilhado".

Figura120: Panorama da gravura em Belém: Atelier do Porto; coletiva A Gravura Contemporânea no Pará, CCBEU; cartazes xilográficos no Fórum Landi dentro da programação do Circular; A Gravura no Pará, Galeria Gravura Brasileira, SP; coletiva Estampe Amazonienne, Engramme, Quebec City.



Fonte: Arquivo de imagens do autor.

Grafias. Texto escrito por mim para a coletiva de artistas gravadores paraenses no Banco da Amazônia, em 2012.

Grafias, em 2012, mapeou a produção da gravura a partir de três polos importantes do estado do Pará: Belém, Santarém e Marabá. O texto analisa os processos experimentais e as estratégias em jogo que deslocam a gravura para o campo da antropologia visual e da crítica política. Revela, ainda, a maturidade e a atualidade dessa modalidade de arte em um cenário onde as questões de ordem social são muitas vezes encobertas por clichês regionalistas.

"GRAFIAS compreende Belém, Marabá e Santarém como marcos de uma cartografia da gravura contemporânea na região norte, mapa pautado nas obras de oito artistas intimamente ligados à região amazônica: Alexandre Sequeira, Egon Pacheco, Diô Viana, Marcone Moreira, Antônio Botelho, Elaine Arruda, Jocatos e Ronaldo Moraes Rêgo. Artistas que, embora compartilhem um horizonte amplo de referências comuns ressaltam suas individualidades a partir do modo como se relacionam com o lugar onde vivem.

Egon Pacheco atua na cidade onde nasceu, Santarém. A série de xilogravuras estampadas em tecidos são impressões recolhidas de estacas fincadas nas calçadas da sua cidade natal, registro de sulcos gravados da matéria mortificada pelo tempo. Fica evidente o seu engajamento em questões socioambientais quando promove nos depósitos de madeira do IBAMA uma série de intervenções com enormes xilogravuras impressas em tecido a partir de topos das toras apreendidas - trabalho apresentado nesta exposição em formato audiovisual. As gravuras ásperas de Egon Pacheco são escritas duras de um manifesto, gesto isolado e impotente diante das mudanças de seu tempo.

Diô Viana tem em comum com Egon o lugar de origem, porém o seu caminho polariza as escolhas de seu conterrâneo. Enquanto Egon encontra suas matrizes no jogo casual e as imprime de maneira econômica e rudimentar; em Diô a técnica é intenção, afirma-se como princípio. Foi impressor de grandes nomes da gravura brasileira como Ana Letícia e Fayga Ostrower, experiências significativas que mostram o seu interesse em pesquisar e dominar plenamente os procedimentos da gravura como fundamento da sua prática artística. Experimenta uma combinação notável de modalidades gráficas e processos sem perder-se no encantamento da técnica – da densidade dos traços ríspidos e tensos da ponta-seca, que marca o ritmo sobre o exuberante campo de cor, às camadas mais sutis dos veios da madeira.

Atualmente Diô Viana reside fora do país, onde desenvolve seus estudos sobre gravura não-tóxica e processos associados à fotografia.

Em outro ponto do estado, nas margens do Tocantins e cortado pela Transamazônica, Marabá abriga um dos centros de ensino, pesquisa e produção artística mais profícuos da região, o Galpão das Artes de Marabá. Engajados na luta permanente pela afirmação e reconhecimento de seus trabalhos em um cenário de conflitos, cujo desenvolvimento desordenado tem levado os recursos naturais quase ao seu esgotamento, Marcone Moreira e Antônio Botelho fazem o trajeto vertical ao encontro da sua realidade. Em Marcone restos de carrocerias de caminhões, utensílios dos ambulantes ou refugos de embarcações transformam-se em matéria para suas criações. As xilogravuras presentes na coletiva Grafias são jogos com inúmeras possibilidades combinatórias, o que reforça o caráter lúdico recorrente em sua obra. Antônio Botelho recolhe nas casas dos moradores tábuas de carnes esgarçadas pelos sucessivos cortes produzidos no dia-a-dia da vida doméstica, hábitos da cultura ribeirinha assimilados como conteúdos na criação de objetos e transformados, pelo gesto da apropriação, em testemunhos vivos das atividades cotidianas das donas de casa que vivem na cidade de Marabá: digitais de família, como o próprio artista designa a série.

No terceiro vértice desta cartografia encontra-se a cidade de Belém, onde trabalham Alexandre Sequeira, Elaine Arruda, Jocatos e Ronaldo Moraes Rêgo. Alexandre percorre alguns quilômetros fora da capital para encontrar na vila ribeirinha de Nazaré de Mocajuba o seu campo de trabalho. A partir da vivência com a comunidade produz diversos retratos de moradores que transporta, mediante a estampagem em serigrafia, para os objetos pessoais de seus modelos, como redes e lençóis. Experiência de contato que o leva por um caminho relacional como forma de representação, alteridade reafirmada em outra série de retratos sobre papel artesanal. Em Jocatos é o ambiente suburbano da periferia, mais especificamente o bairro do Guamá, onde fixou residência, com suas atividades produtivas, insumos e cultura popular que se constitui em reserva às suas criações artísticas; índices evidentes nas apropriações e interferências sobre caixas e latas estampadas de consumo barato. Elaine encontra nas oficinas de funilaria do Porto do Sal os meios e o conhecimento necessários para enfrentar a gravura em metal de grandes dimensões, refaz seu modus operandi: amplia o repertório técnico associado aos processos diretos de gravação e adapta maquinários para atender as exigências impostas pela expansão dos limites físicos e processuais da gravura. Percurso oposto, ou complementar, delineia Ronaldo Moraes Rêgo em seu universo miniaturizado de sementes, texturas, folhas, arbustos, etc. Olhar ampliado sobre a natureza e

revelada em tramas cuidadosamente elaboradas segundo princípios técnicos e materiais identificados com a alta tradição da gravura.

A produção que se projeta do estado do Pará para o cenário nacional e internacional tem despertado o interesse de galerias, coletivos e curadores. Atualmente, o ambiente de discussão e a prática da gravura deslocou-se das instituições públicas para os movimentos independentes, como o Galpão das Artes, em Marabá, e o Atelier do Porto, em Belém; espaços que têm atuado no fomento do mercado local e dinamizado o circuito através de uma extensa rede de intercâmbios. Aspecto relevante encontra-se na resposta encontrada pelo artista amazônico às condições de produção e circulação, deslocada das linhas dominantes do pensamento gráfico contemporâneo das escolas do sul e sudeste.

Grafias procurou revelar aspectos poucos conhecidos acerca da produção artística contemporânea associada a processos gráficos de reprodução de imagens, atividade que se consolida com as novas gerações que surgem no território fértil semeado por aqueles que mantiveram viva essa tradição pela simples determinação em ensinar e fazer gravura".

Figura 121: Coletiva Grafias, Espaço Cultura Banco da Amazônia



Fonte: Arquivo de imagens do autor.

A Gravura Contemporânea em Belém, texto para a coletiva de gravadores paraenses no ano da gravura na Holanda, em 2016.

Texto que analisa de forma sucinta as poéticas e o contexto que compõem o quadro da gravura em Belém hoje.

"Os sete artistas aqui presentes representam a retomada, a partir de 2003, da prática da gravura na região amazônica. É um recorte significativo pela diversidade de propostas, que refletem o modo peculiar de como esta linguagem se desenvolve em uma região marcada pelo místico, pelo popular e pela potência de uma paisagem que determina muitos aspectos da sua cultura. Alguns artistas gravadores, que produziram seus trabalhos na Amazônia nos últimos anos não encontraram escolas ou centros bem estruturados que os ajudassem na sua formação, o caminho encontrado foi o do empirismo técnico e do autodidatismo, como são os casos de Jocatos e Elieni Tenório, com suas gravuras caracterizadas pela experimentação de materiais e identificadas com elementos do universo popular. Diô Viana, nascido em Santarém, estuda e se forma no Rio de Janeiro e foi impressor de grandes nomes da gravura brasileira como Ana Letícia e Fayga Ostrower, experiências determinantes que mostram o seu interesse em pesquisar e dominar plenamente os procedimentos da gravura como fundamento da sua prática artística. Armando Sobral, Ronaldo Moraes Rêgo e Elaine Arruda encontram na gravura em metal seu principal meio de expressão. As pontas secas de Elaine Arruda resultam em estampas densas derivadas do embate direto com a matriz de metal, se apropria de diversas ferramentas de corte, amplia o repertório técnico associado aos processos diretos de gravação e adapta maquinários para atender as exigências impostas pela expansão dos limites físicos e processuais da gravura. Ronaldo e Armando empregam os processos indiretos de gravação, a água-forte e a água tinta. Ronaldo Moraes Rêgo em seu universo miniaturizado de sementes, texturas, folhas, arbustos lança um olhar ampliado sobre a natureza nas tramas cuidadosamente elaboradas segundo princípios técnicos e materiais identificados com a alta tradição da gravura. Em Armando, é no microcosmos do seu atelier que encontra o tema de seus diários, páginas que recolhem em seu entorno. Pablo tem se dedicado à gravura numérica, nelas o sentido existencial de vida e morte permeia as imagens que cria, faz uma série de radiografias do acidente que sofreu e imprime nas suas narrativas visuais este elemento auto referente.

A gravura reinventa e atualiza seus processos a partir das necessidades individuais dos artistas em dar significado às próprias experiências; vivências provocadas pela imersão no lugar".

Figura 122: Projeto de intercâmbio Conexões com artistas holandeses, Museu da UFPA.



Fonte: Arquivo de imagens do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A gravura compreende, hoje, um campo de pesquisa, de criação e de experimentação constituído no circuito artístico na cidade. A modalidade integra os programas regulares de oficinas oferecidos na Fundação Curro Velho, que, graças ao empenho de Pablo Mufarrej, devolveu a este centro sua importância histórica como espaço de formação e de estudo da gravura em Belém, quando assumiu sua coordenação em 2012; é incentivada entre os estudantes que ingressam no curso de Artes Visuais da UFPA, através da praxe docente de Ronaldo Moraes Rêgo, atividade que encerra seu ciclo com a sua aposentadoria, em 2017 – a propósito, a renovação não implica em um vazio na cadeira, o movimento fez emergir uma nova geração de gravadores muito bem preparada que pode responder à altura os desafios enfrentados por Ronaldo à frente da disciplina na instituição -, e expande-se nos circuitos abertos implementados nos espaços da cidade pelos coletivos de arte. Vale citar, a exemplo, dois projetos recentes: a vivência de Ulysses Bôscolo no Mercado do Sal, em 2016, através do Aparelho, que instalou um ateliê de xilogravura pelo período de, aproximadamente, um mês e trabalhou intensivamente produzindo dezenas de gravuras ao lado de feirantes e de frequentadores do mercado e a oficina de processos alternativos de gravura oferecida à comunidade pelo Atelier do Porto, em parceria com o Museu da UFPA, em 2017, que propiciou o intercâmbio entre artistas e estudantes locais com gravadores holandeses. O movimento, em Belém, reatou a gravura com a sua própria história: reivindicou sua anterioridade, recobrou acontecimentos significativos e trouxe à luz a importância do seu lugar no contexto artístico presente; recuperou dados sobre o ensino informal e acadêmico que levou aos primeiros centros de formação - a criação da Faculdade de Arte da UFPA, o ateliê do Goeldi, a Elf e ao projeto sociocultural Fundação Curro Velho -, até as ações independentes em parcerias com instituições e projetos implementadas de forma autônoma pelos coletivos de arte. Avaliar a efetividade do movimento da gravura implica, contudo, ir além das oportunidades geradas pelo acesso à informação e pela democratização do saber, é refletir criticamente sobre a produção que emerge nesse ciclo de atividades de mais de uma década - a partir da criação do ateliê do Curro - e o que ela representa na conjuntura dos acontecimentos que constituem a cena atual da arte em Belém.

Hoje podemos discutir a gravura produzida em Belém inserida a um panorama artístico mais abrangente, em diálogo com outros movimentos e integrada a novos campos do saber. Como exemplo, basta nos voltarmos, mais uma vez, para a obra de Elaine Arruda e

averiguar o processo fecundo gerado por essa pesquisa na região portuária do Mercado do Sal, ou para as hibridizações presentes nos processos experimentais de Pablo Mufarrej com a gravura numérica. Essa foi a contribuição da intensa agenda de ações gerada pelo movimento ao longo de anos, com exposições coletivas, intercâmbios, palestras, debates, workshops, cursos, vivências, imersões, participação em bienais, mostras internacionais, curto-circuitos, intervenções Lambe-Lambe – arrolados aqui nos capítulos sobre a retomada e a emancipação do movimento – como projetos de expansão do conhecimento da gravura, que estimulou uma nova geração de artistas a adota-la como meio de expressão e lançou essa modalidade de arte em um horizonte de questões sob a luz da sua própria história e tempo presente. A produção que desponta na última década deixa evidente que o movimento colocou a gravura em perspectiva a um complexo de ideias, a partir do qual não daria mais para pensar as poéticas como processos isolados (como nos anos 80 e 90), mas em diálogo com o contexto que a referencia e confrontada a um modo de 'pensar'; mais até, do que pura e simplesmente, a um 'fazer'. O gravador atua hoje, em Belém, dentro de parâmetros críticos melhor constituídos, sua pesquisa integra-se ao cenário onde convergem produções de outros centros, e a efetividade de seu programa se dá nesse quadro diverso de forças poéticas que tencionam, geram movimentos e ativam novos espaços de experiência com a arte. A crítica, aqui referida, é o estado de atenção ao gesto que contribui para o alargamento dos debates em curso, como, também, para indagar a amplitude do programa que encerra a gravura no âmbito de uma categoria técnica – inferimos no corpo da pesquisa que tratar a gravura como um 'fazer' à parte, limitada à compreensão dos seus procedimentos, levou ao esvaziamento precoce dos primeiros ateliês implantados nos anos 80. Os cinco artistas escolhidos para compor o quadro das 'poéticas em jogo' acentuam a questão, trabalham imbuídos da necessidade em encontrar na escritura gráfica respostas a suas experiências em um contexto dominado por uma paisagem que cunha na imagem um forte sentido de lugar. Contudo, o mérito desses artistas foi alcançar, como escreve Mariano Klautau, a "liberdade poética desterritorializada" (In MOKARZEL, 2014, p. 10), sem os clichês daquilo que se convencionou chamar de 'visualidade amazônica', por conta das poéticas que, nos anos 80, demarcaram o território das artes visuais no Pará – o momento exige uma outra escritura crítica ou, até, um outro modelo de mediação.

A tese plantada pelo crítico Paulo Herkenhoff em entrevista concedida ao catálogo Acervo Onze Janelas, Gravura no Pará e trazida para o âmbito desta pesquisa, na qual a 'gravura deve se mostrar simbolicamente necessária' (MUSEU CASA ONZE JANELAS,

2008), torna-se, diante da posição que assume essa modalidade de expressão na cena artística local, uma questão superada. Talvez seja o momento de ser suplantada por outra: daria para pensar a conjuntura de um cenário da gravura no Brasil sem considerar a produção que se destaca na região norte? A partir deste ponto a pesquisa encerra seu primeiro ciclo de estudos, e projeta outro em um horizonte mais amplo.

Por fim, a apresentação integral de textos críticos (outrora dispersos) no corpo dessa dissertação e a íntegra das entrevistas nos anexos, resulta de uma escolha metodológica que pretende reconhecer e tornar visível a multiplicidade de vozes que constituem a história recente da gravura e suas interseções com outras manifestações artísticas em territórios paraenses.

Deliberadamente optou-se por um trabalho de caráter crítico-historiográfico no qual a voz do autor insere-se nessa polifonia de ideias e de visões, sem a pretensão de maiores protagonismos.

ANEXOS

Entrevistas

1. Entrevista Com Zélia Amador

A entrevista foi gravada da casa da Profa. Zélia Amador e posteriormente transcrita.

A.S: Bom dia. Entrevista com a professora Zélia Amador em 8 de abril de 2017. Bom dia professora Zélia.

Z.A: Bom dia.

A.S: Você faz parte da primeira geração, ao lado de Neder Charone, que foi responsável pela implantação da Faculdade de Educação.

Z.A: Tu podias ouvir o Neder também.

A.S: É, eu pensei no Neder aqui.

Z.A: É, eu acho que tu tens que ouvir o Neder.

A.S: É, o Neder é importante.

Z.A: É.

A.S: Inclusive, eu peguei o telefone dele. Bom dia Zélia. Você faz parte dessa primeira geração, ao lado de Neder Charone, que foi responsável pela implantação da Faculdade de Educação Artística da UFPA. Hoje, Faculdade de Artes Visuais. Quando foi criado o curso e como se deu esse processo?

Z.A: Eu, na verdade, chego só em 78, né? O Neder está lá desde antes de mim, tá? Eu chego em 78, o curso foi criado em 76. Num primeiro momento, por ele ter nascido no Centro de Letras e Artes, não se preocuparam com as disciplinas práticas, com o fazer artístico. Então, eram mais disciplinas teóricas até que teve uma visita do MEC, isso antes de eu chegar, e a visita do MEC exigiu que o curso tivesse disciplinas voltadas para o fazer artístico, lógico, né? Como um curso de artes em que você aprendia todas as teorias e não aprendia o fazer? E nesse fazer artístico a gravura teve uma importância grande. Quem primeiro começou a trabalhar com gravura, isso aí quando eu cheguei é que foram montados os laboratórios, na época em que eu estava entrando no curso. Até então ele só tinha tido as disciplinas teóricas. Então, quem começou a trabalhar e quem teve uma importância grande nessa organização do

curso, no que diz respeito ao fazer artístico, foi a professora Maria Luiza Távora. Hoje ela trabalha na UFRJ e, enfim, montados os laboratórios, a professora Maria Luiza começou com a produção de gravura. A professora Maria Luiza era esposa de militar, então, ela vivia viajando. Foi embora daqui e aí uma pessoa de fundamental importância nesse processo para a afirmação do fazer artístico no que tange à gravura lá no curso foi o Ronaldo Moura Rêgo. O Ronaldinho realmente é a grande figura.

A.S: Que consolida essa disciplina.

Z.A: Que ainda está lá até hoje e é, assim, um mago, né? Não só da gravura, mas gravura calcografia, todas essas técnicas, ele está lá batalhando e passando adiante, né? Quer dizer, enfim, compartilhando com os alunos, compartilhando com outras pessoas, ele realmente tem sido a grande figura do curso nessa parte do fazer artístico nessas áreas.

A.S: É, num certo momento, há uma parceria entre o Ronaldo e o Osmar Pinheiro na criação de uns cursos de extensão, acho que nos anos 90.

Z.A: É verdade.

A.S: Você poderia falar alguma coisa a respeito?

Z.A: Olha, eu não poderia falar muito porque eu não acompanhei muito de perto. O Ronaldo, eu não sei se foi entrevistado, mas acho que ele é uma figura importante para ser entrevistada. Eu sei que teve o curso de extensão, eu sei que foi oferecido para a comunidade, muitas pessoas participaram e, inclusive, o que foi importante, porque você traz pra Universidade, pra usar o laboratório, mesmo com as dificuldades que o laboratório apresentava naquele momento. Foi uma infraestrutura meio que improvisada porque a gente ainda não tinha um ateliê de arte, o ateliê só vem mais tarde, então... Mas enfim, foi um curso importante para abrir para a comunidade esse fazer artístico.

A.S: Eu ia fazer uma segunda pergunta, professora Zélia, mas acho que você já me respondeu na primeira: quem foi responsável pela implementação da disciplina de gravura e quem ministrou as primeira aulas? Você já... Então, eu vou partir para a terceira e última pergunta, que completa nossa entrevista, que é uma reflexão. Não é bem uma pergunta, é uma reflexão. O Ronaldo se preparou para assumir a disciplina de gravura nos ateliês do Valdir Sarubbi e da Elf, seu conhecimento foi fruto do seu esforço pessoal.

Z.A: Aham.

A.S: Acredito que, ainda hoje, muitos estudantes encontram sérias deficiências de natureza técnica nas disciplinas práticas.

Z.A: É verdade.

A.S: Como a instituição tem enfrentado isso?

Z.A: Olha, é verdade, lógico, a gente tem muita dificuldade, a gente teve dificuldade para montar a infraestrutura, a gente tem dificuldade de manutenção, o material se desgasta e a gente não tem manutenção com frequência, então, isso realmente é uma coisa ruim dentro da Universidade, mas eu acho que o Ronaldo é tão mago que ele acaba vencendo essas dificuldades que a gente tem lá. Realmente, é um artista de marca maior, o Ronaldo, ele já era artista desde sempre e, sendo professor, ele é aquele que se doa para o exercício do ensino, da atividade que ele se propõe a ensinar.

A.S: Você tocou numa questão que sempre me ocorreu ao longo desses anos. Eu trabalhei muito na parte de educação, eu fui dois anos professor da Universidade e, muitas vezes os professores que lecionam disciplinas práticas, eles não têm as suas atividades profissionais associadas àquilo que eles ensinam e o Ronaldo é um dos poucos que ensina gravura e é um gravador.

Z.A: Aham.

A.S: Como se daria esse processo de seleção talvez, numa universidade para que essas dificuldades ou esse profissional mais qualificado pudesse ser absorvido dentro de uma instituição acadêmica?

Z.A: Olha, a instituição hoje tem determinadas regras. Daqui a pouco o Ronaldo se aposenta, vai abrir vaga para, vai abrir vaga de concurso para as disciplinas que hoje o Ronaldo...Vai ser um vago quando o Ronaldo se aposentar, porque aí a gente vai fazer concurso, aí tem que ser doutor, aí tem que ser... Enfim, tem que ter toda uma carreira acadêmica que, às vezes, nem sempre casa, então, a gente tem que pensar bem quando for fazer esse plano de concurso porque a gente tem que buscar uma pessoa que, de fato, possa substituir o Ronaldo e que, de fato, possa dar conta desse fazer artístico.

A.S: À altura da sua trajetória na instituição né?

Z.A: Sim, com certeza.

A.S: Então, é isso, professora. Muito obrigado, a tua entrevista ela... Documentar a tua entrevista na minha dissertação é uma honra e fica para as novas gerações esse nosso depoimento. Obrigada.

Z.A: De nada, de nada, querido.

2. Entrevista com Lúcia Chaves

As perguntas foram encaminhadas por escrito para a Profa. Lúcia Chaves e as respostas postadas no dia 22 de fevereiro de 2017, via e-mail.

A.S: Bom dia Lucinha, como havia lhe informado estou na fase da dissertação do meu mestrado. A Elf e as iniciativas do Gileno nos anos 80 fomentaram a prática da gravura em Belém, através do ateliê que ele criou na galeria. Gostaria de entrevista-la para deixar registrado, em minha pesquisa, o movimento gerado pela Elf naquele período. Colhi algumas informações com o Jocatos e o Ronaldo, muito importantes para compreender a dimensão do trabalho de formação iniciado pela Elf. Apresento aqui algumas questões que seriam importante registrar, caso possam ser respondidas.

A.S: Quando a Elf foi inaugurada e, antes de se estabelecer definitivamente no Bolonha, quais os endereços anteriores e o período nos respectivos endereços?

L.C: A Elf galeria, nome de fantasia da firma constituída como Gileno Muller Chaves S C Escritório de Arte, foi inaugurada em 11 de dezembro de 1.981, na Trav 9 de Janeiro, numero 2082, em uma construção feita exclusivamente para este fim. 1988 passou a funcionar na Av Generalissimo Deodoro, numero 506, em casa adaptada e reformada para abrigar a galeria. Neste endereço ficou até junho de 2009. De agosto de 2009 até o momento funciona na Av Governador Jose Malcher, Passagem Bolonha, numero 60, em uma construção datada de 1904, assinada pelo engenheiro paraense Francisco Bolonha.

A.S: Vc tomou contato com a construção do ateliê de gravura da Elf? Caso tenhas acompanhado, qual o projeto do Gileno quando decidiu implantar o ateliê?

L.C: Sim, a Elf galeria iniciou com uma Coletiva de gravuras, mas as atividades como ateliê iniciaram posteriormente, após a chegada da prensa para gravura em metal, encomendada

pelo Gileno em Pindamonhagaba, creio que por meio das conversas que ele mantinha com Valdir Sarubbi de Medeiros.

Gileno jamais quis ser gravador, mas desejava entender o processo. O projeto dele visava promover a troca de saberes, o diálogo, entre os artistas locais e os convidados que ele mandava vir de São Paulo.

A.S: Qual o período de funcionamento do ateliê (quando iniciou as atividades e quando decidiu encerrar)?

L.C: Agora ficou difícil responder, de pronto. O ateliê começou a funcionar ainda na 9 de janeiro, mas a data precisa eu não recordo. Sei que foi antes de 1985. O encerramento aconteceu já na Generalissimo, quando Gileno decidiu doar a impressora e te fazer herdeiro dessa missão (ahahaha).

A.S: Vc saberia informar as razões que levou o Gileno a encerrar as atividades do ateliê de gravura?

L.C: Penso que a razão principal foi uma espécie de desencantamento que ele viveu por um período, quando chegou a refletir sobre a função que desenvolvia e até sobre a continuidade da galeria.

A.S: Além do Alex Cerveny e do Ronaldo, quais os outros artistas que ministraram cursos no espaço?

L.C: Recordo da Selma Daffrè e do Ubirajara Ribeiro.

A.S: Vc tem imagens da Elf do período em foco (anos 80 ou imagens da galeria na generalíssimo? Teria algum impedimento em disponibiliza-la para a pesquisa?

L.C: Vai dar um pouquinho de trabalho revisitar esses arquivos, mas faço isto com mais tempo pra ti. Qual prazo eu teria?

Acho que podemos conversar em torno desses temas, o que vc acha?

Lucinha, desde já agradeço sua atenção sempre generosa e amiga.

Abraços.

Armando Sobral

Outro abraço, da Lucinha

3. Entrevista com João Carlos Torres, Jocatos

A entrevista foi gravada na casa do artista e posteriormente transcrita.

A.S: entrevista com Jocatos, João Carlos Torres, no dia 20 de maio de 2017, para o projeto de pesquisa "Escritos sobre a Gravura Contemporânea em Belém". Bom dia Jocatos, a primeira pergunta é a seguinte: Seu primeiro contato com a gravura foi no Ateliê do Museu Emílio Goeldi?

J.C.T: Sim

A.S: Como eram as atividades naquele espaço?

J.C.T: Olha, o primeiro contato com a matriz, né? Que eu fui conhecer o fazer da matriz da xilogravura. E lá nós também fomos dando continuidade sobre o entintamento, sobre a impressão, e aí foi lá que realmente eu conheci os primeiros passos da gravura, da xilogravura.

A.S: E essas atividades, elas eram ministradas pelo professor José Lima, não é isso? E depois tu mantiveste contato com.... Tu deste continuidade com as tuas atividades depois com outro instrutor, de nome Charles, que assumiu. Como eram essas atividades com o Charles lá?

J.C.T: Não, eu não tive contato com o Charles. Eu só tive com o José Lima, né? Já a gravura em metal, eu já tive contato com o Alex Cerveny, que já foi através da Galeria Elf.

A.S: Essa é a segunda... essa é uma outra questão que eu também quero conversar com você. Você mais tarde frequentou o ateliê da Elf. Você considera significativo esse período de vivência no ateliê da Elf pra sua formação? Por quê?

J.C.T: Olha, lá que eu fui realmente ter um contato com a gravura em metal, desenvolver o trabalho com os ácidos, né? Maneira negra, todas as técnicas da gravura em metal, eu tive contato lá justamente com o professor, que na época foi o Alex Cerveny.

A.S: Lá eram vários artistas que trabalhavam. Era um ambiente que havia essa preocupação com a formação, mas também de troca, de conhecimento, de experiência entre os artistas. Esse ambiente de troca, de diálogo entre vocês teve alguma consequência no teu trabalho como, nesse período ainda de formação, no qual tu começas a te projetar ali, como artista e como gravador?

J.C.T: Sim, essa troca de experiência, né, que a gente foi desenvolvendo. Justamente nós tínhamos lá o Mestre Laroque, Ronaldo Moura Rêgo, pessoas com conhecimento da técnica, né? E aí nós fomos desenvolvendo e divulgando mais a gravura em metal aqui.

A.S: Essa última pergunta Jocatos, ela tá mais direcionada para o teu próprio trabalho. Tu moras aqui no bairro do Guamá, tem todo um universo cultural, antropológico, etnográfico aqui, que eu percebo que tu tens uma relação muito forte com isso, então, tu fazes um caminho muito singular na gravura, né? Adapta materiais e traz elementos do universo popular para o trabalho artístico, né? Você concorda com essa minha pré-análise do teu trabalho de que essa chave do popular tem uma importância na formação dessa visualidade da gravura que tu realizas, que tu vens realizando ao longo desses anos?

J.C.T: Sim, com certeza. Eu não tenho dúvida nenhuma. Agora, o Guamá como um bairro superpopuloso, com poluição sonora, com a feira do Guamá, esse monte de movimento, né, essa coisa que eu fui tirando partido, fui recebendo e repassando para o meu trabalho. Isso aí foi notório, isso aí me ajudou muito e eu não preciso ir muito longe. Aqui no próprio bairro, eu tenho consciência disso, que meu trabalho está muito envolvido nessa poluição sonora, nessa...

A.S: Nesse universo.

J.C.T: Nesse universo.

A.S: Tu começas a adaptar alguns materiais para a gravura em metal, né? Tu tens aquela base que tu desenvolves ali na Elf, mas depois tu fazes um caminho muito próprio, né? Os teus materiais, a tua maneira de trabalhar, fogem desses padrões tradicionais de gravura. Tu começas a te utilizar das latas e essas latas, as matrizes se transformam em objetos, elas muitas vezes não são, digamos, superfície para a transferência de uma imagem ao papel, mas às vezes elas por si só acabam se transformando em pequenos objetos. Como se dá o começo desse trabalho com esse material das latas na tua produção como gravador?

J.C.T: Através de um convite que eu recebi pela Fundação Curro Velho para ministrar oficinas e eu já tinha esse contato com essas latas por causa do colégio que nós temos aqui na esquina, e que a merenda escolar é servida para as crianças, né, justamente o enlatado. E, com essa oportunidade que eu fui para o Curro Velho, lá eu encontro essa merenda escolar das crianças e a oportunidade de fazer a limpeza, a higienização das latas. E aí que eu trouxe para dentro do ateliê e fui desenvolvendo. Então, eu comecei a trabalhar no plano, né, a gravura, e depois ela surgiu já para o objeto, saiu do plano para o volume e aí foram surgindo os objetos. E eu tive a sorte de encontrar, de ter esse olhar para as latas de Nossa Senhora de Nazaré. E eu tirei partido disso e, justamente, desenvolvo uma série de trabalhos de objetos, que eu consegui até fazer dentro da capela do palácio Lauro Sodré, uma exposição sacra.

A.S: Esse trabalho eu conheço. Eu acho ele muito emblemático até. Então, tu ficas um pouco nessa fronteira, às vezes, né, entre a gravura e a escultura, né, a gravura e a instalação, por causa dessas latas. Isso eu acho que é uma visão um pouco mais alargada e um campo mais expandido até da gravura, como o Alexandre Sequeira em relação à "fotografura" e você em relação à escultura e à instalação, né? Então, é isso. Tu terias mais alguma consideração pra falar em relação a esse... Ah, e outra coisa, Jocatos, que eu queria perguntar pra ti. Esse trabalho das latas ele tem certa, uma caráter de apropriação, de apropriação de objetos, que tu trazes pra esse universo da gravura. E isso se desdobrou nas caixas de papelão.

J.C.T: Certo.

A.S: E as caixas de papelão também acabam tendo essa conotação instalativa e tridimensional. É nesse mesmo período ou as caixas decorrem desse teu primeiro olhar pras latas, para depois tu começares a te apropriar... inclusive tu aproprias de pequenas estampas antigas que tu imprimes nas latas, nos papelões. Esse universo é um universo meio pop, um universo de apropriação desses elementos de consumo que tu trazes pra dentro da gravura. Como é essa tua relação com esse pop popular aqui que tu absorves e transformas em processos de criação na tua obra como gravador.

J.C.T: As latas chegaram justamente pela necessidade do material, né? Porque a gravura em metal eu só desenvolvia através do metal cobre, que é nobre, e aí eu passei a desenvolver esse trabalho por questão de custo mesmo do material e passei a observar que as latas, como elas transportam alimentos, elas já vem com um verniz especial. E esse verniz, pra mim, me favoreceu para desenvolver um trabalho com água-forte, com água-tinta, e foi muito interessante. Primeiro, veio o plano, né, a gravura, depois as esculturas, que saem do plano

para o volume e aí, se pensou: por que não usar as caixas, já que elas chegam até aqui com uma embalagem, uma proteção dessas latas e, aí, tirei partido desse material para desenvolver e passar a gravar as caixas e depois, surgindo tantas caixas, a gente criou as instalações, os grandes volumes.

A.S: É isso Jocatos, obrigado. Assim que essa entrevista for transcrita eu passo pra você fazer uma análise, uma revisão. E eu estou aqui no ateliê do Jocatos, no Guamá, perto da Barão de Igarapé-Miri, e realizando essa entrevista no dia 20 de maio de 2017, em torno das dez horas da manhã. Obrigado Jocatos, bom dia.

4. Entrevista com Elaine Arruda.

A entrevista com a artista foi mediante uma série de perguntas escritas. Elaine respondeu de Paris, cidade onde se encontra neste momento estudando por conta da bolsa de doutorado, no dia 16 de maio de 2017, às 19:30, via e-mail.

A.S: Qual o papel da Fundação Curro Velho na sua formação artística?

E.A: O Curro Velho foi o lugar onde iniciei a minha formação artística. Sempre tive o hábito de desenhar, pois meu pai é arquiteto e cresci vendo ele trabalhar. Uma das memórias mais fortes, quando penso na minha infância, é a imagem do meu pai desenhando plantas de prédios, na prancheta, com lapiseira e régua, sob a luz de uma luminária bem antiga.

Em 2002 eu procurei o Curro Velho em busca de técnicas e cursos de desenho, foi então que conheci a gravura, nas aulas do Armando Sobral. Na época o Atelier de Gravura da Fundação tinha acabado de ser reestruturado, pelo Armando, e havia um clima de construção muito grande. As pessoas não passavam por ali, elas ficavam. Lá eu aprendi diversas técnicas relacionadas à gravura em madeira e metal.

Houveram, ainda, acontecimentos paralelos às oficinas que complementaram a minha formação. A exemplo do Gráfica Contemporânea, quando tive contato com Ernesto Bonato, Ulysses Bôscolo, Cleiri Cardoso, Fabrício Lopes, Tomé, entre outros artistas, em uma experiência de produção coletiva de cartazes xilográficos. O projeto foi finalizado com a colagem dos lambes na Vila da Barca.

Foi também nesse atelier que conheci meu atual orientador de doutorado, Marco Buti, e onde iniciei a minha prática como educadora.

A.S: Você tem se dedicado ao trabalho com a gravura como artista e educadora. São atividades correlacionadas? Como seu modo de ensinar alimenta sua maneira de trabalhar?

E.A: Como disse anteriormente, eu iniciei a minha formação artística em um atelier, onde a base mediadora das relações é a troca de conhecimentos. Isso acontece em qualquer atelier de gravura, basta olhar para a história da arte e perceber que a formação de novos artistas se dava a partir do contato com os mestres.

No meu caso, por ter começado a dar aula muito jovem, as oficinas aconteciam em caráter de laboratório de experimentação. Não havia essa relação hierárquica, inicialmente pela minha idade, e depois por metodologia de ensino que desenvolvi ao longo dos anos.

As aulas são encontros para apresentação de portifólios, trocas de conhecimentos técnicos, poéticos e acompanhamento de projetos. Desse modo, a minha produção artística está inteiramente implicada na minha atuação como educadora, não existe como separar. São práticas que se complementam pois partem de um ambiente de produção comum : a gravura, o atelier e o espaço coletivo; experienciado na singularidade poética de cada aluno.

A.S: Notei que houve um ganho significativo no seu trabalho com a gravura quando passaste a trabalhar em parceria com as oficinas de barco, tua obra ganhou em potência e escala. Como se deu essa descoberta? De que forma esse contato transformou sua maneira de ver e trabalhar com a gravura?

E.A: A busca pelas metalúrgicas e galpões de carpintaria naval se deu em função de necessidades próprias à pesquisa. Eu me interesso pela paisagem e esse é o eixo da minha produção. A paisagem amazônica é densa, gigantesca. As gravuras precisavam dessa escala e materialidade. O trabalho demandava uma relação sensorial, corporal, física, que era inerente à natureza do que ele queria comunicar. No entanto, havia um problema técnico : o atelier de gravura não me permitia expandir a escala das imagens em função do tamanho da prensa.

Em 2010 comecei a trabalhar na Metalúrgica Santa Terezinha, iniciando uma produção gráfica em grandes dimensões. A escala das imagens varia entre 1 e 12 metros. Essa pesquisa constituiu o meu mestrado, intitulado *Paisagens Gráficas*, finalizado em 2014 na ECA-USP.

Em 2016 desenvolvi um projeto em colaboração com o mestre em carpintaria naval, João Aires, no Porto Vasconcelos. *Mastarel* é um *site specific* realizado no Mercado do Sal, no qual instalamos um mastro no telhado no mercado, transformando-o em um barco.

A experiência desse projeto me permitiu realizar no plano tridimensional questões que explorei intensamente na gravura : cortar o espaço com a linha, desenhar na arquitetura; assim como abordar questões sobre espaços públicos do ponto de vista social e político. Sabemos que o projeto de higienização dos portos não é uma peculiaridade de Belém, trata-se de uma política nacional. *Mastarel* dá visibilidade à uma tradição naval ribeirinha, ainda existente no Porto do Sal, que precisa ser valorizada e, antes de mais nada, conhecida.

A.S: Qual a importância do Atelier do Porto na sua trajetória? A experiência de gestão nesse espaço ajudou-a a criar e planejar o Aparelho?

E.A: O Atelier do Porto foi a minha primeira experiência em um Espaço Autônomo ou Independente. Esses termos são sempre discutíveis e não chegamos a um consenso sobre como nos auto-denominar. O Curro representou a minha iniciação na docência, na pesquisa poética, enfim, na minha construção como artista. Mas, por ser uma instituição pública, a relação com o lugar e os projetos por ele desenvolvidos era distinta. No Atelier do Porto eu aprendi, na prática diária, o significado da palavra gestão. Todas as atividades eram planejadas, desenvolvidas e custeadas pelos seus membros. A continuidade ou não das mesmas dependia unicamente do nosso nível de implicação no projeto. Hoje, não consigo imaginar um artista desvinculado da gestão no Brasil. Não é por acaso que a cada dia ouço falar de um novo espaço em Belém. Quando inauguramos Atelier do Porto havia um ou dois, cinco no máximo. Mas todo mundo quer fazer arte, mostrar seus trabalhos, promover encontros e ninguém vai ficar esperando pelo Estado, a força do Circular é justamente essa. O Aparelho é também resultado desse movimento de ocupação da cidade que o Circular construiu em Belém.

Com certeza os anos de atuação no Atelier do Porto foram, como disse anteriormente, a minha base para pensar gestão cultural. O Armando já tinha bastante experiência na área quando iniciamos o projeto, pois ele havia construído o Atelier Piratininga em São Paulo, anos antes, fora os anos que atuou como gestor na FCP e no antigo IAP. Eu aprendi bastante com ele sobre o modo de escrever projetos para editais públicos, assim como de organizar os eventos que fazíamos de modo independente, como a *Demográfica*, feira de gravura que o Atelier do Porto realiza anualmente.

O Aparelho surge no final do meu mestrado, em fevereiro de 2015, quando concluí um primeiro ciclo de trabalho na Metalúrgica Santa Terezinha e queria mostrar os trabalhos em Belém. Mas a ideia era mostrar para os operários da oficina e moradores do Porto, pois as

gravuras são produzidas no Porto, mas o trabalho nunca havia sido exposto naquele lugar e para aquele público. Foi assim que surgiu a primeira ocupação na Oficina Santa Terezinha, na qual participaram mais de 30 artistas, entre músicos, artistas visuais, performers e atores, em uma edição do projeto Circular.

Depois de algum tempo na metalúrgica, percebi que seria interessante migrar para um espaço público, pois a intenção era construir relações mais diretas com a comunidade. O Dinho, lider comunitário do Mercado do Sal, pediu que fizéssemos uma ocupação no mercado e que houvessem atividades educativas para as crianças. Vale ressaltar que as oficinas de desenho haviam sido realizadas anos antes, pela Véronique Isabelle, como parte da etnografia da sua pesquisa de mestrado sobre o Porto do Sal. Na época, cheguei a participar como colaboradora, assim como outras pessoas que atuam no Aparelho.

Eu vejo, portanto, o Aparelho como uma consequência de todas essas experiências. Aos poucos eu reinventei espaços de produção para a minha pesquisa visual e fui migrei do atelier para a metalúrgica. Consequentemente, o interesse em dialogar com tais espaços e seus atores se tornou inevitável. Afinal, foi esse diálogo que me permitiu expandir a escala das gravuras e realizar o *Mastarel*, trabalho que assino com o Mestre João. Foi uma transição que aconteceu no meu trabalho pessoal e, consequentemente, na atuação como gestora.

A.S: O que é o Aparelho?

E.A: A identidade do Aparelho ainda está em construção. Já nos identificamos como coletivo, projeto, grupo, iniciativa coletiva e dispositivo, mas pode-se dizer que a mesma permanece aberta, orgânica. Atualmente somos sete pessoas, com formação multidisciplinar: Débora Oliveira, Elisa Arruda, Josianne Dias, Pâmela Carneiro, Verônica Limma, Vivian Santa Brigida e eu.

Atuamos no campo da arte e cidadania, promovendo acontecimentos no Mercado do Sal e seus arredores – becos da Malvina e do Carmo – a partir do agenciamento de pessoas, grupos, coletivos, colaboradores e linguagens artísticas.

Tais acontecimentos são situações de naturezas diversas, como oficinas, vivências, almoços, cafés de fim de tarde, rodas de conversa, sessões de cinema e ocupações. Nosso interesse é provocar encontros que desdobrem-se em trocas, estranhamentos, inquietações. Deslocar sujeitos-sentidos-vidas dos seus contextos naturalizados e agregá-los em um espaço-tempo que propicie novas formas de ser-estar no mundo. Atuamos, portanto, com a alteridade, com o

reconhecimento da potência do outro e a afirmação da cidade que queremos legitimar. Nos deslocamos para o espaço público, criamos uma cena aberta, na qual acionamos redes de relações disformes, rizomáticas, cuja tática é o encontro veiculado pela arte.

O Aparelho está inserido em uma paisagem social complexa: a Amazônia contemporânea urbana e ribeirinha. Nossas ações são atravessadas pelo intuito de democratização da arte, cuja presença é negociada pelas relações por ela estabelecidas. Como artistas, nosso modo de operação é estar em relação, tecer os nós, pois em rede, a trama é uma cadeia, uma sequência, um conjunto de nós.

Em 2017, ao completar 2 anos de projeto, inauguramos uma Biblioteca no Mercado do Sal, a Biblioteca do Porto, que atualmente possui cerca de 500 livros. A mesma é primeira sede fixa do Aparelho, situada no Box 5 do mercado. Vale destacar também o Coral do Porto, que completa 01 ano em julho, turma de flauta doce que possui 20 crianças como alunos. As aulas são realizadas nas manhãs de sábado, no Fórum Landi, e ministradas pela colaboradora Dulci Cunha. A Biblioteca e o Coral do Porto são braços de atuação do Aparelho que se fortaleceram bastante, pois atingem diretamente as crianças do Beco do Carmo e Malvina.

5. Entrevista com Ronaldo Moraes Rêgo.

Entrevista realizada mediante perguntas escritas e encaminhadas para o artista via e-mail. As respostas foram redigidas pelo próprio artista e postadas no dia 9 de maio de 2017.

Ronaldo Moraes Rêgo - Entrevista para Armando Sobral.

A.S: Olá Ronaldo, este pequeno questionário é muito importante para embasar minhas reflexões sobre a gravura em Belém. Constitui-se, também, como registro importante do teu papel na formação do cenário artístico local, protagonismo que merece destaque em qualquer trabalho futuro sobre a arte contemporânea em Belém.

Espero contar contigo.

Abs do brother

A.S: Seu primeiro contato com a gravura foi no workshop de Nestor Bastos, em seguida você passa a frequentar o ateliê da Elf e, depois, aprofunda seus conhecimentos com Valdir Sarubbi, em São Paulo. Você poderia fixar algumas datas e comentar como se deu a sua formação nesse período?

R.M.R: Em meados de 1978, fui convidado para participar de uma oficina idealizada pelos artistas plásticos Osmar Pinheiro e Valdir Sarubbi e ministrada pelo gravador e arquiteto Nestor Bastos. Foi um workshop bem informal e muito breve, mas o suficiente para que eu ficasse fascinado pelo universo da gravura. No ano seguinte fui para São Paulo a convite do Sarubbi, não só para me aprimorar na gravura, mas para vivenciar as artes plásticas na grande São Paulo. Depois que retornei, o Gileno Müller Chaves, percebendo minha paixão, especialmente pela gravura em metal, convidou-me para juntos criarmos um atelier de gravura na Galeria Elf - nesta época localizada na travessa 9 de janeiro, onde foi possível compartilhar tudo o que havia aprendido com amigos interessados em explorar a gravura. La Roque Soares, com toda sua experiência, foi um dos que mais se entusiasmou com essas oficinas. Participaram também artistas como Selma Dafre, Jocatos, Simões, PP Condurú. Não lembro exatamente por quanto tempo duraram essas oficinas, pois aconteciam muito em função do entusiasmo desses artistas.

A.S: Você chegou a frequentar o ateliê do Museu Goeldi?

R.M.R: Não. Na época em que tentei frequentar, não havia vaga.

A.S: Em que ano você é efetivado como docente no curso de artes da UFPA?

R.M.R: Em 1985.

A.S: Você ministrou as atividades dos cursos de extensão na UFPA, foi uma oportunidade para artistas como Elieni Tenório. Como eram realizados esses cursos?

R.M.R: Este curso de extensão que você se refere, do qual Elieni participou, foi idealizado em conjunto com os amigos e professores Haroldo Baleixe e Jorge Eiró. Ele foi aberto à comunidade externa, não só para artistas, mas para qualquer pessoa interessada em arte e tinha como objetivo ajudá-los a descobrir ou aprofundar suas pesquisas individuais. Após o curso, Eliene se mostrou muito interessada pela gravura e passou a assistir minhas aulas de xilografia e calcografia.

A.S: Suas gravuras são, na maioria das vezes, paisagens miniaturizadas, ou elementos ampliados colhidos a partir da observação da natureza. Como esse universo penetra na sua visão como artista? O que ela determina no seu trabalho com a gravura?

R.M.R: Esta minha poética visual é muito pessoal e fruto de uma convivência muito intensa desde criança com a natureza, principalmente com elementos encontrados nas matas de nossa região - formas e cores surgem a partir de detalhes muito sutis, proporcionando inúmeras

possibilidades pictóricas. Certo dia, ao gravar uma pequena semente de seringueira sobre uma placa de cobre, meu trabalho passa para uma dimensão inesperada; pequenas manchas começam a se configurar em elementos fundamentais que vão impregnar definitivamente minha obra como um todo. Micro e macro se fundem formando assim minha linguagem poética, expressando a minha real natureza.

A.S: Sua trajetória como gravador acompanha a história dessa modalidade de arte em Belém. Segundo a Profa. Zélia Amador, é nas suas mãos que o ensino de gravura se consolida na UFPA. Perto da sua aposentadoria, como você avalia seu percurso como educador e artista?

R.M.R: Como artista e educador sinto-me realizado, pois tive a oportunidade de passar aos meus alunos todo meu conhecimento adquirido ao longo desses anos e com a sensação gratificante de saber que contribui para a formação artística de cada um deles. Sei que ao me aposentar da faculdade sentirei falta desse contato, por outro lado, feliz, pois terei mais tempo para me dedicar ao meu trabalho e retomar minha produção, que de certa forma ficou dividida entre meu atelier e a faculdade. De qualquer forma, deixo apenas a faculdade, mas não o desejo e a paixão de continuar ensinando gravura!

Segunda entrevista com Ronaldo Moraes Rêgo realizada em 8 de junho de 2017.

A.S: Não, é só porque, como a gente tem tido algumas conversas e, nessas conversas, essa tua formação com o Sarubbi ela é muito enfática. E os teus trabalhos têm a sua própria, claro, autonomia de pensamento, de poética, e tal, mas ela tem uma visão de mundo que não passa necessariamente por uma apropriação de elementos da obra do Sarubbi, mas de um processo de vivência, né? De trabalho, digamos, compartilhado de mundo, de valores, né? Como essas questões que são mais imateriais elas incidem no teu trabalho? Acho que a pergunta é essa. Não é uma coisa, assim, de: olha, eu tenho um, sei lá, uma maneira vulgar, mais babaca, assim, né, um estilo parecido com o do Sarubbi, não é isso. Eu percebo que há um compartilhamento de visões de mundo entre você e o Sarubbi, que é uma coisa muito íntima do teu trabalho, entendeu? E dessa memória que tu tens dele. Eu queria entender um pouco mais isso, né? Até para trabalhos futuros, que eu acho que o teu trabalho tem uma importância muito grande nesse cenário da arte aqui de Belém, né? Eu acho que ele deveria ser mais estudado. A gente vai conversando. Um abraço Ronaldão.

R.M.R: De qualquer forma, eu vou tentar te responder, Armando. Eu gostaria muito que a gente conversasse, mas, como tu tens uma certa urgência e eu não vou poder me encontrar contigo por esses dias, vou tentar fazer um resumo rápido das perguntas e tu me fizeste, tá?

Agora, com relação à questão que você me perguntou das cores, eu devo te dizer, Armando, que, realmente, o meu aprendizado com as cores foi observando a natureza, tá? Principalmente nas minhas viagens para o Marajó, Mosqueiro, talvez Benevides, né? Mas, assim, acho que Marajó foi fundamental por tudo o que eu vi lá. Eu tava muito atento em todos esses detalhes da natureza, então, sempre fiz grandes anotações e, talvez, tenha sido aí a minha grande sacada, né, desses... de brincar com essas cores, sabe? Enfim...

Com relação à história do Sarubbi, não sei se tu lembras, eu conheci o Sarubbi na exposição dele. Eu me apresentei, até porque eu achei que havia uma afinidade muito grande dos nossos trabalhos, obviamente, que o cara muito mais maduro e eu tava começando, então, para mim, foi uma referência, assim, de como tornar o meu trabalho mais contemporâneo, então, assim, sem dúvida nenhuma foi muito importante na minha carreira. Apesar de que, quando eu viajei para São Paulo a convite dele, não houve realmente aula, eu não tive aula de pintura com ele. O que eu tive foi, assim, aula de ética, de estética, enfim, de como se comportar no meio artístico profissional. Então, nisso aí ele foi extremamente importante e, com relação à pintura, realmente tive várias sacadas, mas, também, mais em função das conversas que a gente tinha do que propriamente dele me dar aula de pintura, até porque isso não acontecia com frequência, assim, de eu tá pintando no ateliê dele. Eu não parava lá e nas horas vagas, assim antes de dormir, é que eu pintava... Enfim, então, foi mais a convivência com ele que me fez aperfeiçoar a minha história, né?

E, obviamente, eu absorvi muita coisa desses ensinamentos do Sarubbi e que eu acabei levando também para o meu trabalho, para a minha carreira. Mas, assim, eu percebo que essa relação, assim, que existia, que existe, entre os nossos trabalhos, né, como eu te falei no começo, sempre existiu uma afinidade, quer dizer, eu já vinha trabalhando algo parecido e a coisa apenas foi se aprimorando, né, com todo esse convívio que eu tive com ele. Muito legal, foi muito importante para mim.

Bom, então, assim, o que eu pude perceber no Sarubbi é que existia uma grande coerência da pintura dele que eu nunca consegui ver em outros artistas, porque parecia, assim, que a maioria das pessoas que eu conhecia tava mais preocupada com a carreira, com o sucesso do que com a sua história, né? Com a sua própria história. Então, o Sarubbi, nesse ponto, foi muito importante porque ele me mostrou o quanto é importante você ser sincero, né? Quer dizer, colocar a tua vida no teu trabalho, quer dizer, toda a tua história, toda a tua pesquisa. A questão de você ser sincero, ser sincero com você mesmo. Não ficar esperando nada de mercado, nem de sucesso. Então foi superimportante. E, outra coisa muito importante

no trabalho dele é que ele conseguia traduzir todas as emoções dele através da pintura, por exemplo, eu sei dessas histórias porque a gente conversava muito e, para quem não sabe, por exemplo, aqueles barcos, aquelas flâmulas que aparecem no trabalho dele, tudo era um resgate que ele tinha saudade da adolescência dele quando o cabelo dele era grande, então, isso aí, na verdade, como ele me falou, aparecia do subconsciente, então, era uma coisa, assim, que eu percebo que várias coisas no meu trabalho, também, eu só vou entender muito tempo depois. São coisas que realmente estão imersas no subconsciente e aparecem na hora que a gente relaxa trabalhando, né?

Terceira entrevista com Ronaldo Moraes Rêgo em Belém, 15 de setembro de 2017.

Ronaldo Moraes Rêgo respondeu a pergunta via whatzap.

A.S: Noto uma relação forte entre o seu desenho e a gravura que você faz, como essas duas linguagens se relacionam no seu trabalho?

R.M.R: Então Armando, tocaste num assunto, a meu ver, superimportante. É, com respeito à gravura na minha vida. É, eu comecei a desenhar desde moleque, né? Então, só que até, é, em 74, não 75, eu comecei a pintar. Eu descobri a pintura, e 75/76 comecei a me apaixonar pela pintura, então, de certa forma eu abandonei o desenho, eu comecei a ver a pintura como uma espécie de modelagem, e então, é, automaticamente eu fui largando o traço e tanto é que em 77 eu comecei expor essas minhas pinturas, e já algum tempo depois, quando eu aprendi gravura, ela veio a resgatar esse desenho que ficou, é, meio que esquecido nos anos, é, 77/78/79, até 80. Eu só pintava, então eu praticamente larguei o desenho. Então a gravura foi superimportante nesse aspecto, porque ela me fez retornar ao desenho, a minha grafia tava ficando meio que comprometida, meio esquecida, então, foi muito importante a gravura na minha vida nesse sentido. Tanto é Armando, é, foi tão importante que tu podes reparar no decorrer da minha carreira que o traço, ele volta na minha pintura justamente por conta da gravura. É, comecei a dar importância também aos contornos, a determinados detalhes que eu havia perdido, então, foi fundamental cara essa estória da gravura, porque, é, houve todo um resgate da grafia, né, no meu trabalho.

6. Entrevista com Pablo Mufarrej.

As perguntas foram escritas e encaminhadas ao artista via e-mail, que respondeu no dia 18 de maio de 2017.

Olá Pablo, este pequeno questionário é muito importante para embasar minhas reflexões sobre a gravura em Belém. Constitui-se, também, como registro importante do teu papel na formaçã do cenário artístico local, protagonismo que merece destaque em qualquer trabalh futuro sobre a arte contemporânea em Belém.

Espero contar contigo.

BJ

A.S: Qual a importância da Fundação Curro Velho na sua formação e de que forma contribuiu para a sua trajetória na gravura?

P.M: Foi muito importante, acredito que se constitui como um estímulo imprescindível para minha trajetória na gravura, neste espaço pude aprender aspectos técnicos e poéticos relacionados meios, foi um grande espaço de aprendizado e pesquisa. Pude construirias as bases de muitos aspectos importantes na prática da gravura, do seu ensino e reflexão.

A.S: Você tem se dedicado ao trabalho como artista e educador. Como essas atividades se relacionam?

P.M: São duas atividades que caminham juntas, com particularidades, especificidades e funções que apesar de distintas transformam-se em ferramentas poéticas. Para mim este caminhar é instigante, repleto de retroalimentação pois além de se complementarem naturalmente, quase sempre suas bases de aprendizado e pesquisa são comuns o que desenvolvemos em uma atividade acaba por influenciar a outra, criando uma rede de conhecimento e ação que quando combinada cria campos de potência, experiência, saber... Sempre digo que a educação é um fenômeno que ocorre quando professor e um estudante estabelecem um campo de troca e interresse sobre um determinado assunto, técnica ou saber. No fazer artístico a arte também é

um possível fenômeno de saber que se constitui como um campo de troca, reflexão, investigação e atenção daquilo que "artista e espectador" parecem denotar algum significado. No encontro cotidiano entre as duas atividades venho descobrindo que este relacionamento é estrutural são importantes ferramentas de fundamento poético.

A.S: Você foi responsável pela reestruturação do ateliê de gravura do Curro a partir de 2012, quais as medidas tomadas para trazer de volta sua importância como centro formador de gravadores?

P.M: Ao adentrar o espaço do ateliê em junho 2012 constatei que apesar do abandono ela ainda contava com parte de sua estrutura anterior, os principais equipamentos e móveis projetados por Armando Sobral ainda faziam parte de sua estrutura, com isso minha primeira ação recuperação e reativação deste patrimônio, recuperando sua usabilidade para os diversos usos exigidos pela prática da gravura, neste gesto inicial ressalto a importância do pleno funcionamento destes equipamentos recolocando a prensa pública para cumprir a função a qual havia sido destinada, este esforço inicial para sua recuperação é um compromisso com o legado que Armando Sobral deixou para este espaço é para pratica técnicas da gravura onde este equipamento é imprescindível. Faço questão de lembrar e ressaltar o grande esforço físico para a recuperação deste equipamento, mas que um maquinário esta prensa é representação de um gesto que foi determinante para o aprendizado de muitos meios técnicos da gravura produzida em Belém a partir de sua ativação em um espaço público, uma nova geração de gravadores ao qual me incluo só pode surgir graças a existência desta prensa em um espaço público. Com o laboratório de Gravura reparado e reorganizado a fundação pode voltar a oferecer regularmente as oficinas que eram tradicionalmente ofertadas no espaço, principalmente a gravura em metal e outras experimentações que só são possíveis com este equipamento. Na retomada desta espaço me empenhei na elaboração, planejamento e desenvolvimento de ações que pudessem recuperar seu histórico buscando ampliar a compreensão e assimilação dos diversos procedimentos que compõe a linguagem gráfica com ênfase em meios tradicionais e suas possibilidades de experimentação. Com o laboratório ativo novamente e com jovens artistas frequentando as atividades pude começar a diversificar e ampliar esse campo de trabalho, passei a construir uma maior aproximação e integração das

atividades desenvolvidas com as de outros espaços e com outras linguagens praticadas na instituição, na serigrafia iniciei um trabalho de pesquisa que visava uma aproximação do meio com a pintura criando oficinas que pensavam a impressão como uma espécie de "Pintura

Plana" onde a aplicação de cor e as sobreposições de impressões geravam possibilidade de diálogo com alguns fundamentos da pintura, outro ponto importante desta nova fase foi a parceria com novos instrutores oriundos das atividades de aperfeiçoamento e formação promovidas no espaço, pude planejar e desenvolver um conjunto de novas oficinas com objetivos específicos, passamos a desenvolver oficinas específicas para construção de imagens que seriam interpretadas e gravadas nas oficinas de serigrafia, com isso a estampa passou a ser planejada de maneira "coletiva" o grande ganho desta metodologia é que pudemos aprofundar alguns fundamentos técnicos da serigrafia criando uma espécie de programa para o meio, ao fragmentar as etapas de trabalho pude construir um mine acervo de imagens e ilustrações voltadas para desenvolvimento das futuras oficinas, isso permite na pratica uma retroalimentação entre as oficinas, além do ganho real na qualidade final dos resultados passamos a contar com referencia originais de imagens construídas no próprio laboratório. Os materiais tradicionais da serigrafia dos anos 70/80 como filme de recorte por exemplo voltaram a ser utilizados restaurando processos manuais de construção da "matriz. Serigráfica" estes também serviram de base para realização de oficinas onde material possibilidade a unificação direta do desenho ao corte para construção de padrões e planos de cor, nas oficinas de desenho a incisão torna-se se meio e ganha força singular com os experimentos poéticos de Alexandre Lima Moura que usa o corte como designo, desta attitude surgem as oficinas de desenho de incisão e serigrafia. No espaço tradicionalmente destinado a construção das gravuras tradicionais o artista Igor Oliveira passa a ministrar cursos de stencil com desenvolvimento desta atividade passamos a integrar uma modalidade da arte urbana ao ao projeto que por sua vez possibilita a abertura do o espaço para o planejamento, organização e realização de oficinas voltadas para Arte Urbana, no murro da lateral da esquerda do prédio das Oficinas Curro Velho temos um grande mural com parte do resultado destas atividades, assim um novo público que passou frequentar o espaço, com estímulo e o acompanhamento do trabalho dos alunos e artistas vem permitindo o ingresso de novos linguagens e procedimento as atividades desenvolvidas, este implemento tabe permite que possamos gerar novos conteúdos e imagens agora também são reprojetados no meio urbano e ganhando novas cenários na imagem. Em parceria com Cristiano Amorim pude planejar e desenvolver uma nova mesa de estampa para o núcleo de produção com isso hoje podemos imprimir grandes matrizes de serigrafia e retomar a produção "artesanal" de tecidos e cartazes na fundação essa atividade reforçou a parceria com o laboratório de serigrafia do núcleo de produção criando uma entre os dois espaços permitindo um trânsito de conteúdos e alunos para variadas possibilidades de impressão é construção da imagem gráfica.

A.S: Você compôs o grupo que atuou por um certo tempo no Ateliê do Porto, que contribuição essa convivência teve para sua atividade artística?

P.M: Foi uma experiência bem interessante, acredito que um ponto bem relevante foi perceber que a articulação coletiva pode fortalecer e construir novas estratégias de atuação cultural independente na cidade, a construção de redes alternativas para difusão do pensamento em arte é de certa maneira uma forma de oxigenação ao meio. Trabalhar em grupo é positivo pois implica indiretamente na partilha de alguns objetivos comuns, o trabalho desenvolvido neste período no Ateliê do Porto neste sentido foi para mim um pilar, pude ter a percepção concreta de que a organização de linhas de ação independentes são possíveis e que no cenário cultural local está ação independente é a que mais tem se aproximado das reais problemáticas do meio, pois essa ação não burocratizada permite uma ação efetiva na ponta, o contato direto com os diversos agentes que compõe a "cena" tende a gerar novas formas de ação, este "envolvimento social" permite uma maior agilidade na integração entre diversos agentes: mercado, artistas, produtores, empresas, espectadores especializados, transeuntes, pensadores, críticos, professores, atores sociais, comunidade e público geral. O porto para mim foi um delírio concreto e Independente da produção, pensamento, articulação e difusão em arte.

A.S: Como se dá a passagem que presenciamos, hoje, da gravura tradicional para os processos da imagem digital?

Partindo da influência dos procedimentos técnicos e conceituais adotados na confecção de gravuras em metal e de suas possibilidades como veiculo de interpretação, eu utilizo um banco de imagens composto por desenhos, fotografias, imagens apropriadas da internet, documentos de família e páginas dos meus antigos livros de artista, na série Passagem por exemplo esta ação surge através da manipulação deste banco em aplicativos para dispositivos móveis. Dessa forma, gero um conjunto de novas imagens que utilizo para difusão na web, impressão fine art, publicações, etc. Passagem tem se configurado como um conjunto de apropriações de tudo que está ao meu alcance e que possa ser capturado e manipulado em dispositivos móveis. As motivações da série se originam na reflexão sobre transitoriedade da imagem na atualidade, de suas passagens e diversidades, nas suas configurações e possibilidades de impressão fine art, da acessibilidade e volume na internet, dos meios que dispomos para sua apreensão e difusão da imagem hoje em dia. A imagem no meio digital para mim é uma vocação e um legado da gravura tradicional, se pensarmos por exemplo no papel que a gravura em metal ocupou como um meio de difusão da pintura no ocidente, basta

observar que muitas de suas possibilidades técnicas nascem alinhadas a sua capacidade de interpretação da pintura, podemos ver que a gravura tradicionalmente já se conectava com a tecnologia disponível para se constituir como um veículo de difusão e multiplicidade da imagem. Na série passagem parta destes mesmos princípios quando utilizo da tecnologia de softwares que simulam materiais tradicionais do desenho e da pintura e na impressão fineArt que alcança uma alta qualidade de impressão por utilizar cargas de pigmentos e papéis tradicionais do desenho e gravura, existem certos tipos de papéis que podemos encontrar tanto nas versões para desenho e aquarela como para impressoras FineArt, isto possibilita uma grande qualidade de interpretação das técnicas de desenho proporcionando uma maior aproximação com os originais, vale ressaltar que este aspecto é um importante sinal da seriedade deste meio que desponta como uma nova possibilidade de construção do múltiplo na atualidade. Tradicionais fabricantes de papéis como a Hahnemühle que é mais antiga fábrica de papel artístico alemã, especialista na produção de papéis de filtro de alta qualidade a mais de 120 anos, passou desenvolver uma linha de produtos voltados para este tipo de impressão, voltando novamente para história da gravura, sabemos que a xilogravura passou a ser desenvolvida na Europa quando o ela conseguiu "produzir papel". O papel é o meio tecnológico que permite o desenvolvimento e firmação da estampa como múltiplo , pois cria as "condições", no caso da impressão digital também podemos contar com toda a herança técnica oferecida para manipulação e impressão da fotografia na atualidade. Hoje compreendo que minha pesquisa na área digital é uma pesquisa voltada para impressão, por sinal minha paixão pela gravura se iniciou como este fundamento, digo que minha "colher" vem apenas ampliando seu universo de possibilidades.

7. Entrevista com Alexandre Sequeira

Entrevista realizada mediante perguntas escritas e encaminhadas ao artista via e-mail. As respostas foram postadas no dia 16 de maio de 2017.

A.S: Como se deu a pesquisa de campo na obra “Impressões de um Lugar”?

A.L: Na pequena vila de pescadores localizada a aproximadamente 250 km distante da cidade de Belém (e que empresta seu nome ao trabalho), desenvolvi esta ação poética, inicialmente estimulado pela observação de cenas e costumes, como reflexos de uma geografia humana. Mas um dia, uma velha senhora pediu-me para executar um retrato dela - uma fotografia para documento. Quando apresentei os resultados, um grande número de novas solicitações surgiu.

Decidi então frequentar com mais regularidade Nazaré do Mocajuba para lá trabalhar como retratista do local. Durante dois anos, participei do cotidiano da vila: saindo para a pesca, plantando ou conversando a beira da fogueira à noite com meus novos parceiros. No decorrer do convívio, ao ser convidado a visitar as suas casas, minha atenção foi imediatamente atraída por objetos pessoais desgastados pelo tempo como cortinas, toalhas de mesa, redes, cobertores, mosquiteiros e lençóis. Suas cores e padrões revelavam traços particularidades de seus proprietários. Perguntei então se eles aceitariam permutar esses objetos por outros mais novos. Na superfície desses objetos, passei então a reproduzir a imagem do dono em tamanho real. Os tecidos tornaram-se então suporte e índice ao mesmo tempo. É na dobra desses dois espaços que a imagem se assenta e revela a unidade conceitual do trabalho.

A.S: O trabalho demandou, previamente, uma negociação com a comunidade? Digo, um pacto construído ao longo de anos de convivência com os moradores da vila, experiência que resultou em laços afetivos profundos entre você pessoas do lugar? Como esses afetos te ajudaram na criação dos trabalhos? O gesto de apropriação dos objetos pessoais dos moradores demanda da necessidade em enfatizar esse espaço de alteridade na obra?

A.L: Meu contato com a vila e seus moradores foi anterior ao início do projeto. Há pelo menos 10 anos, já frequentava o lugar, mais precisamente a partir do convite que um dos nativos (que era meu amigo em Belém) me fez para visitar uma festividade local em torno de 1994/1995. A partir de então, ao longo desses anos de convívio que antecederam o projeto, realizei alguns registros fotográficos – inclusive de alguns dos moradores, e os presenteava com os resultados. A Branca (uma das pessoas que compõe a série de imagens de Nazaré do Mocajuba) tinha um álbum de fotografia com fotos que fiz dela e de seu marido – o Cantídio (que veio falecer alguns anos depois), e isso contribuiu para a construção deste esse tempo de laços de confiança e afeto que foram determinante para o desenvolvimento da pesquisa quase 10 anos depois. Por ocasião do início das ações relacionadas especificamente ao projeto Nazaré do Mocajuba, já experimentava um nível de acolhimento e de confiança significativo – se não de todos, pelo menos de certo número de pessoas da vila. Isso foi, sem dúvida, determinante para o que viria acontecer entre nós. Mas é importante frisar que, em nenhum momento precisei tratar especificamente de questões relacionadas à autorizações de registro ou uso de imagens. Isso se dava de maneira processual, no decorrer do convívio, da construção da confiança. Tinha certeza que, se tomasse uma atitude mais formal com relação a essas questões, o que se construiu de maneira natural, espontânea e sincera, correria um

sério risco de retroceder. Acredito que esses acordos se dão das mais variadas formas, dependendo da maneira como as relações se estabelecem, em sintonia com o perfil das partes envolvidas.

Com relação à aproximação com os objetos pessoais, devo confessar que ele se deu de maneira absolutamente espontânea e de forma até casual. Comecei a ser convidado para entrar nas casas e, em seu interior, me deparava com cortinas, toalhas de mesa, redes, que traziam em sua natureza uma relação muito estreita com seu dono. Se a pessoa tinha um jeito delicado, a estampa escolhida tinha características semelhantes; se a pessoa era extrovertida, vibrante, comunicativa, a estampa. Muitos desses tecidos são usados para separar os ambientes (substituindo as portas em madeira). Nos ambientes contíguos, era possível vislumbrar por entre as estampas dos tecidos, movimento de vultos, vozes, como se daqueles elementos pendidos me chegassem confidências de seus donos. É inegável a relação com a alteridade no resultado alcançado, posto que a imagem dos moradores reproduzida sobre os tecidos em tamanho real e numa posição absolutamente frontal funciona também como um espelhamento de quem as observa. Olhamos o outro, e nós vemos naquela imagem. Reconhecemos semelhanças em supostas diferenças. Segundo a crítica de Arte Marisa Mokarzel , *o artista e aqueles que se encontram na área quase isolada de Mocajuba podem reimaginar o seu lugar no mundo e impor-se na nova geografia que se configura em desacordo com as pressões globais e hegemônicas**.*** *Esta comunidade que vive da cultura da subsistência e mora em casas de barro, pode transformar a fragilidade em força, expandindo-se simbolicamente em um ato de resistência e integração com outras comunidades, de outros países, outros continentes (Texto escrito para a apresentação do trabalho na X Bienal de Hvana/Cuba em 2010).*

Outro dado que considero importante (e que traz outra camada às imagens impressas) são as marcas do tempo contidas nos objetos. As manchas, os pequenos rasgados ou puídos, evocavam um tempo transcorrido, um tempo que acolheu esse nosso convívio.

A.S: “Impressões” se desenvolve, por um lado, a partir do registro fotográfico como um luta contra o esquecimento e à necessidade de reconstrução da memória da comunidade; por outro, no seu processo interior de criação que te leva ao retrato sobre os objetos pessoais dos moradores através de um gesto apropriação. Você poderia comentar um pouco como esses eixos convergem na criação da obra?

A.L: Acho essa questão interessante de se pensar. Creio que, apesar da inquestionável função de captar/eternizar recortes do mundo – função esta que acompanha a fotografia desde seu surgimento, tenho dirigido cada vez mais minhas atenções para o papel que a mesma desempenha em questionar, ou melhor, redimensionar seu papel documental. Parece incrível, mas justamente a fotografia tem sido um incrível instrumento de revisão de valores fundamentais que animam nosso viver, como o sentido de identidade, de verdade/fabulação, ou mesmo de espaço e tempo. Vou tentar explicar melhor. Na maioria das vezes meus trabalhos lançam mão da fotografia enquanto meio de aproximação com pessoas e, através dela, de diferentes leituras e impressões de mundo que elas experimentam durante nosso convívio. É através de minha prática enquanto fotógrafo que conheço pessoas e com elas estabeleço relações de trocas simbólicas. Nossas conversas enveredam por elementos que estão presentes em nossos registros fotográficos, mas também – e principalmente -, se esgueiram por delicadas "dobras do real" que abrigam outras tantas verdades. Nesse sentido, lanço mão do incrível caráter socializante da experiência fotográfica (ao longo de seus quase 200 anos de existência, a fotografia se tornou certamente um meio de expressão incrivelmente popular) para ir além; para junto com meus parceiros de trabalho desvendar outras tantas "possíveis verdades", por vezes imperceptíveis na imagem fotográfica propriamente dita, mas certamente presentes na experiência de enquadrar, registrar e interpretar as coisas do mundo. Resumindo: me interesso cada vez mais pelo que antecede o momento do registro fotográfico (o que aproxima as pessoas dessa prática? O que elas buscam encontrar nessas imagens?), como também o que acontece depois do "click" (o que esse encontro com as imagens deflagra de questões na vida dessas pessoas).

No caso de Nazaré do Mocajuba há outro dado ainda que eu considero provocador – a fragilidade do suporte. Embora possamos reconhecer que até mesmo um papel fotográfico está sujeito às ações do tempo e a um eventual fim, nos tecidos essa questão parece ser mais premente. Ao nos depararmos com os tecidos em sua materialidade, com suas superfícies desbotadas e puídas, a questão da finitude parece se tornar evidente. Nem todas as pessoas se atêm ao fato da finitude de uma imagem fotográfica (existem questões técnicas mais específicas); mas de um tecido, sim. Lidamos com esse desafio - mesmo em nosso limitado tempo de existência, ao tentarmos preservar elementos têxteis pessoais (alguns de grande valor afetivo) frente à ação do tempo. Nesse sentido, o trabalho trata de algo caro à fotografia como a perpetuação de uma imagem, mas ao mesmo tempo enfatiza uma impossibilidade de interromper o curso da existência e da finitude de tudo.

A.S: A fotografia e a serigrafia se combinam nesse trabalho, a propósito, “Impressões” não é sua primeira incursão com essas duas modalidades integradas. Como a fotografia e a serigrafia se interpenetram na sua obra?

A.L: Creio que esses atravessamentos dizem respeito à como coletei minhas referências técnicas e conceituais. Minha formação é um pouco eclética, e eu, particularmente, sou muito grato por esse percurso não muito planejado. Quando escolhi prestar vestibular para Arquitetura, o curso de Educação Artística havia sido recém-implantado na universidade, e a cena artística se concentrava, em grande parte na Faculdade de Arquitetura. Ao concluir o curso, me dei conta que meus interesses e minha prática estavam voltados muito mais para o campo das Artes Visuais e, por esse motivo, me mudei para São Paulo onde vivi por uns anos. Ali trabalhei no campo do design gráfico e tive meus primeiros contatos profissionais com a fotografia (ainda movido por interesses específicos da área que atuava profissionalmente). Foi quando voltei para Belém, no início da década de 1990, que passei a frequentar o *FOTOATIVA*, uma associação que reunia, já naquele momento, um número expressivo de fotógrafos da cidade. Ali passei a vislumbrar possibilidades de lançar mão da fotografia em meu trabalho artístico numa perspectiva mais autoral. Creio que o que faço hoje reflete essa minha formação e reúne uma série de contribuições de cada um desses campos profissionais, que a meu ver, são próximos e, de certo modo, se nutrem um do outro.

Além desse profícuo cruzamento de informações, aponto também outra experiência determinante para os rumos que minha produção artística iria tomar: a Fundação Curro Velho. A experiência de trabalhar na Fundação Curro Velho por 14 anos foi absolutamente determinante para tudo o que penso sobre arte hoje. Foi um momento em que experimentei concretamente a comunhão entre arte e vida, entre ética e estética. Pessoas das mais variadas procedências e camadas sociais se encontravam diariamente movidos pelo interesse de experimentar diferentes formas de olhar para o mundo, pelo interesse em estabelecer relações com outras pessoas, trocar idéias, aprender e ensinar. Via pessoas vindo de bairros distantes, para, por exemplo, cantar ou dançar. Não se tratava de buscar algo que as possibilitasse ganhar dinheiro, mas tão somente, buscar algo que as fizesse bem. Atitudes como essa, me aproximavam do que considero de mais fundamental no fazer artístico: não esperar nada em troca, se não, simplesmente o prazer em fazer. E desse modo, sem perceber, muitos encontravam ali uma vocação, um projeto de vida. Sou muito grato pela oportunidade de ter

passado esses anos lá, e sei o quanto tudo o que faço em arte agora é, de certa forma, influenciado por essa experiência de vida.

Depois vieram minhas atividades didáticas. Fui professor por alguns anos no curso de Artes Visuais na UNAMA e, após um tempo, prestei concurso para ocupar a função de professor da Faculdade de Artes Visuais da UFPa – atividade que desenvolvo até hoje. Foi um momento de pensar em tudo que havia experimentado até então, buscar referências e, a partir delas refletir sobre o que estava fazendo e o que pretendia de minha produção artística e acadêmica para o futuro. Sinto que a atividade de ensino é absolutamente complementar à minha atividade enquanto artista. Tenho a clareza do quanto tudo o que leio e estudo em função das demandas de minha atividade enquanto professor, nutrem minha produção artística, bem como o quanto, numa via de mão dupla, tudo o que produzo enquanto artista, alimenta minhas aulas ou minhas pesquisas de natureza mais acadêmica.

Por isso tudo creio que seria impossível que meu trabalho não trouxesse todas essas implicações em sua natureza (mesmo que de maneira subliminar). Desde meu interesse inicial pela fotografia, sempre me senti provocado a desafiar sua natureza; algo que o crítico Rubens Fernandes Junior trata como uma *Fotografia Expandida.* Creio que me considero mais um artista visual que, eventualmente, lança mão da fotografia para discutir nossa relação com as imagens.

A.S: Como você considera “Impressões” na sua trajetória artística?

A.L: Inegavelmente trata-se de um divisor de águas em minha produção artística. As questões conceituais que o trabalho me trouxe foram determinantes para minhas escolhas futuras. Foi através desta pesquisa que minhas proposições artísticas experimentam um gradativo deslocamento de minha condição autoral a uma posição de propositor de mecanismos de aproximação e interação com o outro. São ações em que me confundo com pessoas ou grupos com os quais me relaciono, atribuindo-lhes a condição de parceiros e coautores dos projetos artísticos que concebo. Parte dessa produção surgiu de minha relação com recortes sociais apartados dos grandes centros urbanos, com pouco ou nenhum entendimento acerca de arte ou de circuito de arte, como estratégia que promove em um espaço de convívio provisório a negociação entre diferentes pontos de vista. Uma possibilidade de ouvir e ser ouvido numa humanidade que hoje fala por meio de muitas vozes,

reforjando essa polifonia em harmonia, entendendo-a não como uniformidade, mas como uma ação recíproca de vários motivos diferentes.

Outra questão importante foi a possibilidade de, através deste trabalho, estabelecer profícuas relações de troca e interlocução com um leque expressivo de artistas, críticos, teóricos e com recortes sociais de diversas localidades. O trabalho foi apresentado em muitas cidades do país e em cerca de 12 países; foi elemento de reflexão para uma especialização e para um mestrado que realizei e agora mais recentemente foi incorporado ao acervo de importantes museus como o MUFPa/PA, O MHEP/PA, o MASP/SP, o MAC/RS e o MAR/RJ Além disso, o trabalho passou a ser objeto de reflexões em diversos trabalhos acadêmicos (trabalhos de conclusão de cursos de graduação, monografias de especialização, dissertações de mestrado, teses de doutorado, além de artigos e publicações no Brasil e também em outros países).

Mas há uma questão que aponta para o que está por vir. Foi através desse trabalho que me dei conta de um importante deslocamento de meu fazer artístico. Dado seu caráter relacional, por se tratar de um acontecimento decorrido ao longo de alguns anos, comecei a ser convidado a apresentar o trabalho também na forma de fala, de relato. Meu trabalho começou a experimentar um deslocamento para o campo da oralidade, na medida em que era através dessa forma de apresentação que a experiência abarcava importantes questões que a materialidade das obras era incapaz de explicitar. Essa questão me é muito cara e tem sido determinante para as questões que estou tratando atualmente em meu doutorado – as relações entre fotografia e performatividade.

8. Entrevista com Charles Alves.

Foram encaminhadas algumas perguntas ao entrevistado. As respostas foram encaminhadas via whatzap, em 30 de agosto de 2017.

1. Quando foi criado e quando encerraram suas atividades no Ateliê de Gravura do Museu Emílio Goeldi? Ano de abertura e de fechamento.

2. Quais os dias e os horários de funcionamento do espaço?

3. Quem ministrava as atividades?

4. Como se deu a criação desse espaço? Quais as instâncias envolvidas?

5. Atendi a alguma demanda interna?

6. Quais as atividades de gravura que foram desenvolvidas ali?

7. Qual a estimativa de público atendido?

8. Por que o Museu decidiu criar uma atividade artística em suas dependências, quais as motivações?

Vamos lá. Antes de esse equipamento chegar ao Museu Goeldi, ele estava nos porões do Teatro da Paz, né? Na gestão, ainda, do maestro Waldemar Henrique. Não me recordo o ano, porque eu não tive essa conversa em detalhes com o maestro nem tampouco com o secretário dele, que foi quem me orientou e quem me guiou em Belém na minha chegada. Quando eu cheguei, ele já estava no Goeldi em uma sala que não era a sala da Rocinha. Era uma sala paralela ao prédio da rocinha, que hoje funciona, acredito eu, a administração, e onde funcionou a oficina com o Lima, né? Foi nesse prédio. Ele estava muito deteriorado no ano que eu cheguei, né? Na visita que eu fiz. E, depois de ver todo esse material, foi iniciada uma conversa com o pessoal da Museologia na época e da Museologia com o pessoal da Secretaria de Cultura, porque é um material que veio em contrato de doação da Funarte, Inap/Funarte, para a Secretaria do Governo do Estado do Pará, a Secult/Sec-Dep, houveram vários nomes, e, saindo desse espaço para o espaço da rocinha - isso dentro do Museu Goeldi, né? - para a rocinha, foi onde eu iniciei os trabalhos com a oficina de gravura do mês de agosto do ano de 1983, né? Bom, aproveitando o gancho aqui, eu vou já responder qual o período do início e fechamento, né? Agosto foi o início e o fechamento, o encerramento das atividades com meu retorno para Natal, foi em julho de 1997, né? Nesse último ano, nós já tínhamos um *mix* de atividades que não eram apenas oficinas de gravura. Como eu falei antes para você lá atrás, é que para se ter uma demanda em meio às atividades que o museu poderia oferecer dentro de uma oficina de artes, mesmo que fosse inicialmente o trabalho feito com a gravura, a gente teve um leque de opções, para a comunidade, que não apenas só gravura, mas, dentro desses 14 anos que a oficia funcionou, nós tivemos mais ou menos, por alto, assim, por cima, uns 10 anos de atividades extensamente com atividade de gravura, né? Sempre com um público que prestigiava as atividades desse espaço com uma frequência tamanha, né? Bom...

Áudio 02

Armando, deixa eu [incompreensível] sobre essa primeira fala aí, né? Ficaram algumas coisas não muito claras e eu gostaria de, inicialmente, até para arrumar aí o caminho, inicialmente, dessas questões, né? Principalmente de época, de história, né? De equipamentos, enfim, antes de falar da metodologia, da prática... No final da década de 70, início de 80, esse material já existia em Belém, como eu citei anteriormente, né? Ele ficou sob a guarda numa época em que o maestro Waldemar Henrique era diretor do teatro, por isso as informações que eu tive foram relevantes, através dele, né, quando eu ainda estava em Natal. E Lima veio depois da transferência desse material dos porões do Teatro da Paz para as instalações do Goeldi - uma das salas lá - onde Lima realizou (não sei lhe dizer exatamente o período porque eu não estava em Belém) e não foi, assim, de interesse meu na época, até mesmo depois, saber detalhes sobre a passagem de Lima, né? Eu estava tão envolvido na questão de fazer acontecer que, não que eu tenha desmerecido essas informações, que também são importantes, mas foi uma coisa que eu não me atentei em fazer. Mas foi nesse período, no final da década de 70 e início de 80, esse material saiu do Teatro da Paz para o Museu Goeldi, e, lá, Lima levou adiante um curso, não sei te dizer qual o período, porém, chegando a Belém em maio de 83, como eu já lhe falei, já se tinha conhecimento desse material lá através de Waldemar Henrique e de Sebastião Godinho, que também sabe muita coisa sobre a passagem desse material por Belém, né? Sebastião Godinho foi secretário, dava atenção a..., foi escritor, jornalista em Belém, né? Você deve saber da pessoa que estou falando. Ele é do contato direto de Waldemar Henrique comigo, assim, ele que me prestou toda a assessoria em conhecer, em saber algumas coisas e tal. E ele também é uma pessoa que tem conhecimento desse antes, que eu não tenho. Acredito que ele possa passar alguma informação. Bom, daí, chegando, esse material passou por um processo de organização, limpeza e transferência da sala em que estava para os porões da rocinha, onde em três salas a gente tinha uma pequena sala de exposição, tenho fotos desse material aqui, se você precisar de alguma coisa, eu posso lhe fornecer. E, numa sala intermediária, nós tínhamos a sala de gravação, desenhos e gravações, e uma terceira sala onde funcionavam duas prensas. Todas as duas prensas de metal, porque para gravura não existia prensa, né? A prensa que estava lá era uma prensa específica de gravura em metal, mas nós fizemos uma adaptação, né? Você sabe que a gravura, o processo técnico de impressão dela é manual e, enfim, essa terceira sala era uma terceira sala onde reunia um mobiliário que ajudava e que resolvia as necessidades da época, né, para continuar os trabalhos, enfim. Então, nessas três salas a gente fazia a ponte entre os espaços do Goeldi, que não podia deixar de ser, e a oficina. No espaço superior da rocinha, tinham as exposições temporárias que aconteciam, era um espaço bastante visitado, resta dizer que, da primeira turma que foi

instalada no Goeldi, no mês de maio, né... no mês de agosto. Maio, junho e julho foram três meses de preparação, de divulgação, enfim, e em agosto nós tivemos o início da primeira atividade de xilogravura, foi o que predominou. Nós tínhamos algumas pessoas interessadas em metal, mas a xilogravura pra início foi o carro-chefe, na época. Apesar de que, nós trabalhamos as duas técnicas simultaneamente depois desse curso, porque a primeira oficina foi um chamariz, fazer as pessoas conhecerem inicialmente e tal. Bom, nesse interim aí dessa oficina, como tinha muita gente, estudante de arte, de arquitetura, enfim, era um grupo bastante eclético, houve um interesse da turma, que também era um interesse meu, mas eu preferi deixar a coisa virem de lá, de fora pra dentro, vamos dizer assim, mais deles para mim, onde nós passamos, nas quartas-feiras à noite, isso em função dos horários de cada um, dos estudantes, dos que trabalhavam, a quarta-feira à noite foi um dia que a gente reservou para os debates, as conversas, as necessidades de tirar dúvidas, enfim, foi um grupo que realmente me fez ficar em Belém. Eu não fui com essa intenção, mas me fez ficar em Belém. Depois a família, que foi nascendo um filho aqui, uma filha ali, então, tem uma marajoara nascida em (só um parênteses aqui) nascida em Marajó, e tenho duas filhas nascidas aí pelas ruas lindas e "ensombreadas" de Belém, vamos poetizar um pouquinho. Bom, coincidentemente, se passou um estudo, um levantamento de aptidões e interesses, enfim, e eu fui ficando, fui ficando e, já na sequência, depois desse grupo, surgiu um material muito interessante. Trabalhávamos com uma didática bem próxima do indivíduo, uma vez que o interesse era realçado, então, trabalhamos não só a gravura no preto e branco, como é a mais conhecida dentro do mundo da gravura, mas trabalhamos a gravura em cores, enfim, foi uma turma que me estimulou... muito interessada. Então, eu fui de acordo com a maré e realmente, por isso que eu falei anteriormente que eu fui ficando em função disso, né? E já surgindo um interesse de as pessoas irem fazendo um trabalho maior, foi quando citei a possibilidade de um intercâmbio, enfim, eu também falei lá atrás que hoje estaria fazendo um ano, né, mas já faz mais de vinte anos, assim, quase trinta anos que a gente deu o pontapé inicial nesse trabalho em Belém nas questões relacionadas a um artista e a cidade, e passamos a desenvolver praticamente mês a mês grupos em horários diferentes. Bom, a gravura em metal foi uma gravura que teve uma procura, não na proporção que a xilo teve, por conta da utilização dos ácidos e tal, então, tinha que ser uma coisa bem em grupos pequenos e tudo mais, por conta da relação com o material tóxico, enfim, aquelas coisas que você deve entender, e não paramos mais, né? Temos um dado de que o número de pessoas interessadas na participação nessas oficinas era bastante grande e, para não dizer não, a gente já formava um grupo para o mês seguinte. Então, olha assim, foi muito bem recebida a gravura em Belém, entendeu, não só muito bem recebida,

mas muito bem praticada, né, as exposições eram exposições de grande aceitação, tanto na compra como no retorno das pessoas que visitavam, em conhecer o trabalho dentro do espaço, né, despertou o interesse nas organizações de eventos de vernissage desses trabalhos. Interesses de pessoas da sociedade de Belém que viu a importância de se... o 'So ele, só ela', que era uma empresa de estética e beleza, não me recordo bem, assim, os outros trabalhos que ela desenvolvia, mas uma pessoa da administração dessa empresa que fez parte do grupo foi quem... é... pela qualidade, pela harmonia que esses grupos se formaram, né, dentro do interesse da gravura, ela financiou, desde o garçom... financiou o vernissage, de surpresa, assim, porque até então, para nós, seria uma coisa pequena. Então, assim, das questões sociais, da arte, do relacionamento, e do que poderia vir adiante, eu fico feliz de saber da existência de novos espaços nessa área, nessa técnica, e desejar que a gente possa preencher essas lacunas e que eu possa dar o melhor que eu tenho, que eu detenho, como uma informação, dentro desse trabalho. Brigada aí e até mais.

Áudio 03

Quanto aos dias e aos horários, na segunda pergunta a que você se refere aqui, as oficinas aconteciam o ano inteiro durante um mês no horário da tarde, né, e eram ministradas por mim. Em Natal, eu tinha o domínio pela coordenação do ateliê da Fundação José Augusto, do governo do estado, e quando eu fui para Belém, eu já ciente, pelas informações que eu tinha, de que era uma chance de fazer funcionar um equipamento que estava parado há bastante tempo e de continuar exercitando aquilo que eu gostava de fazer, que era dar aulas de gravura, então, vamos dizer que durante esses dez anos que ocorreram essas atividades específicas de gravura, tanto xilo como metal, todas essas oficinas foram eu que ministrei, mas sempre eu tinha um aluno que, lá do início, que se destacava eu colocava esses alunos pra dar uma contribuição né, dentro de um espaço que pudesse atuar, seja do domínio que ele já tinha, no caso, seja nas técnicas de gravura ou de metal, e isso ia fazendo com que a gente tivesse um entrosamento bom dentro do espaço, mas toda a atividade durante esse tempo foi coordenada por mim.

Áudio 04

Bom, a pergunta próxima é como se deu a criação desse espaço, quais as instâncias envolvidas. Bom, um convênio firmado entre Secretaria de Cultura e Museu Goeldi em anos anteriores ao da minha chegada, no ano de 83, que eu cheguei aí, se deu para a reativação da

oficina de gravura com a vinda do Lima. Isso foi um convênio firmado entre essas duas instituições. (inaudível).

Bom, a participação com relação à pergunta que você faz aqui sobre a demanda - se tinha a participação de pessoas do Goeldi. O espaço era aberto. Houve, inclusive, participação em alguns momentos de tratadores de animais em horários livres deles. Era um espaço onde se circulava o visitante do Goeldi e o funcionário do Goeldi. Não se deu uma frequência bastante longa para obedecer à carga horária das oficinas oferecidas, mas nós tínhamos tratadores, varredores, tínhamos uma comunidade interna do Goeldi que participava, nos momentos em que eles tinham folga, ativamente do que a gente estava oferecendo lá, no caso, as oficinas de arte e de gravura xilo e metal.

Bom, você pergunta sobre planejamento dos cursos. Não se tinha muito a planejar, né? Mas se oferecia um material de primeiro contato para não assustar, pequenos blocos de madeira, para aqueles indivíduos que achavam que não tinham domínio de desenho pra iniciar com a definição sobre a superfície de madeira e, posteriormente, no início da gravação com as ferramentas específicas, para esse trabalho, eram feitas algumas brincadeiras de repetições em dobraduras de papel, de um desenho. Então, era feito isso para se deixar o indivíduo mais livre, mais à vontade, em participar, até porque era uma atividade inicialmente lúdica né? Se trabalhava o lúdico sem muita pretensão de formar um artista ou, enfim, e, consequentemente, esse desenho repetido por várias vezes em uma folha de papel dobrado, ele, no final encontrava a resposta daquele que seria o melhor desenho. Ele repetia o desenho por oito vezes na dobradura de papel. Nos dois lados do papel. O quadrado, dobrado em quatro, e quatro mais quatro, oito, então se identificava no final o primeiro, o segundo, ou o terceiro, ou o quarto ou o oitavo desenho dentro de um perfil de equilíbrio que ele mais gostava e, aí, ele transferia, com o uso de carbono, quando ele não dominava a transferência direta e, a partir daí começava-se, em pequenas placas de madeira, cedro era utilizado, restos de material de serraria, que era uma exigência que eu fazia para a gente não ficar utilizando material da flora, assim, material de melhor qualidade, não querendo dizer que o cedro não fosse um material de boa qualidade, mas a gente trabalhava com resto de marcenaria. Pedia-se para que eles trouxessem, em algum momento, para facilitar o domínio, a gente tirava placas de gesso, que facilitava o corte e o manuseio com aquele material estranho, porque muita gente que passava por lá não detinha conhecimento e, daí, se deu o início, quer dizer, nesse momento, o momento depois que viria, já seria um momento mais definitivo, até para que não se estragasse muito material. Tudo estava começando a ferro e a fogo, de certa maneira, pois não

se tinha patrocínio, inclusive era cobrada uma taxa de inscrição para facilitar a aquisição de alguns materiais, além do que o museu oferecia na quantidade que era possível, mas não existia um projeto que demandasse recursos, no início, para se fazer essas atividades.

Áudio 05

Bom, a pergunta quanto às atividades de gravura que foram desenvolvidas lá no espaço do Goeldi, né? Eu até já falei, antes, aí pela emoção aqui da viagem, nesse retorno aí, às atividades no Goeldi, foram exatamente essas. A xilogravura foi uma técnica bem explorada pelos grupos que participavam dos cursos, mas as técnicas de gravura em metal chamaram muita atenção pela delicadeza que se tinha em termos da técnica, apesar do uso constante de produtos químicos que, de certa forma, deveria ser um certo cuidado no manuseio, mas, a gravura em metal, ela aconteceu simultaneamente: uma oficina de xilo, uma oficina de metal, 90% das pessoas que participavam da oficina "x" participavam da seguinte, porque as técnicas de metal eram dadas (isso já falando de metodologia). Eram dadas algumas pinceladas durante a oficina de xilo e, aí, se desenvolvia dentro de uma harmonia legal, até porque o espaço oferecia isso né?

Áudio 06

Quanto à estimativa de público que você pergunta aqui, a média era de 20 a 25 participantes por oficina, nunca menos que isso. Até porque, como eu falei lá atrás, teve semestre que a gente fechava o semestre. A gente ficava com os contatos de outro período e as pessoas procuravam, e as pessoas que deixavam seus contatos, elas retornavam. Muitas vezes não era nem feita uma divulgação na imprensa, porque nós já tínhamos um grupo fechado para as oficinas seguintes, então, assim, funcionou sempre com muita gente, ne? Foi um período de atividades bastante movimentadas e a média era essa: de 20 a 25 indivíduos da comunidade estudantil, universitária, profissionais liberais, enfim, pessoas interessadas em também ocupar um espaço e, muitas vezes, foram momentos de ocupação bastante prazerosos porque foram pessoas que se revelaram, não apenas ocuparam tempo fazendo uma arte, foram pessoas que se revelaram dentro da gravura. Queria até aproveitar aqui e citar o Diogo, que hoje tá na França, eu acredito. Não sei se ele já voltou para o Brasil. Ele foi aluno do Goeldi, desenvolveu algumas atividades no Sesc Pompeia, em São Paulo, temos o Roney Valle, o Allan Kardek, enfim, alguns arquitetos, pessoas que realmente, se continuaram, eu não sei, mas que eram pessoas que, realmente, se quisessem continuar, iam ocupar um espaço bastante interessante na arte de gravura no Pará.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Martins Fontes. 7ª edição. São Paulo, 2005

MÚLTIPLOS. Universidade da Amazônia, Galeria Graça Landeira. Belém, 2003

DIDI-HUBERMANN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**: **história da arte e tempo dos fantasmas segundo Warburg**. Contraponto. Rio de Janeiro, 2013

FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Funarte. Rio de Janeiro, 2006

ARTE-PARÁ 2005. Fundação Romulo Maiorana. Belém, 2005

ARTE-PARÁ 2006. Fundação Romulo Maiorana. Belém, 2006

IRVINS JR, William. **Imagen Impresa y Conocimiento**. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1975

MOKARZEL, Marisa. **Circuito das Artes 2008**. Instituto de Artes do Pará. Belém, 2008

NUNES, Kamilla. Espaços **Autônomos de Arte Contemporânea**. Funarte. Rio de Janeiro, 2013

SCHÖTTKER Detlev (org). **Benjamin e a Obra de Arte: técnica, imagem, percepção**. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013

SOBRAL, Armando. **Forma Gravada**. Prospecto da exposição na Galeria da SOL Informática. Belém, 2008

A GRAVURA NO PARÁ, ACERVO MUSEU CASA DAS ONZE JANELAS. Funarte / Petrobrás**.** Belém, 2008

GRAVURA.COM. Banco da Amazônia. Belém, 2003

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Gravura e Fotografia: um estudo das possibilidades da gravura como uma linguagem artística autônoma na contemporaneidade e sua associação com a fotografia.** Pesquisa apresentada no 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007. Acesso: http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/153.pdf

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2007.

WESTHEIM, Paul. **El Grabado en Madera**. Fondo de Cultura Econômica. México, 1992.

GOTO, Newton. **Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura**. Curitiba, 2005. Disponível em: < https://newtongoto.files.wordpress.com/2011/01/sentidos-e-circuitos-politicos-da-arte2.pdf >

BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Martins Fontes. São Paulo, 2009.

PANFLETO PROJETO VOLANTE. São Paulo, 2012.

MEDEIROS, Afonso. **Facebook de Afonso Medeiros**. Disponível em: < https://www.facebook.com/afonso.medeiros.5836/posts/10155340223994552 >. Acesso em: 14 set, 2016.

PORTO, Atelier. **Atelier do Porto**. Disponível em: < http://www.atelierdoporto.blogspot.com.br/ >. Acesso em: 20 maio, 2017.

VOLANTE, Projeto. **Projetovolante**. Disponível em: < http://projetovolante.blogspot.com.br >. Acesso em: 20 Maio, 2017.

MÚLTIPLOS. **Acervo de Gravura da Casa da Memória, Gravura Paulista, Sala especial Valdir Sarubbi - Publicação Especial da Exposição Múltiplos - Número 0**. Universidade da Amazônia. Belém, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. Editora da Universidade de São Paulo. 4ª edição – 3ª reimpressão. São Paulo, 2008.

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

SILVEIRA, Flávio; CANCELA Cristina (org). **Paisagem e Cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade**. EDUFPA. Belém, 2009.

O LIBERAL. **Matéria sobre a individual de Ronaldo Moraes Rêgo na Elf Galeria**. Belém, 1982.

A PROVÍNCIA DO PARÁ. **Matéria sobre a individual de Ronaldo Moraes Rêgo na Elf Galeria.** Belém, 1982.

TOLEDO, Daniel (Organizador). **Indie.gestão: práticas para artistas / gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo**. JA.CA. Belo Horizonte, 2014.