



BELÉM, NEOCOLONIALISMO, HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Gil Vieira Costa

história da arte contemporânea
arte contemporânea brasileira
neocolonialismo Belém

Este artigo apresenta um estudo da polêmica entre os artistas José de Moraes Rego e Osmar Pinheiro quanto à arte paraense das décadas de 1960 e 1970, abordando as questões do neocolonialismo e da proposição da produção artística contemporânea em Belém, Pará, enquanto objeto de estudo para a historiografia da arte contemporânea brasileira.

Para adentrar a arte contemporânea brasileira

Eu me lembro que tem uma história muito engraçada, justamente em cima desse lance do provincianismo. Tem um pintor da cidade que dizia que foi ele quem trouxe, do Rio de Janeiro pra Belém, o abstracionismo. Então a gente dizia, curtindo em cima da história, que ele deve ter trazido o abstracionismo dentro de uma caixinha, e que não mostrava pra ninguém. Ele chegou aqui, saltou do avião com aquela caixinha, guardou, e não mostrava pra ninguém. Até que fez uma exposição e finalmente inaugurou o abstracionismo em Belém. Ele conta, e é uma coisa que ele considera parte importante de seu currículo, ter trazido o abstracionismo a Belém.¹

BELÉM, NEOCOLONIALISM, HISTORY AND HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN CONTEMPORARY ART | This work presents a study of the controversy between artists José de Moraes Rego and Osmar Pinheiro with regard to art from the State of Pará, Brazil, in the 1960s and 1970s. It addresses the questions of neocolonialism and the approach to contemporary art production in Belém (Pará) as an object of study for the historiography of Brazilian contemporary art. | Contemporary art history, Brazilian contemporary art, Neocolonialism, Belém

É dessa maneira bem pouco polida que o artista paraense Osmar Pinheiro (1950-2006) inicia a polêmica aqui relatada. Apesar de não citar nomes, seu alvo é claramente o conterrâneo José de Moraes Rego (1926-1990), primeiro artista a realizar uma exposição abstracionista em Belém. Mais do que uma quere-

Osmar Pinheiro ao lado de obra não identificada
Catálogo da exposição Artistes de l'Amazonie, Governo do Estado do Pará, 1977

la entre pintores, a citação acima permite entrever outras questões mais amplas e mais interessantes, que são propriamente o tema sobre o qual me debruçarei: provincianismo, neocolonialismo cultural e arte contemporânea no Brasil.

Neste artigo proponho a produção artística contemporânea em Belém como potente objeto de estudo para demonstrar a complexidade das relações que estabeleceram a contemporaneidade artística no Brasil. A partir de Belém, podemos entrever trocas culturais entre centros e periferias culturais brasileiros, e destes últimos com centros culturais estrangeiros.

Reflico sobre tal cenário especialmente no decorrer da década de 1970. Indico modos de interação entre Belém e as capitais culturais brasileiras durante o período em questão, que podem ser resumidos nas tensões entre o que se denominou neocolonialismo e as respostas encontradas pelos artistas para negá-lo. Da mesma maneira analiso o modo como o desenvolvimento de um panorama artístico identificado como “contemporâneo” gerou tensões entre gerações de artistas e exemplifico por meio desse caso entre Osmar Pinheiro e Rego. Ambos buscaram, no campo do discurso, afirmar para sua própria geração a origem (no sentido genealógico) da contemporaneidade artística paraense.

O que, porém, considero aqui arte contemporânea? Parto do princípio de que a contemporaneidade nas artes visuais está vinculada a um determinado tipo de prática que rompe com os procedimentos usuais da arte modernista: *grosso modo*, a noção de autonomia da arte, o ideal de progresso ou busca do novo, entre outras características. Há pelo menos duas possibilidades para cercar o conceito: a primeira, a partir das características contemporâneas da produção em questão; a se-

gunda, a partir de um recorte temporal, no qual a década de 1960 marca a transição para a contemporaneidade. Obviamente, não é fácil separá-las.

E o que quero dizer com a expressão arte contemporânea brasileira? O adjetivo territorial/cultural pode ser tomado ao pé da letra? Falamos aqui, de fato, de uma arte que seja a síntese da cultura nacional? Obviamente existem modos privilegiados de adentrar esse tema, por meio de recortes específicos, que podem ser percebidos na maior parte da historiografia sobre ele. A produção da Região Sudeste do país aparece com bastante proeminência na história da arte que se narra a respeito do Brasil.

Belém pode ser outra entrada. O que, entretanto, se acrescenta e o que se perde ao se fazer essa opção?

Arte contemporânea em Belém

O argumento mais recorrente para defender o estudo de determinados centros em detrimento de outros está ligado, por um lado, às inovações produzidas e, por outro, à projeção no circuito nacional (e quiçá internacional). Considero esse argumento incorreto, pois está vinculado a premissas que refletem o ideal de progresso na arte: o novo. Está vinculado também a premissas de que a projeção em grandes centros culturais está ligada prioritariamente a peculiaridades estéticas ou artísticas, desconsiderando a importância das características sociais, econômicas, geopolíticas etc.

A historiografia da arte brasileira em geral tratou da questão por meio de terminologias dicotômicas: de um lado os centros ou capitais, de outro as periferias ou províncias. Cabe aprofundar a discussão e superar tal modo polarizado de estudar essas relações, passando a encará-las como “zonas de contato” que permitem trocas, fluxos e o

surgimento de formas culturais peculiares. Ao se estudar a história da arte contemporânea brasileira, por exemplo, a partir do prisma das relações entre grupos artísticos de cidades diversas, será necessário pensar o anacronismo na arte e a complexidade dos contextos sociais que originaram aquilo que depois se estabelecerá como cânone.

Do final dos anos 50 aos 70, Belém experimentou um ciclo novo de políticas públicas nacionais voltadas para a região, principalmente quanto a sua “integração” ao Brasil, por meio da abertura de rodovias como a Belém-Brasília e a Transamazônica. Intercâmbios culturais bastante diversos são estabelecidos, e a arte contemporânea na cidade é influenciada diretamente por essa conjuntura. Aponta-se, por exemplo, a fronteirização assumida pela produção artística, que vai buscar nos elementos identitários da cultura local os signos que a diferenciariam da produção estrangeira. Fábio Fonseca de Castro² elabora o conceito de “moderna tradição amazônica” para se referir a esse processo, indicando o modo como a classe artística em Belém construiu sua identidade em oposição à arte estrangeira, e simultaneamente estabeleceu as bases dessa identidade nas populações e culturas tradicionais da Amazônia.

Se por um lado os anos 1960 e 1970 trazem a estruturação de um circuito de artes plásticas para Belém, por outro lado promovem também a transição de um paradigma modernista para um paradigma de arte contemporânea. Como se vê, essa mudança não ocorreu sem provocar conflitos.

Das províncias e periferias às zonas de contato

As discussões a respeito da relação centro/periferia que aconteciam em Belém, como a que se deu entre Osmar Pinheiro³ e Rego⁴ em 1979, não eram fenômeno isolado. O pensamento local já

vinha amadurecendo tais discussões há mais de 20 anos. Penso, sobretudo, nas propostas do grupo do Utinga e posteriormente do Clube de Artes Plásticas da Amazônia, em Belém, a respeito de modernização cultural da produção artística local, propostas que podem ser conferidas no estudo de Acácio Sobral;⁵ e nos apontamentos de Márcio Souza⁶ sobre o provincianismo em Manaus, Amazonas. Em outra perspectiva, também podemos ver como tal problemática reverberava no hemisfério norte do planeta: cito aqui o artigo de Terry Smith⁷ discutindo o provincianismo na Austrália, e o texto de Carlo Ginzburg,⁸ publicado originalmente em parceria com Enrico Castelnuovo em 1979, discutindo a relação entre centro e periferia a partir da história da arte na Itália.

As produções artísticas do Brasil, assim como da maior parte dos países que compunham o que se chama de América Latina, também foram foco de reflexões a respeito das relações entre nacionalismo e internacionalismo. Na década de 1970 os exemplos mais significativos dessas questões foram o Symposium on Latin American Art & Literature, realizado em outubro de 1975 na Universidade do Texas, em Austin (EUA), e o Simpósio da I Bienal Latino-americana de São Paulo, em novembro de 1978.

É claro que no período referido essa discussão pedia bastante para certa radicalidade, apontando para centros opressivos e periferias quase sem nenhuma autonomia. Os termos do debate foram continuamente recolocados e rediscutidos, e hoje as posições adquirem diversos matizes. Neste texto, para me referir a cidades como Belém, quero adotar a noção de “zona de contato”, que trago a partir de Mary Louise Pratt.⁹ Para essa autora, que aborda especificamente o período colonial, as zonas de contato são “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam

uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação”.¹⁰ A expressão também evidencia as dimensões interativas e improvisadas dos encontros proporcionados pelo contato de sujeitos díspares, separados por discontinuidades históricas, geográficas e culturais.

Quando me refiro ao mundo da produção artística em Belém nos anos 70 como zona de contato, quero me reportar aos diversos fluxos de sujeitos e imaginários distintos que transpassaram a cidade naquele período, seja de maneira presencial ou pelos meios de comunicação. Podemos falar principalmente em três pontos inter-relacionados:

- a) os diversos artistas estrangeiros ou de outros estados brasileiros que circularam e até lecionaram pintura na cidade, em meados do século 20;
- b) a circulação de teorias, conceitos, obras e ima-

ginários (artísticos ou não) entre os grupos sociais de Belém, perceptível por meio do estabelecimento de programas artísticos locais a partir dos cenários estrangeiros, como maneira de reagir positiva ou negativamente a contribuições de outros centros culturais;

c) as viagens e migrações de artistas locais para outras cidades, como forma de: estabelecer relações, prover atualização e formação, atingir outros circuitos artísticos, expandir o campo profissional, entre outros objetivos.

Uma polêmica nas páginas de um caderno de cultura

Para nos aproximar um pouco mais desse contexto, passemos agora ao conjunto de textos publicados nas páginas do jornal *O Estado do Pará*, em 1979 e 1980, averiguando o conflito velado entre

os artistas Rego e Osmar Pinheiro. Os discursos que permeiam tais textos permitem entrever que as gerações representadas por um e outro artista (separados por quase 25 anos de idade) experimentavam certa tensão a respeito de qual das duas seria, de fato, a que teria “originado” a arte contemporânea em Belém. Mas quem são esses dois artistas?

José Pires de Moraes Rego atuou em diversas frentes. Médico e professor universitário

Registro de conversa entre Afonso Klautau, Januário Guedes, Márcio Souza (à direita), Marli Gonçalves, Osmar Pinheiro (ao centro), Paulo Chaves Fernandes, Raul Tadeu e Vicente Cecim. A produção cultural na Amazônia, jornal *O Estado do Pará*, 23 de dezembro de 1979, Caderno D, p. 11



no curso de medicina da UFPA, além de folclorista e artista plástico. Iniciou sua trajetória artística em 1959, com uma exposição abstrata que se tornou conhecida como a primeira do tipo em Belém. Em 1976 realizou sua segunda individual, Retrospectiva folclórica, em que abandona de vez a abstração e parte para uma pintura simbólica, de visualidade semelhante ao naif. Posteriormente desenvolveu produção que ele próprio denominou conceitual, ainda ligada à importância de sua estética visual simbolista.

Osmar Pinheiro de Souza Júnior pertencia a uma geração posterior à de Rego. Arquiteto formado pela UFPA em 1972, sua carreira nas artes passa por exposições e premiações importantes no contexto local, como o primeiro lugar conquistado no Concurso de Pintura do Banco Lar Brasileiro, em 1970, a frente de nomes já estabelecidos como Benedicto Mello e Ruy Meira. Em 1973 tornou-se professor do curso de educação artística da UFPA. Cursou mestrado em Arte na USP, de 1986 a 1989, e recebeu neste último ano bolsa da Guggenheim Foundation para atuar em Berlim. Após esse período, viveu em São Paulo até 2006, ano de sua morte.

Distinção entre os dois artistas que convém salientar é a presença da Escola de Arquitetura da Universidade do Pará (posteriormente UFPA), fundada em 1964 (depois de Rego já se ter iniciado nas artes), influenciando toda uma geração de artistas plásticos que se destacaram a partir dos anos 70. Além de Osmar Pinheiro, naquela época também iniciaram a atuação artística na Escola de Arquitetura Waldir Sarubbi, Dina Oliveira e Emanuel Nassar, que depois se projetariam no cenário nacional.

A Escola de Arquitetura começou a funcionar com corpo docente trazido do Rio Grande do Sul, e seu ensino estava bastante ligado às artes plásticas. Um

desses professores era Bohdan Bujnowski, polonês radicado no Brasil, cuja atuação no ensino pedia bastante para as artes plásticas. Outro era Jorge Derenji, que afirmou, a respeito de sua formação em Porto Alegre, ter-se dado por muito tempo na UFRGS o entrelaçamento entre artes plásticas e arquitetura.¹¹ Quero salientar, neste ponto, o quanto a criação da Escola de Arquitetura da UFPA constitui um espaço de fluxo cultural ocorrido, a princípio, entre o que muitos considerariam duas periferias. Longe de dependência direta da cena cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo, o que vemos nas artes plásticas da década de 1970 em Belém é a influência gaúcha, da qual, por enquanto, esta pesquisa só pode oferecer compreensão superficial. Por outro lado, vislumbra-se também o quanto essas duas cidades (Belém e Porto Alegre) são, a seu modo, espaços de conexões culturais diversas, dado o trânsito peculiar de pessoas que acolheram durante o século 20.

Em dezembro de 1979, Osmar Pinheiro já possuía certa projeção tanto em círculos locais quanto no cenário nacional. Naquele momento aguardava a abertura do II Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela Funarte no Rio de Janeiro, em que havia sido premiado. Em Belém, preparava a inauguração da Galeria Um – empreendimento coletivo do qual fez parte, que tinha como funções tanto a exposição quanto a comercialização de obras, além de pretender ser um espaço de formação.¹² Mais do que isso, para Osmar Pinheiro a Galeria Um era uma forma de responder à “necessidade de um mercado de trabalho para o artista plástico em Belém, pois o campo para um trabalho profissional de artes plásticas até agora [1979] tem sido o sul do país”.¹³

Por seu lado, Rego também ganhava cada vez mais reconhecimento na cidade – após suas duas primeiras exposições individuais, participou, ao

lado de Osmar Pinheiro e de outros artistas iniciantes e consagrados de Belém, da exposição coletiva 13 artistas paraenses, que inaugurou a Galeria Theodoro Braga do Governo do Estado do Pará em março de 1977, e no mês seguinte foi montada no Hotel Méridien em Paris com o nome *Artistes de L' Amazonie*, sob patrocínio da companhia aérea Air France, tendo as obras sido incorporadas ao acervo da Seção América do Sul do Musée de l'homme, na França, após o término da exposição.

Em novembro de 1979 realizou sua terceira individual, *O belo e o macabro*, na Galeria Theodoro Braga. Foi nesse contexto que Osmar Pinheiro proferiu as palavras que abrem este artigo. A provocação não passaria despercebida, sendo prontamente replicada:

*Nunca disse a ninguém que fui eu quem "trouxe", do Rio de Janeiro pra Belém, o abstracionismo. O que fiz foi a primeira exposição de pintura inteiramente abstracionista no Estado do Pará. (...) A gozação do entrevistado, a mim dirigida, deve, na realidade, ser dirigida ao ilustre pintor conterrâneo Ruy Meira, que foi quem, efetivamente, "trouxe o abstracionismo" ao Pará (...) sintetizado sob a forma de um quadro, não me lembro de que autor, e acredito que, seguramente, debaixo do braço, ao saltar do avião aqui em Belém. Mas ele não o guardou em segredo, pois o mesmo foi mostrado e discutido por todos os artistas que compúnhamos o chamado grupo do Clube de Artes Plásticas da Amazônia.*¹⁴

Há aí um debate sobre a relação centro/periferia, assim como um conflito de gerações pela requisição da origem da atualização artística na cidade, argumentada pelos artistas. Os discursos de Osmar Pinheiro deixam transparecer a convic-

ção de que o cenário artístico em Belém estava estagnado e que sua geração construiu "as mais importantes contribuições ao movimento de artes plásticas no Pará" naquele momento, assim como deu "os primeiros passos para uma consciência, avaliação e sistematização" das experiências artísticas na região.¹⁵ Por outro lado, para Rego¹⁶ foi sua exposição em 1959 que "permitiu que anos mais tarde ele [Osmar Pinheiro] e o seu grupo pudessem apresentar, aqui, os seus objetos de plástico, caixas, caixinhas e caixões de madeira, papelão e não sei mais que material". Sente-se uma tensão iminente em torno do abstracionismo (que simboliza a relação com a cultura estrangeira de maneira geral) e de sua importância para a construção de uma contemporaneidade artística local.

Em 1984, no seminário *As Artes Visuais na Amazônia*, realizado pela Funarte na cidade de Manaus, Osmar Pinheiro¹⁷ retomará a questão de maneira ainda mais incisiva:

a história das artes plásticas neste século na Amazônia e em particular no Pará, foi na verdade uma sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade, que reproduziram tardiamente os ecos distantes da arte moderna e que o isolamento aliado à condição de prática de uma pequena elite, sequiosa de diferenciação cultural, determinou uma forma de estagnação cujas consequências se fazem sentir ainda hoje.

Para ele, a cena artística na Amazônia padeceu sempre de certa "esquizofrenia cultural", indicando os modos de buscar adequar-se a modelos externos sem chegar a constituir estrutura própria. O "contato [do artista local] com a contemporaneidade se fez superficialmente via literatura, cinema, música, formas de cultura de veiculação em escala industrial".¹⁸ Pode-se perceber um in-

teresse implícito de Osmar Pinheiro: afirmar sua geração como aquela que atualizou a cena artística na Amazônia e, simultaneamente, a inscreveu no circuito nacional, por meio da conjugação de saberes locais e estrangeiros.

A importância da produção artística mais recente, vista no seu conjunto, é a de uma mudança de ótica, que aponta para a tentativa de reversão desse quadro.

O mergulho de qualidade na realidade cultural amazônica operado por alguns de seus maiores artistas (...) traz no seu bojo o esboço de um projeto capaz de se articular como conhecimento e contribuição à arte brasileira.

Daí o sentido desse “voltar-se para si mesmo” da perspectiva de uma visão não excludente das questões que informam a arte contemporânea.¹⁹

Não quero deter-me na questão de uma suposta origem da arte contemporânea em Belém. Quero antes ater-me ao fato de que ambos os artistas, apesar das mútuas acusações, pensavam de maneira muito semelhante pelo menos a respeito de uma coisa: esse inimigo comum, por vezes denominado provincianismo ou colonialismo cultural. Ambas as gerações de artistas deixam transparecer nos textos do período que a arte, naquele momento, deveria oferecer respostas a essa grande questão que se impunha à região.

Conclusão: a questão do neocolonialismo

Visto como um conjunto de agenciamentos internos e externos, o neocolonialismo era identificado com as práticas que evidenciavam

a relação desigual da região com os grandes centros, no âmbito da economia e mesmo no da cultura. Que resposta a arte poderia oferecer ao neocolonialismo? É difícil rastrear as vias que trazem essa pergunta incômoda ao cenário paraense. O escritor amazonense Márcio Souza (1946), porém, é indubitavelmente um desses vetores. Esse intelectual participou de debates em Belém, ao lado de Osmar Pinheiro e de outras figuras influentes, discutindo tais questões.²⁰ Além disso, seu ensaio sobre a produção artística no Amazonas desde o período colonial até o século 20,²¹ em que trata com bastante crueza da questão do colonialismo, estava com lançamento previsto na pauta da Galeria Um (da qual Osmar Pinheiro era sócio) em pouco mais de dois anos.²² Posteriormente, de 1995 a 2003, Márcio Souza atuou como presidente da Funarte.



Rego ao lado de *Mãe d'água* (esquerda), de 1972, e obra não identificada (direita) Catálogo da exposição *Artistes de l'Amazonie*, Governo do Estado do Pará, 1977

Para Osmar Pinheiro,²³ ao artista “é necessário ocupar o espaço político”, tanto quanto é fundamental “a definição de uma política cultural, pelos próprios criadores”. Afirma ainda que o contexto da década de 1970 traz um dado novo, que é a “ampliação de possibilidades de instrumentar o artista como indivíduo (...) que também atua em outros níveis”. Percebe-se que a resposta ao neocolonialismo não está estritamente em sua produção plástica, mas em suas articulações e seus agenciamentos políticos. Já Rego estabelece um discurso distinto: recusa produzir qualquer tipo de arte engajada ideologicamente, por ver, nela, a perda de liberdade de expressão; também vê na arte engajada com o consumo (tanto os “vanguardismos” quanto os “regionalismos”) um modo de modelar o artista.

*A essência é o que deve importar. Não a sua vestimenta. Concordo que, sempre que possível e quando houver disposição para tal, não vejo por que não usar as nossas belíssimas formas amazônicas. (...) essa essência, revestida de determinada forma regional, deve expressar, ao meu ver, uma mensagem que seja captada universalmente. Já que, embora amazônida, o que muito me orgulha, não consigo atualmente encarar-me, apenas, como um homem regional. Creio que é chegada a hora de vermo-nos como homens universais, talvez mesmo, cósmicos.*²⁴

Osmar Pinheiro, com suas práticas, nos mostra como resposta o tecer de inúmeras relações com outras cidades, instituições e grupos artísticos, para estruturar de forma cada vez mais ampla um cenário para a sobrevivência dos artistas. Essa integração também aparece em sua produção, que se torna cada vez mais reconhecida no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Já Rego parece distanciar-se

cada vez mais do cenário artístico especializado, com práticas que pouco ou nada tinham a ver com aquilo que era então reconhecido como arte contemporânea. Não que ele a desconhecesse – pelo contrário, mantinha contato com as grandes exposições e adotava mesmo posição crítica em relação a elas.²⁵ Sua atuação como folclorista parece assumir cada vez mais preponderância em relação a sua atuação como artista. Sua resposta ao neocolonialismo é manter-se encaminhado em direção alternativa à dos grandes centros – e talvez por isso muito menos aceita do que a de Osmar Pinheiro.

A comparação das respostas artísticas e comportamentais que cada qual deu ao que foi chamado de neocolonialismo parece evidenciar que a arte contemporânea em Belém, na década de 1970, não é fruto de uma corrente única de pensamento conceitual e estético, mas sim de uma disputa entre posições divergentes e mesmo contraditórias. Se o cenário local estruturado permitia que visões tão antagônicas coexistissem em espaços comuns, o mesmo não se pode dizer do cenário nacional, que legitimou apenas uma das vertentes: aquela que correspondeu aos valores construídos nos grandes centros.

Se ambos pensavam combater um inimigo comum, o neocolonialismo, as práticas e trajetórias individuais nos mostram que determinadas respostas foram mais bem sucedidas do que outras – se não no sentido de acabar com o colonialismo, pelo menos enquanto integração ao cenário nacional. A partir disso, como abordar a historiografia e a formação de um cânone para a arte contemporânea brasileira? Este texto representa um fôlego ainda inicial, que nos permite apenas um breve apontamento: o de que houve diversas “antropofagias”, bastante distintas entre si, ainda que interconectadas, que buscaram

lidar com as relações (culturais, econômicas, de poder etc.) assimétricas experimentadas pelos artistas das diversas regiões brasileiras. Convém estudá-las para entender a construção de nossa contemporaneidade artística.

NOTAS

1 Pinheiro, Osmar. Um ambiente para sobreviver. *O Estado do Pará*, Belém, Caderno D, 09 e 10 dez. 1979: 2.

2 Castro, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*. Belém: Labor Editorial, 2011.

3 Pinheiro, 1979, op. cit.

4 Rego, José de Moraes. Colonialismo cultural e provincianismo. *O Estado do Pará*, Belém, Caderno 2, 15 dez. 1979: 2.

5 Sobral, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.

6 Souza, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

7 Smith, Terry. O problema do provincianismo. *Mala-sartes*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, out.-nov. 1975.

8 Ginzburg, Carlo. História da arte italiana. In: _____. *Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989.

9 Pratt, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru: Edusc, 1999.

10 Id., *ibid.*: 27.

11 Ribeiro, Ilton. *As transformações no panorama artístico de Belém: 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011: 130-133.

12 Cunha, Ray. Galeria Um: mercado de arte em ascensão. *O Estado do Pará*, Belém, Caderno 2, 4 jan. 1980: 2.

13 Pinheiro, 1979, op. cit.: 2.

14 Rego, 1979, op. cit.: 2.

15 Pinheiro, Osmar. Artes plásticas no Pará hoje. In: Funarte. *IV Salão Nacional de Artes Plásticas – Sala Especial: presença das regiões*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981: 21.

16 Rego, 1979, op. cit.: 2.

17 Pinheiro, Osmar. A visualidade amazônica. In: Funarte. *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985: 94-95.

18 Pinheiro, 1985, op. cit.: 95.

19 Pinheiro, 1985, op. cit.: 95.

20 A produção cultural na Amazônia. *O Estado do Pará*, Belém, Caderno D, 23 dez. 1979: 10-12.

21 Souza, op. cit.

22 Cunha, op. cit.

23 Pinheiro, 1979, op. cit.: 2.

24 Rego, José de Moraes. Arte e política. *O Estado do Pará*, Belém, Caderno D, 27 jan. 1980: 9.

25 Rego, José de Moraes. *40 anos de arte*. Belém: edição do autor, 1986: 204-206.

Gil Vieira Costa é professor na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará e doutorando em história pela mesma instituição, com pesquisa sobre história da arte contemporânea em Belém na década de 1970, sob a orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo. Autor do livro *Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense*.