



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

John Fletcher

ARTE PARÁ:
Uma Interpretação Antropológica e Visual

Tese de Doutorado

Belém, Pará

2016



John Fletcher

**ARTE PARÁ:
Uma Interpretação Antropológica e Visual**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em Antropologia pela
Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Ernani Chaves

Coorientador: Prof. Dr. Agenor Sarraf

Belém, Pará

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Couston Junior, John Fletcher, 1980-
Arte Pará: uma interpretação antropológica e visual
/ John Fletcher Couston Junior. - 2016.

Orientador: Ernani Chaves;
Coorientador: Agenor Sarraf.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Antropologia,
Belém, 2016.

1. Arte e antropologia. 2. Arte -
interpretação. 3. Arte - Pará. 4. Etnologia. I.
Título.

CDD 22. ed. 306.47098115



John Fletcher

Arte Pará: Uma Interpretação Antropológica e Visual
Tese de Doutorado

Banca Examinadora:

Dr. Afonso Medeiros
Examinador Externo

Dra. Marisa Mokarzel
Examinadora Externa

Dra. Rosa Elisabeth Acevedo
Examinadora Interna

Dra. Cristina Donza Cancela
Examinadora Interna

Dr. Fabiano Gontijo
Examinador Suplente

Dr. Orlando Maneschy
Examinador Suplente

Dr. Agenor Sarraf
Coorientador

Dr. Ernani Chaves
Orientador

Belém, 31 de agosto de 2016

2016

Agradecimentos

Meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Pará (PPGA/ UFPA), e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelas organizações infra estruturais e pela concessão da bolsa de Doutorado para a realização da presente Tese.

Agradeço em semelhante grau de importância ao meu orientador, Dr. Ernani Chaves, e ao meu co-orientador, Dr. Agenor Sarraf, sendo este último coordenador do *Grupo de Estudos Culturais na Amazônia* (GECA), do qual faço parte.

No decurso desta pesquisa, também foram imprescindíveis o Programa de Doutorado em Antropologia, Universidad del Cauca (Popayán, Colômbia), o coordenador do supracitado programa, Dr. Cristobal Gnecco, e meu orientador colombiano de doutoramento sanduíche, Dr. Adolfo Albán.

Profunda gratidão à Fundação Rômulo Maiorana, representada por Roberta Maiorana, sendo esta quem autorizou minha entrada no processo de montagem do Salão Arte Pará, juntamente com Daniela Sequeira e Vânia Leal. Do mesmo modo, agradeço a todos que durante meu trabalho de etnografia e pesquisa estiveram disponíveis e envolvidos: Paulo Herkenhoff, Armando Queiroz, Alexandre Sequeira, Dra. Marisa Mokarzel, Jussara Derenji, Dr. João de Jesus Paes Loureiro, P. P. Condurú, Marinaldo Santos, Miguel Chikaoka, Alberto Bitar, Victor de La Rocque, Luciana Magno, Éder Oliveira, Keyla Sobral, Juliana Notari, Pablo Lobato, Marina Boaventura, Federico Herrero, Luiz Braga, Octávio Cardoso, Paula Sampaio, Arthur Omar, Guy Veloso, Edivânia Câmara, Marta Freitas e Mario Kelsen Soares.

Um especial obrigado a Orlando Maneschy, artista e pesquisador o qual abriu portas, ajudou com discussões e acompanhou todo o processo de minha escrita.

Agradecimentos aos artistas e pesquisadores que estiveram presentes, em outras medidas, nesta pesquisa: Sally Mizrachi, Juan Guillermo Tamayo, Breyner Huertas, Gris Garcia, Henry Salazar, Julian Dupont, Orlando Martínez Vesga, Luis Mondragon, Dr. Eduardo Restrepo, Dr. Jose Luis Grosso, Dra. Astrid Ulloa, Dr. Flavio Leonel Abreu, Dra. Denise Schaan, Dra. Sidia Callegari, Dra. Jane Beltrão, Dra. Cristina Donza, Dr. Fabiano Gontijo, Dra. Rosa Acevedo Marin e João Vitor Corrêa Diniz.

Extra intensos agradecimentos ao Dr. Hugo Menezes Neto, amigo e pesquisador de divertidas jornadas, bem como a Rodrigo Maroja Barata, valioso amigo e eterno confidente (*my best friend forever*), juntamente de Drika Chagas, Fabio Azambuja, Patrícia Menezes,

Flávia Palacios, Adan Costa, Mônica Vieira, Jerônimo Silva e Silva, Adelina Farias, Rodrigo Wanzeler, Hermes Veras e Robson Cardoso de Oliveira.

Outro especial e mais do que sincero agradecimento a minha companheira, alma gêmea, paleontóloga encantada, Dra. Sue Costa, presente e incansável até nas horas mais difíceis.

Do mesmo modo agradeço a Vilma Reis, a Jennifer Reis e a Helena Silva, pela força e paciência com este débil filho, irmão e quase filho.

Por fim, mas não só, agradeço aos meus vaga lumes do cinema, da música, das artes visuais, da literatura, dos quadrinhos e dos *games*, todos incansáveis em fazer dos meus dias os melhores.

E o resto guardo para mim.

RESUMO

Esta Tese de Doutorado apresenta uma leitura antropológica interpretativista e visual de 34 edições do Salão Arte Pará (1982-2015), evento competitivo de artes visuais o qual ocorre na cidade de Belém, Pará. Para tanto, foi analisada a base conceitual inicial do mesmo, como se deu o desenvolvimento, maturação e desconstrução desta base conceitual, para, então, entender em que medida a trajetória do Arte Pará reiterou, apenas em parte, um caráter político/ mosaico coerente de representatividades artísticas equitativas para a Região Amazônica. Além de fornecer alternativas de compreensão sobre regimes de historicidades próprios, com seu fluxo de visibilização de culturas, de suas autenticidades e vitalidades, este estudo fez uso, igualmente, de investigações etnográficas, ocorridas durante a montagem do Salão nos anos de 2012 a 2015, para coletivizar autorias, memórias, aproximar interlocutores, dilemas, modificações, todos presentes nos processos do *Being There* etnográfico. O aporte teórico buscou conversar diretamente com escritos de Clifford Geertz, fortalecido por focos de pensamentos advindos da antropologia clássica, da orientação Pós-Colonial/ Decolonial, da filosofia da arte e da antropologia Pós-Moderna, com ênfase em autores como Walter Mignolo, Inge Valencia, Adolfo Albán, Nestor Garcia Canclini, João de Jesus Paes Loureiro, Osmar Pinheiro Jr., Franz Boas, Claude Lévi-Strauss, Hal Foster, Roland Barthes, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, José Guilherme Cantor Magnani, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, James Clifford e Vincent Crapanzano. Com o intuito de expor um olhar mais crítico sobre nosso presente assimétrico, permeado por colonialismos internos e externos, transformações irregulares e velozes vivenciadas pelas sociedades, esta pesquisa visa a se alocar no entremeio de estruturas de sentimentos ambíguas para ensejar significações e energias específicas que confirmam uma dimensão mais extensa à dinâmica geral da experiência humana.

Palavras-Chave: Artes Visuais; Interpretação; Pensamento Pós-Colonial e Decolonial; Etnografia Pós-Moderna; Arte Pará.

ABSTRACT

This PhD Thesis presents an interpretative and visual anthropological reading of 34 editions of the Salon Art Pará, a competitive event of visual arts that takes place in Belém, Pará. Therefore, we analyzed the initial conceptual basis of it, how the development, maturation and deconstruction of its conceptual basis occurred, to, then, understand to what extent the trajectory of Art Pará reiterated, only in parts, a political character/ coherent mosaic of artistic representativeness fair to the Amazon region. In addition to providing alternatives of understanding proper historicity regimes, with its visualization of the flow of cultures, its authenticity and vitalities, this study also made use of ethnographic investigations, during the years 2012 to 2015, to collectivize authorships, memories, closer partners, dilemmas, modifications, all present in the processes of the ethnographic *Being There*. The theoretical framework sought to talk directly with the writings of Clifford Geertz, strengthened by thoughts of outbreaks arising from the classical anthropology, the Postcolonial/ Decolonial guidance, the philosophy of art and the Postmodern anthropology, with an emphasis on authors such as Walter Mignolo, Inge Valencia, Adolfo Albán, Nestor Garcia Canclini, João de Jesus Paes Loureiro, Osmar Pinheiro Jr., Franz Boas, Claude Lévi-Strauss, Hal Foster, Roland Barthes, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, José Guilherme Cantor Magnani, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, James Clifford and Vincent Crapanzano. In order to expose a more critical look at our asymmetrical present, permeated by internal and external colonialisms, irregular and rapid transformations experienced by societies, this research aims to allocate itself in the in-between of ambiguous feelings structures to give rise to meanings and specific energies that provide a more extensive dimension to the general dynamics of human experience.

Keywords: Visual Arts; Interpretation; Postcolonial and Decolonial Thought; Postmodern Ethnography; Art Pará.

Vi um prego do Século XIII, enterrado até o meio
numa parede de 3 x 4, branca, na XXIII Bienal de Artes
Plásticas de São Paulo, em 1994.
Meditei um pouco sobre o prego.
O que restou por decidir foi: se o objeto enferrujado
seria mesmo do Século XIII ou do XII?
Era um prego sozinho e indiscutível.
Podia ser um anúncio de solidão.
Prego é uma coisa indiscutível.

Manoel de Barros

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Sônia Renda e Roberta Maiorana, organizadora do evento e assessora da Fundação Rômulo Maiorana _____	015
Figura 02 – Visão da Abertura do Salão Liberal (ou Salão Arte Pará), no antigo espaço da Galeria de O Liberal, no dia 11 de outubro de 1983 _____	025
Figura 03 – Visão Panorâmica do Salão Liberal (ou Salão Arte Pará), no antigo espaço da Galeria de O Liberal _____	026
Figura 04 – <i>Forma</i> , de Ruy Meira _____	030
Figura 05. Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 1982 a 1986 _____	033
Figura 06. <i>Ponta D'areia</i> , de Luiz Braga _____	038
Figura 07 – <i>A Era do Bicho</i> , <i>Armário com Bicho</i> e <i>Mesa que Bicho dorme</i> , de Marinaldo Santos _____	039
Figura 08 – Panorama da Abertura do 10º Arte Pará, ocorrida no dia 10 de outubro de 1991, na Galeria de O Liberal _____	043
Figura 09 – Sem título, de Octávio Cardoso _____	046
Figura 10 – <i>A Continuação do Adeus e outras Palavras III</i> , de Orlando Maneschy _____	049
Figura 11 – Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 1987 a 1999 _____	058
Figura 12 – <i>Hagakure</i> , de Miguel Chikaoka _____	068-9
Figura 13 – <i>Transumância</i> , instalação de Jocats. A – Visão da instalação no MHEP; B – Casa da Dona Orlandina _____	074
Figura 14 – Mapa parcial dos bairros da Cidade Velha e Campina, em Belém, PA _____	077
Figura 15 – Detalhe do Mercado do Ver-o-Peso, com a obra <i>Mantas</i> , de Armando Sobral _____	078
Figura 16 – Detalhe do Mercado de Carne, com a obra <i>Fantasia de Compensação</i> , de Rodrigo Braga _____	080
Figura 17 – Detalhe da Rua Riachuelo com a ação <i>Sex Shop</i> , de Victor De La Rocque _____	084
Figura 18 – Frame do vídeo <i>Ymá Nhandehetama</i> , de Armando Queiroz _____	095
Figura 19 – Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 2000 a 2011 _____	102
Figura 20 – Técnico ajuda na montagem e teste de equipamento para exibição da performance orientada para o vídeo <i>Palomo</i> , de Berna Reale _____	108
Figura 21 – Duas das imagens resultantes da performance orientada para fotografia, s/ título, apresentada pelo Grupo Empreza para o Arte Pará 2012 _____	110
Figura 22 – Uma das imagens a compor <i>Compleitude</i> , da série <i>Sobre o Vazio</i> , de Alberto Bitar _____	112
Figura 23 – Visão panorâmica da Abertura do Arte Pará 2012 _____	117
Figura 24 – Visão de uma das alas em processo de finalização da Sala Manoel Pastana, ambiente que abrigou parte das obras do artista convidado Alexandre Sequeira _____	119
Figura 25 – O montador Mario Kelsen e a artista Karina Zen em uma das salas quase prontas para a abertura do Salão _____	123
Figura 26 – Pablo Lobato em frente ao seu vídeo, apresentado no pátio central do MHEP, durante o vernissage do Arte Pará 2013 _____	125
Figura 27 – Marina Boaventura, durante ação performática realizada no vernissage do Arte Pará 2013 _____	126

Figura 28 – Apresentação silenciosa das mulheres trabalhadoras do lixão do Aurá para a obra de Victor De La Rocque _____	128
Figura 29 – Paulo Herkenhoff, Guy Veloso e Edivânia Câmara conversam sobre a mostra de imagens para a Sala Valdir Sarubbi, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas _____	131
Figura 30 – S/ título, de Orlando Maneschy _____	134
Figura 31 – Laboratório das Artes, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas _____	137
Figura 32 – Frames da performance orientada para o vídeo <i>Trans Amazônica</i> , de Luciana Magno _____	139
Figura 33 – Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 2012 a 2014 _____	142

SUMÁRIO

0. INTRODUÇÃO	001
0.1. Um Preâmbulo para a Sobrevivência dos Vaga-Lumes	002
0.2. Sentimentos Imprecisos e Múltiplas Escolhas	005
0.3. Metodologia e Enredo	008
1. PRIMEIROS ANOS	013
1.1. Sobre Artes Visuais, Amazônia(s) e outros Imbróglis	014
1.2. Diferentes, Desiguais e Desconectados	023
2. MATURAÇÃO E PERSONALIDADE	035
2.1. Novos Mapas Artísticos Brasileiros a partir da(s) Amazônia(s)	036
2.2. Trajetórias Curatoriais Oficializadas	041
2.3. Reminiscências Conceituais na Curadoria: Culturalismo ou Estruturalismo?	052
3. DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO	060
3.1. Poéticas Curatoriais para Novos (?) Encontros	061
3.2. Novos Agenciamentos: <i>Outside the White Cube</i>	072
3.3. Continuidades Conformes (?)	085
4. ETNOGRAFIA E INTERPRETAÇÃO NO ARTE PARÁ	104
4.1. Arte e Processos Globais	105
4.2. Uma Jornada Particular	118
4.3. Cultura e Natureza	129
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
APÊNDICES	167
Apêndice 01	168
Apêndice 02	170
Apêndice 03	172

Apêndice 04	174
Apêndice 05	176
Apêndice 06	178
Apêndice 07	180
Apêndice 08	182
Apêndice 09	184
Apêndice 10	186
Apêndice 11	188
Apêndice 12	190
Apêndice 13	192
Apêndice 14	194
Apêndice 15	196
Apêndice 16	198
Apêndice 17	200
Apêndice 18	202
Apêndice 19	204
Apêndice 20	206
Apêndice 21	208
Apêndice 22	210
Apêndice 23	212
Apêndice 24	215
Apêndice 25	218
Apêndice 26	221
Apêndice 27	224
Apêndice 28	227
Apêndice 29	229
Apêndice 30	231
Apêndice 31	234
Apêndice 32	236
Apêndice 33	238
Apêndice 34	240

0

0. INTRODUÇÃO

0.1. Um Preâmbulo para a Sobrevivência dos Vaga-Lumes

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje [...] de estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. [...] Mas nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para firmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (DIDI-HUBERMAN, 2011: 155).

Para início da presente tese, julgo produtivo reconstruir um fragmento de minha relação profissional com o universo das artes na Amazônia¹, fragmento este que se remete ao ano de 2004 e ao meu retorno a minha cidade natal de Belém, Pará, após ter morado durante os anos de minha formação superior na cidade de Macapá, Amapá. Neste contexto de regresso, mantive um hábito de escrever críticas e ensaios para blogs e zines, textos estes criados na esteira de uma prática que tivera com os cadernos de cultura do Jornal *A Folha do Amapá*, sob apoio da editora-chefe e amiga Rúbia Balieiro, período em que fui colaborador com temas relacionados a quadrinhos, RPG, cinema, séries de ficção científica e jogos de vídeo game.

Minhas pesquisas em torno das artes visuais propriamente ditas, por outro lado, tiveram seu início oficial algum tempo depois. Nesse caso, por sugestão da minha companheira e pesquisadora, Dra. Sue Costa, e da artista visual e grafiteira, Drika Chagas, investi no projeto de desenvolver outra forma de escrita, agora acadêmica: uma dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), da Universidade Federal do Pará, sob orientação do professor Dr. Afonso Medeiros, durante os anos de 2009 a 2011. Então interessado por uma análise crítica e cultural de processos artísticos ativados localmente, delinee um começo de percurso pelo pensamento antropológico e artístico ao

¹ Devemos atentar ao fato de que a Amazônia como região não pode ser pensada como aquela somente atrelada ao vale do rio Amazonas, pois dentro dela também se considera o vale e o transcurso do Orinoco e seus afluentes, a Orinoquia, que desemboca no delta Amacuro, na Venezuela, incorporando a conexão entre ambos, o Casiquiare, os contrafortes da Cordilheira dos Andes, região chamada de Amazônia Andina, mais o Acre boliviano, o qual tem a cidade de Trinidad como grande emblema histórico (PIZARRO, 2012).

trabalhar com alguns de seus autores, como é caso de Nestor García Canclini e de Jesus Martín-Barbero.

No fluxo de continuidade da minha pós-graduação, momento este no qual também me vi envolvido com a manifestação da linguagem do grafite, relação esta proporcionada por minha amizade com Drika Chagas e por auxiliar com os contornos conceituais de suas exposições individuais em Belém e em São Paulo, empreendi um passo natural e de acordo com meus interesses acadêmicos através do meu ingresso, em 2012, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), da mesma universidade, já sob orientação do professor Dr. Ernani Chaves e co-orientação do professor Dr. Agenor Sarraf. Diretamente empertigados na perspectiva de adensar minhas primeiras e, muitas vezes, discretas relações entre artes visuais e antropologia, os referidos programa e orientadores foram constituintes por revelar todo um cenário extenso, complexo e complementar para me ajudar a situar um evento como o Arte Pará, meu escolhido objeto de pesquisa, já tangenciado desde minha dissertação de Mestrado, em uma zona de contato prenhe de negociações e traduções culturais – e, portanto, coerente com a abordagem social.

Outro ponto significativo para este contexto de produção no doutorado, foi meu envolvimento com a criação fotográfica e a de vídeos arte, empreendimentos estes participantes de alguns Salões na cidade de Belém, bem como pela continuidade de minha articulação como curador de exposições individuais e coletivas, sendo estas últimas desenvolvidas em parceria com o Banco da Amazônia, a Galeria Theodoro Braga (Centro Cultural Tancredo Neves) e com o Atelier do Porto, atelier dirigido pelo artista e amigo Armando Sobral. De alguma forma pessoal, achei um tanto quanto mais pertinente me ver na criação e na curadoria artísticas para fortalecer/ ampliar um lugar de entendimento para desenvolver uma pesquisa pretendida densa² no território amazônico das artes visuais.

Um quarto e consequente empreendimento sobreveio com a realização de minha pesquisa sanduíche na *Universidad del Cauca*, em Popayán, Colômbia, para buscar um trajeto de aproximações e distanciamentos entre as artes visuais praticadas nestas duas posições distintas da Amazônia, a paraense e a colombiana. Neste contexto, desenvolvi trabalhos

² A antropologia densa se baseia na condição de que todas as esferas humanas são construídas historicamente e, portanto, sujeitas a padrões de juízo historicamente definidos. Por perceber que somente uma pequena parte dos estar-junto de nossos interlocutores é apreensível, com suas estruturas superpostas de influências e implicações, o interpretativismo dito denso procura acessar os meandros e os enfrentamentos que fazem parte das formulações organizacionais e caóticas das sociedades, de maneira a visualizar nas suas operacionalizações móveis às hierarquias estratificadas de estruturas significantes, os códigos estabelecidos em termos dos quais respostas são elaboradas (GEERTZ, 2011).

acadêmicos com artistas e curadores também alocados nas cidades de Cali e de Medellín, em muito ajudado pelo Dr. Adolfo Albán Achinte, meu orientador local, professor-antropólogo e artista plástico, e pelos amigos, artistas e curadores do *Lugar a Dudas*, espaço de experimentação e residência artística na cidade de Cali. Sem a parceria do professor Adolfo e do supracitado espaço, não poderia afirmar esta experiência como um marcador divisor entre quem eu era e quem eu passei a ser (ver mais em FLETCHER & ALBÁN, 2015).

Em face a este universo desvelado intra fronteiras amazônicas, portanto, devo pontuar que meu trabalho se alinhou/ buscou se empoderar de uma lógica de pertencimento político, pertencimento este capaz de abordar a Amazônia como um agrupamento plural de sociedades e modos de ver o mundo – as chamadas Amazônia, fazendo o uso de uma constatação pontuada por Gruzinski (2001) e por Pizarro (2012). E como diversos pesquisadores tem evidenciado, este território, possuidor de uma intensa relação com o meio ambiente – mencionemos, por exemplo, a dimensão semântica muito ligada a uma especificidade do fluvial –, mesmo resultante de processos de ocupação distintos, caso das experiências portuguesas e espanholas, passou a ganhar outra tônica de observação minha frente aos seus contínuos assédios geopolíticos, bem como ao seu desenvolvimento irregular, à história de discursos que a construíram em diferentes momentos históricos (PIZARRO, 2012) e ao reconhecimento tardio da complexidade de seu plano simbólico (PAES LOUREIRO, 2008).

Em alguns poucos hectares desse vasto laboratório do mundo há mais espécies nativas do que em toda a América do Norte, e em apenas uma delas vivem tantas espécies de formigas como todas da Inglaterra. Sua superfície, que ocupa somente sete por cento da Terra, constitui mais da metade do patrimônio biológico do mundo. Seus rios detêm a quinta parte de toda a água doce do planeta e o sistema hidráulico do Amazonas é o maior tributário de todos os oceanos. Mais de vinte milhões de pessoas vivem nesse enclave maravilhoso, povoado de mitos milenários e simplificações fantásticas, que terminaram por confundir com a realidade. É, na imaginação do mundo, o último reduto do paraíso terrestre³ (COMISIÓN AMAZÓNICA DE DESARROLLO Y MEDIO AMBIENTE, 1992).

Estar na Amazônia e produzir na/ para a Amazônia é mais do que um fortuito encontro. É, nesses termos apresentados, um movimento diário de manter-se atento e presente a uma luta capaz de marcar paisagens e corpos sem o devido reconhecimento, vasculhar, entre as irregularidades e os colonialismos internos e externos, os lampejos daquilo que para nós

³ Este excerto para a *Comisión Amazónica de Desarrollo y Medio Ambiente* foi escrito pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez e apresentado para compor um quadro mais vasto da Amazônia à Organização das Nações Unidas. A Comissão se reuniu em três ocasiões, sendo elas em agosto e novembro de 1991 e em janeiro de 1992.

deve ser concebido como a Eternidade da cultura, a busca por uma civilização da diversidade, uma ética da frugalidade e um modo de vida de baixa entropia (LEFF, 2003; MARTINEZ CORRÊA, 2012; LEFF, 2013). Como havia declarado em um texto para uma curadoria desenvolvida nesta trajetória sentimental e acadêmica, nada, mas nada pode nos tirar, contra todas as expectativas, a satisfação de nos emocionarmos com as nossas tristezas tão puras e de encontrarmos prazer em nossas alegrias tão simples (FLETCHER, 2015).

0.2. Sentimentos Imprecisos e Múltiplas Escolhas

A trama de relações envolvendo as artes e a antropologia já possui uma trajetória permeada por uma expressiva variabilidade de abordagens⁴, com destaque para o Culturalismo Boasiano, a Escola Francesa de Sociologia, a Estruturalista Lévi-Straussiana, alcançando o Interpretativismo de Clifford Geertz, a Antropologia Pós-Moderna e as prerrogativas Pós-Colonial⁵ e Decolonial⁶ (para compreender uma tentativa minha de diálogo com alguns dos inúmeros trabalhos sobre a interface entre antropologia e arte, ver FLETCHER *et al*, 2014 e FLETCHER *et al*, 2015). Mesmo ciente das nem sempre convergentes lentes, estas mencionadas relações podem servir de suportes para discutir outras percepções para as artes a partir do pensamento social (BARRIENDOS, 2008; BHABHA, 2012).

Franz Boas (1955), um dos primeiros antropólogos a discutir esta interface, destacou a indissociabilidade das artes à da cultura, por ser, ao mesmo tempo, faculdade primordial dos humanos e zona de impossibilidade para a existência de valores estáveis – daí sua pertinência para funções não somente artísticas, mas teóricas, culturais, filosóficas, políticas, dentre

⁴ É importante atentar que, ainda que o pensamento clássico antropológico tenha surgido em meados do século XIX, suas apreensões para um diálogo com o universo das artes, mais declaradamente, surgem somente na década de 1950 do século XX.

⁵ Este movimento tratou de problematizar as chamadas narrativas de países hegemônicos e colonialistas, os quais silenciaram e excluíram povos e cosmologias de seus lugares de enunciação. Os debates em torno do Pós-Colonial possuem algumas de suas primeiras considerações nos escritos do psicólogo martinicano Frantz Fanon, na década de 1950; nos do crítico literário Edward Said, na década de 1990; e no papel atuante de intelectuais das chamadas periferias globais em universidades europeias e americanas, na década de 1980 e 1990, com os nomes de Stuart Hall, Mary Louise Pratt, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, entre outros (FLETCHER *et al*, 2015).

⁶ Decolonial é um movimento mental e epistemológico de crítica e rompimento com ordens coloniais, concepções de vida eurocêntricas e discursos de modernidade os quais excluíram grupos sociais indígenas e africanos na América (SARRAF, 2013). Algumas das insinuações para esta problemática da colonialidade do ver e do ser na América Latina já apareceram, mesmo sem uma organização ainda demarcada, por volta dos anos 1970 nos escritos do antropólogo Darcy Ribeiro; nos debates iniciados pela teoria da dependência, com Aníbal Quijano; na filosofia e sociologia de Enrique Dussel e Orlando Fals Borda; através dos debates de Robert Ricard; e, alguns anos mais tarde, pela teoria da colonização do imaginário de Serge Gruzinski (MIGNOLO, 2010).

outras (ver também PAREYSON, 2001). Por também serem tidas, em suas formulações polifônicas⁷, por linguagens, estruturas, sistemas, atos, símbolos, padrões de sentimento (GEERTZ, 2008), estas proposições alocadas no território da produção geralmente imagética de sujeitos culturalmente diversos⁸ ajudam a gerar um ponto interessante de comparação e reflexão entre sociedades irregulares e interculturais (GLISSANT, 2005; ALVES, 2008; CAMPOS *et al*, 2012; GARCIA CANCLINI, 2012).

Tomar processos artísticos a partir de uma perspectiva da antropologia, portanto, ajuda a tangenciar contextos de significação historicamente localizados (LAGROU, 2003), bem como fornece pistas para uma aliança potencial para o campo da própria pesquisa antropológica. De acordo, mais especificamente, com George E. Marcus (2004), este diálogo não somente critica a antropologia por um suposto não-esteticismo interior ao seu campo, como a chama para um exceder antigas representações tradicionais⁹ e funções documentais. E uma vez que a antropologia continuamente se empenha em traçar relações geohistóricas e socioculturais entre realidades, afetividades, temporalidades, paisagens, conflitos e as concepções visuais de narrativas, nos é possível, não obstante, ter uma parte do saber interessado por buscar um lugar para as artes no contexto das demais criações humanas (GEERTZ, 2008).

No que tange às problemáticas concebidas no terreno mais particular da produção artística recente¹⁰, por conseguinte, observa-se que as significações empreendidas se tornam ainda mais contraditórias, precárias, vide o cenário fragmentário, processual e volátil da experiência do agora, permeado por debates na maioria das vezes não uníssonos. Por conta

⁷ Polifonia aqui usada nos termos do conceito estabelecido por Mikhail Bakhtin (2003), que reconhece o diálogo e a criação artística como o encontro de diversas vozes, realidades e temporalidades, interceptando-se em um ir e vir sem categorização. Nesse sentido, a polifonia pode continuamente ser construída como estratégia discursiva de visibilidades, ao convergir diferentes vozes sociais para pôr em destaque nuances variáveis ligadas à autoria e ao exercício de não falar sobre, mas falar com o outro (ver também BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997).

⁸ Destaque para o debate em torno da apropriação sofrida pelas artes, a partir do século XVIII, quando o pensamento imperial as transformaram em uma limitação conceitual e ocidental do que seriam (BARRIENDOS, 2008; HALL, 2009; MIGNOLO, 2010; ALBAN, 2011).

⁹ Estas problemáticas em torno das antigas representações tradicionais da antropologia foram discutidas durante o Seminário de Santa Fé, o qual ocorreu na Escola de Investigação Americana de Santa Fé, Nuevo México, em 1984. O tema central deste Seminário, também alçado de *ethnographic turn*, tratou da redação do texto antropológico, da autoridade etnográfica e da relação entre pesquisador e seus pesquisados (ROCHA & ECKERT, 1998). Possibilitou, de algum modo, que relações entre antropologia e arte tornassem instáveis os ideais reguladores tradicionais do fazer antropológico. Estas instabilidades, muitas em virtude da falência do caráter folclórico dominante na antropologia, permitiram um espaço para se produzir pensamentos socialmente engajados e se tornaram operadores de subversão da cultura e da antropologia mesma (MARCUS, 2004).

¹⁰ A produção artística recente, por muitos atores sociais alçada de contemporânea, para além da problemática envolvendo sua terminologia, pode ser tomada como um campo/ contexto de disputas pelo reconhecimento sociocultural, pelas autoafirmações étnicas e indenitárias e pelo questionamento da concepção das histórias e dos dispositivos os quais construíram narrativas excludentes ou silenciadas (ALBÁN, 2011).

desta disputa plural, a conjuntura de uma psicologia social em torno da prática artística, deveras alimentada, mas não somente, pelo crescimento, reclamação e inserção de minorias, ou populações de fora das antigas agendas artísticas do ocidente em circuitos de Salões, exposições, mostras e galerias (CARVALHO, 2001; BELTING, 2012), pode fortalecer um coro para problematizar a atualidade como um momento de quebras de prévios enunciados/estruturas hegemônicas, formais e limitantes¹¹, de maneira a reiterar a saída de uma consciência histórica linear, etapista e quase sempre generalista (DANTO, 2010; BELTING, 2012).

Conforme pontuado por Campos *et al*,

Esta viragem recente abre caminho para o estudo da arte enquanto fenómeno do quotidiano, enquanto resultado de processos expressivos, individuais e coletivos, através dos quais definimos emoções, gostos e redes de partilha social. Se este é, de uma forma genérica, um campo de estudo que tem por objecto aquilo que podemos entender por arte, resta-nos, também, pensar de que forma a própria dimensão estética afecta (ou pode afectar) o exercício da actividade de investigação científica (CAMPOS *et al.*, 2008: 06).

Sob os alicerces dessa dimensão empírica e teórica, a presente tese buscou traçar um panorama interpretativista do Salão Arte Pará, evento de artes visuais realizado em Belém, Pará, com moldes competitivos, mas que possui dimensões interculturais desde suas primeiras realizações, para compreender e interpretar de que maneira as bases conceituais primeiras do evento foram transformadas e se comportaram com a sua consequente dinâmica curatorial até o ano de 2015, totalizando 34 edições. Sua periodicidade anual e ininterrupta, a qual surgiu em 1982, ainda o torna hoje um marcador de grande visibilidade não somente para o cenário artístico e conceitual belenense, mas para o próprio panorama nacional das artes visuais.

Organizado pela Fundação Rômulo Maiorana, o Arte Pará é alvo de um número muito significativo de participantes não somente locais, sejam eles curadores, artistas selecionados, convidados e membros de Júri. Por conseguinte, destaca-se ao ser micro e contínuo território simbólico de encontros e contatos; potencial célula de ação para se estabelecerem traduções culturais e visuais, sejam em operações endógenas, quanto exógenas a seu organismo dialógico – aspecto este próximo ao que a antropóloga Elsjé Lagrou (2003) apontou, quando

¹¹ Para o caso do debate sobre as artes visuais, suas quebras de pressupostos limitantes e muitas vezes modernos já é verificada com os Movimento Dadá e Surrealista, bem como pela presença de artistas como Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Hans Arp, André Breton, Antonin Artaud, Luiz Buñuel, Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, dentre outros (KRAUSS, 2012; PAZ, 1970).

observou em circuitos de arte, um fluxo de visibilização de culturas, de suas “autenticidades” e vitalidades.

O Salão Arte Pará, mesmo ante à pequena quantidade de pesquisas acadêmicas, é um grande marcador para as artes visuais a ganhar espaço na mídia, entre artistas e curadores. E observado o fato da própria pesquisa antropológica ter ainda discretas relações com prática artística recente, este evento aqui é tomado, em muitos aspectos de maneira inaugural, como um campo fecundo para investigações e análises em torno de suas narrativas conceituais, curatoriais e culturais, tecidas plurivocalmente, por meio de negociações transculturais, em uma metrópole e, por extensão, em uma região amazônicas.

0.3. Metodologia e Enredo

Em protocolos metodológicos, o estudo foi configurado em diversas frentes. Uma delas, inicialmente, mas não somente, diacrônica, envolveu pesquisa documental nos 34 catálogos do Salão, tangenciada por análises de textos de artistas, críticos, curadores, mais edições contextuais do jornal *O Liberal* sobre as atividades do Arte Pará¹². Este grupo de documentos, em grande medida tomado como partes de uma experiência memorial e conceitual inter-relacionada discursivamente (PORTELLI, 1997; THOMPSON, 1997; LE GOFF, 2010; BENJAMIN, 2011a), ajudou a conferir um tiro de largada para os entendimentos e representatividades capazes de fornecer um ângulo de visão primeiro para uma interpretação antropológica elaborada a partir de uma alcunhada periferia global.

Alguns dos princípios elencados pela pesquisa buscaram firmar qual foi a base conceitual inicial do Salão, como se deu o desenvolvimento, maturação e desconstrução dessa mesma base conceitual, para, então, entender em que medida o mesmo reiterou ou não um posicionamento político/ mosaico coerente para a região amazônica, com uma tônica de inserção de artistas e obras de arte locais em um país irregularmente conectado e simbolicamente hierarquizado. A dimensão crítica e politizante desta operação científica buscou, não obstante, conferir aos intelectuais e artistas, no e a partir do Arte Pará, alguns dos suportes para se visibilizar tentativas de descolonização do conhecimento e da mente, visto

¹² Estes documentos puderam ser encontrados no site da Fundação Rômulo Maiorana e nos arquivos de jornais do Centro Cultural Tancredo Neves, em Belém, PA. Destaque para a generosidade da curadora Vânia Leal que me concedeu inúmeros dos catálogos que também não tinha fisicamente em meu acervo.

sofrermos, mesmo no corrente século XXI, de uma desigualdade também impressa nas prioridades e modelos das agendas globais (PRATT, 1999).

Aliada a esta frente documental, entrevistas fechadas e abertas¹³ foram realizadas com interlocutores previamente escolhidos, cujos papéis contribuíram para estabelecer outros pontos de encontro entre as suas participações e o agora da pesquisa – estes interlocutores, donos de posições simbólicas de destaque para este percurso do Arte Pará, trataram de iluminar aspectos não encontrados nas narrativas oficiais sobre as edições do evento. De certa forma, esta relação, otimizada para ser uma cooperação com o outro (CRAPANZANO, 1986; CRAPANZANO, 1991; CLIFFORD, 1998), buscou se basear nos chamados efeitos da verificação coerente¹⁴ e do esclarecimento das interpretações (GEERTZ, 2011), tipo de operação em que o tempo é interiorizado e vivificado, de maneira a quebrar com as limitações do sujeito cognoscente, não mais estático e intocável por uma realidade movente e não agenciável, porém capaz de inaugurar uma investida em defesa direta da contextualização do conhecimento e da consciência artístico-cultural (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003; RAMIREZ, 2004; MIGNOLO, 2010; LUCERO, 2011).

A interiorização do tempo não significa outra coisa que a admissão tácita pelo pesquisador hermenêuta de que a sua posição histórica jamais é anulada; ao contrário, ela é resgatada como condição do conhecimento. Conhecimento que, abdicando de toda objetividade positivista, realiza-se no próprio ato de ‘tradução’ [...] Indica a transformação da história exteriorizada e objetivada em historicidade, viva e vivenciada nas consciências dos homens e, por certo, do antropólogo. A fusão de horizontes implica que na penetração do horizonte do outro, não abdicamos de nosso próprio horizonte (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003: 21).

Outra faceta de encontros¹⁵, ainda, pôde ser revelada por meio de uma interpretação de obras de arte¹⁶ que fizeram parte deste percurso do Arte Pará, e que, por serem vozes sociais (GELL, 1998), rascunharam indicativos de desenhos curatoriais pensados pelo Salão para construir um roteiro mais ou menos coeso de relações culturais entre as sociedades local e não local. Estas interpretações visuais, geralmente alicerçadas por diálogos entre a antropologia e

¹³ Inicialmente, tomei por base um questionário com 07 perguntas para curadores, organizadores e artistas, questionário este elaborado em parceria com o Prof. Dr. Orlando Maneschy. Frente à dificuldade de receber as respostas de muitos destes atores envolvidos nas diversas edições do evento, optei por um método de entrevistas abertas, presenciais e gravadas, com suas posteriores transcrições, para dar mais desenvoltura à dimensão intersubjetiva travada para a pesquisa sobre o Arte Pará.

¹⁴ Como observou James Clifford (1998: 58), uma pesquisa coerente “pressupõe um modo controlador de autoridade”.

¹⁵ Tomo por referência Jacques Aumont (2004), ao informar que encontros com obras de arte sempre são sincrônicos e relacionados à renovação do olhar do fruidor, olhar este em estado contínuo de transformação.

¹⁶ Ao total, foram interpretados 13 projetos artísticos paraenses, mas não posso deixar de mencionar que outros 2 projetos, não locais, foram elencados e brevemente lidos para a discussão da tese.

a filosofia, conferiram um andamento em que as obras também são tidas como informantes capazes de iluminar descrições inteligíveis para falar sobre a regularidade de tempos e espaços, sem dirimir particularidades.

A segunda frente desta tese, mais extensivamente sincrônica, empregou métodos de etnografia para estabelecer relações de convivência e de experiência nas montagens do Salão, seja com artistas, curadores e organizadores, elucidativas para estreitar vínculos e fornecer ruídos para as análises sob os pressupostos da interpretação densa geertziana (CRAPANZANO, 1986; CRAPANZANO, 1991). Também tida por observação participante, esta porção da tese buscou compreender como as esferas variadas do Arte Pará repercutem estruturas superpostas de influências e implicações (GEERTZ, 2011) e podem envolver o próprio ato de etnografar em uma experimentação intersubjetiva, tanto em termos físicos quanto intelectuais, com seu grau de conversação direta e conseqüente desarranjo das expectativas pessoais e culturais (CLIFFORD, 1998).

A observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos: de um lado, captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, através da empatia; de outro, dá um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda ou mais geral, regras estruturais, e assim por diante. Entendida de modo literal, a observação participante é uma fórmula paradoxal e enganosa, mas pode ser considerada seriamente se reformulada em termos hermenêuticos, como uma dialética entre experiência e interpretação (CLIFFORD, 1998: 33-34).

Esta porção também fez uso de leituras de obras de arte por meio de lentes da antropologia e da filosofia. Com o mesmo uso de uma congenialidade, uma simpatia identitária e uma sintonia entre os infinitos aspectos dos pontos de vista sobre as obras, esta interatuação permitiu a visibilidade de uma dupla consciência do intérprete, quer seja a de que é essencial a ele manter a identidade da própria interpretação, sem agressões a unicidade e ao conteúdo fidedigno e original da obra de arte, porém com a possibilidade de outras leituras refratárias e sempre novas (PAREYSON, 2001).

Ainda a partir dos dados produzidos, ademais, foram articulados gráficos percentuais em cada um dos capítulos para se compreender a distribuição por regiões brasileiras dos artistas selecionados para cada uma das edições do Arte Pará. Elucidativos para atestar e problematizar um argumento, inicial, inclusivo para a classe artística local e desejoso por novos esforços expositivos em Belém, sua dinâmica de transformação foi capaz de ilustrar

nuances ligadas à interculturalidade, à representatividade artística e aos exercícios, às vezes, comprováveis de tipos de colonialidade interna sob os auspícios da retórica reestruturada e reestruturante.

Em termos de disposição textual, não obstante, o primeiro capítulo tratou de agrupar os primeiros anos do Salão, de 1982 a 1986, momento este em que o mesmo não possuía um eixo curatorial e expográfico oficial. Em grande medida, este grupo de anos, cuja organização teve à frente Sônia Renda, primeira diretora executiva da Fundação Rômulo Maiorana, tomou textos e relatos de participantes dos Júri de Seleção e Premiação do evento para serem lidos à luz de uma tônica politizante e inclusiva para uma região tida como não participante dos circuitos oficiais e artísticos nacionais. Neste caso em questão, a pesquisa encontrou grande pontos de convergência entre pensamentos locais e outros advindos de premissas Pós-Coloniais e Decoloniais, com autores tais quais João de Jesus Paes Loureiro, Osmar Pinheiro Jr., Inge Valencia, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Adolfo Albán Achinte, dentre outros.

O segundo capítulo, neste decurso, já se ocupou com os anos de 1987 a 1999, tidos como um passo estruturante frente aos anos primeiros do Salão. Com a oficialização de um eixo curatorial já com Paulo Herkenhoff e com Claudio De La Rocque Leal, este tópico buscou analisar em que medida as edições do evento se ocuparam, analogamente, com um pressuposto Culturalista Boasiano e outro Estruturalista Levi-Straussiano, e tiveram impacto para fomentar, empoderar e aquecer a produção artística local, quer seja por meio de um eixo conceitual que atestava sua generalidade em meio a particularidades próprias, quer seja por meio de buscas estruturais fundantes, as quais poderiam fortalecer um entendimento do Pará sobre seu posicionamento constituinte em um mapa das artes visuais brasileiras.

Simbólico por marcar autores e textos que mudaram à luz de uma perspectiva histórica diferente, mas que guardam seus resquícios mesmo nas atuais reflexões (CALVINO, 2007), sua configuração, para além da ideia de um colecionismo de materiais heterogêneos, pôde evidenciar como o pensamento não é invariável e precisa ser tratado, bem detectou Geertz (2012), na forma de um projeto de descrição analítica e reflexão interpretativa, capaz de tornar uma rede de entendimentos sociais em fragmentos que ora se reforçam mutuamente, ora modificam nossos olhares sobre o futuro.

O terceiro capítulo¹⁷, por outro lado, já se ocupou com o intervalo de anos entre 2000 e 2011, momento este em que o trânsito de curadores do Salão se mostrou muito mais dinâmico, ainda que seguindo alguns dos rastros estabelecidos pela oficialização de um programa expográfico e curatorial no capítulo anterior. Muito mais fragmentário, desconstrutor e reconstrutor, face as expansões do próprio alcance do Salão para abarcar a paisagem urbana de Belém, com uma pontual edição a alcançar os municípios de Marabá e de Santarém, seu teor de coesão o inseriu na perspectiva de mostrar como as culturas carregam suas próprias historicidades dinâmicas e negociáveis, de maneira a tangenciar a premissa de sistemas mundiais relidos por categorias locais e nacionais (SCHWARCZ, 2005). Alguns dos autores utilizados foram James Clifford, Hal Foster, Roland Barthes, José Guilherme Cantor Magnani, Henri Lefebvre, Pierre Bourdieu, Ernesto Laclau e Chantal Mouffe.

O quarto capítulo, para marcar a culminância da presente tese, conversou com um formato de escrita etnográfico, e visou a relatar minhas experiências de convivência e de observação nas montagens do Salão, todas elas ocorridas durante os anos de imersão e de produção da pesquisa. Próximo a um diário de campo antropológico, atravessado por digressões de cunho conceitual, seu papel também foi o de coletivizar autorias, memórias, aproximar interlocutores, dilemas, modificações, todos presentes nos processos do *Being There* (o estar lá) etnográfico.

Este eixo final em questão esboçou minha interatuação nas montagens, mais especificamente, do Arte Pará entre os anos de 2012 a 2014, de maneira a revelar também meus estranhamentos frente à minha posição de proximidade/ amizade com organizadores e curadores, bem como por elucidar alguns dos aspectos das ações curatoriais e artísticas, etapa relevante para desmistificar o evento e tirá-lo de seu suposto formalismo simbólico, a fim de tratá-lo sob um viés sociocultural e, portanto, passível de erros e acertos nesse entre meio das ações humanas coletivas. Por sabermos que o Arte Pará é um projeto que transcorre, durante dois meses, com ações entre artistas, públicos e pesquisadores, minhas vivências processuais buscaram ensejar significações e energias específicas para conferir uma dimensão mais extensa à dinâmica geral da experiência humana.

¹⁷ Destaco que este e o posterior capítulo, o quarto, são os mais extensos da tese, muito em virtude de uma relação de acompanhamento experiencial do Salão propriamente dita, bem como por conta de uma estruturação mais abrangente dos mesmos para alcançar um maior número de equipamentos culturais expositivos e ações de extensão.

1

1. PRIMEIROS ANOS

1.1. Sobre Artes Visuais, Amazônia(s) e outros Imbróglis

O Arte Pará, conforme pontuado na parte introdutória desta tese, teve sua primeira ocorrência no ano de 1982 e foi acordado para ter a abertura de sua mostra expositiva na quinta-feira que antecede o Círio de Nazaré¹⁸. Delineado a partir de uma reunião de artistas, a qual foi idealizada e capitaneada pelo jornalista e Presidente do Grupo Liberal¹⁹, Rômulo Maiorana, este projeto de mostra visual, com uma grande trajetória de cunho competitivo, acompanhou o desenvolvimento, influenciou e deu visibilidade a parte de uma cena artística local. Mesmo com seu início sem um eixo diretor estabelecido, manteve uma recorrência anual até os dias de hoje, recorrência esta que lhe outorgou o título de um dos maiores e mais longevos Salões privados de artes visuais do país (MACHADO, 2011a).

Segundo Alexandre Sequeira²⁰, professor do curso de Graduação em Artes Visuais/UFPA, artista e curador de diversos momentos do Salão:

Acompanho o Arte Pará desde a sua primeira edição e creio que, em sua primeira década de realização, o evento buscou, principalmente, consolidar sua imagem no cenário local (já que, na época, não havia outro evento de arte acontecendo com regularidade na cidade ou talvez na região) e nacional (buscando estimular o envolvimento e participação de pessoas ligadas à cena artística de todas as regiões do país). Creio que, desde sua segunda edição, o evento já contava com importantes nomes do cenário nacional, compondo o corpo de jurados, como também com uma crescente participação de artistas de outros Estados da federação, o que a meu ver, contribuiu significativamente para oxigenar a produção e as discussões sobre arte no Estado. Nessa primeira década, o Salão se estruturava como uma mostra em moldes mais “convencionais”, sem um desenho curatorial que provocasse a constituição de núcleos de discussão entre as obras participantes. A mostra ocorria de forma regular, promovendo, talvez, em alguns momentos, núcleos de obras que guardassem alguma relação com a técnica empregada, ou, em alguns casos, com um tema específico. Associada a essa mostra, havia quase sempre uma sala especial que destacava um artista ou um recorte de conteúdo histórico da produção artística local e/ou nacional. Lembro, também, que, nesses primeiros anos, havia uma divisão de dois espaços distintos: um que abrigava uma mostra de Artes Plásticas; e outro que abrigava uma mostra de produção fotográfica – o Salão de Artes Plásticas acontecia no prédio de

¹⁸ O Círio de Nazaré ocorre em todo segundo domingo de outubro. Embora as primeiras edições do evento não tenham ocorrido na quinta-feira que antecede o Círio, logo esta data ficaria tradicionalmente estabelecida para o vernissage do Salão.

¹⁹ O Grupo Liberal é um conglomerado de mídia brasileiro, fundado em 1966, e representa o maior grupo em comunicação do Estado do Pará, sendo também um dos maiores do Brasil e grande afiliado à Rede Globo através da Rede Liberal. Após a morte de seu fundador, Rômulo Maiorana, em 1986, passou a ser chamado de Fundação Rômulo Maiorana. As Organizações Rômulo Maiorana são grandes rivais do Grupo RBA de Comunicação, pertencente ao político Jáder Barbalho, e possuem, no governo do Estado, ligado ao partido do PSDB, o seu maior cliente (ver mais em PINTO, 2013).

²⁰ A entrevista com Alexandre Sequeira foi realizada no dia 22/10/2014.

O Liberal [2º andar do antigo prédio do Hotel Baré, na Rua Gaspar Viana], e o de Fotografia na Galeria da Residência Maiorana, situada na Praça Batista Campos. Essa divisão deixou de existir a partir de 2004 (Alexandre Sequeira, Comunicação Pessoal).

Chamado, inicialmente, de Salão Liberal, este foi sincrônico ao surgimento da Fundação Rômulo Maiorana e possuiu, na organização geral, a própria diretora executiva da Fundação, Sônia Renda (Figura 01). Durante sua primeira edição, mesmo frente à ausência de um desenho curatorial, congregou os nomes de Ruy Meira, Benedicto Melo, João de Jesus Paes Loureiro, Paulo Cal, Nelito Pinto da Silva e Paulo Chaves para compor o inaugural Júri de Seleção²¹ (O LIBERAL, 1982; MACHADO, 2011a).



Figura 01. Sônia Renda e Roberta Maiorana, organizadora do evento e assessora da Fundação Rômulo Maiorana, respectivamente. Fonte: O LIBERAL, 1982.

No caso desta primeira edição, o volume extenso de artistas selecionados, com 59 nomes, bem indicou um início de trajetória muito mais marcado por um desejo de dar visibilidade local e impulsionar obras e artistas sem uma maior inter-relação expográfica. A urgência de um evento de arte organizado/ criado por não artistas, porém entusiastas da arte, misturada ao desejo inesperado de implementar um projeto com aquele intento para a região, ganhou baixa repercussão entre os nomes locais de maior destaque, baixa repercussão esta

²¹ O Júri de Seleção e, posteriormente, o Júri de Premiação buscavam congregam nomes de artistas, curadores, críticos de arte e acadêmicos. Em cada edição do evento, novos jurados trabalhariam, mediante critérios objetivos e subjetivos, para dar um caráter dinâmico, mais autêntico e negociável aos artistas selecionados e premiados do Arte Pará.

possivelmente ocorrida também pela inexistência de qualquer incentivo financeiro²² para angariar apoio para um projeto que, naquele momento, ainda estava em vias de consolidação.

Para P.P. Condurú²³, artista visual paraense presente logo nos primeiros anos do Salão,

O Arte Pará surgiu, eu acho, em 1981, 1982, com o Rômulo Maiorana, que tinha acabado de inaugurar a TV Liberal [esta teve sua abertura no ano de 1973]. Tinha um prédio lá, ocioso na parte de cima. E ele, quase como um Assis Chateaubriand, tentou copiá-lo e começou a mexer com artes visuais. Mas, nessa época, eram pinturas e desenhos. A fotografia já entrou assim, de gaiato! E ele fez esse Salão lá, aberto a todos. Então, ele queria mais era encher o Salão, que era grande. Foi muito feio, muito ruim mesmo! Parece que, daquilo ali, ele ficou morrendo de medo do segundo movimento dele, porque houve muita crítica dizendo: “Porra! Os bons, ninguém participou!”. Por que ninguém participou? Porque, noutros Salões, fora do Pará, rolava grana! Então, quando rolar grana, os profissionais vão entrar! (P.P. Condurú, Comunicação Pessoal).

Podemos acrescentar, neste contexto, que o Arte Pará pôde mais efetivamente rascunhar algum tipo de eixo narrativo graças aos membros do seu Júri de Seleção, Júri este que tinha uma relevante parcela de envolvimento com o mundo das artes visuais no Pará e que tentou, então, cumprir com uma função que deveria ter ficado a cargo de um equivalente a curador ou da própria comissão de organização no evento. Nesse caso, os reais responsáveis pela coesão, ainda que irregular, do Salão foram, portanto, os já mencionados Ruy Meira, Benedicto Melo, João de Jesus Paes Loureiro, Paulo Cal, Nelito Pinto da Silva e Paulo Chaves.

Estes membros supracitados, em todo caso, somente puderam externar suas compreensões estéticas, naquela conjuntura, mais por meio de textos e de publicações ocorridas em outros veículos de comunicação, tantas vezes em datas posteriores à primeira edição do evento, já que as próprias oportunidades, nos jornais locais, eram muito esparsas, superficiais e meramente informativas. Aliado a este dado, devemos destacar que o catálogo oficial da mostra, inexpressivo e descritivo, só trazia, em folhas datilografadas, os nomes dos selecionados e um breve texto de apresentação do Salão, sem maior enfoque conceitual. Seja como for, foi por meio dessas alternativas outras de mapeamento teórico de alguns dos membros do Júri que se buscou observar qual intento poderia conferir alguma carga de coesão expositiva para o primeiro ano do Arte Pará, intento este declaradamente alinhado a uma ideia

²² Esta situação fica realmente dramática se pensarmos que incentivos financeiros somente irão ocorrer para os artistas selecionados na edição do ano de 2011, já com a curadoria de Ricardo Resende.

²³ A entrevista com P. P. Condurú foi realizada no dia 14/11/2015.

de uma visualidade amazônica, sendo esta última uma proposição artístico-conceitual afinada com a política cultural da Fundação Nacional de Artes (Funarte).

Os chamados ideais de uma visualidade amazônica revelaram, por conseguinte, uma estreita relação com os debates do *1º Seminário sobre as Artes Visuais na Amazônia*, seminário este ocorrido após à abertura do Salão, já no ano de 1984, em Manaus, paralelamente ao *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*. Este Seminário, organizado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), sob direção de Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 1985; MOKARZEL & MANESCHY, 2010), rendeu o livro *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*, espécie de compêndio com a transcrição das conferências apresentadas, caso das de Vicente Cecim, Berta Ribeiro, Osmar Pinheiro Jr., Carlos Zílio, João de Jesus Paes Loureiro, dentre outros, tornando-se um importante documento histórico para se acessar alguns dos ideais que circundavam os ensejos de indivíduos ligados às artes visuais na região e, por extensão, às do salão Arte Pará nos seus primeiros anos.

Para melhor detalhar este contexto de reflexão conceitual e empírica, o ensaísta e representante da cultura amazônica neste contexto de re colocação cultural João de Jesus Paes Loureiro²⁴ destacou:

Esse livro, *As Artes Visuais na Amazônia*, foi um projeto que teve a idealização e aprovação na Funarte pelo Paulo Herkenhoff. E aqui em Belém, a pessoa que ficou encarregada de desenvolvê-lo foi o Osmar Pinheiro Jr., que era artista plástico. O Osmar convidou o nosso fotógrafo, Luiz Braga, para, junto com ele, percorrerem as áreas ribeirinhas, periféricas da cidade e fazer a documentação fotográfica, no caso aqui do Pará, a documentação fotográfica dessa visualidade. Na verdade, paraense e amazônica da época. Quando eles estavam com esse material todo pronto, eles me procuraram e me colocaram a par do projeto. Eu fiquei com as fotografias e com, digamos assim, o piloto do projeto só para ter uma ideia da abrangência dele. E me pediram para fazer um texto teórico sobre essa experiência. E o texto que eu escrevi foi com o nome *As Fontes do Olhar*. Ele nem é propriamente aquele que está no *Visualidade Amazônica*. No *Visualidade Amazônica* eu falo da questão do colonialismo, se não me engano. E da questão da transformação artística, de certa forma, também. Mas nesse caso, só para poder situar duas coisas: o *Visualidade Amazônica*, aquele livro, ele resultou já de uma segunda etapa desse projeto que foi desenvolvido com a coordenação do Osmar Pinheiro Jr. E a segunda parte que seria o seguinte: um seminário em Manaus e, em seguida, um outro seminário em Belém. Para o seminário de Manaus é que foram solicitados aqueles textos, que são ligados a vários ângulos da questão aqui da Amazônia nessa área. E eu escrevi aquele texto especificamente para ler na minha conferência lá nesse seminário para depois ser incluído no livro. O segundo seminário que seria no Pará já não ocorreu, por que houve uma crise na Funarte e, pra te dizer um detalhe, a Funarte nem tinha recursos mais, eu não sei por que motivo ou projeto para imprimir o livro. E só fizeram toda a editoração. E como eu estava, nessa época, na Secretaria Municipal de Educação e Cultura, então eu concordei em fazer uma parceria e nós imprimimos aquela edição.

²⁴ A entrevista com João de Jesus Paes Loureiro foi realizada no dia 12/05/2016.

Foi com recursos da SEMEC que se imprimiu, dentro do projeto cultural da própria SEMEC, uma colaboração com a Funarte. Mas a editoração e tudo veio da Funarte, supervisionado pelo Paulo Herkenhoff. É curioso, só um detalhe, digamos assim, é que essa parceria com a Funarte rendeu uma outra situação na SEMEC, que foi a aquisição que nós fizemos, em parceria SEMEC e INACEM [Instituto Nacional de Cinema], nós fizemos a compra de equipamentos de um estúdio cinematográfico para se criar em Belém um polo de cinematografia aqui da Amazônia [referência ao CRAVA, Coletivo de Realizadores da Amazônia]. E nós intitulamos, naquela época, como se fosse um laboratório para as pessoas aprenderem a filmar, realizarem filmes, por que equipamento se tinha. E o CRAVA, quando fechei esse convênio com o INACEM – ou foi a Embrafilme? Com o Kalil, que era o presidente –, nós fizemos durante um ano uma série de oficinas, cursos, com duração de um mês cada uma delas, correspondendo a cada etapa da realização de um filme, desde o roteiro, até a realização final, digamos assim, o original do filme, já montado, com o som etc. E eu estou carregando essa experiência, por que é dessa fase. Inclusive, para cada curso, vinha um grande cineasta ou vinha um roteirista, um gravador de som, por que se tinha som direto para gravar, montador. E o roteiro e a realização do documentário que restou daí como primeira experiência, foi tudo elaborado pelos alunos com a supervisão dos professores que vinham de cada etapa. Então havia um interesse muito grande em incentivar a promoção de oportunidades para a criação artística, no caso do CRAVA, do cinema, aqui em Belém, para que pudesse ter uma qualidade de repercussão nacional. Esse me parece que era o mesmo espírito, do ponto de vista de Salão de arte, era o mesmo espírito do Arte Pará, através do idealizador, que foi o Rômulo, e da diretora que tinha toda e total condução do Salão, que era a Sônia Renda. E a Sônia Renda é que me convidou para a participação dessa primeira etapa. E, no meu entender, a grande expectativa e o grande interesse do Rômulo àquela altura, e operacionalizado pela Sônia e pelas pessoas que colaboraram, era dar condições e visibilidade para as artes visuais aqui no Pará e na Amazônia, mas sobretudo no Pará. E que através dessa exposição, os artistas pudessem ter uma repercussão em nível nacional. Então, era esse o espírito do Arte Pará que, com o passar do tempo e com a contratação posterior de curadores já de experiência nacional, seja do Rio ou seja de São Paulo, o Salão foi se transformando num Salão também de integração entre expositores locais com abertura para expositores de fora do Estado também. Suponho que a ideia era poder favorecer mais essa interligação entre a arte visual local e a visualidade que se estava praticando no Brasil e em outros lugares. Em suma, um desejo de dar maior propulsão. Além do mais, sobretudo com orientação do Paulo Herkenhoff, o Salão foi se voltando mais para o experimentalismo, a partir da cultura popular, dando uma certa ênfase, um espaço de prestígio ao Salão Arte Pará, que no começo não era tão evidente, por que era mais um Salão de exposição propriamente. Como todo início de um projeto desse tipo, era um Salão incentivador, que mostrava o resultado dos trabalhos. Claro que com a continuidade, a consolidação do projeto, ele foi adquirindo essas outras dimensões, que eu acho ótimas, de ser também um incentivador, um certo tipo de pesquisa a um certo tipo de experimentação atual no campo das artes (João de Jesus Paes Loureiro, Comunicação Pessoal).

Osmar Pinheiro Jr. (1985), a partir das informações concedidas por Paes Loureiro, é um dos nomes que ganha, portanto, atenção por ser, neste supracitado livro, *As Artes Visuais na Amazônia*, um relator de alguns dos elementos para se entender esta tônica da visualidade em questão. Para ele, pelo fato da região apresentar a sobrevivência de formas de cultura específicas, caso não semelhante ao que ocorreu em outras regiões do país – o processo de colonização no Nordeste, para o autor, por exemplo, massacrou, em grande medida, a cultura local, gerando um novo substrato cultural –, era destacável a produção artística deste período em foco, pois, em seu conjunto, apresentava ruídos destas sobrevivências culturais, além de

uma mudança de ótica em relação a um quadro anterior de “reprodução tardia de ecos distantes da arte moderna, bem como um desvencilhamento de parte de um isolamento tornado em condição de prática por uma pequena elite, sequiosa de diferenciação cultural” (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 94-95).

Ainda segundo o texto do artista plástico, o qual foi selecionado e premiado em variadas edições do Arte Pará, tal visualidade emergente e relevante para ser valorizada dialogava com as “práticas de uma tecnologia de base em processo de extinção, especialmente da cultura pesqueira, que envolveria a construção de barcos, canoas, remos, instrumentos” (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 96). Para o mesmo, neste enredo, as organizações cromáticas de fachadas e de embarcações oriundas de uma tradição mestiça, donas de admiráveis rigor e inteligência, eram também assimiladas artisticamente e aliadas às geometrias de papel de seda dos papagaios e das rabiolas, a ponto de revelar condições particulares de uma outra ordem, distinta da corriqueira do mercado institucionalizado da arte. Nesta ordem diversa e contra hegemônica, portanto, o suporte da obra poderia ser a casa, o barco, o boteco, o papagaio, o brinquedo, o instrumento de trabalho, sem contar que os artistas seriam todos os sujeitos amazônicos, para não falar dos próprios mestres, já reconhecidos pela população por seus nomes.

Os processos técnicos, celebrados por esta mudança paradigmática, pontuemos, no território das artes visuais paraenses, envolveram “a construção de objetos, as resinas, pigmentos, entrecascas de árvores que são papéis artesanais, variedades de madeiras e cipós” (PINHEIRO JUNIOR, 1985: 97) e passaram a buscar uma consciência crítica de um universo de referências entrecruzadas entre o utilitário e o lúdico, o oficial e o não-oficial, e entre temporalidades diversas. Tal consciência, por apontar uma continuidade dialógica com as tradições da cor oriundas das práticas da arte plumária indígena; por também ser História Sensível, Cosmovisão, Ensino e Ancestralidade, firmava-se, nesse caso, como estratégia silenciosa de resistência cultural – ou o que o mencionado artista cunhou por estética do prazer (ver também PAES LOUREIRO, 2008).

O breve texto de apresentação do primeiro catálogo do Arte Pará, escrito por João de Jesus Paes Loureiro (1982), pode ser pensado como convergente com muitos dos apontamentos de Pinheiro Júnior, uma vez que, igualmente, destacava a importância, naquele recorte temporal, para a proposição de um espaço de liberdade artística ante sua condição de reinscrição essencial e ancestral – e aqui podemos pensar em uma ocasião de virada logística para a dimensão das artes visuais locais não somente pela autocrítica quanto às abordagens

empregadas no seu passado, como por sua concretização sintomática em um presente mais dinâmico e cheio de transformações. De certa forma, devemos acrescentar, esta erupção de um novo contexto de produção e reflexão para as artes visuais ainda pôde ser lida pela ocorrência da Primeira Mostra Paraense de Fotografia (FotoPará²⁵), organizada pela emergente associação Fotoativa, capitaneada por Miguel Chikaoka²⁶, na extinta Galeria Ângelus²⁷.

Se os textos da *Visualidade Amazônica* surgiram exatamente como uma forma de criticar e abrir espaço para a situação de colonialismo cultural que se vivia e ainda se vive, de certa maneira um pouco mais atenuada, se havia esse pressuposto, no caso do Arte Pará era diferente. O Arte Pará queria promover o que estava sendo feito, até por que tinha que levar em conta os trabalhos existentes, uma vez que o Arte Pará era um recolhimento de coisas que, individualmente, os artistas deveriam fazer, cada qual seguindo seu ponto de vista, sua tradição etc. Ele não nasce num sentido, digamos, de uma visão crítica na relação região e Brasil. Ele nasce em um sentido de impulsionar o que estava sendo feito na região, para ter uma visibilidade local e, possivelmente, extra local. Então são duas situações que se completam, por que o fato de ter, o que foi demonstrado pelo Arte Pará, uma produção artística de alto nível entre nós fortalece aquela visão crítica que nós tínhamos do isolamento que se vivia e, ao mesmo tempo, de uma forma de marginalidade diante de uma compreensão nacional de valor da questão das artes plásticas. Diria que, no caso do Arte Pará, você tem a valorização da realização, no modo como ela estava sendo realizada. E a *Visualidade Amazônica* é uma forma crítica de ver a dependência cultural e a busca de fortalecer novas visões, novos valores, que pudessem competir também com esse contexto nacional, no mesmo plano de igualdade e com a mesma atualidade estética e compreensão artística (João de Jesus Paes Loureiro, Comunicação Pessoal).

Paes Loureiro (1985), mesmo lido por seu texto para o livro *As Artes Visuais na Amazônia*, demonstrou em que medida pensamentos-ações eram difusores, neste momento, de um novo entendimento politizado para as artes visuais locais (reiteremos que o mesmo era, então, o Secretário Municipal de Educação e Cultura de Belém). Muito interessado, neste caso, em uma problematização sobre o binarismo existente e separatista entre alta cultura e baixa cultura – e a atribuição corrente de alta cultura para o que vinha de fora e baixa cultura para a produção local –, o ensaísta reiterou sintonia com alguns dos discursos

²⁵ O FotoPará ocorreu entre os anos de 1982 a 1984. A partir dessas experiências de trocas e discussões de processos fotográficos, na passagem de 1983 para 1984, nasceu a FotoAtiva, gerida paralelamente à fundação do Grupo FotoPará e mais tarde transformada em Associação (MOKARZEL, 2014).

²⁶ Miguel Chikaoka tem uma trajetória local que remonta ao começo da década de 1980, quando abandonou a carreira de engenheiro para trabalhar como repórter fotográfico em Belém. Paulista, nascido em Registro, interior de São Paulo, é ainda hoje um grande artista e educador, participante ativo de grandes iniciativas fotográficas para o Estado (ver mais em MOKARZEL, 2014).

²⁷ A Galeria Ângelus, juntamente com a Galeria Theodoro Braga, funcionou no Theatro da Paz, sendo a primeira localizada na área do *foyer* do prédio. A Galeria Theodoro Braga, não obstante, funcionou nos fundos do teatro, área correspondente à sua função administrativa. Embora a Ângelus tenha encerrado suas atividades em 1983, a Theodoro Braga ainda ficou no local até seu fechamento em 1985, quando, então, foi transferida para um novo espaço na Fundação Cultural Tancredo Neves, Centur (MEDEIROS, 2012).

descolonizadores em voga, os quais deveriam “servir a sujeitos concretos, em especial às classes populares, aos homens da religião, aos seres dos rios e dos campos, categorias de subalternos e marginalizados do processo controlado de nosso desenvolvimento” (PAES LOUREIRO, 1985: 114) para possibilitar outro ritmo de atenção e importância para a visualidade local.

Esta mesma tônica, a qual “questionava um conhecimento operacionalizado por uma linguagem que calava nossa fala; uma linguagem que recusava a nossa diferença; que plantava as sementes do silêncio em nossa voz” (PAES LOUREIRO, 1985: 117), demarcou um posicionamento contra hegemônico e vivo, pois também tratou de declarar, como estratégia, a apropriação da herança do colonizador (capturar o capturante) para romper com o círculo da cultura como prisão – algo que Bhabha (2003a), alguns anos mais tarde, marcaria como a reinscrição política do signo, de acordo com novos lugares de enunciação (ver também SCHMIDT, 2011).

Na Amazônia, vive-se, de corpo presente, o choque entre a linguagem do colonizador com a do colonizado; a linguagem niveladora da colonização que procura recusar a diferença, isto é, a fala do colonizado; a linguagem sobreposta à cultura. Daí a necessidade de uma fala, onde o diferente se afirme como sentimento e pensamento crítico, e a região deixe de ser apenas cenário de ilustrações e teorias, e passe a ser vista por dentro, como quem olha “da região”, e não como quem, mesmo de dentro, olha “a região”. O olhar de fora tem sido o olhar de rapina. É preciso um olhar de dentro, que “rapine” (PAES LOUREIRO, 1985: 118).

A antropóloga Inge Valencia (2011), quando de seu estudo sobre as genealogias de um pensamento descolonizante na América Latina, é passível aqui de ser tomada como paralelo historiográfico para se aprofundar a noção de em que medida o local também estava contaminado por uma lógica descentralizadora e crítica mais ampla e interconectada. Nesse sentido, a mesma delineou três gerações importantes para se estabelecer nexos temporais, os quais mostram como o solo teórico latino-americano foi favorável, cheio de peculiaridades e, por que não, tantas vezes antecipatório aos debates que vieram a ocorrer em outras geografias quanto aos efeitos de se valorizar epistemes críticas e não hegemônicas – e aqui podemos aludir sobre como os intelectuais ligados à Visualidade Amazônica possuíam muitas características simétricas e dialógicas, se postos em paralelo com toda essa trajetória de pensamento insurgente, visto a Amazônia ser um território continuamente tratado por olhares colonizadores nacionais e estrangeiros.

A primeira geração, nesse caso, emergente no final do século XIX e composta por nomes como os de José Carlos Mariátegui, Manuel Gonzáles Prada e Victor Raúl Haya de la Torre, Manuel Quintín Lame e José Martí, muitos deles peruanos e cubanos, manifestou uma forte inquietação e debate sobre as culturas populares, as populações indígenas e campesinas, sendo estas últimas ligadas a problemas de exclusão e discriminação por conflitos alicerçados em pertencimento de terras. Ainda que, muitas dessas ações, paralelas aos processos de independência de Estados da América Latina, não tenham ganhado maior força – devido não à descolonização, mas por causa da substituição desta descolonização por formas de colonialismo interno (ver MIGNOLO, 2003) –, tais chaves de entendimento já anunciavam a necessidade de emancipações Decoloniais.

A segunda geração, de acordo com a autora, marcada pelo começo da agroindústria e pela proletarização rural em começos do século XX, pensou e mobilizou contextos locais com os nomes de María Cano, José María Aguedas, García Nossa, Gerardo Molina e Ignacio Torres Giraldo, dentre outros. Suas discussões trouxeram questões ligadas à emancipação de mulheres trabalhadoras e rurais, à convivência na diversidade racial e o respeito à autodeterminação de sujeitos quanto aos seus territórios, além de uma necessidade de redistribuição rural de acordo com objetivos de progresso acordados mutuamente entre classes.

A terceira geração, por fim, já relacionada ao contexto interpretativo de construção da nação, dirigiu muitos dos seus debates para compreender as causas do período de violência na Colômbia, as lutas por terras, além de eixos relacionados à inclusão e à coexistência igualitária de etnias diversas. Nomes como os de Orlando Fals Borda, Jesús Antonio Bejarano, Eduardo Umaña Luna, María Teresa Findji, Luís Guillermo Vasco e Virginia Gutiérrez de Pineda foram alguns dos componentes deste agrupamento, responsáveis por toda uma rede de ideias retroalimentares para se problematizar, mais à frente, condições geo-históricas na América Latina (VALENCIA, 2011).

Vale acrescentar que estas gerações mencionadas por Inge Valencia, importantes para se revelar entendimentos constituintes e fundadores para os questionamentos sobre a colonialidade e a libertação, fizeram uso de um vasto território do ensaísmo literário ao marxismo latino-americano, passando pela teoria da independência à filosofia da libertação. Seus discursos trouxeram não somente ativistas, como escritores, antropólogos, filósofos, políticos, teóricos da literatura, entre outros intelectuais, de maneira a irrigar um solo politizante, difuso e intenso para entendimentos perspectívos de dilemas empíricos e

epistemológicos na América Latina, distinto em muitos aspectos do pensamento Pós-Colonial desde suas genealogias²⁸ histórico-epistemológicas (VALENCIA, 2011; PINTO, 2012; BALLESTRIN, 2013) – e os debates dos primeiros anos do Arte Pará também estiveram inscritos em uma ordem de pensamento-ação alinhada contextualmente para se empoderar a Amazônia frente aos discursos exploratórios e excludentes. Estes debates/ práticas, não obstante, também se fizeram amplificados, já que foram, de alguma forma, aquecidos pela redemocratização nacional do país – vivíamos, então, os últimos anos da ditadura militar – e por um novo juízo, para além de suas inevitáveis e necessárias críticas, de conexão e tentativa de buscar equidade.

Contemporâneo a uma atuação expandida e mais atuante do curso de Educação Artística/ Artes Visuais da Universidade Federal do Pará – atuação evidenciada pela mostra de obras de alunos, organizada por Osmar Pinheiro Jr., no Teatro da Paz –, o Arte Pará, por meio de seus pares mais atentos à dimensão discursiva da arte, foi tangenciado por uma ordem crítica descentralizadora, de maneira a apoiar e divulgar, deliberadamente, nomes locais como os de P. P. Condurú, Dina Oliveira, Alexandre Sequeira, Acácio Sobral, Emmanuel Nassar, Simões, Jorge Eiró, Jocats, Emanuel Franco, Geraldo Teixeira, Marinaldo Santos, Rosângela Britto, Elza Lima, Luiz Braga, dentre tantos outros (MEDEIROS, 2012). Tornou-se, sob esses argumentos iniciais, já um interessante marcador, pensamento-ação, a partir de uma tônica que guarde as suas devidas proporções, para se ativar novos desdobramentos para uma História da Arte Paraense.

1.2. Diferentes, Desiguais e Desconectados

Siguiendo la propuesta del teórico peruano Aníbal Quijano, apuntamos la necesidad de construir un nuevo acuerdo visual transcultural al cual se podría definir como un diálogo *inter-epistémico* entre los regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocéntrica y aquellas culturas visuales otras que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/ colonialidad (BARRIENDOS, 2008: 03).

²⁸ Para um maior entendimento dessa dissensão entre o pensamento Pós-Colonial e o pensamento Decolonial, Walter D. Mignolo (2003), portanto, observou que o Pensamento Pós-Colonial possuía, como fronteira cronológica da modernidade, o século XVIII do Iluminismo. Todavia, em virtude das problemáticas de Mignolo serem ancoradas nas heranças coloniais dos impérios espanhol e português, o autor, com a pretensão de não excluir a lógica colonialista da América Latina, optou pelo século XVI como horizonte de um sistema mundial Colonial/ Moderno e, portanto, de primeira ordem, se comparado aos efeitos posteriores do Iluminismo e da Revolução Industrial (ver também CASTRO-GÓMEZ & MENDIETA, 1998).

Vicente Cecim²⁹, muito possivelmente, foi um dos intelectuais a ocupar um posicionamento frontal, pelo menos em termos conceituais, para se rascunhar uma descolonização da Amazônia. Para o autor, também componente do Seminário de 1984, o imaginário³⁰ seria uma ferramenta preponderante e capaz de fazer uma leitura crítica e empoderadora ante esse contexto de desigualdades na região, de maneira a tomar para si o papel de enfrentar nossa sociedade, possuidora de ruídos coloniais, para visibilizar a face oculta de quem realmente seria participante desses males epistemicidas (CECIM, 1985).

Se continuarmos a pensar nesta tônica descolonizante, encontrada, a partir do imaginário, nos círculos artísticos da cidade, torna-se ainda mais compreensível detectar em que medida foram dados passos à frente pelo Salão Liberal (Arte Pará) nos seus anos de estruturação e estabelecimento – o imaginário foi, neste momento, encarado como território de destaque e que carecia de incentivos para se estabelecer uma nova carga de valorização aos modos de vida, artefatos materiais e sujeitos amazônicos. Desse modo, a segunda edição do Salão apresentou um ponto considerável para uma mudança na sua contribuição ao fomento cultural, via o reconhecimento financeiro do imaginário artístico: a inauguração da premiação de 300.000,00 (Trezentos Mil Cruzeiros) para três grandes prêmios, nas categorias de desenho, pintura e fotografia. Esta inserção, provavelmente, foi uma das responsáveis pelo crescimento considerável de artistas participantes, com um número total de 72 artistas, com 170 trabalhos expostos, e que, mediante um Júri de Seleção e Premiação, composto por Maria de Nazaré Vieira, João de Jesus Paes Loureiro, Paulo Chaves Fernandes, Benedicto Melo, Mario Pinto Guimarães, Reinaldo Silva Junior e Gileno Tavares, premiou, pela primeira vez na trajetória do evento, Dina Oliveira (Prêmio Salão Arte Liberal de Pintura) com *Ela, Era e Nós*; Breno Santos (Prêmio Salão Arte Liberal de Fotografia) com *Sombras do Garimpo, Pausa e Caminhando sem Andar*; e P.P. Condurú (Prêmio Salão Arte Liberal de Desenho) com *Salve tu se puder, Poltrona Barata Senhor* e xxx*****x (O LIBERAL, 1983a).

De acordo com P. P. Condurú, importante informante para revelar outras camadas destas relações do Arte Pará:

²⁹ Destaque, nesse contexto, para o Manifesto Curau, escrito por Vicente Cecim e lançado durante o Congresso da SBPC - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, em 1983, em Belém. Tal manifesto é outro documento a destacar a força de toda esta cena que ocorria na própria cidade, pois foi também sinalizador da necessidade local de libertações teóricas, visuais e psicológicas frente ao padrão colonizador imposto a ela (CECIM, 2009).

³⁰ Gilbert Durand (1989) interliga diretamente a relação entre imaginário e cultura, relação a qual se expressa através da religião, da arte, da linguagem e de outras ferramentas psico e socioculturais. Nesse caso, os sujeitos que integram o mundo e têm que adquirir consciência de si mesmos e do mundo em que vivem, fazem uso da imaginação como ferramenta mediadora.

Sei que eram 03 premiações, e era uma das coisas que a gente tava copiando do *Salão do Desenho Brasileiro*, no qual eu também fui premiado, e que eram 15 prêmios de 25 mil. E toda essa galera que trabalhava sério, colocou trabalhos. E é engraçado que, nessa hora, a fotografia entra como um ponto alto. A fotografia também é muito forte no final da década de 1970 pra 1980 aqui em Belém, com Miguel Chikaoka! O Luiz Braga meio que ensaiando! Mas o Miguel Chikaoka deu muita força na galera que fazia foto em jornal, fotojornalismo. Então era um movimento que não dava pra ser apagado. Então, tiveram que colocar essa categoria. Porque era por categoria e era uma visão assim! (P.P. Condurú, Comunicação Pessoal).

Os locais de apresentação da edição do evento de 1983, por conseguinte, ocorreram, mais uma vez, na Galeria de *O Liberal* (Figura 02 e 03) e na Galeria da Residência Maiorana. (O LIBERAL, 1983a; O LIBERAL, 1983b). Estes locais de exposição, ainda que em grande medida pequenos e inconvenientes para o volume de artistas e obras seleccionadas, prefiguraram-se, não obstante, como células portadoras de certos pensamentos atentos às condições e dilemas geohistóricos e sociopolíticos locais, instaurados pela colonização e pela distribuição irregular de bens e capitais simbólicos.



Figura 02. Visão da Abertura do Salão Liberal (ou Salão Arte Pará), no antigo espaço da Galeria de O Liberal, no dia 11 de outubro de 1983. Fonte: O LIBERAL, 1983a.



Figura 03. Visão Panorâmica do Salão Liberal (ou Salão Arte Pará), no antigo espaço da Galeria de O Liberal.
Fonte: O LIBERAL, 1983c.

Quando o Arte Pará de 1984 ocorreu, um Júri de Seleção e Premiação conhecido nacionalmente foi dado como um novo passo pela organização do Salão para se estabelecer um marcador de maior legitimação e credibilidade para a sua atuação no cenário nacional (MACHADO, 2011a). Composto pelos críticos de arte Marc Berkowitz (de origem russa e radicado no Brasil), Wilson Coutinho (RJ) e Casemiro Xavier de Mendonça (SP), esta inserção foi aliada ao fato de o evento também ganhar maior divulgação em todo o território nacional, aspectos estes ressaltáveis para um crescente posicionamento entre fronteiras, com uma participação competitiva e produtiva para as artes não somente locais.

De certa forma, estas operações de adaptação do evento às necessidades práticas e políticas do contexto local-nacional, em muito, puderam tangenciar os pressupostos do grupo de intelectuais que participou do chamado *Giro Decolonial*³¹. Interessados em alternativas para o desenvolvimento de modos de vida mundializados, em vez de desenvolvimentos alternativos para modos de vida mundializados, as operações teóricas e políticas deste grupo buscaram uma engenharia distinta da lógica contraproducente da homogeneidade cultural

³¹ O *Giro Decolonial* foi um termo cunhado por Nelson Maldonado-Torres, em 2005, para o evento *Mapping Decolonial Turn*, em Berkeley. Inserido em uma perspectiva descolonizadora e relacional ao antigo Grupo Modernidade/ Colonialidade, teve, na figura do antropólogo Walter D. Mignolo, um de seus maiores relatores para anunciar a descolonização como terceiro elemento, no caso político e reivindicatório, da então dupla inscrição Modernidade-Colonialidade (CASTRO-GÓMEZ & MENDIETA, 1998; GROSFUGUEL, 2008; MIGNOLO, 2010).

global, engenharia muito análoga às observadas pelo Arte Pará por buscar uma agenda inclusiva e não subjugada, porém inteligente para ganhar mídia a um contexto fora do eixo Sul-Sudeste do país.

Sejam estas operações do evento também possíveis de ser chamadas de pensamento liminar, sob a ótica de Walter Mignolo, ou de política cultural, sob a ótica de Arturo Escobar, fica observável que o Arte Pará traçou a necessidade de uma cultura regida “por histórias locais, pela (des)subalternização do conhecimento local e por uma descolonização epistemológica como crítica radical à presunção de ‘benefícios para todos’, que rege os projetos globais” (MIGNOLO, 2003: 407). Com um caráter de não tratar uma diversidade de pensamentos, opções de vida, maneiras diferentes de fazer, sentir e pensar arte sob uma leitura estética estritamente canônica e, portanto, não agenciada, a recorrência do Arte Pará reiterou uma necessidade de visibilidade e dignidade a outros tipos de produção material e simbólica, inclusive àquelas não encontradas nos circuitos institucionalizados de então, porém fundamentais e constituintes para se exercer um papel de resistência sociopolítica ao que fomos, ao que somos e ao que queremos ser.

O pensamento liminar não é uma contracultura, mas a negação da negação de “barbarismo”; não é uma síntese hegeliana, mas a absorção dos princípios “civilizadores” pela “civilização do barbarismo”, uma “fagocitose” da civilização pelo bárbaro e não o bárbaro se curvando e entrando na civilização. [...] O “pensamento liminar”, com toda sua complexidade (geo-histórica, sexual, racial, nacional, diaspórica, de exílio etc.), é uma forma de pensamento que emerge como reação às condições de vida cotidiana criadas pela globalização econômica e pelas novas faces da diferença colonial (MIGNOLO, 2003: 409-410).

De acordo com o ratificado pelo catálogo, agora, com imagens do Júri de Seleção e dos ganhadores, o Primeiro Prêmio foi dado a Sérvulo Esmeraldo (CE), com três esculturas sem título; o Segundo Prêmio ficou com César Romero (BA), com sua fotografia *Tamborettes de Festa*; o Terceiro Prêmio ficou com Simões (PA), com seu desenho *Beti e Mateus*; e o Quarto Prêmio ficou com Jocats (PA), com sua gravura s/ metal *Jirau*. Com a presença também de artistas convidados – Alcyr Meira (PA), Benedicto Melo (PA), Bianca Menescal (CE), João Pinto (PA), Luiz Braga (PA), Mário Pinto (PA), Pedro Pinto (PA) e Ruy Meira (PA) – esta edição apresentou 24 selecionados, obtidos após a análise de 193 inscritos (MACHADO, 2011a), com destaque para a participação de Alexandre Sequeira, Emanuel Franco, Emmanuel Nassar, Haroldo Baleixe, Jorge Eiró e de Osmar Pinheiro Júnior, mais uma pequena e inaugural inclusão de quatro artistas de fora do cenário local das artes – caso

dos já mencionados ganhadores Sérvulo Esmeraldo (CE) e César Romero (BA), mais Claude Lariou (SP) e Waldemar Gomes Filho (PE).

O Arte Pará 1985, por continuidade, trouxe novamente Sônia Renda à frente da organização e, semelhante às edições anteriores, teve sua ocorrência na galeria de O Liberal e contou, mais amplamente, com a presença de artistas de outros Estados no seu corpo de selecionados. Com um Júri de Seleção e Premiação composto por Aline Figueiredo; Aracy Amaral; João de Jesus Paes Loureiro; Olívio Tavares de Araújo e Rui Guilherme Barata, o Primeiro Prêmio foi concedido a Emmanuel Nassar (PA), com uma acrílica sobre tela s/ título; o Segundo Prêmio a Simões (PA), com um desenho s/ título; o Terceiro Prêmio a Luiz Braga (PA), com a fotografia *Arquitetura do Acaso I*; e o Quarto Prêmio foi concedido a Osmar Pinheiro Jr. (PA), com a pintura em acrílica *Tapumes VII*.

É nesse contexto que se torna pertinente ressaltar que, de acordo com Paes Loureiro (1985), aquele período também trazia, por responsabilidade, uma atuação e um entendimento contraproducentes a um passado que nos fez viver, secularmente, em um estado de exceção. Observado o fato, ainda de acordo com o autor, do passado ter se tornado um compromisso com o engano, engano este responsável para que a Amazônia desesquecesse de si mesma para ser reflorestada por vozes não mais obedientes a uma história devastada, podemos acrescentar que aquela edição firmou um interesse por combater as imposições racionalistas e encarcerantes à dimensão local em relação aos centros geopolíticos do conhecimento. Cabe ainda destacar, sob esses argumentos, que a Amazônia deveria ser defendida prática e simbolicamente, visto ainda ser parte de um projeto racionalista de civilização³² mais amplo, com intuítos de uma domesticação exploratória, genocida e daninha.

Análogo às colocações de Paes Loureiro, Adolfo Albán, conectado com uma leitura sobre a produção visual latino-americana, explicitou:

El nuevo mundo se iría conformando sobre la base de la imposición de la visión, normas y costumbres del viejo mundo. Las imágenes de la iglesia católica que fueron fundamentales en el proceso de conquista, llegaron primero con la cruz portada por los misioneros-soldados, luego por todas las obras de arte importadas y las que se realizaron en tierras americanas, no con outro objetivo que el control cultural y mental de los individuos que debían ser evangelizados a cualquier precio para ser redimidos. La colônia, como momento de consolidación del imperio español [y portugues] en América, marcaría una huella indeble desde el sistema administrativo, pero también permeando todo el sistema simbólico de quienes con

³² Não podemos deixar de destacar que civilização é um termo que sugere algo realizado, de acordo com protocolos do centro, sobre o que seria o correto como trajetória para histórias locais frente a projetos globais monológicos e colonialistas (MIGNOLO, 2003).

otras lógicas coexistían en la complejidad sócio-cultural que se iba configurando: indígenas y negros (ALBÁN, 2007: 03).

O conceito de colonialidade do saber, diretamente ligado/ inspirado pelas análises de Aníbal Quijano sobre a sustentação racista da colonialidade do poder, pode aqui ser tomado como outra face epistemológica a tangenciar estes pressupostos problematizados pelo Arte Pará deste momento. Continuamente analisado por apontar estruturas coloniais presentes mesmo em aspectos psicológicos dos povos latino-americanos³³, suas engrenagens ainda são tidas como responsáveis por implicar e se constituir por meio de: 1) uma classificação e reclassificação da população do planeta; 2) uma estrutura funcional institucional para articular e administrar tais classificações; 3) uma definição de espaços adequados para esses objetivos; e 4) uma perspectiva epistemológica para articular o sentido e o perfil da matriz de poder, a partir da qual se canalizam novas produções de conhecimento (QUIJANO, 1992). Tais ações-ideias engendradas por Quijano foram, por conseguinte, relacionais para se observar nas Américas, de acordo com este contexto em questão, a reprodução de padrões hierárquicos e colonialistas globais, como é o caso de colonialismos modernos e modernidades coloniais – sintomas que proporcionaram uma crítica contra um sistema hegemônico de acumulação primitiva primeira do capital, a ponto de urgir pela necessidade de uma geopolítica do conhecimento³⁴, com grandes pontos de sintonia e convergência com o grupo da Visualidade Amazônica.

Já no que concerne aos artistas convidados para o Arte Pará 1985, estes foram Alcyr de Souza Meira (PA), com as pinturas em pastel *Cidade Velha – Forte do Castelo*, *Cidade Velha – Travessia da Vigia I* e *Cidade Velha – Travessia da Vigia II*; Benedicto Mello (PA), com o painel *Papagaios*; Glória Pecego (RJ), com as três esculturas *Esperando*, *Pássaro* e *Forma*; Jair Junior (PA), com duas pinturas em pastel s/ título; João Pinto Martins (PA), com as três esculturas *Mulher Espaço Pose*, *Mulher Evolução Pose* e *Mulher Evolução Espaço*; Jorge Carvalho Pinheiro (PA), com três fotografias s/ título; Pedro Pinto (PA), com as três fotografias *Assimétrica I*, *Assimétrica II* e *Choveu*; e Ruy Meira (PA), com três esculturas em cerâmica s/ título.

³³ Inspirado em Frantz Fanon e em Enrique Dussel, Maldonado-Torres recuperou a ideia de que o *ego conquiro* foi a proto-história do *ego cogito* cartesiano. Esta investigação sobre uma espécie de colonialidade do ser foi tributária das análises de Aníbal Quijano sobre a colonialidade do poder (MALDONADO-TORRES, 2007; BALLESTRIN, 2013).

³⁴ A geopolítica do conhecimento torna-se um conceito poderoso para evitar a crítica eurocêntrica do eurocentrismo e para legitimar as epistemologias liminares que emergem das feridas das histórias, memórias e experiências coloniais (MIGNOLO, 2003)

O Arte Pará de 1986, para o fim deste primeiro agrupamento de anos, marcou sua 5ª Edição com a conquista de um espaço no Panorama das Artes Plásticas Brasileiras³⁵, porém ausente de grandes comemorações. Exatamente em abril daquele ano em questão, o jornalista Rômulo Maiorana havia morrido, o que, definitivamente, representou luto e um momento em que mudanças, de maneira inevitável, estavam por vir. De qualquer forma, o Salão, mais uma vez organizado por Sônia Renda, e com realização na Galeria de O Liberal, continuou com sua agenda de compromissos e teve um Júri de Seleção e Premiação formado por Gileno Chaves, Icléa Cattane, Ivo Vellame e João de Jesus Paes Loureiro, Júri este o qual concedeu o Primeiro Prêmio a Ruy Meira (PA), com a escultura em cerâmica *Forma* (Figura 04); o Segundo Prêmio a Dina Oliveira (PA), com o óleo sobre tela *Entre Cobras e Lagartos*; o Terceiro Prêmio a Juraci Araújo Pinho (BA), com as pinturas em técnica mista *Histórias do Sertão XLIX*, *Histórias do Sertão L* e *Histórias do Sertão XLVIII*; o Quarto Prêmio a Osmar Pinheiro Jr. (PA), com as acrílicas sobre tela *Tapume C-1*, *Tapume C-2* e *Tapume C-3*; e o Quinto Prêmio a Ricardo Ferreira (SP), com as mistas sobre lona montada *Das Calçadas de Olinda*.

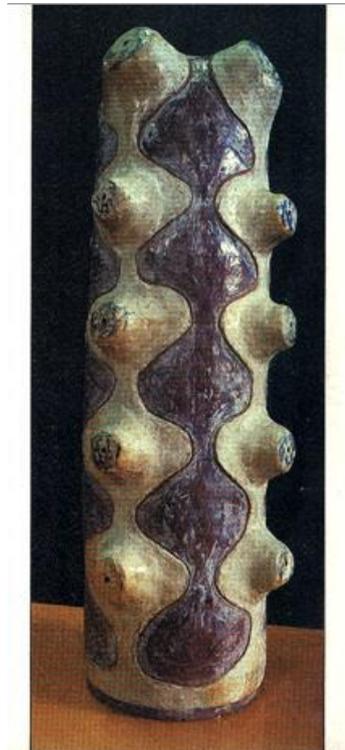


Figura 04. *Forma*, de Ruy Meira. Fonte: ARTE PARÁ, 1986.

³⁵ O Panorama das Artes Plásticas Brasileiras é uma mostra bienal, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo desde 1969, com o intuito de pesquisa e ampliação do seu acervo. Sua ocorrência marca um processo nacional e, muitas vezes, monológico de legitimação artística brasileira.

A obra de Ruy Meira pode aqui ser tomada como um primeiro e possível destaque a revelar, visualmente, alguns dos princípios estéticos encontrados sob a rede de negociações e reflexões destes anos iniciais do Arte Pará. Também evidenciada pelo fato de aparecer, no primeiro catálogo, com melhor qualidade de imagem, o de 1986 – e, infelizmente, as obras das anteriores edições vinham em qualidade nula, muito inferior ou em preto e branco para reprodução, além de pertencerem, atualmente, a coleções particulares, muitas vezes, inacessíveis –, sua premiação igualmente marcou outro triunfo na trajetória do artista, iniciada no início dos anos 1940, com contornos relevantes ainda para a década de 1980.

O artista paraense Acácio Sobral (2002) bem destacou que Meira primou por um caminho pela arte abstrata a partir dos anos 1960. Já um pintor amadurecido naquele momento do Arte Pará, com uma prolífica carreira marcada pela convivência com renomados pintores que visitaram Belém – caso de Raul Deveza, Kaminagai e Armando Balloni –, sua escultura *Forma*, sugeriu um diálogo com esta percepção e atuação pictórica abstrata sua, de maneira a sugerir um posicionamento alocado em meio ao reconhecimento iconográfico da região e uma surpresa da forma como representação liberta.

Passível de ser lida como uma alusão aos rios barrentos da região, com seus igarapés e olhos d'água emoldurados por vegetação alquebrada, raízes respiratórias e planícies de inundação, ou mesmo um semiotem ou urna indígena banhada por cachoeiras de açaí, fruta típica da região amazônica, a escultura de Meira foi também tributária de um diálogo com os grandes mestres do artesanato local em cerâmica, quer sejam tapajônicas ou marajoaras. E observado o fato de sua premiação marcar uma abertura de interesse do Arte Pará para outros tipos de arte mais vernaculares e, portanto, de menor teor institucionalizável, sua articulação conceitual reiterada pelo evento, assinou, para aquele contexto, certo tipo de destituição de um comum sistema dinâmico e sofisticado de exclusão e obediência³⁶, capaz de converter a diversidade cromática e visual de sociedades não hegemônicas em uma narrativa reducionista e falsa de uma universalidade da arte (ALBÁN, 2011).

³⁶ Diversos autores latino-americanos têm pensado em uma chamada cromática do poder, para problematizar os antigos limites impostos, de forma exógena, às interpretações e fruições simbólico-visuais. Nesse contexto, apontam, inclusive, como mesmo as chamadas vanguardas artísticas foram tentativas de implementação, em outros territórios cosmológicos, de um papel subsidiário de tendências, discursos e re-produções dos eixos europeus e norte-americanos. Esta espécie de colonialidade do ver, por consequência, foi mantida indissociável até nas recentes tensões geopolíticas e nas dívidas econômico-culturais da região eurolatinoamericana, isto é, nas consequências birregionais do capitalismo cultural transatlântico no contexto da economia global (BARRIENDOS, 2008; ALBÁN, 2011).

Devemos ainda destacar, por sinal, que os artistas convidados para o Arte Pará de 1986 foram Alcyr Boris de Souza Meira (PA), com as acrílicas sobre tela *Fortaleza S. José Macapá I, II e III*; Marcylio Germano Alves e Silva (PA), com as esculturas *Vital da Musa*, *Força em Liberdade* e *Reflexo Carente*; e João Pinto Martins (PA), com as esculturas *Repouso*, *Passo do Frevo* e *Pensativa*. Componentes de um período ausente de curadorias e, desse modo, de narrativas expográficas como conhecemos hoje, suas presenças no Arte Pará, em questão, participaram de uma rede política de apoio e incentivo para alguns dos fortalecimentos do cenário artístico paraense, agora sob um marcador de uma visualidade problematizada, dinâmica e pertencente aos habitantes das cidades-floresta³⁷ e rios amazônicos.

Com o término do Arte Pará de 1986, encerrou-se uma primeira fase do evento, fase esta na qual as diferentes Amazôniaas, com suas amplas formações assimétricas e “distanciadas” dos maiores centros de produção artístico brasileiros, ganharam um tratamento simbolicamente novo e empoderador. Este tratamento, marcadamente político, mostrou-se deveras alinhado à política cultural da Funarte para este contexto e ao momento de abertura do país a um novo eixo democratizador. De qualquer modo, como bem pôde ser detectado no decurso deste capítulo, o início do evento supracitado, em diálogo com a cena artística de Belém nos anos 1980, alinhou grande sintonia, através de alguns de seus pares, com pensamentos críticos e descolonizadores, sendo todos eles contextuais a uma rede de simultaneidades conceituais praticadas no vasto território da América Latina. Estes posicionamentos liminares, bem acreditamos, foram fundamentais para reposicionar sujeitos mais críticos e atuantes ante uma contínua exploração predatista, tanto em termos concretos quanto simbólicos, de maneira a (re)instaurar uma dignidade ainda alquebrada e insegura na prática artística local.

Um dado que não pode ser negligenciado sobre estes anos do Salão, por conseguinte, é o referente à participação de artistas em suas edições de 1982 a 1986 (Figura 05). Em seus dois primeiros anos, o salão Arte Pará teve 59 e 74 artistas selecionados, respectivamente, todos paraenses. A partir de 1984, houve a inserção de nomes de fora do Estado – neste caso específico, ocorreu a escolha de três artistas do Nordeste, com Bahia, Ceará e Pernambuco, e um artista do Sudeste, de São Paulo –, o que totalizou 20 selecionados, com um acentuamento

³⁷ O termo cidade floresta identifica modos de ser e de estar no mundo constituintes das populações amazônicas. Neste enredo, as práticas vernaculares de vivência em localidades ribeirinhas ou alocadas em estratos sociais tradicionais das matas se fundem às experiências de vida nos grandes centros urbanos destas geografias (SARRAF, 2004).

ainda maior nos anos de 1985 e de 1986, com 44 e 74 artistas selecionados, mas não mais somente paraenses (ver também Apêndices 01 a 05).

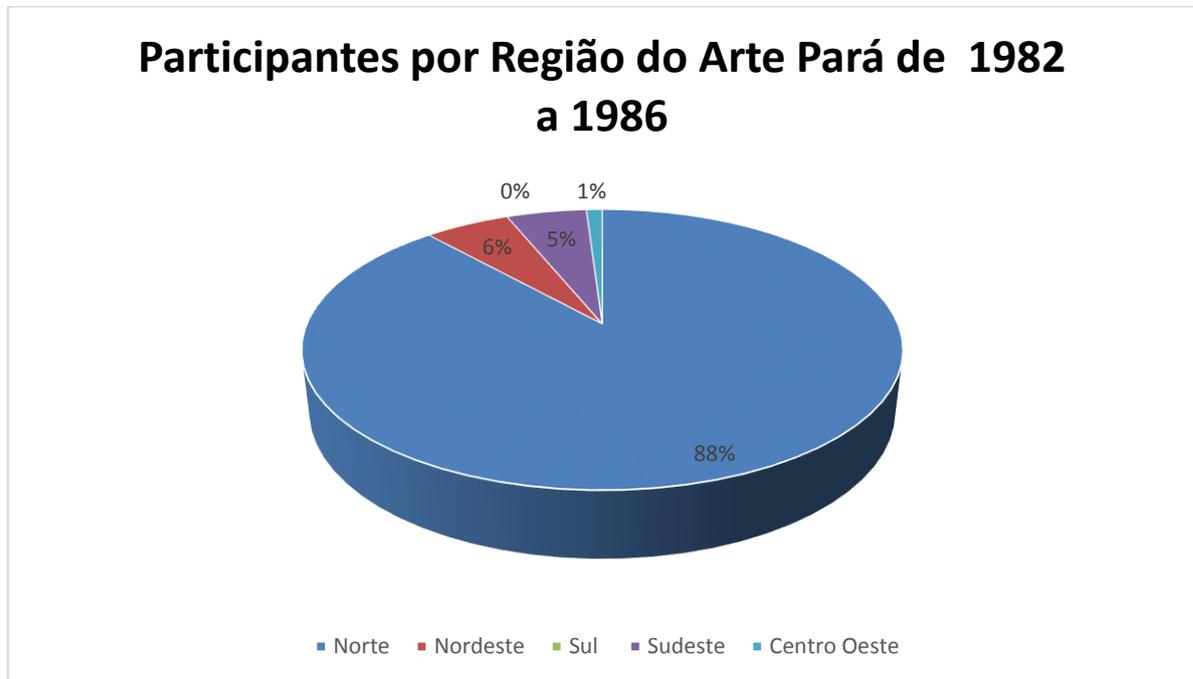


Figura 05. Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 1982 a 1986.

Por meio desses dados, é inevitável não pensar em como essa grande abertura à participação no Salão ajudou para se aquecer um interesse por exposições de arte, digamos, contemporânea, bem como, em face à crescente participação de outros Estados, proporcionou o estabelecimento de uma rede dialógica, em vias de fato, com produções visuais de outras localidades, ainda mais se pensarmos que não havia nenhuma facilitação pela Internet neste período (ver também GARCIA CANCLINI, 2009). O percentual massivo de 88% de artistas nortistas, em sua quase totalidade paraense, foi capaz de denotar uma inquietação para com uma movimentação local, desejosa de novos espaços e oportunidades expositivas, pois, independente destas edições ainda permanecerem centradas na pintura, no desenho, na escultura e na fotografia, eram tomadas como expansões de um circuito deveras restrito, o qual detinha, em termos de outros espaços físicos efetivos na cidade de Belém, apenas a Galeria Ângelus, a Galeria Theodoro Braga, ambas já comentadas anteriormente, além da Galeria Um³⁸ e da Galeria Elf³⁹.

³⁸ A Galeria Um, criada em 1979, foi um espaço não institucional voltado para exposições, workshops e palestras sobre artes visuais. Espécie de centro cultural para a época. Teve seu fechamento por volta do ano de 1983/ 1984 (MEDEIROS, 2012).

A participação do Nordeste, com 6%, e do Sudeste, com 5%, por outro lado, puderam também ser tomadas como outro passo para uma integração simbólica cada vez maior e ininterrupta com o restante do país. Ainda que a região Centro Oeste tivesse participação de 1% e a região Sul nenhuma, tais investimentos locais ajudariam na (re)construção de um novo mapa artístico para as artes brasileiras, não apenas centrado na consagração institucional de artistas somente pelas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Os primeiros anos do Arte Pará foram compostos também por erros, todavia não totalizantes, uma vez que aquele foi o momento certo do Salão para se experimentar com os seus moldes de mostra competitiva e vitrine sincrônica de uma produção de artes visuais não somente locais. Juntamente a seus inúmeros acertos, os quais garantiram a manutenção de sua continuidade ano após ano, não podemos não destacar, por outro lado, uma importante interrelação do mesmo com um debate autocrítico e consciente dos efeitos predatórios exercidos por estatutos colonizadores, estrangeiros e locais, sobre sujeitos, modos de vida e de produção visual subalternos.

Aos anos e edições que viriam, caberia interpretar quais medidas e tônicas seriam empreendidas para que aqueles frutos iniciais do Arte Pará ou maturassem, ou definhassem para se adequar à dinâmica dos novos tempos. Seria, todavia, inegável o papel preponderante do Salão para destilar uma permanência no fugaz também chamado por presente, já consciente de que toda tradição seria muito melhor lida por instabilidade, negociação e uma ilusão de perenidade.

³⁹ A Galeria Elf, inaugurada em 1981, foi o espaço mais longo dentro as galerias abertas na época. Ainda em atividade, agora em uma casa da Passagem Bologna, possui um papel relevante para o contexto artístico de Belém, principalmente do das décadas de 1980 e 1990.

2

2. MATURAÇÃO E PERSONALIDADE

2.1. Novos Mapas Artísticos Brasileiros a partir da(s) Amazônia(s)

Com a chegada da sexta edição do Salão Arte Pará, em 1987, foi possível detectar impactantes alterações, as quais trariam a reconfiguração, desenvolvimento e maturação deste evento. Tais alterações foram: a modificação da diretoria executiva da Fundação Rômulo Maiorana, agora a cargo de Roberta Maiorana, diretora que trouxe Daniela Sequeira como Assessora Técnica (sai de cena, portanto, Sônia Renda); a convocatória da Fundação Nacional de Arte (Funarte), para que o Arte Pará se tornasse polo de recepção para o X Salão Nacional de Artes Plásticas; e um Júri de Seleção e Premiação formado por Luiz Paulo Baravelli, Glauco Pinto de Moraes e Paulo Herkenhoff – a chegada deste último marcaria o início de uma trajetória relevante aos futuros desenhos curatoriais do Salão, ainda que, neste momento, não houvesse tal definição, com um consequente aumento do seu capital simbólico⁴⁰. Herkenhoff, há algum tempo, já se tratava de um nome de destaque no cenário das artes visuais brasileiras e ocupava, neste contexto, a posição de direção no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (ARTE PARÁ, 1987).

De acordo com Marisa Mokarzel⁴¹, curadora participante e membro de Júris do Salão em diversas ocasiões,

A primeira fase, ainda nos anos 1980, com a entrada do Paulo Herkenhoff, tem importância devido à intenção de ampliar o Salão, colocando-o ao circuito nacional. Esta estratégia foi fundamental para que o evento não ficasse restrito à região e ganhasse em termos de trocas artísticas e culturais. Com isso, a visibilidade aumentou e o entrelaçar de conhecimento ficou mais solidificado. Passou-se, então, a conhecer mais a produção do Pará, e os artistas locais tiveram acesso ao que estava sendo feito em outras capitais (Marisa Mokarzel, Comunicação Pessoal).

Na mesma esteira de reconhecimento do papel de Paulo Herkenhoff, João de Jesus Paes Loureiro⁴² também evidenciou:

⁴⁰ O capital simbólico, de acordo com Bourdieu (2006), reflete um poder invisível, comumente chamado de prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social. Ligado a saberes e conhecimentos reconhecidos por protocolos institucionalizados e hegemônicos, sua ocorrência é também ligada ao pensamento marxista e revela todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social.

⁴¹ A entrevista com Marisa Mokarzel foi realizada no dia 08/12/2014.

⁴² A entrevista com João de Jesus Paes Loureiro foi realizada no dia 12/05/2016.

Dos curadores do Arte Pará, o que eu tenho mais afinidade e conhecimento é o Paulo Herkenhoff. Ele, de certa maneira, se entusiasmou tanto, se encantou muito com o Pará. E ele é muito ligado também a essa visualidade que vem das raízes brasileiras. No fundo, o espírito dele, do Paulo Herkenhoff, ele desdobra um pouco o pensamento do Mário de Andrade, para situar apenas um pensador brasileiro do campo das artes que seja da poesia, da literatura, do teatro, dos ensaios, da antropologia, que é o Mario de Andrade, e que idealizava uma arte brasileira exatamente a partir dessas regiões, a partir daquilo que se considera a matéria prima fora dos centros urbanos e fora dos centros hegemônicos de Rio-São Paulo. Então, o Paulo sempre foi um promotor dessa estética insurgente. E, aqui na Amazônia, ele pegou um campo aberto para isso e fecundo, por que a Amazônia sempre ficou como uma ilha de silêncio, em nível nacional, no que diz respeito à divulgação de suas artes e de seus artistas. Considero uma coisa simbólica, emblemática disso, que na Semana de Arte Moderna, por exemplo, os dois temas emblemáticos desse ciclo da Semana de Arte Moderna saíram da Amazônia, que é o *Macunaíma*, na literatura, e *Cobra Norato*, na poesia, do Raul Bopp. São dois temas emblemáticos, são marcos do Modernismo brasileiro na fase inicial. E a música do Villa-Lobos, que na época ele pesquisou aqui na Amazônia. Mas você não vê um artista da Amazônia incorporado na Semana de Arte Moderna. Quer dizer, a Amazônia foi sempre um almoxarifado onde se vinha obter suprimentos para as criações feitas fora, que até o próprio *Macunaíma* foi um tema levado pelo Mário para escrever em São Paulo. E o *Cobra Norato* foi um tema levado pelo Raul Bopp para escrever em Porto Alegre (João de Jesus Paes Loureiro, Comunicação Pessoal).

Foi esta edição de 1987 que concedeu, pela segunda vez no percurso do Salão, o Primeiro Prêmio a Emmanuel Nassar (PA), com as acrílicas sobre tela *Incêndio no Interior*, *Ingressos Populares* e *Amizade Intencional*. O Segundo Prêmio, por outro lado, foi concedido a Octávio Cardoso (PA), com uma fotografia s/ título; o Terceiro Prêmio a Paulo Fernando Campinho de Carvalho (PA), com as acrílicas sobre tela *Piscina*, *Maré Baixa* e *Rio Grande*; e o Quarto Prêmio a Alice Cavalcante (RJ), com as xilogravuras *Palhaços do circo do Festival de Inverno*, *Pessoal da Mesbla* e *Catinhas, amigos, pessoas na rua no ônibus*.

Se pensarmos no Arte Pará de 1988, por continuidade, já temos Paulo Herkenhoff ocupando o cargo de Diretor de Artes Plásticas da Fundação Rômulo Maiorana, uma titulação ainda não oficial quanto ao cargo de curador, mais uma interessante composição do Júri de Seleção e Premiação, então formado pelo filósofo Benedito Nunes; pelo próprio Herkenhoff; pelo diretor do Museu de Arte Brasileira da Fundação Álvares Penteado, Walter Domingues Álvares Penteado; pelo jornalista e crítico de arte Alberto Beutenmüller; e pelo poeta Max Martins (ARTE PARÁ, 1988). Neste ano de 1988, mais especificamente, o mencionado Júri concedeu o Grande Prêmio a Luiz Braga (PA) com a obra *Ponta D'areia* (Figura 06), o que marcaria não somente uma forma de consagração local para uma emblemática fotografia, mas faria do Arte Pará testemunha de um período em que certo tipo de visualidade amazônica começaria a ganhar uma difusão sem precedentes no restante do país.



Figura 06. *Ponta D'areia*, de Luiz Braga. Fotografia: Luiz Braga.

A fotografia de Luiz Braga, por destacar modos de vida e sujeitos amazônicos, com as consequentes apropriações desiguais dos seus bens econômicos e culturais, bem evidenciou uma estética de acordo com o que Garcia Caclini (1997) chamou de os princípios de compreensão, reprodução e transformação das condições gerais e próprias de trabalho e de vida. Paradigmática quanto à produção deste período do artista, *Ponta D'areia* empregou, à luz de cores artificiais e frias a banhar um expressivo caboclo em primeiro plano, em contraste com um por-do-sol pitoresco e romântico ao fundo, discursos visuais feitos dentro de um determinado contexto e para este determinado contexto.

De certa forma, podemos acrescentar que este projeto artístico de Braga, ainda que passível de ser deslocado para outros locais de apresentação (exposições em outras cidades, galerias, museus), revelou uma dimensão conotativa e capaz de iluminar um conjunto de propostas visuais ensejadas pelo Salão, com contornos viventes e inter-relacionados de grupos com relações específicas. Com um repertório declaradamente polifônico em sua tessitura imagética, sua concretização pela fruição no Arte Pará tratou de conjugar práticas visuais, acepções e valores sentidos ativamente, em uma espécie de estrutura de sentimento vivenciada por atores de um campo com jogos de linguagens e conflitos internos (ver WILLIAMS, 1973).

Estas estruturas de sentimentos, as quais envolvem, além dos valores e significados vividos e sentidos, relações existentes entre estes significados e as crenças de acento variável – e, aqui, inclui-se “a dimensão privada até interações mais matizadas existentes entre as crenças selecionadas e interpretadas e as experiências efetuadas e justificadas” (WILLIAMS, 1973: 155) –, igualmente demonstraram elementos característicos e especificamente afetivos da consciência e das relações. Não se trataria, portanto, de uma noção de sentimento contra pensamento, mas de pensamento tal como seria sentido e de sentimento tal como seria pensado.

Na edição posterior do Salão, em 1989, algo conceitualmente relacional também pôde ser destacado pelo ganhador do Grande Prêmio, Marinaldo Santos, com os objetos *A Era do Bicho*, *Armário com Bicho* e *Mesa que Bicho Dorme* (Figura 07). Declarado ganhador por um Júri de Seleção e Premiação formado por Lígia Canongia, Ivo Mesquita, Aurélio Augusto Meira, Luiz Braga e Paulo Roberto Leal, seu conjunto de obras aqui também pôde ser tido como importante indício para se refletir acerca das narrativas expográficas apresentadas pelo Arte Pará de então (ARTE PARÁ, 1989).



Figura 07. *A Era do Bicho*, *Armário com Bicho* e *Mesa que Bicho dorme*, de Marinaldo Santos. Fonte: ARTE PARÁ, 1989.

Conforme pontuado por Herkenhoff (ARTE PARÁ, 1989: 07), em seu texto para o catálogo da edição, aquele Salão se “mostrava mais alinhado com uma maturidade crescente no Estado, uma vez que se apresentava mais liberto do ranço do folclórico e do decorativo”. Tratava, pois, de dialogar com uma matriz vernacular, a qual implicava problematizar, visual e socialmente, objetos e imagens do contexto assimétrico local, de maneira a desvelar formas e convenções dinâmicas, e antecipações de novas estruturas de sentimentos localizadas (WILLIAMS, 1973) – algo aproximável do que Sahlins (1986) identificou como um grande desafio para a história antropológica, que seria o de não só saber como os eventos são ordenados pela cultura, mas como, nesse processo, a cultura é reordenada e a reprodução de uma estrutura carrega a sua própria transformação.

Ligada a uma estrutura de percepção pensada em termos de positivities (uma e outra), já que revelava distribuições radiais e contingentes, pertencentes ao espaço das aculturações temporais (diacronias) e das lógicas adaptivas de um mundo marcado pela diferença marginalizante, a narrativa curatorial proposta pelo Salão, juntamente com a premiação das obras de Marinaldo Santos, pôde ser lida aqui por deflagradora de estruturas estruturadas estruturantes, ou seja, organismos vivos capazes de se retroalimentarem e de se autogerirem para novos contextos e enunciados igualmente dinâmicos, inter-relacionados e conflituosos (LACLAU & MOUFFE, 2004; HALL, 2010). Para Williams (1973), relacional nesta esteira convergente de argumentações, podemos, inclusive, acrescentar que as articulações visuais não poderiam ser melhor compreendidas se não lidas como uma arregimentação entre: um contexto interno, no qual os signos dependeriam e seriam formados de relações; um contexto externo, pois este sistema estaria formado pelas instituições e agentes que o atuariam; e uma predisposição integral, uma vez que um sistema de signos, adequadamente assimilado, seria tanto uma tecnologia cultural específica, quanto uma forma específica de consciência prática.

A formação do Júri de Seleção e Premiação, como podemos observar por este percurso já analisado, em muito, ajudou a tangenciar este tipo de coerência revelada pela culminância de cada mostra expositiva. Também tomados por um intenso sistema de negociações, uma vez que os seus membros poderiam ficar de 03 (três) a 04 (quatro) dias inteiros empertigados em análises e considerações em torno dos projetos apresentados por artistas e coletivos para participar do evento, estes agrupamentos de nomes, geralmente consagrados nos territórios das artes visuais e da pesquisa acadêmica, além de marcarem um trânsito relevante para fomentar novos debates locais, garantiram, em grande medida, uma dinâmica de interesses,

juízos de gosto e entendimentos conceituais para tornar o Arte Pará um Salão com um constante processo de construção, desconstrução e reconstrução.

Para Marisa Mokarzel, a importância e coesão do júri, neste processo de mediação entre selecionados e convidados, trataria de

[...] uma articulação efêmera e que se modifica a cada ano. São pontos de contatos provisórios. Na rapidez da comunicação, alguma coisa fica, inclusive a possibilidade de continuar a troca iniciada. Mas não se pode deixar de pensar que cada conjunto de pessoas significa um tipo de articulação diferente, pensamentos comuns ou divergentes que ajudam a formar o grupo de selecionados que vai dialogar com os convidados eleitos pelo curador e sua equipe. A contribuição do júri está no desenho que pode reafirmar a concepção curatorial (Marisa Mokarzel, Comunicação Pessoal).

Nesse sentido, as operações dialógicas do Arte Pará, após a chegada de Paulo Herkenhoff – e, aqui, devemos pensar nesta chegada como uma parceria, por extensão, com os diversos membros dos futuros Júris por ele, em grande medida, sugeridos, mais os rastros discursivos apreendidos por obras e artistas selecionados e convidados –, impregnaram-se de “dados concretos da expressão social” (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997: 118) e, conseqüentemente, rascunharam mostras claras de conflitos e de negociações em que se mesclam posicionamentos valorativos e ideológicos, não havendo mais clareza quanto à barreira que separaria uns dos outros.

2.2. Trajetórias Curatoriais Oficializadas

A partir de 1990, a oficialização de desenhos curatoriais trouxe uma nova faceta para o Salão Arte Pará. Neste momento, Paulo Herkenhoff, declaradamente, ocupou a posição de curador geral do evento, ofício este que o manteria com uma extensa e significativa trajetória em Belém, de modo que uma forte interrelação com posteriores e distintos desenhos curatoriais se fariam claros e conseqüentes – e aqui podemos pensar em como cada novo curador, em momentos posteriores, buscou estabelecer novos limites para o alcance do Salão; trouxe, em seus diversos contextos, nomes de outros centros de produção artística na forma de júris, de selecionados ou de convidados; articulou uma certa continuidade coerente com muitos dos ensejos principiados por Paulo Herkenhoff; enriqueceu o evento com novos panoramas e dilemas conceituais, muitos deles emblemáticos para se estabelecer pontos de transformação de uma trajetória também pertencente à História da Arte Paraense.

As existências tanto do projeto curatorial quanto do projeto educativo são fundamentais, pois a organização não se dá ao acaso, mas passa a existir a partir de um pensamento e de uma vivência que conjugam pontos nodais, articulando não apenas artistas selecionados com artistas convidados, mas também o que será discutido, o que se pode pensar no contexto de arte e vida. Não é mais a ideia de arte pura que se apresenta, mas a ideia de contaminação, do lugar que cada um ocupa num espaço de mistura, de convivência plural. A questão é como achar a si mesmo no caos, que não é só o da arte, é do mundo no qual se adentra em meio a toda diversidade e quantidade de informação, envolvido em constantes entradas de novas tecnologias e consequentes mudanças de comportamento, postura, formas de relacionamentos (Marisa Mokarzel, Comunicação Pessoal).

Este princípio de desenhos curatoriais marcaria uma nova etapa profissional do Arte Pará e se tornaria um elemento indissociável para a sua montagem em edições posteriores. Naquele período de início dos anos 1990, ainda considerado um momento de transição ante a morte do jornalista Rômulo Maiorana, a presença de figuras como as de Paulo Herkenhoff e de Cláudio De La Rocque – este último como assistente curatorial – viabilizou a continuidade de um projeto de Salão competitivo, então repensado para adquirir uma ressonância de interesse maior para outros artistas do país.

Segundo relato de P.P. Condurú⁴³, esta fase é preponderante para se entender a estrutura na qual o Arte Pará se fortaleceu:

Aí começa a história! Quando a Roberta assume, o pai do Cláudio era o Cláudio Sá Leal, redator chefe do Liberal! E o Cláudio De La Rocque, pinéu, adorando arte, louco, tarado mesmo por arte, cai junto com a Roberta lá na Fundação! Ele era tipo o secretário da Roberta, que era muito inexperiente, novinha. E a Roberta não era nada sem ele. E ele ficava enchendo a cabeça dela de ideias. Quando o Paulo Herkenhoff surgiu, muito diplomático, muito carismático, culto pra caralho, do jeito que é. Ele era o novo Rômulo Maiorana na cabeça da Roberta. Ele ficou o pai do Arte Pará. Aí ele assumiu, ele topou, ganhou bem pra caramba. Aí ele começou a vir e reestruturar, e ele viu uma possibilidade que, por exemplo, ele não teria no Rio de Janeiro na época. De montar tipo, um celeiro de artistas, de dar um molde, um norte pra coisa. De introduzir aqui muita arte contemporânea. Isso foi importante pra caramba. Deu uma visão melhorada da arte, então ele é importante sim (P.P. Condurú, Comunicação Pessoal).

Neste contexto, foi a nona edição do Arte Pará, ocorrida em 1990 e primeira com curadoria oficializada, que trouxe o mote reflexivo *Amazônia: Primitivismo e Modernidade*. Anunciado para visibilizar a arte como um espaço de conhecimento, também engajada em um projeto de produzir, mais do que mera ilustração iconográfica, valores estéticos oferecidos pela natureza da região (luz, cor, espaço, tempo) e pela tradição popular, este mote problematizou em que medida, mesmo para a arte europeia, o primitivismo ativaria certo tipo

⁴³ A entrevista com P. P. Condurú foi realizada no dia 14/11/2015.

de visualidade política e crítica à moral repressora, de maneira a criar uma ruptura com um novo tempo social. Assimilada como uma tríplice engenharia, composta pela fenomenologia da natureza, pela mitologia viva e pela arqueologia, a arte amazônica, neste recorte curatorial, só poderia ser reconhecida como espaço da diferença viva e como condição de história para um Brasil ainda em busca de (rea)firmar o seu território de identidade (HERKENHOFF, 1990).

A décima edição (Figura 08), em 1991, por conseguinte, trouxe a assistência de curadoria oficializada com Claudio De La Rocque. Junto de Herkenhoff na curadoria principal, ambos rascunharam o que seria um Salão interessado por refletir acerca de uma contribuição paraense à formação da arte em Salões e exposições no Brasil – contribuição esta exemplificada por três reconhecidos artistas nacionais convidados, os quais compuseram a estreia de uma Sala Especial: Cildo Meireles (RJ), Flávio Shiró (RJ) e Oswaldo Goeldi (RJ).



Figura 08. Panorama da Abertura do 10º Arte Pará, ocorrida no dia 10 de outubro de 1991, na Galeria de O Liberal. Fonte: O LIBERAL, 1991.

No caso desses três nomes, todos ligados, de certa forma, a memórias de infâncias suas vivenciadas em terras amazônicas – seja com Cildo Meireles e as lutas de seu pai em Belém; Flávio Shiró e sua infância como migrante para a colônia japonesa de Tomé Açú, no interior do Pará; e Oswaldo Goeldi, com sua formação em Belém quando seu pai, Emílio Goeldi, veio para a cidade organizar, sob novas bases científicas, o Museu Paraense Emílio

Goeldi –, suas energias artísticas bem puderam agregar rastros de um localismo paraense, rastros estes componentes para a construção de poéticas as quais viriam a fortalecer uma variabilidade visual brasileira. Caso semelhante ao de Mário de Andrade, de acordo com o texto curatorial, quando de sua estadia de profundo envolvimento com Belém, estes três nomes puderam alimentar, em termos factuais concretos, um fornecimento criativo para tantos outros artistas locais e não locais, integrantes de um presente cada vez mais veloz e interculturalizado (HERKENHOFF, 1991).

Uma premissa, de algum modo, difusionista, podemos adicionar, foi a faceta conceitual desenhada nas entrelinhas desta narrativa curatorial. Muito análoga a algumas concepções de um pensamento Culturalista boasiano, mais especificamente, àquelas relacionadas a uma postura mais relativista para o caso da interpretação de sociedades, com “o estudo de mudanças culturais aferidas através da análise de processos de transformações, a serem acompanhadas muitas vezes passo a passo pela via da construção histórica e pela observação comparada” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988: 63), esta prerrogativa de uma contribuição paraense à formação da arte em Salões e exposições no Brasil naquele ano de 1991 também destacou uma horizontalização do fazer artístico nacional, horizontalização esta ausente de hierarquias entre regiões, de forma que não seria coerente aproximar e generalizar aspectos que fossem semelhantes somente em sua aparência, uma vez que, em sua própria metafísica, poderiam se encontrar heterogeneidades (DA MATTA, 1983; CARDOSO DE OLIVEIRA, 1988; CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003).

Ainda seguindo este contexto do pensamento boasiano, podemos destacar uma possível paridade conceitual com o desenho curatorial do Arte Pará de 1991, por este último não ceder a um “evolucionismo reducionista ou um difusionismo que negava a criatividade à maior parte das culturas” (LAGROU, 2003: 107), o que desembocaria não somente em representações de valores estéticos distintos a denotar uma comprovação fundamental da cognição de populações diversas (uma unidade fundamental), mas também em resultados atrelados a histórias e psicologias culturais irrepitíveis e complexas (uma unidade cultural relativista) (BOAS, 1955). Longe de configurar elementos artísticos objetificados e destituídos de contexto, os empreendimentos curatoriais deste Arte Pará, em questão, debruçaram-se em uma “busca de regularidades e generalidades em fenômenos portadores de unidade objetiva e uma tentativa de compreender a singularidade de fenômenos portadores de unidade apenas subjetiva” (ALMEIDA, 1998: 08) – elementos estes que ratificam seu teor cultural e preenche de debates a partir de distintas posições valorativas.

It remains to be seen whether it is possible to derive generally valid laws that control the growth of specific art styles (...). With increasing technical skill and perfection of tools, changes are bound to occur. Their course is determined by the general cultural history of the people. We are not in a position to say that the same tendencies, modified by local historical happenings, reappear in the course of art development everywhere (BOAS, 1955: 07)⁴⁴.

Um dado significativo a esta edição de 1991 é, ainda, referente aos outros convidados para compor a Sala Especial: Emmanuel Nassar (PA); Luiz Braga (PA); e Paulo Paes (PA). Apresentados ao lado dos já mencionados Cildo Meireles, Flávio Shiró e Oswaldo Goeldi, as proposições visuais destes primeiros irradiaram um entendimento de como a produtividade artística local saiu, ativamente, de suas fronteiras e passou a dialogar no próprio território do outro, diferentemente do passado, quando tais práticas dialógicas e de contaminação estética se mostravam mais discretas e ocorriam, muitas vezes, somente quando este outro tinha contato *in loco* com a visualidade paraense e amazônica – algo já não mais tido como regra, visto o crescente tráfego de obras e de artistas do Pará em museus e exposições de diversas outras cidades brasileiras e estrangeiras.

A 12ª edição do Arte Pará, de 1993, edição esta também com curadoria de Paulo Herkenhoff e assistência curatorial de Claudio De La Rocque, deu continuidade aos pressupostos da edição de 1992⁴⁵ e possuiu uma mostra com artistas convidados de semelhante destaque ao do Arte Pará de 1991. Ainda que o Grande Prêmio tenha sido dado ao ceramista José Levy Cardoso (PA), o qual o conquistou, mediante os critérios de um Júri de Seleção e Premiação composto por Angélica de Moraes, Evelin Ioschip, Geraldo Teixeira, Jorge Duarte e Rosely Nakagawa, a supracitada mostra – com Ana Maria Maiolino (SP); Elza Lima (PA); Manuel Pastana (PA); Octávio Cardoso (PA) (Figura 09); Ottoni Mesquita (AM); Raimundo Cardoso (PA); Ruy Meira (PA); e Simões (PA) – foi também articulada para indiciar um olhar amazônico daquele período, de maneira a valorizar um estado antropológico das artes locais, impressas tanto no universo fotográfico belenense, quanto nas demais propostas visuais em trânsito, caso do desenho e da pintura (HERKENHOFF, 1992; HERKENHOFF & DE LA ROCQUE, 1993).

⁴⁴ Continua a se esperar se é possível derivar leis geralmente válidas as quais construam o crescimento de estilos de arte específicas (...). Com o aumento da habilidade técnica e perfeição de ferramentas, as mudanças são inevitáveis de ocorrer. Seu curso é determinado pela história cultural geral do povo. Não estamos em posição de dizer que as mesmas tendências, modificadas por acontecimentos históricos locais, reaparecem no curso do desenvolvimento da arte em toda parte (tradução do autor).

⁴⁵ Pelo fato da edição de 1992 apresentar muitas características simétricas à edição de 1993, optou-se por uma economia descritiva destes dados.



Figura 09. Sem título, de Octávio Cardoso. Fotografia: Octávio Cardoso.

A fotografia de Octávio Cardoso, sem título, componente desta seleção de convidados, logo ganha destaque para esta pesquisa por também sinalizar um momento fortuito para a cena⁴⁶ artística de Belém. Neste período, ocorria o fortalecimento da então inaugurada agência Kamara Kó⁴⁷, inauguração esta decorrente, de algum modo, da maturação e consagração da Associação FotoAtiva (a fundação desta última ocorreu em 1984) e do trabalho educacional e organizacional de Miguel Chikaoka e de Makiko Akao. Por conseguinte, a presença constante dos artistas e fotógrafos relacionados a estas organizações no Arte Pará – e, aqui, tomamos a produção de Octávio Cardoso como uma das mais antropológicas iconológica e iconograficamente – ajudou a curadoria a narrar seus interesses por cenas amazônicas geralmente idílicas/ documentais e foi constitutiva para denotar a crescente circulação de uma produção de alto rigor técnico e conceitual, feita em moldes

⁴⁶ Segundo Octávio Cardoso (Comunicação Pessoal), esta fotografia foi tirada quando o mesmo saiu com seu amigo Paulo Ribeiro para uma das comuns saídas fotográficas praticadas pelos integrantes da FotoAtiva e Kamara Kó.

⁴⁷ A Agência Kamara Kó foi criada em 1991. O nome desta agência tinha sua origem no Tupi e trazia como significado “amigos verdadeiros”. Entre seus fundadores estavam Miguel Chikaoka, Ana Catarina Brito, Patrick Pardini e Octávio Cardoso (MOKARZEL, 2014).

independentes e gerida por uma inquestionável paixão pela imagem (ver também MOKARZEL, 2014).

A fotografia dos banhistas e pescadores foi apresentada pelo texto de Herkenhoff e De La Rocque (1993) como uma analogia à tela *A Jangada da Medusa*, do pintor romântico francês Théodore Géricault – somente devo aqui pontuar um pequeno questionamento acerca de como o discurso de desespero e busca por salvação em Géricault não poderia, a meu ver, ser tomado por simétrico, se comparado a uma sensação de personagens surpreendidos, resolutos e quase incomodados com a presença do expectador em Cardoso, ainda que semelhanças visuais pudessem ser estabelecidas. De qualquer forma, para além dessas discordâncias interpretativas, a imagem deste emblemático fotógrafo paraense atingiu grande comunicabilidade não somente para o Arte Pará, pois era declarada e reconhecida, principalmente, por pensamento instaurado na linguagem dos corpos e da paisagem costeira da Ilha do Mosqueiro, paisagem próxima ao trapiche da vila, no fim dos anos 1980 (26 de abril de 1987) (Octávio Cardoso⁴⁸, Comunicação Pessoal).

A sua alta carga de erotismo ébrio, possivelmente um *punctum*, de acordo com o teorizado por Roland Barthes (2015), sugeriu, portanto, seguir os pressupostos de uma ruptura, de uma picada, de um pequeno buraco, ou mesmo uma pequena mancha no conteúdo programático da imagem do fotógrafo paraense. Contrário à ideia de *studium*, o qual seria uma espécie de consciência soberana sobre a imagem, o *punctum* forjaria uma sorte de gozo ou dor na consciência do espectador. Para deixar bem demarcada essa relação de uma visibilidade instaurada na imagem dos pescadores/ banhistas, acrescentaria, desse modo, que o *studium* seria reconhecível na medida em que possibilitaria encontrar as intenções do fotógrafo – a imagem como que a “informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade” (BARTHES, 2015: 31) –, ao passo que o *punctum*, já relacionado a uma experiência individual de percepção, revelaria outras chaves de leitura, e que impregnariam a imagem de aspectos semânticos não necessariamente conscientes/ pretendidos no ato do clique (ver também SAMAIN, 2010).

O filósofo Jacques Rancière (2012: 106), por continuidade a estes debates específicos, a fim de distinguir estes elementos componentes da imagem em Barthes, informou em que medida o *punctum* se oporia ao aspecto informativo representado pelo *studium*. Traria, por conseguinte, à fotografia, um papel de transporte, um “transporte para o sujeito observador da qualidade sensível única da coisa ou do ser fotografado”, de maneira a afirmar uma possível singularidade resistente na imagem. Seria com base nessa busca por singularidades resistentes

⁴⁸ A entrevista com Octávio Cardoso foi realizada no dia 07/11/2015.

na percepção artística pelo fruidor, que Rancière analisaria uma proposta de pensatividade da imagem, ou seja, uma condição da imagem “que encerra um pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (RANCIÈRE, 2012: 103).

A pensatividade da imagem, espécie de estado indeterminado alocado entre o papel ativo dela e o seu lado passível de atribuições a partir dos olhares de outros, marcaria, nesse contexto, a existência de uma zona de indeterminação entre consciência e inconsciência, pensamento e não pensamento, enunciado expresso e não expresso, presente e passado. Relevante para este breve trecho de leitura sobre a fotografia de Octávio Cardoso, a pensatividade da imagem pode aqui ser elencada como um elemento conceitual potente para se verificar que a fotografia paraense, em grande medida, durante os anos iniciais da década de 1990, seria vislumbrada em algum lugar entre uma visualidade antropológica dos espaços, das representações e dos sujeitos amazônicos, e uma dimensão de (in)consciência poética capaz de iluminar singularidades únicas e intransferíveis.

Outro exemplo a simbolizar este momento fortuito para a cena artística de Belém também foi testemunhado pelo Arte Pará, mas já o de 1995, cujo interesse curatorial ensejava pensar as práticas e saberes culturais locais. Neste, a fotografia construída (fotolito) *A Continuação do Adeus e outras Palavras III*⁴⁹ (Figura 10), de Orlando Maneschky, recebeu uma Menção Honrosa por um Júri de Seleção e Premiação composto por Anna Bella Geiger, Tamara Saré, Rodrigo Naves, Jussara Derenji e Celso Oliveira. O Grande Prêmio foi conferido a Acácio Sobral (PA), com sua encáustica *In Memoriam I* (HERKENHOFF & DE LA ROCQUE, 1995).

⁴⁹ O título original, de acordo com Orlando Maneschky, em entrevista realizada no dia 10/ 03/ 2016, não saiu no catálogo da exposição. Em seu lugar, foi reduzido para *Outras Palavras III*, motivo que o fez perder sua relação direta com o poema *A Continuação do Adeus e outras Palavras*, de Max Martins.



Figura 10. *A Continuação do Adeus e outras Palavras III*, de Orlando Maneschy. Fonte: Arquivo do artista Orlando Maneschy.

A obra de Maneschy deu continuidade a um período crucial para a expansão do fazer artístico em Belém. A cidade já vivia sob os impactos do Grupo *Caixa de Pandora*, grupo este formado pelo próprio Maneschy, junto a Claudia Leão, Mariano Klautau Filho e Flavya Mutran. Por conseguinte, a supracitada obra se manteve alinhada às ações deste grupo, pois se inscreveu em uma busca por novos estatutos para a imagem, de maneira que ampliou, para o próprio percurso narrativo do Arte Pará, outras formas menos convencionais de apresentar e de compreender as artes visuais (DE LA ROCQUE, 1996a; MANESCHY, 2007; MANESCHY, 2008; MANESCHY & MACÊDO, 2012; BARAÚNA & MANESCHY, 2013).

Segundo o próprio Orlando Maneschy,

[...] o Arte Pará teve uma importância muito grande no sentido de apontar ao artista, naquele momento dos anos 1990, que foi quando eu participei pela primeira vez, que ele estava no caminho. Porque assim, nós vivíamos isolados, por mais que se

viajasse, se viajasse para fora, se viajasse por dentro do Brasil. E as publicações eram raras, as publicações eram caras, não existia Internet. Então o Salão, com seu Júri, com curadores, pessoas da área da arte, de certa forma, te sinalizavam que tu estavas ali num percurso. Então, enquanto artista, as minhas primeiras participações no Arte Pará foram muito importantes. E eu acho que talvez até determinantes para que eu seguisse uma carreira de artista, porque eu me senti mais confiante, mais seguro. Senti que o que eu estava constituindo ali não era um lugar tão comum, em termos de questões. Eu percebi, até por que teve um ano em que duas juradas discordaram e discutiram na minha frente, a partir do meu trabalho. E eu percebi que meu trabalho estava gerando, inclusive, reflexões e debates. Então, isso para mim foi muito rico, nesse período, como artista. Quando o *Caixa de Pandora* surgiu e começou a ocupar espaços com uma fotografia contemporânea, com instalações, com fotografias, vídeos, objetos, uma coisa que a gente fazia quase que de uma forma intuitiva, criando um outro lugar para a imagem, vai refletir nos Salões, vai refletir no Arte Pará. É uma emergência de uma linguagem que anteriormente ficava sempre colocada num segundo plano. E nesse ano, particularmente, para mim foi importante, porque, efetivamente, eu vou fazer uma série de trabalhos, inicialmente, com Fax, com imagens distorcidas no Fax. E é um trabalho de pesquisa grande, de manipulação de imagens, com o aparelho de fax distorcendo as imagens até chegar no que eu queria. Depois disso, eu trabalhava com fotolito, com filme litográfico, para que eu conseguisse gravar fotograficamente essa imagem em película. E essa obra, em questão, ela é para mim, muito marcante, porque ela é de um conjunto de três retratos que eu apresento no Arte Pará. Essa obra leva a Menção Honrosa, mas a Menção Honrosa, na verdade, foi para o conjunto todo. Um é um autorretrato da Cláudia Leão, que eu me aproprio. O segundo trabalho eu não lembro qual foi. O terceiro, essa imagem, que é um retrato do artista Sinval Garcia, que eu fotografei. E para mim foi muito bom. Porque assim ó: são imagens, entre aspas, de intimidades, e são cenas internas. E apesar do autorretrato da Cláudia, que eu me apropriei, fosse no quintal da casa dela, essa do Sinval é dentro de um quarto, ele está em movimento, é um instante que vai de um movimento de corpo. Tem uma discussão sobre performance, uma performance ao outro. Um convite ao outro para a performance. E eu estava fazendo isso, quando eu estava começando a construir personagens e fotografar esses personagens. Tinha todo um jogo performativo no ato fotográfico, na brincadeira, no jogo com as pessoas. Então, tinha um dado performativo da fotografia aí que eu acho que eu trazia muito forte para a *Pandora* [...] O que a gente fez, com a *Pandora*, foi constituir um lugar. A gente não queria ser a mesma coisa [...] A propósito, a gente tem uma pessoa que para mim é emblemática na fotografia contemporânea, pouco falada, nesse quesito – agora o Mariano está falando sobre ela, que é a Jorane Castro, que é contemporânea do Mariano. Só que enquanto o Mariano estava olhando a Belém francesa, portuguesa, a arquitetura, a decadência dos casarios, a Jorane está olhando a vida correndo. Então, ela fotografa os luminosos de cinema, ela fotografa a ascensorista do cinema, ela se auto fotografa pintando o cabelo. A fotografia dela, para mim, é um chamado para essa contemporaneidade, que depois, eu, Cláudia, Flávyva, Mariano, Sinval Garcia, Walda Marques, Maria Christina, Arthur Leandro, vamos abraçar. E a Cláudia também ganha no Arte Pará um Prêmio Aquisição com *Carmen*, Primeiro, Segundo e Terceiro movimento. Depois ela ganha com uma fotografia manipulada que, inclusive o Sinval fez toda a moldura e eu ajudei a fechar o trabalho e joguei pó dentro. E ela ganhou o Prêmio Aquisição também. E foi um trabalho super importante ali. E o meu trabalho entrou até de uma forma mais sutil (Orlando Maneschky, Comunicação Pessoal).

Do grupo Caixa de Pandora, nesse sentido, é importante ressaltar a exposição homônima realizada em 1993, na Galeria Theodoro Braga. Segundo Baraúna & Maneschky (2013), esta mencionada mostra se integrou ao circuito fotográfico de Belém e articulou fortes relações com outras mídias, caso da moda, do teatro, do cinema e das artes visuais, de

maneira a fazer uso, em muitas ocorrências inaugurais, de ambientes, instalações e vídeos arte. Estas operações artísticas do grupo bem se alinharam a outras propostas semelhantes já praticadas no restante do país, bem como possibilitaram um fazer artístico nomeado, posteriormente, por fotografia expandida⁵⁰ – lembremos que a fotografia paraense, até então, caminhava, mais fortemente, pelos territórios do fotojornalismo e da fotografia documental.

A Continuação do Adeus e outras Palavras III também dialogou com o próprio nome do grupo do qual Maneschy era componente, *Caixa de Pandora*, já que emulou, metaforicamente, eixos ligados à memória, ao tempo, ao esquecimento e ao desaparecimento – aspectos estes deveras simétricos com o que o filósofo Georges Didi-Huberman (2013: 277) destacou sobre a graça que a imagem provoca, por oferecer uma dupla tensão: “com respeito ao futuro, pelos desejos que convoca, e com respeito ao passado, pelas sobrevivências que evoca”. Acerca dessas operações fotográficas alocadas no eixo discursivo da memória propriamente dita, Boris Kossoy (2010) nos traz grande esclarecimento por explicitar o caráter que a fotografia pode assumir ao ser chave para lembranças, recordações, pontos de partida, narrativas de fatos e emoções. Ciente dos limites impostos pelo próprio suporte imagético como um todo, caso da seleção, exclusão e visibilidade deliberada, Kossoy não exclui o papel do imaginário como outra face criadora de uma experiência memorial pela imagem, elemento constituinte para se estabelecer interpretações, por exemplo, com o sujeito [o artista Sival Garcia] que, fantasmagoricamente, permanece em pé na imagem de Maneschy, borrando qualquer noção de tempo delimitado.

Por analogia aos discursos de Kossoy (2010: 44), a obra em questão tangenciou um ponto nodal da expressão fotográfica, quer seja “moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária”. Elucidativa para se perceber a abertura do salão Arte Pará para segmentos ampliados e atualizados das artes visuais, sua presença na edição de 1995 marcou a anuência deste Salão à inserção de artistas e de proposições visuais mais experimentais e feitas a partir de concepções empreendidas em um campo plurimidiático.

⁵⁰ A fotografia expandida pressupõe operações as quais não estão previstas pelo aparelho fotográfico e conjugam processos de interferência no próprio suporte, caso da fotomontagem, da solarização e das superposições a partir de processos químicos. Outro aspecto importante é percebido pela relação que se estabelece entre a imagem com outras linguagens, caso da literatura, do vídeo, do cinema, além de relações com o espaço onde a imagem fotográfica está instalada (BARAÚNA & MANESCHY, 2013).

Um aspecto que ainda deve ser pontuado, por sinal, é o referente ao primeiro Artista Homenageado do Arte Pará. Nesta 14ª edição do Salão, ficou estabelecida a mencionada proposição para Ruy Meira, pintor e ceramista de relevância para o Modernismo paraense e para a fase de transição ao momento posterior, alcunhado por contemporaneidade. Meira, nome componente do Júri de Seleção logo na primeira edição do evento e homenageado nas suas três primeiras montagens (nos anos de 1982, 1983 e 1984), ganhou o Grande Prêmio em 1986 e foi escolhido para esta láurea, visto ser um dos precursores de uma pintura mais experimental, por vezes, dentro de princípios cubistas, com colagens, já em meados da década de 1960 (SOBRAL, 2002).

Entusiasta de uma abordagem mais organicista da imagem, o artista viu, no abstracionismo e no geometrismo, um gênero que marcou profundamente seu estilo de pintura e lhe conferiu uma participação na IX Bienal Internacional de São Paulo, de 1967, sob curadoria de Alfredo Mesquita, Geraldo Ferraz, Henrique Mindlin, Jayme Maurício, José Geraldo Vieira e Salvador Candia, com trabalhos em óleo e spray (BITAR, 1995; SOBRAL, 2002). E visto o papel preponderante de Ruy Meira para uma passagem em busca das concepções “contemporâneas” de se fazer arte, o Arte Pará lhe rendeu uma mostra celebratória e, não obstante, marcante para a transformação das suas próprias engrenagens particulares enquanto evento agremiador de incursões e análises estéticas no/ a partir do Norte do país.

Outro aspecto, por fim, destacável para o Arte Pará de 1995 se refere aos artistas convidados: Adriana Varejão (RJ), com sua instalação *Extirpação do mal por Overdose*; Beatriz Milhazes (RJ), com a acrílica sobre tela *Óleo s/ madeira pintado à mão*; Celso Oliveira (RJ), com uma fotografia s/ título; Ed. Viggiani (SP), e uma fotografia s/ título; Iolanda Mazzotti (SP), e o objeto em técnica mista *Toalha*; Lia Menna Barreto (RJ), e uma instalação s/ título; Luciano Oliveira (PA), e sua obra em técnica mista *Escadas*; Paulo Santos (PA), com uma fotografia s/ título; e Tuca Reinés (SP), com duas fotografias s/ título. Com uma inserção de nomes de grande prestígio nas artes visuais brasileiras, caso principal de Varejão e Milhazes, a apresentação deste evento teria, nesta edição, um momento emblemático para firmar o impacto da oficialização da trajetória curatorial no Arte Pará e para desenvolver um potencial contato experiencial entre públicos fruidores e propostas visuais embaladas por intensas especulações nos eixos Nordeste, Sul, Centro Oeste e Sudeste do Brasil.

2.3. Reminiscências Conceituais na Curadoria: Culturalismo ou Estruturalismo?

Paulo Herkenhoff ainda permaneceu na curadoria do Arte Pará durante os anos de 1996 e de 1997, antes de assumir, entre os anos de 1997 e 1999, a curadoria geral da XXIV Bienal de São Paulo, quando orquestrou um panorama das artes visuais mundiais pelo prisma da Antropofagia. Seguido a este período, assumiu o cargo de curador-adjunto no Departamento de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), entre os anos de 1999 a 2002. Somente em 2005, voltaria para a curadoria geral do Arte Pará (OLIVA, 1999). Claudio De La Rocque, por outro lado, trabalhou na curadoria da sala de fotografias na edição do Salão de 1996 – tarefa esta a qual também teve Mauro Bondi (IPHAN/SP) na curadoria da Sala Landi no mesmo ano – e trabalhou como co-curador na edição do Salão de 1997. Assumiria a função de curador geral do Arte Pará entre os anos de 1998 e 1999.

A edição do evento de 1996, nesta conjuntura, despertou interesse por apresentar um projeto expansivo, o qual passou a incluir o Museu do Estado do Pará (MEP) no seu circuito – museu este que abrigaria, até os dias atuais, a abertura do Salão e seria convencionado, muitas vezes, como espaço central a abrigar as obras de maior destaque do evento. Além deste novo espaço, a própria Sala de Fotografia funcionou como outro polo de apresentação, a cargo do já mencionado curador De La Rocque, e cujo caráter declaradamente político foi pensado para “eternizar os gritos que não gostaríamos de ouvir” (DE LA ROCQUE, 1996b: 37).

Dentre os convidados da Sala de Fotografia, neste ano de 1996, tivemos: Ary Souza (PA), com *Massacre em El dourado de Carajás*; Genaro Joner (RS), *Expulsão de Colonos em Cruz Alta*; João Ripper (RJ), com *Trabalho Escravo Infantil em Carvoarias em Montes Claros*; Leila Jinkings (PA), com *Assassinato do Deputado João Batista em Belém*; Paula Sampaio (PA), com *Sem-terra urbanos: Invasão Riacho Doce, Bairro do Guamá, Belém*; e Paulino Mendes (RS), com *Assentamento de Trabalhadores em Cruz Alta, Rio Grande do Sul*. E, por outro lado, os demais artistas convidados para este Arte Pará, arregimentados por Herkenhoff e dispostos entre os próprios competidores no Museu do Estado do Pará, trouxeram os nomes de Anna Bella Geiger (RJ), João Câmara (PB) e de Katie van Scherpenberg (SP), em uma clara fusão de experiências artísticas emergentes, paralelas a outras consagradas (DE LA ROCQUE *et al*, 1996).

Mais uma vez, aproximações com um pensamento Culturalista boasiano se fizeram marcantes. Citemos, por exemplo, o caso em que James Clifford (1988), um dos teóricos já da

antropologia Pós-Moderna, percebeu no Culturalismo “elements that seem to give continuity and depth to collective existence” (elementos os quais parecem dar continuidade e profundidade à existência coletiva) (CLIFFORD, 1988: 232). Muito aproximável dos enredos curatoriais do Arte Pará deste recorte, suas declarações, em questão, além de criar um campo produtivo de reflexão, desierarquização e aproximação em relação aos fenômenos artísticos formais discutidos em outros centros das artes, fizeram-se passíveis de convergências para uma interpretação antropológica do Arte Pará, por reiterar princípios de pluralidade dos valores, de relatividade cultural e de formas menos rígidas de entender o outro em suas diversas facetas, incluindo-se as artístico visuais – levemos em consideração a ampliação da integração do Salão com o país, sem abdicar de um investimento na fomentação local.

Acerca desta concretização de um espaço mais inclusivo, em que artistas consagrados e emergentes conversavam sem privilégios, Alexandre Sequeira⁵¹ destacou:

A articulação entre artistas selecionados e artistas convidados se dava da seguinte maneira: inicialmente, o foco se dirigia ao período de seleção dos artistas que respondiam às inscrições do evento. Com os artistas selecionados, identificavam-se núcleos de discussão a partir da análise dos trabalhos artísticos que compoariam a mostra. Com a definição desses núcleos conceituais, era feita uma prospecção na cena artística nacional, com o objetivo de identificar artistas que pudessem, a partir de suas pesquisas poéticas, potencializar essas discussões. A articulação entre artistas selecionados e convidados se fazia sem distinção, diluindo qualquer forma de categorização, bem como excluindo – pelo menos no projeto museográfico –, qualquer forma de identificação das obras que haviam alcançado premiação. Tal iniciativa buscava reforçar, a meu ver, o principal foco do evento: as relações dialógicas entre os artistas participantes (Alexandre Sequeira, Comunicação Pessoal).

No que concerne ao Arte Pará de 1997, por conseguinte, é válido ressaltar sua temática, *Fronteiras*, voltada para articular a transformação dos limites, o desordenamento do tempo presente quanto às suas referências ao passado, a validade exaurível das categorias, a ficcionalidade das verdades e a paisagem como local de negociações. Seu Júri de Seleção e Premiação, por outro lado, formado por Emanuel Franco, Leopoldo Plentz, Fernando Cochiaralle, Dina Oliveira e Tadeu Chiarelli teve como objetivo firmar, em termos estéticos, toda uma rede de contrastes no país, seja por condições materiais, por registros fotográficos, ou pela própria capacidade da arte de subverter anteriores protocolos estilísticos e conceituais seus (HERKENHOFF *et al*, 1998).

⁵¹ A entrevista com Alexandre Sequeira foi realizada no dia 22/10/2014.

É nesta edição, por exemplo, que algumas suposições levantadas por Almeida (1998), quando de suas análises acerca do Culturalismo, fizeram-se mais aplicáveis. Esta autora declarou que o Culturalismo transpôs um antigo limite de separação valorativa existente entre as artes de diferentes agrupamentos sociais e sobrepujou uma espécie de semântica superficial, implícita ao ponto de vista hierarquizante. Não obstante, ela viu o quanto Boas fez do julgamento da forma técnica um julgamento estético, de maneira a garantir uma autonomia da arte enquanto sistema significativo, sistema constituído por princípios não somente visíveis, mas que seriam agenciados e poderiam equivaler, inclusive, a uma dimensão além das fronteiras concretas do objeto. Esta dimensão, além de fronteiras concretas, reconheceria temporalidades variadas, estados de sentimento e de percepção não muito diferentes dos discursos em torno das poéticas particulares praticadas nas artes visuais da atualidade.

De certa forma, o discorrer boasiano sobre as artes trouxe, para este momento, alternativas aplicáveis de se ler experiências, práticas e significados (elementos os quais atuam como símbolos) no e para além do estado emocional da vida cotidiana (BOAS, 1955). Simétrico em torno do entendimento dos diversos contextos de enunciação artísticos aliados pelo eixo curatorial do Arte Pará – o que também inclui seus diversos processos e objetos –, a relevância destes debates puderam, ainda, trazer nuances para um espaço discursivo de representações e de fenômenos que ultrapassaram a dimensão visual e estabeleceram diálogos com significados antropológicos (FELDMAN BIANCO & MOREIRA LEITE, 1998; PELLEGRINO, 2007).

As engrenagens Culturalistas do Arte Pará, neste recorte, atuaram ativamente para a rearticulação de um novo mapa das artes no Brasil, ainda mais, reiteremos outra vez, quando tomado este contexto sem as facilitações de uma profunda acessibilidade e integração provida pela Internet. De certo modo, algum senso Culturalista viabilizou um crescente contato com outros artistas e acadêmicos da arte, constituintes para uma experiência local capaz de buscar novas referências para suas ações de construção e de desconstrução criativa.

Quando o salão de 1998 chegou, com curadoria geral a cargo de Claudio De La Rocque e sob temática *A Ceia do Milênio*, os rumos buscados pelo Arte Pará demonstraram certa continuidade com as últimas atuações de Paulo Herkenhoff – e, nesta edição, ocorreu uma percepção de religiosidade que talvez fosse aproximável, sob um ponto de vista conceitual, das funções de um evento de artes visuais como aquele, já que tinha, como princípio fundamental, a agregação das mais variadas manifestações artísticas. Foi neste ano, mais especificamente, que também contou com uma Sala Especial de Fotografias para Sonia

Renda, visto esta ter sido ex-diretora executiva da Fundação Rômulo Maiorana e ex-organizadora do Arte Pará entre os anos de 1982 a 1986, com seu falecimento naquele ano em questão (DE LA ROCQUE, 1998).

Salvo suas devidas diferenciações, outro marcador antropológico ganhou contornos nestes dois anos de renovação curatorial, sendo este Estruturalista. No caso, Lévi-Strauss (1985) foi o autor mais proeminente desta escola de pensamento antropológico, e que traçou uma reverberante série de leituras sobre as sociedades, as culturas e as artes. Adepto da noção de que “a totalidade dos costumes de um povo sempre forma um todo ordenado, um sistema” (GEERTZ, 2004: 124), o antropólogo, influenciado pela Escola Francesa de Sociologia⁵², buscou a linguística como modelo de entendimento e tratou de se perguntar não quanto ao que seria cultura e sociedade, mas onde começaria o homem e a sociedade (LÉVI-STRAUSS, 1985), caráter muito aproximável do estatuto fenomenológico buscado pelo Arte Pará de então, com seu interesse por manifestações que, em sua diversidade, apresentavam um modo de coletividade coerente, mesmo que composta por partes diferentes.

Observado o fato da curadoria de De La Rocque (1998) em foco, analogamente, acreditar na existência de um único vetor capaz de mostrar um elo de coerência e continuidade entre as diversas sociedades, como que pertencentes a uma gramática comum de uma mesma língua, caberia às artes visuais, aproximáveis a alguns dos entendimentos de Lévi-Strauss, apresentar a função de significar objetos, sendo estes objetos pertencentes a uma forma de conhecimento, assim como a ciência, indispensáveis aos mapeamentos dos sistemas de significação existentes (LÉVI-STRAUSS, 1985) – as artes irradiariam, portanto, modelos reduzidos⁵³ da natureza; seriam lidas como metonímias geradoras de contiguidade entre mundo natural, corpo e intelecto (LOTIERZO, 2013), daí o papel significativo do inconsciente, apresentado pela curadoria de Claudio De La Rocque, para atestar um liame comum entre selecionados e convidados.

O segundo Arte Pará com curadoria de Claudio De La Rocque, em 1999, teve como temática *A dor e Seus Desdobramentos*, sendo esta chave de leitura tida como alternativa para abordar uma experiência social, de cunho psicológico, com o intuito de despertar, nos seus

⁵² Escola Francesa de Sociologia, contextual ao Culturalismo Boasiano e às novas formas de entender as sociedades, surgiu na segunda metade do século XIX e teve à sua frente os nomes de Émile Durkheim, Lévy Bruhl e de Marcel Mauss. Possuía uma perspectiva atrelada a um método comparativo, porém subtraído do tempo como campo de suas preocupações (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003; FLETCHER *et al*, 2014).

⁵³ De acordo com Lévi-Strauss (2008), o modelo reduzido implicaria na reprodução da natureza em um objeto. Suas dimensões seriam simplificadas, de acordo com os limites impostos pela técnica, suporte e materiais adotados.

públicos fruidores, sensações de reconhecimento, de compartilhamento sensível e de questionamento dos caracteres da dor. Foi neste ano de 1999 que sobreveio a segunda ocorrência de um Grande Prêmio das Artes Plásticas concedido ao artista Marinaldo Santos, com os três desenhos/ objetos, *Ligações Clandestinas*, *Torre* e *Aparelho de Fazer Gelo Medidor de Luz*. Marinaldo Santos foi eleito por um Júri de Seleção e Premiação composto por Carlos Bratke, Moacir dos Anjos, Daniela Bousso, Carlos Edinger e Lydia Souza, Júri este o qual também concedeu o Grande Prêmio da Fotografia a Celso Oliveira (RJ), com o tríptico de fotografia *Cobiza-Bolívia*, *Zona da Mata* e *Juazeiro do Norte* (DE LA ROCQUE, 1999).

De teor aproximável, os pressupostos da análise estrutural lévi-straussiana também conversaram com esta experiência curatorial, ainda mais observada sua busca pelas estruturas fundantes da sociedade, pela dedução de seus princípios subjacentes (seu nexos) e, finalmente, pela chegada à lógica universal da comunicação humana (LÉVI-STRAUSS, 1982; PASSETTI, 2008; SOUZA & GOLDSTEIN, 2008). As obras selecionadas e convidadas para a edição de 1999, em grande medida tidas como erupção de estados psicológicos e psicologizantes – portanto, as mesmas funcionariam como operações de signos, algo que as relacionaria com o pensamento mítico –, estabeleceram-se como linguagem e meio caminho entre o intelecto e o sensível (LÉVI-STRAUSS & CHARBONNIER, 1989). Visto seus papéis de suscitar uma emoção estética, representariam, além do mais, a criação de referências sistêmicas a partir de eventos (mitos) ou a criação de inventos a partir de abstrações (estruturas), criadoras de realidades e interferentes no real (LÉVI-STRAUSS, 1982; LOPES PONTES, 2010).

Com o término do ano de 1999, encerrou-se um período longo, porém extremamente produtivo em que o Arte Pará saiu de uma condição ainda experimental, sem desenhos curatoriais estabelecidos, para o desenvolvimento de uma própria narrativa sua, com difusão e reconhecimento no restante do país. Frente a esse agrupamento de anos, agrupamento o qual remonta a 1987, quando Paulo Herkenhoff passou a trabalhar para a Fundação Rômulo Maiorana, é detectável, portanto, um largo trabalho para que as bases conceituais do Salão finalmente fossem estabelecidas, com uma sucessão de edições mais ou menos coerentes e inter-relacionadas.

Por mais que, em diversos casos, o Arte Pará se mostrasse discreto no que se relaciona a maiores considerações políticas declaradas – e as nuances discursivas capazes de abraçar públicos fruidores e conflitos de ordem social em vias de fato poderiam ter sido mais efetivas,

em um sentido crítico –, é inegável o grande volume de encontros visuais e conceituais empreendidos por Herkenhoff e De La Rocque, em face a um projeto de inclusão visual mais ostensivo para a região, o que por si só já apresenta uma faceta política alocada nos termos da execução. Se tomarmos, por exemplo, os dados percentuais de participação no recorte de Salões Arte Pará entre os anos de 1987 a 1999 (Figura 11), uma diferenciação muito significativa já se mostra, tendo em vista os primeiros dados de distribuição percentual por região, encontradas no Capítulo 1 (ver também Apêndices 06 a 18).

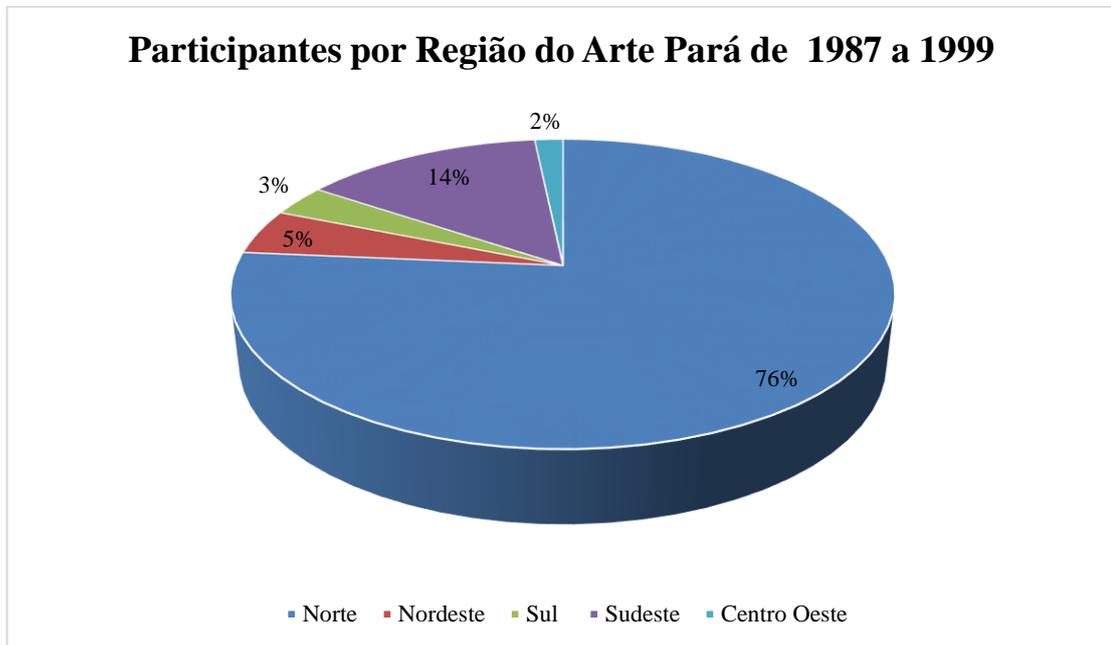


Figura 11. Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 1987 a 1999.

A Região Norte, mais uma vez, apresentou uma concentração maior de participantes, 76%, sensivelmente menor em comparação aos 88% de participação nos primeiros anos do Salão, ao passo que outras regiões se mostraram mais reincidentes, diferentes dos anos anteriores: o Nordeste, que apresentava 6% de participação, manteve um percentual semelhante, agora com 5%; o Sudeste, que antes tinha uma participação de 5%, ocupou um aumento considerável, com um percentual agora de 14%; o Centro Oeste subiu de 1% para 2%; e o Sul, que antes teve uma participação nula, sofreu um aumento para 3%.

Para muitos, estes dados podem não ser significativos. Todavia, para o foco da pesquisa, denotam um aumento de popularidade no restante do país, muito provavelmente ocasionado pela maturação do Salão, com a oficialização de narrativas curatoriais, mais a presença de artistas e de membros para os Júris de Seleção e de Premiação nacionalmente

reconhecidos. Esta operação curatorial de integração do Arte Pará com outros centros de produção e reflexão artísticas bem ilustram como a recepção de um evento desta ordem no Pará passou a ultrapassar suas fronteiras locais. Seja por motes de teor Culturalistas ou de teor Estruturalistas, estas proposições narrativo-expográficas tiveram um impacto para fomentar, empoderar e aquecer a produção artística da região, quer seja por meio de um eixo conceitual que atestava sua generalidade em meio a particularidades próprias, quer seja por meio de buscas estruturais fundantes as quais poderiam fortalecer um entendimento do Pará para seu posicionamento constituinte em um mapa das artes visuais brasileiras.

Após esta fase em que Paulo Herkenhoff e Claudio De La Rocque dividiram responsabilidades curatoriais, Belém já tinha desenvolvido outros Salões e eventos para congregar artistas, não somente locais, para inscreverem um espaço dialógico e produtivo ao campo das artes: citemos a abertura, em 1992, do SPAC, Salão Paraense de Arte Contemporânea, uma parceria entre o Governo do Estado e a Associação de Artistas Plásticos do Pará (APPA), ainda que sua duração tenha sido de três anos; o lançamento, no mesmo ano de 1992, do Salão Primeiros Passos, coordenado por Gileno Chaves, e promovido pelo Centro Cultural Brasil Estados Unidos; e o lançamento, em 1994, do Salão Pequenos Formatos, promovido pela Universidade da Amazônia (UNAMA), na Galeria Graça Landeira, e organizado pelo artista visual Emanuel Franco. Sob esse contexto, o Arte Pará prefigurou como incentivador indireto para a criação destes outros de porte mais ou menos semelhantes – sua continuidade talvez tenha sido o maior estímulo –, sendo eles todos também participantes para propiciar uma infraestrutura mais ampla para o apoio, profissionalização e divulgação do fazer artístico paraense.

Os anos que se seguiriam a esta fase de maturação e personalidade do Arte Pará também puderam estabelecer novos limites para sua estrutura interna, pois, igualmente, foram testemunhas dos erros e dos acertos que compuseram as suas edições aqui em questão. Estiveram, desse modo, diretamente ligados a esta fase de Paulo Herkenhoff e de Claudio De La Rocque, uma vez que foi nela que se principiou os ensejos curatoriais e se pôde atribuir certo nexos de entendimento para saber o que era, como era e para quem era o evento.

3

3. DESCONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO

3.1. Poéticas Curatoriais para Novos (?) Encontros

James Clifford (1995) argumentou que a alcunhada autenticidade de produções artísticas humanas se deve a noções específicas em torno da temporalidade, da totalidade e da continuidade. É neste aspecto relacionado às parcelas da temporalidade e da continuidade, por conseguinte, ainda que não se tenha problematizado em que medida os sistemas arbitrários de valor e de significado pressupõem uma certa inscrição de patrimônio artístico-cultural (CLIFFORD, 1995), que o Arte Pará, no ano de 2000, trouxe o mote *Operai dell'arte e della vita* para visibilizar um diálogo italiano na cultura e na arte paraenses, caso este já historicamente visível, de acordo com o texto curatorial, pela arquitetura de Antonio Landi na cidade; pelas pinturas de Domenico de Angelis e de Giovanni Capranesi na Igreja da Sé; pelas obras em acervos paraenses de Alfredo Norfini, de Joseph Leon Righini e de Armando Balloni; bem como pela presença documentada, entre os anos de 1870 e de 1900, de um dos mais importantes grupos artísticos de nossa história colonial, o de escultores, pintores e decoradores da *Accademia di San Luca* (DERENJI, 2000).

Segundo a própria curadora deste Arte Pará, Jussara Derenji⁵⁴, a primeira mulher a ocupar esta posição geral no evento,

O que permeou essa curadoria sempre foi essa relação: como, num primeiro momento, o estrangeiro se sentia aqui, que é o olhar distante, que são as paisagens vistas da água para a cidade. Então, o início da exposição era o quadro do Righini, pois o Righini está localizado num ponto e a cidade está distante, perfeitamente, meticulosamente desenhada, mas ele não pertence a ela, mantém uma distância. E terminamos com o Balloni, que o Balloni é exatamente o contrário, uma pessoa que trabalha aqui. E aí tem uma particularidade interessante. O professor Raimundo Viana, ele era estudante de medicina, mas sempre desenhava. E ele desenhava com o Balloni partes de recomposições dos fogos do da Paz. E ele lembrava que eles ficavam todos, que fazia muito calor, que tiravam as camisas, que na época devia ser uma coisa insuportável. E também o fato de tirar a camisa devia ser uma intimidade já maior, por que eram outros tempos e que ele era muito alegre, muito brincalhão e que montou toda uma equipe daqui, que também é outro fato. Em geral, eles não montavam equipes aqui. E aí os quadros do Balloni são exatamente o contrário. Ele está dentro da cidade, ele está imerso no ambiente da cidade, e ele desenha o bairro do Reduto, a Avenida Nazaré. Ele está, ele vive a cidade. E aí está o grande ponto que a gente tentou fazer: essa distância que existia num período e que depois deixa de existir no Modernismo. Aí a gente entra com os modernistas daqui, que é o Grupo do Utinga⁵⁵ – Ruy, Pinto, esse pessoal todo, que convivia com o Balloni, que

⁵⁴ A entrevista com Jussara Derenji foi realizada no dia 17/11/2015.

⁵⁵ O Grupo do Utinga, constituído pelos artistas Ruy Meira, João Pinto, Benedicto Mello, Joaquim Pinto, Arthur Frazão e Oswaldo Pinto, fazia pinturas ao ar livre e buscava locais pitorescos na cidade de Belém à procura de

iam pra rua desenhar a cidade, iam no Utinga desenhar a mata. Aí que foi que entrou, além dos nossos conhecidos do grupo Utinga, entraram essas pessoas que tiveram um estudo no exterior, na Itália, basicamente. Tinha um período em que todos iam para a Itália. Depois, deixa-se a Itália e começa-se a ir à França. Então peguei esses que foram à Itália, a relação com os modernistas nacionais, que já tinha sido estabelecida pelo Claudio De La Rocque, foi retomada (Jussara Derenji, Comunicação Pessoal).

No que tange as conversações de artistas locais com a Itália, caso de Antonio Parreiras e de Antonieta Feio, quando estes trouxeram subsídios de lá para elaborar novos caminhos artísticos, conversações análogas à participação de artistas de outras origens e escolas para “emergir experiências que mais se aproximam do que se distanciam dos mestres europeus” (DERENJI, 2000: 44), a 19ª edição do Arte Pará, a qual também contou com a montagem de Marcus Lontra, tratou de apresentar estes caminhos ramificados e, muitas vezes, cindidos através das Salas Especiais no Museu Histórico do Pará e na Galeria Fidanza. Foram estas salas que trouxeram, dentre outros artistas: Anitta Malfatti (SP), com um óleo sobre tela s/ título; Armando Balloni (Itália), com três óleos sobre tela, *Pantanal, Belém e Usina de Belém*, respectivamente; Joseph Leon Righini (Itália), com o óleo sobre tela *Belém do Pará*; e Vittorio Gobbis (Itália), com dois óleos sobre tela, *Cabo Frio e Nu Recostado* (DERENJI, 2000) – com o porém de que estas relações não exploraram uma dimensão mais crítica, a qual também estabeleceria que as mesmas não teriam se dado de maneira natural ou inocente, mas seriam ligadas a políticas nacionalistas, a possíveis colonialismos e às codificações do passado e do futuro por suas hegemonias em contexto (ver também CLIFFORD, 1995; GARCÍA CANCLINI, 2012).

Para Derenji, esses problemas foram reflexos dos vários contratempos sofridos pelo evento, sendo um deles o curto prazo para a sua conceitualização:

Eu já tinha sido convidada para ser jurada. E tinha um contato assim bastante bom com o Claudio. O De La Rocque era uma pessoa extremamente inteligente. Ele era um tanto quanto peculiar, a personalidade dele, mas ele era um rapaz muito inteligente. E enquanto ele ficou, eu tinha alguns contatos, já tinham me convidado para trabalhar na equipe, mas não me foi conveniente no período. Aí ocorreu um atrito dele com a direção. E nesse atrito ele se retirou. Mas nesse momento, faltavam três meses para a abertura. E havia uma elaboração assim, digamos, alguns contatos externos tinham sido feitos, toda a temática tinha sido pensada. Mas eu já estava conversando com eles sobre a parte que me caberia de qualquer maneira. Antes de tudo isso, seria a parte de história, a parte que falaria do relacionamento com a arte dos períodos anteriores. E havia uma exposição também pensada pelo Claudio De La Rocque que seria do Fidanza e que era a grande paixão do Claudio, era o Fidanza. Aí a Roberta me chamou faltavam três meses, então foi uma coisa assim,

inspiração. Ainda que não se tenha registros exatos de quando começou, teve uma prática comum na Belém dos anos 1940 (MEIRA, 2008).

meio, vamos dizer, não vou dizer complicada, mas foi uma coisa assim de muita pressa de resolver, o que que a gente ia fazer e tudo mais. Eu tive a ideia, e é sempre muito difícil tu pegares um trabalho que já foi elaborado por uma outra pessoa e trabalhar na mesma linha. Tu estás não só interferindo como se apossando da ideia do outro. Então eu quis fazer outra coisa. O Claudio, por sua vez, era uma pessoa extremamente dominadora. Então, ele me indicou. Quando ele saiu, foi que ele me disse que ele tinha me indicado. Então ele achava que, através de mim, ele continuaria fazendo o trabalho, mas isso não é da minha personalidade. Então, eu fui com certo jeito, ele ficou aborrecido em certas ocasiões. Mas, no momento em que ele se afastou, eu não mais passava informações para ele sobre como estava sendo, quem estava sendo convidado, porque eu entendi que não seria uma coisa adequada, nem ético fazer isso, já que ele havia se afastado, e a empresa tinha chamado a mim. E a parte que já tinha sido pensada por mim, que era a relação da arte do período dos italianos, que é a relação do período desde o XVIII até, eu fui basicamente até o Balloni. Eu comecei a exposição com um desenho do Filinto Santoro, que aliás foi o projetista deste prédio [referindo-se ao prédio que abriga o Museu da Universidade Federal do Pará] e terminei com ele e com o Righini, e terminei com o Balloni. E a outra exposição que estava com algumas peças já conversadas com outros museus e com outras instituições, eu obviamente tive que manter essas peças, que não eram muitas. E estabeleci outras relações, que talvez não fossem o conceitual que o Claudio faria. Mas eu estabeleci outras relações, eu expus o Yamada, fiz outras relações e se trabalhou sobre o Modernismo (Jussara Derenji, Comunicação Pessoal).

Embora Derenji tenha ficado somente este ano à frente da curadoria geral, os resultados de suas pesquisas curatoriais abriram portas, mesmo naquelas condições adversas, para as novas proposições de Marcus Lontra⁵⁶, curador das próximas edições do evento, até 2004, assim como estabeleceram um projeto contínuo de encontros artísticos revelados tanto pelo passado residual (ruídos de outros tempos e lugares), quanto pelo presente vivido (a reinscrição interculturalizada do aqui e do agora através de júris, selecionados e convidados).

Quando Lontra capitaneou o Arte Pará, em 2001, por continuidade a esses pressupostos de encontros visuais, podemos, inclusive, pontuar uma série significativa de mudanças para o Salão: foi permitida a inscrição de artistas através de dossiês e currículos, o que contribuiu para a maior participação de nomes dos outros Estados brasileiros, contribuição esta articulada para o Júri de Seleção e Premiação formado pelo próprio curador, junto de Denise Mattar, Emmanuel Nassar, Luiz Camilo Osório e de Luiz Braga; mais a inclusão da categoria vídeo, também visando a ampliar o campo de ação do evento e de garantir a presença de variadas técnicas (LONTRA, 2001; MACHADO, 2011a). Com o mote *Nordeste Brasileiro: Matriz Popular e Consciência Construtiva*, esta edição buscou uma atuação prospectiva e plural das ações artísticas brasileiras, de maneira a contar com uma sala especial, a qual teve a participação dos artistas Gilvan Samico (PE), que trouxe, dentre outras

⁵⁶ Marcus Lontra ficou conhecido por ser um dos curadores, ao lado de Paulo Leal e de Sandra Magger, da exposição “Como vai você, geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Esta exposição, ocorrida em 1984, período este final da ditadura militar, teve um caráter expressivo para as artes visuais realizadas nos eixos Sul-Sudeste (LUZ, 2010).

obras, a xilogravura *A Espada e o Dragão*, e Sante Scaldaferrri (BA), com a encáustica sobre madeira e aplicação de cacos de azulejo e bonecas de pano *Acabei na lama do Pecado*.

Os artistas convidados, por outro lado, também mantiveram a prerrogativa de dialogar com visualidades nordestinas e foram postos aliados a um desenho curatorial mais crítico e diversificado em relação à narrativa hegemônica das artes visuais Sul e Sudeste. Vieram, desse modo, outros treze nomes ligados a proposições visuais recentes: Péricles Rocha (MA), com a acrílica sobre lona *Antônio Nóbrega, Violeiro de Cordel*; Galeno (PB), com o óleo sobre madeira *11 de Setembro*; Efrain Almeida (CE), com a escultura em cedro e óleo *Keeper of Promises*; César Revoredo (RN), com o objeto da série *Pedreiras*; Raul Córdula (PB), com a pintura em acrílica sobre tela *Rock*; José Patrício (PE), com a mista de dominós de plástico sobre madeira *Composição Numérica II*; Roberto Lúcio (PE), com a obra em madeira e cetim *O Quarto dos Meus Sonhos IV*; Eudes Mota (PE), com a mista em madeira sobre tela da série *Casa de Pombos*; Marcelo Silveira (PE), com a instalação da série *Entre a surpresa e o que te espera*; Rogério Gomes (AL), com uma mista em vinil, acrílico, alumínio e madeira s/ título; Delson Uchôa (AL), com a pintura mista em acrílica sobre lona e fibra vegetal *Florão da América*; Chico Liberato (BA), com a acrílica sobre madeira *Ainda estou presente*; e Paulo Pereira (BA), com uma escultura em madeira s/ título (LONTRA, 2001).

Um ponto que deve ser ressaltado neste enredo tecido por Marcus Lontra em relação aos ensejos curatoriais propostos por Jussara Derenji se refere a um estatuto político cultural da alteridade, germinado de uma maneira muito mais clara na trajetória do Arte Pará. Por encontrarmos uma sensível e nova cadência nos seus desenhos curatoriais, cadência esta ligada a um desvio de um sujeito definido em termos de relações simbólicas hegemônicas para um outro definido em termos de identidade cultural, aquele período do Salão em muito ilustrou a premissa de que o lugar da transformação artística também seria o lugar da transformação política (ver também FOSTER, 2014).

Seguindo ainda o rastro do historiador e crítico de arte Hal Foster (2014), pertinente para elencarmos tais arregimentações político-culturais da alteridade no solo do Arte Pará, um dos pressupostos mais importantes para se ler uma mudança de paradigma, ou subversão da cultura dominante, seria visto em como posteriores definições de arte trariam uma reflexão para não mais invisibilizar os outros sociais, o proletariado explorado, o outro cultural, o pós-colonial, o subalterno ou os subculturais oprimidos. Por conseguinte, os artistas invocados por narrativas curatoriais mais inclusivas, se não vistos como social e/ou culturalmente outro, propugnaríamos um acesso à alteridade limitado, o que não era o caso neste contexto do Salão,

visto um olhar de interioridade para a produção artística brasileira se delinear sem os filtros colonialistas e ingênuos de que a arte deveria ser representada somente por meio de artistas convidados e geralmente atrelados mais a uma narrativa oficial de consagração artística nos grandes e hegemônicos centros urbanos do país.

O Arte Pará de 2002, novamente com Marcos Lontra na curadoria geral, veio sob o mote *Mestres Modernistas: Poéticas da Forma e da Cor* e se aliou a Rosana Bitar, para a curadoria da Sala Especial Ruy Meira, e a Denise Mattar, para a curadoria da Sala Especial *O Turista Aprendiz*. Apresentado para trazer uma seleção de artistas cujos trabalhos transitassem entre o Moderno e a produção recente, este tema também tratou de evidenciar aspectos relevantes e produtivos deste período de produção artística primeiro, o qual fora embalado por uma utopia de progresso e por uma reinvenção intercultural das artes visuais (LONTRA, 2002), mas que ainda apresentava uma baixa inserção no circuito artístico local mesmo que para propósitos de fruição e de (re)conhecimento. Com um Júri de Seleção e Premiação composto por Marcus Lontra, Dôra Silveira, Heitor Reis, Mariano Klautau Filho e Luiz Áquila, o Grande Prêmio das Artes Plásticas foi, pela terceira vez, neste momento, para Marinaldo Santos (PA), com a obra *Varas*, ao passo que o Grande Prêmio de Fotografia foi para Salete Goldfinger (SP), com a obra *Grafismo Janela* (MAIORANA & OLIVEIRA, 2002).

No que concerne às duas Salas Especiais, podemos destacar que uma delas, a com curadoria de Rosana Bitar e localizada nas dependências do Museu do Estado do Pará, homenageou, novamente, o paraense Ruy Meira, pois ilustrou um artista por ser compreendido entre a transição do Modernismo para o Contemporâneo. A segunda Sala Especial, localizada na Galeria da Residência e com curadoria de Denise Mattar, apresentou 56 fotografias documentais e 20 imagens em grandes ampliações de Mário de Andrade, todas advindas do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Esta mostra, originalmente concebida como um dos núcleos da exposição *No Tempo dos Modernistas*, realizada no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, em março e abril daquele ano, tratou de reconstruir a passagem de Mário de Andrade pela Amazônia, também amparada pela publicação de suas notas de viagens deste contexto – notas publicadas com o mesmo título da Sala Especial, *O Turista Aprendiz*, em uma edição póstuma organizada por Telê Ancona Lopes (MATTAR, 2002).

Já no que diz respeito aos artistas convidados para o Arte Pará de 2002, nomes emblemáticos marcaram presença: Tomie Ohtake (SP), com uma acrílica sobre tela s/ título;

Aluísio Carvão (RJ), com um óleo sobre tela s/ título; Arcangelo Ianelli (SP), com um óleo sobre tela s/ título; Loio-Pérsio (SP), com a acrílica sobre tela *Azul*; e Franz Weissmann (SP), com a escultura *Flor Mineral*. Além destes mencionados, o Arte Pará 2002 também convidou Paulo Jares (RJ), com uma fotografia s/ título; e Paula Sampaio (PA), com a fotografia *Rodovia Belém-Brasília, Município de Divinópolis/MA*. Integrantes do projeto concebido pelo curador Marcos Lontra, com apoio de Jussara Derenji, de trazer para as edições do Arte Pará nomes consagrados da Arte Moderna e Contemporânea Brasileira, este pequeno grupo de artistas deu continuidade a uma intersecção sobre as maneiras de conceber as artes visuais, intersecção esta que ainda se desdobraria nos próximos dois anos com apresentação de parte das coleções do Banco Central e a do Sattamini/MAC-Niterói (MAIORANA & OLIVEIRA, 2002).

A Coleção Banco Central, por sinal, emblemática e uma das mais importantes sob a guarda de instituições públicas no Brasil, com seu recorte de 31 obras apresentadas no Arte Pará de 2003, foi aliada à temática *O Modernismo como Inspiração e Diálogo*. De acordo com o evidenciado pelo texto de curadoria, o conjunto de obras selecionadas do Banco Central buscou traçar um roteiro sintético do chamado período heroico do modernismo brasileiro, período este ainda pouco acessível, em termos concretos, localmente e que “se esboçou nas duas primeiras décadas do século XX, cristalizou-se na Semana de 1922 e avançou até a criação de instituições voltadas para a difusão específica da Arte Moderna” (LONTRA, 2003: 12), já no final dos anos 1940. Constituinte para privilegiar uma espécie de encontro com resultados palpáveis de nossas histórias e nossos valores, de nossas maneiras de ver e dialogar com o mundo, esta mostra paralela, dentro do Arte Pará 2003, potencializou “um eixo crítico no qual se evidencia[ria] o principal desafio da Arte Moderna no Brasil: o de criar uma obra autônoma num país periférico e contribuir para a formação de um olhar brasileiro” (LONTRA, 2003: 12).

Entre os artistas presentes nesta mostra, tivemos: Alberto da Veiga Guinard (RJ), com a têmpera sobre tela *Vaso de Flores*; Aldo Bonadei (SP), com o óleo sobre tela *Igreja*; Alfredo Volpi (SP), com a têmpera sobre tela *Bandeiras e Mastros*; Antônio Bandeira (CE), com o guache sobre cartão *Olhos Saindo na Escuridão do Bosque*; Antônio Gomide (SP), com o óleo sobre tela *A Despedida*; Cândido Portinari (RJ), com o óleo sobre tela *Samba* (1956); Clóvis Graciano (SP), com o óleo sobre tela *Retrato de Tarsila*; Di Cavalcanti (RJ), com o óleo sobre tela *Figura Mitológica*; Fúlvio Pennacchi (SP), com o óleo sobre painel *Figura de Homem*; Ismael Nery (PA), com o óleo sobre madeira *Perfil e Alma*; Tarsila do

Amaral (SP), com o óleo sobre tela *O Porto*; e Vicente do Rego Monteiro (PE), com o óleo sobre painel *Mulher Sentada* (MAIORANA & OLIVEIRA, 2003).

Outra exposição complementar a esta primeira, também ligada ao Arte Pará de 2003 e ao seu eixo conceitual, foi a da sala *Entre a Figura e a Abstração*, com curadoria de Jussara Derenji. Empertigada por apresentar um Modernismo local, formado desde os anos 1940 por “um grupo de artistas que se reunia nas matas do Utinga, reserva de águas da cidade, para pintar ao ar livre” (DERENJI, 2003: 41), esta mostra optou por visibilizar algumas de suas figuras participantes, caso de Ruy Meira, Benedicto Mello, João Pinto Martins e Roberto De La Rocque, bem como de outros pintores contextuais a este período. Pertencentes tanto a uma forma de subjetividade ocidental, tal qual refletido por James Clifford (1995) acerca dos regimes de historicidades em torno de eixos artísticos Modernos, como por um conjunto cambiante de poderosas práticas institucionais, as obras que compuseram esta sala foram: *Comércio do Cacau*, óleo sobre tela de Augusto Morbach; *Luz e Sombra*, óleo sobre tela de Benedicto Mello; *Mulher*, escultura em madeira de João Pinto Martins; *Canto de Rua*, óleo sobre tela de Mário Pinto Guimarães; óleo sobre tela sem título (1962), de Roberto De La Rocque; *Caixa D'Água*, óleo sobre tela de Ruy Meira; *Ver-o-Peso*, óleo sobre tela de Tadashi Kaminagai; *Descanso*, óleo sobre tela de Waldemar da Costa; e *Ver-o-Peso*, óleo sobre tela de Yoshio Yamada (MAIORANA & OLIVEIRA, 2003).

Quanto ao Júri de Seleção deste Arte Pará de 2003, encontramos os nomes do próprio curador da mostra, mais os de Celso Fioravante, Daniela Name, Orlando Maneschy e de Emanuel Franco. Todavia, agora com a necessidade de se premiar os selecionados de acordo com suas obras já instaladas nos seus espaços, tivemos também o Júri de Premiação com Evandro Teixeira, Orlando Maneschy, Jussara Derenji, Marcus Lontra e Emanuel Franco. Foi com essa agremiação de artistas e de pesquisadores, por conseguinte, que tivemos o Grande Prêmio das Artes Plásticas para Marcone Moreira (PA), com as *assemblages* s/ título, *Urucu* e *Esteio* (para uma crítica mais detalhada destas obras, ver FLETCHER & MEDEIROS, 2012), ao passo que o Grande Prêmio de Fotografia foi para Eduardo Kalif (PA), com as obras *Bonequinhas de Cheiro I, II e III* (MAIORANA & OLIVEIRA, 2003).

Não podemos não deixar de mencionar, a propósito, que se perpetrou uma das maiores controvérsias da premiação do Arte Pará, quando a obra *Hagakure*⁵⁷ (Figura 12), de Miguel Chikaoka (PA), foi contemplada somente com o Segundo Prêmio de Fotografia. Esta, por

⁵⁷ O significado de *Hagakure* relaciona: ha = folhas; e kure = escondido. Pode-se ler, neste caso, os significados “oculto nas folhas”, “oculto pelas folhas” ou “na sombra das folhas” (MOKARZEL, 2014).

sinal, seria uma das mais emblemáticas a destacar o papel do Arte Pará de então para apontar os novos contornos da fotografia paraense, falha de ocorrência esta indicial para se mostrar como o evento gerava uma série de debates visuais contraditórios que, às vezes, poderiam desembocar em juízos de gosto opostos, em detrimento de proposições visuais reestruturantes para o universo das artes locais⁵⁸.



⁵⁸ De acordo com Orlando Maneschy, em entrevista realizada no dia 10/ 03/ 2016, “[...] haviam duas questões: uma seria você ter um Grande Prêmio, aí teria um segundo Grande Prêmio. Eu tentei derrubar isso nesse ano, só que eu não consegui. Para mim, os dois trabalhos eram muito potentes. O Kalif vem com as *Bonequinhas de Cheiro*, que eram uns totens, uns recortes com *drag queens* e travestis, e que soltavam um cheiro de patchouli e viravam um objeto tridimensional, o que é uma obra interessante, bacana. Só que ele fez um trabalho específico para ali, não deu prosseguimento. Nem tinha um histórico com isso. Foi um momento dele no Salão e na carreira dele. E o Miguel vai com *Hagakure* sintetizar todo um pensamento dele sobre a imagem, sobre o zen, sobre o papel de rasgar a retina e desvelar o mundo, de você estar no mundo e, efetivamente, olhar para esse mundo. Foi muito acalorada a discussão. O *Hagakure* circulou muito. Eu acho que está, inclusive, no Museu de Arte do Rio (MAR) agora, no seu acervo. É uma obra emblemática para mim, para a história da imagem no Brasil. Ela discute questões políticas, questões estéticas, questões históricas. E hoje, se as pessoas parassem para olhar o *Hagakure*, para pensar sobre o *Hagakure*, talvez elas perdessem a visão tão cega que elas têm do que vem acontecendo no país [...] *Hagakure*, para mim, é uma obra de suma importância para o Arte Pará, e que foi doada pela Roberta para o MAR. Por sorte, eu tenho uma edição do *Hagakure*. Temos! Uma edição na coleção Amazoniana de arte do Museu da UFPA, que o Miguel, gentilmente, doou. Eu acho que essa obra tem que estar aqui na Amazônia” (Orlando Maneschy, Comunicação Pessoal).

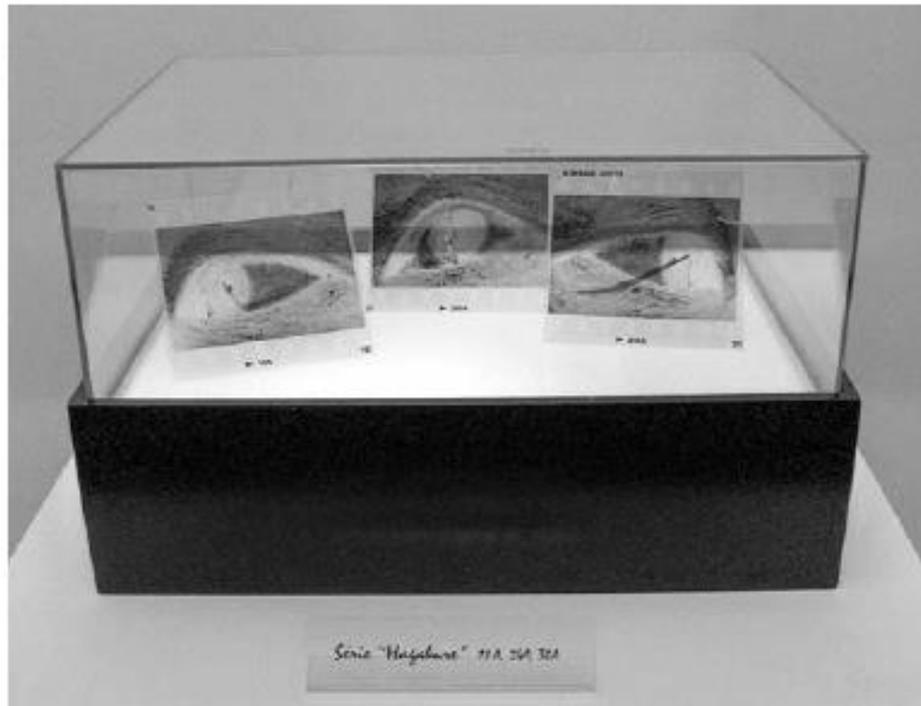


Figura 12. *Hagakure*, de Miguel Chikaoka. Fonte: MOKARZEL, 2014.

Hagakure, de acordo com Mokarzel (2014), empreendeu um diálogo com o *Livro do Samurai*, de Yamamoto Tsunetomo, do século XVIII. Apresentou, portanto, um possível significado de que nada seria realmente como aparenta ser, pois sob uma superfície, muitas vezes ardisosa, esconder-se-iam os reais desígnios e natureza de uma imagem e, por extensão, de um discurso não declarado – preocupação esta bastante deferida, teoricamente, pelos novos desenhos curatoriais do Arte Pará neste contexto.

Mais uma vez Barthes (2015) nos é capturável, pois, de acordo com o filósofo e sociólogo, uma imagem far-se-ia tanto mais vista quando erguêssemos a cabeça ou fechássemos os olhos. Segundo o mesmo, a subjetividade absoluta desta somente seria atingida por um esforço de silêncio, esforço este o qual retiraria da imagem o seu costumeiro discurso sobre aspectos técnicos, sua superfície mais denotativa, para se alcançar outra dimensão, agora conotativa, uma camada de consciência efetiva que se estabelece na relação com sua interioridade – aspecto este o qual Chikaoka pareceu buscar ao emular certa “cegueira” quando perfurou, por meio de espinhos de tucumã, os negativos com registros de olhos, negativos estes como que também a emular um estado intermediário em torno da imagem, quando sua totalidade seria somente obtida na *revelação* final, na do plano mental.

Outro entendimento que pode tangenciar essa premissa de Chikaoka diz respeito ao que ficou conhecido por colonialidade do ver, modo disciplinar de fazer com que o olhar consiga enxergar somente o que lhe é apontado. Esta agência, nos territórios da visualidade, denotaria, para diversos teóricos, uma forte conexão com as cartografias imperiais, com a proto-etnografia eurocentrada e a mercantilização atlântica da alteridade (BARRIENDOS, 2008). Em todo caso, não que a obra de Chikaoka estivesse diretamente ligada a uma denúncia acerca de certo tipo de matriz discriminatória, principalmente àquela relacionada a sofrida pelas populações indígenas nas Américas ou pela racionalização destas populações como apolíticas ou fora das leis dos homens e das leis divinas. De qualquer forma, por trazer à luz um pensamento político visual passível de tais analogias, sua premiação, no Arte Pará, também abordou uma problematização, não somente curatorial, contra uma potente maquinaria epistêmico-racial baseada na negação ontológica da humanidade periférica, na inferiorização corpo-política e na racialização etno-cartográfica da América Latina e de outros modos de ver e entender o mundo⁵⁹ (ver também ALBÁN, 2007; ALBÁN, 2011).

A última curadoria de Marcus Lontra à frente deste agrupamento de Arte Pará, veio no ano de 2004, com uma temática intitulada *A Consagração Moderna: Construção da Forma (Anos 50/60)*. Foi semelhante à edição de 2003 que esta vigésima terceira edição também viabilizou um acesso, até então inédito, a uma série de 22 obras de artistas brasileiros consagrados, integrantes da Coleção Sattamini/MAC-Niterói, uma das mais importantes coleções brasileiras: uma escultura de ferro, s/ título, de Amílcar de Castro (MG); a pintura/escultura *Máscara*, de Athos Bulcão (RJ); um óleo sobre tela, s/ título, de Celso Renato de Lima (RJ); a pintura sobre cordão e tela calada *Linear Cubo (vibrações em P&B)*, de Dionísio del Santo (ES); um óleo sobre tela, s/ título, de Eduardo Sued (RJ); o óleo sobre tela *Grafismo em Branco n.º 2*, de Arcangelo Ianelli (SP); duas pinturas acrílicas sobre bambu, ambas s/ título, de Ione Saldanha (RS); a pintura/escultura sobre madeira *Jacarandá – Óleo Vermelho*, de Joaquim Tenreiro (SP); a pintura a duco sobre madeira *Superfície Modulada n.º 5*, de Lygia Clark (MG); uma acrílica sobre tela, s/ título, de Lothar Charoux (SP); o óleo sobre tela *Encontro I*, de Milton Dacosta (RJ); uma construção em madeira laminada, s/ título, de Abraham Palatinik (RN); a escultura em madeira com foto resinada *Barriga, Coração, Memórias*, de Farnese de Andrade (MG); o óleo sobre tela *Hiver*, de Flávio Shiró (SP); o óleo sobre tela *Geométrico*, de Samson Flexor (SP); o óleo sobre tela *Pintura*, de Tomie Ohtake

⁵⁹ Reiteramos a chamada categoria referente à cromática do poder, um sistema de representação baseado no entendimento e no pincel do colono do que seria arte, de forma a impedir representações outras dos povos colonizados (ALBÁN, 2011).

(SP); o óleo sobre tela *Estrutura de Carretéis I*, de Iberê Camargo (RS); um óleo sobre tela, s/ título, da *Fase Negra*, de Ivan Serpa (RJ); duas esculturas de pigmento natural sobre caules de palmeira, ambas s/ título, de Frans Krajcberg (Polônia); o óleo sobre tela *Escalada azul*, de Wega Nery (MT); o óleo sobre tela *Azul*, de Rubem Ludolf (AL); e a têmpera sobre tela *Pintura 28*, de Rubem Valentim (BA) (LONTRA *et al*, 2004).

Ponderado como um levantamento expressivo de vários momentos do nosso Modernismo, o desembarque destas pinturas e de esculturas, as quais dialogavam com a produção e o pensamento artístico das artes visuais brasileiras e, por extensão, dos circuitos ocidentais modernos, desenharam “ícones de nossa nacionalidade, objetos regidos pela coragem e pela ousadia, retratos do que temos de melhor, fluidos perfumados e eternos de nossa presença nessa terra, nesse canto, ou recanto, onde nos irmanamos e identificamos as mesmas experiências” (LONTRA, 2004: 11). Importantes por se tratarem de obras testemunhas e resultantes de momentos contextuais do pensamento estético e político brasileiro, o encontro, pelo Arte Pará, com estas proposições visuais buscou refletir uma metáfora sensível de diálogo nos territórios amazônicos (LONTRA, 2004), mesmo ano em que o Grande Prêmio das Artes Plásticas foi concedido, pela segunda vez na trajetória deste evento, a Acácio Sobral (PA), com o vídeo instalação *Correspondências (do espinho/ da vida/ da arte)*, ao passo que o Grande Prêmio de Fotografia foi para Paulo Schmidt (MG), com a instalação *Ars Amatoria*. O Júri de Seleção e de Premiação deste Arte Pará, para melhor compreender este contexto, foi composto por Marisa Mokarzel, Marcus Lontra, Tadeu Chiarelli, Cristovão Duarte e Miguel Rio Branco.

Outro aspecto destacável dessa edição foi a presença da sala *Construção do Imaginário Ribeirinho*, com curadoria de Emanuel Franco. Resultado de uma pesquisa investigativa e artística de campo do próprio curador, desenvolvida entre abril a setembro daquele ano, esta mostra paralela trouxe artistas de 18 municípios percorridos, entre eles de Abaetetuba, São Caetano de Odivelas, Monte Alegre, Soure, Óbidos, Curuçá e Marapanim (FRANCO, 2004), de maneira a efetivar um encontro artístico muito pouco provável, mediado por uma instituição privada, entre circuitos que se tornaram hegemônicos de arte e outros de pequeno poder de inserção em um contexto expositivo formal.

Com o término desta edição de 2004 do Arte Pará, inegavelmente se abriu um espaço muito mais amplo de conhecimento e diálogo com referências sígnicas ora consagradas no Brasil e no exterior, ora pertencentes a eixos externos aos circuitos mais comuns de artes visuais no país. Permitiu, por conseguinte, um modelo de desconstrução baseado, primeiro, no

empoderamento visual através da construção de uma biblioteca experiencial na própria cidade de Belém, assim como renovou os critérios de autenticidade artística a partir da formação de novos Júris de Seleção e Premiação, critérios estes dinâmicos, talvez questionáveis, mas responsáveis pela continuidade, sincrônica e diacronicamente, de debates empertigados em entender o estado de desenvolvimento das artes visuais paraenses-brasileiras e de desenhos curatoriais em relação às dinâmicas destas artes.

3.2. Novos Agenciamentos: *Outside the White Cube*

O crítico de arte Brian O’Doherty (1986), em seu livro *Inside the White Cube*⁶⁰, ganhou larga difusão quando observou em que medida o Modernismo e, por continuidade, a arte do século XX possuíram uma direta relação com os seus espaços de apresentação. Estes espaços neutros, convencionados a uma utilização análoga em diversos contextos, buscavam, geralmente, isolar a obra de arte de qualquer interferente externo que poderia diminuir sua fruição mesma. Estabeleceu-se, sob esses argumentos, para o autor, muitos anos de um triunfo do cubo branco, melhor opção espacial para a apresentação artística.

Quando o Arte Pará de 2005 revelou seu nexos, intitulado *Sem Barreiras para o Conceito*, já com a volta, após um hiato de sete anos, do curador Paulo Herkenhoff, esta ideia do cubo branco foi parcialmente desafiada, frente aos novos tempos e paradigmas. Neste caso, o mote de imantação, de Lygia Pape, foi tomado como opção de ocupação mais ampla, ocupação esta que repensou tanto o Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), a Galeria da Residência, quanto uma expansão para o Mercado de Carne, já no próprio tecido urbano da cidade de Belém.

De acordo com o abordado pelo próprio curador, “a imantação implicava num circuito que pudesse ser uma metáfora do jorro amazônico da linguagem” (HERKENHOFF, 2006: 08), algo que trouxesse tensões artísticas entre o frágil e o precário, entre hierarquias já em processos de dissolução. E com uma atenção assinalada para o marco linguístico das instalações, uma proposição artística potencial de se revelar no conceito de espaço, este Arte Pará, aliado ao conceito de Pape, visibilizou uma produtiva e negociável concretização da cultura na erupção da paisagem (HERKENHOFF, 2006).

⁶⁰*Inside the White Cube* foi um livro de Brian O’Doherty, que reuniu uma série de três artigos publicados na Artforum, em 1976. Estes artigos buscaram discutir a mudança, em relação ao contexto de apresentação, da arte do século XX (MCEVILLEY, 1986).

Para Alexandre Sequeira⁶¹, este momento de retorno de Paulo Herkenhoff ao Arte Pará foi muito significativo, conforme destacado:

A partir da entrada de Paulo Herkenhoff no início dos anos 2000, o evento buscou alargar seu raio de ação, diluindo (a meu ver) sua característica de Salão, em prol de um perfil de um evento maior. As inscrições foram mantidas por se considerar que tal mecanismo ainda se constituía em um efetivo meio de reconhecimento e absorção de jovens artistas por parte do sistema de Arte. Porém, associada às inscrições, incorporou-se a iniciativa de agregar à Mostra um número quase equivalente de artistas convidados, apontando, assim, para uma proposta que promovesse o encontro, os contatos, as contaminações e a ativação de discussões capazes de gerar novos entendimentos e horizontes para o cenário artístico. Foi nesse período também que o Arte Pará diversificou os espaços expositivos que acolhiam a Mostra, envolvendo outras instituições culturais, universidades e espaços públicos da cidade. Penso que a ideia era envolver ao máximo todos os agentes culturais locais na perspectiva de fortalecer a cidade como um polo cultural da região norte do país. Nesse sentido, o evento contou com a adesão do MPEG, do Museu de Arte Sacra, do Museu da UFPA, além de espaços não convencionais, como o Mercado do Ver-o-peso, Mercado de Carne, dentre tantos outros (Alexandre Sequeira, Comunicação Pessoal).

Marisa Mokarzel⁶², participante de longa data de várias edições do Are Pará, também evidenciou:

Com o retorno de Herkenhoff, o que prevalece é uma mudança conceitual. O curador sabe que a estrutura tradicional de um Salão não dá mais conta do processo contemporâneo da arte e propõe que ele se transforme em um projeto que ultrapasse os limites das salas expositivas, se misture à cidade, conviva com o cotidiano das pessoas, sejam elas frequentadoras ou não do circuito de arte. O Arte Pará passa a se situar em meio a um fluxo de diferentes ações, inclusive há a sábia valorização das ações educativas. Resultado: o evento se atualiza, ganha dimensões internacionais, reativa a sua legitimação enquanto evento de ponta (Marisa Mokarzel, Comunicação Pessoal).

Em termos de exemplificação, podemos destacar logo o ganhador do Grande Prêmio, Jocatós, com sua instalação *Transumância* (Figura 13), prêmio este concedido por um Júri de Seleção composto por Jaime Bibas, Luciano Oliveira, Paulo Herkenhoff, Regina Maneschy e Luiza Interlenghi, e por um Júri de Premiação com Paulo Chaves Fernandes, Marisa Mokarzel, Neder Charone e Paulo Herkenhoff.

⁶¹A entrevista com Alexandre Sequeira foi realizada no dia 22/10/2014.

⁶²A entrevista com Marisa Mokarzel foi realizada no dia 08/12/2014.



Figura 13. *Transumância*, instalação de Jocatos. A – Visão da instalação no MHEP; B – Casa da Dona Orlandina. Fonte: FLETCHER & MEDEIROS, 2012.

Transumância deslocou para um espaço⁶³ no MHEP um altar de uma moradora do bairro da Sacramenta, chamada de Dona Orlandina, ao passo que, no espaço vago deixado na casa da moradora, ainda, por conta da retirada dos seus objetos pessoais, o artista propôs outra etapa de sua instalação, com um segundo altar, agora composto por objetos e gravuras elaborados a partir das latas da Manteiga Nossa Senhora de Nazaré. Com isso, incitou, no público fruidor, a necessidade de um deslocamento geográfico, do centro para a periferia, a fim de compreender a totalidade da sua obra— nesse caso, a própria sala de Dona Orlandina se tornou parte da exposição, extensão viva do Salão (FLETCHER & MEDEIROS, 2012).

Além de desafiar a ideia de um cubo branco, estratégia espacial de apresentação de obras de arte contemporânea, já que um espaço privado ganhou inserção expositiva, a premiação da presente instalação atravessou uma problemática da antropologia urbana ao buscar diferentes centralidades e múltiplos ordenamentos do espaço. Com isso, aproximou-se também de argumentos evidenciados, por exemplo, pelo antropólogo José Guilherme Cantor Magnani (2002: 15-16), quando questionou o espaço urbano como uma “arregimentação fragmentada e multicultural, já que outras possibilidades de sistemas de troca de outra escala, com parceiros até então impensáveis, podem permitir arranjos, iniciativas e experiências de diferentes matizes”.

A possibilidade concreta de parceria com a moradora do bairro da Sacramenta não somente ultrapassou percepções mais formais sobre os modos de apresentar arte, como permitiu maneiras de acercamento e de compreensão do outro, outro este residente na própria cidade de Belém e componente de uma rede inter-relacionada de sujeitos católicos praticantes e deveras envolvidos nos processos de transcurso das festividades do Círio de Nazaré – a própria obra tratou de emular semelhante relação de peregrinação constituinte das festividades religiosas quando de sua fruição completa nos dois espaços distintos.

Fora essa oportuna ênfase em *Transumância*, outro aspecto destacável neste Arte Pará se deu com a grande rede de 61 artistas convidados. Destacamos, dentre eles, as participações de Walda Marques (PA), com a instalação *Espelho da Princesa*; Miguel Chikaoka (PA), com o objeto *Hagakure*; Hélio Oiticica (RJ), com o *Bólido Olfático*; Cildo Meireles (RJ), com a instalação *Fontes*; Nelson Leirner (SP), com o objeto *Cubo de Dados*; Geraldo de Barros (SP), com a fotografia *La Fillette et La Chaussure*; Adriana Varejão (RJ), com uma fotografia

⁶³ Interessante pensar, neste contexto, como o espaço é ligado às considerações de Henry Lefebvre (2000), quando destaca que este é compreendido por um conjunto de relações sociais, sempre dinâmicas, que se estabelecem em uma materialidade.

s/ título e com a pintura em técnica mista *O Filho Bastardo*; Beatriz Milhazes (RJ), com as sete serigrafias intituladas *Coisinha Linda*; Daniel Senise (RJ), com uma fotogravura s/ título e uma gravura em metal s/ título; Rosângela Rennó (MG), com o livro *Arquivo Universal de Outros Arquivos*; Leda Catunda (SP), com uma pintura sobre veludo s/ título; Oswaldo Goeldi (RJ), com a xilogravura *Gato*; Tomie Ohtake (SP), com um óleo sobre tela s/ título; Arthur Omar (MG), com a fotografia *Retire o Centro e Terás o Universo*; Regina Vater (RJ), e a fotografia *Nature Morte*; Ana Maria Maiolino (SP), com a instalação *Arroz e Feijão*; Piotr Uklansky (Polônia), com a fotografia *Papa Mulato*; e Glenn Ligon (EUA), com a escultura em gesso com pigmento *Cristo* (MAIORANA *et al*, 2006).

É relevante ainda comentar o catálogo desta edição, já que, em seu conteúdo, não havia anúncio acerca dos premiados de maneira explícita, nem se destacava uma separação entre artistas convidados e selecionados. A experiência, por suas páginas, também primou por andamento conceitual, imantado pelas precipitações artísticas dos espaços expositivos, tornando sua experiência de leitura um algo alocado entre o artístico e, de um modo metafórico, o *flâneur*⁶⁴.

Nesta esteira de desafiar o convencional espaço neutro e branco para a apresentação de uma obra de arte, o Arte Pará de 2006, com curadoria, mais uma vez, de Paulo Herkenhoff, assistência de curadoria de Alexandre Sequeira, mais uma curadoria especial de Emanuel Franco, direcionada para uma Sala denominada *Poeira*, deu um passo ainda mais inusitado quanto à configuração de sua narrativa expográfica. Além dos habituais espaços institucionais já utilizados – Museu Histórico do Estado do Pará, Museu de Arte de Belém, Museu de Arte Sacra e Galeria da Residência –, tratou de incorporar mais a própria cidade para declará-la espaço de convivência, negociação e diálogo artístico: entraram, em seu circuito, o Mercado do Ver-o-Peso (tanto interna quanto externamente), o Mercado de Carne, a Feira do Ver-o-Peso e o antigo Necrotério de Belém (ver Figura 14). Foi nesta edição, mais especificamente, que o Grande Prêmio foi concedido duplamente aos artistas Adrianna Eu (RJ), com uma série de quatro objetos (*Coração*, *Objeto*, *Espelhos* e *Objeto*, respectivamente) e Chang Chi Chai (RJ), com a instalação *Fuga*, da série *Vox Ignis*, a partir de um Júri de Seleção composto por Milton Guran, Celso Fioravante, Paulo Herkenhoff, Lídia Souza e Fabize Muinhos, e um Júri de Premiação por Regina Maneschy, Marisa Mokarzel, Neder Charone e Paulo Herkenhoff (MAIORANA *et al*, 2007).

⁶⁴ O *flâneur*, termo cunhado por Charles Baudelaire e transformado em interesse acadêmico por Walter Benjamin, representa um arquétipo da experiência moderna e urbana de andar pela cidade a fim de experimentá-la (BAUDELAIRE, 1996; BENJAMIN, 2011b),



Figura 14. Mapa parcial dos bairros da Cidade Velha e Campina, em Belém, PA. Os pontos em vermelho indicam alguns dos museus incorporados pelo Salão Arte Pará, e os pontos azuis indicam áreas não museológicas ocupadas. Fonte: Google Maps.

Com um desafio principal prestado para consolidar o diálogo social, avançar no trabalho pedagógico e integrar as competências universitárias especializadas nos programas de arte e educação, o Arte Pará 2006, por muitos artistas e estudiosos locais, é tido como um dos mais inclusivos e bem-sucedidos Salões dentro dos da própria trajetória da Fundação Rômulo Maiorana. Para além da experimentação de colocar processos artísticos em diálogo direto e sem intermediação institucional à população que trabalhava, frequentava ou visitava os mercados supracitados, este Arte Pará também tratou de comemorar seu aniversário de ação ininterrupta, visto a articulação produtiva de artistas respondendo às demandas da própria linguagem, de maneira a traçar um equilíbrio entre estar em Belém e participar da trama global.

Conforme pontuado pelo próprio curador,

A arte contemporânea se centra em urgências do presente. No Pará, há um movimento que articula a “visualidade amazônica”, de acento antropológico, com a visão de linguagem construída em bases solidárias de alteridade, viés político e conceitual nas obras de Walda Marques, Paula Sampaio, Miguel Chikaoka, Lúcia Gomes, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Jocats, Orlando Maneschy, Arthur Leandro, Éder Oliveira e outros. A prática se abre para a tradição brasileira de Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Celeida Tostes. Dialoga com as ações de Bené Fonteles, Paula Trope, Lúcia Kock, Rosana Palazyan, Maurício Dias & Walter Riedweg, Mônica Nador e Eduardo Frota. Com cautela, a mudança afasta o folclorismo, contra o qual já se alertou no Arte Pará 2005, e o exotismo para as expectativas globais sobre a Amazônia (HERKENHOFF, 2007: 31).

Dentre esses espaços externos aos museus, no Mercado do Ver-o-Peso, por exemplo, foram inseridos, na sua área interna, os convidados Luiz Braga (PA), com fotografias digitais s/ título; Miguel Chikaoka (PA), com as fotografias pinhole de tratamento digital e serigrafias sobre tecidos *Das águas, os peixes. Das águas*; Geraldo Teixeira (PA), com a xilogravura *Cavername*; Armando Sobral (PA), com as xilogravuras *Mantas* (ver Figura 15); Armando Queiroz (PA), com a instalação *Fio da Meada*; e Octávio Cardoso (PA), com uma fotografia s/ título, ao passo que, em sua área externa, juntamente da Feira do Ver-o-Peso, apareceram Armando Queiroz (PA), novamente com a intervenção urbana *Fio da Meada*; Lúcia Gomes (PA), com a intervenção urbana *Pipaz*; Marinaldo Santos (PA), com sacolas do Ver-o-Peso e pinturas sobre sacolas variadas; Mestre Nato (PA), com a costura e pintura sobre tecido em um dos Box da feira intitulado *Dr. Raiz*; Jocos (PA), com a intervenção *Compartilhar*; Jair Júnior (PA), com as pinturas da série *J. J. Propaganda e Marketing*; Walda Marques (PA), com as três fotografias *Aranha Rica*, *Conceição Canela* e *Deusa*, da série *Faz Querer Quem Não me Quer*; Paula Sampaio (PA), com a intervenção urbana *Folha do Ver-o-Peso*; e Arthur Leandro (PA) mais o Grupo Aparelho (PA), com a intervenção urbana *Reunião do Aparelho*; e Emmanuel Nassar (PA), com a instalação *Janelas* (MAIORANA *et al*, 2007).



Figura 15. Detalhe do Mercado do Ver-o-Peso, com a obra *Mantas*, de Armando Sobral. Fonte: MAIORANA *et al*, 2007.

A tônica visualizada pelas obras de Sobral, nesse contexto, alocadas no próprio Mercado do Ver-o-Peso, sugeriu uma operação metalinguística em continuidade com o que lá é comercializado. Estas xilogravuras, semelhantes a peças de bacalhau, peças as quais geralmente são vendidas penduradas em ganchos após um processo de secagem no sal, ao serem dispostas ao fundo dos boxes de venda de peixe, integraram-se perfeitamente ao ambiente, expandindo a noção primeira da obra, a qual buscava uma analogia com os mantos que recobrem a imagem da Virgem de Nazaré.

De certa forma, estes mantos, também semelhantes a peças de troncos de árvores, ao serem ressignificados para este contexto mercantil, bem ressoaram o que o filósofo Georges Didi-Huberman (2013) destacou sobre o poder que a imagem possui: ela constrói e desmorona, desagrega-se e transforma, desliza, cai, renasce, encerra-se, ressurgem, decompõe-se e recompõe-se em outros lugares e de outras maneiras, em tensões ou em latências, em polaridades ou ambivalências, em tempos musicais ou em contratempos.

Dentre os artistas convidados inseridos já no Mercado de Carne, mantendo a tônica de diálogos metalinguísticos com o próprio espaço, encontraram-se: Arthur Barrio (RJ), com a fotografia/ objeto *Livro de Carne*; Adriana Varejão (RJ), com o tríptico fotográfico *Alegria*; Miguel Rio Branco (RJ), com a impressão sobre tecido *Transparência da Pele*; Rodrigo Braga (PE), com a performance orientada para fotografia *Fantasia de Compensação* (ver Figura 16); Karin Lambrecht (Uruguai), com a instalação *Con el Alma en un Hilo*; Nina Moraes e Rochelle Costi (SP), com a instalação *Grande Queima de Arquivo*; Elaine Tedesco (RS), com as fotografias *Mercado de Carne, Belém do Pará sobre Armazém A4, portão 2 e Cais do Porto de Porto Alegre*; Rochelle Costi (SP), com a fotografia *A Pantera e o Sonho Dela*; Luiz Braga (PA), com fotografias digitais s/ título; Berna Reale (PA), com a instalação *Cerne*; e Octávio Cardoso (PA), com uma fotografia s/ título (MAIORANA *et al*, 2007).



Figura 16. Detalhe do Mercado de Carne, com a obra *Fantasia de Compensação*, de Rodrigo Braga. Fonte: MAIORANA *et al*, 2007.

Semelhante ao diálogo metalinguístico estabelecido no Mercado e na Feira do Ver-o-Peso, a obra de Rodrigo Braga, tida como exemplo neste presente caso, para além de sua relação com aspectos psicológicos da vida do artista, também trouxe um investimento curatorial de dialogar com a paisagem não como cenário, mas como contexto para as práticas que lá se desenvolvem. Por conseguinte, fazendo uso das análises de Magnani (2002: 22), esta operação curatorial atravessou o uso de uma categoria antropológica aplicável a este espaço de relações, a de *mancha*, uma vez que esta funcionaria como ponto de referência mais amplo, “permitindo a circulação de gente oriunda de várias procedências e sem o estabelecimento de laços mais estreitos entre eles”. As *manchas*, áreas contíguas e mais estáveis do espaço urbano e do imaginário, caracterizadas pela presença de referências conhecidas publicamente, capazes de demarcar sua área de ocupação, viabilizam uma atividade ou prática predominante, caso este do Mercado de Carne, com seus serviços voltados para o comércio, mas não somente, de carne bovina e suína.

As atividades que oferece e as práticas que a *mancha* propicia são o resultado de uma multiplicidade de relações entre seus equipamentos, edificações e vias de acesso, o que garante uma maior continuidade, transformando-a, assim, em ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários. [...] a *mancha* cede lugar para cruzamentos não previstos, para encontros até certo ponto inesperados, para combinatórias mais variadas. Numa determinada *mancha* sabe-se

que tipo de pessoas ou serviços se vai encontrar, mas não quais, e é esta a expectativa que funciona como motivação para seus frequentadores (MAGNANI, 2002: 23).

Outra categoria pertinente para ampliar a relação antropológica do evento com a supracitada *mancha* seria a de *trajeto*, uma vez que esta última é aplicável a fluxos estabelecidos no espaço mais abrangente da cidade, sem uma conotação temporal delimitada, mas que também pode incluir a passagem por *manchas* urbanas. O *trajeto* seria, portanto, a segunda categoria antropológica relacionável com o desenho curatorial mais amplo do Arte Pará de 2006, pois denotaria a diversidade do espaço urbano para além de qualquer bairro mais específico, já que insinuaria a necessidade de deslocamentos por regiões distintas e não contíguas, de maneira a permitir uma linha imaginária de coesão entre equipamentos culturais ou comerciais, pontos, *manchas*, complementares ou alternativos – o evento em questão, nesse caso, se pensado como narrativa curatorial total, implicaria no envolvimento com um *trajeto* entre os museus de sua mostra e as *manchas* urbanas citadas e alocadas na área do entorno do Ver-o-Peso.

Um dado significativo sobre os artistas convidados, tirando os mencionados nos parágrafos anteriores, ocorreu com a apresentação de suas obras também nos museus envolvidos neste circuito do Arte Pará. De maneira geral, este ano obteve 52 artistas convidados, número extremamente produtivo para fruições artísticas transformadoras, como é o caso da mostra de gravuras de Rubem Grillo (MG) e Marcelo Grassmann (SP), nas dependências do Museu de Arte de Belém, bem como da mostra *Quilombo*, nas dependências da Galeria da Residência, mostra esta a qual contou com a participação dos artistas Paul Donker (Holanda), com as xilogravuras e intervenções no conjunto habitacional Vila da Barca intituladas *Explícito sem ser Explícito*; Paula Sampaio (PA), com as fotografias realizadas em Baião e Santa Isabel em parceria com o Programa Raízes/ IAP; Alexandre Sequeira (PA), com a fotografia *Cerco à Memória*; Raymundo Viana (PA), com os desenhos *Batuque*; Luiz Trimano (RJ), com o nanquim e estudos sobre a fotografia de Cristhiano Júnior intitulados *O Negro*; e Margalho Açu (PA), com a instalação *Porta Corpo*. Também não podemos deixar de evocar, por sinal, a mostra de fotografias do convidado Pierre Verger (França) no interior da Galeria Fidanza, Museu de Arte Sacra (MAIORANA *et al*, 2007).

A Sala *Poeira*, com curadoria de Emanuel Franco, igualmente teve uma destacável presença, visto a inserção dos convidados Dirceu Maués (PA), com o vídeo *...Feito Poeira ao Vento*; Michel Pinho (PA), com as fotografias *Poeira e Carroceria*; Ezeny Bayma (PA), com

as fotografias *Calotas*; Paula Sampaio (PA), com a fotografia *Belém-Brasília-Açailândia*; Grupo Urucum (AP), com uma instalação s/ título; Edmilson Gomes (PA), com os objetos *Tapetes*; Jorge Eiró (PA), com a vídeo instalação *Na Estrada*; Izer Campos (MG), com a instalação *Filtros*; e Marcone Moreira (PA), com uma série de *assemblages*, entre elas *Urucu*, *Pacajá*, *Arraia*, *Com-posição* e *Esteio*. Neste caso em questão, devemos, inclusive, mencionar como o curador Emanuel Franco articulou algo inusitado com os próprios grupos de mediadores da mostra e os transformou também em artistas convidados para esta mesma Sala – Cecília Manoel, Camila Luz, Flávia Dourado, Gabriela Torres, Daniela Aquino, Larissa Cavalléro, Clarice Neves, Diego Moutinho, Mayko Bastos, Thallyta Martins, Edilene Pamplona, Amanda Jones, André Menezes, Nigel Anderson, Carolina Matos, Carla Silva, Gessiana Torres e Karolyne Souza foram responsáveis pela elaboração de instalações para este espaço e evidenciaram uma tática de inclusão e produção nunca vista antes no evento (FRANCO, 2007; MAIORANA *et al.*, 2007).

Paulo Herkenhoff, nesta sua segunda trajetória frente ao Arte Pará, esteve, ainda, na curadoria oficial da edição de 2007, novamente com a assistência de curadoria de Alexandre Sequeira, ao passo que Emanuel Franco, por conseguinte, assinou a curadoria da exposição paralela, intitulada *Pô-pô-pô*, localizada na Sala Antônio Parreiras, nas dependências do Museu Histórico do Estado do Pará. Com um pressuposto de abordar uma visualidade amazônica, e aqui se observa também o uso do recurso da intervenção urbana como grande ferramenta, a proposta conceitual de Herkenhoff, para o evento de 2007, manteve o seu circuito de exposição ampliado para abarcar os Mercados do Ver-o-Peso e do de Carne, com a adição da Rua Riachuelo e outras vias do bairro da Campina, além dos já habituais espaços institucionais utilizados: Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), Museu de Arte Sacra (MAS), Museu de Arte de Belém (MABE), Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) e Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) (HERKENHOFF, 2008).

A mostra paralela *Pô-pô-pô*, neste caso, tratou de aludir ao ruído e ao modo de identificar os barcos a motor na navegação pelos rios do Pará. Esta parcela do Salão deu continuidade ao mapeamento da produção artística do interior do Estado, desenvolvida por Franco desde 2004 (MACHADO, 2011a), e reuniu 17 artistas convidados e selecionados, com realce para Marcone Moreira (PA) e Egon Pacheco (PA), os quais exibiram uma série de *assemblages* e *cavernames* para compor parte da mostra. A mostra *Judeus na Amazônia*, no Museu de Arte Sacra, por outro lado, também foi um desdobramento da narrativa curatorial deste Arte Pará de 2007. Visto destacar as diásporas judaicas no início do século XIX, a partir

de imigrantes de origem sefaradi do Marrocos, contou com outros oito artistas convidados e trouxe, dentre eles, nomes como o de Sérgio Zahlis (RJ), um cartógrafo fotográfico das reminiscências judaicas pelo interior do Pará e por outras cidades do Brasil; Walter Goldfarb (RJ), por utilizar objetos das práticas religiosas judaicas e de costumes transmitidos entre gerações; Mira Schendel (SP) e Lena Bergstein (RJ), as quais lidam com a noção de escritura, “do sinal mínimo como existência da linguagem que permite a vida social a partir da diferença entre indivíduos, e que também tem um sentido especial no judaísmo” (HERKENHOFF, 2008: 38); e de Alan Ereira (PA), Alan Rodrigues (PA) e Wagner Bentes (PA), diretor e roteiristas, mais especificamente, do Documentário relacional *Eretz Amazônia*.

Esta edição do evento ainda convidou mais 25 artistas, com destaque para Yuri Firmeza (CE), Jhafis Quintero (Costa Rica), e Jonathan Harker (Panamá), os quais expuseram seus trabalhos nas salas dos museus pertencentes ao salão. Com o Júri de Seleção formado por Cristina Tejo, Neder Charone, Orlando Maneschy, Paulo Herkenhoff e Wilson Lázaro, e um Júri de Premiação por Claudio Edinger, Emanuel Franco, Orlando Maneschy, Paulo Herkenhoff, e Sólon Ribeiro, o Grande Prêmio foi concedido à instalação *Permanência*, de Val Sampaio e Mariano Klautau Filho (PA), e o Segundo Prêmio à instalação *Ahora*, de Melissa Barbery (PA) (HERKENHOFF, 2008).

Uma obra muito significativa para este contexto curatorial pode ser evidenciada em *Sex Shop* (Figura 17), ação na Rua Riachuelo desenvolvida por Victor de La Rocque (PA), a qual ganhou um dos Prêmios Aquisição desta edição. Componente deste modo de visibilizar a cidade como uma constelação de múltiplos espaços heterogêneos que se encontram ora justapostos, ora separados, sua inserção no Salão deferiu uma anuência à ideia de cidade como conjunto, sempre em processo de construção, de agrupamentos com formas mais ou menos definidas (URIARTE, 2014).



Figura 17. Detalhe da Rua Riachuelo com a ação *Sex Shop*, de Victor De La Rocque. Fonte: MAIORANA *et al*, 2007.

A ação de De La Rocque empreendeu a disposição de centenas de velas acesas, em formato de pênis e vaginas, próximo ao meio fio da Rua Riachuelo, zona antiga de casas de prostituição no próprio centro de Belém. Com o intuito cínico de questionar certos sentidos moralistas e burgueses da cidade, sua ação abriu chaves de leitura sociopolíticas e se aliou aos princípios curatoriais de se problematizar as noções de espaço como expressões de contradições, espaços estes, naturalmente, conflituosos e que fazem emergir tanto experiências normatizadas e precariamente gerenciadas pelo Estado, quanto experiências diferenciais capazes de produzir novas diferenças (LEFEBVRE, 2000).

As experiências normatizadas⁶⁵ pelo Estado, tantas vezes de uma opressão violenta e coberta de uma racionalidade unificadora, sob alegações ideológicas de ordem, nacionalidade, higiene, beleza, segurança nacional, proteção à natureza, dentre outros motivos (URIARTE, 2014), em outras palavras, capazes de criar uma ideia que se convencionou chamar de espaço abstrato, foram então detectadas, pela obra do artista, como componentes de um modo de pensar encarcerante e limitado da vida. Fraturadas cotidianamente por outro tipo de noção espacial, já diferencial, capaz de surgir até em centros normatizados e ditos nobres – caso da Rua Riachuelo –, as experiências normatizadas foram postas em suspenso pela obra de De La

⁶⁵ Estas experiências normatizadas ocorrem mediante leis, códigos, normas, mandamentos, preceitos, regras escritas em papéis e correspondem, geralmente, a uma concepção de ordem, racionalidade e higiene próprias da lógica capitalista (URIARTE, 2014).

Rocque, visto a recusa da vida em ser contida ante sua complexidade, dialogia e agrupamento de posicionamentos, muitas vezes, divergentes (LEFEBVRE, 2000).

Por fim, as ações educativas do Arte Pará 2007 trouxeram uma interessante mostra de cunho historiográfico e educacional para a plataforma do vídeo arte, a qual ocorreu, sob curadoria de Marisa Mokarzel e assistência curatorial de Alexandre Sequeira. Dividido em quatro eixos temáticos – *Cor e Linha: Vídeo-Pintura; Belém, Pará que te quero Bem; Vídeo Animação; e Contemporâneos* –, este importante mapeamento preliminar de 81 vídeos de artistas e estudantes de arte foi apresentado em sessões gratuitas no auditório da TV Liberal, Fundação Rômulo Maiorana (HERKENHOFF, 2008).

Ao término da edição de 2007, Paulo Herkenhoff, mais uma vez, repassou a curadoria geral para que esta fosse realizada por outros nomes nos anos que se seguiram até o seu retorno em 2012. Todavia, neste período de 2005 a 2007, período em que esteve presente à frente do evento, foi protagonista em uma rede com curadores assistentes, parceiros e artistas para revelar aspectos de grande interesse para a história do Arte Pará. Imprimiu, neste caso, uma tônica altamente crítica, com a inserção do evento na cidade, em uma clara destituição daquela presunçosa e limitada a pequenos círculos articulação das artes visuais em Belém, tônica esta responsável por desconstruir/ reconstruir, em um significativo sentido, o enredo e as certezas pelas quais o Arte Pará havia se tornado um evento importante para o calendário anual artístico local.

3.3. Continuidades Conformes (?)

O que convencionamos, precariamente, chamar de “contemporâneo”⁶⁶, acredito, tem possibilitado frentes para se problematizar antigas fronteiras de entendimento. Para além de algumas dessas categorias em processos de luta e de desmantelamento – caso de muitas separações binaristas e reducionistas dentro de uma visão Moderna para a lógica social dos estar-junto –, chama-nos a atenção como o universo das artes visuais, eixo cultural oscilante entre a objetividade e a subjetividade de sujeitos culturalmente diversos, desempenha um papel persistente para se compreender horizontes dinâmicos, talvez mais inclusivos e menos autoritários (SARLO, 2000).

⁶⁶ Partimos da ideia de “contemporâneo” também semelhante à proposta por Agamben (2009: 62), quando coloca que este se prediz ao sujeito manter fixo o olhar no seu tempo, “para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

Quando o Arte Pará de 2008 veio com curadoria de Alexandre Sequeira, Orlando Maneschy e Emanuel Franco, esta relação de inclusão a partir do evento foi trabalhada para que o presente ano repensasse a sua atuação e envolvesse o município de Santarém, com a coletiva *Travessias*, no Espaço Cultural da FIT, e o município de Marabá, com a exposição fotográfica de Daniel Cruz, *Presenças*, na Galeria Vitória Barros, mais a coletiva de artistas realizada no Espaço Cultural do GAM – Galpão de Artes de Marabá.

Para melhor explicitar essa atuação do Arte Pará 2008, Orlando Maneschy destacou:

Nós refletimos sobre o que a gente poderia fazer com o projeto para melhorá-lo. A interiorização, para mim, para o Alexandre e para o Emanuel foi fundamental. Então, buscamos ativar dois polos, por mais que a logística e o transporte na Amazônia fossem complicados. Depois, abrir a possibilidade para o artista propor, por meio de edital, o que ele quisesse. Então, o artista podia propor, como no ano anterior, por exemplo, quando o Victor De La Rocque ganhou um prêmio fazendo *Sex shop*, que era uma performance. Uma performance com instalação na Rua Riachuelo, que é uma rua clássica do meretrício do passado, mais uma instalação na porta do banheiro do MHEP, com vídeo e objetos a partir do vídeo que ele gravou na Rua Riachuelo. Essa obra operou questões para além do espaço museal. E ela trouxe discussões sobre o que é escamoteado pela sociedade, sobre o que é oculto, sobre pequenas perversões e tudo mais. Então, é uma obra que foi muito importante, e o Paulo lutou por essa obra. No ano seguinte, o que a gente fez? O avanço que a gente fez, as pessoas podem propor qualquer coisa. Então, a Carla Evanovitch vai propor uma ação lá na subida do viaduto. Uma instalação lá, em uma espécie de “acimentado”, de elevação, que tem ali. E é uma intervenção urbana. A Andréa Feijó propõe outra intervenção urbana na rua Leão XVI. Então, a partir daí, a gente começa a não só relaxar, mas a dizer, deixar claro para o artista, que ele pode propor o que ele quiser. E eu acho que essa é a diferença, entender o Salão como lugar de prática de liberdade. Então, nós vamos ter uma série de performances. Vai ter performance orientada para o vídeo. É um ano que tem dois grandes prêmios. Dois artistas que estão aí, no mundo, trabalhando pra caramba. E a gente lutou muito para tentar deshierarquizar essa premiação, por entender que o maior, o melhor, o primeiro, o segundo, isso não fazia muito sentido. Mas é um Salão, a gente não pode perder essa perspectiva que as pessoas querem “o”, ser “o”, alcançar “o Grande Prêmio. Enfim, faz parte da competição. A gente tentou suavizar isso (Orlando Maneschy, Comunicação Pessoal).

Pensado como contribuinte para “a formulação de mecanismos que ativem novos espaços de produção e diálogos artísticos no Brasil para o fortalecimento de outros existentes” (SEQUEIRA, 2009: 16), e problematizado não como estratégia de “apaziguamento e homogeneização em nome de uma pretensa fala globalizada, mas de constituição de um regime simbólico de trocas polêmicas suficientes para que não se permita sancionar como verdade absoluta” (SEQUEIRA, 2009: 16), o Arte Pará de 2008 tratou de considerar um novo trânsito de ideias e de obras, mantendo, portanto, sua trajetória ininterrupta no Norte do país (MANESCHY, 2009), para além de ampliar os *trajetos* narrativos do Salão (MAGNANI, 2002).

É interessante complementar como, para Marisa Mokarzel, aquele período do ano de 2008 revelou limitações frente às últimas edições, todavia também apresentou tentativas para reconfigurar seu raio de ação:

Alexandre Serqueira, Orlando Maneschy e Emanuel Franco procuraram sustentar a continuação do projeto desenvolvido pelo Arte Pará. Por um lado, perderam, em função da diminuição de verba, a possibilidade de manter o envolvimento direto com a cidade. Na verdade, o próprio Paulo, no ano seguinte a sua inovação [2007], não conseguiu manter o fluxo conseguido no ano anterior [2006]. Depois da saída de Herkenhoff, houve mudanças no processo de inscrição, com o recurso do portfólio e se tentou a expansão para o interior do Estado (Marisa Mokarzel, Comunicação Pessoal).

O Júri de Seleção, por conseguinte, trouxe os nomes de Marília Panitz, Oriana Duarte, Marisa Mokarzel e Jorge Eiró, ao passo que, no Júri de Premiação, os nomes eram de Ana Paula Lima, Walmor Corrêa, Oriana Duarte, Mariano Klautau Filho e Jorge Eiró. Foi nesta edição, mais especificamente, que o Grande Prêmio foi concedido a Victor de La Rocque (PA), com a performance *Gallus Sapiens* (para uma crítica mais detalhada, ver FLETCHER & CHAVES, 2015), juntamente a Thiago Martins de Melo (MA), com a pintura *Sad Goat Redux III* (MAIORANA *et al*, 2009).

A premiação da performance⁶⁷ de Victor De La Rocque, a propósito, sedimentou a abertura do Salão a esta operação artística que, há algum tempo, já vinha buscando uma maior acessibilidade. Como bem evidenciado por inúmeros dos olhares antropológicos para esta forma de expressão, muito em voga para as artes visuais a partir da década de 1960⁶⁸, a performance, espécie de prioridade antropológica sobre eventos rituais como suportes para a análise social (TURNER, 1987), por ser caracterizada como “uma noção interdisciplinar a qual busca evidenciar as coisas que escapam das classificações e dos paradigmas da ordem” (SILVA, 2005: 42), enriqueceu o raio de potências e fruição no Arte Pará, dando um novo passo rumo a uma compreensão de artes ligadas a um reencantamento desta opção artística em outros espaços e contextos da atualidade.

⁶⁷ O campo da performance se conforma como um *continuum* de ações humanas as quais variam desde rituais, esportes, jogos, entretenimento popular, artes performativas (teatro, dança, música), até performances cotidianas sob os marcadores de raça, gênero, classe social, profissional, tratamentos de cura (do xamanismo às cirurgias), mídia e internet. Não existe limite fixável, culturalmente ou historicamente, para o que é performance. No decorrer deste *continuum* do fenômeno, novos gêneros são adicionados, enquanto outros podem ser questionados (GÓMEZ-PEÑA, 2005; SCHECHNER 2006).

⁶⁸ Carlson (2010) evidencia os questionamentos advindos, neste momento, quanto ao caráter institucional da arte, com aspectos de importância mais ligados ao processo que ao artista e obra. A performance neste contexto, para o autor, é herdeira do futurismo, por meio do dadaísmo e dos *happenings*.

Com engrenagens múltiplas, as quais estabelecem universos muitas vezes distintos para o território do teatro em perspectiva com o território das artes visuais⁶⁹ (ver GÓMEZ-PEÑA, 2005; SCHECHNER, 2006; GOLDBERG, 2006; AUSLANDER, 2006), a inserção da performance de De La Rocque, por traduzir ações simbólicas, permeadas de significados localizados (GEERTZ, 2008; FLETCHER & CHAVES, 2015), trouxe ao corpo de maneira geral, seja ele o do artista ou de outros sujeitos atrelados ao enredo artístico proposto, um protagonismo para se repensar limites menos formalistas na elaboração de novos enunciados visuais e críticos.

Em termos mais recentes para o entendimento deste fenômeno da performance, distintas ideias podem considerá-lo por: operador analítico para certo tipo de comportamento que se coloca entre o performer e as audiências (SCHECHNER, 2006; CARLSON, 2010); uma provocação para se pensar e questionar a organização do pensamento social (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; MARCUS, 2004); prática associada ao espetáculo (SIBILA, 2010); existência presencial cuja ontologia não deveria ser traída pela economia da reprodução (PHELAN, 1993); ou mesmo espaço de experimentação fora dos campos monodisciplinários (MARCUS, 2004; GÓMEZ-PEÑA, 2005; SCHNEIDER, 2008; SCHNEIDER & WRIGHT, 2010). Ao implicar uma dimensão interacional conectada por sua prática, os lócus da performance podem evidenciar, portanto, contornos linguísticos ao deslocar o olhar do enunciado e de seu conteúdo para os modos de enunciação em conexão com práticas sociais em contextos específicos (SCHECHNER, 2006; CARLSON, 2010; LOTUFO, 2013) – algo igualmente alicerçado em Bhabha (2012), quando observou em que medida as produções artísticas “contemporâneas” não devem ser compreendidas se abdicadas de seus tempos e lugares contextuais, mesmo sob a égide intercultural já tão referendada atualmente. Trata-se, nesse caso, para além de traçar interpretações visuais singulares de sociedades diferentes, de um entendimento o qual fornece dimensões autocríticas para as esferas ainda não experimentadas, as reprocessadas e as que se colocam em um lugar de compartilhamento constituinte com seu público fruidor (BHABHA, 2003a; BHABHA, 2012), esferas estas expandidas no interior do Arte Pará para trazê-lo a um presente, em vias de fato, mais complexo e polimorfo.

⁶⁹ A performance para o território das artes visuais apresenta uma semântica, em vários aspectos, distinta da do teatro. Além de poder ter sua continuidade em outros suportes (vídeo, fotografia, instalação, pintura etc.) e em outros tempos, por exemplo, pode possuir uma relação de plateia, por vezes, mais elástica (pensamos nas performances cujo propósito é o de não haver testemunhas, mas de se comportar como resíduo) (GOLDBERG, 2006).

Seguindo os demais empreendimentos curatoriais do Arte Pará de 2008, os artistas convidados para o Museu Histórico do Estado do Pará foram Acácio Sobral (PA), com um díptico de fotografias s/ título; Carla Zacagnini (CE), com a série de fotografias *Sobre La Igualdad y las Diferencias*; Jorge Menna-Barreto (SP), com a fotografia *Lugares Moles*; Rubens Mano (SP), com a fotografia *Última Onda*; e Sinval Garcia (SP), com a fotografia *Montanhas de Mucumaque – Brasil*, da série *Paisagens In-visíveis* e outra s/ título. Neste mesmo prédio, já na Sala *Suburbano*, da Galeria Manoel Pastana, e sob curadoria de Emanuel Franco, tivemos os convidados Elieni Tenório (PA), com as três pinturas em acrílica sobre tela *Sonho Azul, A Santa e a Ceia e Casamento da Vagaba*; Armando Queiroz (PA), com a instalação *Dos Jogos Possíveis e Impossíveis* e com o vídeo *11'13''*; José Antônio (PA), com as sete pinturas *Eletro-técnica, Eletro-Eletro, Eletro-Ar, Atelier, Serviços de Manicure, Pedidos e Concerto*; Werley Oliveira (PA), com a instalação *Objeto Identificado* e com a pintura mista sobre tela *A Costureira*; João Cirilo (PA), com a fotografia *Outdoors*; Flávio Araújo (PA), com as pinturas mista em chapa de PVC S/ Título I e S/ Título II; Mestre Nato (PA), com quatro estandartes em técnica mista sobre tecido; Melissa Barbery (PA), com um conjunto de fotografias de estradas; Marinaldo Santos (PA), com as instalações *Açaí Noturno e Trecalhada*, com o objeto em técnica mista *Peixe Frito* e com as pinturas *Samba, Casamento, Pagode e Dançarinos*; Tereza Bandeira (PA), com pinturas e objetos em técnica mista; Lara Borges (PA), com a instalação *Feminino Suburbano*; Rybas (PA), com a pintura mista sobre tecido *Roleta*; Mistral (PA), com as quatro pinturas em técnica mista sobre papel *Cabeças Locas, O Prato do Dia, Eye of Love e Pastor*; Margalho Açu (PA), com a pintura sobre borracha *Ondas da Paixão*; com a instalação e as pinturas em técnica mista sobre madeira *Eternamente Waldick*; Luiz Antonio Marinho (PA), com a instalação em napa sobre madeira *Portas*; e Milton Meira (PA), com o poema/ plotter em parede *Suburbano*.

No espaço do Museu Paraense Emílio Goeldi, por outro lado, encontramos os convidados Armando Sobral (PA), com quatro esculturas em madeira, feitas em parceria com Maurileno Sanches e intituladas *Artefatos*; Clayton Miranda (PA), com a instalação em cerâmicas *Metrópolis*; Elcicley Araújo (PA), com a instalação de cuias e madeira *Pitingas*; Izer Campos (PA), com uma instalação de cerâmicas s/ título; Lígia Áreas (PA), com três desenhos em nanquim sobre carvão intitulados *Recortes Amazônicos*; Melissa Barbery (PA), com o vídeo *Apartamento 1102*; Marinaldo Santos (PA), com a escultura/ pintura *Canoa*; Walmor Corrêa (RS), com placas de identificação, mais a instalação em taxidermia *Aliteração*. E nas dependências do Museu da Universidade Federal do Pará estavam dispostos

os convidados Acácio Sobral (PA), com outro díptico de fotografias s/ título; Armando Queiroz (PA), com o vídeo *Ego*; Ana Paula Lima (SP), com a instalação *Folha-Fólio*; Cinthya Marques e Yuri Amorim (PA), com a fotografia *Ensaio da Solidão*; Cláudia Leão (PA), com uma instalação s/ título; Heraldo Cândido (PA), com uma intervenção nos jardins do museu s/ título; Mabe Bethônico (MG), com as fotografias *Ilha Inatingível*; Maria Christina (PA), com o objeto *Não consegui pensar em nada para colocar aqui dentro*; e Ruma (PA), com a instalação *Diálogos das Marés* (MAIORANA *et al*, 2009).

Outro ponto deveras relevante é o de pensar a mostra coletiva *Travessias*, no Espaço Cultural da FIT, em Santarém, e que contou com os artistas convidados locais Egon Pacheco (PA), Elcicley Araújo (PA), Eliane Queiroz (PA), Edu Costa (PA), Elves Costa (PA) e Jolene Santana (PA); a mostra *Presenças*, de Daniel Cruz (PA), resultado da bolsa de pesquisa do Instituto de Artes do Pará, IAP/ 2006, na Galeria Vitória Barros, em Marabá, e a coletiva de artistas locais, realizada no Espaço Cultural do GAM – Galpão de Artes de Marabá, com a presença também dos convidados Antonio Botelho (PA), Antonio Morbach (PA), Benedito Souza (PA), Eliude Rocha (PA), Marccone Moreira (PA), Noé Von Atzinger (PA), Pedro Morbach (PA) e Vitória Barros (PA). No mesmo espaço do Galpão de Artes de Marabá, também foi realizada a mostra de Tereza Bandeira (PA), constituída de objetos, pinturas, livros e cadernos da artista (FRANCO, 2009).

As ações educativas, neste contexto, envolveram um projeto de mediação cultural com professores de escolas públicas, técnicos das exposições e demais interessados em ampliar seus conhecimentos sobre as relações entre Arte e Educação. Este projeto contou com visitas orientadas pelos espaços expositivos, conversas com artistas expositores, curadores e diretores de museus – tais como Marisa Mokarzel, Janice Lima e Zenaide de Paiva –, exposição de vídeos e estudos dirigidos. Tais ações seguiram os mesmos protocolos no interior do Estado, através da Ação de Desenvolvimento Cultural e Educativo, de maneira a melhor integrar as ações do Arte Pará para seus núcleos expositivos deste ano (MACHADO, 2009).

No ano de 2009, ocorreu o 28º Arte Pará, com curadoria de Marisa Mokarzel e Orlando Maneschy. Com temática central intitulada *Extremos Convergentes*, a proposta curatorial deste ano buscou discutir como as artes vinham em um processo contínuo de negociação com os centros hegemônicos culturais e artísticos. Pensado como um instrumento de construção de parte de uma história, no caso, das artes, na qual “o cenário artístico atual, por ser complexo, burla a situação geográfica das matrizes hegemônicas que impõem os

impermanentes parâmetros da arte” (MOKARZEL & MANESCHY, 2010: 20), o Arte Pará 2009 evidenciou convivências entre o singular e o plural, o diferente e o semelhante.

Deveras voltado para unir percepções de mundo, este projeto partiu de uma “perspectiva relacional, buscando fomentar a produção local e nacional contemporânea, ressaltando projetos que possuem densidade, qualidade e coerência estética” (MOKARZEL & MANESCHY, 2010: 23). E, por visibilizar reflexões através das relações estabelecidas entre os espaços expositivos com as questões levantadas pela curadoria, sua dimensão conceitual e dialógica primou pela diversidade de linguagens e por territórios subjetivos expressos artisticamente.

Com um Júri de Seleção composto por Maria Hirsman, Paulo Meira, Ricardo Rezende, Rosângela Britto e Val Sampaio, e um Júri de Premiação por Edílson Moura, Tadeu Costa e Paulo Meira, este teve seu Grande Prêmio no tríptico *Quando Todos Calam*, de Berna Reale (PA) (ver mais em FLETCHER & PAULA, 2011); Segundo Prêmio com o *site-specific Tempo Cabano*, de Armando Queiroz (PA) (ver mais em FLETCHER & MEDEIROS, 2013); e Terceiro Prêmio com a ação performática/ intervenção urbana *VIT(R)AL*, de Luciana Magno (PA) (ver mais em FLETCHER & MEDEIROS, 2011).

Os artistas homenageados, nesta edição, por conseguinte, foram Acácio Sobral (PA), com a instalação *Desconstrução para além de Jano*, apresentada no Laboratório das Artes, no Espaço Cultural Casa das 11 Janelas – esta homenagem ganhou um caráter especial, frente à morte do artista no final daquele ano –, e Walda Marques (PA), com a instalação e performance *Lembranças de Dolores*, disposta na sala especial referente à Capela do Museu Histórico do Pará (MHEP). Quanto à participação de artistas convidados, houve um número total de 25, sendo que os nomes locais trouxeram, dentre outros, os de Jorane Castro, Dênio Maués e Toni Soares, com o vídeo *Cenesthesia*; Emmanuel Nassar, com uma pintura sem título; e Nando Lima, com o vídeo *Anjos sobre Berlim*. Os artistas convidados de outras capitais do país, por conseguinte, tiveram destaque em Regina Silveira (RS), com a imagem digital *Os Grandes*, parte da série *Dilatáveis*; Rosângela Rennó (SP), com a vídeo instalação *Espelho Diário*; e Nino Cais (SP), com uma série de colagens sem título. E, por fim, os artistas convidados e de reconhecimento internacional presentes nesta edição do Arte Pará foram Ben Patterson, americano radicado na Alemanha e ex-integrante do reconhecido Grupo Fluxus⁷⁰, e Giuseppe Campuzano e Carlos Pereyra (Peru), sendo este primeiro o criador do

⁷⁰ O Grupo Fluxus foi idealizado pelo italiano George Maciunas. Influenciado pelas ideias apresentadas por John Cage em seus cursos sobre composição de música experimental, reuniu, no período de 1962 a 1978, artistas de

Museo Travesti del Peru e cuja obra participou da 31ª Bienal de São Paulo de 2014. (MAIORANA *et al*, 2010).

Para termos de melhor compreensão das articulações do Arte Pará de 2009, Orlando Maneschky relatou o seguinte:

Pra gente, ter o Acácio Sobral era uma forma de reconhecimento. Também sem fazer, sem querer prever um final trágico. Era o reconhecimento de uma produção de alguém que sempre esteve aberto a discutir a arte, a colaborar com os jovens artistas. O Acácio era sensacional, era um cara com uma mente, uma vitalidade muito grande. Então, às vezes, ele discutia coisas que eram fora do universo dele, que ele queria expandir na mente dele. Então, ele ficava ali discutindo, querendo saber, querendo conhecer, dando opinião. E pra gente, num momento delicado, era importante fazer uma homenagem para ele, com uma obra tão importante. E nesse ano, os premiados foram *Quando todos calam*, *Tempo cabano* e *VIT(R)AL*. Pra mim, os três trabalhos estavam iguais, qualquer um dos três poderia ser. A despeito de que o *Tempo Cabano* vai operar toda uma série de questões políticas, porque o MAB, Museu de Arte de Belém, não estava no Arte Pará. E a obra que o Armando propõe é pensada para o museu. E tem uma fotografia do Luiz Braga, e tem uma pintura de um cabano, e tem uma distância. E lá em baixo próximo ao chão, ao pé das escadas, tem uma moeda cabana e um amendoim em cima. E a foto do Luiz, *O Vendedor de Amendoim*. Então ele problematiza a situação dos menos favorecidos, que lá na cabanagem ocupam poder, conseguem até ganhar dinheiro próprio. É a única revolução no Brasil que consegue ter uma moeda e se estabelecer enquanto Estado próprio. Só que, enfim, a gente sabe, eles foram arrasados, dizimados. E esse trabalho do Armando, ali naquele museu que não estava no programa, que estava com risco de desabamento de telhado, era uma forma do Armando de trabalhar com questões políticas, de trazer para cá, aquele espaço que foi ocupado pelos cabanos, em certa medida, e o desmantelamento das coisas, da memória, da história, a própria fragilidade do estado do museu. Então, essa obra tem uma série de questões importantíssimas pra gente. Já *Quando todos Calam*, que é uma obra que eu admiro muito, vai discutir a questão do corpo político e do corpo artístico. Mas, ao mesmo tempo, ela vai ali dialogar com várias obras da história da arte, com vários estudos de anatomia, com a luz. De vários quadros da pintura holandesa. Porque ali há uma tempestade se avizinando. Então, eu acho que, sem ter conhecimento, a artista Berna Reale dialoga com a história da arte de forma intuitiva. E aquela obra é uma obra que é um momento único. É um momento único na carreira dela. Eu acho a grande obra dela até hoje. E são três fotografias, é um tempo suspenso, de um anúncio e de um ventre, prestes a ser tocado pelos urubus. Só que, na verdade, ela está com as vísceras, que não são dela, de fora. E ela está com vísceras, que já são de um corpo morto. Então, os urubus sobrevoam, mas não chegam a atacá-la, porque eles pressentem que o que está ali são vísceras mortas. Então eles não chegam. Mas essa eminência que ela cria na imagem, isso é extremamente provocador e nos faz pensar sobre nosso papel em relação ao outro, em relação a cidade, em relação a história, em relação à memória, em relação à tudo. É uma obra fantástica. E *VIT(R)AL* da Luciana Magno, vai lidar com questões extremamente contemporâneas. Vai discutir essa histeria de *Big Brother*, essa vigilância sobre a qual a gente vive, cada vez mais sufocado. E ela vai apontar, ela vai morar numa loja de móveis modulados. Ela leva a vida para aquele lugar encenado e, ao mesmo tempo, isso é transmitido, pela internet, para o museu, 24 horas por dia. Então, ela tem uma grande sacada de falar sobre essa vigilância, mas com delicadeza também, de falar da vida sendo levada para esses lugares artificiais, onde você vai comprar uma padronização de estilo da sua própria vida, com seus móveis modulados, e que

diversas nacionalidades, como Wolf Vostell, Nam June Paik, Joseph Beuys, Yoko Ono, entre outros (MELIM, 2008).

é uma obra extremamente política também (Orlando Maneschy, Comunicação Pessoal).

Acerca das ações educativas, além de estabelecer parcerias com instituições acadêmicas diversas, mantiveram seu foco, ademais, em mediações com alunos de graduações relacionadas aos propósitos do Salão. Por possibilitar visitas agendadas com escolas, professores e instituições de pesquisa e aproximar o público para rodas de bate papo abertas nos espaços expositivos com os artistas Berna Reale, Armando Queiroz e Danielle Fonseca (MACHADO, 2010), esta edição do Arte Pará apresentou um número superior a 16 mil⁷¹ visitantes durante os meses de sua atuação.

O Arte Pará de 2010, sob curadoria de Orlando Maneschy, semelhante à edição do ano anterior, demonstrou um discreto, porém sensível declínio no raio de atuação e interesse do evento, já que sua estrutura igualmente apresentou um caráter mais formalista e restrito aos espaços institucionalizados dos museus pertencentes ao seu circuito: desta vez, com o Museu Histórico do Estado do Pará, o Museu de Arte Sacra, o Museu da Universidade Federal do Pará e o Museu Paraense Emilio Goeldi somente.

Com uma temática intitulada *A Terra Treme; Treme Terra*, temática esta também em alusão às chamadas aparelhagens eletrônicas utilizadas nas festas populares de tecnobrega em Belém e no interior do Estado, esta edição do Salão primou por mostrar as artes como catalisadoras das polifonias globais, sendo não mais possível de identificar um, senão vários centros de modificações no terreno das culturas (MANESCHY, 2011a). Por conceber o mundo sob uma perspectiva dinâmica, orgânica, semelhante à das geografias tectônicas, este Arte Pará tentou evidenciar algumas das formas com que “a arte transforma os espaços, vai ao encontro da natureza, subverte o cubo branco, constitui territórios particulares, específicos para existir no mundo” (MANESCHY, 2011a: 09), ainda que fortes limitações financeiras, mesmo ante toda a articulação do curador para sobrepô-las, impusessem claras barreiras limitantes.

O Júri de Seleção foi composto por Andrés Hernández, Daniela Labra, Nadja Pelegrino, Neder Charone e Ricardo Rezende, ao passo que o Júri de Premiação foi por Andrés Hernández, Ricardo Rezende e Solange Farkas. Foi esta edição que concedeu o Grande Prêmio a Rodrigo Freitas (MG), com um agrupamento de pinturas (10 ao todo) sem

⁷¹ Estes valores, ainda que não comprovados por uma defasagem de documentos, começaram a ser definidos frente ao trabalho de Vânia Leal junto das ações educativas do Salão. Até então, tais estimativas anunciadas eram inéditas.

título, porém de sua série *Variações sobre o mesmo abandono*, mais um livro de pinturas intitulado *Para quem ainda sonha com nuvens: paisagens de inverno*. Renato Chalu (PA) foi contemplado com o Segundo Prêmio, pela sua instalação/ *site-specific Meta-ver-o-peso-esquema*; e Rodrigo Cass (SP) com o Terceiro Prêmio, pela sua instalação *Meditação sobre um Tridimensional Iluminado* (MAIORANA *et al*, 2011).

Para melhor compreender essas reinscrições do Salão, Orlando Maneschy confidenciou:

A Marisa teve um problema, ela enfartou. Então ela não podia assumir um compromisso muito grande. Aí, eu convidei ela para fazer a curadoria do Artista Convidado, que era o Armando Queiroz, ela não ia recusar. Foi um ano em que eu acreditei na maturidade do Salão. Então o Júri deliberou de uma forma muito tranquila. O Grande Prêmio foi uma pintura, por mais tradicional que pareça. Mas foi uma pintura, que vai ser operada toda em diálogo com o cinema [diálogo com o filme *Páginas da Vida*, de Claude Lelouch]. Na verdade, ela tem uma questão, que é uma pintura mais contemporânea. Ela vai ser toda feita com materiais de técnicas mais antigas, utilizando elementos orgânicos. Mas ela vai falar de questões extremamente contemporâneas. E depois, a gente tem também vários artistas. E para mim, isso é muito significativo, porque assim, nós estamos em um diálogo muito grande junto com o Júri. Para mim, o que faz o Salão é o Júri! Para mim, o grande papel do curador do Salão é chamar pessoas que estão sintonizadas com aquele momento presente. Chamar pessoas que tenham sensibilidade, capacidade, abertura ao outro, para olhar o outro diferente. E com isso, fazer uma diferença. Pessoas que tenham diálogo, pessoas que queiram conhecer, pessoas que queiram transitar. Meu papel como curador nascia na eleição do Júri! E depois, claro, na articulação entre artistas convidados, artistas selecionados, obras, espaço, etc. Mas pra mim, a grande importância era isso, porque uma exposição não sai sozinha, uma curadoria não sai sozinha. Você faz um diálogo com o outro. Então, quem era esse outro? Primeiro, esse outro era o Júri, que ia selecionar. Fundamental. E esse outro era o artista com seus desejos, suas ânsias, questões. Depois, esse outro era o público. Eu tentei apoiar, fomentar, estimular, fortalecer o projeto educativo desenvolvido pela Vânia Leal, e garantir a ela uma autonomia. Porque aí, na mediação da obra com o público é que vão se operar as questões. E para mim, essas questões eram fundamentais. O educativo, o artista, tratar bem o artista. Entender que questões estão atravessando ali, dialogar com os artistas. Tentar entender esse espírito do tempo que a gente está vivendo para poder constituir uma elaboração mais adequada (Orlando Maneschy, Comunicação Pessoal).

O artista homenageado deste ano, conforme Maneschy anunciou, foi Armando Queiroz, o qual recebeu a co-curadoria para montagem de suas obras de Marisa Mokarzel. Apresentou, nesse caso, trabalhos no Museu Histórico do Pará – *Tupambaé*, instalação sonora na Capela do Museu, e *Cântico dos Guaranis*, instalação e ação performática em outra sala adjacente do mesmo prédio –, no Museu da Universidade Federal do Pará – *Desapego*, espécie de *happening* com o aterramento de sua obra nos jardins do espaço – e no Museu Paraense Emílio Goeldi – *Ymá Nhandehetama* (Figura 18), vídeo de pesquisa realizada para o Prêmio Marcantônio Vilaça (MOKARZEL, 2011).



Figura 18. Frame do vídeo *Ymá Nhandehetama*, de Armando Queiroz. 8'21''. Fonte: <<https://vimeo.com/117503392>>. Acesso em 12/ 06/ 2015.

O vídeo *Ymá Nhandehetama*, desenvolvido por Armando Queiroz e aqui tomado como paradigmático para se perceber uma tônica de cunho antropologizante no Arte Pará de 2010, denotou um diálogo-denúncia estabelecido entre curadoria e artista. Contou com o relato/performance de Almiros Martins e também foi apresentado, posteriormente, na exposição *Amazônia: Ciclos de Modernidade*, no Centro Cultural Banco do Brasil/ RJ, em 2012, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, e na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, sob curadoria de Charles Esche, Pablo Lafuente, Galit Eilat, Oren Sagiv, Nuria Enguita Mayo, Benjamin Seroussi e Luiza Proença.

Conforme evidenciado por Armando Queiroz (Comunicação Pessoal), o vídeo, em questão, cujo título em tupi-guarani significa “antigamente fomos muitos”, fora influenciado por uma série de eventos ocorridos consigo desde o ano de 2008. Nesta época, o mesmo estava absorto com a organização de uma exposição para a Semana dos Povos Indígenas na Fundação Curro Velho, em Belém, mesma época em que conheceu Almiros Martins Machado. Almiros Martins, indígena da etnia Guarani – e aqui destacamos o fato de seu povo sofrer diretamente com os assentamentos que os expulsam da área do Mato Grosso – e estudante de doutorado em Antropologia na Universidade Federal do Pará, logo travou amizade com Queiroz, de maneira que ambos realizaram *Ymá Nhandehetama* em 2009, na esteira das aproximações que firmaram. Por compartilharem, de algum modo, sentimentos

comuns quanto à questão indígena, decidiram construir/ performatizar um relato-denúncia em face aos desejos insidiosos dos agronegócios, das políticas arbitrárias de assentamento em terras indígenas, da simulação de direitos não efetivados na prática pelo poder jurídico brasileiro.

Pela transcrição da fala de Almiros para o vídeo, estas nuances do relato ficam ainda mais claras:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas, eles sempre foram invisíveis... pro mundo. Aquele ser humano que passa fome, passa sede, que é massacrado, que é perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias... esse não existe. Pro mundo aqui fora, existe aquele indígena exótico, o que usa cocar, colar, que dança, que canta, coisa pra turista ver. Mas aquele outro que tá lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível, de desaparecer. Ele quase não é visto, tanto pro mundo do direito, principalmente pro mundo do direito. Como ser humano, ele desaparece, ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia. Ele é afogado no meio das palavras. Quando a academia, os estudiosos entendem mais de indígena, de índio que o próprio índio, ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz, ele perde o foco, ele perde a imagem, ele some, ele desaparece. Ele volta novamente quando, quando tem o conflito, quando a mídia procura a notícia pra vender jornal, mostra o índio morto, o índio bêbado, o índio preguiçoso, como se vê em todos os livros, o índio que quer muita terra, o índio que tem muita terra. Esse aparece. E aquele índio como ser humano, aquele que tem direitos, esse desaparece. Sempre desapareceu. Ele vai sumindo aos poucos. Dizem que nós vivemos a era do direito, que o Brasil é um Estado democrático de direito. Mas se o indígena, os povos indígenas que vivem no Brasil, o mesmo Brasil que dizem que é um Estado democrático de direito, pro indígena esse Brasil não existe. Ele ainda é como ser humano, ele é invisível pra esse mundo. Esse direito não existe. A nossa história sempre foi escrita com muito sofrimento, com muita dor, com muito sangue, no passado e no presente. Mesmo que seja sangue inocente. A história tem escrito as suas linhas em vermelho. O sangue vermelho, o sangue indígena, assim como foi de outros também, como foi do negro. Mas no nosso caso, ainda se mata muito índio nas aldeias que existem por aí nas florestas. E esse, ele não existe. Não existe pro mundo, não existe pro direito, não existe pras pessoas. É um índio invisível. Ele é como um grito no silêncio da noite. Ninguém sabe da onde veio, o que foi que aconteceu, e ninguém sabe onde encontrar (Almiros Martins, *Ymá Nhandehetama*).

O desejo dos dois propositores, ligados por uma estrutura de percepção pensada em termos de negatividades e de diferenças (uma é o que não é a outra) (LACLAU & MOUFFE, 2004), esboçou um lado crítico sobre as perversões do capitalismo predatista e entrópico, de maneira a colocar em suspenso, inclusive, nossas tentativas de “entender”/ recriar a cultura do outro (ver também FABIAN, 1990; CLIFFORD, 1998; FABIAN, 2006; SPIVAK, 2012). Esse outro, com suas práticas e cosmologias localizadas, “visibilizado”, muitas vezes, somente por samaritanismos autopromocionais de sujeitos e de agrupamentos (ou por

diversos outros interesses velados), ao ser relocado para o contexto das mencionadas exposições – e aqui devemos pensar nos efeitos de um determinado contexto de feitura da obra, em vários aspectos completamente distintos do de sua recepção –, problematizou sua presença pela ausência não somente de direitos (HALL, 2010); estabeleceu um contato, mediante o vídeo, com indivíduos alheios a sua realidade, com a potência de deslocar a experiência destes receptores para o âmbito da transformação política (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; GÓMEZ-PEÑA, 2005).

É válido destacar que esta proposição crítica, apresentada no Arte Pará e em uma bienal com o poder de alcance e de difusão como a de São Paulo, tratou de refletir como agentes e grupos de agentes se definem por suas posições relativas no espaço, e são resultantes de uma dupla estruturação social: uma objetiva, pois “as propriedades relacionadas com os agentes ou as instituições não se oferecem à percepção de maneira independente, senão em combinações de grande probabilidade desigual” (BOURDIEU, 1990: 287); e outra subjetiva, pois “os esquemas de percepção e de apreciação suscetíveis de funcionar em um momento dado são produtos de lutas simbólicas anteriores e expressam, de maneira mais ou menos transformada, o estado das relações de forças simbólicas” (BOURDIEU, 1990: 288).

Garcia Canclini (1997), ademais, destacou que elementos componentes do âmbito cultural contribuem para compreender, reproduzir ou transformar o sistema social. No caso da proposição de Queiroz e Martins, seus esquemas de percepção, pensamento e ação se inseriram em uma tentativa de criar eco para novas situações, estruturas estruturadas, predispostas a funcionar como estruturas estruturantes. Imersos em uma visível inscrição da dupla estética-política na arte – ainda mais por sabermos que toda arte possui um papel na constituição ou manutenção de uma dada ordem simbólica ou mesmo um papel de desafiar esta mesma ordem simbólica (MOUFFE, 2007: 04) –, os dois sujeitos se tornaram, desse modo, articuladores para tornar visível o consenso dominante e sua conseqüente tendência a obscurecer ou obliterar a voz de muitos por uma hegemonia existente e de não acordo com uma civilização da diversidade, uma ética da frugalidade e uma cultura de baixa entropia (LEFF, 2003; MOUFFE, 2007; LEFF, 2013).

Já no que concerne aos 11 artistas convidados para o Arte Pará de 2010, merecem destaque a participação da suíça radicada brasileira Claudia Andujar, e seu processo de mergulho fotográfico no universo *Yanomami* – seu trabalho foi exposto no prédio da Rocinha, Museu Paraense Emilio Goeldi, espaço que também contou com uma fala sua, já que aquela foi a primeira vez em que expôs seu trabalho na Amazônia (ANDUJAR, 2011) –; a mostra de

Arthur Omar (MG), apresentada no Museu de Arte Sacra, com suas fotografias sacro-profanas, as quais compõem a série *Antropologia da Face Gloriosa*; a produção de Odires Mlászho (SP), com suas apropriações de imagens reprocessadas pela interferência digital; a de Paulo Bruschy (PE), com imagens da série *Meu Cérebro Desenha Assim*, “frutos de performance conceitual em que a interação com um aparelho de eletroencefalografia gera desenhos sem o uso das mãos” (MANESCHY, 2011b: 76); a de Stephen Dean (EUA), com seu vídeo *Pulse*; e a de Jorane Castro (PA), com seu vídeo *Íntima Paisagem*, fruto de um agenciamento visual e colaborativo da artista com pessoas de diferentes cidades e países – estes convidados ajudaram Jorane Castro a compor um mosaico em vídeo de diferentes vistas de janelas, todas elas filmadas com uma câmera digital ou um celular (MAIORANA *et al*, 2011).

O Arthur Omar é uma figura que eu já conhecia e *Antropologia da Face Gloriosa* é uma série que eu acho emblemática para a história da arte no Brasil. Tinha uma questão política no espaço que ela ia ter. Levar a *Antropologia da Face Gloriosa* para o Museu de Arte Sacra, levar o carnaval ali pra dentro, o gozo, o êxtase, era fundamental pra mim, porque você mostrava que o sagrado pode ter corpo. E trazer essas obras emblemáticas do Omar. Eram 07 fotografias, e a gente sabe que em várias religiões, o 07 é um número que vai representar o infinito. Então, era multiplicar essas imagens ao infinito, esse gozo, esse prazer, essa luxúria, enquanto possibilidade de sagrado, ao infinito. A Cláudia Andujar, que eu já tinha trabalhado com ela anteriormente no Amazônia Arte, foi assim, um grande presente. Quando ela entrou no Museu Goeldi, ela virou e disse: “eu achava que a Amazônia não me queria”. Eu disse: “por que, Cláudia?”. E ela falou: “eu nunca expus na Amazônia, nunca me convidaram”. E isso mexeu muito comigo, me emocionou profundamente, porque saber que ali, no Museu Goeldi, tinha uma sala, um conjunto de obras misturando a série de sonhos, com uma única outra imagem, de quando ela começou a fotografar os Yanomami, nunca apresentada assim. Eu sabia que eu estava articulando um campo intervalar entre ela nos rituais. E conseguir autorização, ter o respeito, se sentir confortável para fotografar isso; e isso dialogando com esse momento de ritualística em que ela devolve para os sonhos, que é uma forma dela reelaborar o entendimento de uma cosmogonia. E isso está junto pela primeira vez ali, no Museu Goeldi, numa sala contigua. Pelos dois lados elas se unem. Uma ia dar na obra *Ymá Nhandehetama* do Armando Queiroz, e tinha também esculturas do acervo arqueológico do Goeldi. E tem o vídeo do Roberto Evangelista. E tem uma sala grande com objetos Yanomami. E todos de forma horizontal. Para mim, a questão da horizontalidade era fundamental no Arte Pará. De teres um artista jovem, iniciante. E teres um artista com essa respeitabilidade internacional que tem a Cláudia Andujar, por exemplo. Ou um artista que passou um tempo recolhido, como Roberto Evangelista. E a gente poder recolocá-lo em circulação, e que tem uma produção tão incrível, e é um mestre, em vários sentidos. Então, para mim, eu aprendi nesses anos de Arte Pará que, dar espaço ao outro, exercitar, sua prática estética, ética, política era fundamental. Fazer um edital aberto a tudo era fundamental. Fortalecer o lugar, na região Norte, como lugar explícito de incentivo e de diálogo, de discussão por meio dos júris, por meio do educativo, por meio de palestras, por meio da preparação do educativo a esse outro era fundamental. E colocar todo mundo junto, na mesma frequência e no mesmo tremor. Daí a *Terra Treme, Treme Terra* ser o nome a última curadoria que eu fiz, porque eu achava que tinha que ter esse clamor, essa quentura, essa potência que está aqui, que está nessa coisa selvagem nossa, que estava na produção dos artistas jovens. Dar espaço para

isso. Mostrar que isso existe, mostrar que isso é bom, mostrar que isso é diferente da arte do Sul, do Nordeste, ou do Sudeste; e que cada um tem uma especificidade, e que cada lugar do mundo tem um jeito, tudo de forma horizontal. Para mim, o Arte Pará era isso, um lugar de horizontalidade. E naquele último ano eu também consegui, eu fiz um projeto, aprovei, ganhei um prêmio na Funarte para bancar o Arte Pará (Orlando Maneschky, Comunicação Pessoal).

As ações educativas⁷², por conseguinte, trouxeram como novidade o cargo agora oficial de Curadora Educacional para Vânia Leal, mais a elaboração de um ciclo de estudos com professores e pesquisadores envolvidos no circuito de museus e de artes do Estado. Foram também promovidas, para além dos bate papos com curadores, artistas e Júri de Seleção, oficinas de arte sobre fotografia, arte plumária, carimbos indígenas e pinturas em tecidos (MACHADO, 2011b).

Quando o Arte Pará de 2011 ocorreu, com curadoria de Ricardo Resende e co-curadoria de Armando Queiroz, deu-se um novo passo oportuno para a trajetória do evento, que foi a retirada de um tema norteador para a seleção de artistas. Esta retirada permitiu, desse modo, uma gama de possibilidades mais libertárias e relacionadas ao que os inscritos também apresentavam como eclosão de algum processo artístico dentro de uma trajetória coerente e, portanto, mais profissional – diminuiu-se, por conseguinte, o efeito artista de uma única temporada. Frente a esse novo marcador menos autoritário para um Salão competitivo, esta edição acabou por escolher, mediante diálogos com seus realizadores, a premissa de paisagens naturais e subjetivas, sendo estas paisagens também relacionadas àquelas que carregamos e àquelas que nos habitam. A inspiração curatorial para tal premissa, conforme declarado no texto curatorial do evento, foi sugerida por uma impressão retórica e poética advinda do filme *As Praias de Agnès*, de Agnès Varda (RESENDE, 2012).

No que concerne aos artistas convidados, este ano trouxe 16 nomes consagrados, dentre eles o do paraense Luiz Braga, com sete das suas fotografias digitais da série *Night visions*; o de Cildo Meireles (RJ), com sua escultura em madeira *Cruzeiro do Sul* e com sua escultura de estrutura sonora *Rio Oir*; o de Pierre Verger (França), com sua fotografia *Porto de Veleiros, Ver-o-Peso*; e o de Rodrigo Braga (PE), com o vídeo *Mentira Repetida*. De acordo com o próprio curador, “o que se propôs com as obras dos artistas convidados para o Arte Pará 2011 – Ano 30, foi a de trazer um novo olhar para nosso entorno, para o outro, e o que se passa ao nosso lado” (RESENDE, 2012: 17). Uma terceira mostra, ainda, organizada

⁷² Ainda segundo Orlando Maneschky (Comunicação Pessoal), o ano de 2010 trouxe como novidade a disponibilização de todos os catálogos do evento em formato PDF para serem baixados do próprio site da Fundação Rômulo Maiorana. Outro aspecto de semelhante importância, foi o estabelecimento da necessidade de ISBN para cada um dos novos catálogos como forma de se estabelecer um lugar de construção de conhecimento.

com curadoria do artista Armando Queiroz, propôs como tema uma homenagem ao Mercado Ver-o-Peso e trouxe outros 49 artistas convidados para esta edição – destaque para Margalho Açu (PA), com a instalação *Alma*; Veronique Isabelle (Quebec, Canadá) e Elaine Arruda (PA), com a *Inteვენção in situ no Porto do Sal*; e Éder Oliveira (PA), com a pintura sobre tecido *Homônimo* (MAIORANA *et al*, 2012).

O Júri de Seleção e Premiação agremiou os nomes de Éder Chiodetto, Paulo Herkenhoff, Ricardo Resende, Lilia Chaves e Marcelo Silveira, e, além de conferir, pela primeira vez e por uma negociação curatorial, o valor de ajuda de custo de R\$ 1.500,00 para cada um dos 36 artistas selecionados⁷³, também premiou Geraldo de Souza Dias Filho (SP), com o Grande Prêmio pela pintura/ escultura *Der Freie Dozent* (O Livre Docente), e Anderson Santos (BA), com o Segundo Prêmio pela pintura *Paisagem #7*. De certa forma, seja com uma destacável logo inspirada pela obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, seja pela inserção, no circuito cinematográfico local como parte das ações do projeto, da obra *Tio Boonmee que pode lembrar de suas vidas passadas*, do cineasta e artista tailandês Apichatpong Weerasethakul, ganhador da Palma de Ouro em Cannes no ano de 2010, este Arte Pará marcou seus 30 anos de existência, permeada por erros, acertos e continuidades, muitas vezes, conformes (HERKENHOFF, 2012).

O artista homenageado desta edição foi Orlando Maneschy, o qual teve quatro instalações distribuídas por três museus do circuito deste Arte Pará: *Istmo e Natureza Selvagem*, no Museu Histórico do Estado do Pará; *S/ título (Buscando Mitos – Sala da Sereia)*, no Laboratório das Artes, Espaço Cultural Casa das 11 Janelas; e *O Gabinete de Troféus do Idiotinha do Amor*, no Museu da Universidade Federal do Pará. Além das instalações, também teve quatro performances orientadas para o vídeo, distribuídas pelos mesmos espaços da exposição (*Berlim #00*, *Wiesbaden #00*, *Wiesbaden #01* e *México #00*, respectivamente, todas componentes da série *Desaparições*) (MAIORANA *et al*, 2012).

A respeito das ações educativas deste ano, ampliou-se a mediação para abarcar estudantes de outras graduações, que não somente a de artes visuais – e aqui encontramos agora alunos advindos das graduações de design, arquitetura, jornalismo, publicidade, entre outras. Dessa forma, de acordo com a curadora educacional do projeto, inaugurou-se uma lógica ainda mais produtiva para fazer entender como o Arte Pará seria um todo composto por

⁷³ Este ano também implementou o método de inscrições artísticas *on line* e as viagens de divulgação por outras capitais e galerias de arte. O barateamento e facilitação com estas ações para o salão aumentou o número de artistas interessados/ proponentes para mais de 900 projetos (MACHADO, 2011a).

múltiplas partes. Segundo a mesma, as ações educativas instigariam um debate entre agentes interessados em promover diálogos, também componentes desta plataforma discursiva das artes visuais (MACHADO, 2012). Tal qual nas edições anteriores, também ocorreram conversas com artistas nos espaços expositivos (destaque para Orlando Maneschy, Rodrigo Braga, Mestre Nato e Paul Setubal), bem como uma mesa redonda com os componentes do Júri de Seleção e Premiação do 30º Arte Pará.

Com o término do Arte Pará 2011, mais uma fase, iniciada lá no ano de 2000, com a curadoria de Jussara Derenji, teve seu fechamento. Neste período de 12 edições, antigas articulações do evento foram repensadas, passando por um processo, inicialmente, de reconstrução histórica e possibilidade de acesso a obras de arte alocadas no período entre o Moderno e o convencionalizado por Contemporâneo. Quando Paulo Herkenhoff retomou a curadoria geral entre os anos de 2005 a 2007, o Salão em questão não mais pôde ser restrito aos espaços institucionais dos museus, de maneira a ganhar uma potência de fruição, até então inovadora, no próprio tecido urbano da cidade de Belém. Com isso, repensou protocolos mais formalistas de apresentação artística e influenciou, em grande medida, uma continuidade, ainda que em menor escala, com o projeto do Arte Pará 2008, sob curadoria de Alexandre Sequeira, Orlando Maneschy e Emanuel Franco, projeto este, também inovador, por ultrapassar o Arte Pará das fronteiras da capital belenense, de maneira a envolver grandes cidades do Estado do Pará, caso este de Marabá e de Santarém.

As curadorias alocadas entre os anos de 2009 a 2011, mesmo em face à diminuição de verbas, apresentaram diversos pontos positivos, sejam eles através do contato com artistas convidados importantes para o cenário atual brasileiro, seja mediante a inserção de novas possibilidades de criação visual, com grande destaque para a consagração da performance no ano de 2008. A curadoria de Ricardo Resende, neste enredo, foi uma das que mais contribuiu, de um modo efetivo, para que a atuação do Salão não se limitasse a um mero jogo de status midiático, sem qualquer tipo de retorno financeiro à produção de artistas/ trabalhadores. Possibilitou, desse modo, que o Arte Pará contribuísse com uma contrapartida indispensável para estes atores que não queriam mais ser vistos somente por uma aura romântica ou por um difundido e errôneo entendimento de samaritanismo inesgotável e improcedente com um mundo real e capitalista.

Se pensarmos, por outro lado, na distribuição percentual por regiões de selecionados para o evento em questão, dentro deste recorte entre os anos 2000 a 2011, os dados,

igualmente, mostram-se significativos e distintos quanto aos anteriores percentuais de distribuição apresentados nos Capítulos 1 e 2 (ver Figura 19).

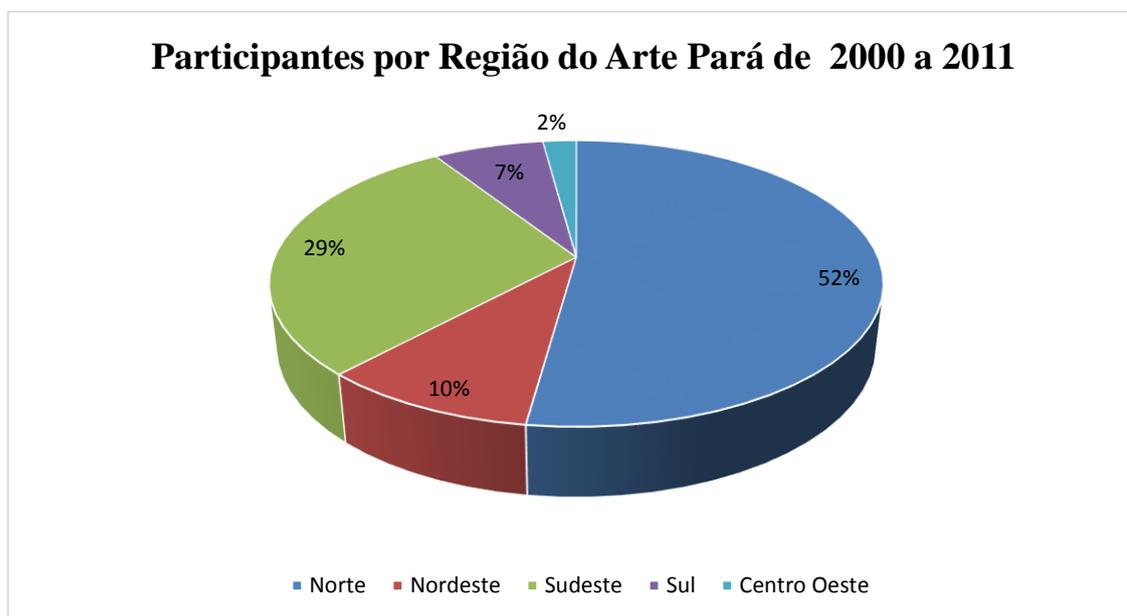


Figura 19. Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 2000 a 2011.

A Região Norte, pela terceira vez, apresentou uma concentração maior de participantes, com 52%, participação esta menor se comparada aos 76% do período que foi de 1987 a 1999 e aos 88% do período que foi de 1982 a 1986. Por conseguinte, as demais regiões elevaram seu percentual de participação, dado este importante para se pensar em uma maior difusão e possibilidade de inscrição no Arte Pará a partir de outras cidades do país: o Nordeste acentuou sua participação para 10%, quando antes possuiu uma média de 5 a 6%; o Sudeste, por outro lado, detentor de uma entre 5 a 14%, duplicou seu percentual no evento, com uma média de 29%; o Centro Oeste manteve sua média de 2%; e o Sul subiu de 3% para 7% (ver também Apêndices 19 a 30).

Estes dados percentuais em muito podem ser entendidos com a facilitação ocasionada por uma massiva inserção da Internet na vida cotidiana, de maneira a proporcionar não somente a difusão, como uma própria simplificação para que artistas pudessem ter a oportunidade de acesso ao Salão Arte Pará. Não obstante, também são frutos de uma contínua trajetória ininterrupta de participação do evento na agenda das exposições artísticas brasileiras, com a presença de um circuito de criadores e obras convidadas e consagradas relevantes para se destacar um trânsito fora do eixo Sudeste e Sul.

Um questionamento, todavia, que já se insinuava no horizonte destes anos e que não poderia mais passar despercebido seria o de como o Arte Pará, nas suas próximas edições, comportar-se-ia com as mais recentes mudanças sensíveis de se estar no mundo, mudanças estas ocasionadas, principalmente, pela intensificação local de processos globalizadores e, muitas vezes e em um bom sentido, iconoclastas. Da mesma forma como o acesso ao evento tinha sido facilitado por uma intensificação do uso da Internet, novas percepções e centros de artes visuais estavam se descentralizando, ante uma conseqüente reconfiguração da recepção social frente à serialização da imagem e à banalização de dispositivos de contato não mais físicos somente (ver também BAUDRILLARD, 1990; JAMESON, 2007; HARVEY, 2011).

4

4. ETNOGRAFIA E INTERPRETAÇÃO NO ARTE PARÁ

4.1. Arte e Processos Globais

E somos só esta vã escrita
Nosso riso-risco contra um espelho, praia
Que nos inverte e desescreve

dissolvENDO-NOS

Max Martins

A partir do Arte Pará de 2012, trabalhei com uma metodologia de interpretação completamente diferente para a presente pesquisa. Com o uso de uma abordagem etnográfica sincrônica e dialógica (ver TEDLOCK, 1986; CRAPANZANO, 1991; CLIFFORD, 1998; MIGNOLO, 2003; FABIAN, 2006), diferente das edições anteriores, por fazerem uso de um mapeamento diacrônico, documental e memorial – com o convite à participação em entrevistas de determinados atores, escolhidos por suas atuações no Salão –, a aproximação de sua concretização como evento tratou de ratificar uma postura capaz de dirimir a autoridade do antropólogo-autor, algo buscado pela incidência das vozes de outros, ainda que mediadas/editorializadas pela minha escrita, bem como um posicionamento mais orgânico e pertencente ao que a antropologia apresentou como o *Being There* (o estar lá), ato diferente da chamada experiência de cartão postal, mas, acima de tudo, apresentação do real e verbalização da vitalidade (GEERTZ, 2009).

Essa capacidade de convencer os leitores (em sua maioria acadêmicos, e praticamente todos participantes, pelo menos durante parte do tempo, dessa forma peculiar de vida a que evasivamente chamamos de “moderna”) de que o que eles estão lendo é um relato autêntico, escrito por alguém pessoalmente familiarizado com o modo com que se processa a vida em algum lugar, em alguma época, em meio a algum grupo, é a base em que finalmente se assenta qualquer outra coisa que a etnografia deseje fazer – analisar, explicar, divertir, desconcertar, celebrar, edificar, desculpar, estarrecer ou subverter (GEERTZ, 2009: 187).

A trajetória deste acercamento, no caso, iniciou-se na tarde do dia 10 de outubro de 2012, após uma série de negociações mediadas pelo professor e curador Dr. Orlando Maneschy junto à comissão de organização do Arte Pará. Este processo de negociações, o qual já vinha sendo tratado desde o começo do primeiro semestre deste referido ano, consistiu em preparar os organizadores do evento para as ações intencionadas por esta etapa menos distanciada de minha pesquisa.

Foi por volta do começo da tarde daquele dia em questão que obtive o sinal verde para minha entrada na montagem da 31ª edição do Salão, autorização esta efetivada, via telefone celular, por Daniela Sequeira, uma das coordenadoras gerais do evento. Contra algumas de minhas expectativas, Daniela foi extremamente acessível e interessada pela ação antropológica proposta e mencionou, inclusive, que já estava a par da minha tese, por conta da mediação do caríssimo Orlando Maneschy e por conhecer o trabalho de meu professor e orientador, Dr. Ernani Chaves.

Quando cheguei ao local, principal de montagem do mesmo, o Museu Histórico do Estado do Pará – isto após enfrentar um trânsito terrível, já que a cidade estava efervescente em virtude do Círio de Nazaré, evento que iria ocorrer no domingo seguinte – fui cordialmente recebido pelos curadores da exposição deste ano: Paulo Herkenhoff, em sua terceira trajetória na curadoria geral do evento e Armando Queiroz, curador adjunto, ambos meus conhecidos de outras exposições e episódios em torno das artes visuais em Belém. Paulo foi quem, mais especificamente, falou-me de sua chegada à capital paraense na madrugada do dia anterior, terça-feira, dia 09 de outubro, para a montagem e consequente trabalho durante o dia que se sucedeu. E pelo que pude perceber, a organização estava com uma agenda tranquila naquela quarta-feira, não somente pelo planejamento prévio para a chegada do Paulo – a pintura das salas expositivas do Museu, de acordo com sua escolha em diálogo com Roberta Maiorana, diretora executiva da Fundação –, como por uma antecipação da disposição das obras em seus nichos arranjados, frente a um plano/ croqui elaborado pelos curadores. Conforme eles também me relataram, este pré-arranjo⁷⁴ foi facilitado pela familiaridade com que os mesmos já possuíam com o recinto da exposição.

Um dado que me foi logo apreensível após minha chegada se relacionou com o pressuposto temático flexível e processual, para não fechar o evento com um mote muitas vezes desestimulante para os artistas – pressuposto, por sinal, já praticado no ano anterior, pela curadoria de Ricardo Resende. Segundo ratificado pelo próprio catálogo, publicado algum tempo depois, a mencionada edição optou por trazer, visualmente, abordagens sobre os desafios da cultura contemporânea em suas tensões entre sensualidade e racionalidade, fricções no cotidiano e perplexidades do sujeito (MAIORANA *et al*, 2013). E de acordo com

⁷⁴ Armando Queiroz foi quem me relatou mais sobre o processo em que Herkenhoff teve para pensar acerca da disposição inicial das obras. Nesse caso, ele mesmo, Herkenhoff e Roberta Maiorana fizeram um pré-projeto das relações entre os selecionados e convidados ainda em São Paulo. Tal pré-projeto serviu para que se verificasse, na montagem, se tal disposição ainda seria a ideal – e ao que tudo indicava, as modificações foram muito poucas, sendo a maior ocorrida com a sala do Alberto Bitar, já que, antes, o artista se encontrava em uma distinta, mas que não parecia de acordo com sua poética, por conta de ser um espaço intermediário, de passagem, e que eliminava um maior silêncio que a sua obra pedia.

o texto do curador, presente tanto nas paredes da exposição quanto na publicação do evento, os artistas convidados, mais especificamente, foram os que ganharam o papel de firmar, de maneira mais explícita, este eixo conceitual proposto. Esses convidados, portanto, articulados para denotar “o lugar do artista nos processos da sociedade global e a necessidade do reconhecimento da natureza intrínseca dos paradigmas específicos de cada comunidade” (HERKENHOFF, 2013, p. 06), delinearam um princípio ciente das transformações pelas quais o mundo vinha passando e insinuaram uma atenção para que o Salão respondesse a este contexto dinâmico e interconectado.

No que concerne a este grupo de artistas convidados, mais diretamente, identifiquei que ele foi mesclado tanto por nomes locais – destaque para Berna Reale (PA), com a performance orientada para o vídeo *Palomo* (Figura 20); e para Guy Veloso (PA), com a mostra de suas fotografias na Galeria Fidanza, Museu de Arte Sacra –, quanto por de outros Estados – destaque para Paulo Nazareth (MG), o qual recebeu bastante atenção com seus vídeos, fotografias, reproduções, sendo estas últimas vendidas na abertura do Salão por valores irrisórios, com direito até a uma barraca de frutas, com suas vendas por preços ironicamente semelhantes; Rodrigo Braga (PE), por apresentar uma série de fotografias, *Desejo Eremita*, exibidas por uma tela de LCD no hall de entrada do Museu Histórico do Estado; e para Delson Uchôa (AL), com suas performances orientadas para a fotografia, em plena caatinga brasileira, repleta de inserções de guardas chuva de mão de obra barata, de maneira a construir paisagens pictóricas surreais. Este grupo de nomes estabelecidos do cenário das artes visuais concretizou um êxito curatorial, ao meu ver, quer seja o de conferir aos artistas convidados um destaque expográfico diretor, diferente do atribuído aos artistas selecionados em outras edições.



Figura 20. Técnico ajuda na montagem e teste de equipamento para exibição da performance orientada para o vídeo *Palomo*, de Berna Reale. Ao fundo, Paulo Herkenhoff, Berna Reale e Vitor Garcez acompanham o teste. Fotografia: John Fletcher.

O curador Herkenhoff foi quem ainda abordou, por conseguinte, como o Arte Pará havia se modificado desde suas primeiras edições (já que ele, Paulo, estava presente, mesmo em sua fase inicial), edições as quais tinham partido de um arranjo, inclusive, mais simples, até o estágio atual, mais estabelecido e respeitado. Quando questionado por mim acerca da atual proporção do desenho expográfico, o mesmo destacou a expansão primeira do evento em virtude das mudanças rápidas pelas quais o cenário artístico paraense tinha passado – expansão que resultou no reconhecimento artístico de muitos nomes locais para outros eixos do país e do exterior, e também foi aquecida pela vinda de vários nomes estabelecidos no cenário artístico nacional –, ao passo que, aquela presente montagem, com seus 25 selecionados, um número enxuto em sua opinião, privilegiaria uma qualidade que, muitas vezes, seria questionável se o número de obras para um evento como aquele se apresentasse alto.

A sua satisfação com as escolhas do Júri de Seleção naquele contexto – Júri por ele selecionado e composto por Alexandre Sequeira, artista e professor do curso de artes da UFPA; Yuri Firmeza, artista plástico cearense; Clarissa Diniz, curadora recifense; e Delson Uchôa, artista plástico alagoano –, pareceu-lhe inspiradora. Nesse sentido, Herkenhoff não

poupou esforços e simpatia para mostrar selecionados e a exposição de seus trabalhos pelas salas do prédio no qual estavam dispostas. Igualmente coerente a este desenho da exposição, ademais, foi observar a sua atenção aos espaços de respiração entre cada uma das proposições artísticas – a distância, mais precisamente, entre umas das outras, para que não surgissem interferências, sobreposições não intencionais etc. –, bem como as relações/ diálogos em que cada uma podia estabelecer com as demais ao seu redor e com as cores definidas para cada uma das salas do museu – cores pensadas como alternativa de imersão sensorial e harmonia estética, tentativa de quebra parcial com a presentificação do prédio histórico.

O diálogo entre eu e Paulo Herkenhoff sobre o Arte Pará daquele ano, cujo tom informal e deliberadamente pensado por mim como algo para além das amarras de uma entrevista com perguntas estruturadas – conforme apresentado por Mignolo (2003) e inspirador para minha abordagem mais específica –, ainda ganhou outra profundidade. Soube, por exemplo, que o mesmo buscou ativar reflexões sobre os mais diversos tipos de deslocamentos geográficos e psicológicos, de maneira que se tornou paradigmático conceder, junto ao Júri, no dia seguinte, o Grande Prêmio ao Grupo Empreza, formado por professores e alunos da Universidade Federal de Goiás e ganhador de grande destaque no cenário artístico nacional – o Grupo tem apresentado, como significativo, o corpo e desenvolve performances em que os seus limites físicos são colocados à prova, em uma articulação conceitual sobre os conflitos do homem com seu entorno. Foi através das performances orientadas para fotografia, presentes no Arte Pará daquele ano, que o Grupo fez visualizar o instante fugidio no qual os corpos de alguns de seus componentes em deslocamento pareciam se fundir no ar, uma espécie de convergência de saltos (Figura 21), polissêmica metáfora para o entendimento do deslocamento como algo também composto por contatos, confrontos, confluências e (im)permanências.



Figura 21. Duas das imagens resultantes da performance orientada para fotografia, s/ título, apresentada pelo Grupo Empreza para o Arte Pará 2012. Fonte: MAIORANA *et al*, 2013.

Pelo fim daquele dia, quando tomei um táxi junto do Paulo para deixá-lo em seu hotel, ganhei maior conhecimento da distribuição do Salão pelos outros espaços da cidade: o Museu de Arte Sacra, com a exposição do artista convidado Guy Veloso (PA); a Casa das Onze Janelas, com obras da artista homenageada Paula Sampaio (PA); e o prédio da Rocinha, dentro do Museu Paraense Emilio Goeldi, com fotografias também de Paula Sampaio e objetos recolhidos durante as peregrinações do artista Paulo Nazareth. Coincidentemente, o Museu da Universidade Federal do Pará não abrigaria o evento aquele ano, pois, durante o seu período de exposição, tinha sido ocupado pelo projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, contemplado com o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça/ Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, da Fundação Nacional de Artes, um projeto voltado para constituir outra coleção de arte amazoniana para o Museu da UFPA. Este foi idealizado e curado por Orlando Maneschy, com co-curadoria de Keyla Sobral.

Frente às reordenações do Arte Pará por espaços expositivos e institucionais da cidade somente, uma hipótese que me ficou bastante em mente naquele momento, ainda mais vista a

reconfiguração do mesmo em uma tônica mais formalista, esteve ligada ao que Beatriz Sarlo (1993) destacou como a problematização de um novo público e novas formas de consumo ante o acirramento dos múltiplos processos globalizadores. Talvez por primar pela busca por semanticidades intensivas e uma organicidade formal, visto o acercamento de poéticas fragmentárias, o Arte Pará de 2012 enfrentava um momento de buscar novos meios de difusão do evento na cidade de Belém. Uma inegável e crescente estruturação de novos fruidores, muitos deles criados com tecnologias de informação recentes e a partir do privilégio da instantaneidade em detrimento dos tempos locais (ver também MANTECÓN, 1993) traziam desafios incontornáveis aos horizontes do Salão.

No segundo dia de minha inserção no processo de montagem do Arte Pará de 2012, fui recebido, logo pela manhã, pelo amigo e artista Alberto Bitar, o qual também buscava solucionar alguns problemas para a montagem de sua Sala Especial no Museu Histórico do Estado do Pará. Tais problemas implicavam, mais especificamente, a utilização ideal da sala na qual ele exporia, a Sala de Recepção e Avaliação de Obras do MHEP, uma vez que ela havia sido cedida, pela primeira vez naquele ano, para também servir de espaço expositivo. Nesse caso, o empecilho daquela sala dava-se por conta do vazamento de som da área contígua a ela – o espaço no qual se encontrava um vídeo da artista Paula Sampaio –, de maneira que o artista possuía um curto espaço de tempo disponível para solucionar tais dilemas, já que teria horário de serviço a cumprir no jornal Diário do Pará, local de seu trabalho regular.

O conjunto de fotografias de Alberto Bitar, *Compleitude*, da série *Sobre o Vazio* (Figura 22), foi um dos mais bem-sucedidos marcadores a exemplificar o ensejo curatorial de Herkenhoff para a edição de 2012. Solucionado o problema do vazamento de som com o isolamento acústico da porta que havia entre a sua sala e a de Paula Sampaio, por meio de esponjas, o próprio curador, então, propôs que a apresentação das fotografias de Bitar emulasse um estágio de mudança – estágio este evocado pelo teor conceitual das imagens –, de maneira que as mesmas não foram penduradas como de costume, mas somente empilhadas próximas às paredes.



Figura 22. Uma das imagens a compor *Compleitude*, da série *Sobre o Vazio*, de Alberto Bitar. Fonte: MAIORANA et al, 2013.

Conforme pode ser detectado por uma das imagens a compor *Compleitude*, produzida pela experiência do artista de fotografar sua antiga moradia, já vazia – a série também apresentou imagens de sua nova moradia, igualmente desocupada, antes da chegada de sua mobília – um emparelhamento com as análises do filósofo Georges Didi-Huberman (2012) fez-se deveras possível. Por estabelecer que a imagem não seria um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, mas uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, acrescido de outros suplementares, as apreciações do supracitado filósofo mostraram-se capazes de ajudar a compreender a simultaneidade de cronologias fatalmente anacrônicas, íntimas, melancólicas e heterogêneas, firmadas pelo click de Alberto Bitar.

Aliada a esta noção de momentos simultâneos, não podemos não destacar o intuito que a imagem do fotógrafo possuiu de tocar a transitoriedade do real – algo diferente de revelar algum tipo de verdade. Espécie de mediadora entre a vida como impossibilidade de aprisionamento e o discurso sobre a vida como opção alternativa de contato, sua presentificação no Salão explicitou grande articulação com o que “os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações” (DIDI-

HUBERMAN, 2012: 210) – daí, sob os argumentos do mesmo filósofo em questão, a impossibilidade de se falar de imagens sem falar de incêndios e de suas conseqüentes cinzas.

[...] é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda dissolva. Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro, talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. Queimaram-se tantos livros e tantas bibliotecas. E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento (DIDI-HUBERMAN, 2012: 210).

Pertencente ao território das sobrevivências suplementares – cinzas de vários braseiros, mais ou menos ardentes –, território este composto por tempos desunidos por lacunas, a série de Bitar firmou-se por uma dolorosa reflexão sobre o deslocamento como produtor de chagas, discrepâncias e solidão. Componente de uma estratégia de suspensão desconcertante da capacidade de lhe atribuir sentido imediato, sua permanência, quer seja na memória fotográfica, quer seja na sensível disposição de Paulo Herkenhoff para o Arte Pará, prefigurou uma estratégia de destituir o conformismo da tradição de se capturar uma imagem, de maneira a fazer dessa destituição uma forma bem-aventurada e iconoclasta de anunciar incêndios por vir.

No prosseguimento de meu trabalho etnográfico pelo processo de montagem da mostra, por conseguinte, tive um momento ainda para ouvir Paula Sampaio, a qual detalhou, por conta da correria do dia, brevemente, a disposição de suas obras no MHEP, na Casa das Onze Janelas e na Rocinha. Falou, portanto, sobre suas obras apresentadas, um recorte de experimentações e registros fotográficos por regiões do interior do Pará, com destaque para a vasta área de extensão da Rodovia Transamazônica e para as instalações da barragem de Tucuruí – algo, por si só, político e sensível, visto a força e o empenho da artista em ser uma lírica etnógrafa visual. Logo após este momento com Paula, prolonguei outra conversa com a artista convidada e conhecida de longa data Berna Reale. Esta última ainda se apresentou naquele terceiro dia da montagem para tratar dos ajustes finais da projeção de sua performance *Palomo*, de tal forma que pôde me contar um pouco mais sobre a produção envolvendo esta obra sua: a gravação total do vídeo durou cerca de 1h e 30 min, para os não mais de 5 minutos de projeção final. Este vídeo, filmado na Avenida Presidente Vargas,

localizada no centro comercial de Belém, contou com uma grande logística para o seu fechamento, esvaziamento e registro da ação. O apoio recebido para tal empreitada veio da Fundação Rômulo Maiorana e da Rede Globo, a fim de que, de alguma maneira contraditória conceitualmente, a artista pudesse falar sobre relações de poder, controle e humilhações sofridas pela população em face à atuação da polícia.

Nesse decurso, também me aproximei do artista alagoano e membro do Júri daquele Arte Pará, Delson Uchôa. O mesmo estava tentando achar uma solução para o atraso da remessa com suas fotografias para a exposição – às 13:00h daquele dia, as mesmas ainda se encontravam em São Paulo –, de forma que Herkenhoff propôs, como alternativa provisória, a projeção de algumas imagens⁷⁵ desta série sua nas paredes do Salão. Infelizmente, como ficou comprovado depois, esse plano de projeções teve de ser cancelado, já que a gravação das imagens, feita em um formato próprio pelo notebook Mac do Delson, não deu certo no aparelho de DVD leitor, incompatível tecnologicamente. Por conseguinte, já que não havia qualquer técnico em informática especializado para solucionar tal desajuste e visto a confirmação da não chegada a tempo da remessa com as fotografias de São Paulo por conta de uma greve nos Correios, a Fundação Rômulo Maiorana providenciou a impressão e colagem em PVC dessas imagens localmente. E por não haver serviço, até aquele momento, de impressões fotográficas em fine art, caso não semelhante com as imagens que estavam presas em trânsito de postagem, o resultado estético de algumas impressões ficou muito abaixo das expectativas, mas foi tomado como solução para aquele imbróglio – as imagens provisórias em PVC ficaram somente escoradas na parede, rente ao chão, sem que comprometessem a pintura, infortúnio que ocorreria caso fossem coladas e, posteriormente, substituídas.

Outra significativa proximidade de bastidores do evento que também pude ter, dessa vez sem uma tensão dilacerante, foi com o amigo e artista Victor de La Rocque, o qual estava empenhado em montar a apresentação de sua performance selecionada para uma videoinstalação, *O Senhor é meu pastor e nada me faltará*. Fiquei sabendo, no caso, de certos contratemplos sofridos por conta de sua necessidade de encontrar aparelhos televisores de tubo para compor a sua obra – estes aparelhos, juntos, estariam dispostos aleatoriamente no jardim interno do Museu, durante a abertura da exposição, e no corredor lateral a esse jardim, nos dias subsequentes. Em todo caso, Victor me deixou a par da falta de apoio do diretor do MHEP, já que este tinha cinco aparelhos ideais em sua reserva e que não estavam sendo

⁷⁵ Para minimizar aquela intempérie, Delson, fortuitamente, carregava consigo seu arquivo de imagens recentes.

utilizados – o mencionado senhor mostrou uma falta de confiabilidade para com o evento da Fundação no que concerne ao empréstimo dos equipamentos do próprio Museu, embora ciente de que eles não sairiam daquele local –, além de que este mesmo diretor mostrou uma resistência frívola para que o artista dispusesse os aparelhos em cima do gramado do jardim supracitado, pois, em suas alegações, este gramado era tombado como Patrimônio Histórico e não deveria sofrer *qualquer tipo de dano*.

Outra confidência de Victor foi a respeito de seus dilemas no Arte Pará 2011, quando a demora da liberação de sua verba de custeio pela Fundação Rômulo Maiorana atrasou o pagamento que ele deveria ter feito aos terceiros envolvidos na produção de sua instalação selecionada. Este atraso, com sua conseqüente reclamação, gerou certo clima de desconforto e de coação indireta por parte da produção do evento – algo muito significativo para se observar relações de poder estabelecidas nem tão nas entrelinhas assim. Foi nesta mesma conversa, por sinal, que Victor também lembrou da edição de 2010, quando a instalação *O ovo e a galinha*, por uma falta de experiência sua em conceber os reais custos de trabalhar com acrílico, fez o artista ter um prejuízo relevante, já que o valor apresentado por ele à Fundação e recebido por ganhar um Prêmio Aquisição, naquele Arte Pará, com esta obra, não foi suficiente para cobrir mais do que 50% do valor total por ele gasto. Uma vez que o Prêmio Aquisição não pode ser modificado após a sugestão primeira feita pelo artista, restou-lhe o prejuízo e a lição de ter de prestar mais atenção as suas futuras economias constituintes, de acordo não com planos ideais, mas possíveis e contextuais (ver também COCCHIARALE, 2000).

Um último e relevante acercamento durante aquele derradeiro dia de montagem foi com o curador adjunto e amigo Armando Queiroz. Foi ele quem pôde destacar que sua atuação na curadoria paralela procurava não somente formas de otimizar os contatos com os artistas convidados locais, como também visava a estabelecer pré-negociações infra estruturais antes da montagem. Em virtude de ter ficado mais à frente da mostra de Paula Sampaio na Casa das Onze Janelas, algo, inclusive, que também lhe possibilitou um papel atuante e muito mais livre na própria montagem da exposição no MHEP, Queiroz ainda fez um paralelo com seu processo de envolvimento como curador assistente no Arte Pará 2011, cuja curadoria foi assinada por Ricardo Resende. Foi neste ano de 2011, mais especificamente, que, além de ajudar com a montagem das salas do artista convidado Orlando Maneschy, ganhou grande liberdade e autonomia para ser responsável por uma triagem mais apurada em torno das obras que compuseram a Sala *Ver-o-Peso*.

Abordamos, no andamento de nossa conversa, outros aspectos mais delicados, caso de alguns vícios da produção visual paraense, sendo eles vastamente alimentados também pelo próprio Salão Arte Pará, já que muitos trataram de tomá-lo como ponto de confirmação de trajetórias artísticas. De acordo com Queiroz, haveria, neste enredo anual do evento, um efeito colateral que trazia dificuldades ao fortalecimento artístico local, efeito este o qual parecia inibir parte do desenvolvimento de ações entre profissionais-pares para fomentar circuitos independentes na produção de Belém, ou mesmo para apoiar produções visuais menos sedutoras e não feitas para vitrines do que se convencionou especular sobre a arte da virada do século XX para o XXI. O curador destacou, por conseguinte, que o rigor de qualidade do evento passou a afastar uma diversidade de vozes, como se o Salão tivesse se tornado escravo de seus próprios parâmetros formais – algo completamente oposto, salvo suas devidas proporções, quando pensamos na tônica de inclusão mais ampla praticada pelos anos iniciais do mesmo. Este era um pressuposto formal, portanto, que tratou de gerar empecilhos a modos de autenticidade menos espetaculares, ao empoderamento de novas representatividades locais e a uma política mais ampla sobre outras formas de conscientização artística na região.

É presumível que o papel da organização do evento não necessitaria ter qualquer tipo de comprometimento ético/ político com tais dilemas dos grupos das artes visuais de Belém, já que este não seria seu papel, ainda que seus prejuízos simbólicos já se fizessem muito claros se comparado à sua natureza de ativar representatividades locais outrora. Todavia, pelas próprias palavras de Queiroz, a organização poderia gerar novo fôlego (fôlego para públicos fruidores também) e reiterar uma agenda atualizada de compromissos com a diversidade se trouxesse outros acontecimentos que marcassem o decorrer do Salão, inclusive com ocorrências durante os períodos externos a sua agenda anual de realização, com o caso de pré-mostras e de espaços conceituais de trocas, os quais, muito provavelmente, afetariam as vidas de vários e sacudiriam a previsibilidade do Arte Pará.

Ao fim daquele segundo dia de etnografia, já muito sensibilizado pela fala de Armando Queiroz, por conseguinte, que me vi frente à famigerada abertura da mostra. Fora o fato, geralmente agradável, de encontrar os velhos conhecidos do mundo das artes de Belém, pude olhar com mais calma a mostra, agora ciente de todos os imprevistos e provisórias soluções empreendidas nos dias de sua montagem. O marcador que me chamou muito a atenção, nesse contexto, foi a presença do artista Paulo Nazareth, em seu estande, montado em sua própria sala expositiva, com o intuito de vender melancias, bananas e reproduções fotográficas suas (reproduções em tamanhos médios e pequenos) pelo mesmo preço. Em certo

sentido, sua irreverência carismática e politizante provocou grande atenção dos visitantes, os quais se envolveram na compra das “mercadorias” do artista e causaram uma verdadeira cena, pelo menos em sua sala.

Por falar em cena, também devo mencionar que alguns conhecidos, dentre eles professores de Arte da Universidade, curadores e artistas, ainda criticaram o fato da exposição parecer muito pequena e sem maior variedade de nomes. Este ponto ainda parecia a mim muito complexo e inconcluso, haja vista a argumentação procedente tanto do curador acerca de uma qualidade a ser buscada em detrimento de quantidade, quanto, por oposição, a argumentação de artistas e de outros atores envolvidos no Salão em torno da descaracterização política inclusiva do evento para a comunidade local. Ao que tudo indicava, esta seria ainda uma questão que necessitaria de mais tempo e de novas edições para me apontar novas luzes.

Um último dado que me surgiu estranho e coincidentemente, naquela noite, foi relacionado à quantidade vertiginosamente baixa de pessoas na abertura do Arte Pará de 2012, se tomarmos por referência os anos anteriores. Os corredores e salões do evento estavam quase que completamente desabitados, e isto em seu dia de maior visibilidade – e por mais absurdo que pareça, pelo menos para mim, que não assisto à programação televisiva aberta, muitos destacaram que tal abandono provavelmente teria ocorrido em virtude da transmissão do assassinato de um personagem muito popular no capítulo da novela das 20h daquela noite, Avenida Brasil (Figura 23).



Figura 23. Visão panorâmica da Abertura do Arte Pará 2012, ocorrida no jardim interno do prédio do MHEP. Fotografia: John Fletcher.

Como bem havia pontuado anteriormente na análise desta presente edição, o Arte Pará enfrentava um crescente desafio diante da estruturação de novos hábitos e fruidores, muitos

deles criados com novas tecnologias de informação e a partir do privilégio da instantaneidade em detrimento dos tempos locais. Uma vez que um único capítulo de uma novela brasileira foi tomado como estopim – podemos considerar esta hipótese como uma das mais comentadas ante tal ocorrido –, para esvaziar a abertura do Salão; para significar uma nova importância a este evento frente a diversos instantes de vivências sociais, era inegável que o poder de repercussão e importância local do mesmo havia mudado, pelo menos em sua noite de abertura, tão concorrida outrora. De certa forma, a excelente recepção que havia recebido no processo de montagem daquela edição, aliada aos laços de amizade fortalecidos por pessoas que, inegavelmente, estavam imersas em trabalho profundo, fizeram-me ter outro entendimento deveras impactante quanto a esses sintomas anunciados, sintomas os quais poderiam mostrar novas significâncias e permanecer ou não nos seus anos vindouros.

4.2. Uma Jornada Particular

Meu segundo ano de pesquisa de campo no processo de montagem do Arte Pará foi um passo natural e já acertado diretamente com a própria Fundação Rômulo Maiorana. Mediante o pedido formal de trabalho, mais uma vez, com Daniela Sequeira, pude, desse modo, estar presente já no primeiro dia das organizações, presença esta iniciada às 15:00h, do dia 07 de outubro de 2013, mesmo período significativo para a cidade de Belém, frente à chegada, sempre volumosa, de romeiros para os festejos religiosos do Círio de Nazaré.

Quando adentrei no já conhecido local principal da montagem, o Museu Histórico do Estado do Pará, fui recepcionado pelo próprio Paulo Herkenhoff, como de costume carismático e predisposto a ajudar com minha pesquisa, a qual ele também apoiava com grande estima. Foi nesse contexto, portanto, que Paulo me levou para conhecer o espaço destinado ao Artista Homenageado daquele ano, Alexandre Sequeira, localizado na Sala Manoel Pastana, e apresentou-me a Vânia Leal, curadora educacional do evento e responsável pela assessoria de montagem da supracitada sala.

Vânia foi quem me relatou que o espaço do artista vinha sendo preparado desde a segunda-feira anterior àquele dia e que este mesmo local já estava em uma etapa de quase conclusão, pois já tinha sido totalmente pintado e estava com a maior parte de suas obras já instaladas. Presente durante todo o processo de escolha, transporte e alocação das mesmas, Vânia, junto do querido Alexandre Sequeira, o qual também estava no recinto, contou-me que o mote daquela mostra iria privilegiar uma série de experiências/ relatos de convivências

envolvendo o artista e suas pesquisas visuais, pesquisas estas as quais trariam fotografias, instalações, objetos, correspondências e desenhos (Figura 24).



Figura 24. Visão de uma das alas em processo de finalização da Sala Manoel Pastana, ambiente que abrigou parte das obras do artista convidado Alexandre Sequeira. Fotografia: John Fletcher.

Neste espaço bem-acabado e estruturado de Sequeira, tomei conhecimento, a partir da própria fala dele, que uma grande parte das peças apresentadas foram advindas do período no qual estava fazendo Mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Estas obras, situadas em um espectro da chamada estética relacional⁷⁶, firmaram a tônica buscada para escrever sua Dissertação: foram erupções poéticas e delicadas, ocorridas durante um período de convivência com um garoto de 13 anos no interior de Minas Gerais, garoto este o qual tinha ajudado o artista como guia e amigo nesta região. Desta relação de amizade e parceria, nasceram os diversos elementos também apresentados no Arte Pará e pelos quais poderíamos compor alguma espécie de rede narrativa, capaz de evidenciar a riqueza de suas realidades pareadas, caso de mapas pessoais, pequenos diários, fotografias – junto de outras de posse do

⁷⁶ A estética relacional pressupõe que o intercâmbio humano é o próprio objeto estético e seu principal elemento caracterizador (BOURRIAUD, 2009).

garoto, as quais foram restauradas –, tesouros naturais (tesouros de uma simbologia especial para a relação entre os mesmos, tal qual pequenos pedaços de quartzo, encontrados na região), além da ocorrência da montagem/ recriação, no próprio espaço expositivo, de uma armadilha rústica para capturar discos voadores.

Fora estas propostas visuais mencionadas, outras duas trouxeram o mesmo mote da estética relacional: a série de correspondências *Meu Mundo Teu*, uma mediação artística para a troca de experiências, via cartas e fotografias, entre os contextos distintos de um menino da ilha do Marajó e de uma menina da cidade de Belém, e a fotografia/ instalação *Adriane*, da série *Nazaré do Mocajuba*. E mais duas obras, por fim, tangenciaram a premissa da fotografia no campo expandido: a gravura sobre papel de arroz *Apenas uma Questão de Tempo* e a instalação fotográfica *Cerco à Memória*, sendo esta última arregimentada em um espaço com áudio para evidenciar o dramático conflito entre madeireiros e grupos quilombolas no interior do Estado do Pará. Todas estas produções de Sequeira, vale acrescentar, vieram amparadas por pequenos e valiosos excertos textuais de artistas e curadores, profissionais os quais haviam se envolvido com a apresentação destas em outros contextos expositivos.

A retomada de minha conversa com Paulo Herkenhoff ainda me trouxe maiores dados para compreender aquela 32ª edição. Ela tinha o papel de trazer à tona formas artísticas de se reordenar o mundo, geralmente amparadas pela partilha de vivências e memórias traduzidas em variados suportes, de maneira a aproximar olhares de distintas localidades do país para se criar uma narrativa polifônica para a dimensão estética em Belém (ver também HERKENHOFF, 2014). De algum modo aproximável da proposição das artes visuais como abstração da cultura, abstração esta possível de ser experimentada e vivida (MARXEN, 2009), o evento em questão reiterou o pressuposto da arte como modo alternativo de comunicação, capaz, em variados casos, de revelar suas engrenagens constituintes como técnicas ativas de etnografia⁷⁷ – ocorrência esta muito marcada nas obras de Ary Souza (PA), Juliana Notari (PE), Karina Zen (SC), Dirceu Maués (PA), Wenedy Filgueira (AC), Paulo Sampaio (PA) e de Warlei Rodrigues (MG).

Outra operação deveras elucidativa para aprofundar esta noção curatorial do Arte Pará de 2013 pôde por mim ser buscada em Homi Bhabha (2003a), no que concerne à produção de sentidos nas sociedades. Apropriando-se de noções derridadianas, na perspectiva do signo em movimento, o autor indiano reivindicou a interpretação das culturas, inclusive as artísticas,

⁷⁷ Segundo Eva Marxen (2009), muitas obras de arte tratam de expressar os sentimentos de uma maneira cultural específica, apesar das limitações verbais.

como uma estratégia de mobilização dos sentidos, uma vez que todas as suas significações, geradas como efeito da relação ativa e passiva entre presença e ausência, seriam mais bem apreendidas sempre com certo grau de indeterminação, haja vista a impossibilidade de fechamento de uma apreensão cultural por um único relato (SCHMIDT, 2011).

Distante da noção clássica sobre a condição do signo linguístico definida por Saussure, Bhabha (2003a) passou a detectar como qualquer rede discursiva se constituiria por um jogo de diferenças em que “o jogo é também um ato de diferenciação, pois compreende diferenças e espaçamentos necessários aos relacionamentos dos signos entre si e sem os quais os significantes não podem significar” (SCHMIDT, 2011: 25) – efeito este constituinte do Arte Pará, ao buscar algum tipo outro de reordenação do mundo, a partir de micro enunciados artísticos em diálogo. O autor indiano, pertinente para ajudar no entendimento deste contexto curatorial e polifônico do Salão, estabeleceu uma crítica para as avaliações pura e simples de significados sociais como sendo as mais ou menos autênticas (e aqui devemos pensar nos territórios não mapeados e compostos por imagens híbridas, as quais fogem das tentativas cada vez mais infrutíferas das nomenclaturas), de forma a reiterar a necessidade de uma significação plurivalente, composta por um terceiro lócus contextual de enunciações justapostas, surpreendentes, moventes e deliberadamente contraditórias – característica esta integrante de um olhar fenomenológico próprio à curadoria de Paulo Herkenhoff, contra os fechamentos arbitrários e excludentes das narrativas oficiais (BHABHA, 2003b; MENEZES DE SOUZA, 2004).

A postura desconstrucionista, que elimina o conceito de uma realidade transcendental e não mediada, abre uma fenda entre o significante e o significado, postulando o texto não como representação de algo exterior – um *logos* – mas sim como um processo produtivo de significados, através do qual várias posições de sujeito ideológicas e historicamente situadas podem ser estabelecidas, posições a partir das quais o significado é construído e o leitor e o autor são posicionados (MENEZES DE SOUZA, 2004: 117).

No que concerne ao andamento de meu trabalho etnográfico para aquele primeiro dia, visitei, ainda, as salas expositivas com o próprio curador, ao lado de Daniela Sequeira e de Roberta Maiorana, a fim de observar suas negociações em torno das cores que seriam usadas para pintar tais espaços. E pelo que percebi, os planejamentos prévios de preparação do ambiente expositivo não ocorreram este ano, de maneira que a agenda de arrumação já se encontrava mais apertada que a de costume – e com uma certa preocupação pessoal, observei que quase todas as principais paredes ainda estavam em estágio de espera ou mesmo

manchadas, no aguardo de uma decisão que já deveria ter sido feita com bastante antecipação⁷⁸.

Pelo final do dia, conheci o artista convidado Federico Herrero, costa-riquenho e premiado internacionalmente, já tendo participado de edições da Bienal de Veneza, e o artista local Paulo Sampaio, um senhor já com seus 90 anos, antigo soldado da borracha no período da Guerra, o qual fazia uso de suas experiências técnicas e memoriais para construir narrativas de soldado através da arte. Paulo Sampaio, mais especificamente, foi quem contou, para mim e para Herkenhoff, naquele contexto, sobre o processo de feitura de suas tintas através de pigmentos com base no látex vegetal, processo este capaz de atribuir uma dimensão de significado profunda para suas obras. Seus três desenhos⁷⁹ sobre tecido, para a exposição, todos pintados com essa tinta de base na borracha, buscaram retratar sua impressionante experiência com a exploração dos seringais, a revolta das populações indígenas e os consequentes conflitos envolvendo os exploradores em seu passado.

Quando iniciei minha pesquisa de campo na terça-feira, dia 08 de outubro, pude, prontamente, conhecer mais e acompanhar o processo de pintura e intervenção de Federico Herrero no espaço interno do pátio do próprio Museu Histórico do Estado. Conforme Federico me relatou, neste decurso, seu maior desejo seria o de achar um muro na cidade para receber uma pintura sua com tintas acrílicas. Todavia, frente à dificuldade e falta de equipamento para mapear algum sítio apropriado – o Museu encontra-se na Cidade Velha, área tombada como Patrimônio Histórico pelo IPHAN e, portanto, com pouquíssimas possibilidades de interferência –, o artista optou por fazer somente aquela intervenção, já que mesmo a Fundação não havia lhe mostrado maior interesse para facilitar uma ação sua de maior envergadura em alguma área externa.

Ainda soube, nesta ocasião, que a proximidade de Herrero com Paulo Herkenhoff já vinha de mais de 12 anos, quando o curador esteve em sua cidade natal para desenvolver projetos relacionados às artes visuais. Nessa continuidade de amizade e trabalho, há pelo menos 03 anos, que Paulo lhe fazia, continuamente, um convite para vir ao Arte Pará, o que havia sido possível somente naquela edição. Nesse sentido, mostrou destaque para quando

⁷⁸ Pelo conhecimento que vim tomar depois, a cor cinza foi a escolhida por Paulo e Roberta para revestir as paredes do MHEP, escolha esta de veras controversa, visto a exposição estar alocada em um prédio histórico já com aquela aparência severa. De qualquer forma, mesmo ante a escolha final da pintura, mais o trabalho direto de uma equipe para a resolução de tal necessidade, o evento daquele ano teria inacreditáveis dois dias para finalizar todo o acabamento do recinto expositivo, para dispor as obras selecionadas e convidadas em seus espaços de apresentação, sem contar com a limpeza necessária para a abertura na noite da quinta-feira.

⁷⁹ No dia seguinte, Herkenhoff, ainda sensibilizado pela fala de Paulo Sampaio, visitaria o atelier do artista e traria outros desenhos para serem expostos naquela edição do evento.

participou de duas Bienais de Arte de Veneza (sendo que, em uma, havia ganhado o Prêmio Especial para Jovens Artistas), recebeu grande repercussão em exposições de variados museus e galerias, bem como quando firmou contrato com galeristas na Europa, o que lhe requereu um grande tempo para uma contínua produção e o tinha feito postergar sua vinda para o Arte Pará até aquele momento.

Ao fim daquela terça-feira, após ter levado o próprio Federico para conhecer as imediações do Mercado do Ver-o-Peso e do bairro da Cidade Velha, voltei ao MHEP e observei, com certa surpresa, que o processo de montagem havia tomado novo fôlego e pareceu ganhar um ritmo mais acelerado – e isso sem o sufoco de obras atrasadas, como no ano anterior, por conta da greve dos Correios. O único problema, até aquele presente instante, todavia, mostrou ser ainda a pintura das paredes das salas expositivas, pois estas continuavam manchadas, mesmo após uma segunda demão – e aqui convergiram duas problemáticas, sendo uma por conta da espessura e da umidade das paredes antigas do museu, e a outra pela demora do próprio serviço de pintura, o que impedia que mais demãos fossem passadas até alcançar a estabilidade necessária/ mínima das cores para as paredes dos recintos expositivos (ver Figura 25).



Figura 25. O montador Mario Kelsen e a artista Karina Zen em uma das salas quase prontas para a abertura do Salão. Detalhe para as paredes sensivelmente manchadas. Fotografia: John Fletcher.

Na quarta-feira, dia 09 de outubro, já pela manhã, tive a oportunidade de sentar e conversar bastante com Roberta Maiorana. Nesse contexto, a mesma me relatou sua aproximação com Daniela Sequeira 5 anos antes para organizar as ações educativas do Salão, bem como explicou sua experiência, ainda recente, de aprimoramento para entender as artes Moderna e contemporânea com o próprio Paulo Herkenhoff e com Orlando Maneschy (ela ressaltou bastante, por sinal, a importância do Maneschy para lhe fazer apreciar outros processos visuais). Bastante simpática e hospitaleira, Roberta ainda me levou para conhecer os mediadores daquela edição do evento, a maioria composta por alunos de graduação em arquitetura, bem como me acompanhou em uma conversa com Federico Herrero, enquanto o mesmo trabalhava na finalização de sua intervenção pictórica nas paredes do Museu.

Ao que tudo indicava, por sinal, Federico não demoraria mais do que aquele dia para encerrar seu trabalho. Deveras entusiasmado com o pouco que tinha conhecido sobre a cidade e seu centro histórico, o artista se uniu a minha conversa com Roberta, já que esta tratou de confidenciar em que medida os eventos do Arte Pará se comportaram como modificadores de sua convivência e, conseqüentemente, de abertura para uma maior sociabilidade. Segundo Roberta, no decurso desse bate papo, sua atuação junto ao evento a fez ser até mais articulada e comunicativa, pois se viu frente a uma demanda que não podia ser transferida para outra pessoa – e o marcador anual de receber grupos de artistas convidados, de maneira a orientá-los, de alguma forma, sobre as necessidades que estes pudessem ter, haviam-na ajudado bastante ante sua condição introspectiva e mais restrita anterior.

E por falar em sociabilidade a partir do Arte Pará, pude também ter mais consciência, em vias de fato, sobre o que Roberta havia confidenciado naquele mesmo dia. Logo perto do almoço, conheci o artista convidado Pablo Lobato (MG), e nossas afinidades nos fizeram conversar grande parte do tempo sobre arte, cinema e literatura. Semelhante ao que havia ocorrido com os artistas Federico Herrero, Juliana Notari e Karina Zen, nossa boa ordem de convivência foi tamanha que, ao final daquela quarta-feira, além de acompanhá-lo para comprar um livro sobre o Modernismo no Pará, um dos temas de nossa conversa que lhe despertou interesse, ainda ganhei um seu sobre cinema e a promessa de novos ótimos diálogos, diálogos os quais tomaram forma contínua até o domingo do Círio de Nazaré, quando nos encontramos, em meio à multidão de romeiros⁸⁰, para beber cervejas com os

⁸⁰ Pablo, naquele Círio de Nazaré, tinha filmado alguns trechos da procissão, trechos estes que desembocariam em seu novo vídeo, intitulado *Corda*. Este vídeo, antes de ser apresentado em cidades na Europa, por conta da atuação de galeristas representantes de sua obra, foi compartilhado comigo para que eu pudesse dar algum

artistas Federico Herrero e Éder Oliveira, e firmar interesses de amizade, mesmo à distância, com uma sinceridade muito rara nos dias de hoje.

Foi junto de Pablo Lobato, por sinal, o qual havia chegado a Belém para apresentar sua obra *Bronze Revirado*, que Herkenhoff ainda me propôs uma momentânea parceria, a qual teria, além de Pablo e eu, a artista Marina Boaventura. Fui, de certa forma, também surpreendido naquele momento, mas em um ótimo sentido. Paulo, conforme nos explicou, colocaria a mim para ser uma espécie de guia para a performance que Marina rerepresentaria no *vernissage* na quinta-feira, de maneira que eu participaria como um orientador para a passagem da artista pelas dependências do enorme prédio – trabalho este que tomou o restante do meu dia em um misto de trabalho/ ensaio e de agradáveis conversas com dois artistas muito amáveis. Esse meu papel de guia, mais especificamente, teria de estar atento ao vídeo de Pablo, o qual seria apresentado no pátio interno do Museu, a fim de que o mesmo manifestasse seus picos sonoros em sintonia com a passagem da artista por alguns recintos do espaço para, assim, trazer algum tipo de dramaticidade/ diálogo especiais para a abertura (ver Figuras 26 e 27).



Figura 26. Pablo Lobato em frente ao seu vídeo, apresentado no pátio central do MHEP, durante o vernissage do Arte Pará 2013. Fotografia: John Fletcher.

retorno opinativo. Levei-o, portanto, à sala de aula para trabalhar e gravar um pequeno curta de apreciações em conjunto com os alunos, algo antecipadamente liberado e muito bem recebido pelo artista, de maneira que pude firmar uma articulação didática, surpreendente e produtiva para nossa amizade.



Figura 27. Marina Boaventura, durante ação performática realizada no vernissage do Arte Pará 2013. Fotografia: John Fletcher.

Na manhã da quinta-feira, dia 10 de outubro, fui até o Museu Paraense Emílio Goeldi (Prédio da Rocinha), para prestigiar a abertura daquela mostra do Arte Pará. Como todo evento daquela natureza, ocorreu uma apresentação cerimonial, com as falas da curadora educacional Vânia Leal, do artista Ottoni Mesquita (AM), do curador Paulo Herkenhoff, dentre outros ligados a este Museu. Herkenhoff, mais especificamente, pontuou em que medida o Arte Pará, para ele, poderia ser visto como um espetáculo da educação, diferente do dito por Guy Debord (espetáculo como mercadoria e alienação). Em seu discurso, também falou sobre a maior ação educativa de um Salão de arte do país, com seus 100 mil exemplares de informativos educativos, e sobre como o evento estava em uma trama intercultural crescente, muito em virtude de trazer artistas convidados de fora para prover convivências e trocas artísticas.

Após o coquetel daquele evento, momento este em que todos puderam confraternizar já sem a correria da preparação dos dias anteriores, voltei ao Museu Histórico do Estado, quando pude acertar outros detalhes com Daniela Oliveira e com os responsáveis pela iluminação do espaço para a performance da artista Marina Boaventura. Acertados esses pormenores e após um novo ensaio com Marina, constatei somente que o problema das paredes manchadas se mostrou intransponível, de maneira que algumas das salas expositivas

ficaram profundamente incômodas e comprovaram que a montagem do Salão transcorreu em uma agenda deveras reduzida e não aconselhável. De qualquer modo, por volta de 16h daquela quinta-feira, os jurados⁸¹ chegaram para votar nos vencedores alocados em seus espaços de apresentação, sendo que alguns artistas foram visivelmente prejudicados, em minha opinião, pelo estado quase deplorável das suas paredes, paredes estas capazes de afetar qualquer tipo de fruição mais neutra – e minha maior insatisfação foi com a debilitada apresentação das gravuras sobre tecido do artista Egon Pacheco (PA), de significativo teor artístico e ecológico-político.

Pelo início da noite, já dentro dos protocolos de abertura oficial do Arte Pará, acompanhei o cerimonial de premiação e tomei conhecimento dos ganhadores daquela edição de 2013: o Grupo de Bia Medeiros, Corpos Informáticos (DF), Grande Prêmio com a performance orientada para o vídeo *Mas afinal, o que será que se passa na alma do artista?*; Ary Souza (PA), Segundo Prêmio com a série de fotografias *Compassos*; e Karina Zen (SC), Terceiro Prêmio com a foto-projeção *E.N. & L.I.* (O LIBERAL, 2013). Além deste momento um pouco formal demais para o meu gosto, envolvi-me com a apresentação performática de Marina Boaventura, a qual saiu, mais ou menos, de acordo com o planejado – a artista somente estava um pouco nervosa e errou um pequeno trecho de sua passagem ensaiada, porém sem incorrer em maiores incômodos.

Outro ponto destacável para aquela noite de abertura ocorreu com uma ação planejada por Victor De La Rocque, em diálogo com um grupo de mulheres trabalhadoras no lixão do Aurá (PA), mulheres estas agenciadas pelo artista para permitir a tatuagem de uma linha contínua em cada uma de suas costas⁸². A ação, ainda que não tenha sido a intenção do artista, soou questionável em torno da instrumentalização da pobreza e do sofrimento, pois contou com a presença silenciosa e pontual destas mulheres pobres na sala expositiva de De La Rocque, de forma a revelar algum tipo de carga dramática e semântica “politizante” para uma plateia privilegiada, pontualmente compadecida e muito bem vestida – independente de minha amizade com Victor, não posso não pensar em que medida sua participação no Salão daquele ano ajudou a tipificar um exemplo infrutífero e capitalizante a partir das artes visuais (Figura 28).

⁸¹ Nesta edição, o Júri de Seleção foi composto por Janaína Melo, Cristina Tejo, Paulo Herkenhoff, Marisa Mocarzel e Walda Marques, e o Júri de Premiação por Marisa Mocarzel, Paulo Herkenhoff e Walda Marques.

⁸² Esta obra ganhou uma repercussão nacional negativa para o artista, pois, em outro Salão no qual De La Rocque a submeteu, foi acusado de plágio, uma vez que apresentou uma estrutura formal semelhante a uma obra do artista espanhol Santiago Sierra.

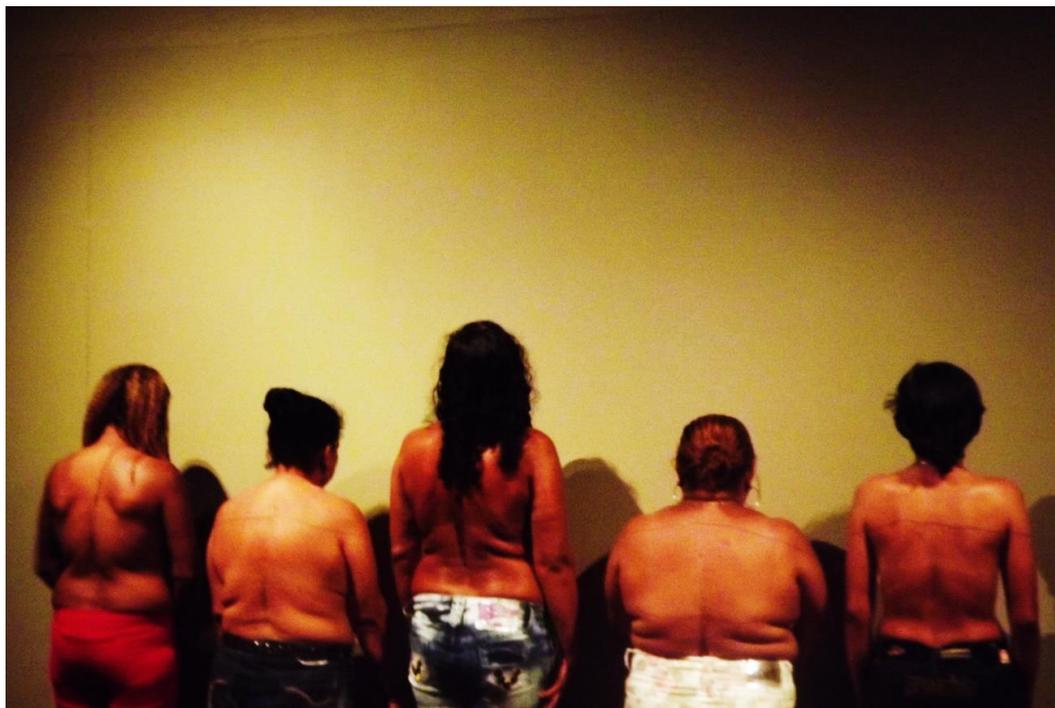


Figura 28. Apresentação silenciosa das mulheres trabalhadoras do lixão do Aurá para a obra de Victor De La Rocque. Fotografia: John Fletcher.

Um terceiro aspecto, por fim, merecedor de atenção, deu-se com alguns alunos da Faculdade de Artes Visuais e seus recorrentes manifestos por não ganharem possibilidade equitativa de participação no Arte Pará. Semelhante ao que havia visto no ano anterior, quando alunos carregavam cartazes com os escritos “Arte Para Quem?”, vestiam máscaras ou roupas não convencionais para declarar um tom de deboche, suas ações, neste ano, também envolveram performances satíricas – alguns fingiam incorporações, gritando e se debatendo nos chãos do Museu, ao passo que outros, vestidos com andrajos, recebiam os visitantes do Salão na sua porta de entrada – e pequenas manifestações por mais espaço e atenção durante o cerimonial de abertura.

Percebi, não obstante, que muitos artistas e fruidores ficaram insatisfeitos com essas ações impetradas pelos alunos. Todavia, e isso é uma opinião pessoal minha, tais intervenções foram significativas para mostrar outra camada de um evento que se tornou refém de seus critérios limitantes e, por vezes, mais interessado em currículos artísticos do que em obras de potencial criativo e inclusivo – ponto este conversado entre mim e Armando Queiroz ainda no ano anterior. Uma vez que o Salão não havia buscado nem mesmo uma mostra paralela e universitária para exercer outro tipo de abrangência, considerando o aumento de programas de Graduação em Artes Visuais na cidade, sua dificuldade de criar distintas conexões com o

novo mapa visual que vinha se formando em Belém nos últimos anos, somente pareceu fortalecer, ponto este já posto em questão mesmo na edição anterior de 2012, a sua dificuldade de enfrentar a estruturação de novos hábitos e fruidores, muitos deles tensionados por novas tecnologias de informação, contestação e dessacralização.

4.3. Cultura e Natureza

Os trabalhos de observação da 33ª edição do Salão começaram pelos mesmos protocolos anteriores. Por volta de 15h da segunda feira, dia 06 de outubro de 2014, após receber a confirmação de entrada com Daniela Sequeira no processo de montagem do Arte Pará, direcionei-me ao MHEP para desenvolver a terceira etapa de minha pesquisa etnográfica.

Logo ao chegar, fui recebido por Paulo Herkenhoff, novamente curador geral, Armando Queiroz, curador assistente, para as salas do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, e por Roberta Maiorana, diretora executiva da Fundação Rômulo Maiorana. Foi com Herkenhoff, no caso, que me detive primeiramente, e o mesmo me falou sobre a mostra *Amazônia: Ciclos da Modernidade*, a qual faria parte da programação daquele Arte Pará em questão. Explicou-me, desse modo, que, do capital total obtido para a sua concretização, somente $\frac{1}{4}$ deste valor foi voltado para atender as suas versões menores apresentadas em Belém e em Manaus (sendo a de Belém a organizada junto ao Arte Pará). Uma vez que o projeto principal da exposição foi pensado para o Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, com o uso de $\frac{3}{4}$ da verba total para sua montagem, as etapas nestas duas capitais brasileiras seriam desdobramentos menores da primeira, previstas pelo próprio curador, ainda que trouxessem um elenco quase inteiro de artistas do Norte do país.

A referida mostra, conforme Herkenhoff delineou, tratou de ocupar o segundo andar do MHEP, fazendo uso de algumas das salas frontais deste andar – algo pouco explorado nestes últimos anos –, ao passo que o corpo de selecionados e de convidados para o Salão regular, por outro lado, além de permanecer no primeiro andar daquele museu, também pôde ocupar o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Sala Valdir Sarubbi, com o convidado especial Guy Veloso em diálogo com o fotógrafo Pierre Verger, e o Laboratório das Artes desta mesma instituição, com a amiga e parceira de Guy em pesquisas de campo em terreiros de umbanda e candomblé, Edivânia Câmara. Edivânia, vale acrescentar, ficou responsável por montar, no supracitado espaço, uma mostra de indumentárias cerimoniais do candomblé

(Oxum, Yemanjá, Nanã e de uma Padilha), a fim de costurar outra nuance para o diálogo em torno de religiosidades estabelecido por Veloso e Verger. O Arte Pará de 2014, não obstante, também teria uma mostra do artista homenageado Paulo Sampaio no Museu Paraense Emilio Goeldi, mais especificamente no prédio da Rocinha, com curadoria assistente assinada por Margalho Açú. Paulo Sampaio, um generoso senhor com seus mais de 90 anos, cujas experiências como soldado, durante o período da borracha, foram transpostas para o universo da pintura, havia falecido naquele ano em questão, matizando simbolicamente aquela própria edição do evento em um tom de cinza quase escuro.

Como já era de costume, nestas últimas edições do evento, a sua proposição temática ficou aberta, porém com certa tendência para abordar as relações entre o corpo e a natureza. Conforme destacado por Armando Queiroz (2015) para o texto de apresentação do catálogo da exposição, aquela presente edição se ofereceria como oportunidade para se problematizar os diversos modos de estar no mundo, estados estes significativos e contraditórios para se instigar as consciências e as contingências do corpo.

Sob um ponto de vista antropológico, o Arte Pará de 2014 não se mostrou tão distante do que foi por muitos apontado por um momento de redescoberta da natureza como uma aliada na luta contra as sociedades exploradoras em que a violação da natureza agrava a violação do homem (LEFF, 2013). Uma vez que as múltiplas visões sobre o duplo cultura-natureza se posicionaram a analisar tanto os contextos de conhecimento e de poder⁸³, quanto as alternativas empíricas e teóricas sobre o entendimento prático do ambiente (ver DESCOLA & PÁLSSON, 2001; SANTAMARINA CAMPOS, 2008; SILVEIRA, 2009), aquela montagem, por apresentar obras com diversos elementos simétricos em relação à ecologia política, reiterou formas de valorizar modos de vida mais tradicionais e abriu possibilidades outras para uma consciência ecológica via discursos visuais alocados entre o caráter incontrolável da natureza e um posicionamento crítico quanto aos efeitos predatórios e entrópicos do homem como seu participante e maior algoz (ULLOA, 2009) – possibilidades estas muito visíveis nas obras de Flora Assunção (SP), *Pequeno Compêndio dos Mares III, IV e V*; Edu Simões (SP), *Vendedor de Macaco, Nelinho e Januário Francisco*; Pedro David (MG), s/ título, Tríptico da série *Impureza*; Luciana Magno (PA), *Pedra do Sol e Trans Amazônica*; José Viana (PA), *SIID (ou projeto para salvaguardar pedras)*; Mariana

⁸³ Os conflitos derivados da distribuição desigual e das estratégias de apropriação dos recursos ecológicos, dos bens naturais e dos serviços ambientais, com eventual hierarquização desfavorável dos sujeitos e modos de vida de populações tradicionais vieram nesta dinâmica expográfica do Arte Pará (ver também LEFF, 2003; ESCOBAR, 2010).

Marcassa (SP), *Banzo I*; e na mostra de Paulo Sampaio (PA), realizada no Museu Paraense Emilio Goeldi.

No desenrolar dessas constatações conceituais que pude receber, compreendi melhor a nuance discursiva do Salão para convidar, mais uma vez, o artista e fotógrafo Guy Veloso. Acompanhado de sua amiga e estudiosa de orixás Edivânia Câmara (Iyuátundê), o próprio Guy foi quem destacou, neste contexto, a proposição de conversa entre as indumentárias cerimoniais do candomblé e suas inúmeras fotos pensadas para ocupar, através de projeções, a Sala Valdir Sarubbi, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Paulo Herkenhoff, inclusive, observou atentamente a gigantesca série de imagens de Guy, enquanto o mesmo e Edivânia falavam, já no final daquele dia, mais sobre suas experiências nos terreiros de umbanda e de candomblé, locais onde suas imagens haviam sido respeitosamente obtidas (Figura 29), e sobre a intenção deles de plantar 3 mudas de Baobá (Bá-Obá), espécie de árvore encontrada em Madagascar e no Continente Africano, com certa simbologia ligada ao Candomblé, no Mangal das Garças, como resultado de uma ação artística de caráter político e afetivo.



Figura 29. Paulo Herkenhoff, Guy Veloso e Edivânia Câmara conversam sobre a mostra de imagens para a Sala Valdir Sarubbi, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Fotografia: John Fletcher.

Na terça-feira, dia 07 de outubro, logo ao chegar pela manhã, pude conversar com Roberta Maiorana, a qual tratou de me explicar o novo projeto de cores para o MHEP, cores

(uma variação entre o ocre, o amarelo e o cinza) e trabalhos de pintura iniciados com antecedência, haja visto o resultado no ano anterior ter sido muito insatisfatório. Foi nesta ocasião que soube, por sinal, que Roberta tinha concluído seu Mestrado em Design de Interiores e Repertório Projectual pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), sob orientação do Dr. Carlos Perrone, um significativo indicativo de que sua atuação era certificada para que as potencialidades cromáticas das salas de exposição fossem melhor exploradas.

Ainda neste contexto, aponte para ela considerações para uma possível expansão do Salão, além da necessidade de subdividir os editais de inscrição para atender a demandas regionais e universitárias, muito inspirado pelo modelo do Projeto Rumos Itaú Cultural – eu deveria, pelo menos, mostrar um posicionamento meu, ainda que de maneira discreta, quanto à possibilidade de maior inclusão de artistas no corpo de selecionados. Soube, por conseguinte, que o mesmo tinha um custo médio, naquele momento, de R\$ 300.000,00, algo muito abaixo do que imaginava, sendo que, deste valor, 60% era voltado para o evento em si e 40% para o gerenciamento da Fundação. Vale acrescentar, não obstante, que aquele ano, de acordo com o que Roberta me confidenciou, possuiu um orçamento deveras restrito, muito em virtude da falta de maior apoio externo de seus costumeiros investidores por conta das campanhas políticas (estávamos em um ano de eleições presidenciais). A própria, ainda, demonstrou receio pela possível candidatura de Helder Barbalho, do PMDB, ao Governo do Estado, candidato adversário do seu, Simão Jatene, do PSDB⁸⁴, o que poderia representar uma crise inevitável ao funcionamento não somente da Fundação como ao das Organizações Rômulo Maiorana.

No prosseguimento daquela manhã, por conseguinte, o artista e fotógrafo Arthur Omar foi quem apareceu pelas dependências do Museu de maneira inesperada enquanto eu conversava com Roberta. Carioca, tendo participado do Arte Pará 2010 a convite do curador Orlando Maneschy, Omar foi, desde sua chegada, muito interessado e respeitoso por meu trabalho no Salão, a ponto de conversarmos por horas sobre imagem, seu processo fotográfico (distinto, segundo ele, da sua conhecida pictorialista, Claudia Andujar) e sobre antropologia para as artes visuais atuais – o mesmo estava em Belém para participar e fotografar as manifestações em torno do Círio de Nazaré, evento, para ele, de grande envergadura

⁸⁴ É válido lembrar que as Organizações Rômulo Maiorana tinham parceria firmada com os candidatos do partido do PSDB, os quais apoiavam a ocorrência do Salão, ao passo que o PMDB era aliado do jornal adversário, Diário do Pará.

antropológica, de maneira que aproveitou a oportunidade para visitar seus conhecidos na montagem do Arte Pará.

Alguns pontos levantados por Omar, naquela nossa prosa, para pensar sua imagem, destacavam, por exemplo, que a mesma não buscava uma origem a partir de identificações culturais, mas a partir de uma projeção psíquica do que haveria nele, como artista, em diálogo com universais humanos. Sob esse mote, o artista procurava evidenciar estruturas visuais e sociais a partir de zonas da mente que produziam tais arquétipos, de maneira a atualizar em si as mesmas projeções dos outros – e é claro que essas zonas arquetípicas passavam por um processo dialógico de crítica do artista com seu contexto social.

Além dessa conversa sobre seu *modus operandi* como criador, também buscamos dialogar sobre o outro como potencial fecundo de diferença por meio de uma visita nossa à exposição *Amazônia: Ciclos da Modernidade*. Foi nesta ocasião, por conseguinte, que nos detivemos sensivelmente na série de Claudia Andujar, *Marcados*, pois, para nossa concordância, o uso do número nos sujeitos vinha como consequência do olhar da artista sobre seu trabalho contratado: a série *Marcados* tinha nascido quando Andujar teve de identificar adultos, crianças e velhos *Yanomâmi* para registros médicos. Uma placa era pendurada em seus pescoços, com números semelhantes ao de passaportes ou fichas criminais, de maneira que estes números eram tomados como uma espécie de identificação/identidade. Seu olhar fotográfico marcava esta tensão entre a ajuda e a sujeição, de maneira muito dramática e revelava, conforme íamos observando as imagens, subjetividades que ultrapassavam a redução dos sujeitos a números.

Também dialogamos, dentre tantas outras obras, sobre o trabalho fotográfico de Orlando Maneschy apresentado na exposição, sem título (Figura 30), cuja primeira aparição remontava ao Arte Pará de 2011, sob curadoria de Ricardo Resende. Em nosso processo de *brainstorming*, em face à instalação fotográfica do artista, pontuamos em que medida o olhar de Maneschy tensionava um ponto de estabilidade, o qual criava uma disposição triangular para a dinâmica entre as fotografias componentes – sendo o fruidor um dos ângulos desse triângulo imaginário. Aliada a esta leitura nossa, pudemos nos surpreender com o *punctum* vermelho na sombra produzida pelo fundo das molduras, semelhantes ao vermelho que tingia o olhar do artista na fotografia, elementos estes capazes de concretizar um equilíbrio muito bem-sucedido entre as imagens e um transbordamento destas.



Figura 30. S/ título, de Orlando Maneschy, instalação fotográfica integrante da mostra paralela *Amazônia: Ciclos da Modernidade*. Fonte: MACHADO, 2015.

Já por volta da noite daquela terça, isso após uma breve visita ao Complexo Feliz Lusitânia⁸⁵ com Arthur Omar, retornei ao MHEP e observei, ainda, que a artista Juliana Notari foi quem teve de enfrentar problemas técnicos dessa vez. A mesma estava junto da artista Luciana Magno, e ambas me explicaram suas dificuldades com seus vídeos, vídeos os quais estavam em extensão mov. Uma vez que não havia qualquer serviço técnico ou equipe de processamento de dados para ajudá-las, trataram de solucionar elas mesmas, da melhor maneira possível, a transcodificação dos arquivos, visivelmente chateadas com essa falta de recursos humanos específicos para suporte.

Nesse meio tempo na companhia das duas, foi que tomei outro tipo de esclarecimento sobre aquele Arte Pará, principalmente por conta de seu reduzido número de selecionados: sua configuração veio com 20 artistas, diferentemente do ano anterior, com 25, ao passo que, em outras edições, já tivemos números superiores a 60, sem contar com os convidados. Nesse sentido, ficava cada vez mais claro, para mim, o quanto a argumentação curatorial se mostrava questionável para se obter uma exposição dita mais concisa e de melhor qualidade. Seria essa realmente a justificativa para o encolhimento do evento? Para complicar este cenário do Salão, as duas ainda me informaram acerca da diminuição da ajuda de custo para

⁸⁵ O Complexo Feliz Lusitânia é encontrado na Cidade Velha, em Belém, e reúne a Catedral Metropolitana, o Forte do Presépio, o Museu de Arte Sacra e a Casa das Onze Janelas. Tido como o núcleo inicial para a formação da cidade, possui grande valor turístico.

quem fosse selecionado, uma vez que os valores caíram dos simbólicos R\$ 1.500,00 para R\$ 1.000,00 – independente das alegações sobre a diminuição das verbas recebidas por conta do ano de eleições, ficava claro que as prioridades para enxugar o orçamento prejudicaram principalmente os artistas participantes e reais componentes para gerar qualquer interesse pela mostra.

Na quarta-feira, dia 08 de outubro, pela manhã, encontrei-me com Armando Queiroz e Edivânia Câmara nas dependências da Casa das Onze Janelas. Extremamente gentis, os dois me convidaram para acompanhá-los em uma série de buscas de materiais para a abertura da exposição em outros pontos da cidade. Foi nesse contexto que aproveitamos e conversamos sobre religiosidades africanas; artistas como Carybé, Djanira, Rubem Valentim e Ayrson Heráclito; assim como sobre terreiros de umbanda e a mais recente e sensível exposição de artistas de terreiro, *Nós de Aruanda*, organizada, naquele ano, por, dentre outros, Arthur Leandro e Zélia Amador, professores da UFPA, nas dependências da Galeria Theodoro Braga, em Belém.

No que concerne à busca de materiais propriamente dita, ela começou quando, primeiramente, fomos à Escola de Teatro e Dança da UFPA, para pegar três manequins, os quais tinham sido confeccionados, em papel machê, para vestir as indumentárias cerimoniais da sala de Edivânia. Em seguida, direcionamo-nos ao bairro da Sacramento, área popular de Belém, para visitar um senhor chamado Robson, o qual cederia indumentárias indígenas cerimoniais para compor a mesma mostra. Como o Sr. Robson não estava em sua casa, fomos recebidos por outro senhor, de nome Carlos, historiador e colecionador tradicional de arte indígena – e posso afirmar que seu acervo de peças e adereços era muito vasto e de uma beleza impressionante. Armando, nessa ocasião, até foi presenteado com uma vestimenta Gavião que havia sido utilizada na abertura dos Jogos Indígenas daquele ano.

Da casa do Sr. Robson, ainda, fomos à casa do Sr. Carlos para conhecer duas mulheres indígenas da etnia *Kayapó*, as quais estavam lá hospedadas. Aproveitamos para ver os adereços, pulseiras e colares, todos à venda, feitos artesanalmente pelas duas e de grande valor expressivo e artístico. Por volta do início da tarde, quando retornamos ao carro para voltar à montagem do Salão, vim tomar conhecimento de como Armando teve contato com o Sr. Robson e se envolveu ainda mais com os problemas enfrentados pelas comunidades indígenas mais aproximadas do contexto belenense: em 2008, participou da organização de uma exposição para a Semana dos Povos Indígenas. Esta primeira exposição ocorreu no espaço da Fundação Curro Velho e, em face ao sucesso da mesma, continuou com a

responsabilidade para dar continuidade ao evento em 2009, já em uma dimensão maior e no interior do MHEP, momento este quando conheceu o Sr. Robson. A amizade entre Armando e o Sr. Robson somente se fortaleceu no decurso daquele tempo e gerou uma série de novas parcerias em torno da questão indígena.

Nas dependências do MHEP, quando de nossa volta, encontrei com Arthur Omar, Eder Chiodetto, membro do Júri daquele ano, e Guy Veloso. Chiodetto tinha vindo a Belém para a abertura e premiação do Salão e para ver as fotografias de Guy, que seriam expostas na Casa das Onze Janelas. Nesse sentido, direcionamo-nos para o supracitado espaço, a Casa das Onze Janelas, onde todos puderam conhecer a sala de Edivânia e a de Guy, sendo esta última apresentada pelo próprio Armando Queiroz. Edivânia, mais especificamente, mostrou detalhadamente as indumentárias previstas e acrescentou que as indígenas não estavam com energias convergentes para ficar na mesma sala que as dos orixás. Havia, nesse caso, um conflito energético desestabilizador, principalmente pela presença da indumentária da Padilha. E como Edivânia possuía mediunidade, seu trabalho de arrumação da sala estava passando por uma resistência forte advinda deste conflito de outras ordens (Figura 31). Algum tempo depois, a própria Edivânia decidiu que não seria adequado misturar as indumentárias indígenas com as do candomblé, de maneira que deixou, na sala de Armando⁸⁶, as que tínhamos trazido da coleção de Sr. Carlos – e com a retirada das indumentárias em questão, a mesma me disse que seu trabalho para terminar a organização do Laboratório das Artes tinha ficado muito mais ameno e promissor.

⁸⁶ É válido destacar que neste período da exposição, Armando Queiroz exercia a função de diretor do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

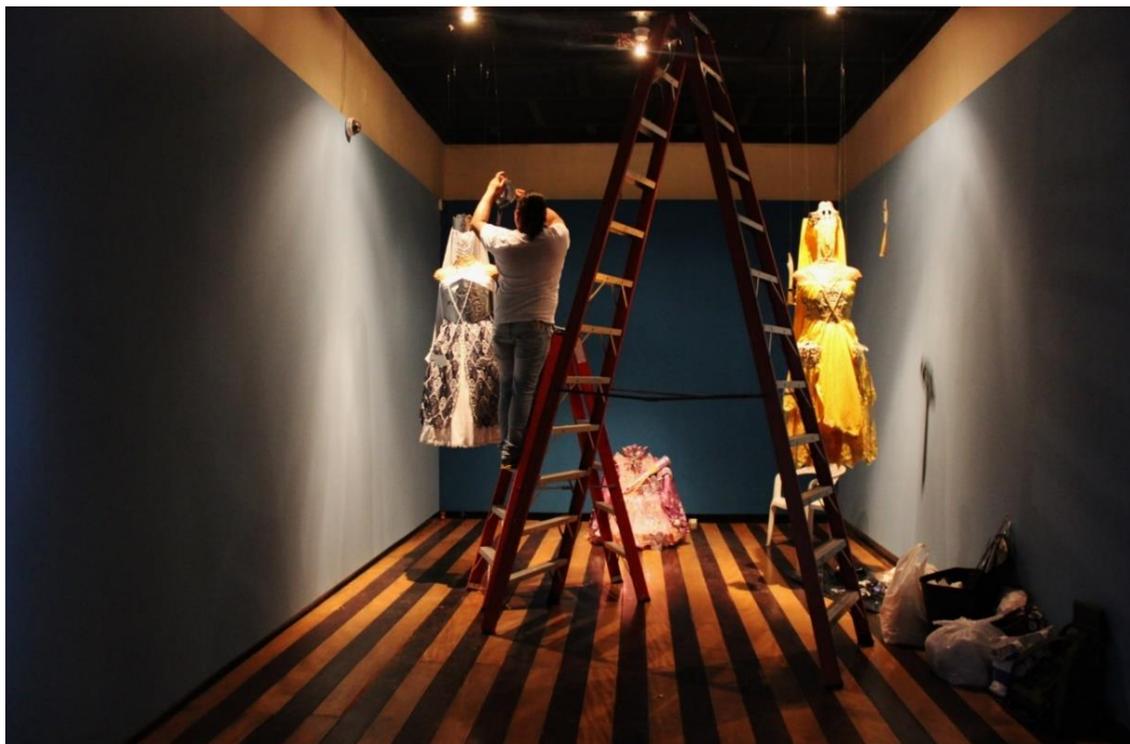


Figura 31. Laboratório das Artes, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, local onde estavam sendo dispostas as indumentárias do candomblé. Fotografia: John Fletcher.

Pelo começo da noite daquela quarta-feira, ainda encontrei com Éder Oliveira e visitamos juntos algumas das salas as quais já estavam prontas no MHEP. O artista Rodrigo Arruda ainda estava lá também terminando os ajustes finais de sua montagem, da mesma forma como tentava conviver com seus dilemas interiores para melhor decidir em que posição um *spot* de luz deveria recair sobre uma de suas obras, um quadrado de acrílico transparente que ficava solto no chão. Somente percebi que a montagem deveria ter colocado alguma faixa que chamasse a atenção para o quadrado, pois, como o chão era preto, o quadrado passava despercebido para quem entrava lá – e eu mesmo o chutei, sem querer, duas vezes, de seu local. Também não quis comentar que o tal do objeto, para mim, trazia uma semelhança formal muito grande com a obra *Paris Air*, de Marcel Duchamp (1919), pois esta última evidenciava um recipiente com 50 centímetros cúbicos de ar parisiense, ao passo que a de Arruda trazia 1 mol de ar. No final das contas, cada artista é o maior responsável para problematizar o que chama de produção autoral.

Na quinta-feira, dia 09 de outubro, iniciei minhas atividades de pesquisa logo cedo pela manhã, quando optei por ir ao MHEP, pois haveria uma conversa entre mediadores e artistas, ao passo que, no prédio da Rocinha, Museu Paraense Emilio Goeldi, ocorreria a abertura da mostra do artista homenageado Paulo Sampaio, falecido no começo do ano, com

curadoria assinada por Margalho Açú – eu, particularmente, não me sentia à vontade para participar de sua abertura naquele momento, ainda mais em frente a algumas memórias muito recentes e dolorosas. Uma vez que o bate papo, no MHEP, ocorreu sem maiores novidades com os artistas Edu Simões, Rodrigo Arruda e Andrea Barreiro, tratei somente de observar o diálogo com os mediadores, os quais, todos muito jovens e nervosos, somente demonstraram pouca segurança com as artes visuais recentes, incorrendo, às vezes, em perguntas quase retóricas e pouco significativas.

O início da tarde foi igualmente tranquilo, ao passo que, com a chegada de Paulo Herkenhoff, Roberta Maiorana, Éder Chiodetto e Armando Queiroz, iniciaram-se as análises finais para a premiação⁸⁷ das obras selecionadas: Paul Setúbal, recebeu o Prêmio para Pintura; Luciana Magno e Juliana Notari, foram, cada uma, premiadas por suas performances orientadas para o vídeo; e Costa & Brito, também foram com uma série de três ações voltadas para o vídeo, extremamente simples e inteligentes para se atribuir um olhar estético a experimentações de equilíbrio com os corpos dos artistas junto de materiais encontrados nas ruas.

A obra de Luciana Magno, *Trans Amazônica* (Figura 32), performance orientada para o vídeo, desenvolvida a partir da *Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística* do finado Instituto de Artes do Pará (IAP)⁸⁸, sob essa conjuntura de premiações e de teor aproximável com alguns dos debates dentro da ecologia política, para mim pôde ser elencada como uma das mais indiciais para se visibilizar alguns dos eixos tangenciados pelo desenho expográfico do Arte Pará de 2014.

⁸⁷ Válido acrescentar que o Júri de Seleção deste Arte Pará foi composto por Paulo Herkenhoff, Éder Chiodetto, Armando Queiroz e por meu orientador, Ernani Chaves, ao passo que o Júri de Premiação foi composto Paulo Herkenhoff, Éder Chiodetto e por Armando Queiroz.

⁸⁸ O Instituto de Artes do Pará fechou suas atividades em dezembro de 2015, por uma estratégia de reorganização cultural do Governo Estadual. Esta reorganização representou um rompimento com uma importante trajetória de estímulo à pesquisa e produção em artes no Estado. Tal Instituto foi responsável pela concessão de bolsas e outros fomentos destinados aos artistas locais.



Figura 32. Frames da performance orientada para o vídeo *Trans Amazônica*, de Luciana Magno, 1'30''. Fonte: Arquivo da artista.

Como o próprio nome revelou, a filmagem da obra ocorreu na Rodovia Transamazônica, sendo esta última um projeto desenvolvimentista criado durante a ditadura militar com o presidente Emílio Garrastazu Médici durante o período de 1969 a 1974. Com seus mais de 4.000 quilômetros de extensão, esta rodovia, além de principal acesso terrestre entre os Estados do Pará e do Amazonas, os dois maiores do Brasil e que ocupam cerca de 50% do território total da Amazônia Legal, ficou reconhecida por ser uma tentativa moderna e irregular de ocupação, com grande impacto, atravessamento da Amazônia e evidente uso para ações ilegais e/ ou corporativas de extrativismo de madeira e mineral e de tráfico de fauna e flora.

De acordo com um relato da própria artista⁸⁹, algumas das percepções político-ambientais buscaram não somente pensar a transformação da paisagem, mas os seus conflitos aflorados física e psicologicamente. Embora a Transamazônica tenha surgido sob um discurso integracionista, o qual representaria, contextualizadamente, uma falácia para os dias de hoje, a sua materialidade passou a revelar constantes desejos de exploração, muitas vezes, às custas do extermínio das populações tradicionais que lá se abrigaram/ se abrigam – tais conflitos e consequentes massacres também se tornaram pano de fundo para toda a simbologia crítica do vídeo-performance.

⁸⁹ A entrevista com Luciana Magno foi realizada no dia 06/04/2015.

Durante o projeto *Orgânicos*⁹⁰, e pela rodovia, que chegamos à região do Rio Xingu, a qual, na época, estava em ebulição pelos conflitos devido à construção da usina Belo Monte. Foram 500 km de Marabá a Santarém, mais de dois dias de estrada em péssimas condições, e no meio daquela poeira toda, era tudo ao mesmo tempo tão claro: por ali passavam os muitos caminhões que levavam suprimentos para as cidades, era por aquela estrada que os mesmos caminhões voltavam atolados de madeira, ou de algum minério. A paisagem era composta por horas e horas de gado, com pequenas pausas para as áreas de preservação indígena, os únicos lugares ainda com a cobertura da vegetação original que, à custa de muito trabalho de conscientização, ainda tem seus pequenos territórios, porque a maioria dos indígenas foram assassinados e expulsos da região na época mesmo da construção da rodovia. A transamazônica é uma cicatriz aberta no Brasil, a energia naquele lugar é maluca, as pessoas têm medo, estávamos andando em "terra de ninguém". Ali, nasceu o *Trans Amazônica*, o vídeo de um minuto que cobre de poeira um corpo em posição fetal, tal qual se nasce e se morre (segundo alguns costumes indígenas do uso de urnas funerárias), e vai revelando a paisagem totalmente modificada (Luciana Magno, Comunicação Pessoal).

Um aspecto antropológico evidenciado por *Trans Amazônica* e que tem sido muito debatido, dentro deste eixo de discussões nesta virada de século, seria o da colonialidade da natureza. Amplamente crítico quanto às noções essencialistas quando esta é tida por selvagem e fora do domínio humano, o que a converte em objeto de dominação, este posicionamento revisionista questiona os meios pelos quais a colonialidade está ligada a visões mecanicistas ocidentais sobre o não humano, de maneira a propor uma lógica de descolonização do conhecimento como uma maneira possível de perceber outras formas de interatuar com ele, o não humano, e com a terra (ESCOBAR, 2010).

As principais características da colonialidade da natureza, neste enredo, portanto, seriam reveladas em: a) uma classificação em hierarquias, as quais posicionam sujeitos não modernos, tradicionais e a própria natureza no fundo dessa escala; b) um pensamento no qual a natureza é concebida como autônoma em relação ao domínio humano; c) na subordinação do corpo, da mente e da natureza a operações mentais de tradições judaico-cristãs, a uma ciência mecanicista e a uma concepção falocêntrica; d) em uma concepção de que o mundo não humano deve ser subordinado aos mercados impulsionados por seres humanos; e) uma reafirmação quanto ao posicionamento de certas percepções como fora do mundo masculino eurocêntrico, caso de corpos femininos, cores de peles escuras e uma divisão colonial ainda baseada em três mundos; f) na subalternização de todas as demais articulações biológicas e

⁹⁰ *Orgânicos* é o nome do Projeto de Luciana Magno, desenvolvido pela *Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística* do finado Instituto de Artes do Pará (IAP), ano de 2014. Deste projeto saiu a performance orientada para o vídeo *Trans Amazônica*.

históricas aos regimes modernos, principalmente as relacionadas na continuidade entre o natural, o humano e o super-natural (ESCOBAR, 2010).

E o trabalho de Luciana Magno, aliado a esses argumentos revistos, prostrou-se como testemunha silenciosa não somente da alteração entrópica da paisagem, mas da dilapidação afetiva de sujeitos os quais são subordinados e brutalmente sacrificados em prol de interesses financeiros e predatórios de larga escala. Sua posição fetal, sem roupas, como que a destacar a organicidade corpo/ ambiente, muitas vezes esquecido(s), encarnou réquiem, silêncio, sofrimento e analogia à barbárie, características estas, dentre as inúmeras camadas polissêmicas de *Trans Amazônica*, articuladoras críticas sobre um espaço-tempo colonizado por um sistema de dominação estrangeiro e nacional.

No que concerne à abertura do Salão propriamente dita, já no início da noite, participei de uma primeira, fechada para empresários e artistas, antes da abertura oficial. Esta cerimônia, voltada para dar mais atenção aos patrocinadores, foi uma estratégia para a Fundação evitar um formalismo exagerado aos que viriam para a posterior, como público geral, sem contar que visou a uma precaução, caso ocorresse, para com manifestações de alunos de artes visuais da Universidade Federal do Pará – fato este não ocorrido. De qualquer forma, tal abertura também possibilitou, dentro de sua cerimônia habitual, uma visita guiada com o próprio curador, Paulo Herkenhoff, Éder Chiodetto e os artistas Paul Setúbal, Andrea Barreiros, Rodrigo Arruda, Juliana Notari e Luciana Magno.

Também devo acrescentar, no contexto desta ocasião, que fiquei impressionado com o fato da artista paulista Luísa Nóbrega (SP) ter passado um tanto quanto despercebida. Sua performance, iniciada ao meio dia daquele 09 de outubro, ocorreu até o meio dia seguinte, em um pequeno espaço do museu, onde a mesma gravou, de olhos fechados, sua fala em um gravador, “respondeu” a perguntas, dentro de uma estética esquizoide, fantasmagórica e constituinte de sua busca por colocar seus limites à prova. Luísa vem traçando produções em que a sua resistência e a percepção do fruidor são colocados em xeque, caso de um de seus trabalhos, por exemplo, em que a mesma permanece em determinadas posições até à exaustão. Sua passagem, pouco prestigiada, denotou uma falta de interesse, por parte do Júri do Arte Pará, a um modo estético de produção de interessante teor polissêmico, performático e conceitual.

Outro dado deveras significativo para problematizar tangencialmente o evento, especialmente em seu agrupamento mais amplo de três últimos anos, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, referiu-se à distribuição de participantes por regiões. Conforme observada a

Figura 33, o maior percentual de presença foi do Sudeste do país, com 42%, seguido, então, por 36% de participantes do Norte – dados estes elucidativos para se questionar o então papel político do mesmo para iluminar e aquecer uma produção primeiramente local, ainda mais quando o intervalo entre os anos de 2000 e 2011, para não mencionar os intervalos anteriores, apresentou um percentual de 52% de selecionados para o Norte e de 29% para o Sudeste. Outro fator preocupante pôde ser revelado na queda de participação da região Nordeste – seu percentual anterior de 10% caiu para 4% de participantes – e da discreta diminuição da região Sul, de 7% para 6%. A região Centro Oeste, sob esta operação de comparações com o intervalo 2000-2011, por conseguinte, apresentou um acréscimo de 2% para 12% (ver também Apêndices 31 a 34).

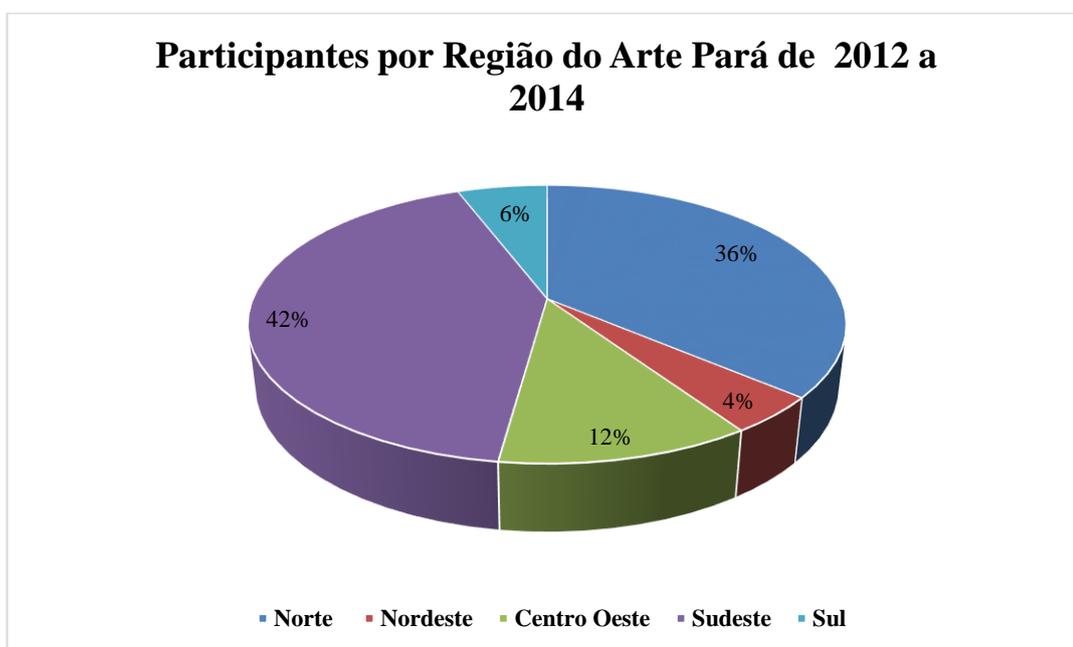


Figura 33. Percentual de participantes por Região durante o Arte Pará de 2012 a 2014.

Para além de argumentações acerca de uma não necessidade de inserção massificada de artistas da região Sudeste no Arte Pará, já que um princípio de equidade deveria ser tido como chave de entendimento principal – a região Nordeste, por exemplo, também apresentou uma inoportuna diminuição de participantes, sendo ela um território com uma vasta produção de equivalente teor artístico e conceitual, se comparado à supracitada região –, um efeito colateral em torno destes percentuais detectados logo denunciou outra faceta: a presença de uma desconexão com o sentimento de reconhecimento e de pertencimento nos públicos fruidores e criadores de Belém. Constatado o fato do Salão ter diminuído o número de vozes locais para compor seu próprio diálogo com as artes visuais – e aqui se incluem as diversas

operações artísticas para se repensar este ser e estar em Amazônia interculturalizadas –, a evasão visível destes públicos passou a anunciar que as escolhas do evento, conscientes ou não, dentro desta configuração, não receberam repercussão/ significação local.

O término do meu trabalho de pesquisa para este recorte de 2012 a 2014, desse modo, encerrou-se de uma forma deveras sumária, quase desconcertante, sem a exuberância de quando o trânsito de artistas era maior, o que possibilitava um espaço de diálogos muito mais proveitoso em torno de produções artísticas e de relações humanas. Uma vez que a culminância decrescente, seguindo os três últimos anos em termos de números de selecionados, continuava a se mostrar visível, sobrava para cada visitante ou artista a sensação de que mais do que uma crise a se instalar, crise esta embebida por negociações, contradições, lacunas, avanços e reinscrições, o modelo já tão tradicional e participante do calendário artístico anual paraense avisava, em alto e bom som, que o Arte Pará estava no curso de modificações profundas, muitas delas arriscadas, frente à perda do restante de sua importância/ representatividade de outrora.

Belém, nesse contexto, tinha ganhado muito mais espaço com as artes visuais no país, em grande medida fortalecida pelos anos significativos e agregadores proporcionados também pelo Arte Pará. Observar uma transformação da atenção pública ao evento⁹¹, demonstrava não somente que alguma parte da produção paraense encontrou mais autonomia e novas formas de inserção/ diálogo no circuito das artes local, nacional e estrangeiro, como atores e obras participantes de modos menos formais e encapsulantes de apresentação se emanciparam e dessacralizaram o território simbólico de conforto que o Salão julgava ser inameaçável.

Devo acrescentar, também a título de maior esclarecimento, que meu trabalho etnográfico não terminou no ano de 2014, pois ainda empreendi o mesmo formato de pesquisa no ano seguinte, o de 2015. Todavia, esta edição posterior, surpreendentemente, traçou uma reconfiguração tão profunda – reconfiguração esta na qual inscrições para artistas selecionados foram extintas, legando ao novo Arte Pará uma narrativa expográfica feita somente com artistas convidados –, que, além de ser impertinente pará-la a toda uma trajetória com uma identidade muito bem estabelecida desde o ano de 1982, pude perceber que os protocolos de análise e interpretação precisariam de distintos acercamentos metodológicos para mostrar outro princípio de coesão política, conceitual e antropológica.

⁹¹ Devo aqui acrescentar que o decréscimo de atenção ao evento não tem ocorrido somente em sua noite de abertura, pois tomo como significativo um grande número de relatos de artistas, produtores culturais e curadores que continuamente me informam seu baixo interesse também em visitar o Arte Pará nos seus meses de ocorrência.

Com a edição de 2015, o Arte Pará estabeleceu um divisor de águas para seu próprio processo interno de produção de uma História da Arte, não mais somente paraense. A tônica que passou a alicerçar os argumentos para a saída da mostra competitiva, em prol de uma mostra unicamente de artistas convidados, limitada e limitante a artistas e localidades com pouca inserção em circuitos de artes visuais mais formais, tratou de revelar que o evento estava sim à procura de experimentar suas engrenagens, suas verdades e de se colocar em xeque. Todavia, carecia, neste constante processo de avanços e retrocessos, refletir profundamente acerca de seu papel, de sua missão e de seu desejo, componentes estes imprescindíveis para, ainda, justificar qualquer argumentação em prol de sua permanência.

5

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que eu disse aqui não “é o que eu penso”,
mas, com frequência, é aquilo
que eu me pergunto se não poderia ser pensado

Michel Foucault

Se pararmos para refletir acerca dos Salões de Artes Visuais no exterior, antes mesmo de traçarmos algumas considerações últimas sobre o Arte Pará, destaco que os mesmos têm suas origens oficiais ligadas às Academias de Belas Artes, já no século XVIII, com uma expansão significativa durante o século XIX e XX (ALVIM *et al*, 2007). No caso do Brasil⁹², esta proposta de aumento da visibilidade artística, por meio de exposições públicas, ocorreu a partir de 1840, século XIX, com a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, sob direção de Felix Émile Taunay, filho de Auguste Taunay, sendo este último um dos nomes que compôs a famosa Missão Artística chefiada por Jacques Lebreton. O intuito da Missão chefiada por Lebreton, com a consequente instituição da Exposição Geral da Academia Imperial, foi o de alinhar artisticamente a cidade do Rio de Janeiro à posição de capital do Império Português, isto com a vinda da corte de D. João ao Brasil na primeira metade do século XIX (LUZ, 2006; PEREIRA, 2010).

Estes Salões artísticos, em grande medida voltados para familiarizar seus visitantes com os critérios acadêmicos, os assuntos em voga e os estilos desenvolvidos por seus participantes, igualmente estabeleceram diferentes modos de parceria entre as suas edições e as críticas de arte de então, e implementaram, geralmente com êxito, influência na carreira de artistas, na visibilidade de obras de arte e nos discursos históricos que estavam coniventes com interesses hegemônicos (ALVIM *et al*, 2007) – isto, pelo menos em parte, antes das consequências ligadas ao Salão dos Recusados, *Salon des Refusés*, na Paris de 1863.

No caso do Arte Pará, Salão paraense idealizado e capitaneado pelo jornalista e Presidente do, então, Grupo Liberal, Rômulo Maiorana, este princípio se pareceu, até certo ponto, análogo e, com seus ônus e bônus, historicizante. Com a sua primeira edição no ano de 1982, momento este contextual ao surgimento da Fundação Rômulo Maiorana, o supracitado evento, de ocorrência anual e ininterrupta, desempenhou um relevante papel para se (re)afirmar outras faces da Amazônia após o período da ditadura militar – com destaque para a Amazônia Paraense –, e esteve alinhado não mais somente aos ideais desenvolvimentistas e

⁹² É válido destacar também, a título de primeira realização oficial, ainda que com características particulares, a exposição pública de arte organizada por Jean-Baptiste Debret em 02 de dezembro de 1829 (PEREIRA, 2010).

progressistas dos grandes projetos anteriores, porém a ideais integracionistas, a partir de um reincidente empoderamento simbólico regional. Não por acaso, merece destaque pontuar que, de 1983 a 1985, a prefeitura de Belém, capitaneada pelo um dos fundadores do PSDB no Pará, Almir Gabriel, formou a primeira aliança entre artistas e poder político para se pensar e (i)mobilizar a cidade/ cultura local a partir de seus elementos identitários escolhidos – e algumas das consequências dessa aliança continuam a revelar outras facetas ainda nos dias de hoje.

O Salão Arte Pará possuiu, primeiramente, na organização geral a própria diretora executiva da Fundação Rômulo Maiorana, Sônia Renda, e, durante um período que se prolongou até o ano de 1986, não apresentou um eixo curatorial diretor. Por outro lado, teve nos seus Júris de Seleção e de Premiação alguns dos ensejos e tônicas para que assumisse um papel inclusivo para artistas e obras de arte amazônicas, com um consequente desdobramento voltado para uma integração crescente com outras localidades do país – e aqui reitero um destaque para as atuações descolonizantes e crítico-conceituais de intelectuais e de artistas como João de Jesus Paes Loureiro e Osmar Pinheiro Júnior.

Durante os anos de 1987 a 1999, o evento em questão se transformou e definiu suas bases curatoriais oficiais, aspecto este diretamente ligado à inserção oficial de Paulo Herkenhoff na curadoria, com co-curadoria e sucessão de Claudio De La Rocque Leal – e uma participação, mais específica, de Mauro Bondi na curadoria de uma Sala Especial no ano de 1996. Apresentou, por conseguinte, uma conexão intensificada com uma agenda das artes visuais brasileiras, vide um trânsito em suas edições de artistas e de obras deveras reconhecidos, e testemunhou/ ajudou a impulsionar a trajetória de alguns artistas locais no cenário expositivo nacional e estrangeiro.

Este segundo agrupamento de anos do Arte Pará, também elencado para a tese como forma de buscar linhas gerais de coesão, deu continuidade a um projeto de inclusão artística local. Desse modo, ajudou a fomentar, empoderar e aquecer parte da produção visual paraense por meio, inicialmente, de um eixo conceitual que atestasse a generalidade estética desta produção, ainda que princípios e particularidades próprios também fossem constituintes. E em um segundo momento, fez uso de linhas estruturais marcadoras e, para mim, estruturalistas, as quais ajudaram a disseminar um entendimento menos exotizante sobre Belém e, por extensão, sobre o Pará em torno de seus enfrentamentos frente ao trânsito de museus, galerias e exposições.

O terceiro conjunto de anos, relativo ao intervalo de 2000 a 2011, apresentou uma variabilidade maior de curadores – com Jussara Derenji, Marcus Lontra, Rosana Bitar, Denise

Mattar, Paulo Herkenhoff, Alexandre Sequeira, Orlando Maneschy, Emanuel Franco, Marisa Mokarzel, Ricardo Resende e Armando Queiroz. Empreendeu, nesse contexto de suas edições, uma série de operações expositivas para trazer grandes representantes do Modernismo brasileiro; e para desconstruir as fronteiras de sua narrativa expográfica formalista – pensemos no transbordamento do Arte Pará para outros espaços urbanos de Belém, bem como para outras localidades do Estado do Pará. Firmou, não obstante, certo tipo de *status* simbólico para um evento realizado em uma capital amazônica brasileira.

Algumas das maiores conquistas do evento, e que se apresentaram neste supracitado intervalo, transformaram a cidade em um museu a céu aberto e inseriram, ainda que tardiamente, a ajuda de custo para cada um dos artistas selecionados, a partir de 2011. Foi neste recorte, a propósito, que também tivemos, para além da fomentação da pesquisa acadêmica e artística – fomentação esta ocorrida também com a disponibilização *online* dos catálogos de cada uma das edições, com articulação do curador e professor Orlando Maneschy –, um maior equilíbrio entre os nomes de artistas selecionados, equilíbrio permitido por uma maior harmonia de inserção de cada uma das regiões brasileiras no corpo do evento. Estas regiões, todas destacáveis em suas participações, concretizaram, então, uma anuência do Salão para a não hierarquização ou desequilíbrio de representatividades⁹³ artísticas.

Minhas experiências etnográficas, por continuidade e encerramento deste recorte proposto pela tese, estabeleceram uma efetiva proximidade somente com os anos de 2012 a 2014, edições estas sob curadoria geral de Paulo Herkenhoff e co-curadoria de Armando Queiroz (2012 e 2013) e de Vânia Leal (2014). No decurso destes anos de acompanhamento sincrônico das montagens do Salão, tomei maior conhecimento em torno das crises instauradas no organismo próprio do Arte Pará, bem como testemunhei um regime de historicidade artístico que perdeu sua maior força constituinte: as relações de sociabilidade e afeto a partir das artes visuais no e para um contexto regional específico. Em cada um desses supracitados anos, o decréscimo de artistas selecionados e/ ou convidados para participar, decréscimo este também fortalecido por uma equipe de apoio pequena ou inexistente – vide o caso da ausência, em pleno século XXI, de uma equipe de processamento de dados ou de maiores estratégias profissionais de inserção do evento em mídias sociais –, ajudou a enfraquecer/ desestimular um ambiente local propício para o contato, a troca, a pesquisa e a

⁹³ Um dado significativo, mas que não me foi confirmado ao certo por nenhuma das fontes se refere ao ano da morte do curador Claudio De La Rocque Leal, em 2006. Contraditoriamente, o Salão Arte Pará não fez qualquer menção a sua morte em algum especial do evento – dado seu papel –, da mesma forma como não pude encontrar em nenhum arquivo de jornal uma nota de falecimento. Informantes mais próximos disseram que este pode ter sido o preço real por sua “simpatia” e “flexibilidade pacífica”.

inspiração entre artistas, pesquisadores, curadores e fruidores. Devo acrescentar, ainda sob esses argumentos, que a não permanência de determinados pesquisadores e organizadores nas atividades mais diretas do Salão – caso de Daniela Sequeira, Orlando Maneschy, Emanuel Franco, João de Jesus Paes Loureiro, dentre inúmeros artistas e outros líderes artísticos –, trouxeram uma diminuição do reconhecimento do Arte Pará entre sujeitos, principalmente, locais e uma dispersão das energias específicas que fizeram, um dia, o evento mobilizar, literalmente, a cidade de Belém.

Com a chegada do Arte Pará de 2015, cuja abertura ocorreu no dia 08 de outubro daquele ano, o modelo do Salão foi reformulado em grande parte de sua base conceitual. Uma trajetória mantida, ininterruptamente, desde o ano de 1982, com ênfase para uma mostra competitiva, elencada por meio de Júris de Seleção e Premiação, com um papel político declarado foi, de alguma forma, interditada.

A 34ª edição do evento, com curadoria de Paulo Herkenhoff, admitiu somente um enxuto conjunto de 16 artistas, conjunto este não representativo para as artes visuais do país. À revelia da importância anunciada pelos seus organizadores, este grupo de 16 nomes foi obtido por meio de um diálogo do curador com outros três curadores adjuntos: Armando Queiroz (regiões Norte e Centro-Oeste), Pablo Lafuente (Sul e Sudeste) e Bitu Cassundé (Nordeste). Os supracitados curadores adjuntos montaram/ coordenaram os pequenos elencos que lhes foram pedidos, baseados em nomes da produção nacional e de acordo com suas redes de contatos, para, então, junto do curador geral, chegarem ao número final para compor a mostra da edição de 2015.

Para além de argumentos de ordem financeira revelados pela organização do evento, destaco que os prejuízos simbólicos e a evasão/ rejeição local obtidos alcançaram patamares elevados e não mais subestimáveis. Os dados se mostram ainda mais dramáticos quando observado o fato de que foram rasurados, a partir do Arte Pará de 2015, princípios alinhados a noções de inclusão do cenário artístico paraense nos debates, diálogos e no calendário expográfico das artes visuais no Brasil e, por extensão natural, no exterior – faço aqui, pelo menos, uma menção ao importante papel da curadora educacional Vânia Leal para coordenar atividades de extensão e para aumentar a inserção de escolas visitantes nos dias de ocorrência do Salão, ainda que estes dados apresentados não tivessem como ser comprovados.

Outro aspecto evidenciado nas primeiras análises desta tese e tido como um ganho para as ações do Salão – o desenvolvimento de modos de vida mundializados, em vez de desenvolvimentos alternativos para modos de vida mundializados –, por conseguinte, foi igualmente reconfigurado. Face a esta inversão de parâmetros políticos, outrora idealizados

pelo jornalista Rômulo Maiorana e operacionalizados pela ex-diretora da Fundação Sônia Renda em seus primeiros anos de trabalho, o Arte Pará, em vez de buscar fortalecer as artes visuais da/ na/ para a Amazônia e de seus diversos sujeitos/ artistas silenciados historicamente, pode ter sido levado por uma aspiração de se estabelecer como um Salão de Arte Nacional. Esta hipótese, uma questão em aberto, reiterou uma distribuição desproporcional de espaços de fala artísticos (com ênfase para a inserção mais recente e massificada do eixo Sudeste), sem uma relação de equilíbrio equitativo, agora constituinte para gerar uma situação de reprodução de algumas das críticas reveladas pelos seus primeiros anos de atuação.

O Arte Pará, articulado dentro de um contexto privado em toda sua trajetória, bem deve ser continuamente entendido à luz de um contexto geohistórico assimétrico e predatista entrópico. Ainda que seja do conhecimento de que toda tradição é melhor lida por instabilidade, negociação e uma ilusão de perenidade, opto por aqui, mais uma vez, esclarecer que o posicionamento excessivamente neutro do evento em relação a questões políticas do Estado e do país, inflamado por uma reincidência muitas vezes retórica e repetitiva de temas norteadores, quando eles ainda apareciam, foram capazes de revelar a perda de fôlego de uma luta simbólica, a qual, em linhas gerais, deveria manter-se contínua, descentralizada, autoquestionadora, autocrítica e solidária para com uma região e uma população historicamente colocadas nas periferias de um mundo intercultural e, quando lhe convém, conectado.

6

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *O que é o Contemporâneo? e Outros Ensaios*. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

ALBÁN, A. Arte, Docencia e Investigación. *Revista de la Facultad de Comunicación Social y Publicidad de la Universidad de Santiago de Cali*, n. 5, 2007, pp. 11-27.

_____. Estéticas Decoloniales y de Re-Existencia: Entre Memorias y Cosmovisiones. In: HAIDAR, J.; GUEVARA, G. S. (Org.). *La Arquitectura del Sentido II: La Producción y Reproducción en las Prácticas Semiótico-Discursivas*. Coyoacán, México: Escuela Nacional de Antropología y Historia, Instituto Nacional de Antropología y Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa del Mejoramiento del Profesorado – PromeP, 2011, pp. 87-117.

ALMEIDA, K. M. P. Por uma Semântica Profunda: Arte, Cultura e História no Pensamento de Franz Boas. *Mana*, Rio de Janeiro, n. 02, v. 04, 1998, pp. 07-34.

ALVES, C. F. A Agência de Gell na Antropologia da Arte. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, 2008, pp. 315-338.

ALVIM, P. A.; BRANCO, L. A. G.; ROCHA, P. L. B. V. Os Salões de Arte e o Surgimento da Cultura de Massa nos Séculos XVIII e XIX. In: 16º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2007, Florianópolis. *Anais do 16º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2007, v. 01, pp. 484-495.

ANDUJAR, C. No Território das Experiências Irreversíveis. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; MANESCHY, O.; MOKARZEL, M. *Arte Pará 2010*. (Org.). Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2011, pp. 104-105.

ARTE PARÁ 86. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1986.

ARTE PARÁ 87. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1987.

ARTE PARÁ 88. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1988.

ARTE PARÁ 89. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1989.

AUMONT, J. *O Olho Interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUSLANDER, P. The Performativity of Performance Documentation. *Performing Arts Journal*, n. 84, 2006, pp. 01-10.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BALLESTRIN, L. América Latina e o Giro Colonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11. Brasília, 2013, pp. 89-117.

BARAÚNA, D. N. A.; MANESCHY, O. Caixa de Pandora: Processos Criativos em Redes de Colaboração. In: 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, Pará. *Anais do 22º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Belém: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, v. 01, pp. 358-372.

BARRIENDOS, J. Apetitos Extremos: La Colonialidad del Ver y las Imágenes-Archivo sobre el Canibalismo de Indias. *Transversal, Multilingual Webjournal*, Viena, EIPCP – European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008, pp. 01-20.

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, J. *A Transparência do Mal: Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos*. Campinas: Papirus, 1990.

BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011a, pp. 222-232.

_____. O Flâneur. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2011b, pp. 33-66.

BHABHA, H. K. Como o Novo Entra no Mundo: O Espaço Pós-Moderno, os Tempos Pós-Coloniais e as Provações da Tradução Cultural. In: BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003a, pp. 292-325.

_____. O Pós-Colonial e o Pós-Moderno: A Questão da Agência. In: BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003b, pp. 239-273.

_____. Arte e Iminência. In: *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A Iminência das Poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp. 20-25.

BITAR, R. O Doce Rigor de Ruy Meira. In: HERKENHOFF, P.; DE LA ROCQUE, C. L. (Org.). *XIV Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1995.

BOAS, F. *Primitive Art*. New York, USA: Dover Publications, 1955.

BOURDIEU, P. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.

_____. *O Poder Simbólico*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALVINO, I. *Por que Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, R. O; ZOETTL, P. A; CARVALHO, M. R. G. Arte e Antropologia? Para Uma Espécie de Introdução. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 01, n. 01, 2012, pp. 05-08.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. A Categoria de (Des)Ordem e a Pós-Modernidade da Antropologia. *Anuário Antropológico* 86. Brasília: Tempo Brasileiro, 1988.

_____. Tempo e Tradição: Interpretando a Antropologia. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, R. *Sobre o Pensamento Antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

CARLSON, M. *Performance: Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CARVALHO, J. J. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna. *Horizontes Antropológicos*, vol.7, n.15, 2001, pp. 107-147.

CASTRO-GÓMEZ, S; MENDIETA, E. (Org.). *Teorías sin Disciplina: Latinoamericanismo, Postcolonialidad y Globalización en Debate*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

CECIM, V. O Colonialismo na Amazônia. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*. Belém: Funarte/ SEMEC, 1985, pp. 07-22.

_____. O Manifesto Curau. *Cultura Pará*, 2009. Disponível em <http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf>. Acesso em 26/12/2015.

CLIFFORD, J. On Collecting Art and Culture. In: CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge/ Massachusetts/ London: Harvard University Press, 1988, pp. 215-251.

_____. *Dilemas de la Cultura: Antropología, Literatura y Arte en la Perspectiva Posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.

_____. Sobre a Autoridade Etnográfica. In: GONÇALVES, J. R. S. (org.). *A experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, pp. 17-62.

COCCHIARALE, F. Da Adversidade Vivemos. In: HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (Org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 96-112.

COMISIÓN AMAZÓNICA DE DESARROLLO Y MEDIO AMBIENTE. Washington, D.C.: Banco Interamericano de Desarrollo; New York, N.Y.: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 1992.

CRAPANZANO, V. Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Org.). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley; Los Angeles, California: University of California Press, 1986, pp. 51-76.

_____. Diálogo. *Anuário Antropológico*, 88, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ UnB, 1991.

DA MATTA, R. Repensando E. R. Leach. In: DA MATTA, R (Org.). *Edmund Leach: Antropologia*. São Paulo: Ática, 1983.

DANTO, A. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Edusp, 2010.

DE LA ROCQUE, C. E a surpresa ganha forma: Primando por Jogos de Luz e Experimentações, o Trabalho do Grupo Caixa de Pandora vai ser exposto em Curitiba. In: O LIBERAL, *Caderno Cartaz*. Belém, 23 de abril de 1996a.

_____. A Fotografia Inquieta. In: DE LA ROCQUE, C.; OLIVEIRA, D.; MAIORANA, R. (Org.). *Décimo Quinto Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1996b, pp. 37-50.

_____. *Arte Pará 1998: A Ceia do Milênio*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1998.

_____. *Arte Pará 1999: A Dor e seus Desdobramentos*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1999.

DE LA ROCQUE, C.; OLIVEIRA, D.; MAIORANA, R. (Org.). *Décimo Quinto Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1996.

DERENJI, J. Um Olhar Italiano sobre a Arte do Pará. In: DERENJI, J. (Org.). *Arte Pará Dois Mil: Operai dell'arte e della vita*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2000, pp. 44-55.

_____. Entre a Figura e a Abstração. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D. (Org.). *Arte Pará 2003*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2003, pp. 41-61.

DESCOLA, P.; PÅLSSON, G. Introducción. In: DESCOLA, P.; PÅLSSON, G. (Org.) *Naturaleza y Sociedad*. Cidade do México, México: Siglo XXI Editores, 2001, pp. 01 – 33.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as Imagens tocam o Real. *Pós: Revista de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 02, n. 04, 2012, pp. 206-219.

_____. *A Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

ESCOBAR, A. Epistemologías de la Naturaleza y Colonialidad de la Naturaleza: Variedades de Realismo y Constructivismo. In: ESCOBAR, A. *Territorios de Diferencia*. Lugar, Movimientos, Vida, Redes. Popayán, Colômbia: Envió, 2010, pp. 141 - 152.

FABIAN, J. Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing. *Critical Inquiry*, v. 16 (4), 1990, pp. 753-772.

_____. The other Revisited. *Anthropological Theory*, v. 6 (2), 2006, pp. 139–152.

FELDMAN BIANCO, B; MOREIRA LEITE, M. *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais*. Campinas: Papirus, 1998.

FLETCHER, J. *As Aventuras de Alice no País do Baurets*. Texto de exposição. Belém: Atelier do Porto, 2015.

FLETCHER, J.; ALBÁN, A. Interpretações Visuais nos Territórios da Ecologia Política: Aproximações e Distanciamentos entre a Amazônia Oriental e a Ocidental. *Cadernos de Campo* (USP), n. 24, 2015, pp. 71-89.

FLETCHER, J.; CHAVES, E. Gallus Sapiens: um Projeto Artístico, de Victor De La Rocque, sob um Olhar Antropológico. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v.04, 2015, pp.71 - 87.

FLETCHER, J.; MEDEIROS, A. Zonas Transitórias: Índícios Culturais em Obras de Marcone Moreira. *Brazilian Geographical Journal*, v. 2, 2011, pp. 465-475.

_____. Trânsitos (In)visíveis: Arte e Diálogos Culturais na Cidade de Belém, PA. *Palíndromo*, v.5, 2011, pp.123-151.

_____. Estruturas de Sentimentos, Identificações Culturais e (Trans)formações: a Poética de Jocatós na Arte Contemporânea de Belém, PA. *Travessias*, v.6, 2012, pp. 60 - 77.

_____. A Poética das Ausências: a Arte Contemporânea em Belém como Experiência de Sentidos Urbanos e Memoriais. *Revista Digital do LAV*, v.0, 2013, pp.03-18.

FLETCHER, J.; PAULA, L. R. Tragédia e Catarse em Quando todos calam, de Berna Reale. *Revista Ensaio Geral*, v.3, 2011, pp.42-51.

FLETCHER, J.; SARRAF, A.; CHAVES, E. Conversações entre Artes & Culturas a partir de Olhares Antropológicos. *Iluminuras*, v. 15, 2014, pp. 11-43.

_____. Conversações entre Artes e Ciências Sociais nos Limites do Contemporâneo. *Amazônica* (Online), v. 07, n. 02, 2015, pp. 403-427.

FOSTER, H. O Artista como Etnógrafo. In: FOSTER, H. *O Retorno do Real*. São Paulo: Cosac Naify: 2014, pp. 159-186.

FRANCO, E. Rio Afora, Leito Adentro. In: LONTRA, M.; MOKARZEL, M.; FRANCO, E.; DUARTE, C. F. (Org.). *Arte Pará 2004*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2004, pp. 56-67.

_____. A Visualidade Diversificada. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MANESCHY, O.; SEQUEIRA, A.; FRANCO, E. (Org.). *27 Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009, pp. 51-61.

GARCÍA CANCLINI, N. *Ideología, Cultura y Poder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

_____. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GEERTZ, C. O Selvagem Cerebral: Sobre a Obra de Claude Lévi-Strauss. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 12, 2004, pp. 119-132.

_____. A Arte Como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. Estar aqui: De quem é a Vida, afinal? In: GEERTZ, C. *Obras e Vidas. O Antropólogo como Autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, pp. 169-193.

_____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.

_____. Como Pensamos Hoje: A Caminho de uma Etnografia do Pensamento Moderno. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2012, pp. 150-166.

GELL, A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Claredon, 1998.

GLISSANT, É. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GOLDBERG, R. *A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, G. En Defesa del Arte del Performance. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, 2005, pp. 199-226.

GROSGOUEL, R. La Opción Decolonial: Desprendimiento y Apertura. Un Manifiesto y um Caso. *Tabula Rasa*, n. 08, 2008, pp. 243-282.

GRUZINSKI, S. Amazônias; Misturas e Mestiçagens. In: GRUZINSKI, S. *O pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 13-62.

HALL, S. A Modernidade e os seus Outros: Três “Momentos” na História das Artes na Diáspora Negra do Pós-Guerra. *ArtAfrica*, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009, pp. 01-26.

_____. Significación, Representación, Ideología: Alhusser y los Debates Postestructuralistas. In: HALL, S. *Sin garantías: Trayectorias y Problemáticas en Estudios Culturales*. Popayán; Lima; Quito: Envió Editores; IEP – Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, pp. 193-220.

HARVEY, D. *A Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Loyola, 2011.

HERKENHOFF, P. Apresentação. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*. Belém: Funarte/ SEMEC, 1985, pp. 01-05.

_____. Amazônia: Primitivismo e Modernidade. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *IX Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1990, pp. 05-07.

_____. Goeldi, Shiró e Cildo Meireles – Infância: o Pará e a Arte. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *10º Salão Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1991, pp. 61-71.

_____. Mameluquices e Cabanagens. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *XXI Salão Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1992, pp. 03-04.

_____. Arte Pará 2005: sem Barreiras para o Conceito. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; HERKENHOFF, P. (Org.). *Arte Pará 2005*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2006, pp. 08-50.

_____. O XXV Arte Pará. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; HERKENHOFF, P.; SEQUEIRA, A.; FRANCO, E. (Org.). *Arte Pará 2006*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2007, pp. 31-44.

_____. Arte Pará 2007. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2008.

_____. Arte Pará – Ano 30. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; RESENDE, R.; QUEIROZ, A. (Org.). *Arte Pará 2011*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2012, pp. 06-07.

_____. Percursos no Arte Pará. In: MAIORANA, R.; SEQUEIRA, D.; MACHADO, V. L.; HERKENHOFF, P.; QUEIROZ, A. *Arte Pará 2012*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2013, pp. 06-07.

_____. Percursos no Arte Pará. In: MAIORANA, R.; SEQUEIRA, D.; HERKENHOFF, P.; MACHADO, V. L. *Arte Pará 2013 ano 32*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2014, pp. 06-07.

HERKENHOFF, P.; DE LA ROCQUE, C. L. (Org.). *Décimo Segundo Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1993.

_____. *XIV Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1995.

HERKENHOFF, P.; DE LA ROCQUE, C. L.; OLIVEIRA, D. (Org.). *Arte Pará 1997: Fronteiras*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1998.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. The Ethnographic Burlesque. *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, v. 02, n. 42, 1998, pp. 175-180.

KOSSOY, B. Fotografia e Memória: Reconstituição por meio da Fotografia. In: SAMAIN, E. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 2012, pp. 39-46.

KRAUSS, R. Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário. In: KRAUSS, R. *O Fotográfico*. Barcelona: GG, 2012.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. Más allá de la Positividad de lo Social: Antagonismo y Hegemonía. In: LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemonía y Estrategia Socialista*.

Radicalización de la Democracia. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 129-189.

LAGROU, E. M. Antropologia e Arte: Uma Relação de Amor e Ódio. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, 2003, pp. 93-113.

LEFEBVRE, H. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.

LEFF, E. La Ecología Política en América Latina: un Campo en Construcción. *Sociedade e Estado*, 18 (01), 2003, pp. 17-40.

_____. Ecologia Política: uma Perspectiva Latino Americana. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, v. 17, 2013, pp. 11-20.

LE GOFF, J. Memória. In: LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2010, pp. 419-476.

LÉVI-STRAUSS, C. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1982.

_____. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C.; CHARBONNIER, G. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989.

LONTRA, M. *Arte Pará 2001: Nordeste Brasileiro, Matriz Popular e Consciência Construtiva*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2001.

_____. Mestres Modernistas: Poéticas da Forma e da Cor. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D. (Org.). *Arte Pará 2002*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2002, pp. 11.

_____. O Modernismo como Inspiração e Diálogo. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D. (Org.). *Arte Pará 2003*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2003, pp. 12-37.

_____. Um Olhar Sobre a História. In: LONTRA, M.; MOKARZEL, M.; FRANCO, E.; DUARTE, C. F. (Org.). *Arte Pará 2004*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2004, pp. 09-55.

LONTRA, M.; MOKARZEL, M.; FRANCO, E.; DUARTE, C. F. (Org.). *Arte Pará 2004*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2004.

LOPES PONTES, A. C. Lévi-Strauss e a Arte Moderna: o Impressionismo e o Cubismo. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, São Paulo, n. 02, v. 01, 2010. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/amandapontes.html>. Acesso em 07/11/2012.

LOTIERZO, T. Significação e Emoção Estética: Lévi-Strauss e um Olhar Antropológico sobre a Arte. *Cadernos de Arte e Antropologia*, n.º 02, 2013, pp. 109-127.

LOTUFO, J. J. Habitando Interstícios: A Arte da Performance entre Fronteiras. In: VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, Goiânia. *Anais do VI Seminário de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: UFG, FAV, 2013, pp. 1159-1170.

LUCERO, M. E. Decoloniality in Latin American Art. *Southern Perspectives*, 2011. Disponível em < <http://www.southernperspectives.net/tag/modernism>>. Acesso em 25/01/2014.

LUZ, A. A. Salões Oficiais de Arte no Brasil: um Tema em Questão. *Arte & Ensaio* (UFRJ) v. 13, 2006, pp. 58-63.

_____ A Arte no Brasil no Século XX. In: OLIVEIRA, M. A. R.; PEREIRA, S. G.; LUZ, A. A. *História da Arte no Brasil: Textos de Síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010, pp. 99-180.

MACHADO, V. L. A Ação de Desenvolvimento Cultural e Educativo do Arte Pará 2008. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MANESCHY, O.; SEQUEIRA, A.; FRANCO, E. (Org.). *27 Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009, pp. 118-122.

_____ A Ação de Desenvolvimento Cultural e Educativo do Arte Pará 2009. MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L. (Org.). *Arte Pará 2009*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010, pp. 130-131.

_____ Linha do Tempo. In: O LIBERAL. *Arte Pará Ano Trinta*. Belém, Liberalzinho Especial, 09 de outubro de 2011a, pp. 19-20.

_____ Com Arte para a Arte. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; MANESCHY, O.; MOKARZEL, M. (Org.). *Arte Pará 2010*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2011b, pp. 120-123.

_____ Assim Orquestra-se um Projeto Educativo: ao Caminho, ao Andar. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; RESENDE, R.; QUEIROZ, A. (Org.). *Arte Pará 2011*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2012, pp. 142-145.

MACHADO, V. L. (Org.). *ARTE PARÁ 2014: Ano 33*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2015

MAGNANI, J. G. C. De Perto e de Dentro: Notas para uma Etnografia Urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, 2002, pp. 11-29.

MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D. (Org.). *Arte Pará 2002*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2002.

_____ *Arte Pará 2003*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2003.

MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; HERKENHOFF, P. (Org.). *Arte Pará 2005*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2006.

MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; HERKENHOFF, P.; SEQUEIRA, A.; FRANCO, E. (Org.). *Arte Pará 2006*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2007.

MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L. (Org.). *Arte Pará 2009*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010.

MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; MANESCHY, O.; MOKARZEL, M. *Arte Pará 2010*. (Org.). Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2011.

MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; RESENDE, R.; QUEIROZ, A. (Org.). *Arte Pará 2011*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2012.

MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MANESCHY, O.; SEQUEIRA, A.; FRANCO, E. (Org.). *27 Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

MAIORANA, R.; SEQUEIRA, D.; MACHADO, V. L.; HERKENHOFF, P.; QUEIROZ, A. *Arte Pará 2012*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2013.

MALDONADO-TORRES, N. Sobre La Colonialidad del Ser: Contribuciones al Desarrollo de un Concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, S; GROSFOGUEL, R. (Org.). *El Giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más Allá del Capitalismo Global*. Bogotá: Siglo del Hombre; Universidad Central; Instituto de Estudios Culturales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007.

MANESCHY, O. *Sequestros: Imagem na Arte Contemporânea Paraense*. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. Imagens, Deslocamentos e Acúmulos: Pesquisa sobre a Fotografia Contemporânea Paraense. In: 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008, Florianópolis. *Anais do 17º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008. v. 01, pp. 08-14.

_____. A Construção de um Território. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MANESCHY, O.; SEQUEIRA, A.; FRANCO, E. (Org.). *27 Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009, pp. 19-20.

_____. A Terra Treme; Treme Terra. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; MANESCHY, O.; MOKARZEL, M. (Org.). *Arte Pará 2010*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2011a, pp. 09-57.

_____. Outros Tremores. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; MANESCHY, O.; MOKARZEL, M. (Org.). *Arte Pará 2010*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2011b, pp. 76-90.

MANESCHY, O; MACÊDO, R. Orlando Maneschy e uma Belém Selvagem como Caixa de Pandora. *Ateliê 397*, São Paulo, 2012. Disponível em <<http://materias.atelie397.com/artigo/orlando-maneschy-e-uma-belem-selvagem-como-caixa-de-pandora/>>. Acesso em 14/11/2013.

MANTECÓN, A. R. Globalización Cultural y Antropología. *Alteridades*, v. 03, n. 05, 1993, pp. 79-91.

MARCUS, G. E. O intercâmbio entre Arte e Antropologia: Como a Pesquisa de Campo em Artes Cênicas pode Informar a Reinvenção da Pesquisa de Campo em Antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 01, 2004, pp. 133-158.

MARTINEZ CORRÊA, J. C. A Arte é Política. In: *Revista Select*, São Paulo, n. 17, 2014, p. 62.

MARXEN, E. La Etnografía desde el Arte: Definiciones, Bases Teóricas y Nuevos Escenarios. *Alteridades*, v. 19, n. 37, 2009, pp. 07-22.

MATTAR, D. O Turista Aprendiz. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D. (Org.). *Arte Pará 2002*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2002, pp. 62-67.

MCEVILLEY, T. Intro. In: O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.

MEDEIROS, A. 80/90 do 20: As encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração. In: 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012, Rio de Janeiro. *Anais do 21º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012. v. 01, pp. 1893-1905.

MEIRA, M. A. A. *A Arte do Fazer: o Artista Ruy Meira e as Artes Plásticas no Pará nos anos de 1940 a 1980*. 2008. 148p. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Pós-Graduação em Bens Culturais e Projetos Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

MELIM, R. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MENEZES DE SOUZA, L. M. T. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 113-133.

MIGNOLO, W. *Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalterno e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Desobediencia Epistémica: Retórica de La Modernidad, Lógica de La Colonialidad y Gramática de La Descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MOKARZEL, M. Armando Queiroz: Cântico dos Corpos. MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; MANESCHY, O.; MOKARZEL, M. (Org.). *Arte Pará 2010*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2011, pp. 60-61.

_____. *Navegante da Luz: Miguel Chikaoka e o Navegar de uma Produção Experimental*. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.

MOKARZEL, M.; MANESCHY, O. Extremos Convergentes. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L. (Org.). *Arte Pará 2009*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010, pp. 20-27.

MOUFFE, C. Art Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research*, v. 1, n. 02, 2007, pp. 01-05.

O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube*. San Francisco: The Lapis Press, 1986.

O LIBERAL. *Fundação Rômulo Maiorana Inaugura, hoje, o Arte Pará-82*. Belém, Caderno 01, p. 01, 29 de outubro de 1982.

_____. *Sucesso na Abertura do Arte - Pará 83*. Belém, Caderno 01, p. 13, 12 de outubro de 1983a.

_____. *Na Terça-Feira, Arte Pará – 83*. Belém, Caderno 01, p. 09, 10 de outubro de 1983b.

_____. *Fundação RM inaugura hoje a mostra Arte Pará – 83*. Belém, Caderno 01, p. 14, 11 de outubro de 1983c.

_____. *Evolução e Amadurecimento das Artes*. Belém, Caderno 01, p. 05, 11 de outubro de 1991.

_____. *Arte Pará 2013*. Belém, Caderno Liberalzinho, pp. 01-16, 13 de outubro de 2013.

OLIVA, F. Herkenhoff vai para o MoMA. In: FOLHA DE SÃO PAULO, Folha Ilustrada. São Paulo, 27 de maio de 1999. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq27059907.htm>> Acesso em 12/11/2015.

PAES LOUREIRO, J. J. Um Novo Espaço. In: *Arte Pará 82*. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1982, pp. 02-03.

_____. Por uma Fala Amazônica sobre a Cultura. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*. Belém: Funarte/ SEMEC, 1985, pp. 111-122.

_____. As Fontes do Olhar. In: PAES LOUREIRO, J. J. *A Arte como Encantaria da Linguagem*. São Paulo: Escrituras, 2008, pp. 219-224.

PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSETTI, D. V. *Lé-vi-Strauss, Antropologia e Arte: Minúsculo-Incomensurável*. São Paulo: Edusp/Educ, 2008.

PAZ, O. *Deux Transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*. Paris: Gallimard, 1970.

PELLEGRINO, S. P. Antropologia e Visualidade no Contexto Indígena. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, v. 16, 2007.

PEREIRA, S. G. A Arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, M. A. R.; PEREIRA, S. G.; LUZ, A. A. *História da Arte no Brasil: Textos de Síntese*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

PHELAN, P. *Unmarked: The Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993.

PINHEIRO JUNIOR, O. A Visualidade Amazônica. In: HERKENHOFF, P. (Org.). *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*. Belém: Funarte/ SEMEC, 1985, pp. 89-100.

PINTO, L. F. Rômulo Maiorana ainda é Poderoso, mas não tanto. *Adital*, Notícias da América Latina e Caribe, 2013. Disponível em <<http://site.adital.com.br/site/noticia.php?lang=PT&cod=75795>>. Acesso em 13/12/2015.

PINTO, S. R. O pensamento social e Político Latinoamericano. *Revista Sociedade e Estado*, v. 27, n. 02, 2012, pp. 337-359.

PIZARRO, A. *Amazônia: As Vozes do Rio, Imaginário e Modernização*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PORTELLI, A. Formas e significados na História Oral: a pesquisa como um experimento em igualdade. *Projeto História 14*, PUC/SP: Educ, 1997, pp. 07-24.

PRATT, M. L. *Os Olhos do Império: Relatos de Viagem e Transculturação*. São Paulo: Edusc, 1999.

QUEIROZ, A. O Dois Mil e Quatorze do Arte Pará. In: MACHADO, V. L. (Org.). *ARTE PARÁ 2014: Ano 33*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2015, pp. 08-09.

QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad-Racionalidad. In: BONILLA, H. (Org.). *Los Conquistados: 1942 y la Población Indígena de las Américas*. Ecuador: Libri Mundi, 1992, pp. 437-447.

RAMIREZ, M. C. Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Houston: Yale University Press, The Museum of Fine Arts, 2004, pp. 425-439.

RANCIÈRE, J. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, R. Arte Pará Ano 30. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MACHADO, V. L.; RESENDE, R.; QUEIROZ, A. (Org.). *Arte Pará 2011*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2012, pp. 12-17.

ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. A Interioridade da Experiência Profissional do Antropólogo como Condição da Produção Etnográfica. *Antropologia 2* (41), 1998, pp. 107-136.

SAHLINS, M. *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Michigan: Michigan Press, 1986.

SAID, E. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMAIN, E. Um Retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual. In: SAMAIN, E. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 2012, pp. 115-128.

SANTAMARINA CAMPOS, B. Antropología y Medio Ambiente: Revisión de una Tradición y Nuevas Perspectivas de Análisis en la Problemática Ecológica. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 03, n. 02, 2008, pp. 144 – 184.

SARLO, B. Modernidad y Después: la Cultura en situación de Hegemonía Massmediática. *Alteridades*, v. 03, n. 05, 1993, pp. 51-58.

_____. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*. São Paulo: Editora UFRJ, 2000.

SARRAF, A. “Cidade-Floresta” na Cadência da Festa: Reverências a São Miguel nas Margens dos “Marajós” (PA). *Projeto História*, 28, 2004, pp. 195-228.

SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. New York, London: Routledge, 2006.

SCHMIDT, R. T. Pensamento-compromisso de Homi Bhabha: Notas para uma Introdução. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses: Textos Seletos de Homi Bhabha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 13-61.

SCHNEIDER, A. Three Modes of Experimentation with Art and Ethnography. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14, 2008, pp. 171-194.

SCHNEIDER, A.; WRIGHT, C. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. New York: Berg, 2010.

SCHWARCZ, L. K. M. Questões de Fronteira sobre uma Antropologia da História. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 72, 2005, pp. 119-135.

SEQUEIRA, A. 27 Anos de Arte Pará. In: MAIORANA, R.; OLIVEIRA, D.; MANESCHY, O.; SEQUEIRA, A.; FRANCO, E. (Org.). *27 Arte Pará*. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009, pp. 13-16.

SIBILA, P. O Artista como Performer: Dilemas do Eu Espetacular na Arte Contemporânea. In: Labra, D. (Org.). *Performance Presente Futuro*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Oi Futuro, 2010, pp. 167-217.

SILVA, R. A. Entre “Artes” e “Ciências”: A Noção de Performance no Campo das Ciências Sociais. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, 2005, pp. 35-65.

SILVEIRA, F. L. A. A paisagem como fenômeno complexo, Reflexões sobre um Tema Interdisciplinar. In: SILVEIRA, F. L. A.; CANCELA, C. D. (Org.). *Paisagem e Cultura. Dinâmicas do Patrimônio e da Memória na Atualidade*. Belém: UFPA, 2009, pp. 71 - 83.

SOBRAL, A. *Momentos Iniciais do Abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.

SOUZA, C. D.; GOLDSTEIN, I. Lévi-Strauss, Antropologia e Arte. Minúsculo-Incomensurável. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, n. 1, 2008, pp. 313-320.

SPIVAK, G. 2012. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: UFMG.

TEDLOCK, D. A Tradição Analógica e o Surgimento de uma Antropologia Dialógica. *Anuário Antropológico*, 85, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ UnB, 1986.

THOMSON, A. Reconstituo a Memória: Questões sobre a Relação entre a História Oral e as Memórias. *Projeto História 15*, São Paulo: EDUC, 1997, pp. 51-71.

TURNER, V. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

ULLOA, A. Concepciones de la Naturaleza en la Antropología Actual. In: PRATS, S. T. (Org.). *Ecología y Paisaje*. Miradas desde Canarias. La Orotava, Espanha: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2009, pp. 213 – 233.

URIARTE, U. M. Produção do Espaço Urbano pelos Homens Ordinários: Antropologia de Dois Micro Espaços na Cidade de Salvador. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 15, n. 36, 2014, pp. 115-134.

VALENCIA, I. H. Antropología Y Estudios Culturales: Entre el Teorizar de la Política y la Politización de la Teoría. *Tabula Rasa*, Bogotá, Colômbia, n. 15, 2011, pp. 95-111.

WILLIAMS, R. Teoría cultural. In: WILLIAMS, R. *Marxismo y Literatura*, 93-164. Barcelona: Ediciones Península, 1973.

7

APÊNDICES

Apêndice 01.

Arte Pará 1982

Júri de Seleção

Benedicto Melo
João de Jesus Paes Loureiro
Nelito Pinto da Silva

Paulo Cal
Paulo Chaves
Ruy Meira

Artistas Selecionados

A. Coutinho	PA	José Correa	PA
Acácio Sobral	PA	José Otávio Maceió dos Santos	PA
Aderbal Melo	PA	Josias D'Oliveira	PA
Adolfo Fischer	PA	Karin Boyer	PA
Alcyr Meira	PA	L. Poeijo	PA
Almir Filho	PA	Lídia Psychaux	PA
Ana Maria Benévolo	PA	Ligia A. Dutra	PA
Bira	PA	Lobo Soares	PA
Carlos Chaves	PA	Lobo Soares 2º trabalho	PA
Consuelo Dias	PA	Lourival (Lomont)	PA
Dina Oliveira	PA	Luciano Pinto César de Oliveira	PA
Diô	PA	Luiz Braga	PA
Djosa	PA	Majerofe	PA
Dumas	PA	Maurício Rubélio de Paula	PA
Edson José da C. Sales	PA	Paulo Campos	PA
Edson Pinto de Souza	PA	Pinto Guimarães	PA
Edvaldo Ataíde Rodrigues	PA	R. Guanais	PA
Elídio Araújo Potyguara	PA	Rago Ivo	PA
Emidio Rodrigues dos S. Neto	PA	Raimundo Cruz	PA
Emmanuel Nassar	PA	Ribba	PA
Ernani Leal	PA	Roberto da C. Medeiros Branco	PA
Eurico Alencar	PA	Ronny Vally	PA
Fernando Araujo	PA	Rui Revoredo da S. Ventura	PA
Fernando Pessoa	PA	Ruma	PA
Fortunato	PA	S. Godinho	PA
Francis lima	PA	Sérgio Carneiro	PA
Genildo Mota	PA	Sérgio Melo	PA
J. Monteiro	PA	Simões	PA
Jocatos	PA	Virgínia S. Keuffer de Lima	PA
Jorge Eiró	PA		

Artistas Convidados

Benedito Melo	PA
João Pinto	PA
Pedro Pinto	PA
Ruy Meira	PA

Apêndice 02.**Arte Pará 1983****Júri de Seleção e Premiação**

Benedicto Melo	Mario Pinto Guimarães
Gileno Chaves	Paulo Chaves
João de Jesus Paes Loureiro	Reinaldo Silva Junior
Maria de Nazaré Vieira	

Artistas Premiados

Dina Oliveira (PA) – Prêmio Salão Arte Liberal de Pintura
 Breno Santos (PA) – Prêmio Salão Arte Liberal de Fotografia
 P.P. Condurú (PA) – Prêmio Salão Arte Liberal de Desenho
 Osmar Pinheiro Junior (PA) – Menção Honrosa
 Emmanuel Nassar (PA) – Menção Honrosa
 Simões (PA) – Menção Honrosa
 Lauro Haber (PA) – Menção Honrosa

Artistas Selecionados

A. Coutinho	PA	Josias D'Oliveira	PA
Adolfo C. Fischer	PA	Laura Calhoum Mahom	PA
Alexandre Sequeira	PA	Lauro Haber	PA
Amizomar Xavier	PA	Leila Maria T. Jinkings	PA
Antônio Fernando da S. Rosário	PA	Lídia Psychaux	PA
Arcelando Souza	PA	Lígia A. Dutra	PA
Armando Alves Filho	PA	Lourival Dias M. Filho	PA
Bresan	PA	Luciano Almeida	PA
Cabral Junior	PA	Luciano Pinto César de Oliveira	PA
Carlos Alberto Campos Ferreira	PA	Majerofo	PA
Carlos Augusto de S. Alcantarino	PA	Majerofo 2º trabalho	PA
Consuelo Dias	PA	Manoel Donizete Magueta	PA
Deusarina Moraes de Albuquerque	PA	Maria de Fátima G. dos Santos	PA
Dina Oliveira	PA	Maria Nadir Gouvea	PA
Dina Oliveira 2º trabalho	PA	Marlise Fernandes	PA
Durval Nôvoa	PA	Maurício de Paula	PA
Elizabeth Albert	PA	Miguel Batista M. de Carvalho	PA
Emídio Rodrigues dos S. Neto	PA	Orminda P. Sampaio	PA
Emmanuel Nassar	PA	Osmar Pinheiro Junior	PA
Ernane Ribeiro	PA	P.P. Condurú	PA
Filomário Ribeiro dos Santos	PA	Patrick Pardini	PA
Francisco M. Ataíde Filho	PA	Pepe Costa	PA
Genildo Mota	PA	Ribba	PA
Gerson C. Barros	PA	Roberto Gonçalves Vale	PA
Jair Junior	PA	Rosa Marieta P. P de Melo	PA
João Luiz Costa de Barros	PA	Rui Revoredo da S. Ventura	PA
João Neves Carriço	PA	Ruma	PA

João Pinto C. Filho	PA	S. Godinho	PA
Jocatos	PA	sabela Pessôa	PA
Jorge Eiró	PA	Salim Miguel Alves	PA
José Carlos B. Monteiro	PA	Sérgio Guapindaia Campos	PA
José Eduardo de F. César	PA	Sérgio Luz	PA
José Favacho	PA	Sérgio Murillo S. do Nascimento	PA
José Jorge P. Coelho	PA	Sérgio Roberto de F. M. Carneiro	PA
José Luiz Corrêa	PA	Simões	PA
José Maria de O. Garcia	PA	Willame Coelho Alves	PA
José Pires de Moraes Rêgo	PA	Wilma Lúcia C. Pamplona	PA

Artistas Convidados

Alcyr Meira	PA
Benedito Melo	PA
Pedro Pinto	PA
Pinto Guimarães	PA
Reynaldo Silva	PA
Ruy Meira	PA

Apêndice 03.**Arte Pará 1984****Júri de Seleção e Premiação**

Marc Berkowitz
 Wilson Coutinho
 Casemiro Xavier de Mendonça

Artistas Premiados

Sérvulo Esmeraldo (CE) – Primeiro Prêmio
 César Romero (BA) – Segundo Prêmio
 Simões (PA) – Terceiro Prêmio
 Jocats (PA) – Quarto Prêmio
 Selma Daffre (SP) – Menção Honrosa

Artistas Selecionados

Alexandre Sequeira	PA	José Antônio Souza	PA
Amilton Barata	PA	Lídia Paychaux	PA
Cesar Romero Cordeiro	BA	Luciano Pinto Oliveira	PA
Claude Lariou	SP	Luiz Otávio Moreira	PA
Dina Oliveira	PA	Maria de Fátima Santos	PA
Emanuel Franco	PA	Osmar Pinheiro Junior	PA
Emmanuel Nassar	PA	Rosário Lima da Silva	PA
Haroldo Costa	PA	Rubens Figueira Guanais	PA
Jair Tagore Junior	PA	Selma Daffre	PA
Jocats	PA	Sérvulo Esmeraldo	PA
Jorge Carvalho Pinheiro	PA	Simões	CE
Jorge Eiró	PA	Waldemar Gomes Filho	PE



Artistas participantes da 03ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Alcyr Meira	PA
Benedicto Mello	PA
João Pinto Martins	PA
Mario Guimarães	PA
Pedro Pinto	PA
Ruy Meira	PA

Apêndice 04.**Arte Pará 1985****Júri de Seleção e Premiação**

Aline Figueiredo
 Aracy Amaral
 João de Jesus Paes Loureiro

Olívio Tavares de Araújo
 Rui Guilherme Barata

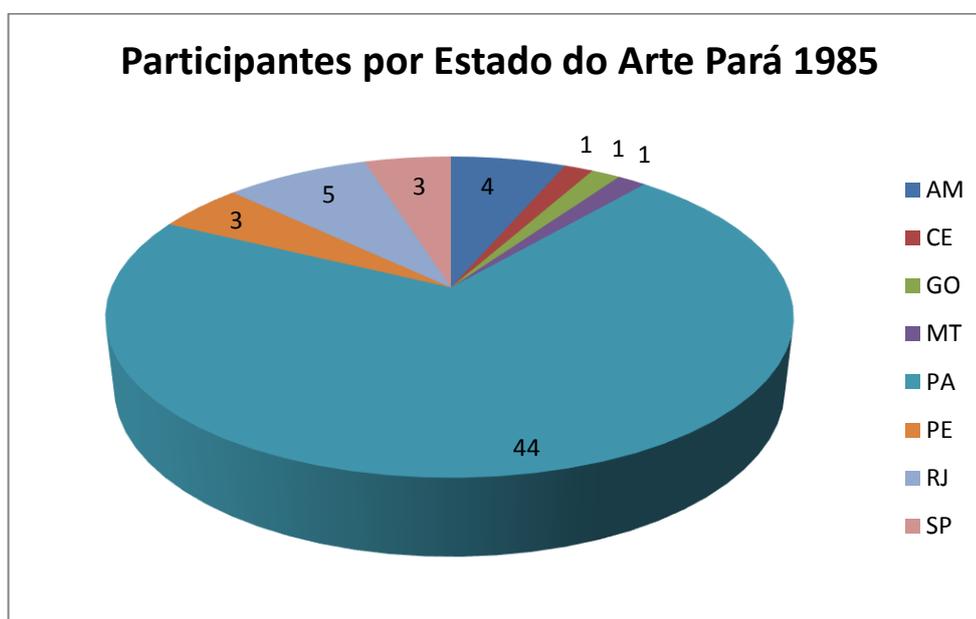
Artistas Premiados

Emmanuel Nassar (PA) – Primeiro Prêmio
 Simões (PA) – Segundo Prêmio
 Luiz Braga (PA) – Terceiro Prêmio
 Osmar Pinheiro Junior (PA) – Quarto Prêmio
 Fernando Rosário (PA) – Prêmio Aquisição
 Dina Oliveira (PA) – Prêmio Aquisição
 Jader Rezende (AM) – Prêmio Aquisição
 Jair Glass (SP) – Prêmio Aquisição
 Jorge Eiró (PA) – Prêmio Aquisição
 José Neto (CE) – Prêmio Aquisição
 Kátia Abreu (SP) – Prêmio Aquisição
 Marcelo Lobato (PA) – Prêmio Aquisição
 Otoni Mesquita (AM) – Prêmio Aquisição
 Pedro Silva (PA) – Prêmio Aquisição
 Amilton da Cunha Barata (PA) – Menção Especial a Artista Jovem

Artistas Selecionados

A. Fernando Silva Rosário	PA	José Guedes Martins Neto	CE
Abraão Barcessat Bemerguy	PA	José Luiz Corrêa	PA
Acácio Sobral	PA	José Paulo de Resende	RJ
Alan Kardec Rafael S. Ribeiro	PA	José Pires de Moraes Rego Junior	PA
Alberto Luiz Nascimento	PA	Katia Carvalho Abreu	SP
Alexandre Mont'Elberto da R. Fernandes	PE	Leila Cabral Cimino	PA
Alexandre Sequeira	PA	Luiz Braga	PA
Aluizio Dopazo Antonio Jose	PA	Luiz Fernando Albini Batista	RJ
Amilton da Cunha Barata	PA	Luiz Sérgio Mendonça Figueira	PA
Ana Alice Francisquetti	SP	Luzia da Silva Sant'Anna	MT
Andreas Valentim	AM	Majerofe	PA
Antonio Carlos Dumas Seixas	PA	Manoel Pimentel Amaral	AM
Antonio Fernandes A. de Araújo	RJ	Manuel Malvar Gonzalez	PA
Ararê Marrocos Bezerra	PA	Marcelo Gonzaga Lobato	PA
Carlos Domingos do N. Barata	PA	Maria de Fátima G. dos Santos	PA
Cesar Romero	PA	Odalva Guimarães de Oliveira	GO
Dilermano Guedes C. Junior	PA	Odilon K. Cavalcanti	PA
Dina Oliveira	PA	Osmar Pinheiro Junior	PA
Edi Moreira Bastos	PA	Osmarino Santos Chaves	PA
Elisabeth Nogueira Kozlowski	RJ	Otoni Moreira Mesquita	AM

Emanuel Franco	PA	Pedro Batista da Silva	PA
Emmanuel Nassar	PA	Raul da Silva Ventura Filho	PA
Fernando Lins da Silva	PE	Ronaldo Moraes Rego	PA
Geraldo Teixeira	PA	Rosário de Fátima S. L. da Silva	PA
Haroldo Baleixe	PA	Ruben Figueira Guanais	PA
Jáder Cardoso Rezende	AM	Serafim Gomes de Souza	PA
Jair Glass	SP	Sonia Maria Malta Mendes	PE
João Nunes Fernandes Rendeiro	PA	Swami Antar Rohit	PA
Jocatos	PA	Thelmo Alexandre Steiner Flores	RJ
Jorge Eiró	PA	Utyu Yassui	PA
José Augusto Toscano Simões	PA	Wilson Rocha Morbach	PA



Artistas participantes da 04ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Alcyr de Souza Meira	PA
Benedicto Mello	PA
Glória Pecego	RJ
Jair Junior	PA
João Pinto Martins	PA
Jorge Carvalho Pinheiro	PA
Pedro Pinto	PA
Ruy Meira	PA

Apêndice 05.**Arte Pará 1986****Júri de Seleção e Premiação**

Gileno Chaves
Icléa Cattane
Ivo Vellame

João de Jesus Paes Loureiro

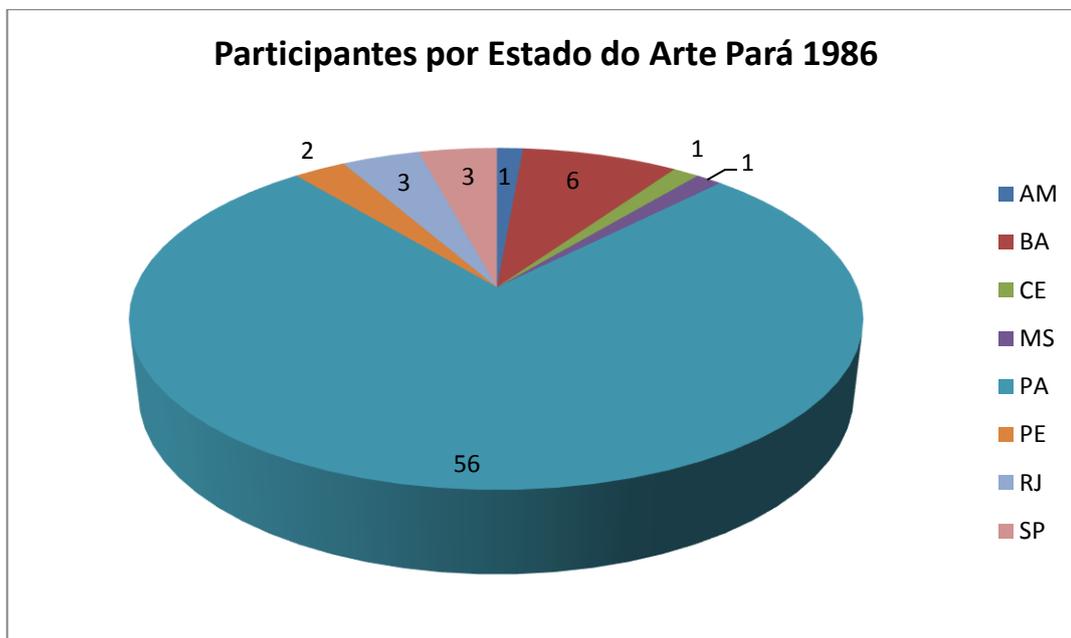
Artistas Premiados

Ruy Meira (PA) – Primeiro Prêmio
Dina Oliveira (PA) – Segundo Prêmio
Juraci Araújo Pinho (BA) – Terceiro Prêmio
Osmar Pinheiro Junior (PA) – Quarto Prêmio
Ricardo Ferreira (SP) – Quinto Prêmio
Jair Junior (PA) – Prêmio Aquisição
Otoni Mesquita (AM) – Prêmio Aquisição
Gil Vicente (PE) – Prêmio Aquisição
Luciano Oliveira (PA) – Prêmio Aquisição
Haroldo Baleixe (PA) – Prêmio Aquisição
Marinaldo Santos (PA) – Prêmio Aquisição
Paulo Fernando Campinho de Carvalho (PA) – Prêmio Aquisição
Emmanuel Nassar (PA) – Menção Especial
P.P. Condurú (PA) – Menção Especial
Ronaldo Moraes Rego (PA) – Menção Especial
Zivé Diudice (BA) – Menção Especial

Artistas Selecionados

Abraão Barcessat Bemerguy	PA	Josias Gomes de Oliveira	PA
Abraão de Brito Xavier	RJ	Juraci Araújo Pinho	BA
Abraham Isaac Amzalak	Israel	Leonel Mattos	SP
Acácio Sobral	PA	Lígia Arias Dutra	PA
Ailton de Souza Silveira Lima	BA	Luciano Oliveira	PA
Alan Kardec Rafael S. Ribeiro	PA	Lucivaldo Monteiro da Silva	PA
Alixa Alexandre S. dos S. Filho	PA	Luiz Braga	PA
Ana Catarina Peixoto de Brito	PA	Luiz Otávio Moreira Fernandes	PA
André Penner	PA	Lusia da Silva Sant'Anna	MS
Antonio Carlos Dumas Seixas	PA	Manoel de Jesus R. Ferreira	PA
Antônio Faustino Coutinho Leal	PA	Margalho	PA
César Romero	BA	Maria de Fátima Garcia dos Santos	PA
Cláudio Darwich	PA	Marias das Graças Moreira Ramos	BA
Claudionor Viana David Filho	RJ	Marinaldo Santos	PA
Dina Oliveira	PA	Murilo Ribeiro Moraes	BA
Edilberto Barbosa Barreiros	PA	Octávio Cardoso	PA
Elias Nazareno Rocha	PA	Osmar Pinheiro	PA
Emanuel Franco	PA	Osmarino Santos Chaves	PA
Emmanuel Nasssar	PA	Otoni Mesquita	AM

Fernando Augusto Lima de Queiroz	PA	P. P. Condurú	PA
Geraldo Teixeira	PA	Paulo César Mendes Faria	RJ
Gian Antônio Cruz Toppino	PA	Paulo de Castro Ribeiro	PA
Gil Vicente	PE	Paulo Fernando Campinho de Carvalho	PA
Haroldo Baleixe	PA	Pedro Batista da Silva	PA
Jair Junior	PA	Pedro Moreira Dias Neto	PE
João N. Fernandes Rendeiro	PA	Raimundo Nonato da Silva	PA
Joaquim Herculano L. Maya	PA	Ricardo Ferreira	SP
Jocatos	PA	Roberto De LA Rocque	PA
Jorge Bittencourt Resque Filho	SP	Ronaldo Moraes Rego	PA
Jorge Eiró	PA	Rosângela Britto	PA
Jorge Luiz Silveira de Araújo	CE	Rosário Lima da Silva	PA
José Amilson Braga da Silva	PA	Ruben Figueira Guanais	PA
José de Moraes Rego Junior	PA	Rui Mário C. de Albuquerque	PA
José Emilio Magno	PA	Ruy Meira	PA
José Jorge Alberto Coelho	PA	Simões	PA
José Maria Penin Favacho	PA	Ubiratan Nazareno B. Porto	PA
José Pancrácio da S. Maciel	PA	Zivé Diudice	BA



Artistas participantes da 05ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros, com exceção do artista de Israel.

Artistas Convidados

Alcyr Boris de Souza Meira	PA
João Pinto Martins	PA
Marcylio Germano Alves e Silva	PA

Apêndice 06.**Arte Pará 1987****Júri de Seleção e Premiação**

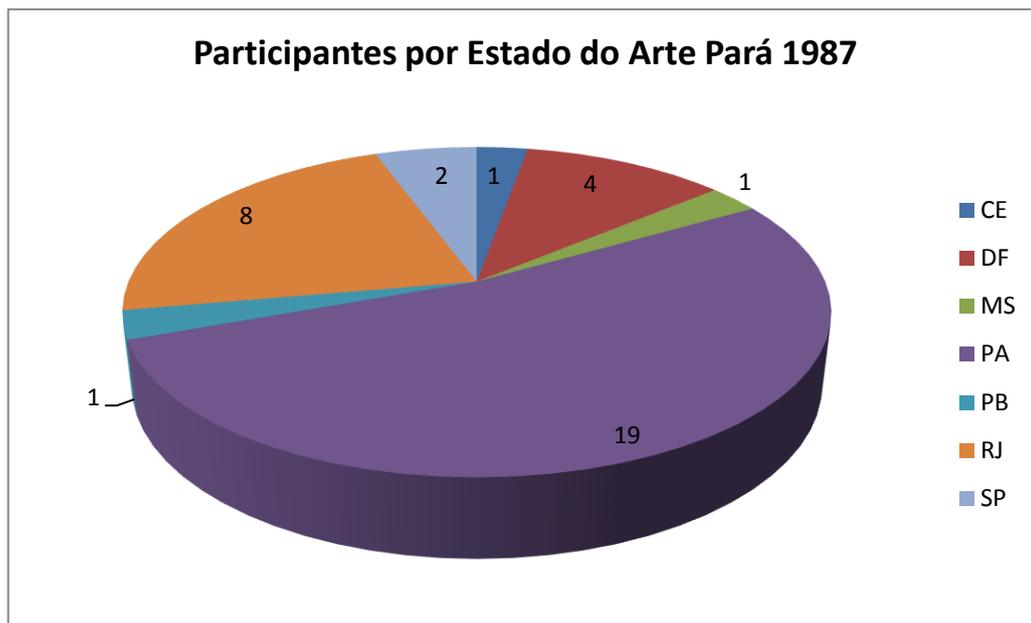
Luis Paulo Baravelli
 Glauco Pinto de Moraes
 Paulo Herkenhoff

Artistas Premiados

Emmanuel Nassar (PA) – Primeiro Prêmio
 Octávio Cardoso (PA) – Segundo Prêmio
 Paulo Fernando Campinho de Carvalho (PA) – Terceiro Prêmio
 Alice Cavalcante (RJ) – Quarto Prêmio
 Dina Oliveira (PA) – Prêmio Aquisição
 Luiz Braga (PA) – Prêmio Aquisição
 Alice Vinagre (PB) – Prêmio Aquisição
 Luzia Sanches (RJ) – Prêmio Aquisição
 Lusía Sant’Anna (MS) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Alexandre Lima	PA	Jorge Luis Silveira	CE
Alice Cavalcante	RJ	Kátia Abreu	PA
Alice Vinagre	PB	Leila Cristina F. dos Reis	PA
Armindo Leal Marques	DF	Lucy Villa-Lobos	DF
Beralda Altenfelder	SP	Luiz Braga	PA
Claudionor V. David Filho	RJ	Lusia Sant’Anna	MS
Dina Oliveira	PA	Luzia Sanches	RJ
Eduardo Kalif	RJ	Margalho	PA
Elder Rocha L. Filho	DF	Marinaldo Santos	PA
Elias Nazareno Rocha	PA	Octávio Cardoso	PA
Emmanuel Nassar	PA	Paulo Fernando C. de Carvalho	PA
Francisco de Fátima G. Carvalho	DF	Rogério de Lima Cavalcante	RJ
Francismo Firmino de Lima	PA	Ronaldo Moraes Rêgo	PA
Geraldo Teixeira	PA	Rosângela Britto	PA
Jadir Falcão	RJ	Ruy Meira	PA
João Francisco T. V. de Magalhães	RJ	Selma Daffre	SP
Jocatos	PA	Simões	PA
Jorge Eiró	PA	Solange Beatriz de Oliveira	RJ



Artistas participantes da 06ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

João Pinto	PA
Osmar Pinheiro	PA
Pedro Pinto	PA

Apêndice 07.**Arte Pará 1988****Júri de Seleção e Premiação**

Alberto *Beuttenmüller*
Benedito Nunes
Max Martins

Paulo Herkenhoff
Walter Domingues Álvares Penteadó

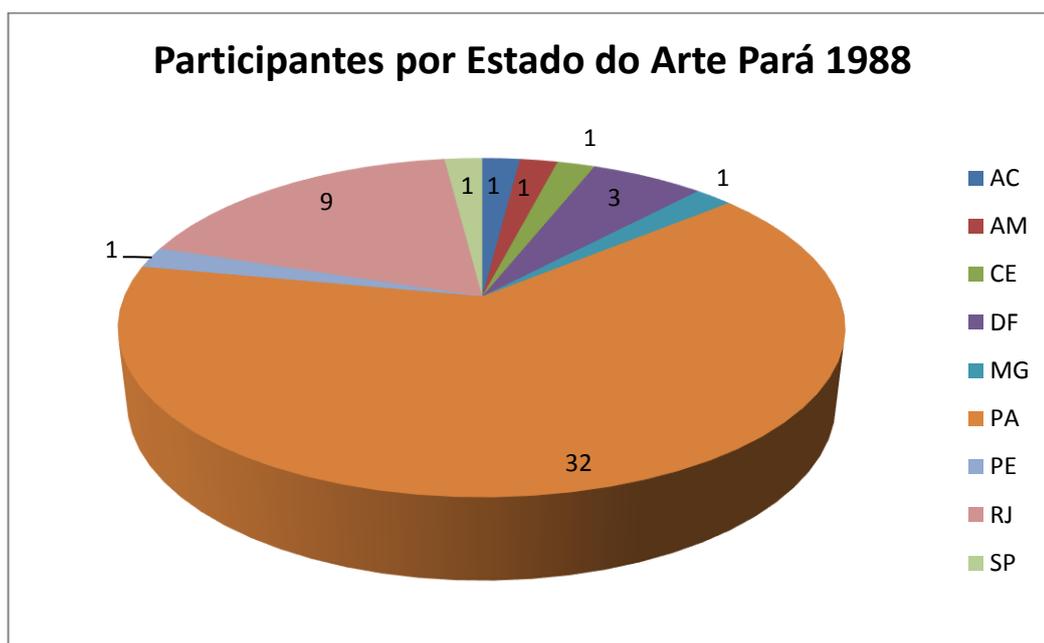
Artistas Premiados

Luiz Braga (PA) – Primeiro Prêmio
P.P. Condurú (PA) – Segundo Prêmio
Ricardo Homem (MG) – Terceiro Prêmio
Jorge Duarte (RJ) – Quarto Prêmio
Adenaldo de Souza (PA) – Prêmio Aquisição
Chang Chai (RJ) – Prêmio Aquisição
Elza Lima (PA) – Prêmio Aquisição
Emanuel Franco (PA) – Prêmio Aquisição
Franco Masserdotti (PA) – Prêmio Aquisição
Margalho (PA) – Prêmio Aquisição
Marinaldo Santos (PA) – Prêmio Aquisição
Octávio Cardoso (PA) – Prêmio Aquisição
Orival Souza (PA) – Prêmio Aquisição
Ronaldo Moraes Rego (PA) – Prêmio Aquisição
Rosângela Britto (PA) – Prêmio Aquisição e Prêmio Revelação
Sérgio Cardoso (AM) – Prêmio Aquisição
Thomas Mahon (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Abraham Isaac Amzalak	Israel	Lígia Teixeira Ribeiro	RJ
Acácio Sobral	PA	Luiz Braga	PA
Adenaldo de Souza	PA	Luzia Aparecida Sanches	RJ
Alira	PA	Marcelo Luiz Silveira de Melo	PE
Aluizio Dopazo	PA	Margalho	PA
Ana Cristina F. Vieira	PA	Mariano Klautau Filho	PA
Carlos Otávio F. de Oliveira	CE	Marinaldo Santos	PA
Chang Chai	RJ	Mário Agostinelli	PA
Claudionor Viana Filho	RJ	Monina Rapp	RJ
Diana Montenegro A. Figueiredo	PA	Nio	PA
Eloisa Gurgel Peres	DF	Octávio Cardoso	PA
Elza Lima	PA	Orival Souza	PA
Emanuel Franco	PA	P. P. Condurú	PA
Fábio Ricardo Reis de Macêdo	RJ	Patrick Pardini	PA
Franco Masserdotti	PA	Paulo César Amorim Macêdo	PA
Galeno	DF	Ricardo Homem	MG
Geraldo Teixeira	PA	Ronaldo Moraes Rego	PA
Jair Júnior	PA	Rosângela Britto	PA

Jaqueline Belotti	DF	Rosário Lima da Silva	PA
Jorane Castro	PA	Rui Mário C. de Albuquerque	RJ
Jorge Carlos Amaral de Oliveira	AC	Sandra da Costa Passos	RJ
Jorge Duarte	RJ	Semiramis Jatene da Silva	PA
José Daniel Portugal C. Penna	PA	Sérgio Cardoso	AM
Kátia Carvalho Abreu	SP	Simões	PA
Klinger Carvalho	PA	Thomas Mahon	PA
Leila Jinkings	PA		



Artistas participantes da 07ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros, com exceção do artista de Israel.

Artistas Convidados

Dina Oliveira	PA
João Pinto	PA
Osmar Pinheiro	PA
Pedro Pinto	PA

Apêndice 08.**Arte Pará 1989****Júri de Seleção e Premiação**

Aurélio Augusto Meira
Ivo Mesquita
Lígia Canongia

Luiz Braga
Paulo Roberto Leal

Artistas Premiados

Marinaldo Santos (PA) – Primeiro Prêmio
Emanuel Franco (PA) – Segundo Prêmio
Jair Junior (PA) – Terceiro Prêmio
Aníbal Pacha (PA) – Quarto Prêmio
Simões (PA) – Prêmio Aquisição
Dante Diniz (CE) – Prêmio Aquisição
Marcos Moreira (PA) – Prêmio Aquisição
Flavya Mutran (PA) – Prêmio Aquisição
Rybas (PA) – Prêmio Aquisição
Paulo Xavier (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Almir Correia	PR	Marcos Moreira	PA
Aníbal Pacha	PA	Marinaldo Santos	PA
Antonio Massola	SP	Octávio Cardoso	PA
Caetano A. Boa's Silva	PA	Osmarino Chaves	PA
Claudionor V, David Filho	PA	Oswaldo Gaia	PA
Dante Diniz	CE	P. P. Condurú	PA
Diana Figueiredo	PA	Paulo Amorim	PA
Edison Farias	PA	Paulo Lisboa	PA
Elias Santos	SE	Paulo Xavier	PA
Elza Lima	PA	Ronaldo Moraes Rego	PA
Emanuel Franco	PA	Rosângela Britto	PA
Eurico Alencar Filho	PA	Rui Ventura	PA
Flavya Mutran	PA	Ruy Barbosa Junior	PA
Gilmar Pinheiro	PA	Rybas	PA
Jair Junior	PA	Simões	PA
Jorge Eiró	PA	Solange Pessoa	MG
Luiz Eduardo	BA	Suene Santos	PR
Marcelo Lobato	PA		



Artistas participantes da 08ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Ø

Apêndice 09.**Arte Pará 1990****Júri de Seleção e Premiação**

Ana Maria Maiolino
Célia Bassalo
Hanna Bujinowska

Stefania Brill
Viviane Matesco

Artistas Premiados

Diana Figueiredo (PA) – Grande Prêmio
Claudia Leão (PA) – Prêmio Aquisição
Nina Matos (PA) – Prêmio Aquisição
Arthur Leandro (PA) – Prêmio Aquisição
Carlos Costa (PA) – Prêmio Aquisição
Charles Nascimento (PA) – Prêmio Aquisição
Claudionor Filho (RJ) – Prêmio Aquisição
Klinger Carvalho (PA) – Prêmio Aquisição
Jair Junior (PA) – Prêmio Aquisição
Marinaldo Santos (PA) – Prêmio Aquisição
Mauro Condurú (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Abraam Isaac Amzalak	PA	João de Jesus P. A. Filho	PA
Alexandre Lima	PA	Jocatos	PA
Alexandre Sequeira	PA	Jorge Eiró	PA
Armando Sobral	PA	José L. Corrêa	PA
Arthur Leandro	PA	Klinger Carvalho	PA
Carlos Costa	PA	Laura Mahon	PA
Carmen Gusmão Uliana	PA	Lázaro Dias da Silva	PA
Charles Nascimento	PA	Marcos Moreira	PA
Cláudia Leão	PA	Maria Christina Mascaro	PA
Claudionor Filho	RJ	Marinaldo Santos	PA
Cledynaldo Alves Pinheiro	AM	Marluci Peck de Barros	PA
Diana Figueiredo	PA	Max Bezerra Cavalcante	PA
Echnaton Cruz da Silva	PA	Nina Matos	PA
Flávio Vidigal Guimarães	PA	Orlando da Conceição Duarte	PA
Geraldo Teixeira	PA	Oswaldo Luís Gaia	PA
Gian Antônio Cruz Toppino	PA	Paulo Amorim	PA
Hércules de Jesus G. B. Júnior	PA	Rybas	PA



Artistas participantes da 09ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Dina Oliveira	PA
Emmanuel Nassar	PA
Ronaldo Moraes Rego	PA

Apêndice 10.**Arte Pará 1991****Júri de Seleção e Premiação**

Lília Chaves
Luccilla Saccá
Márcio Doctors

Paulo Herkenhoff
Sônia Salzstein

Artistas Premiados

Jorge Luis Margalho (PA) – Grande Prêmio
Acácio Sobral (PA) – Prêmio Aquisição
Elza Lima (PA) – Prêmio Aquisição
Flavya Mutran (PA) – Prêmio Aquisição
Jair Junior (PA) – Prêmio Aquisição
Lilás Valente (PA) – Prêmio Aquisição
Marinaldo Santos (PA) – Prêmio Aquisição
Rybas (PA) – Prêmio Aquisição
Sirlene Sequeira (MG) – Prêmio Aquisição
Rosana Palazyan (RJ) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Abraão Barcessat Bermeguy	PA	Lilás Valente	PA
Acácio Sobral	PA	Mabe M. Bethônico	MG
Andréa Lobato Benchimol	PA	Manoel de Jesus P. A. Filho	PA
Antonio Segtowich	PA	Manoel Malvar Gonzalez	PA
Ary Souza	PA	Manoel Maria dos S. Paes	PA
Carlos Silva Moraes	PA	Marco Rosário	PA
Cláudio Augusto Machado	SP	Marcos Celso Cardoso	RJ
Clébio Maduro	MG	Marcos Nascimento	PA
Diana Figueiredo	PA	Margalho	PA
Doni Gonçalves	RJ	Marinaldo Santos	PA
Doralice Ribeiro da Silva	MG	Mistral	PA
Edney Martins	PA	Moisés Antonio A. de Araújo	PA
Elza Lima	PA	Nina Matos	PA
Emanuel Franco	PA	Octávio Cardoso	PA
Fernando Otávio F. Lindote	SC	Osmarino Santos Chaves	PA
Flavya Mutran	PA	Ramon Stergmann	PA
Franzé Chaves	CE	Renato Garcia	RS
Gisela Martins Waetge	RS	Rogério Assis	SP
Guy Veloso	PA	Rosana Palazyan	RJ
Jair Junior	PA	Roy da Cunha Rego	PE
João Romualdo O. da Cruz	PA	Rybas	PA
João Valdenio Silva	MG	Samuel da Silva Gomes	PA
José Claudio Silva de Souza	PA	Sílvio Dario de Farias	PA
José Hailton da S.Santos	PA	Sirlene Siqueira	MG
Klinger Carvalho	PA		



Artistas participantes da 10ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Cildo Meireles	RJ
Emmanuel Nassar	PA
Flávio Shiró	SP
Luiz Braga	PA
Oswaldo Goeldi	RJ
Paulo Paes	PA

Apêndice 11.**Arte Pará 1992****Júri de Seleção e Premiação**

Benedicto Melo
 Esther Carlos
 Henrique Penna

Jaime Bibas
 Rubens Fernandes

Artistas Premiados

Geraldo Teixeira (PA) – Grande Prêmio
 Claudia Leão (PA) – Prêmio Aquisição
 Doni Gonçalves (RJ) – Prêmio Aquisição
 Elza Lima (PA) – Prêmio Aquisição
 Jair Junior (PA) – Prêmio Aquisição
 Luciano Oliveira (PA) – Prêmio Aquisição
 Manolo (PA) – Prêmio Aquisição
 Carmen Uliana (PA) – Menção Honrosa
 Moreira Neto (PA) – Menção Honrosa
 Octávio Cardoso (PA) – Menção Honrosa
 Rybas (PA) – Menção Honrosa
 Simões (PA) – Menção Honrosa

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	Laura Mahon	PA
Alberto Bitar	PA	Leila Reis	PA
Ana Catarina	PA	Luciano Oliveira	PA
Andréa Feijó	PA	Manoel de Jesus A. Filho	PA
Antar Rohit	PA	Manuel Malvar Gonzalez	PA
Antonio Carlos Lobo Soares	PA	Marcos Nascimento	PA
Carmen Uliana	PA	Margalho Açu	PA
Charles Nascimento	PA	Mariano Klautau Filho	PA
Claudia Leão	PA	Mário Agostinelli	PA
Dilermano Cabral Junior	PA	Nio	PA
Dirceu Maués	PA	Octávio Cardoso	PA
Doni Gonçalves	RJ	Orlando Maneschy	PA
Efrain Almeida	RJ	Oswaldo Luiz Gaia	PA
Elza Lima	PA	Oswaldo Silva Valente	PA
Emanuel Franco	PA	Paula Sampaio	PA
Estella Crammer	RJ	Paulo Amorim	PA
Flavya Mutran	PA	Paulo Henrique M. Azevedo	PA
Geraldo Teixeira	PA	Paulo Miranda	MG
Gilmar Dias Jatene	PA	Raimundo Nonato da Silva	PA
Gilmar Pinheiro	PA	Risaldo Ferreira Neves	PA
Guy Veloso	PA	Roger Paes	PA
Hélio Ademir Siqueira	MG	Ronaldo Lopes	PA
Hernandes da Silva	PA	Rybas	PA

Jair Junior	PA	Samya Comesanha	PA
Jocatos	PA	Silvia Karina F. Gadelha	PA
Jorge Eiró	PA	Silvio Guedes dos Santos	PA
José Moreira Neto	PA	Simões	PA
Kadma Marques	PA	Telma Saraiva	PA
Klinger Carvalho	PA	Walda Marques	PA



Artistas participantes da 11ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Benedicto Melo	PA
Burle Marx	SP
Dina Oliveira	PA
Karin Lambrecht	RS
Miguel Chikaoka	PA
Sérvulo Esmeraldo	PA

Apêndice 12.**Arte Pará 1993****Júri de Seleção e Premiação**

Angélica de Moraes
Evelin Ioschip
Geraldo Teixeira

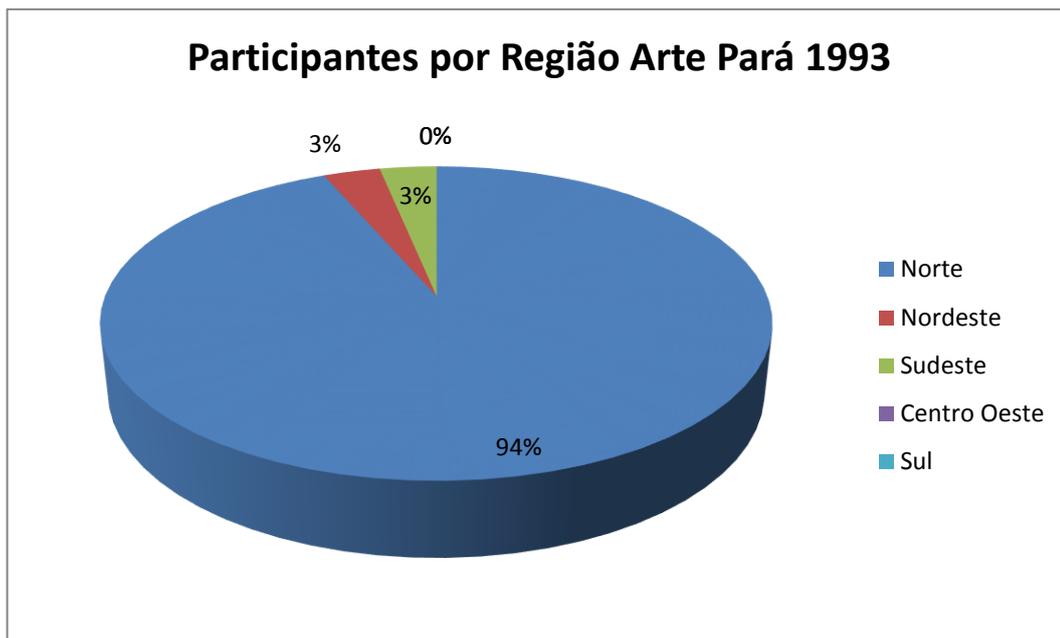
Jorge Duarte
Rosely Nakagawa

Artistas Premiados

José Levy Cardoso (PA) – Grande Prêmio
Adriana Tabalita (RJ) – Prêmio Aquisição
Marcus Queiroz (PA) – Prêmio Aquisição
Ronaldo Lopes (PA) – Prêmio Aquisição
Ruma (PA) – Prêmio Aquisição
Telma Saraiva (PA) – Prêmio Aquisição
Celso Silva (CE) – Menção Honrosa
Charles Nascimento (PA) – Menção Honrosa
Jorge Eiró (PA) – Menção Honrosa
Laura Mahon (PA) – Menção Honrosa

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	José Levy de Lima Cardoso	PA
Adriana Tabalita	RJ	Laura Mahon	PA
Amilton Trindade	PA	Luiz Gonzaga Monteiro Godinho	PA
Armando Queiroz	PA	Marcus Reis de Queiroz	PA
Bia Souza	PA	Orlando Maneschy	PA
Celso de O. Silva	CE	Osmarildo Santos Chaves	PA
Charles David. T. do Nascimento	PA	Paula Sampaio	PA
Claudia Leão	PA	Pedro Batista da Silva	PA
Dário Branquinho F. Filho	PA	Ronaldo Lopes	PA
Diana Figueiredo	PA	Rosângela Britto	PA
Dirceu Maués	PA	Ruma	PA
Emanuel Franco	PA	Rybas	PA
Guy Veloso	PA	Silvio Guedes dos Santos	PA
João Carlos Paulo de Souza	PA	Telma Saraiva dos Santos	PA
Jorge Eiró	PA	Uirandê Mendonça	PA
José Antonio Maria Dias	PA		



Artistas participantes da 12ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Ana Maria Maiolino	SP
Elza Lima	PA
Manoel Pastana	PA
Octávio Cardoso	PA
Otoni Mesquita	AM
Raimundo Cardoso	PA
Ruy Meira	PA

Apêndice 13.**Arte Pará 1994****Júri de Seleção e Premiação**

Ana Maria Gariglia
 João Mercês
 Jurema Bastos

Karin Stempel
 Lisete Lagnado

Artistas Premiados

Grupo Furiato (PR) – Grande Prêmio
 Jair Junior (PA) – Prêmio Aquisição
 Manoel Filho (PA) – Prêmio Aquisição
 Margalho Açu (PA) – Prêmio Aquisição
 Natália Ribeiro (PA) – Prêmio Aquisição
 Paula Sampaio (PA) – Prêmio Aquisição
 Paulo Azevedo (PA) – Prêmio Aquisição
 Paulo Souza (PA) – Prêmio Aquisição
 José Ronaldo Lopes (PA) – Prêmio Aquisição
 Werley Oliveira (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Abraão Bermeguy	PA	Janduari Simões	PA
Alberto Bitar	PA	Jocatos	PA
Alfredo Nobel	MG	José Ronaldo L. Lisboa	PA
Arlindo M. de Castro	DF	Manoel de Jesus P. A. Filho	PA
Armando Queiroz	PA	Margalho Açu	PA
Arthur Maroja	PA	Maria Tereza Louro	SP
Ary Souza	PA	Mistral	PA
Bonfá	SP	Natalia Coutinho Ribeiro	PA
Cledy Pinheiro	PA	Nina Matos	PA
Coletivo Curro Velho	PA	Paula Sampaio	PA
Edinaldo Lopes Coelho	PA	Paulo de Souza	PA
Eduardo Frota	CE	Paulo Henrique M. Azevedo	PA
Emanuel Franco	PA	Pedro Batista da Silva	PA
Fábbio Jacob Lobato	PA	Rybas	PA
Fernando Augusto	PR	Sinval Garcia	PA
Grupo Furiato	PR	Telma Saraiva dos Santos	PA
Guy Veloso	PA	Walda Marques	PA
Hércules Junior	PA	Werley Souza Oliveira	PA
Jair Junior	PA		



Artistas participantes da 13ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Cristina Barroso	SP
Leopoldo Plentz	RS
Mário Cravo Neto	BA
P. P. Condurú	PA
Walter Bandeira	PA

Apêndice 14.**Arte Pará 1995****Júri de Seleção e Premiação**

Anna Bella Geiger
 Celso Oliveira
 Jussara Derenji

Rodrigo Naves
 Tamara Saré

Artistas Premiados

Acácio Sobral (PA) – Grande Prêmio
 Analu Cunha (RJ) – Prêmio Aquisição
 Berna Reale (PA) – Prêmio Aquisição
 Claudio Medina (CE) – Prêmio Aquisição
 Gabriela Athias (PA) – Prêmio Aquisição
 Marinaldo Santos (PA) – Prêmio Aquisição
 Mistral (PA) – Prêmio Aquisição
 Patrícia Norman (RJ) – Prêmio Aquisição
 Américo Filho (PA) – Menção Honrosa
 Andréia Tavares (RJ) – Menção Honrosa
 Flavya Mutran (PA) – Menção Honrosa
 Orlando Maneschy (PA) – Menção Honrosa
 Paulo Amorim (PA) – Menção Honrosa
 Paulo Carapunarlo (PR) – Menção Honrosa
 Ronaldo Lopes (PA) – Menção Honrosa

Artistas Selecionados

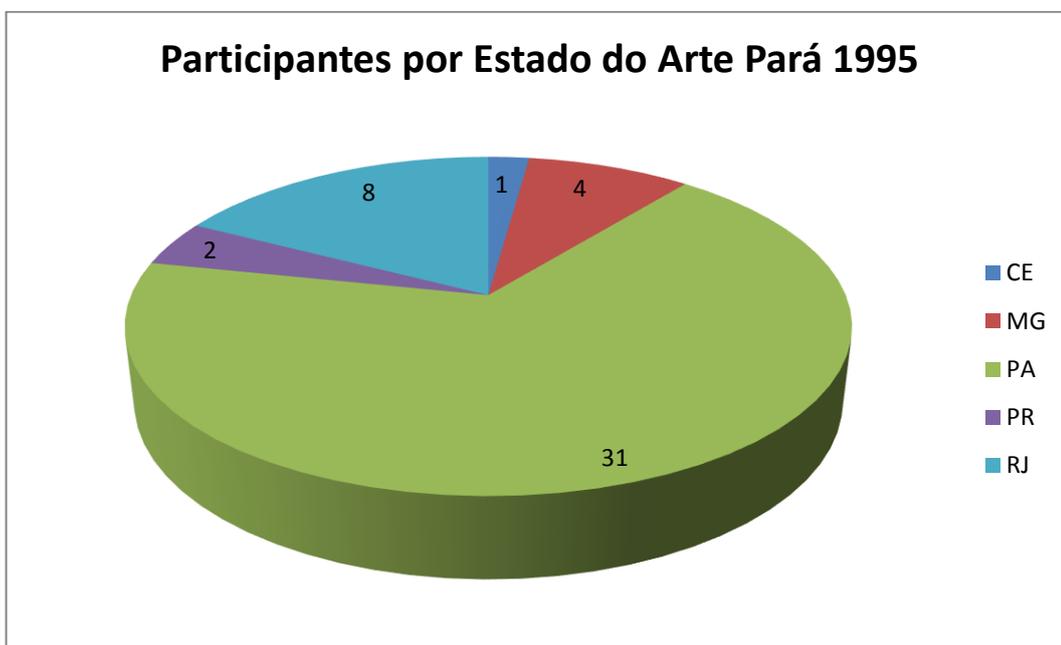
Acácio Sobral	PA	Flavya Mutran	PA
Alberto Bitar	PA	Gabriela Athias	PA
Amauri Ferrea Macedo	RJ	Guy Veloso	PA
Américo da Cunha B. Filho	PA	Jocatos	PA
Analu Cunha	RJ	Manoel Aragão	PA
Andrea M. Carneiro, Carla Pascoal e Raquel Santos	MG	Margalho Açu	PA
Andreia Lisboa Tavares	RJ	Marinaldo Santos	PA
Bárbara Freire	PA	Milton Santos	PA
Berna Reale	PA	Mistral	PA
Bonfá	RJ	Natália Ribeiro	PA
Caetano Boás	PA	Nina Matos	PA
Carlos Sérgio Santiago	PA	Orlando Maneschy	PA
Cláudio Medina	CE	Patricia Norman	RJ
Cledy Pinheiro	PA	Paulo Amorim	PA
Cristina Padão Gosling	RJ	Paulo Carapunarlo	PR
Cristino Martins	PA	Paulo Henrique Azevedo	PA
Daniel de Souza Saraiva	PA	Paulo Miranda	MG
Dirceu Maués	PA	Queila Goés	PA
Edinaldo Coelho	PA	Ronaldo Lopes	PA
Emanuel Franco	PA	Rybas	PA

Fernando Augusto dos S. Neto
Fernando Borges

PR
RJ

Sérgio Neiva
Suzana Spadaccini

PA
RJ



Artistas participantes da 14ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Adriana Varejão	RJ
Beatriz Milhazes	RJ
Celso Oliveira	RJ
Ed. Viggiani	SP
Iolanda Mazzotti	SP
Lia Menna Barreto	RJ
Luciano Oliveira	PA
Paulo Santos	PA
Tuca Reinés	SP

Apêndice 15.**Arte Pará 1996****Júri de Seleção e Premiação**

Ivo Mesquita
Katie Van Scherpenberg
Maria Lúcia Medeiros

Mauro Bondi
Miguel Chikaoka

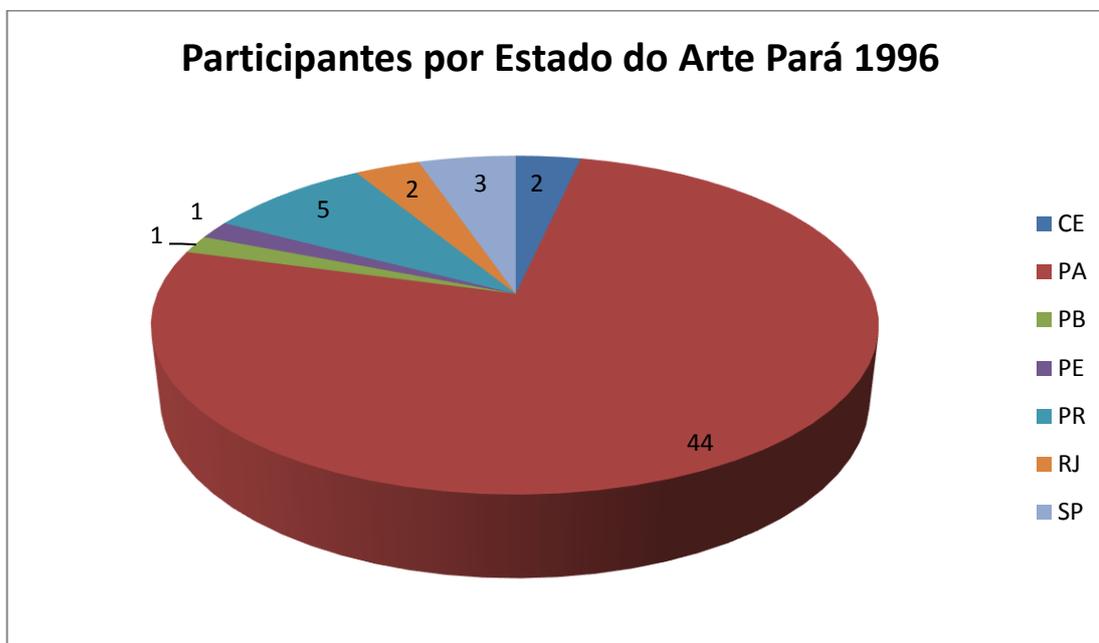
Artistas Premiados

Emanuel Franco (PA) – Grande Prêmio
Mestre Nato (PA) – Prêmio Aquisição
Simões (PA) – Prêmio Aquisição
Carlos Santiago (PA) – Menção Honrosa
Charles Nascimento (PA) – Menção Honrosa
Eurico Alencar Filho (PA) – Menção Honrosa
Flavya Mutran (PA) – Menção Honrosa

Artistas Selecionados

Arthur Leandro	PA	José Monteiro Barreto	PA
Berna Reale	PA	Josué Pereira	PA
Carlos Santiago	PA	Laura Mahon	PA
Celso Oliveira	CE	Levy Cardoso	PA
Charles Nascimento	PA	Malke Lima	PR
Clenivaldo Pinheiro	PA	Manoel Aragão	PA
Coletivo Curro Velho	PA	Margalho Açú	PA
Cristina Gushiken	SP	Maria Bethânia Lima	PE
Daniel Saraiva	PA	Marinaldo Santos	PA
Dirceu Maués	PA	Mestre Nato	PA
Edilson Viriato	PR	Nartreza de Maia	PA
Elieni Tenório	PA	Nina Matos	PA
Emanuel Franco	PA	Orlando Maneschy	PA
Eurico Alencar Filho	PA	Oswaldo Antônio Macón	PB
Evailson dos Santos	PA	Paulo Amorim	PA
Fernando Augusto	PR	Paulo Carapunarlo	PR
Fernando Lima Furtado	PA	Paulo Souza	PA
Fernando Rosário	PA	Renata Peters	SP
Flávia Cunha	PA	Renata Simões	PA
Flavya Mutran	PA	Renato Negreiros Guerra	PA
Francisco Zanazanan	CE	Ricardo Fonseca	PA
Gabriel Machado	RJ	Rosa Oliveira	RJ
Gabriela Athias	PA	Rui Ventura	PA
Gilmar Pinheiro	PA	Rybas	PA
Gilvan Oliveira	PA	Simões	PA
Inês Cardoso	PA	Telma Saraiva	PA
Ivaneide Assunção	PA	Valdir Francisco	PR

Izercila Campos Remigi	PA	Vera Martins Costa	SP
Jair Junior	PA	Werley Oliveira	PA



Artistas participantes da 15ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Anna Bella Geiger	RJ
João Camera	PA
Katie van Scherpenberg	SP
Ary Souza	PA
Genaro Joner	RS
João Ripper	RJ
Leila Jinkings	PA
Paula Sampaio	PA
Paulino Menezes	RS

Apêndice 16.**Arte Pará 1997****Júri de Seleção e Premiação**

Dina Oliveira
Emanuel Franco
Fernando Chochiaralle

Leopoldo Plentz
Tadeu Chiarelli

Artistas Premiados

Eduardo Frota (CE) – Grande Prêmio
Anan Rondon (RJ) – Prêmio Aquisição
Alberto Bitar (PA) – Prêmio Aquisição
Celso Oliveira (CE) – Prêmio Aquisição
Flavya Mutran (PA) – Prêmio Aquisição
José Andrade (PA) – Prêmio Aquisição
Paulo Almeida (PA) – Prêmio Aquisição
Paulo Souza (PA) – Prêmio Aquisição
Walda Marques (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Abraão Barcessat Bemerguy	PA	Maines Olivetti	PR
Alberto Bitar	PA	Márcia Pannuzio	SP
Ana Rondon	RJ	Marco Santos	PA
Angela Andrade	MG	Maria Christina	PA
Camila Lima	PA	Marinaldo Santos	PA
Carlos José V. de Oliveira	Rj	Mauro Ângelo P. do Nascimento	PA
Celso Oliveira	CE	Mestre Nato	PA
Charles David T. do Nascimento	PA	Mistral	PA
Claudio Medina	CE	Orlando Maneschy	PA
Cledinaldo Alves Pinheiro	PA	Paulo Almeida	PA
Eduardo Frota	CE	Paulo Amorim	PA
Fernando Augusto dos S. Neto	PR	Paulo Souza	PA
Flavya Mutran	PA	Pedro Batista da Silva	PA
Giancarlo Franco	PA	Risaldo Neves	PA
Izer Campos	PA	Rui Revorêdo da Silva Ventura	PA
Jocatos	PA	Sinval Garcia	PA
José Andrade (Arãm)	PA	Walda Marques	PA
JoséAntonio	PA		



Artistas participantes da 16ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Cícero Dias	PE
Cildo Meireles	RJ
Emanuel Franco	PA
Emmanuel Nassar	PA
Gratuliano Bibas	PA
Klinger Carvalho	PA
Manuel Pastana	PA
Nuno Ramos	SP
Tiago Santana	PE

Apêndice 17.**Arte Pará 1998****Júri de Seleção e Premiação**

Lena Bergstein
Sérgio Finguermann
Thomas Farkas

Artistas Premiados

Guilherme Teixeira (PA) – Grande Prêmio
Alberto Bitar (PA) – Prêmio Aquisição
Bonfá (RJ) – Prêmio Aquisição
Charles David do Nascimento (PA) – Prêmio Aquisição
Fernando Augusto dos S. Neto (PR) – Prêmio Aquisição
Cledynaldo Alves Pinheiro (PA) – Prêmio Aquisição
Francisco Zanazan (PA) – Prêmio Aquisição
Glaé Eva Macalós (PA) – Prêmio Aquisição
José Hailton da S. Santos (PA) – Prêmio Aquisição
Maurício Santos (RJ) – Prêmio Aquisição
Paulo Almeida (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	Jocatos	PA
Alberto Bitar	PA	José Antônio B. Corrêa	PA
Bonfá	RJ	José Hailton da S. Santos	PA
Charles T. do Nascimento	PA	José Jorge Pantoja Coelho	PA
Cida Marsico	RJ	Luiz Castello	PA
Cledynaldo Alves Pinheiro	PA	Marcos Celso Cardoso	RJ
Fernando A. Neto	PR	Marcos Santos	PA
Francisco Zanazanan	PA	Maria Giovanna P. Leite	PE
Fredson Carneiro Barreto	PA	Maurício Santos	RJ
Geraldo Teixeira	PA	Mistral	PA
Gilvan Tavares Oliveira	PA	Natália Coutinho	PA
Glaé Eva Macalós	PA	Newton Ricardo Oliveira	PA
Guilherme de O. Teixeira	PA	Paulo Almeida	PA
João Ramid	PA	Sebastião B. Miguel	MG



Artistas participantes da 17ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Armando Queiroz	PA
Eduardo Falesi	PA
Eduardo Sued	RJ
Rubens Gerchman	RJ

Apêndice 18.**Arte Pará 1999****Júri de Seleção e Premiação**

Carlos Bratke
 Carlos Edinger
 Daniela Bousso

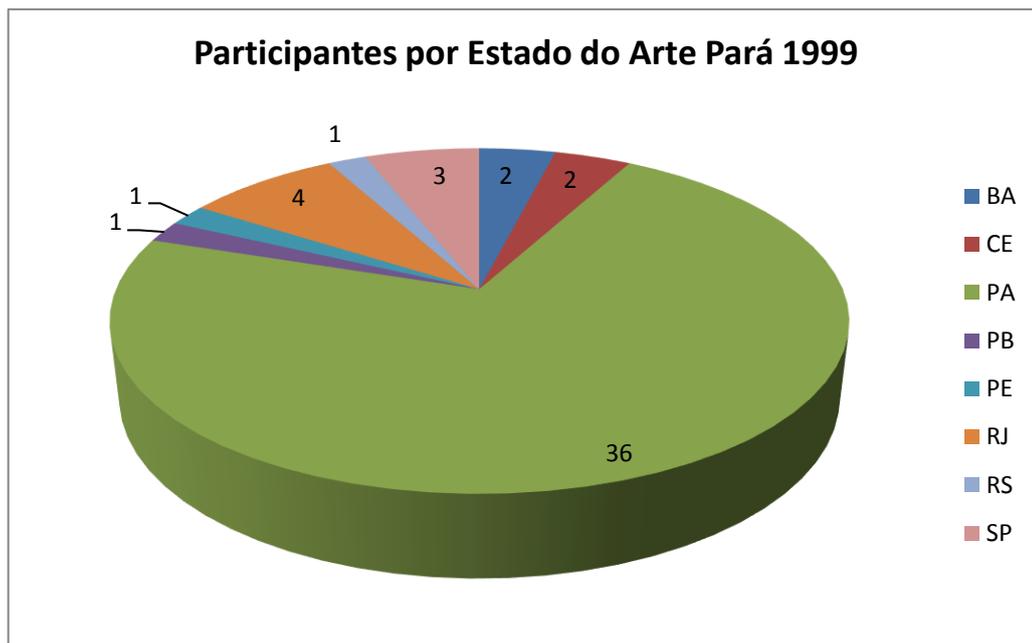
Lydia Souza
 Moacir dos Anjos

Artistas Premiados

Marinaldo Santos (PA) – Grande Prêmio das Artes Plásticas
 Celso Oliveira (RJ) – Grande Prêmio da Fotografia
 Natália Coutinho (PA) – Prêmio Aquisição
 Orlando Maneschy (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	José Andrade Rodrigues (Aram)	PA
Afonso Falcão de Oliveira	PA	José Antônio B. Corrêa	PA
Aidê Christina T. Rodrigues	PA	Júlio César L. Imperiano	PB
Anderson da S. Pimentel	PA	Larissa Lacerda Menendez	SP
Andréa Feijó	PA	Leopoldo Plentz	RS
Arthur Leandro	RJ	Lica Rosa de S. Bermergui	PA
Ary Souza	PA	Líliá Tandaya	PA
Bernardo R. D. F. de Oliveira	RJ	Luís Marcelo Leal Pereira	BA
Carlos Meigue C. Ferreira	PA	Mara Inez M. Barbosa	PA
Celso de O. Silva	CE	Marcelo Luiz S. de Melo	PE
Charles David T. do Nascimento	PA	Marilena dos S. Sanches	PA
Christian A. Cravo	BA	Marinaldo Santos	PA
Cilene Mercês Barreto	PA	Moisés S. da Costa	PA
Cristiane A. B. Gama	PA	Nando Paes	PA
Cristina Padão Gosling	RJ	Natália Coutinho Ribeiro	PA
Edmilson Gomes Almeida	PA	Newton Ricardo Oliveira	PA
Edna Lúcia G. e Silva	PA	Nina Matos	PA
Elieni Tenório	PA	Orlando Maenschy	PA
Flavya Mutran	PA	Otávio José Paula de Brito	PA
Francisco Zanazanan	PA	Paulo Henrique M. Azevedo	PA
Guilherme Gabelhas	SP	Ricardo Andrade	PA
Guy Veloso	PA	Ruy Mario Cruz de Albuquerque	PA
Hilton Queiroz	CE	Sinval Garcia	SP
Jefrey Domingos Belém	PA	Valderi Fernandes de Aquino	PA
Jorge Luiz F. Monteiro	PA	Walter Firmo	RJ



Artistas participantes da 18ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Claudio Edinger	SP
Flávio de Carvalho	RJ
Ismael Nery	PA
Siron Franco	GO

Apêndice 19.**Arte Pará 2000****Júri de Seleção e Premiação**

Antonio Dias
João Paulo Farkas
José Guedes

Lutfala Bitar
Marcus Lontra

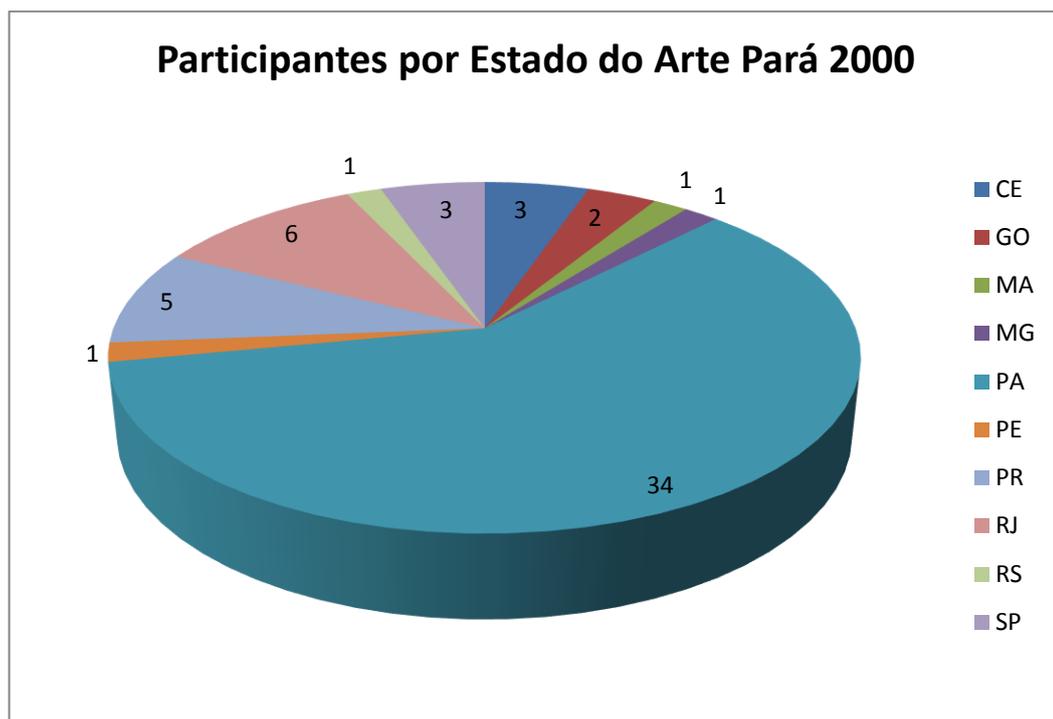
Artistas Premiados

José Hailton da Silva Santos (PA) – Grande Prêmio das Artes Plásticas
Guy Veloso (PA) – Grande Prêmio da Fotografia
Armando Queiroz (PA) – Prêmio Espaço
Acácio Sobral (PA) – Prêmio Aquisição das Artes Plásticas
Denise Roman (PR) – Prêmio Aquisição das Artes Plásticas
Emanuel Franco (PA) – Prêmio Aquisição das Artes Plásticas
Fernando Mendonça (MA) – Prêmio Aquisição das Artes Plásticas
Raquel Kogan (SP) – Prêmio Aquisição das Artes Plásticas
Drawlio Joca (CE) – Prêmio Aquisição da Fotografia
Lila Bermeguy (PA) – Prêmio Aquisição da Fotografia
Marcelo Seabra (PA) – Prêmio Aquisição da Fotografia
Walda Marques (PA) – Prêmio Aquisição da Fotografia
Celso Oliveira (RJ) – Menção Especial de Fotografia

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	Jocatos	PA
Alberto Bitar	PA	José Antônio Borges Correia	PA
Andréa Feijó	PA	José Hailton da Silva Santos	PA
Arlis Coimbra	PA	Lila Bermeguy	PA
Armando Queiroz	PA	Marcelo Seabra	PA
Arthur Leandro	RJ	Marco Polesana	PA
Berna Reale	PA	Marcos Cardoso	RJ
Bernadete Amorim	PR	Marcos Santos	PA
Bio Souza	PA	Maria Amélia Guimarães	MG
Célia Pattacini	RJ	Marlene Chucora Stamm	SP
Celso Oliveira	RJ	Murilo	PA
Cláudia Leão	PA	Natasha Baricelli	SP
Cledy Pinheiro	PA	Orlando Maneschy	PA
Cristina Machado	PE	Paulo Jares	RJ
Danielle Fonseca	PA	Paulo Roberto Carapunarlo	PR
Denise Roman	PR	Paulo Souza	PA
Dirceu Maués	PA	Raquel Kogan	SP
Drawlio Joca	CE	Ronaldo Lopes	PA
Elieni Tenório	PA	Sandra Cristina dos Santos	PA
Emanuel Franco	PA	Santiago Vera Canizares	GO
Fernando Mendonça	MA	Santiago Vera Canizares	GO
Flávyva Mutran	PA	Sérgio Neiva	PA

Francisco Zanazanan	CE	Sossella	PR
Frederico Carvalho	RJ	Tatiana Martins	PR
Geraldo Teixeira	PA	Umbelina Maria Duarte Barreto	RS
Gilvan Tavares Oliveira	PA	Vando Figueiredo	CE
Guy Veloso	PA	Walda Marques	PA
Izer Campos	PA	Werne Souza Oliveira	PA
Jair Junior	PA		



Artistas participantes da 19ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Claudio Tozzi	Brasil - SP
Luiz Paulo Baravelli	Brasil - SP
Paulo Ricci	Brasil - PA
Pedro Martinelli	Brasil - SP
Pier Paolo Pagano	Itália
Raimundo Paccó	Brasil - AC
Sérgio Ferraris	Itália
Valério Berdini	Itália

Apêndice 20.**Arte Pará 2001****Júri de Seleção e Premiação**

Emmanuel Nassar
Denise Mattar
Luiz Braga

Luiz Camilo Osório
Marcus Lontra

Artistas Premiados

Ângela Freiburger (RJ) – Grande Prêmio
Emanuel Franco (PA) – Prêmio Destaque
Danielle Fonseca (PA) – Prêmio Aquisição
Gilvan Nunes (RJ) – Prêmio Aquisição
Jair Junior (PA) – Prêmio Aquisição
Lício Bossolan (RJ) – Prêmio Aquisição
Tatiana Martins (PR) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	Jair Júnior	PA
Alan Soares	PA	José Antônio	PA
Alessandra Vaghi	RJ	José Hailton da S. Santos	PA
Ana Costa	RJ	José Tannuri	RJ
Andréa Tavares	SP	Juba Mello	BA
Ângela Freiburger	RJ	Larissa Fortunato	PA
Armando Mattos	RJ	Lício Bossolan	RJ
Bob Meneses	PA	Lígia Teixeira	RJ
Bruno de Carvalho	RJ	Lise Lobato	PA
Carlos Mélo	PE	Maria Amélia	MG
Carolina Lopes	SP	Maria do Carmo Nino	PE
Christina Machado	PE	Mariano Klautau	PA
Danielle Fonseca	PA	Marilsa Urbana	PR
Emanuel Franco	PA	Marinaldo Santos	PA
Flavya Mutran	PA	Mima Lunardi	RS
Francisco Zanazanan	CE	Mônica Barki	RJ
Frederico Dalton	RJ	Nina Matos	PA
Geraldo Teixeira	PA	Regina de Paula	RJ
Gilvan Nunes	RJ	Susana Sá	PR
Gilvan Tavares	PA	Tatiana Martins	PR
Gisele Camargo	RJ	Ulysses Bôscolo	SP
Guy Veloso	PA	Valéria Garcia	SP
Ilcio Lopes	RJ	Werne Souza Oliveira	PA
Ismael Siqueira	PA		



Artistas participantes da 20ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

César Revoredo	RN
Chico Liberato	BA
Delson Uchôa	AL
Efrain Almeida	CE
Eudes Mota	PE
Galeno	PB
Gilvan Samico	PE
José Patrício	PE
Marcelo Silveira	PE
Paulo Pereira	BA
Péricles Rocha	MA
Raul Córdula	PB
Roberto Lúcio	PE
Rogério Gomes	AL
Sante Scaldaferrri	BA

Apêndice 21.**Arte Pará 2002****Júri de Seleção e Premiação**

Dôra Oliveira
Heitor Reis
Luiz Áquila

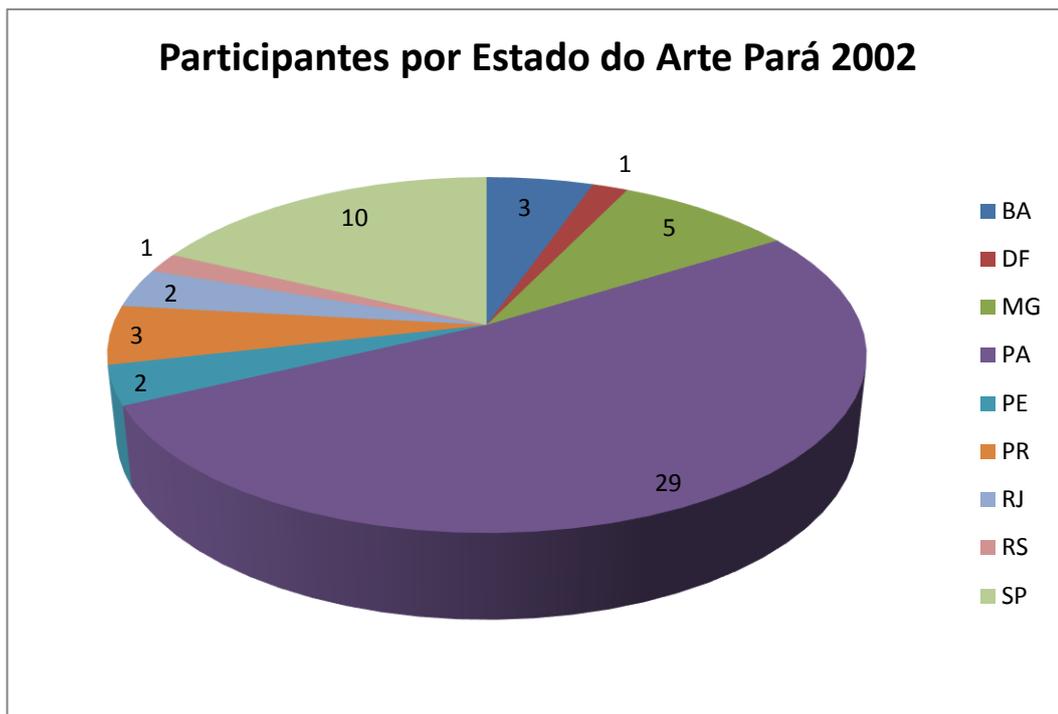
Marcus Lontra
Mariano Klautau Filho

Artistas Premiados

Marinaldo Santos (PA) – Grande Prêmio das Artes Plásticas
Salette Golfinger (SP) – Grande Prêmio da Fotografia
Alberto Bitar, Léo Bitar e Paulo Almeida (PA) – Prêmio Especial
Berna Reale (PA) – Prêmio Aquisição
Rosa Oliveira (RJ) – Prêmio Aquisição
Flavya Mutran (PA) – Prêmio Aquisição
Lila Bemerguy (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	Lisia Maria Vargas Soares	MG
Adriana Perla	SP	Lúcia Gomes	PA
Adriane Vasquez	RS	Luiz Carlos Brugnera	PR
Alberto Bitar	PA	Marcelo Reis	BA
Alberto Bitar, Paulo Almeida e Léo Bitar	PA	Márcio Pannunzio	SP
Alfredo Nobel	MG	Marcone Moreira	PA
André Venzon	PR	Maria Amélia Guimarães	MG
Berna Reale	PA	Maria Christina	PA
Camila Carpanezzi	PA	Maria Daisy de Souza	PA
Danielle Fonseca	PA	Marinaldo Santos	PA
Denise Agassi	SP	Maxim Pereira Malhado	BA
Elieni Tenório	PA	Mirella de Almeida Marino	SP
Emanuel Franco	PA	Mirian Almeida Cabral	PA
Eurico Alves de R. Neto	SP	Nina Matos	PA
Fernanda Goulant	MG	Octávio Cardoso	PA
Flávia Berindoague	MG	Oswaldo Marión	PR
Flavya Mutran	PA	Rodrigo Braga	PE
Gladstone Menezes	DF	Rogério Assis	SP
Guy Veloso	PA	Ruma	PA
Hirosuke Kitamura	BA	Salette Goldfinger	SP
Jair Júnior	PA	Sandra Christina dos Santos	PA
Joaquim Meira	PA	Silval Garcia	SP
Joelson	PE	Silvio Franklin do Vale	PA
Kátia Jacobson	RJ	Swami Rohit	PA
Lígia Teixeira	RJ	Tatewalki Nio	SP
Lila Bemerguy	PA	Valéria Garcia de Oliveira	SP
Lise Lobato	PA	Werne Oliveira	PA



Artistas participantes da 21ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Aluísio Carvão	RJ
Arcangelo Ianelli	SP
Franz Weissmann	SP
Loio-Pérsio	SP
Mário de Andrade	SP
Paula Sampaio	PA
Paulo Jares	RJ
Tomie Ohtake	SP

Apêndice 22.**Arte Pará 2003****Júri de Seleção**

Celso Fioravante
Daniela Name
Emanuel Franco

Marcus Lontra
Orlando Maneschky

Júri de Premiação

Emanuel Franco
Evandro Teixeira
Jussara Derenji

Marcus Lontra
Orlando Maneschky

Artistas Premiados

Marcone Moreira (PA) – Grande Prêmio das Artes Plásticas
Lúcia Gomes (PA) – Segundo Grande Prêmio das Artes Plásticas
Eduardo Kalif (PA) – Grande Prêmio da Fotografia
Miguel Chikaoka (PA) – Segundo Grande Prêmio da Fotografia
Alexandre Monteiro (RJ) – Prêmio Aquisição
Danielle Fonseca (PA) – Prêmio Aquisição
Alexandre Sequeira (PA) – Prêmio Aquisição
Dirceu Maués (PA) – Prêmio Aquisição
Frederico Dalton (RJ) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	Leopoldo Plentz	RS
Adriana Ferla	SP	Lúcia Gomes	PA
Afonso Falcão Oliveira	PA	Luzia Velloso	RJ
Alan Soares	PA	Manoel Veiga	SP
Alberto Bitar e Leo Bitar	PA	Marcelo Reis	BA
Alexandre Monteiro	RJ	Marcone Moreira	PA
Alexandre Sequeira	PA	Marcos Costa	PE
Bettina Vaz Guimarães	SP	Marinaldo Santos	PA
Cláudia Tavares	RJ	Miguel Chikaoka	PA
Cláudio Lima Assunção	PA	Murilo	PA
Daniel Dias	PA	Nailana Thiely	PA
Danielle Fonseca	PA	Nina Matos	PA
Dirceu Maués	PA	Nio	PA
Eduardo Kalif	PA	Patrícia Gouvêa	RJ
Elieni Tenório	PA	Polescena Marco	PA
Fabício Melo	PA	Raimundo Calandrino B Júnior	PA
Fagner M. Silva e Simone de Oliveira	PA	Reginaldo Braga Moraes	PA
Frederico Dalton	RJ	Roberto Menezes	PA
Geraldo Teixeira	PA	Rogério Assis	SP

Glauce Patrícia da Silva Santos	PA	Ruma	PA
Jair Junior	PA	Saint Clair Dias	PA
Jair Lanes	DF	Sanchris	PA
João Castilho	MG	Telma Saraiva	PA
Jocatos	PA	Tetê Raiol	PA
Jorge Margalho	PA	Vera Bellato	PE
Kátia Abreu	DF	Wagner Santana	PA
Keyla Sobral	PA		



Artistas participantes da 22ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados da Coleção do Banco Central e pela Sala *Entre a Figura e a Abstração*

Alberto da Veiga Guignard	Brasil - RJ	Ismael Nery	Brasil - PA
Aldo Bonadei	Brasil - SP	João Pinto Martins	Brasil - PA
Alfredo Volpi	Brasil - SP	Mário Pinto Guimarães	Brasil - PA
Antônio Bandeira	Brasil - CE	Roberto de La Rocque Soares	Brasil - PA
Antônio Gomide	Brasil - SP	Ruy Meira	Brasil - PA
Augusto Morbach	Brasil - GO	Tadashi Kaminagai	França
Benedicto Mello	Brasil - PA	Tarsila do Amaral	Brasil - SP
Cândido Portinari	Brasil - RJ	Vicente do Rego Monteiro	Brasil - PE
Clóvis Graciano	Brasil - SP	Waldemar da Costa	Brasil - PR
Di Cavalcanti	Brasil - RJ	Yoshio Yamada	Brasil - PA
Fulvio Pennacchi	Brasil - SP		

Apêndice 23.**Arte Pará 2004****Júri de Seleção**

Cristovão Duarte
 Marcus Lontra
 Marisa Mokarzel

Miguel Rio Branco
 Tadeu Chiarelli

Júri de Premiação

Cristovão Duarte
 Marcus Lontra
 Marisa Mokarzel

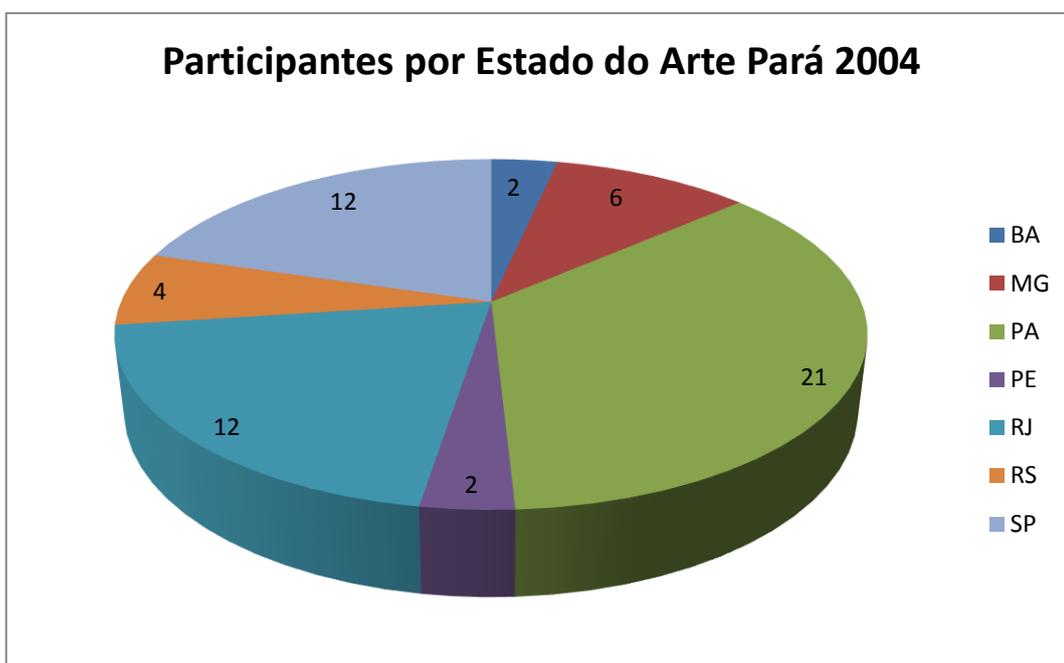
Artistas Premiados

Acácio Sobral (PA) – Grande Prêmio das Artes Plásticas
 Jucira Araújo (BA) – Segundo Grande Prêmio das Artes Plásticas
 Paulo Schmidt (MG) – Grande Prêmio de Fotografia
 Heleno Bernardi (RJ) – Segundo Grande Prêmio de Fotografia
 Cláudia Sperb (RS) – Prêmio Aquisição
 Jean Carlos Ribeiro (PA) – Prêmio Aquisição
 Elieni Tenório (PA) – Prêmio Aquisição
 Alberto Bitar (PA) – Prêmio Aquisição
 Ding Musa (SP) – Prêmio Aquisição
 Dirceu Maués (PA) – Prêmio Aquisição
 Francisco Moreira da Costa (RJ) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Acácio Sobral	PA	Jean Carlos Ribeiro	PA
Adriana Ferla	SP	Jocatos	PA
Alberto Bitar	PA	Jucira Araújo	BA
Alexandre Monteiro	RJ	Julieta Roitman	RJ
Amanda Melo	PE	Júlio César Martins	MG
André Burian	MG	Lauren Marinho	MG
André Vaz, Paulo Almeida e PP Condurú	PA	Léo Tafuri	MG
Andréa Feijó	PA	Lizângela Torres	RS
Carla Beltrão	PA	Lúcia Gomes	PA
César Brandão	MG	Manoel Neto	PA
Christina Meirelles	SP	Márcio Monteiro	RJ
Cláudia Barbisan	RS	Maria Barreto Lynch	RJ
Cláudia Sperb	RS	Maria José Vieira Beltrão da Silva	PA
Cláudia Tavares	RJ	Mariano Klautau Filho	PA
Danielle Fonseca	PA	Marinaldo Santos	PA
Ding Musa	SP	Newman Schutze	SP
Dirceu Maués	PA	Oswaldo Carvalho	RJ
Eduardo Srur e Fernando Huck	SP	Paula Trope	RJ

Elieni Tenório	PA	Paulo Schmidt	MG
Fábio Okamoto	SP	Regina Stella	SP
Fernanda Assumpção	SP	Renan Cepeda	RJ
Francisco José Maringelli	SP	Renato Chalu	PA
Francisco Moreira da Costa	RJ	Renato Jorge Valle	PE
Frederico Dalton	RJ	Rita Meireles	SP
Guy Veloso	PA	Roberto Mercury	SP
Heleno Bernardi	RJ	Rodrigo Athie Ribeiro	RJ
Hirosuke Kitamura	BA	San Chris Santos	PA
Izer Campos	PA	Vânia Sommermeyer	RS



Artistas participantes da 23ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados da Coleção Sattamini/MAC-Niterói

Abraham Palatnik	RN	Ione Saldanha	RS
Amilcar de Castro	MG	Ivan Serpa	RJ
Arcangelo Ianelli	SP	Joaquim Tenreiro	SP
Athos Bulcão	RJ	Lothar Charoux	SP
Celso Renato de Lima	RJ	Lygia Clark	MG
Dionísio Del Santo	ES	Milton Dacosta	RJ
Eduardo Sued	RJ	Rubem Ludolf	AL
Farnese de Andrade	MG	Rubem Valentim	BA
Flavio Shiró	SP	Samson Flexor	SP
Frans Krajcberg	Polônia	Tomie Ohtake	SP
Iberê Camargo	RS	Wega Nery	MT

Artistas Convidados Sala “Construções do Imaginário Ribeirinho”

Amadeu Gonçalves de Sá

Abaetetuba - PA

Anastácio dos Santos Dias	São Caetano de Odivelas - PA
Dídimo Ferreira	Óbidos - PA
Edgar Santana Garça	São Caetano de Odivelas - PA
Edgar Santana Garça Jr.	São Caetano de Odivelas - PA
Edson Nonato Amora de Melo	Marapanim - PA
Elias Corrêa do Mar	Curucá - PA
Francisco de Paulo Maués Paes	Abaetetuba - PA
Ismael Ferreira dos Santos (<i>in memoriam</i>)	São Caetano de Odivelas - PA
Jackson Rodrigues Gibson	Icoaraci - PA
Lúcio Alves Chagas	Odivelas - PA
Manoel Abel Sacramento	Belém - PA
Manuel Raimundo Sozinho Miranda	Abaetetuba - PA
Oswaldo Leonel da Silva	Monte Alegre - PA
Raimundo Rodrigues dos Santos	Soure - PA
Ronaldo Guedes	Soure - PA
Rui Valente	Monte Alegre - PA

Apêndice 24.**Arte Pará 2005****Júri de Seleção**

Jaime Bibas
 Luciano Oliveira
 Luiza Interlenghi

Paulo Herkenhoff
 Regina Maneschy

Júri de Premiação

Marisa Mokarzel
 Neder Charone
 Paulo Chaves

Paulo Herkenhoff

Artistas Premiados

Jocatos (PA) – Grande Prêmio
 Keyla Sobral e Roberta Carvalho (PA) – Segundo Prêmio
 Pablo Mufarrej (PA) – Terceiro Prêmio
 Maria José Batista (PA) – Prêmio Aquisição
 Renato Chalu (PA) – Prêmio Aquisição
 David Alves (PA) – Prêmio Aquisição
 Waléria Américo (CE) – Prêmio Aquisição
 Elieni Tenório (PA) – Prêmio Aquisição
 Nailana Thiely (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Alberto Bitar	PA	Joaquim Meira	PA
Alberto Bitar e Leo Bitar	PA	Jocatos	PA
Alex Santos	PA	José Antonio B. Correa	PA
Ana Gláflira M. Cavalcanti	AL	Jucira Araújo	BA
Andréa Feijó	PA	Junior Tutya	PA
Antônio Coutinho	PA	Lise Lobato	PA
Armando Queiroz	PA	Lucas Nart	PA
Arthur Arias Dutra	PA	Lúcia Gomes	PA
Berna Reale	PA	Maria José Batista	PA
Daniel A. T. Fernandes	PA	Mistral	PA
Danielle Fonseca	PA	Nailana Thiely	PA
Daniely Meireles	PA	Nio	PA
David Alves	PA	Pablo Mufarrej	PA
Dirceu Maués	PA	Renato Chalu	PA
Eduardo Eloy	CE	Roberta Carvalho e Keyla Sobral	PA
Elieni Tenório	PA	Roberto Menezes	PA
Enrico Rocha	CE	Ruma	PA
Evandro Batista Prado	MG	Rybas	PA
Francelino Moraes	PA	San Chris	PA

Guy Veloso	PA	Silânia Cavalcante	CE
Hélio Rola	CE	Simone Machado	PA
Jacqueline Medeiros	CE	Valéria Coelho	PA
Jair Junior	PA	Wagner Santana	PA
Jared Domicio	CE	Waléria Américo	CE
João Cirilo	PA		



Artistas participantes da 24ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Acácio Sobral	Brasil - PA	José Rufino	Brasil - PB
Adriana Varejão	Brasil - RJ	Katie Van Scherpenberg	Brasil - SP
Adriane Vasquez	Brasil - RS	Laura Lima	Brasil - MG
Alexandre Sequeira	Brasil - PA	Leda Catunda	Brasil - SP
Alfredo Norfini	Itália	Lenora de Barros	Brasil - SP
Anna Maria Maiolino	Brasil - SP	Louise Bourgeois	França
Antonieta Santos Feio	Brasil - PA	Luiz Braga	Brasil - PA
Antônio Parreiras	Brasil - RJ	Márcio Botner e Pedro Agilson	Brasil - RJ
Arthur Omar	Brasil - MG	Marcone Moreira	Brasil - PA
Ary Souza	Brasil - PA	Mestre Cardoso	Brasil - PA
Beatriz Milhazes	Brasil - RJ	Miguel Chikaoka	Brasil - PA
Bené Fonteles	Brasil - PA	Miguel Rio Branco	Brasil - RJ
Benedicto Calixto	Brasil - SP	Nelson Leirner	Brasil - SP
César Oiticica Filho	Brasil - RJ	Niura Bellavinha	Brasil - MG
Cildo Meireles	Brasil - RJ	Octávio Cardoso	Brasil - PA
Clarissa Borges	Brasil - DF	Oswaldo Goeldi	Brasil - RJ
Cristiano Rennó	Brasil - MG	Patrick Pardini	Brasil - PA
Daniel Senise	Brasil - RJ	Paula Trope	Brasil - RJ

Delson Uchôa	Brasil - AL	Paulo Paes	Brasil - RJ
Eliane Prolik	Brasil - PR	Pedro Américo	Brasil - PB
Emanuel Franco	Brasil - PA	Piotr Uklansky	Polônia
Emmanuel Nassar	Brasil - PA	Pituku Waiãpi	Brasil - PA
Francisco Marigelli	Brasil - SP	Regina Vater	Brasil - RJ
Gabriela Machado	Brasil - SC	Romeu Mariz Filho	Brasil - PA
Geraldo de Barros	Brasil - SP	Rosana Palazyán	Brasil - RJ
Glenn Ligon	EUA	Rosângela Rennó	Brasil - MG
Haroldo Barroso	Brasil - CE	Rubem Grillo	Brasil - MG
Hélio Oiticica	Brasil - RJ	Tomie Ohtake	Brasil - SP
Jaques Faing	Brasil - SP	Vicente de Mello	Brasil - RJ
João Laet	Brasil - RJ	Walda Marques	Brasil - PA

Apêndice 25.**Arte Pará 2006****Júri de Seleção**

Celso Fioravante
Fabize Muinhos
Lídia Souza

Milton Guran
Paulo Herkenhoff

Júri de Premiação

Marisa Mokarzel
Neder Charone
Paulo Herkenhoff

Regina Maneschy

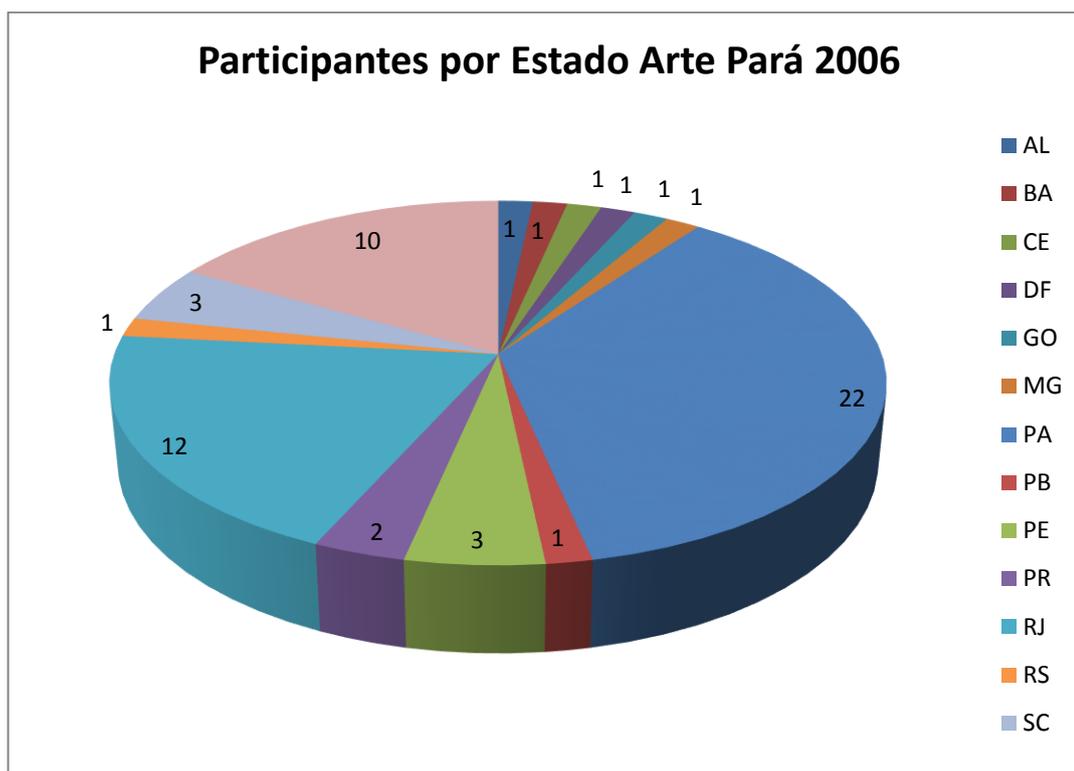
Artistas Premiados

Adrianna Eu (RJ) – Grande Prêmio
Chang Chi Chai (RJ) – Grande Prêmio
Elieni Tenório (PA) – Segundo Prêmio
Bruno Vieira (PA) – Terceiro Prêmio

Artistas Selecionados

Adrianna Eu	RJ	Júlio César Imperiano	PB
Alessandra Vagui	RJ	Junior Tutya	PA
Alice Shintani	SP	Kátia Peres	RJ
Ana Gláfira	AL	Leila Lamper	sc
André Malinsky	PR	Lisa Mangussi	PR
Andrés Valentin	RJ	Luiz Carlos Felizardo	RS
Anita Lima	PA	Manoel de Jesus	PA
Betina Vaz	SP	Marcio Botner	RJ
Bob Menezes	PA	Marcus Henrique Freitas	GO
Bruno Vieira	PE	Maria José Batista	PA
Camila Alvite	SP	Mariana Palma	SP
Carlos Melo e Renata Pinheiro	PE	Milena Travassos	CE
Chang Chi Chai	RJ	Naiah Mendonça	SP
Charles Klitze	SC	Nailana Thiely	PA
Daniel A. T. Fernandes e Aniceto Xavier	PA	Nazareno Alves	SP
Daniel Cruz	PA	Otávio Brito	PA
Éder Oliveira	PA	Pedro Barreto	RJ
Elieni Tenório	PA	Pedro David	SC
Fábio Okamoto	SP	Pedro Varela	RJ
Felipe Cama	SP	Pollyana Freire	RJ
Fernando Vilela	SP	Rodrigo Albert	MG
Flávia Metzler	RJ	Ruma	PA
Frederico Dalton	RJ	Stela Barbieri	SP

Glauce Santos	PA	Tereza Lima	RJ
Graziela Baena	PA	Tiago da Arcela	DF
Guy Veloso	PA	Valéria Coelho	PA
Iraíldes Mascarenhas	BA	Vitória Barros	PA
Jean Ribeiro	PA	Walquíria Fagundes	PA
Jorge Lobato	PA		
José dos Santos	PA		



Artistas participantes da 25ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Adriana Varejão	Brasil - RJ	Lúcia Gomes	Brasil - PA
Alexandre Sequeira	Brasil - PA	Luis Trimano	Brasil - RJ
Armando Queiroz	Brasil - PA	Luiz Braga	Brasil - PA
Armando Sobral	Brasil - PA	Marcelo Grassman	Brasil - SP
Arnaldo Antunes	Brasil - SP	Marcone Moreira	Brasil - PA
Arthur Barrio	Brasil - RJ	Margalho Açu	Brasil - PA
Arthur Leandro e Grupo Aparelho	Brasil - PA	Mariano Klautau	Brasil - PA
Berna Reale	Brasil - PA	Marinaldo Santos	Brasil - PA
Cledyr Pinheiro	Brasil - PA	Melissa Barbery	Brasil - PA
Clemente Padini	Uruguai	Mestre Nato	Brasil - PA
Cyríaco Lopes	EUA	Michel Pinho	Brasil - PA
Dina Oliveira	Brasil - PA	Miguel Chikaoka	Brasil - PA
Dirceu Maués	Brasil - PA	Miguel Rio Branco	Brasil - RJ
Edmilson Gomes	Brasil - PA	Neka Menna Barreto	Brasil - SP
Elaine Tedesco	Brasil - RS	Nina Moraes e Rochelle Costi	Brasil - SP

Emanuel Franco	Brasil - PA	Octávio Cardoso	Brasil - PA
Emmanuel Nassar	Brasil - PA	Orlando Maneschy	Brasil - PA
Euzeny Bayma	Brasil - PA	Osmar Pinheiro	Brasil - PA
Geraldo Teixeira	Brasil - PA	Paul Donker	Holanda
Grupo Urucum	Brasil - AP	Paula Sampaio	Brasil - PA
Hélio Oiticica	Brasil - RJ	Pierre Verger	França
Izer Campos	Brasil - MG	Raymundo Viana	Brasil - PA
Jair Júnior	Brasil - PA	Rochelle Costi	Brasil - SP
Jocatos	Brasil - PA	Rodrigo Braga	Brasil - PE
Jorge Eiró	Brasil - PA	Rubem Grillo	Brasil - MG
Karin Lambrecht	Uruguai	Walda Marques	Brasil - PA
Karol Khaled	Brasil - PA		
Cecília Manoel, Camila Luz, Flávia Dourado e Gabriela Torres			PA
Daniela Aquino, Larissa Cavalléro, Clarice Neves, Diego Moutinho, Mayko Bastos e Thallyta Martins			PA
Edilene Pamplona, Amanda Jones, André Menezes, Nigel Anderson, Carolina Matos, Carla Silva, Gessiana Torres e Karolyne Souza			PA

Apêndice 26.**Arte Pará 2007****Júri de Seleção**

Cristina Tejo
Neder Charone
Orlando Maneschy

Paulo Herkenhoff
Wilson Lázaro

Júri de Premiação

Claudio Edinger
Emanuel Franco
Orlando Maneschy

Paulo Herkenhoff
Solón Ribeiro

Artistas Premiados

Mariano Klautau Filho e Val Sampaio (PA) – Grande Prêmio
Melissa Barbery (PA) – Segundo Prêmio
Victor De La Rocque (PA) – Prêmio Aquisição
Francelino Moraes Mesquita (PA) – Prêmio Aquisição
Josynaldo Ferreira (PA) – Prêmio Aquisição
Alberto Bitar (PA) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Alberto Bitar	PA	Hadriel Guedes	PA
Alberto Bitar e Leo Bitar	PA	Heraldo Cândido	PA
Álvaro Batista de Souza Júnior	PA	Iraildes Mascarenhas	BA
Amanda Jones	PA	Jair Júnior	PA
Andréa Feijó	PA	Jorge Lobato	PA
Antônio Botelho	PA	José Arnaud	PA
Armando Queiroz	PA	José de Lima Balbino	PA
Bruno Cantuária	PA	Josynaldo Ferreira	PA
Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues	PA	Júlio Leite	PB
Carlos Dadoorian	SP	Keyla Sobral	PA
Carol Abreu e Jean Ribeiro	PA	Lisa Mangussi	PA
Cláudio Assunção	PA	Lúcia Gomes	PA
Cristina Pereira	SP	Manoel de Jesus Fernandes	PA
Daniel Fernandes	PA	Maria José Batista	PA
Danielle Fonseca	PA	Melissa Barbery	PA
David Alves	PA	Natany Rodrigues	PA
Dirceu Maués	PA	Neuton Chagas e Roberta Carvalho	PA
Éder Oliveira	PA	Nio Dias	PA
Edilena Florenzano	PA	Odely Pereira	PA
Egon Pacheco	PA	Paulo Almeida	PA
Elciclei Araújo	PA	Paulo Reis	PA

Elieni Tenório	PA	Pedro Cunha	PA
Fábio Hassegawa	PA	Rybas	PA
Fabrizio Dias Lima	PA	Sérgio Neiva	PA
Flávia Metzler	RJ	Soco na Pomba, Luciana Ohira e Sérgio Bonilha	SP
Francelino Moraes Mesquita	PA	Val Sampaio e Mariano	PA
Francinaldo Rosa	PA	Klautau Filho	PA
Francisco Zanazanan	PA	Victor de La Rocque	PA
Graziela Ribeiro Baena	PA	Vítor Sousa Lima	PA
		Vitória Barros	PA

Alberto Bitar, Bia Fiúza, Henrique Torres,
Paulo Amoreira, Chico Gomes,
Annádia Leite, Elitiel Souza e Salomão Santana

CE



Artistas participantes da 26ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Adriana Eu	Brasil - RJ	Jocatos	Brasil - PA
Alexandre Sequeira	Brasil - PA	Jonathan Harker	Panamá
Ana Miguel	Brasil - RJ	Luiz Braga	Brasil - PA
Armando Queiroz	Brasil - PA	Marcone Moreira	Brasil - PA
Berna Reale	Brasil - PA	Nailana Thiely	Brasil - PA
Elisa de Magalhães	Brasil - RJ	Orlando Maneschy	Brasil - PA
Emmanuel Nassar	Brasil - PA	Otávio Brito	Brasil - PA
Equipe Blue: Paulo Chaves Fernandes, Rosário Lima, Geraldo Teixeira e Emanuel Franco	Brasil - PA	Paula Trope	Brasil - RJ
Hélio Oiticica	Brasil - RJ	Solon Ribeiro	Brasil - CE
Isabela Lira	Brasil - RJ	Tetê de Alencar	Brasil - CE
Jhafis Quintero	Costa Rica	Yuri Firmeza	Brasil - CE

Artistas Convidados da Mostra Judeus na Amazônia

Abraão Bemerguy	PA
Lena Bergstein	RJ
Mira Schendel	SP
Paulina Laks Elserik	RS
Sérgio Zalis	RJ
Walter Goldfarb	RJ
Alan Ereira, Alan Rodrigues e Wagner Bentes	PA

Artistas Convidados e Selecionados para a Sala Pô-pô-pô

Abdias Pinheiro	PA	Júnior Diniz	PA
Alexandre Lima	PA	Marcone Moreira	PA
Armando Queiroz	PA	Marizete Lima	PA
Daniel Cruz	PA	Paulo Andrade	PA
Elciclei Araújo	PA	Ray Lobato	PA
Egon Pacheco	PA	Regina Suriane	PA
Elza Lima	PA	Ruma	PA
Genivaldo Marreiros	PA	Telma Saraiva	PA
Henrique Penna (<i>in memoriam</i>)	PA		

Apêndice 27.**Arte Pará 2008****Júri de Seleção**

Jorge Eiró
 Marília Panitz
 Marisa Mokarzel

Oriana Duarte

Júri de Premiação

Ana Paula Lima
 Jorge Eiró
 Mariano Klautau Filho

Oriana Duarte
 Walmor Corrêa

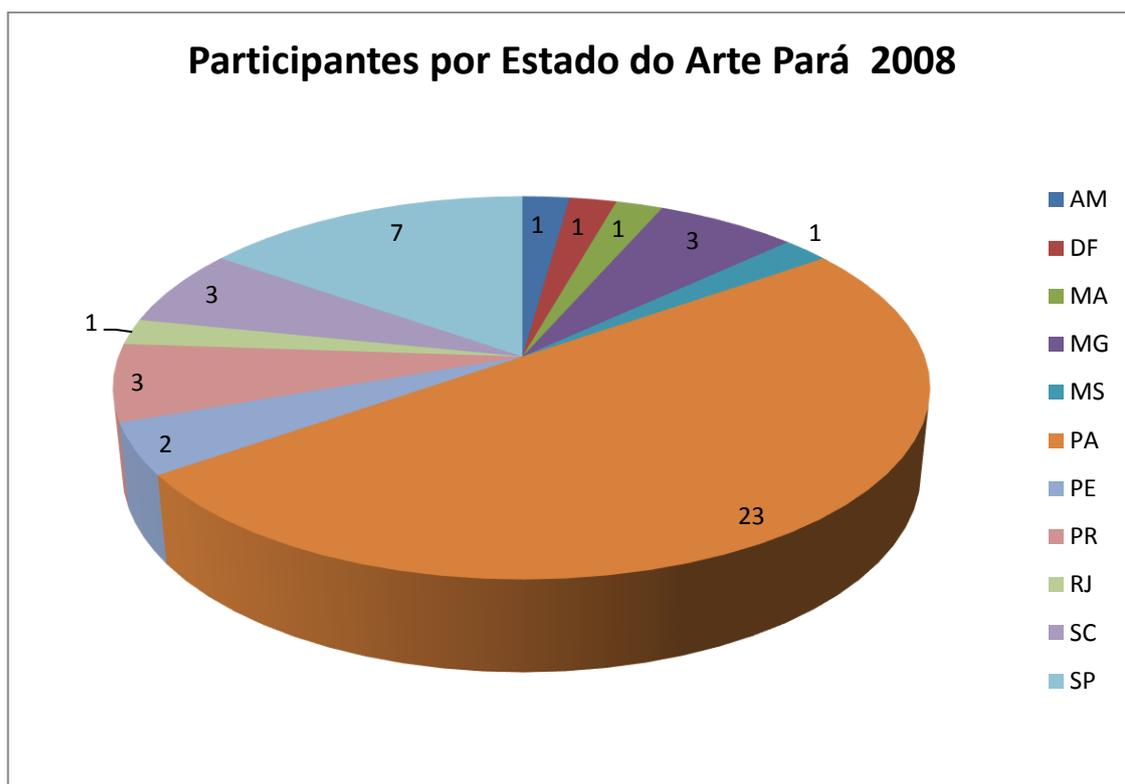
Artistas Premiados

Victor De La Rocque (PA) – Grande Prêmio
 Thiago Martins de Melo (MA) – Grande Prêmio
 Alberto Bitar (PA) – Prêmio Aquisição
 Carla Evanovich (PA) – Prêmio Aquisição
 Edilena Florenzano (PA) – Prêmio Aquisição
 Raymundo Firmino (PA) – Prêmio Aquisição
 Felipe Bitencourt (SP) – Prêmio Aquisição
 Josynaldo Ferreira (PA) – Prêmio Aquisição
 Elcicley Araújo (PA) – Prêmio Aquisição
 Paulo Bezerra (PA) – Prêmio Aquisição
 Tatiana Stropp (PR) – Prêmio Aquisição
 Nio Dias (PA) – Prêmio Aquisição
 Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo (PA) – Prêmio Aquisição
 Raquel Stolf (SC) – Prêmio Especial do Júri

Artistas Selecionados

Alberto Bitar	PA	Isabel Santana	SP
Alexandre Belém	PE	Jocatos	PA
Bettina Vaz Guimarães	SP	Jorge Luis Margalho Matos	PA
Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo	PA	Jorge Luis Stéfano Mianutti	PR
Bruno Vieira	PE	Josynaldo Vales Ferreira	PA
Carla Evanovitch	PA	Loise Rodrigues	DF
Claudia Zimmer	SC	Marcelo Ghandi	SP
Cláudio Assunção	PA	Mariana Galender	SP
Daniel Escobar	MG	Mestre Nato	PA
Daniely Meireles	PA	Michel Pinho	PA
Dirceu Maués	PA	Nailana Thiely	PA
Edilena Florenzano Mirialva	PA	Nio Dias	PA
Egon Pacheco	PA	Paulo Sérgio de S. Bezerra	PA
Elcicley Araújo	PA	Raquel Stolf	SC
Elton Lúcio dos Santos	MG	Raymundo Firmino de O. Neto	PA

Evandro Prado	MS	Roberta Carvalho e Keyla Sobral	PA
Felipe Bittencourt	SP	Roberto Moreira Junior (Traplev)	SC
Felipe Scandelari	PR	Sérgio Cardoso	AM
Flávia Metzler	RJ	Sofia Dellatore Borges	SP
Flora Rebollo	SP	Tatiana Stropp	PR
Guilherme Cunha	MG	Thiago Martins de Melo	MA
Heraldo Cândido	PA	Victor De La Rocque	PA



Artistas participantes da 27ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Dependências do Museu Histórico do Estado do Pará

Acácio Sobral	PA	Jorge Menna	SP
Ana Paula Lima	SP	Lígia Áreas	PA
Armando Queiroz	PA	Mabe Bethônico	MG
Armando Sobral	PA	Maria Christina	PA
Carla Zaccagnini	CE	Marinaldo Santos	PA
Cinthy Marques e Yuri Amorim	PA	Melissa Barbery	PA
Cláudia Leão	PA	Rubens Mano	SP
Clayton Nascimento	PA	Ruma	PA
Elcicley Araújo	PA		
Izer Campos	PA		
Sinval Garcia	SP		
Walmor Corrêa	RS		

Sala Suburbano, na Galeria Manoel Pastana

Armando Queiroz	PA	Margalho Açú	PA
Elieni Tenório	PA	Marinaldo Santos	PA
Flávio Araújo	PA	Mestre Nato	PA
Jair Junior	PA	Milton Meira	PA
João Cirilo	PA	Mistral	PA
José Antônio	PA	Rybas	PA
LaraBorges	PA	Tereza Bandeira	PA
Luis Antônio Marinho	PA	Werley Oliveira	PA

Mostra *Travessias*, no Espaço Cultural da FIT, em Santarém

Edu Costa	PA
Egon Pacheco	PA
Elcicley Araújo	PA
Eliank Araújo	PA
Elves Costa	PA
Jolene Santana	PA

Mostra *Presenças*, na Galeria Vitória Barros, e a coletiva de artistas locais, realizada no Espaço Cultural do GAM – Galpão de Artes de Marabá

Antonio Botelho	PA
Antonio Morbach	PA
Benedito Souza	PA
Coletiva de Artista de Marabá	PA
Daniel Cruz	PA
Eliude Rocha	PA
Marcone Moreira	PA
Noé Von Atzinger	PA
Pedro Morbach	PA
Tereza Bandeira	PA
Vitória Barros	PA

Apêndice 28.**Arte Pará 2009****Júri de Seleção**

Maria Hirsman
Paulo Meira
Ricardo Resende

Rosângela Britto
Val Sampaio

Júri de Premiação

Edílson Moura
Paulo Meira
Tadeu Costa

Artistas Premiados

Berna Reale (PA) – Grande Prêmio
Armando Queiroz (MA) – Segundo Prêmio
Luciana Magno (PA) Terceiro Prêmio
Thiago Martins de Melo (MA) – Prêmio Aquisição
Paulo Wagner (PA) – Prêmio Aquisição
Fábio Baroli (DF) – Prêmio Aquisição
Paula Sampaio (PA) – Prêmio Aquisição e Menção Especial
Flávio Cardoso (PA) – Menção Especial
Elieni Tenório (PA) – Menção Especial

Artistas Selecionados

Alberto Bitar	PA	Hugo Houayek	RJ
Amanda Mota Silveira	PE	Jair Junior	PA
Ana Elisa Egreja	SP	Karina Zen	SC
Ana Luiza Kalaydjian	SP	Lise Lobato	PA
Armando Queiroz	PA	Louise D.D.	RJ
Ayrson Heráclito	BA	Luciana Magno	PA
Berna Reale	PA	Marcelo Amorim	SP
Bruno Faria	PE	Melissa Barbery	PA
Bruno Vieira de Britto	PE	Nando Lima	PA
Camila Soato	DF	Paula Sampaio	PA
Carlos Daddorian	SP	Paulo Wagner	PA
Danielle Fonseca	PA	Roberta Tassinari	SC
Dirceu Maués	DF	Rodrigo Mogiz	MG
Eliene Tenório	PA	Thiago Melo	MA
Elton Lúcio dos Santos	MG		
Fabio Baroli	DF		
Fernanda Bulegon Gassen	RS		
Flavio Cardoso	PA		
Geraldo Zamproni	PR		
Heraldo Silva	PA		



Artistas participantes da 28ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Ben Patterson	Alemanha
Emanuel Nassar	Brasil-PA
Carlos Pereyra e Giuseppe Campuzano	Peru
Cláudia Leão e Leonardo Pinto	Brasil-PA
Flávyva Mutran	Brasil-RS
Giuseppe Campuzano e Alejandro Gomez de Tuddo	Peru
Jorane Castro, Dênio Mauês e Toni Soares	Brasil-PA
Julia Amaral	Brasil-SC
Klinger Carvalho	Colômbia
Laércio Redondo e Adriana Barreto	Suécia
Marinaldo Santos	Brasil-PA
Mestre Nato	Brasil-PA
Nino Cais	Brasil-SP
Paulo Meira	Brasil-PE
Regina Silveira	Brasil-RS
Righinni	Itália
Rosangela Rennó	Brasil-SP
Val Sampaio	Brasil-PA
Vicente do Rêgo Monteiro	Brasil-PE

Apêndice 29.**Arte Pará 2010****Júri de Seleção**

Andrés Hernández
Daniela Labra
Nadja Pelegrino

Neder Charone
Ricardo Rezende

Júri de Premiação

Andrés Hernández
Ricardo Rezende
Solange Farkas

Artistas Premiados

Rodrigo Freitas (MG) – Grande Prêmio
Renato Chalu (PA) – Segundo Prêmio
Rodrigo Cass (SP) – Terceiro Prêmio
Victor De La Rocque (PA) – Prêmio Aquisição
Cleanto Viana (RJ) – Prêmio Aquisição
Andréa Facchini (RJ) – Prêmio Aquisição
Maria Mattos (RJ) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Adriana Maciel	MG	Keyla Sobral	PA
Alberto Bitar	PA	Letícia Rita	SP
André Venzon	RS	Louise D.D.	RJ
Andrea Facchini	RJ	Manoel Novello	RJ
Angella Conte	SP	Maria Mattos	RJ
Anita Lima	PA	Marinaldo Santos	PA
Bruno Cantuária, Luciana Magno e Ricardo Macêdo	PA	Murilo Rodrigues	PA
Carolina Ponte	BA	Nailana Thiely	PA
Cleanto Viana	RJ	Osvaldo Carvalho	RJ
Debora Engel	RJ	Raymundo Firmino	PA
Diego de los Campos	SC	Regina Parra	SP
Elza Lima	PA	Renato Chalu	PA
Ena Lauterte	RS	Ricardo Macêdo	PA
Fernando Lindenberg	SP	Rodrigo Cass	SP
Flávia Bertinato	SP	Rodrigo Freitas	MG
Flávia Junqueira	SP	Sinval Garcia	SP
Flávio Cerqueira	SP	Valério Coelho	PA
Flávio Lamenha	PE	Victor De La Rocque	PA
Flora Assumpção	SP	Viviane Gueller	RS
Gelka Barros	SP		
Gina Dinucci	SP		
Igor Magalhães Vidor	SP		
Jimson Vilela	RJ		

José Ailton

PA



Artistas participantes da 29ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Angela Detanico e Rafael Lain

Barrão

Jorane Castro

Arthur Omar

Odiros Mlászho

Paulo Brusky

Stephen Dean

Tiago Rivaldo

Claudia Andujar

Roberto Evangelista

França

Brasil-RJ

Brasil-PA

Brasil-MG

Brasil-PR

Brasil-PE

EUA

Brasil-RS

Brasil-SP

Brasil-AM

Apêndice 30**Arte Pará 2011****Júri de Seleção e Premiação**

Éder Chiodetto
Lília Chaves
Marcelo Silveira

Paulo Herkenhoff
Ricardo Resende

Artistas Premiados

Geraldo de Souza Dias Filho (SP) – Grande Prêmio
Anderson Santos (BA) – Segundo Prêmio
Alberto Bitar (PA) – Prêmio Aquisição
Keyla Sobral (PA) – Prêmio Aquisição
Gordana Manic (SP) – Prêmio Aquisição
Paul Setubal (GO) – Prêmio Aquisição

Artistas Selecionados

Anderson Pereira S. dos Santos	BA	Hugo Houayek	RJ
André Luís Andrade Pinto	RJ	Ivan Grilo	SP
Beanka Mariz	RJ	James Kudo	SP
Elvis Almeida	RJ	Jardineiro André Feliciano	SP
Elza Lima	PA	Jocatos	PA
Fábio Barbosa de Oliveira	RJ	José Luís Stefano Mianutti	PR
Fabíola Scaranto	SC	Karina Zen	SC
Fernanda Griolin	SP	Keyla Sobral	PA
Fernanda Rappa	SP	Laércio Redondo	RJ
Fernando Ancil de S. Gaed	MG	Lovia Paola Gorresio	SP
Fernando Broggioto	SP	Luciana Magno	PA
Fernando Figueiroa/ Coletivo Cia de Foto	SP	Paula Márcia Medes de Podésta	SP
Flavya Mutran	RS	Paulo Cezanne S. C. de Moraes	GO
Geraldo de Souza D. Filho	SP	Renato Bezerra de Mello	RJ
Gilvan Tavares de Oliveira	PA	Rubens Ferreira do Espírito Santo	SP
Gisela Motta e Leandro Lima	SP	Silvan Kalin	PE
Gordana Manic	SP	Val Sampaio	PA
Hernandes F. da Silva	PA		



Artistas participantes da 30ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Apichatpong Weerasthakul
 Armando Sobral
 Cildo Meireles
 Efrain Almeida
 Emmanuel Nassar
 João Modé
 Klinger Carvalho
 Leda Catunda
 Luiz Braga
 Marcelo e Ismar Moscheta
 Marcos Paulo Rolla
 Miguel Chikaoka
 Pierre Verger
 Righinni
 Rodrigo Braga
 Ruy Meira (in memoriam)

Tailândia
 Brasil - PA
 Brasil - RJ
 Brasil - RJ
 Brasil - PA
 Brasil - RJ
 Alemanha
 Brasil - SP
 Brasil - PA
 Brasil - SP
 Brasil - MG
 Brasil - PA
 França
 Itália
 Brasil - PE
 Brasil - PA

Artistas Convidados para a Sala Ver-o-Peso

Acácio Sobral (in memoriam)	Brasil-PA	Leno Vidal	Brasil-SP
Albery e Thiago Albuquerque	Brasil-PA	Margalho-Açu	Brasil-PA
Alexandre Sequeira	Brasil-PA	Marinaldo Santos	Brasil-PA
Alfredo Volpi (in memoriam)	Itália	Mestre Nato	Brasil-PA
Antonieta Feio (in memoriam)	Brasil-PA	Nio Dias	Brasil-PA
Armando Sobral	Brasil-PA	Oriana Duarte	Brasil-PE
Beenedicto Mello (in memoriam)	Brasil-PA	Osmar Pinheiro (in memoriam)	Brasil-PA
Berna Reale	Brasil-PA	Oswaldo Goeldi (in memoriam)	Brasil-RJ
Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo	Brasil-PA	Pablo Mufarrej	Brasil-PA

Dina de Oliveira	Brasil-PA	Paula Sampaio	Brasil-PA
Dirceu Maués	Brasil-PA	Pinto Guimarães	Brasil-PA
Dumas Seixas	Brasil-PA	Raquel Stolf	Brasil-SC
Éder Oliveira	Brasil-PA	Renato Chalú	Brasil-PA
Elieni Tenório	Brasil-PA	Roberto De La Rocque (in memoriam)	Brasil-PA
Elza Lima	Brasil-PA	Ronaldo Moraes Rêgo	Brasil-PA
Emanuel Franco	Brasil-PA	Rosângela Britto	Brasil-PA
Emmanuel Nassar	Brasil-PA	Ruma	Brasil-PA
Fernando Pádua	Brasil-PA	Rybas	Brasil-PA
George Venturieri	Brasil-PA	Valdir Sarubi (in memoriam)	Brasil-PA
George Wambach	Bélgica	Veronique Isabele e Elaine Arruda	Canadá e Brasil-PA
Geraldo Teixeira	Brasil-PA	Walda Marques	Brasil-PA
Jair Junior	Brasil-PA	Yoshio Yamada (in memoriam)	Brasil-PA
Jocatos	Brasil-PA		
Jorge Eiró	Brasil-PA		
José de Moraes Rego (in memoriam)	Brasil-PA		

Apêndice 31**Arte Pará 2012****Júri de Seleção e Premiação**

Alexandre Sequeira
 Clarissa Diniz
 Delson Uchôa

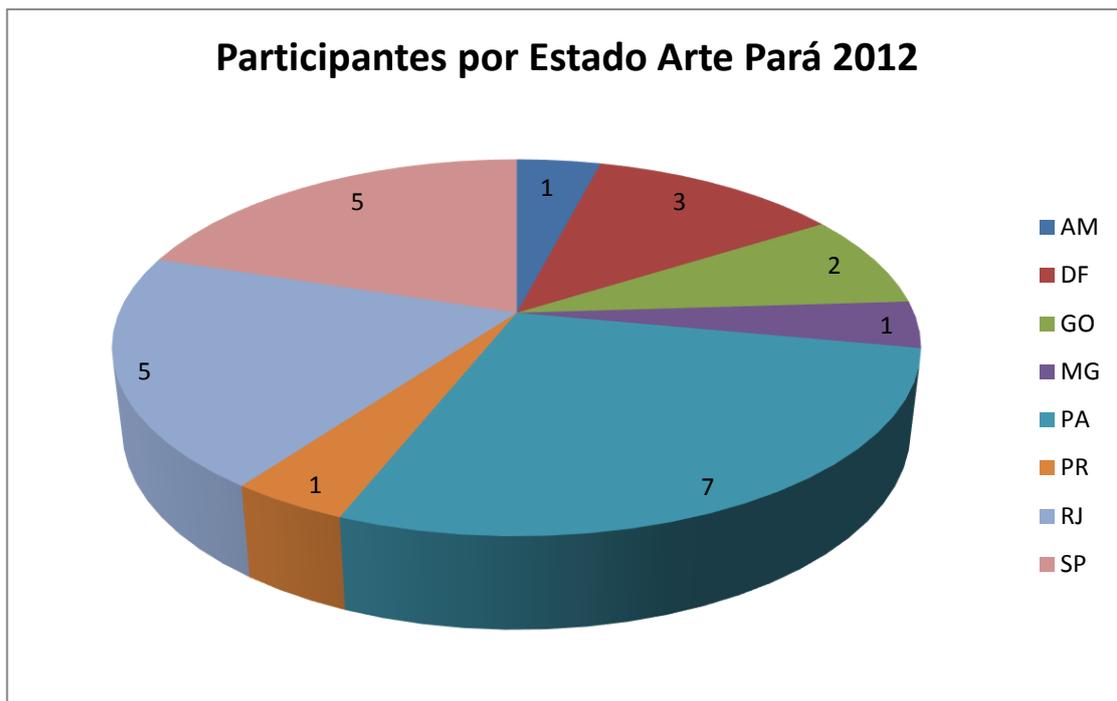
Paulo Herkenhoff
 Yuri Firmeza

Artistas Premiados

Grupo Empreza (GO) – Grande Prêmio
 Alice Lara (DF) – Prêmio Especial
 Corpos Informáticos (DF) – Prêmio Especial
 Pedro David (MG) – Prêmio Especial

Artistas Selecionados

Alexandre Paes	RJ	Pedro David	MG
Alice Lara	DF	Pedro Di Pietro	SP
André Terayama	SP	Raquel Versieux	RJ
Camila Soato	DF	Renan Teles	SP
Chico Fernandes	RJ	Sávio Stoco	AM
Corpos Informáticos	DF	Sergio Bonilha e Luciana Ohira	SP
Danielle Fonseca	PA	Sidney Amaral	SP
Emanuel Monteiro	PR	Teodoro Negrão	PA
Emídio Contente	PA	Thiago Castanho e Sérgio Coimbra	PA
Gilvan Tavares	PA	Victor De La Rocque	PA
Grupo Empreza	GO	Victor Garcez	RJ
Jorge Soledar	RJ	Yara de Pina Mendonça	GO
Paulo Sampaio	PA		



Artistas participantes da 31ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Alberto Bitar	PA
Alexandre Sequeira	PA
Berna Reale	PA
Delson Uchôa	AL
Guy Veloso	PA
Jorane Castro	PA
Paulo Nazareth	MG
Rodrigo Braga	PE
Thiago Castanho	PA

Apêndice 32**Arte Pará 2013****Júri de Seleção**

Cristina Tejo
 Janaína Melo
 Marisa Mokarzel

Paulo Herkenhoff
 Walda Marques

Júri de Premiação

Marisa Mokarzel
 Paulo Herkenhoff
 Walda Marques

Artistas Premiados

Corpos Informáticos (DF) – Grande Prêmio
 Ary Souza (PA) – Segundo Prêmio
 Karina Zen (SC) – Terceiro Prêmio

Artistas Selecionados

Alberto Bitar	PA	Luciana Magno	PA
Ary Souza	PA	Maria Beatriz Medeiros/ Informáticos	Corpos DF
Danielle Fonseca	PA	Maria Vitória Martins Barros	PA
Dirceu Maués	PA	Marina Boaventura	TO
Dirnei Freire Prates	RS	Melissa Barbery	PA
Egon Pacheco	PA	Paul Cezanne S. C. Moraes	GO
Gabriel Ivan Soeiro Bicho	RO	Paulo Sampaio	PA
Janaína Landini	SP	Raquel Versieux e Vicente Pessôa	RJ
Jose Francisco Ribeiro Solon	CE	Regina Ferreira Suriani	PA
Juliana Notari	PE	Victor De La Rocque	PA
Kammal Jamil Chaves João	RJ	Warlei de Assis Rodrigues	MG
Karina Zen	SC	Wenedy da Silva Filgueira	AC
Keyla Sobral	PA		



Artistas participantes da 32ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Federico Herrero	Costa Rica
Otoni Mesquita	Brasil - AM
Pablo Lobato	Brasil - MG
Thiago Martins	Brasil - MA

Apêndice 33

Arte Pará 2014

Júri de Seleção

Armando Queiroz
Éder Chiodetto
Ernani Chaves

Paulo Herkenhoff

Júri de Premiação

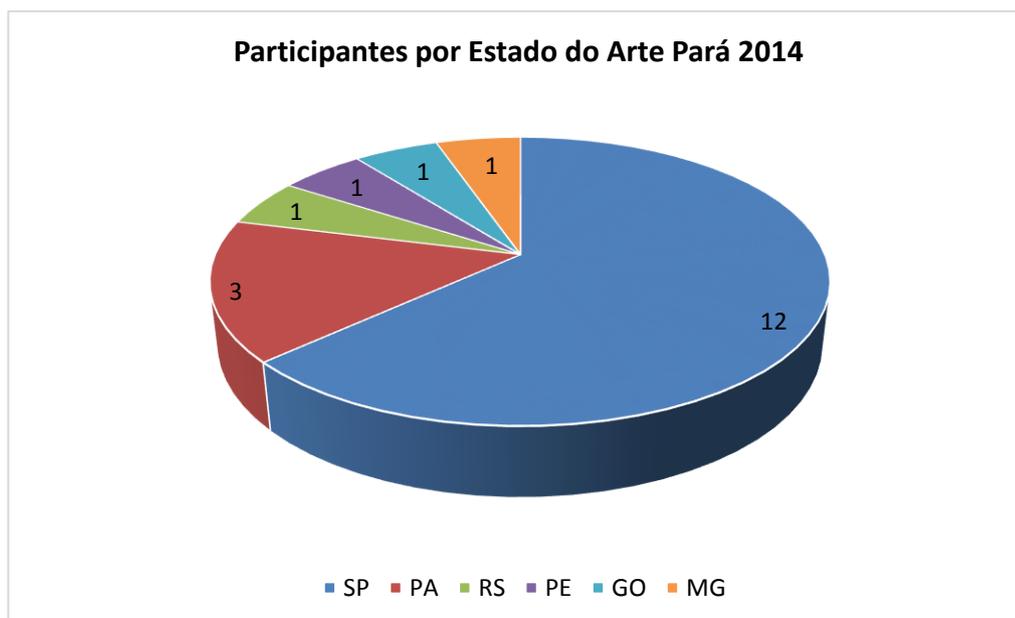
Armando Queiroz
Éder Chiodetto
Paulo Herkenhoff

Artistas Premiados

Luciana Magno (PA) – Grande Prêmio para Performance
Juliana Notari (PE) – Grande Prêmio para Performance
Costa & Brito (SP) – Grande Prêmio para Performance
Paul Setubal (GO) – Grande Prêmio para Pintura

Artistas Selecionados

Andrea Barreiro	SP	Luísa Nóbrega	SP
Costa & Brito	SP	Mariana Marcassa	SP
Davilym Dourado	SP	Melissa Barbery	PA
Dirnei Prates	RS	Paul Setúbal	GO
Edu Simões	SP	Pedro David	MG
Flora Assumpção	SP	Raquel Uendi	SP
Henrique César	SP	Ricardo Villa	SP
José Viana Júnior	PA	Rodrigo Arruda	SP
Juliana Notari	PE	Vitor Mizael	SP
Luciana Magno	PA		



Artistas participantes da 33ª Edição do Arte Pará distribuídos por Estados Brasileiros.

Artistas Convidados

Edivânia Câmara	Brasil -PA
Guy Veloso	Brasil -PA
Paulo Sampaio	Brasil -PA
Pierre Verger	França

Artistas Participantes da Mostra Amazônia Ciclos de Modernidade

Alexandre Sequeira	Brasil - PA	Margalho Açu	Brasil - PA
Antonieta Feio	Brasil - PA	Miguel Chikaoka	Brasil - PA
Antonio Landi	Itália	Octávio Cardoso	Brasil - PA
Antônio Parreiras	Brasil - RJ	Orlando Maneschy	Brasil - PA
Armando Queiroz	Brasil - PA	Oscar Ramos	Brasil - AM
Benedito Calixto	Brasil - SP	Osmar Pinheiro Junior	Brasil - PA
Claudia Andujar	Brasil - SP	Otoni Mesquita	Brasil - AM
Claudia Leão	Brasil - PA	Paula Sampaio	Brasil - PA
Elza Lima	Brasil - PA	Paulo Sampaio	Brasil - PA
Emmanuel Nassar	Brasil - PA	Pierre Verger	França
Felipe Augusto Fidanza	Portugal	Roberto Evangelista	Brasil - AC
George Huebner	Alemanha	Rodrigo Braga	Brasil - PE
Grupo Urucum	Brasil - AP	Ronaldo Moraes Rego	Brasil - PA
Guy Veloso	Brasil - PA	Sergio Cardoso	Brasil - PA
Hélio Melo	Brasil - AC	Turenko Beça	Brasil - AM
Jair Jacmont	Brasil - AM	Walda Marques	Brasil - PA
Luiz Braga	Brasil - PA		
Manoel Santiago	Brasil - AM		
Marcel Gautherot	França		
Marcone Moreira	Brasil - PA		

Apêndice 34**Arte Pará 2015****Artistas Convidados**

Ayrson Heráclito	BA
Bárbara Wagner e Benjamin de Búrca	AL
Carlos Melo	PE
Cristiano Lenhardt	RS
Daniel Lie	SP
Elza Lima	PA
Fabiana Faleiro	RS
Francisco Klinger Carvalho	PA
Luiz Baltar	RJ
Luiz Braga	PA
QUALQUER qUOLETIVO	PA
Rafael RG	SP
Romy Pocztaruk	RS
Virginia de Medeiros	BA
Wagner Barja	DF
Yuri Firmeza	CE