ARTE PARÁ:

VISUALIDADES LOCAIS E INTERCULTURAIS EM CIRCUITOS AMAZÔNICOS

John Fletcher*

Agenor Sarraf*

Ernani Chaves*

***Universidade Federal do Pará**

Resumo: O seguinte trabalho retoma uma discussão Crítica e Decolonial, dentro de uma leitura antropológica interpretativista, das primeiras edições do Salão Arte Pará (1982-1997), evento competitivo de artes visuais que ocorre na cidade de Belém, Estado do Pará. Desse modo, foi analisada a base conceitual inicial do evento e como se deu seu desenvolvimento e maturação, para refletir acerca do poder discursivo de circuitos expositivos de teor intercultural para uma região Amazônica. Buscamos conversar, principalmente, com escritos de Clifford Geertz e de Walter Mignolo, atravessados por outros focos de pensamentos advindos da orientação Pós-Colonial/ Decolonial, com ênfase em autores como, Inge Valencia, Adolfo Albán, Nestor Garcia Canclini, João de Jesus Paes Loureiro e Osmar Pinheiro Jr. Com o intuito de expor um olhar mais crítico sobre nosso presente assimétrico, esta pesquisa, parte de análises de uma pesquisa de doutorado, visa a conferir novas dimensões à dinâmica geral da experiência humana.

Palavras-chave: Artes Visuais; Arte Pará; Amazônia.

Abstract: The following paper resumes a critical and Decolonial discussion, inside an interpretative and visual anthropological reading, of the first editions of the Salon Art Pará (1982-1997), a competitive event of visual arts that takes place in Belém, State of Pará. In this sense, we analyzed the initial conceptual basis of the event and how the development and the maturation of its conceptual basis occurred, so we may reflect upon the discursive power of intercultural exposition circuits for an Amazon region. We sought to talk directly with the writings of Clifford Geertz and Walter Mignolo, transversed by other thoughts arising from the Postcolonial/ Decolonial guidance, with emphasis on authors such as Walter Mignolo, Inge Valencia, Adolfo Albán, Nestor Garcia Canclini, João de Jesus Paes Loureiro and Osmar Pinheiro Jr. In order to expose a more critical look at our asymmetrical present, this research, part of the analysis of a doctoral research, aims to provide new dimensions to the general dynamics of human experience.

Key-words: Visual Arts; Art Pará; Amazon.

Introdução

Diversos diálogos entre Artes Visuais e Ciências Sociais, mesmo em um contínuo processo de (re)construção, tem gerado horizontes mais complexos para a pesquisa acadêmica (FLETCHER *et al*, 2014; FLETCHER *et al*, 2015). Frente aos seus potenciais "interdisciplinares, os quais buscam evidenciar as coisas que escapam das classificações e dos paradigmas da ordem" (SILVA, 2005: 42), estes diálogos e reinscrições teóricas[1] advindas nesta esteira podem nos fazer vislumbrar perspectivas dinâmicas, talvez mais inclusivas e menos autoritárias (SARLO, 2000).

Franz Boas (1955), um dos primeiros antropólogos a discutir esta interface, destacou a indissociabilidade das artes com a cultura, por ser, ao mesmo tempo, faculdade primordial dos humanos e zona de impossibilidade para a existência de valores estáveis e estáticos – daí sua pertinência para funções não somente artísticas, mas teóricas, culturais, filosóficas, políticas, dentre outras (ver também PAREYSON, 2001). Por também serem tidas, em suas formulações polifônicas[2], por linguagens, estruturas, sistemas, atos, símbolos, padrões de sentimento (GEERTZ, 2008), estas proposições alocadas no território da produção geralmente imagética de sujeitos culturalmente diversos[3] ajudam a gerar outro ponto interessante de comparação e reflexão entre sociedades irregulares e interculturais (GLISSANT, 2005; ALVES, 2008; CAMPOS *et al*, 2012; GARCIA CANCLINI, 2012).

De modo aproximável e posterior, Alfred Gell (1998) também percorreu um roteiro análogo ao pensar as expressões artísticas sob uma abordagem antropológica. Observado o fato do autor considerar estas supracitadas expressões por vozes sociais alcunhadas sob

[1] Estas reinscrições podem ocorrer, principalmente, sobre operações limitantes, algumas vezes retóricas, sem um refinamento para se interpretar elementos relacionados a realidades irregulares e contextos específicos (BHABHA, 2003).

[2] 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 e VOLOSHINOV, 1997).

[3] 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; ALBÁN, 2011).

princípios comunicacionais próprios, não seria muito dificultoso buscar para a antropologia inspiração em outras disciplinas, principalmente as de cunho visual, como a estética, semiótica, história da arte, dentre outras, de maneira a compreender uma estrutura de pensamento próxima à da religiosidade, visto as artes apresentarem quase um caráter substitutivo ante um possível vulto laico-ocidental nos limites do contemporâneo[4].

Um terceiro antropólogo, a título desta breve introdução, George E. Marcus (2004), viu nesta convergência de campos uma aliança potencial para a Antropologia. De acordo com o pesquisador, este diálogo não somente criticaria esta última por um suposto não-esteticismo alocado em seu interior, como a chamaria para uma reestruturação de antigas representações tradicionais e funções documentais, aspecto este já estranhado e discutido pelo próprio *ethnographic turn* do Seminário de Santa Fé[5].

Frente a esses debates e interfaces inicialmente elencados, por conseguinte, é significativo observar em que medida a Antropologia e, por extensão, as Ciências Sociais, tem buscado novos limites e novas facetas interpretativas ao dialogar com o campo das artes visuais. Estas facetas, acreditamos, podem propiciar rastros denotativos e conotativos para se compreender a complexidade de relações sociais irregulares e particulares, alocadas em um contemporâneo intercultural e sequioso de alternativas outras de investigação, análise e compreensão para a pesquisa científica.

Em face aos argumentos expostos, portanto, o presente trabalho visa a reunir uma faceta interpretativa e historiográfica do Salão Arte Pará, com um recorte a partir da sua primeira edição, em 1982, até sua edição de 1997, período este de grande teor Decolonial, com ênfase nas suas narrativas curatoriais. Em protocolos metodológicos, o estudo foi configurado em uma frente diacrônica, a qual envolveu pesquisa documental nos relacionados

[4] O contemporâneo, para além da problemática envolvendo sua terminologia, pode ser tomado por 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).

[5] O Seminário de Santa Fé ocorreu na Escola de Investigação Americana de Santa Fé, Nuevo México, em 1984, e teve seu tema central em torno da redação do texto antropológico, da autoridade etnográfica e da relação entre pesquisador e seus pesquisados (ROCHA e ECKERT, 1998).

catálogos do Salão, tangenciada por análises de textos de artistas, críticos, curadores, mais edições contextuais do jornal *O Liberal* sobre as atividades do Arte Pará[6]. Este grupo de documentos, também tomado como parte de uma experiência memorial e conceitual inter-relacionada discursivamente (PORTELLI, 1997; THOMPSON, 1997; LE GOFF, 2010; BENJAMIN, 2011), ajudou a conferir um tiro de largada para os entendimentos e representatividades capazes de fornecer um ângulo de visão para uma interpretação antropológica elaborada a partir de uma alcunhada periferia global.

Aliada a esta frente documental, entrevistas fechadas e abertas[7] 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 coerente[8] 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).

---

[6] 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 nos concedeu inúmeros dos catálogos que também não tínhamos fisicamente.

[7] Inicialmente, foi tomado 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, passamos para 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.

[8] Como observou James Clifford (1998: 58), uma pesquisa coerente "pressupõe um modo controlador de autoridade".

Para um aprofundamento destes aspectos metodológicos, certas exemplificações com algumas das obras de arte que fizeram parte deste percurso do Arte Pará foram estabelecidas, 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 local e global. Estas exemplificações com obras participantes, igualmente alicerçadas por diálogos entre a antropologia e o estudo da imagem, conferiram um andamento em que as mesmas foram tidas como informantes capazes de iluminar descrições inteligíveis para falar sobre a regularidade de tempos e espaços, sem dirimir particularidades.

O Salão Arte Pará, mesmo ante à pequena quantidade de pesquisas acadêmicas, é um marcador para as artes visuais feitas e apresentadas em Belém, Pará, com espaço na mídia e referencial para artistas e curadores, não somente locais. E observado o fato da própria pesquisa antropológica ter ainda discretas relações com práticas artísticas institucionais e recentes, 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 e curatoriais, tecidas plurivocalmente, por meio de agenciamentos transculturais, em uma metrópole e, por extensão, em circuitos da região amazônica.

Primeiros Anos

O Arte Pará, evento de artes visuais realizado em Belém, Pará, com moldes competitivos, e que possui dimensões interculturais desde suas primeiras realizações, teve sua primeira ocorrência no ano de 1982 e logo foi acordado para ter a abertura de sua mostra expositiva na quinta-feira que antecede o Círio de Nazaré[9]. Delineado a partir de uma reunião de artistas, a qual foi idealizada e capitaneada pelo jornalista e Presidente do Grupo Liberal[10],

[9] 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, em pouco tempo esta data ficaria tradicionalmente estabelecida para o vernissage do Salão.

[10] 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, este projeto de mostra visual 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, a qual lhe outorgou o título de um dos maiores e mais longevos Salões privados de artes visuais do país (MACHADO, 2011).

Com 36 edições ininterruptas desde 1982 (com base em suas edições até o presente momento, em 2017), este Salão é um marcador não somente para o cenário artístico e conceitual belenense, mas para o próprio panorama nacional das artes visuais. Organizado pela Fundação Rômulo Maiorana, com a primeira diretoria executiva a cargo de Sônia Renda, sua mostra é alvo de um número muito significativo de participantes não somente paraenses, sejam eles curadores, artistas selecionados, convidados e membros de Júri[11]. 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 Elsje Lagrou (2003) apontou, quando observou em circuitos de arte, um fluxo de visibilização de culturas, de suas "autenticidades" e vitalidades.

As primeiras edições do evento foram chamadas de Salão Liberal e, mesmo frente à ausência de um desenho curatorial, congregou uma série de nomes para compor o inaugural Júri de Seleção, caso dos artistas Ruy Meira e Osmar Pinheiro Jr., e do ensaísta e representante da cultura amazônica, neste contexto de recolocação cultural, João de Jesus Paes Loureiro (O LIBERAL, 1982; MACHADO, 2011).

Segundo Alexandre Sequeira[12], professor do curso de Graduação em Artes Visuais/UFPA, artista e curador de diversos momentos do Salão:

Rômulo Maiorana. As Organizações Rômulo Maiorana são grandes rivais do Grupo RBA de Comunicação, pertencente ao político Jáder Barbalho (PMDB), e possuem, no governo do Estado, ligado ao partido do PSDB, o seu maior cliente (ver mais em PINTO, 2013).

[11] O Júri de Seleção e, posteriormente, o Júri de Premiação buscavam congregar 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.

[12] A entrevista com Alexandre Sequeira foi realizada no dia 22/10/2014.

> "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 *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).

Para termos de pesquisa documental, o Arte Pará pôde, mais efetivamente, declarar 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 (esta atuação só seria efetivada, em vias de fato, no ano de 1990 com a oficialização do curador Paulo Herkenhoff). Nesse caso, os supracitados membros 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 oportunidade conceitual. Seja como for, foi por meio dessas alternativas outras de mapeamento teórico de alguns dos membros do Júri que se buscou inicialmente observar qual intento poderia conferir alguma carga de coesão expositiva para os primeiros anos do Arte Pará, intento este declaradamente alinhado a uma ideia 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*, ocorrido após à abertura do Salão, já no ano de 1984, em Manaus, paralelamente ao *7º Salão Nacional de Artes Plásticas*. O evento, organizado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), sob direção de Paulo Herkenhoff (HERKENHOFF, 1985; MOKARZEL e 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, João de Jesus Paes Loureiro[13] 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

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

> 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. [...] 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" (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[14], 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 professor e artista visual, 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

[14] Para Pinheiro Junior (1985), o processo de colonização no Nordeste, por exemplo, massacrou, em grande medida, a cultura local, gerando um novo substrato cultural.

Sensível, Cosmovisão, Ensinamento e Ancestralidade, firmava-se, nesse caso, como estratégia silenciosa de resistência cultural – ou o que o mencionado artista cunhou por estética do prazer.

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 (FotoPará[15]), organizada pela emergente associação Fotoativa, capitaneada por Miguel Chikaoka[16], na extinta Galeria Ângelus[17].

> "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

[15] 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 renomada FotoAtiva, gerida paralelamente à fundação do Grupo FotoPará e mais tarde transformada em Associação (MOKARZEL, 2014).

[16] 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 (MOKARZEL, 2014).

[17] A Galeria Ângelus, primeira galeria pública de Belém, funcionou no Theatro da Paz, sendo localizada na área do *foyer* do prédio. Neste mesmo prédio funcionou a Galeria Theodoro Braga, já nos fundos do teatro, na 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).

> 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 sintonizou-se com alguns dos discursos decolonizadores 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 (ver também PAES LOUREIRO, 2008).

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 (2003), alguns anos mais tarde, marcaria como a reinscrição política do signo, de acordo com novos lugares de enunciação (ver também SCHMIDT, 2011).

A antropóloga Inge Valencia (2011), quando de seu estudo sobre as genealogias de um pensamento decolonial na América Latina, é passível aqui de ser tomada como paralelo historiográfico para se aprofundar à 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 (MIGNOLO, 2003).

A primeira geração, nesse caso, emergente no final do século XIX, 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 também 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, trouxe discussões 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 desenvolvimento 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. De certa forma, esta geração foi responsável por toda uma rede de ideias retroalimentares para se problematizar, mais à frente, condições geo-históricas na América Latina (VALENCIA, 2011).

As gerações mencionadas por Inge Valencia são importantes para se revelar entendimentos constituintes e fundadores para os questionamentos sobre a colonialidade e a libertação. Elas trouxeram não somente ativistas, como escritores, antropólogos, filósofos, políticos, teóricos da literatura, entre outros intelectuais, de maneira a irrigar um solo politizado, difuso e intenso para entendimentos perspectívicos de dilemas empíricos e epistemológicos na América Latina, distinto em muitos aspectos do pensamento Pós-Colonial desde suas genealogias[18] 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, de maneira a apoiar e divulgar nomes locais como os de P. P. Condurú, Ruy Meira (Figura 01), Dina Oliveira, Alexandre Sequeira, Acácio Sobral, Emmanuel Nassar, Marinaldo Santos, Rosângela Britto, Luiz Braga, dentre tantos outros (MEDEIROS, 2012).

[18] Para um maior entendimento dessa dissenção entre o pensamento Pós-Colonial e o pensamento Decolonial, Walter 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 e MENDIETA, 1998).

Figura 01. *Forma*, de Ruy Meira. Fonte: Arte Pará, 1986.

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 nos 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 –, a escultura *Forma*, sugeriu um diálogo com esta sua própria percepção e atuação pictórica abstrata, 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 semitotem 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 interesse 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 obediência[19], capaz de converter a diversidade cromática, étnico-racial e os modos de vida de sociedades não hegemônicas em uma narrativa reducionista e falsa de uma universalidade da arte (ALBÁN, 2011).

É oportuno mencionar, ademais, que naquele mesmo ano de 1986, exatamente em abril, poucos meses antes da abertura da 5º edição do Arte Pará, o jornalista Rômulo Maiorana faleceu, o que, definitivamente, representou que mudanças, de maneira inevitável, estavam por vir. Ainda que com uma tônica em certo sentido política e alinhada à ação cultural da Funarte para este contexto e para o momento de abertura do país a um novo eixo democratizador, estas mudanças se fizeram observáveis na edição de 1987, as quais trariam sua reconfiguração, desenvolvimento e maturação. Tais alterações foram: a troca 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 Herkehhoff – a chegada deste último oficializaria o início de uma trajetória relevante aos futuros desenhos curatoriais

[19] 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).

do Salão, ainda que, neste momento, não houvesse tal definição, com um consequente aumento do seu capital simbólico[20]. 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).

Amazônia: Novos Repertórios no Mapa Artístico Brasileiro

A partir de 1990, a oficialização de desenhos curatoriais trouxe Paulo Herkenhoff, reiteremos, como 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 consequentes – 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 e a cena cultural local com novos panoramas e dilemas conceituais, muitos deles emblemáticos para se estabelecer pontos de conexão e transformação de uma trajetória também pertencente à História da Arte Paraense.

De acordo com Marisa Mokarzel[21], curadora participante e membro de Júris do Salão em diversas ocasiões,

> "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

[20] 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.
[21] A entrevista com Marisa Mokarzel foi realizada no dia 08/12/2014.

> 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 fim dos anos 1980 e 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 Claudio De La Rocque – este último como assistente curatorial – firmou a continuidade de um projeto de Salão competitivo, então repensado para adquirir uma ressonância de interesse maior para outros artistas do país.

A primeira fase de Paulo Herkenhoff à frente da curadoria geral do Arte Pará se prolongou até o ano 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, antigo curador assistente ao lado de Herkenhoff, assumiu a função de curador geral do Arte Pará pelo breve período entre os anos de 1998 e 1999, ao passo que Jussara Derenji permaneceu na curadoria geral para a edição do ano de 2000, sendo substituída pela curadoria geral de Marcus Lontra[22] entre os anos de 2001 a 2004.

A décima edição do Salão, em 1991, pode aqui ser tomada como um significativo exemplo para se compreender a tônica desta segunda fase do Arte Pará. Com Herkenhoff na

[22] 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).

curadoria principal e De La Rocque na assistência curatorial, esta edição rascunhou 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).

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, 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 enfatizar, sob um ponto de vista metonímico para a primeira fase do Salão, 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 irrepetíveis e complexas (uma unidade cultural relativista) (BOAS, 1955). Longe de configurar elementos artísticos objetificados e destituídos de contexto, os empreendimentos curatoriais deste Arte Pará 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 prenhe de debates a partir de distintas posições valorativas.

Algumas análises levantadas por Almeida (1998), quando de suas pesquisas sobre o Culturalismo, fizeram-se convergentes aos desenhos curatoriais de Paulo Herkenhoff entre os anos de 1990 a 1997. 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). Aplicável, em grande medida, 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 e MOREIRA LEITE, 1998; PELLEGRINO, 2007).

Para exemplificar algumas dessas análises em questão, podemos elencar a obra *Ponta D'areia* (Figura 02), do fotógrafo paraense Luiz Braga, ganhadora do Grande Prêmio da edição de 1988, conferido pelo Júri de Seleção e Premiação então formado pelo filósofo Benedito Nunes; pelo próprio curador Paulo 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 paraense Max Martins (ARTE PARÁ, 1988).

Figura 02. *Ponta D'areia*, de Luiz Braga. Fonte: arquivo do artista Luiz Braga.

A fotografia de Luiz Braga, por destacar modos de vida e sujeitos amazônicos, com destaque para a presença negra na região, com as consequentes apropriações desiguais dos seus bens econômicos e culturais, bem evidenciou uma estética híbrida 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 negro em primeiro plano, em contraste com um pôr-do-sol pitoresco e romântico ao fundo, discursos visuais feitos dentro de um determinado contexto, para si e suas alteridades.

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 (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 etnicamente sociais. 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 (WILLIAMS, 1973).

Possível representante de alguns dos ensejos com enredos Culturalistas, a inserção de *Ponta D'areia* em meio ao recorte conceitual desta fase segunda do Arte Pará bem se estabeleceu 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 e por uma maior proximidade geoculturais. De certo modo, certo senso Culturalista, pensamos, 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.

Algumas Considerações

Com o Arte Pará de 1986, encerrou-se uma primeira fase do evento, na qual as diferentes Amazônias, com suas amplas formações assimétricas e "distanciadas" dos maiores centros de produção artístico brasileiros, a exemplo de seus modos de ser e viver, diferenciados e relacionais, 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. Por conseguinte, como bem pôde ser detectado no decurso dos primeiros anos deste trabalho, 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 decolonizadores, 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. 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 ainda maior nos anos de 1985 e de 1986, com 44 e 74 artistas selecionados, mas não mais somente paraenses. Por meio desses dados, é inevitável não pensar em como esse grande circuito de 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 (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.

Com o término do ano de 1997, encerrou-se um período extremamente produtivo em que o Arte Pará saiu de uma condição ainda experimental, sem desenhos curatoriais estabelecidos, para o desenvolvimento de uma própria narrativa, com difusão e reconhecimento no restante do país. Frente a esse agrupamento de anos, 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 à Amazônia, o que por si só já apresenta uma faceta política alocada nos termos da execução.

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. 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 e temáticas locais.

Referências bibliográficas

ALBÁN, A. 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.

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.

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.

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.

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, 2011, pp. 222-232.

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, 2003, pp. 292-325.

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

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

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.

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

CLIFFORD, J. 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.

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.

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

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.

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.

GELL, A. **Art and Agency**: na Anthropological Theory. Oxford: University Press, 1998.

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

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

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

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.

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

_____. 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.

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

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

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

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.

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.

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. **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.

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

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.

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

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. Disponívem 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.

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.

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.

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.

SARLO, B. **Cenas da Vida Pós-Moderna**: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina. São Paulo: Editora UFRJ, 2000.

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.

SILVA, R. A. Entre "Artes" e "Ciências": a Noção de Performance no Campo das Ciências Sociais. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, n. 24, Porto Alegre, 2005, pp. 35-65.

SOBRAL, A. **Momentos Iniciais do Abstracionismo no Pará**. Belém: IAP, 2002.

THOMSON, A. Recompondo a Memória: Questões sobre a Relação entre a História Oral e as Memórias. **Projeto História 15**, São Paulo: EDUC, 1997, pp. 51-71.

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.