



26<sup>a</sup> Edição

**Fundação Romulo Maiorana**

Belém-PA  
2007



Marccone Moreira



## ARTE PARÁ 2007

26ª Edição

Museu do Estado do Pará – Arte e Pará

Sala Especial “Pô-Pô-Pô”

Museu de Arte de Belém – Arte e Cultura Popular

Museu de Arte Sacra – Judeus na Amazônia

Museu da Universidade Federal do Pará - Paralelos

Museu Paraense Emilio Goeldi – Arte em Miriti

Mercado de Peixe – Ver-o-Peso e Memória

Ações na Rua – Arte na Rua

Fundação Romulo Maiorana

Belém-PA  
2007

Ao longo desses 26 anos de realização do Salão Arte Pará, a Fundação Romulo Maiorana vem trabalhando incessantemente para agregar sempre novas parcerias no intuito de fazer da arte um instrumento de pensamento sobre a sociedade, sobre o Estado e sobre o país em que vivemos.

Este ano, seguimos um passo adiante e deveras significativo nesse processo, ao fortalecer o diálogo com outras instituições, produtoras de conhecimento, formadoras de opinião e envolvidas, assim como nós, pelo compromisso de educação. Além dos nossos parceiros já de outros anos, patrocinadores sem os quais a realização deste Salão se tornaria impossível - Vale, Unimed Belém, Marko Engenharia e Supermercados Nazaré -, contamos com a reunião e o empenho da Universidade Federal do Pará, da Universidade da Amazônia, da Escola Superior Madre Celeste e do Museu Emilio Goeldi nessa empreitada. Para nós, a gratificação é saber que a fundação continua cumprindo aquilo a que se propôs quando foi criada: ser uma articuladora e proponente de idéias.

#### **Lucidéa Maiorana**

Presidente da Fundação Romulo Maiorana

Abrir as portas para todas as formas de representação das artes plásticas sempre foi uma característica marcante do Salão Arte Pará. Em 2007, as fronteiras da experimentação artística, da criação, foram abertas para ampliar ainda mais os espaços de apresentação.

A inclusão do mercado do Ver-o-Peso, que abrigou a mostra de fotografia, e o projeto "Arte na Rua" mostram que em nosso tempo não precisamos necessariamente de quatro paredes para mostrar ao público o resultado dos trabalhos produzidos por dezenas de artistas que todos os anos submetem suas criações ao julgamento dos jurados do Salão.

A ocupação dos espaços públicos, como praças e o entorno de instituições, que passam a receber obras de arte interagindo com a população que visita esses pontos é uma tendência contemporânea que imprime no processo o sentido da palavra democracia.

Parabenizo a organização do evento pela sensibilidade e pela ousadia e convido a população a continuar prestigiando o Salão, seja visitando as mostras montadas no Museu do Estado do Pará, na Galeria da Residência ou em espaços abertos. E que outros se inspirem nessa proposta, para fazer do Pará um ponto ainda mais propício para a imaginação.

#### **Edilson Moura**

Secretário de Estado de Cultura

Quais os papéis da arte. Como ela se integra - e modifica - o espaço público das cidades. Ou como nos ajuda a compreender os movimentos que surgem a partir da metrópole. Quais as relações que construímos com o corpo numa era de virtualidade. Como as novas tecnologias redefinem e ressignificam antigos processos. Como o artesanal, a tradição, o conhecimento vernacular se integram à rapidez e aos novos paradigmas de uma sociedade interligada em rede e em mutação constante.

Dando sequência a um meticuloso trabalho a que nos propusemos, nos últimos anos, a ir além dos limites de um salão de competição de artistas para criar um espaço de construção de idéias, a rica curadoria de Paulo Herkenhoff abriga essas e muitas outras questões nas diversas salas temáticas, exposições especiais e ações de rua agregadas no Arte Pará 2007. Assim também como uma diversidade de atores criativos, experiências e olhares, adentrando as estradas paraenses para integrar os discursos e poéticas de artistas de municípios de várias subregiões, não só na sala especial com curadoria de Emanuel Franco em que pesquisa a visualidade dos ribeirinhos, mas em todo o corpo da exposição, fazendo do Salão uma efervescência cultural.

Tudo isso se integra no esforço e no movimento do Salão rumo à liberdade de idéias. É por isso que continuamos nesta edição também o investimento no viés educativo como elemento integrante e fundamental do Arte Pará, ampliando as parcerias com a academia para nos ajudar a traçar caminhos nesses exercícios do olhar, aprofundando metodologias e ações para envolver um público cada vez mais amplo e diverso nas discussões promovidas a partir das mostras e fazendo do Salão o que é o seu papel fundamental: um palco de diálogo, criatividade e confluência de diferenças.

### Roberta Maiorana

Diretora executiva da Fundação Romulo Maiorana



Armando Queiroz







## Arte Pará 2007

Paulo Herkenhoff  
Curador

Em sua 26ª. edição, o Arte Pará tem se transformado num festival de arte em Belém. Hoje ele se consolida como uma constelação de mostras em alguns dos principais espaços públicos da cidade: Museu do Estado (MEP) e Museu de Arte Sacra (MAS) da Secretaria de Estado da Cultura (Secult) do Governo do Estado do Pará e de seu Sistema Integrado de Museus; o Museu de Arte de Belém (Mabe) da Fundação Cultural do Município de Belém (Fumbel), vinculada à prefeitura de Belém; o Museu Paraense Emílio Goeldi (Mpeg); o Museu de Arte da Universidade Federal do Pará (Mufpa); a Universidade da Amazônia (Unama) e a Escola Superior Madre Celeste (Esmac), com a articulação conceitual da Fundação Romulo Maiorana.

Além do mais, ocorrem exposições ou ações em espaços públicos como o Mercado de Peixe, o Mercado de Carne do Ver-o-Peso e rua Riachuelo. Graça à sua articulação, estas instituições reunidas podem oferecer o maior evento de artes plásticas do Norte e Nordeste do país, com uma crescente participação de artistas e curadores locais em sua organização. Também foi muito importante a colaboração com professores da Universidade Federal do Pará (UFPA) no campo da educação. O futuro do Arte Pará está nessa cooperação entre as instituições paraenses (museus e universidades) e na integração de artistas de todo o Brasil e do exterior.

Em 2007, houve a consolidação do sistema de arte e educação e implantação de procedimentos técnicos de montagem. Isso se soma à cooperação com o pensamento acadêmico e a ação curatorial em Belém. Também se nota a demanda por debates teóricos e por eventos paralelos em cidades do interior do Estado. O grupo de professores universitários, críticos, animadores culturais e diretores de instituição formado por Alexandre Sequeira, Dina Oliveira, Emanuel Franco, Jussara Derenji, Mariza Mokarzel, Miguel Chikaoka, Nelson Sanjad, Orlando Maneschy, Regina Maneschy e Vânia Leal, entre outros, vem constituindo, em pouco menos de duas décadas, a mais radical transformação do sistema de arte do Pará.

Neste ano, os artistas foram selecionados por concurso e convite em diversas cidades do Pará - unindo o Estado através da cultura - e também vindos de vários estados do Brasil para tomar parte nas exposições do MEP e Mabe. No MAS, a exposição "Judeus na Amazônia" é a primeira de uma série em que o Arte Pará apresentará as religiões no Estado como o fundo religioso dos paraenses. A colaboração com o Museu de Arte da UFPA, contando com o entusiasmo de sua diretora, a professora Jussara Derenji, apresentou dois programas. O primeiro foi a mostra "Paralelos", que reuniu obras de Acácio Sobral, Geraldo Teixeira e Marcone Moreira. Os três artistas, segundo a professora Derenji, justapõem visão e gesto, erudição e intuição, no processo de articulação das obras com o edifício do museu. O segundo foi um ciclo de programas de videoarte que foi exibido ao ar livre, com curadoria de Mariza Mokarzel. O vídeo tem se desenvolvido em Belém, pois a cidade, desde a invenção da fotografia no século XIX, tem tido seus ciclos de relacionamento com os meios tecnológicos de reprodução da imagem.

O Arte Pará apresenta múltiplas entradas sobre a visão de mundo dos artistas do Pará. É, pois, um termômetro da produção da arte no Estado. Cenas da vida do campo do Pará aparecem mais raramente no Arte Pará do que imagens urbanas. As três imagens fotográficas apresentadas por David Alves sintetizam, num tríptico, uma visão da luta do Movimento dos Sem Terra, trazendo a nu a grave questão social fundiária e ecológica do Estado. Noutro extremo, Danielle Fonseca tem desenvolvido uma obra, como na instalação "Era essa a Paisagem", na qual trabalha um imaginário espacial de textos de Virginia Woolf. Estranhamente, parece ocorrer a transferência geográfica do lugar da cena literária para a Amazônia, tal o frescor inusitado da instalação no Museu do Estado do Pará. Em "Quotidianos", Natany Rodrigues articula a cena de um hábito pessoal e cultural: o dormir. O trabalho é constituído por almofadas com a imagem bordada de uma mulher idosa e um banco, no qual ela costuma dormir desde pequena. A pungente "Madonna" de Lúcia Gomes é um auto-retrato, no qual a artista aparece envolta num plástico, como numa crisálida prestes a desabrochar. A obra celebra a vida, a gravidez, a maternidade e o abrigo original.



Natany Rodrigues



Em 2007, o Arte Pará adotou uma nova metodologia para as relações entre arte e educação, que é um modo de garantir e qualificar o direito da cidadania ao acesso à cultura. O salto qualitativo é imenso. No mundo contemporâneo da escassez e da necessidade de incorporar crescentemente a população nos benefícios da educação e da cultura, não é possível pensar exposições sem a correspondente responsabilidade no processo da educação. É uma responsabilidade de curadores, diretores de instituições, produtores de eventos.

Neste Arte Pará, a ação educativa foi planejada estrategicamente por Alexandre Sequeira. Coube a Vânia Leal, que detalha a experiência em artigo neste catálogo, implantar o modelo dialógico e definir a aplicação da metodologia no processo de mediação da relação com a arte. Para tanto, houve mudanças expressivas no preparo do material educativo e na formação de 36 monitores provenientes da Universidade Federal do Pará (UFPA), da Universidade da Amazônia (Unama) e da Escola Superior Madre Celeste (Esmac). Este serviço, endereçado sobretudo aos estudantes do sistema de educação pública, tem a cooperação do Projeto Arte na Escola da UFPA. Assim, a Fundação Romulo Maiorana, que mediu o processo inicial para a implantação do convênio do Instituto Arte na Escola na UFPA, passa agora a se beneficiar dessa colaboração. A editoria do jornal O Liberal e seus jornalistas, com um empenho raro no periodismo brasileiro, assumiu um papel decisivo na constituição do público do Arte Pará. O caderno Liberalzinho tornou-se um paradigma de como uma publicação para o público infantil pode promover o processo de integração da arte no sistema educacional com uma orientação pedagógica sólida e envolver o imaginário da criança.



Lucia Gomes

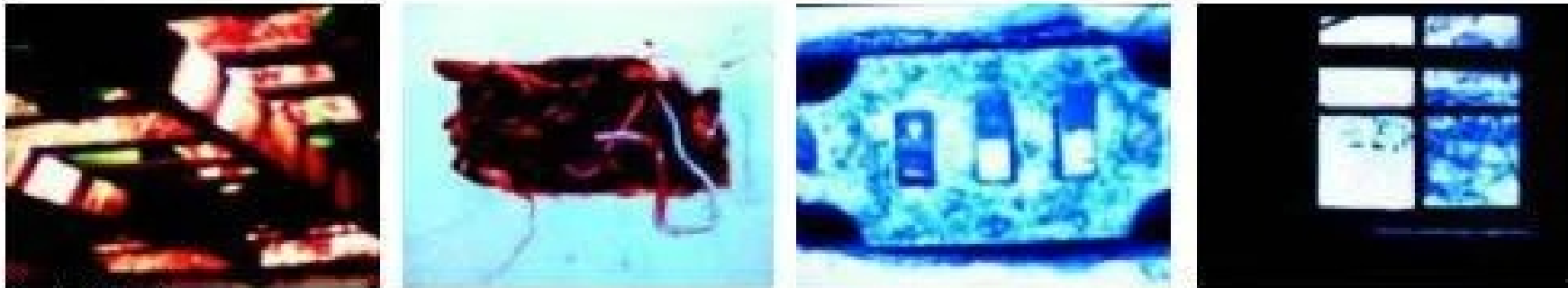


David Alves

### Videos

Marisa Mokarzel, figura singular na critica brasileira por estabelecer uma perspectiva invertida do Norte para o Sul, se incumbiu de realizar um ciclo de projeção de videos com focos ajustados a determinadas questões muito presentes na produção paraense. As sugestões iniciais, que depois Mokarzel desenvolveu com grande extensão, foram um ciclo sobre o olhar sobre Belém e a relação entre video e pintura. A afetividade pelo lugar também se expressa na produção de video de diversos artistas de Belém - como elogio, lamento, nostalgia, memória, reivindicação, critica e até ira pela cidade desaparecida. A câmera, no video "Terra de Ninguém", de Keyla Sobral, percorre uma casa. Imagens em close de aspectos corrosivos do tempo em uma casa, o fluxo do olhar e o curso da temporalidade da poesia "A Casa", de Max Martins, em sua própria voz. Já os videos "Verso e Reverso I e II" de Vitor Souza Lima alternam imagens da fachada de um sobrado de Belém e da vista de trás da fachada. Percebe-se que somente a casca do prédio está de pé. A delicadeza do video é como uma derrota da memória pelas transformações urbanas predadoras.

Ademais, o diálogo entre video e pintura foi inicialmente discutido no 24º Arte Pará (2005) e na mostra Video Atlas Américas (Rio de Janeiro, Centro Cultural Oi Futuro, julho de 2007). Foram organizadas duas outras apresentações: um olhar contemporâneo por meio do video e mostra de video-animção. No total, foram exibidos 70 videos de quase 50 artistas.



Keyla Sobral



Vitor Souza Lima





# A Exposição “Arte em Miriti” e os desafios da relação entre arte e ciência

Nelson Sanjad e Lúcia Santana  
Museu Paraense Emílio Goeldi

“Morety he outro modo de palma mto comprida e no alto tem hua roda q faz cõa folhada e dá hus cachos de coquos mto grandes ... a fructa se come.”  
Frei Cristóvão de Lisboa, “História dos Animais e Árvores do Maranhão” (1624?-1631?)

As palmeiras brasileiras são admiradas ao longo de gerações, por sua beleza, diversidade e usos. Ainda no século XVII, elas receberam atenção especial de missionários portugueses e de artistas holandeses que estiveram no Nordeste, retratando-as em paisagens do litoral ou junto às populações que habitavam a região. Pesquisas antropológicas recentes demonstraram o que esses e outros viajantes haviam sugerido: que as populações indígenas da Amazônia usam e usavam intensamente as palmeiras como fontes de alimento e de matéria-prima para suas habitações e artefatos. Mais ainda, que essas mesmas populações vêm manejando as palmeiras em seu habitat há séculos.

Dentre as palmeiras brasileiras, a mais notável é, sem dúvida, o Miriti ou Buriti. Batizada no século XVIII como *Mauritia flexuosa* pelo sueco Carl von Linné, o Miriti ocorre em todo o norte da América do Sul e em algumas ilhas do Caribe, sobretudo em áreas alagadas do Cerrado brasileiro e da Amazônia. Suas folhas são utilizadas para a cobertura de casas e em trançados. Do estipe e das inflorescências imaturas, faz-se refresco e, após fermentação, o vinho de buriti. As sementes são muito oleaginosas, das quais se extrai óleo comestível e utilizável para amaciar e envernizar couro. Fornece, ainda, palmito, fécula e madeira.

Essas e outras utilidades fazem com que o Miriti seja conhecido como a “Palmeira-Mãe”, sendo sua origem tradicionalmente referida no mito indígena de Uaraci. Essa índia, cujo nome significa “fruta-mãe”, era conhecedora das florestas, dos rios e igarapés da Amazônia. Apaixonada pela Lua, faleceu de um amor não correspondido e foi enterrada junto ao rio. Tocado pelas águas, seu corpo foi transformado numa bela palmeira, que oferece a si própria em benefício de seu povo.

O mito de Uaraci permanece vivo no imaginário popular dos moradores do município de Abaetetuba, no Pará, onde a palmeira, além de importante fonte de alimentos e material de construção, fornece a matéria-prima para um tipo original de artesanato. Em Abaetetuba, desde tempos imemoriais, extrai-se o peciolo, parte das folhas que une a lâmina ao caule, com o qual se fabrica objetos tão diversos quanto permitir a imaginação humana.

O artesanato de miriti é provavelmente oriundo de brincadeiras de crianças indígenas às margens dos rios. Os brinquedos de fabricação mais antiga são as embarcações (canoas e montarias), imitando os transportes fluviais da região. De acordo com alguns estudiosos da cultura local, como João de Jesus Paes Loureiro e Luis Morais, o brinquedo de miriti está vinculado também ao primeiro Círio de Nossa Senhora de Nazaré, ocorrido em Belém do Pará em 1793, quando já teria estado presente no arraial construído para a venda de produtos do interior.

A exposição montada no Museu Paraense Emílio Goeldi, “Arte em Miriti: Rios, Mãos, Entalhes e Cores”, sob a curadoria de Lúcia Santana, inspira-se nessa tradição centenária e homenageia os artistas-artesãos que a reinventam a cada ano. A montagem da exposição teve início em abril de 2007, com uma série de viagens a Abaetetuba, município composto, além da sede, por 45 ilhas onde o artesanato de miriti é tradicionalmente fabricado. A equipe de trabalho foi composta pela curadora, pelos fotógrafos Neldson Neves e Paula Sampaio, pelo cinegrafista Ney Silva, e pelos artesãos Antônio Desidério e Valdeli Costa Alves.

A pesquisa revelou vários núcleos familiares envolvidos na confecção do artesanato de miriti, residentes nas regiões das ilhas, da sede e da estrada que liga o município a Belém. Foram visitados mais de 15 “ateliês”, onde se percebeu a organização social da atividade, eminentemente familiar. O entalhe, a pintura e o acabamento são feitos pelos membros da família, de acordo com a habilidade e o domínio de técnicas, bem como por parentes e amigos que vêem nessa atividade um trabalho e um meio de sustento.

O levantamento etnográfico culminou com a organização da oficina “Brinquedo de Miriti”, realizada em julho de 2007, no Ponto de Cultura Mestre Cambota, com o apoio de Cleidiane Paixão (Sebrae), Graça Santana (Museu Goeldi), Antônio Desidério e Dona Maria Pacheco (Asamab), além da Prefeitura de Abaetetuba. A oficina teve como objetivo produzir o acervo da exposição. Quarenta e cinco artesãos confeccionaram mais de 60 peças, destacando-se os brinquedos de motivos tradicionais, como as embarcações, aves, cobras, soca-socas e outros que se repetem anualmente, e os chamados “brinquedos de inovação”, influenciados pela mídia, cursos de design e demandados por consumidores: os mobiliários, os quadros, os portas-trecos, entre outros. Essa dinâmica artesanal conflita o próprio conceito de “brinquedo” e se estende para o de “artesanato”, no qual forma, uso, função e simbologias devem ser considerados numa perspectiva que envolva também o consumidor deste produto.

Durante a oficina houve a discussão sobre o conjunto de conhecimentos envolvidos na arte do miriti. Conhecimentos sobre a matéria-prima, que deve ser tirada obedecendo às leis da natureza para favorecer o próprio trabalho do artesão; sobre os corantes naturais e as tintas industriais utilizadas para o colorido do objeto; sobre os instrumentos de corte, como a faca, os cabos de aço e as linhas para cortar o miriti com eficácia; sobre a amolação e o armazenamento dos instrumentos de trabalho; sobre a técnica do entalhe apropriado a cada peça; e sobre o acondicionamento adequado das peças para evitar danos e infecções por agentes biológicos. Esse pensar, saber e fazer o brinquedo faz parte da formação do artesão de Abaetetuba, que depois de finalizar suas peças insere-as no contexto das festas religiosas, feiras e festivais.

Posteriormente, elaborou-se o roteiro da exposição, envolvendo a equipe técnica e científica do Museu Goeldi, os artesãos e os parceiros do projeto. A exposição ocupou duas salas da Rocinha, no Parque Zoológico, totalizando 150m². Foi constituída, além dos artefatos produzidos ao longo dos meses de julho a setembro, por 35 fotografias coloridas retratando a produção dos brinquedos, em especial as atividades de entalhe, feito geralmente pelos homens, e de pintura e acabamento, pelas mulheres, que dão o colorido às peças. As fotografias de Neldson Neves, Paula Sampaio e Edithe Pereira homenageiam os (as) artesãos (ãs), considerados mestres pelo domínio dos saberes e pela persistência nessa atividade.

A exposição obedeceu a um roteiro temático que contextualizou todo o acervo de artesanato de miriti, que em sua maior parte foi doado pelos artesãos ao Museu Goeldi. Os módulos “Palmeira-Mãe”, “O Barco e a Cobra”, “História de Outros Brinquedos”, “O que Faço com estes Objetos?” e “Ai de Mim Sem o Miriti!” serviram como um roteiro didático para abordar um tema complexo que envolve questões ambientais, como a distribuição e o manejo do miriti, conhecimentos tradicionais, como a fabricação do objeto, e as tradições de mais amplo espectro, como o Círio de Nazaré.

A museografia da exposição primou por textos curtos e bilingües (português-inglês); painéis pintados em cores primárias, baseadas nas tonalidades utilizadas pelos artesãos, intercalados com paredes de miriti; molduras fabricadas de miriti como suporte e enquadramento para as fotografias; mobiliários em madeira e um diorama simulando um atelier às margens do rio. No seu conjunto, tanto o projeto museológico quanto o expográfico representam uma ação inovadora para o Museu Goeldi, pois é a primeira vez que a instituição se insere numa grande mostra artística como o Arte Pará, abrindo espaço para uma reflexão sobre arte e ciência e sobre o papel das instituições culturais na valorização das artes populares e dos conhecimentos tradicionais.



Exposição “Arte em Miriti” – Museu Paraense Emílio Goeldi



Fotografias de Neldson Neves



Habitações ribeirinhas



Brinquedos de Miriti



Artesãos de Abaetetuba

O Museu de Arte de Belém (Mabe) recebeu um conjunto de artistas que operam seu trabalho no registro da dita "visualidade amazônica" como um reconhecimento da riqueza plástica da cultura paraense. Essa tradição, que se fixou no início da década de 1980, alcançou reconhecimento nacional através da obra de artistas como os pintores Emmanuel Nassar, Osmar Pinheiro e Emanuel Franco, o ceramista Ruy Meira, e os fotógrafos Luiz Braga, Elza Lima, Octávio Cardoso e Miguel Chikaoka, entre outros.

Emmanuel Nassar estendeu a noção de "Brasil profundo" para sua produção. O trabalho desse núcleo, com grau qualitativo variável, estabeleceu o paradigma para um segmento novo de artistas emergentes no Pará. Em alguns, ocorria um arcaísmo (Meira) e noutros a definição dos parâmetros de uma construção de uma pop arte do capitalismo periférico, na tradição latino-americana de Antonio Berni e Anna Maria Maiolino.

Jocatos, único artista a se apresentar em todas as edições do Arte Pará, apresenta "A Custódia de Maria" (2007), que compõe sua relação com a cultura religiosa do Pará. O resultado, no caso da "visualidade amazônica", é um conjunto de características que conformam um vocabulário visual identitário que recorre a uma inflexão popular no tratamento da cor e dos materiais apropriados da cultura material, o acabamento manual sobre a aparência industrial, um olhar antropológico, uma paleta de cores com alta temperatura, a construção em diálogo com a arquitetura vernacular, a engenharia naval e o fabrico de objetos (os brinquedos de miriti, as rodas de jogo, etc), o temário, entre outras. O processo se estabelece pelo confronto e pelas fricções entre cultura artesanal e o sistema industrial de objetos do capitalismo globalizado. É nesse processo que o artista paraense e o meio local têm demonstrado querer discutir identidade cultural.

"Carregando...", de Graziela Baena, operou com uma câmera de celular do parque de diversões do arraial da Basílica de Nazaré: a igreja, o carrossel, bolas de gás. O aparente o som de um saudoso realejo é, na verdade, uma trilha da cantora Björk. Baena trabalha com arcos culturais: tradição e a performer musical internacional, a convivência em Belém da tradição e da inovação tecnológica.



Graziela Ribeiro Baena





Uma característica psicossocial do belenense médio é um orgulho amável, sem cabotinismo, pelas "coisas do Pará". Alguns artistas paraenses, quando vão estudar fora, como o caso de Osmar Pinheiro na USP, desligam sua obra desse interesse. Essa mostra surge através do trânsito de mão dupla. Reúne artistas de origem popular e artistas que amorosamente buscam nas tradições visuais do Pará o motivo plástico para sua obra. Se na modernidade do século XX isto foi classificado como "primitivismo", na experiência paraense é um esforço auto-definido como processo identitário e experiência de integração entre campos da cultura visual. No entanto, sabe-se que fazer uma arte voltada para uma agenda paraense nunca será garantia de qualidade estética. Para alguns artistas, a questão "Pará" é desafio para o desenvolvimento e invenção da linguagem. Para outros, é impasse que os retêm no tempo, pois não se pode hierarquizar as fontes e as referências de um artista.

O Mabe abriga José de Lima Balbino (suas Carabinas são recobertas por notícias do desalento político com a corrupção e abandono social), o pintor iniciante Hadriel Guedes, Manoel de Jesus Fernandes (um olhar ingênuo e perplexo sobre as paisagens urbanas de Belém, Rio de Janeiro e Brasília), Maria José Batista (As Valorosas, sobre retalhos de tecido e garrafas pet, comprovam o interesse em constituir uma síntese entre cor e materiais industriais), Nio Dias (um objeto de latoaria), Jair Jr. (seu Circo América inclui um círculo de lâmpadas incandescentes coloridas e converte o imaginário do circo em crítica política), Odely Pereira (o móvel é o suporte de uma pintura na qual inscreve uma cartografia de estradas de Belém), Rybas (pinturas despojadas de imagens do cotidiano, como Calendário), Elciclei Araújo Rego (a instalação Pitingas aponta para um caminho promissor) e Paulo Reis, de Ananinceua (caixas de extrato pop). A instalação "Mercado Municipal de Marabá", de Antônio Botelho, usa as traves do mercado demolido que lembram apetrechos de uma crucificação. É um réquiem ao patrimônio histórico destruído.

A presença de Botelho, Vitória Barros e Marcone Moreira comprova o desenvolvimento de um irrequieto núcleo de produção de arte em Marabá vinculado à cultura popular. Marcone atua por uma decidida vontade construtiva. A matéria "madeira", que muitas vezes foi vinculada à exploração predatória das frentes de expansão da Amazônia, é, no caso que lhe interessa, usada em produção industrial de baixo valor agregado (como carrocerias de caminhão e carcaças de barco) e de alto valor de uso. As carcaças e restos de madeira são cortados pelo artista para demarcar a ação racionalizante e poética sobre a funcionalidade da estrutura utilitária original. Os vestígios de pintura (usada para defesa contra a umidade, como ornamento, e para compor um sistema de signos) orientam a gramática da cor em cada estrutura. São materiais exaustos pelo uso do sistema de objetos de madeira no Pará. Desgastados e inúteis, esperavam por algum destino final. Nesse ponto, o olhar de Marcone seleciona, se apropria (um vestígio de *objet trouvé*), opera formas de corte e relações cromáticas e arma seus objetos segundo uma lógica construtiva. O resultado é uma inteligência sobre os limites do valor de uso.



Paulo Reis



Elciclei Araújo, Rybas e Antônio Botelho



José de Lima Balbino e Jocatsos



Maria José Batista, Manoel de Jesus Fernandes, Odely Pereira e Hadriel Guedes



Luiz Braga







Nio



Marcone Moreira



Jair Júnior

## Pô-pô-pô

A exposição "Pô-pô-pô", com curadoria do professor Emanuel Franco, é mais uma etapa de seu levantamento da produção visual por artesãos e artistas em torno de uma das áreas econômicas do Pará e seu universo cultural próprio. O desenvolvimento geral do país e a integração territorial, assim como a expansão de novas fronteiras de atividades econômicas no Estado são alguns dos elementos dinamizadores que transformam o gosto e o próprio perfil da população, e suas demais formas de auto-representação. Anualmente, Emanuel Franco propõe um tema que surpreende por seu lado inusitado, indicando o escopo de seu olhar sobre a visualidade amazônica e seus movimentos antitéticos de tradição arraigada e transformações aceleradas no Pará contemporâneo. Os artistas participantes são Abdias Pinheiro, Alexandre Lima, Armando Queiroz, Daniel Cruz, Elciclei Araújo, Egon Pacheco, Elza Lima, Genivaldo Marreiros, Henrique Penna, Júnior Diniz, Marcone Moreira, Marizete Lima, Paulo Andrade, Ray Lobato, Regina Suriane, Ruma e Telma Saraiva.

O sucesso das exposições com curadoria do professor Emanuel Franco está em sua consistente trajetória de artista voltada para a visualidade amazônica. Ademais, sua ação cultural no Amapá e seu projeto institucional na Unama (ensino, galeria, Salão dos Pequenos Formatos) em Belém são duas ações significativas que atestam o envolvimento humanista da universidade com a comunidade. Com isto, a instituição contribui para a modernização do sistema artístico da Amazônia.

Pô-pô-pô, título da exposição, é o ruído e modo de identificar os barcos a motor na navegação pelo Pará. Os padrões simbólicos resultantes do sistema de transporte e da pesca no Pará produzem e levam a produzir cultura visual. Articulando arte, artesanato e sistemas populares de signos das comunicações, Franco vem produzindo articulações curatoriais, demonstrando continuidades e rupturas na lógica da representação simbólica e da comunicação. Seu foco está nas identidades em trânsito e nos sistemas de trocas na cultura paraense. Pô-pô-pô seria o rumor de uma singularidade dispersa e esquecida.



Emmanuel Nassar



Luiz Braga



## Pô-pô-pôs



Ray Nonato



Daniel Cruz



Abdias Pinheiro



Ruma

## “ Pô-pô-pôs”, “Paco-paco-pacos ”e “Bajarás”

Emmanuel Franco  
Curador da Sala Pô-pô-pô

CreSCI ouvindo o ronco dos motores dos barcos que trafegavam pelas águas barrentas do rio Guajará-Miri. Era poético ouvir essa sinfonia vinda do leito das marés, e delicioso adormecer e acordar sob o ruído desses motores, que, instalados nos assoalhos dos cascos, ou nas popas das embarcações de pequenos calados, substituíam as velas de tecidos tingidas de corantes naturais de outrora. Hoje ainda se encontram velas nos rios, feitas de material sintético e alçadas nos piques e retrancas, com cordas de náilon perpassadas por entre ilhoses de metal. Os barcos movidos a motor se apresentam atualmente como um dos mais eficazes meios de transporte fluvial da Amazônia, ora transportando gente, ora transportando cargas. São chamados pela nossa gente de pô-pô-pôs. De margem a margem, da capital ao interior, se vê esses barquinhos de cascos coloridos espelhando-se na águas barrentas desse labirinto líquido tão geograficamente visualizado por Jorge Eiró.

Quando recebi a sugestão, em forma de convite da diretora da Fundação Romulo Maiorana, Roberta Maiorana, para que eu desenhasse uma sala alusiva ao pô-pô-pô, aceitei de imediato essa tarefa, pela oportunidade que ela me daria de retornar às minhas raízes e dar continuidade ao mapeamento da produção artística do interior do Estado que comecei a desenvolver em 2004, no período da curadoria feita para a sala “Construções do Imaginário Ribeirinho”, realizada para a vigésima versão do Salão Arte Pará. Iniciei o trabalho curatorial em maio deste ano, elegendo como ponto de partida, a Ilha de Marajó, mais propriamente o município de Ponta de Pedras, localizado às margens do rio Marajó-Açu.

Numa rodada de artistas locais, tendo como cenário o Trapiche Municipal e uma noite agradável na ilha, conheci o fotógrafo Júnior Diniz, e de imediato, tive acesso ao seu portfólio, o qual me surpreendeu pela qualidade das imagens e por conter nele um material que tinha tudo a ver com a proposta da sala e da representação da identidade ribeirinha do arquipélago marajoara. A partir daí defini a participação dele com resoluções que esboçavam o cotidiano da ilha e a necessidade constante da comunidade local em se apropriar desse tipo de embarcação para suprir necessidades de deslocamento, tanto para localidades próximas quanto para o acesso à capital paraense. Saindo do Marajó, fui até a Zona do Salgado Pparaense, começando o roteiro por Curuçá, e tendo como referencial a Vila de São João do Abade, localizada às margens do furo Maripanema ou Muriá, onde estão distribuídos vários núcleos de estaleiros com uma produção significativa de barcos de pequeno, e médio porte, com características peculiares daquela região.

Lá coletei vários objetos utilitários da construção naval e sobras de carpintaria que serviram como elementos para o conjunto das instalações montadas nos diferentes espaços da sala expositiva. Prosseguindo o roteiro por aquela região, chegamos até o município de Vigia de Nazaré, onde os barcos fazem de ancoradouro toda a extensão do rio Guajará-Miri, até o bairro do Arapiranga, criando um congestionamento de cores e formas que tem como pano de fundo a arquitetura histórica jesuítica colonial da cidade. Os pô-pô-pôs trafegam, lado a lado, acompanhados por revoadas de gaivotas disputando quem primeiro alcança o Furo da Laura.

Saindo da região do Salgado, elegemos como a próxima etapa do roteiro o município de Marabá, banhado pelos rios Tocantins e Itacaiúnas, encontrando por lá um repertório de imagens produzidas pelos fotógrafos Genivaldo Marreiros e Regina Suriane, feitas durante na trajetória desses fotógrafos pelos portos do município e pelo acompanhamento que ambos fazem registrando as peculiaridades náuticas daquela região. Esse repertório retrata mais o lado econômico e social presente no interior dos cascos dessas embarcações do que a estética da construção naval propriamente dita.

O artista Marcone Moreira, também nascido naquela região, participou da sala com uma instalação construída com peças de cavernames, distribuídas no acesso à Sala Manuel Pastana como se fossem grandes representantes de uma maresia que impulsiona os movimentos dos barcos, ora pulsantes em suas proas, ora reboantes em suas navegadas.

Em Marabá, a onomatopéia empregada para os pô-pô-pôs é o “paco-paco-paco”, muito bem lembrada por Antônio Botelho e utilizada pela curadoria como recurso de construção de montagem, principalmente nos momentos de participação dos artistas marabaenses. Em Santarém, penúltima etapa da garimpagem curatorial pelo interior do Estado, o artista Egon Pacheco me apresentou um projeto de instalação com o aproveitamento de rampas de madeira usadas para o embarque e desembarque dos passageiros, e de pneus de carros utilizados pelos barqueiros como defensas contra os impactos dos cascos nas estruturas dos trapiches e nos muros de arrimos das orlas marítimas. Esse conjunto de peças foi montado em toda a extensão dos painéis frontais de acesso à sala, tendo como parceiro visual a instalação de Marcone Moreira e os ruídos dos motores dos pô-pô-pôs captados pelos gravadores do artista santareno Eciclei Araújo, estabelecendo-se o clima de rio que tanto pretendia retratar na sala, tal qual menciono no início do texto.

A última etapa do cronograma nas regiões interioranas foi feita em Barcarena e Abaetetuba, municípios banhados pelos rios Barcarena e Abaeté, respectivamente, onde a construção de barcos se apresenta como um núcleo muito fortalecido pela tradição de mestres e calafates e pelos ensinamentos que esses profissionais vêm repassando à comunidade local, mantendo um tradição secular de construção artesanal naval, tão acessíveis ainda hoje como meio de transporte fluvial na região amazônica. O estaleiro do Mestre Cuca, em Abaetetuba, serviu de base para a coleta de alguns objetos de navegação e de um barco regional que foi transportado até Belém para fazer parte de uma instalação/símbolo do projeto nos jardins do Museu do Estado, recebendo, em seu casco, imagens do fotógrafo Michel Pinho, do arquiteto Alexandre Lima e do artista visual Armando Queiroz.

O conteúdo da sala “Pô-Pô-Pô” foi completado com imagens selecionadas de fotógrafos que produzem em Belém, cujas coletâneas possuem registros dessa identidade de beira de rio, com vários percursos por outras regiões. Por meio da qualidade desse material, se pôde selecionar conjuntos de intenções sobre os condicionantes sociais, políticos e culturais emergentes dessa realidade ribeirinha, tendo como ilustração a própria estética fornecida pela visualidade dos elementos construtivos das embarcações. A curadoria teve o privilégio de contar com os fotógrafos Elza Lima, Abdias Pinheiro, Daniel Cruz e Ray Lobato como convidados. De Abdias Pinheiro, contei com imagens coletadas nos mais diversos rincões desse “Parazão”. Sempre muito atencioso em registrar pormenores da nossa constituição cultural, Pinheiro acompanha o que pode das manifestações folclóricas, tornando-se, com essa iniciativa, um profissional dos mais atuantes quanto ao registro da história e da cultura do Estado.

As imagens sequenciais de Elza Lima revelam o quanto pode ir além da imaginação do nosso caboclo, que transporta para o rio a sensualidade de seus personagens fictícios, representados por botos e iaras, trazendo à tona um prazeroso ato de amor de um casal que usa como leito desse prazer as águas cristalinas do rio e se descobre passageiro de uma embarcação de rumo ignorado. As revoltas maresias ou frondosas pororocas foram o álibi para Ray Lobato denominar de “Vira, Vira, Virou” os ensaios modulados feitos de um pequeno barco e seus tripulantes, se debatendo contra esses fenômenos naturais tão característicos da nossa região. Só o fotógrafo consegue definir quem venceu a luta. As imagens se fundem entre as espumas das ondas e a poética do movimento.

Daniel Cruz tem o olhar distante, pra trás das entranhas dos rios, e consegue trazer o barquinho, que bem longe navega, pra perto de sua lente fotográfica e descobrir a poética de seu interior. Para minha surpresa, recebi imagens de Marizete Lima, trazendo para a sala o universo da pintura popular expressa nos cascos e conveses das embarcações, feitas por ela com muita preciosidade e equilíbrio no olhar.

A representatividade das artes plásticas de Belém na exposição se definiu com a participação dos artistas Armando Queiroz, Paulo Andrade, Ruma e Telma Saraiva. Desses artistas visuais, pude ter acesso aos acervos que trazem incorporados elementos extraídos da realidade dos ambientes dos rios, alguns com maior intensidade, pela própria pesquisa sobre essa estética ribeirinha, como no caso de Paulo Andrade e Telma Saraiva, que durante as décadas de 1980 e 1990 trouxeram à tona diversas séries de pinturas, objetos e instalações explorando essa temática. Armando Queiroz, em imagens de pequenos formatos, cria um politipo que brinca com as grafias dos murais e deixa gravada uma tipologia tão peculiar no batizado que cada barqueiro dá à sua embarcação.

O aglomerado de pô-pô-pôs, na enseada do Ver-o-Pêso, foi representado através da reprodução fotográfica de um desenho feito pelo saudoso arquiteto Henrique Penna, pertencente ao acervo de Rodrigo Lima, e o qual passou a simbolizar a trajetória do autor na homenagem feita à sua memória.

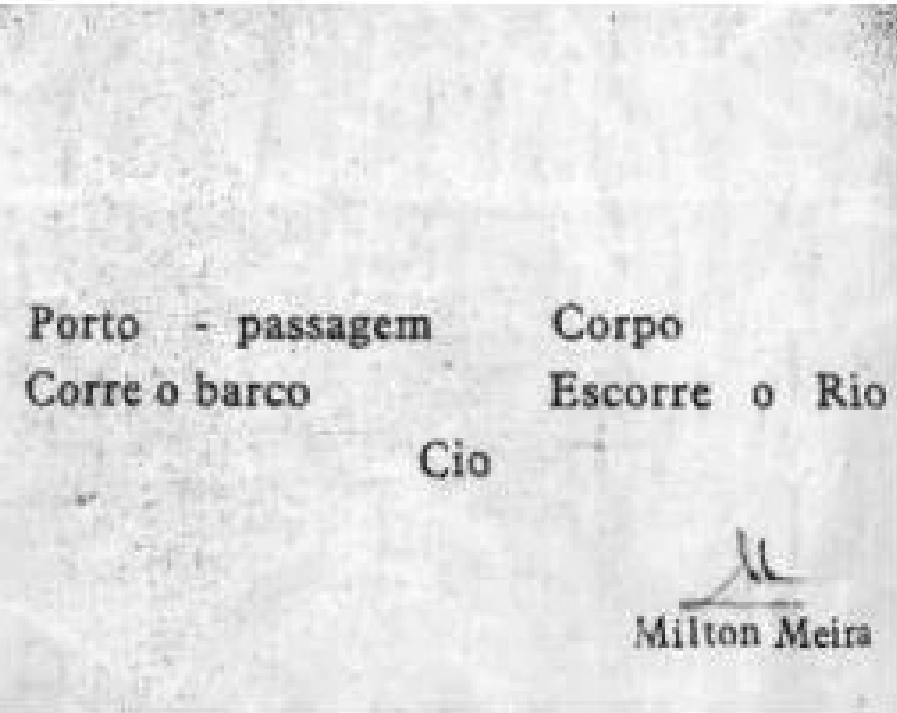
O conjunto dessa investigação curatorial só foi possível graças ao empenho de todos que se envolveram nela, ficando como referência de agradecimentos Roberta Maiorana e toda sua equipe, os artistas convidados, técnicos de montagem, estagiários de arquitetura e de artes visuais, mestres, calafates, pintores, barqueiros, pescadores e um dos comandantes dessa navegação, que é o Paulo Herkenhoff.



Armando Queiroz







Telma Saraiva



Júnior Diniz



Elza Lima



Alexandre Lima



Regina Suriane



Genivaldo Marreiros



Barco pô-pô-pô no Museu Histórico do Estado do Pará





Armando Queiroz



Paulo Andrade



Sala Especial – Pô-Pô-Pô



Egon Pacheco  
Marcos Moreira



Marizete Lima



Emanuel Franco







## Ver-o-Peso e memória

Paulo Herkenhoff  
Curador

A cidade de Belém sempre foi a porta da Amazônia, um entreposto comercial expressivo. A região do Ver-o-Peso é composta pelo Mercado de Peixe, o Mercado de Carne e a feira. A tradição, o rio, a arquitetura dos mercados, o comércio, o trabalho dos feirantes, os produtos amazônicos e o movimento dos barcos transformaram o Ver-o-Peso em símbolo maior da cidade de Belém e lugar de intensas trocas simbólicas. Trata-se de um misto de mercado pré-industrial, economia de subsistência e consumo marginal de produtos industrializados, em que se conforma um dos mais singulares espaços de comércio no Brasil. O prédio do Mercado de Carne está em restauração pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Ao término das obras, o Arte Pará deverá retornar a trazer mostras para o interior do mercado. Os próprios comerciantes estão reivindicando este retorno.

Em "Cine Pinhole", Fábio Hassegawa mostra uma panorâmica do Ver-o-Peso na tradição paraense de fotografia com câmera pin-hole. No Brasil, a pin-hole fica muitas vezes aprisionada no lúdico e no artesanal, como uma postura regressiva da tecnologia. A pin-hole é um paradigma do momento primário da fotografia. Essa condição requer sua potencialização poética para que não se transforme em jogo ótico cego. Porque não tem um olho, o potencial da pin-hole é se converter em espaço mental e imaginário, mais que tudo.



Fábio Hassegawa

Dois artistas apresentam seu trabalho na região do Ver-o-Peso. Emmanuel Nassar ocupa o espaço externo do Mercado de Carne. Seu vocabulário plástico é extraído da gramática das cores dos barcos, anúncios populares, casas de madeira e brinquedos de miriti vendidos no Cirio. Dirceu Maués é um dos artistas que mais se dedicaram a registrar o Ver-o-Peso e sua gente na fotografia. Seu olhar traduz os mercados como o locus da própria energia vital de Belém. "Quando fotografo, entro em transe, deixo-me levar por um instinto de navegador à deriva e vou encontrando portos onde ancorar meu olhar. Um olhar que não mira. Um terceiro olho (in)consciente que tateia meio cego, com todas as (in)certezas. Muitas vezes me sinto espectador de um videoclipe, em que a música é o barulho ou o silêncio das coisas e meu olho é todo meu corpo invisível, navegando entre zil cenas e imagens que se constroem e dissolvem à minha volta. [...] Imagem, feito poeira ao vento, se esvai num sangramento incontido: objetos, coisas, seres e paisagem se diluem numa mistura homogênea" (e-mail de 5 de maio de 2007 ao autor). Para descrever suas operações de linguagem, Dirceu Maués trata a fotografia como tatear cartográfico de um território em trânsito: porto, navegação entre cenas, ponto de detenção, horizonte e paisagem.



Emmanuel Nassar

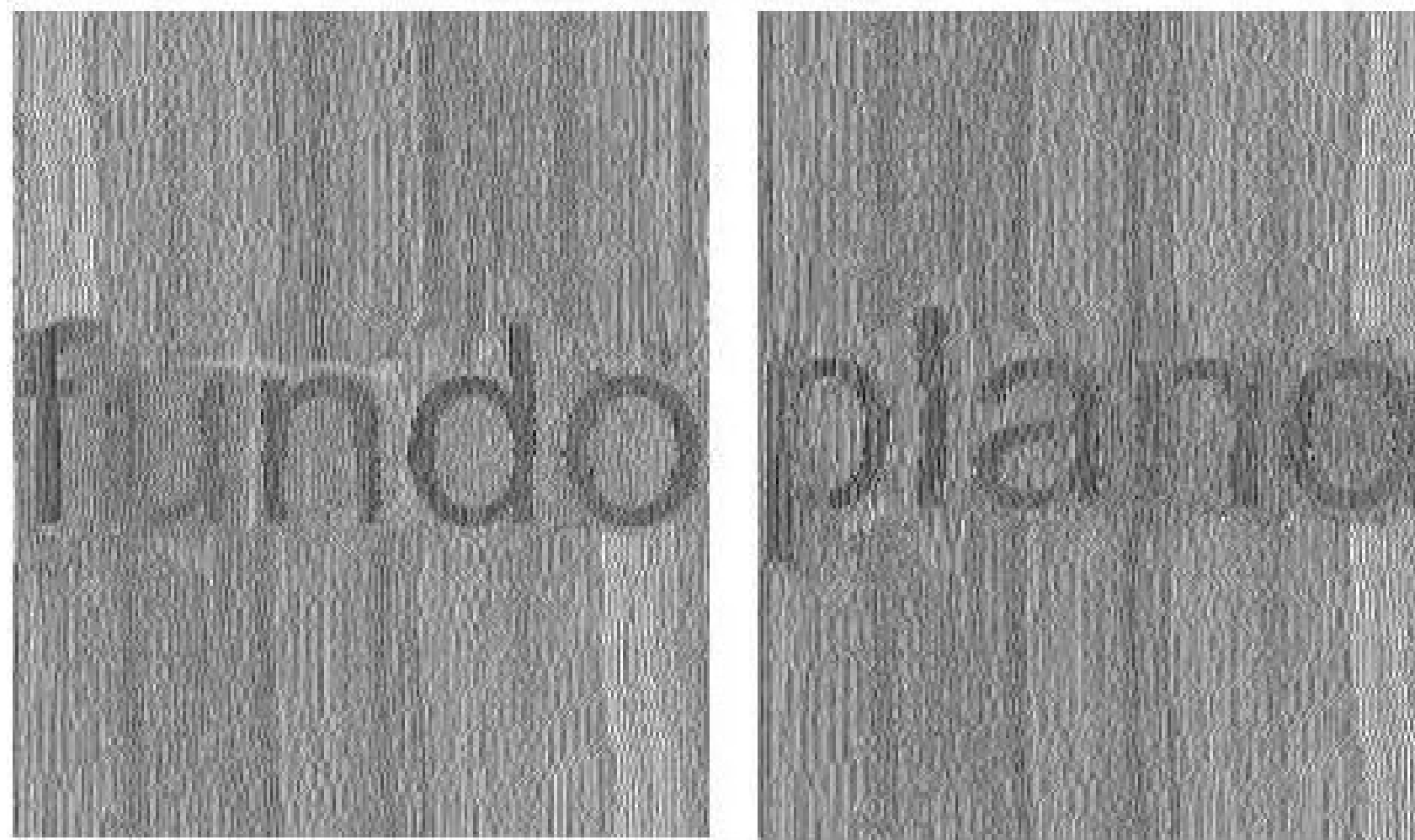
## Gravura e artes gráficas

Tradicionalmente, o Arte Pará tem sabido incorporar obras gráficas em seus eventos. Daniel Fernandes apresenta grandes xilogravuras com o título de "Sudários" (1,85 x 0,53 m). Já Carol Abreu e Jean Ribeiro criaram um trabalho em conjunto, a instalação "O Carroceiro", que articula a gravura (um meio arcaico de reprodução da imagem) ao vídeo (um meio eletrônico ágil) para representar o cotidiano de trabalho em Belém. No Pará, como em quase todo o Brasil, a gravura se depara com uma questão definitiva: qual o sentido contemporâneo que sua linguagem pode ter para o mundo atual? A resposta, mais que verbal, deve ser na direção de uma fenomenologia da ação gráfica.

Nesse processo, destaca-se o projeto de Jocatós de incorporar à gravura matrizes (objetos trouvés, objetos cotidianos, chapas de minúsculas dimensões e até os procedimentos tradicionais), imagens (como elementos do desenho industrial) e suportes (caixas de papelão). Em 2007, apresentou uma caixa de gravuras diminutas "Debaixo da Delicadeza Perdida (2005)", à moda de uma caixa de jóias, enquanto as peças eram organizadas como uma caixa de entomologista. Nas hologravuras de Francisco Zanazanan, os referentes plano, fundo e aqui, escritos no espaço perturbador e fugidio, expõem a própria lógica da hologravura. Suas imagens lançam estes significantes de espaço em pânico. Cláudio Assunção criou uma estante de livros. São livros-de-artista cujo teor são códigos de barras. A elegância gráfica de seus livros e sua cuidadosa execução atestam a maturidade de Assunção. Esses livros cuidam da convivência de dois sistemas de informação: o livro e cibernética.



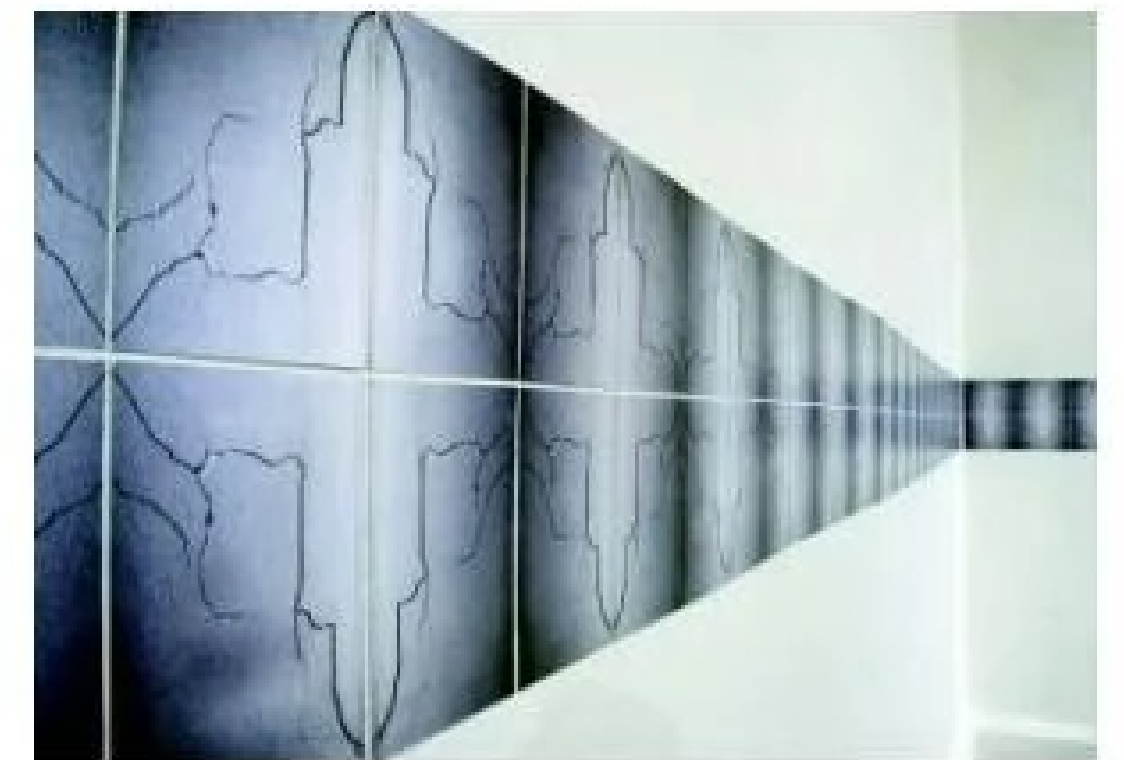
Daniel Fernandes



Francisco Zanazanan



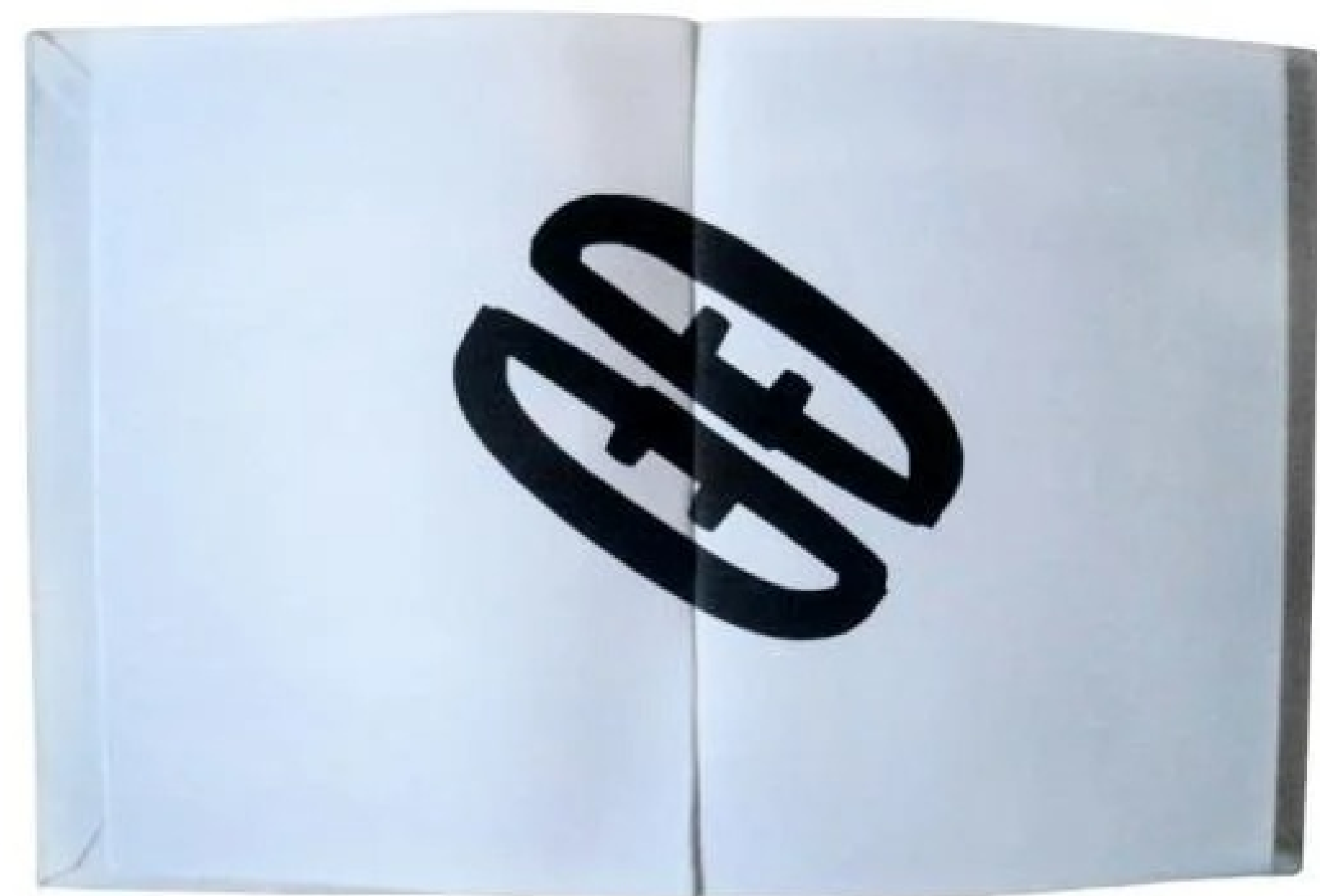
Jhafs Quintero, Cláudio Assunção



Heraldo Cândido



Jocatos, Carol Abreu e Jean Ribeiro



Cláudio Assunção



## Judeus na Amazônia

O Arte Pará apresenta a exposição “Judeus na Amazônia” no Museu de Arte Sacra. Trata-se de uma grande abertura da instituição que se consagra assim, de modo pioneiro, como um espaço para todas as religiões dos paraenses e do mundo. A exposição contou com o apoio de Raquelita Athias e a consultoria de Wagner Bentes. Ambos emprestaram documentação importante. Bentes identificou muitos dos personagens, lugares e rituais religiosos das fotografias de Sérgio Zalis. As fotografias de Zalis, que hoje fazem parte do Museu da Diáspora de Tel-Aviv, foram emprestadas por Léa e Israel Klabin.

A visão das práticas religiosas judaicas e de costumes transmitidos entre gerações como caminho para a coesão baseada em complexos princípios espirituais e existenciais está nas obras de Abraão Bemerguy, Paulina Laks Eizirik e Walter Goldfarb. A contribuição de artistas de origem judia à cultura brasileira e paraense inclui Abraão Bemerguy e a arquitetura moderna de Judah Levy em Belém. A mostra contou com obras de Bemerguy e artistas do Rio Grande do Sul (Paulina Laks Eizirik), Rio de Janeiro (Lena Bergstein, Sérgio Zalis e Walter Goldfarb) e São Paulo (Mira Schendel).

A exposição se estrutura em três núcleos básicos: (1) o ensaio fotográfico de Sérgio Zalis; (2) o conjunto de obras dos demais artistas de origem judaica e (3) a documentação, que inclui um conjunto de livros à disposição do público para consulta. O ensaio fotográfico de Sérgio Zalis registrou em 1981 a presença judaica na Amazônia, Nordeste e em São Paulo. Sabemos da enorme participação judaica desde o período colonial, com os chamados “cristãos novos”, que contribuíram assim para a formação do Brasil como sociedade plural. No Brasil no início do século XIX, a Amazônia foi pioneira no acolhimento de uma nova leva de imigrantes de origem sefardi do Marrocos. Desse modo, o Pará se torna um portal historicamente muito significativo para uma dimensão da Diáspora: os judeus na selva amazônica, sobretudo em cidades ribeirinhas e em Belém, onde hoje existem três sinagogas. A exposição no Museu de Arte Sacra conta com objetos e documentos da comunidade judaica belenense.

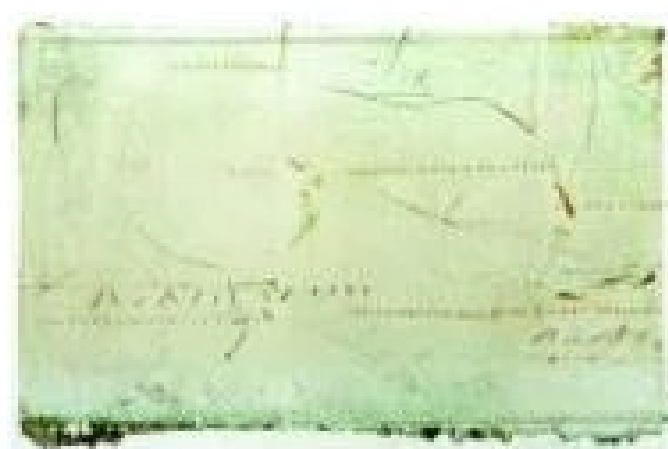
O olho fotográfico de Sérgio Zalis costurou o Brasil (Santarém, Belém, Óbidos, Recife, Salvador e São Paulo) pelas capilaridades da presença judaica em várias regiões do país. Seu olhar amoroso registrou, de forma delicada, momentos da família e da comunidade, o lugar do Livro na ética judaica, o universo espiritual e a vida cotidiana. Walter Goldfarb politiza os objetos das práticas religiosas judaicas e de costumes transmitidos entre gerações como caminho para a coesão baseada em complexos princípios espirituais e existenciais. Ademais, Goldfarb usa objetos do culto ou padrões para trabalhar certas questões políticas, que vão das formas de trocas culturais entre as religiões ao Holocausto. O conjunto de obras de Walter Goldfarb inclui fragmentos preparatórios das séries “Kotel” e “Pergaminhos”. Seus trabalhos mais religiosos são “Meguilá” (Mini-Torah, com o texto “Guardarás as Portas de Israel”, a tradução transliterada “Shomer delet Izrahel”) e “Morte da Herança”, no qual usa seu próprio Talit, oriundo do período em que estudou em Jerusalém, junto com fotografia e texto do Kadish (oração para os mortos). A serigrafia “Humanisme de L'autre Homme/Difficile Liberté” aborda algumas matrizes anti-semitas do século XIX. Sua obra mais pungente na exposição é “Do Fio, do Exílio e do Labirinto”, na qual representa sua mãe e o campo de concentração do qual sobreviveu durante o Holocausto.

Mira Schendel e Lena Bergstein lidam com a noção de escritura, do sinal mínimo como existência da linguagem que permite a vida social a partir da diferença entre indivíduos, mas que também tem um sentido especial no Judaísmo. Elas trabalham com o signo mínimo de expressão da diferença. Jacques Derrida observa que para o povo judeu Deus o escolhe através do Livro, lugar da definição dos valores da vida, da responsabilidade e do convênio com seu povo. Para esse filósofo, autor do livro “Escritura e Diferença”, é preciso decidir se escrever salva ou perde a palavra. Este é um desafio cotidiano de todos nós, e que nesta exposição coloca para o olhar de cada um. Tendo conhecido Derrida em 1994, Bergstein recebeu do filósofo três textos para trabalhar, conforme sua escolha. “Enlouquecer o Subjêti” (Forcener le subjectile) foi sua escolha. Desse diálogo surgiu o livro homônimo publicado pela Unesp em 1998.

Se Lena Bergstein, como Schendel, não está com foco exclusivo em questões judaicas, no entanto, compreende com precisão as diferenças entre judicidade e judaísmo. Nesta fresta, desenvolve sua produção. Nela, todo traço enuncia o signo e o desejo de linguagem. É necessário tratar de uma escrita teológica de Mira Schendel.



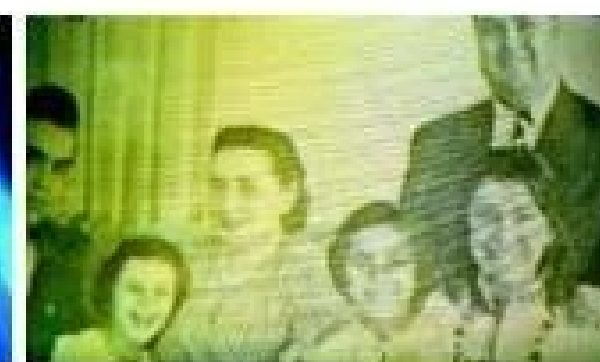
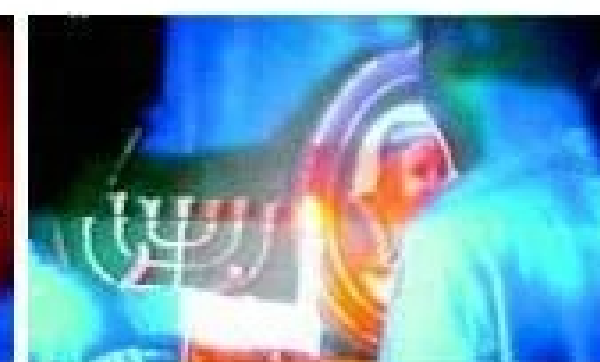
Abraão Bemerguy



Lena Bergstein



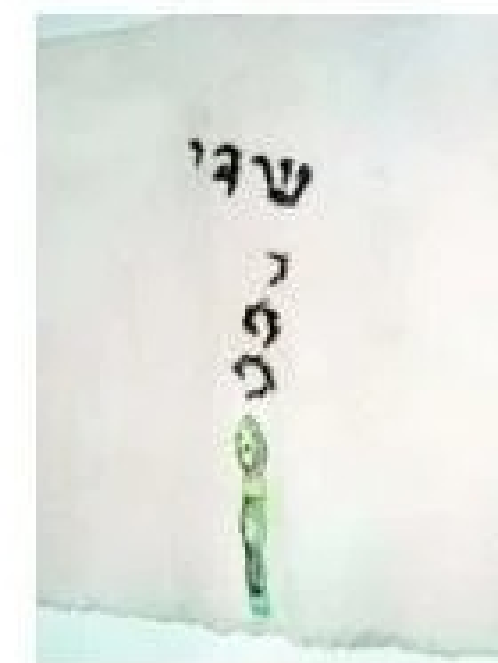
Museu de Arte Sacra / Exposição “Judeus na Amazônia”



Alan Rodrigues / Wagner Bentes



Paulina Laks Eizirik



Walter Goldfarb



Abraão Bemerguy e Sérgio Zalis



## Mira Schendel

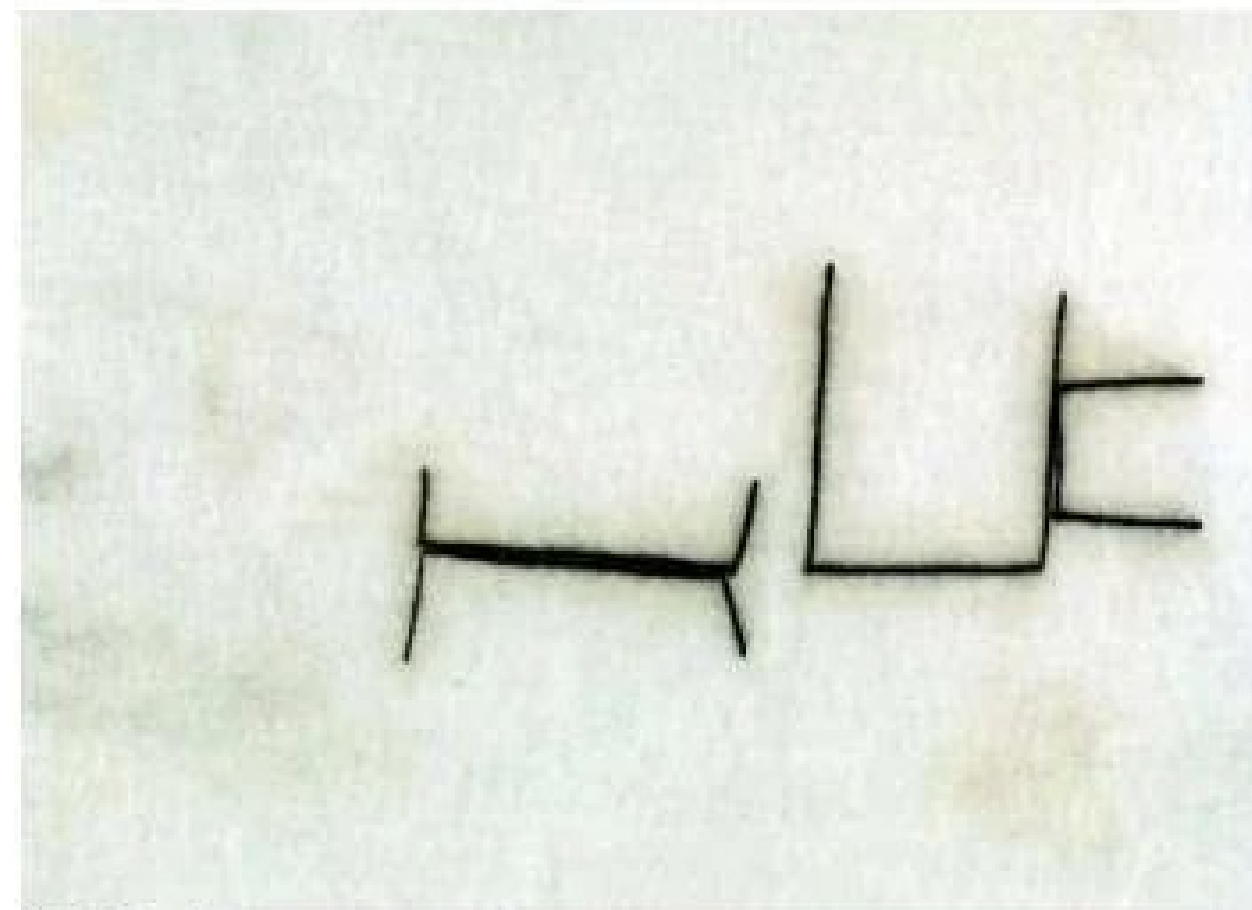
Num caderno de diários de viagem (Londres, 1966), Schendel anota a passagem crucial de Ludwig Wittgenstein: “o que não pudermos falar sobre, devemos guardar em silêncio”, do prólogo do “Tractatus Logico-Philosophicus”, presente em sua biblioteca. Aqui está a chave da relação da obra da artista com a filosofia da linguagem de Wittgenstein: os jogos, o indizível e a metafísica. A transcendência para Schendel chega a tal ponto que a teologia é dilemática – como falar do que não se pode? Essa era uma questão discutida para Schendel. As preocupações metafísicas, irredutíveis à condição de religião, foram compartilhadas com o dominicano Frei Paulo de Tarso (Paulo Celso de Moura Silva), que lhe apresenta a “filosofia existencial” de Kierkegaard e a poesia, sem adjetivos, de San Juan de la Cruz. No Rio, conheceu frei Bruno Palma, o tradutor de Saint-John Perse para o português.

Schendel gostava ainda da psicologia de Jung, com sua procura da alma e valor do símbolo. Em seu universo de leituras estão ainda a “Teosofia”, livros de teologia editados pela Ordem dos Dominicanos, “Aurobindo” e o “Zen”. A artista desenhou capas para livros religiosos da editora Herder de São Paulo, como “Introdução ao Mistério da Igreja” (1966), de M. J. Congar, obra lida com as questões da ação sacramental. Em seu exemplar, Schendel marcou trechos, como “representar e tornar presente o Cristo ofertado”, e sobre transubstanciação eucarística. Tal passagem da representação à presentificação constitui um esforço básico da obra de Schendel.

Aproximar-se do problema de Deus era tanto afirmação quanto enfrentar impossibilidades, pelo raciocínio apofático mais complexo. Hoje, abordar o vasto universo da monotipias de Schendel requer superar a divisão preliminar em três grupos totalizantes (linhas, arquiteturas e escritas). As monotipias implicam em círculos temáticos ainda mais fechados, como a metafísica entre as escritas. E, na metafísica, observar as séries “Gênese”, “A Porta da Sexta-Feira Santa” e “Deus Pai do Ocidente”.

A série “Gênese” é emblemática da experiência humana frente o Verbo, mesmo se calcada na Revelação. A série sobre a Fé, partindo do apóstolo Paulo (“Fides ex auditu”), realizava um jogo: audição/ orelha/ ponto de interrogação. Na perspectiva do Novo Testamento, trabalhou ainda sobre a pedra Ara no altar católico.

A arte lingüística de Schendel se move pela economia do signo, do traço essencial à enunciação primal da voz. A linguagem jorra nas monotipias para promover o limite da visibilidade. O que Schendel propõe não é a loquacidade, mas o letramento do olhar. Mira trabalha com uma fenomenologia abstrata, lida com conceitos, pratica ironias e equilibra o racional e o perceptível sensorial. Mira Schendel é artista da lingüística e da linguagem em seu limite. É neste processo que Schendel trabalha sobre o campo da diferença e da falta: o retângulo vazio como substância da interioridade do quadro e vazio do mundo (“Vuoto del Mondo”, 1964), assunto que Lygia Clark iniciara por volta de 1959.



Mira Schendel

A linha de Schendel, com inflexão metafísica, procurou redimensionar o vazio, esculpindo a fronteira do indizível, reduzido ao limite extremo em que elimina aquilo que ainda pudesse ser “dito” pela linguagem visual. Schendel enfrenta o limite do dizível em sua última possibilidade de enunciação de algum sentido: o signo gráfico e a letra. Algumas de suas monotipias são o último território anterior ao indizível, onde já é impossível dizer, senão pelo olhar.

Apenas em idade adulta Mira Schendel soube que era judia de nascimento e que, portanto, pela tradição, seria ela própria também judia. Educada, por precaução, no catolicismo, na Itália durante a Segunda Guerra, é possível cogitar, no entanto, que sua educação lhe terá transmitido deliberada e atavicamente uma relação com o Verbo e com o Livro, como fundamento da própria situação judaica em seu liame com Deus. Essa ressonância atávica de sua origem judaica deve ser discutida a partir de idéias de Jacques Derrida [tratei do assunto em Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira. 2003].

Sobre a cultura judaica, Jabès traça “o trajeto do livro ao Livro absoluto, silencioso é o da Palavra de fogo à palavra de chamas. Mas quem traçaria as fronteiras?” [conforme Derrida]. A palavra Fogo, em múltiplas línguas, frequenta as monotipias. Schendel poderia ter buscado estas fronteiras nessas monotipias. O imenso corpus de monotipias, contadas aos milhares, e seu tom venturoso indicam uma força de deslocação da escritura de Schendel. Mira tem algo do Poeta e do Judeu. Erram separados de seu verdadeiro nascimento – aqui deveríamos recorrer ao Derrida de “L’Écriture et la Différence” – autóctones apenas da palavra e da escritura. Seriam filhos da Terra que está para vir.

Noutra passagem do mesmo livro, Derrida analisa as consequências da crise da metafísica oriunda da idéia de que o Livro da Razão tivesse sido escrito por um Deus que nos houvesse emprestado sua pena. Mira Schendel, como Mel Bochner, Roni Horn ou Guillermo Kuitca, opera com a noção do Livro, traço fundador da cultura judaica. Derrida, numa passagem que até poderia parecer estar a aplicar a obra de Schendel, diz ainda: “Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado”. Aí reside a justeza das monotipias de Schendel.

Sobre o viés metafísico no extraordinário monumento da arte brasileira formado pelo conjunto de monotipias de Schendel, podemos citar David Shapiro, para quem “falar de oração talvez seja a única nostalgia séria” (Em “Body of Prayer”). Derrida pergunta: “Podemos rezar mesmo quando não entendemos uma língua?”. A pergunta que se poderia inferir do eixo Schendel-Derrida seria: quando ver arte implica em rezar?



Sérgio Zalis e Walter Goldfarb

O corpo se tornou linguagem e suporte da arte. Para isso, a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty foi enorme estímulo: as ideias sobre o corpo vivo (corps vécu) e comportamento vivo (a vivência ou a experiência) ganham força a partir do neoconcretismo. A partir da experiência brasileira, com as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, o corpo e o desejo se tornam os motores da arte contemporânea. Os dois artistas abandonam os pressupostos racionalistas da arte geométrico-concreta e se engajam inicialmente em experiências da percepção.

Para Oiticica, as manifestações da subjetividade não se despregavam do viés psicanalítico, mas se inscreviam nos planos coletivo, social, político e antropológico. Isso fez dele o grande signo do Brasil no século XX. Em "Mitoses Vadias", realizado em São Paulo, Oiticica promove fricções visuais entre o gosto burguês e o espaço coletivo de grande frequência popular. Solon Ribeiro apresenta um trabalho metalinguístico com grandes imagens de Oiticica dispostas em um varal no centro do Espaço, incluindo, com isto, o próprio espectador na cena.

Contemporaneamente, os artistas trabalham o corpo sob diversos aspectos: máquina desejante, a roupa como segunda pele, espaço dos afetos, cena do trauma, corpo sem órgão, centro de energia, sede dos sentidos na percepção do mundo, fluxo do tempo existencial, espelho, duplo, linguagem, força alienada nas relações de trabalho, ente domesticado por estrutura de poder, sensor da falta, ou o próprio Ser e seu vazio existencial. O Arte Pará criou uma pauta sobre o corpo contemporâneo na arte com obras de Sérgio Neiva, Orlando Maneschky, Nailana Thiely, Otávio Brito, Lisa Mangussi, Elieni Tenório, Éder Oliveira, Natany Rodrigues, Francinaldo Gonçalves da Rosa, Paula Trope, Elisa Magalhães, Tetê de Alencar, Ana Miguel, Solon Ribeiro, Iraildes Mascarenhas, Adriana Eu, José Arnaud, Berna Reale, Isabella Lira e Yuri Firmeza.

Corpo abandonado ("da adversidade vivemos" – Hélio Oiticica; Cildo Meireles, que viveu parte da infância em Belém, dedicou obras à discussão do valor negativo atribuído pela sociedade brasileira às populações indígenas como expediente para justificar a invasão de suas terras), corpo afetivo (a casa, o móvel, o corpo, a memória: Natany Rodrigues), corpo alienado (Marx: "O capitalista compra a força de trabalho para usá-la. [...] O trabalho é, em primeiro lugar, um processo no qual o homem e a Natureza participam. [...] O produto é propriedade do capitalista e não do trabalhador. [...] Mais-valia. [...] O trabalhador é aqui apenas o tempo de trabalho personificado". O Capital), corpo anti-amnésico (o trabalho de Rosângela Rennó como esforço contra o veneno da fotografia: o registro como preparo do esquecimento), corpo anti-fibrilático (Adriana Eu: a escultura, uma contra-fibração, é o recipiente do dispêndio da energia mental e da incorporação do gesto construtivo do artista na urdidura do signo), corpo antropofágico (Oswald de Andrade: "Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente". Manifesto Antropófago).

Corpo aspirado (Lygia Clark: "Agora não estou mais só. Sou aspirada pelos outros. Percepção tão impressionante que me sinto arrancada de minhas raízes. Instável no espaço. Parece que estou me desagregando. Viver a percepção, ser a percepção...". Do Ato), corpo auto-escultórico (o cabelo, que também é carne, diz Elenora de Barros, como escultura viva de Isabella Lira), corpo barroco (Tunga), corpo canibalizado (Clarice Lispector: "Meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem. Meu erro é o modo como vi a vida se abrir na sua carne e me espantei, e vi a matéria de vida, placenta e sangue, a lama viva". Mineirinho), corpo carnal (Merleau-Ponty: "entre as cores e os visíveis almeçados, encontraremos o tecido que os dobra, os sustenta, os alimenta, e que ele não é coisa, mas possibilidade, latência e carne das coisas". O Visível e o Invisível), corpo censurado (a censura sempre ronda a liberdade; o filme In/Out Antropofagia de Anna Maria Maiolino e a irredutibilidade da expressão ao estado de censura), corpo coletivo (Lygia Clark: "O meio em que vive o homem só existe na medida em que há esta expressão coletiva". O Corpo é a Casa).



Iraildes Mascarenhas



Corpo colonizado (Barrio: "Proposição: uma cultura que fosse não-branca, não-europeia, não-colonial, não-geográfica". Abaixo do Equador; arte e história: Kara Walker e Adriana Varejão e o corpo da mulher no regime colonial), corpo consumido (A Comissão Pastoral da Terra recebeu 15 mil denúncias de trabalho escravo no Pará, campeão nacional deste tipo de crime, entre os anos de 1995 e 2005), corpo consumidor (corpo de perua), corpo condenado (Michel Foucault: "A punição vai-se tornando, pois, a parte mais violenta do processo penal, provocando várias consequências: deixa o campo da percepção quase diária e entra no da consciência abstrata". Vigiar e Punir), corpo contra-natural (Simone Michelin: "os efeitos e filtros que tratam a imagem digital são talvez até grosseiros; eles enfatizam dramaticamente o sintético, mecânico, maquinico e anti-natural, que é a condição de ser da imagem digital". Considerações Gerais), corpo cor (na fotografia de Iraildes Mascarenhas, na cor ritualística dos Devotos de Santa Bárbara), corpo criminalizado (Hélio Oiticica: "Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado - ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade". Homenagem a Cara-de-Cavalo).

Corpo crisálida (na performance de Francinaldo Gonçalves da Rosa), corpo cru (na aflição da morte e as operações no necrotério de Berna Reale), corpo desabrigado (a obra de Rosana Palazyan como lugar de escuta daqueles que estão em social de desamparo), corpo desejado (Oiticica: capafoguear/ROMETER), corpo desejante (Lacan: "mas qual é ele, o desejo que se pega, que se fixa no quadro? – mas que também o motiva a impulsionar o artista a por algo, e o quê, na obra?". O Seminário Livro 11), corpo desejoso ("Dê-me tua voz, que te darei meu corpo", Solon Ribeiro), corpo digital (a arte concreta para Waldemar Cordeiro se constitui através de "métodos quantitativos da estruturação da imagem, em função dos meios de comunicação proporcionados pelos progressos da indústria mecânica"), corpo discriminado (Verbo do Pixaim de Rosana Paulino: "1) Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. 2) Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. 3) Apropriar-me do que é recusado e malvisto. Cabelo 'ruim', 'pixaim', 'duro'. 4) Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos").



Francinaldo Rosa



Corpo disléxico (a escultura disléxica de Daniel Silver), corpo domesticado (o corpo desaculturado de "A Negra", pintura de Tarsila), corpo estetizado (Monteiro Lobato: "Paranóia ou mistificação?". Paranóia ou Mistificação?), corpo estranhado (as imagens em fotografia *night vision* de Luiz Braga), corpo estuprado (uma menina de 15 anos de idade ficou presa na mesma cela com 20 homens na cadeia de Abaetetuba), corpo exibido (a proibição da "genitália desnuda" nos desfiles de carnaval, conforme o Regulamento da Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), corpo estigmatizado (a pintura de rua de Éder Oliveira tratando da discriminação étnica na descrição de delinquentes em jornais), corpo faminto (todas as formas do desejo e fome em "A Gula ou a Luxúria?" de Lygia Pape), corpo fashion (a ironia de Júlio Dojcsar, Jum Nakao e Kiko Araújo: em performance no São Paulo Fashion Week de 2004, os modelos exibem roupas de papel vegetal, que foram destruídas no desfile), corpo fantasmal (para Foucault, nos regimes de distribuição dos indivíduos nos lugares sociais do corpo, como prisões e hospitais, a alma, pela internalização da norma, se torna a prisão do corpo), corpo fenomenológico (a escultura de Ernesto Neto como um jardim das delícias entregue à percepção por todos os sentidos), corpo ficcional (o projeto Geijitsu Kakuu de Souzousareta Geijutsuka de Yuri Firmeza sobre a comunicação de massas e o artista inexistente), corpo freudiano (Oswald de Andrade: "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama". Manifesto Antropófago).





Yuri Firmeza



Tetê de Alencar



Elieni Tenório



Elisa de Magalhães



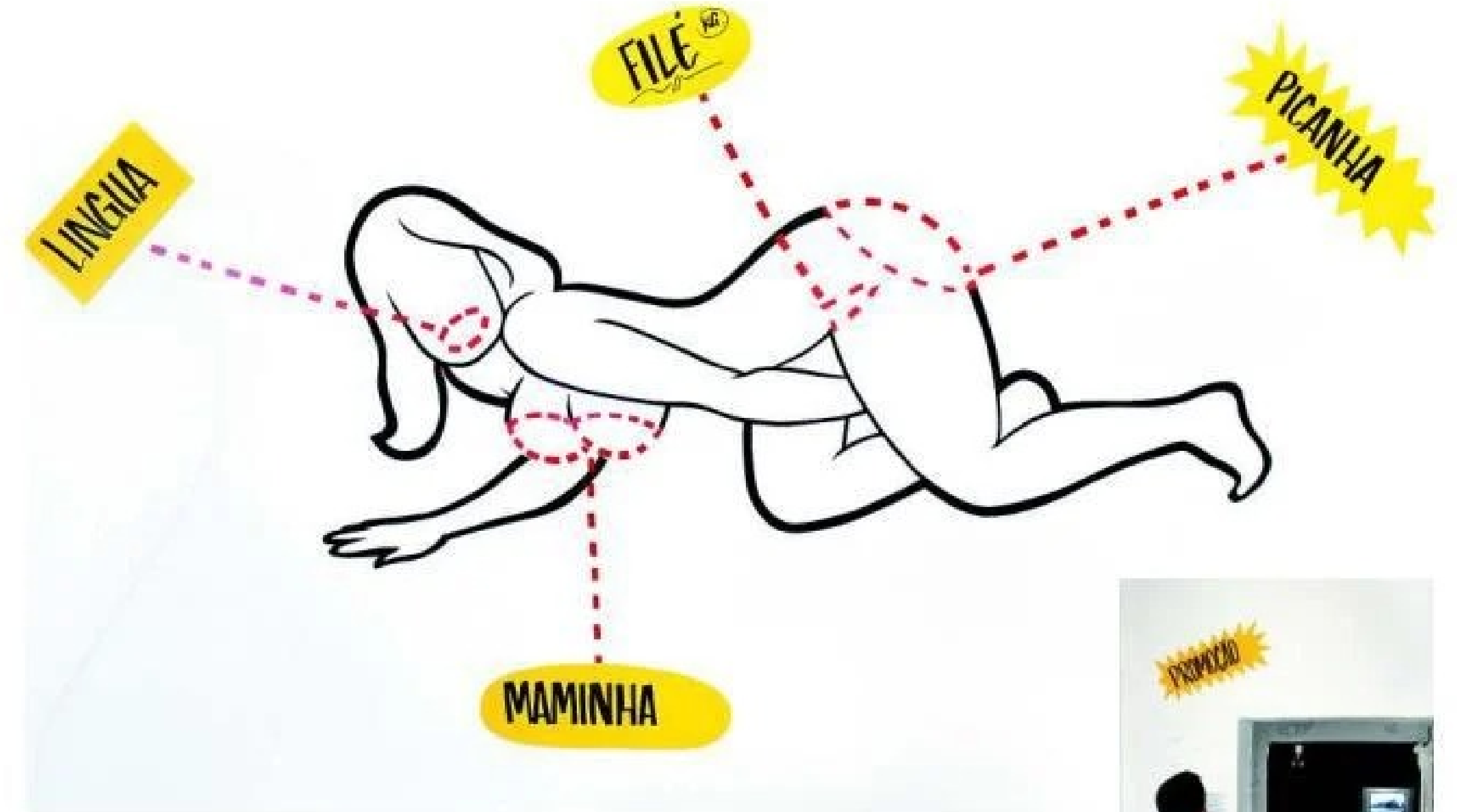
Nailana Thiely



Solon Ribeiro



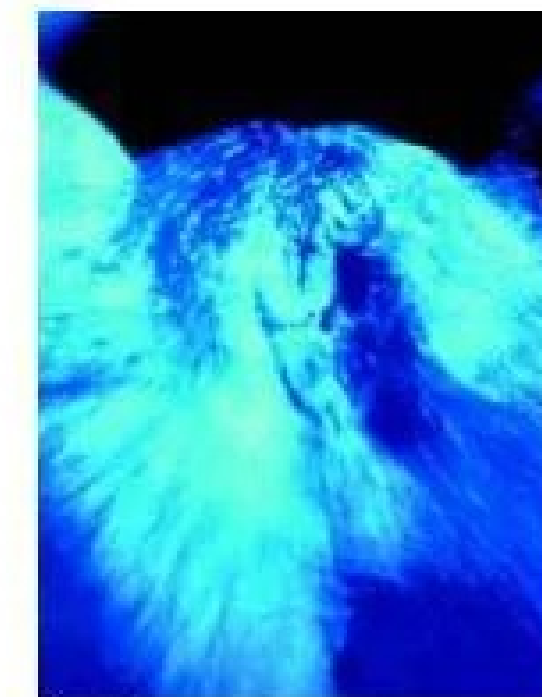
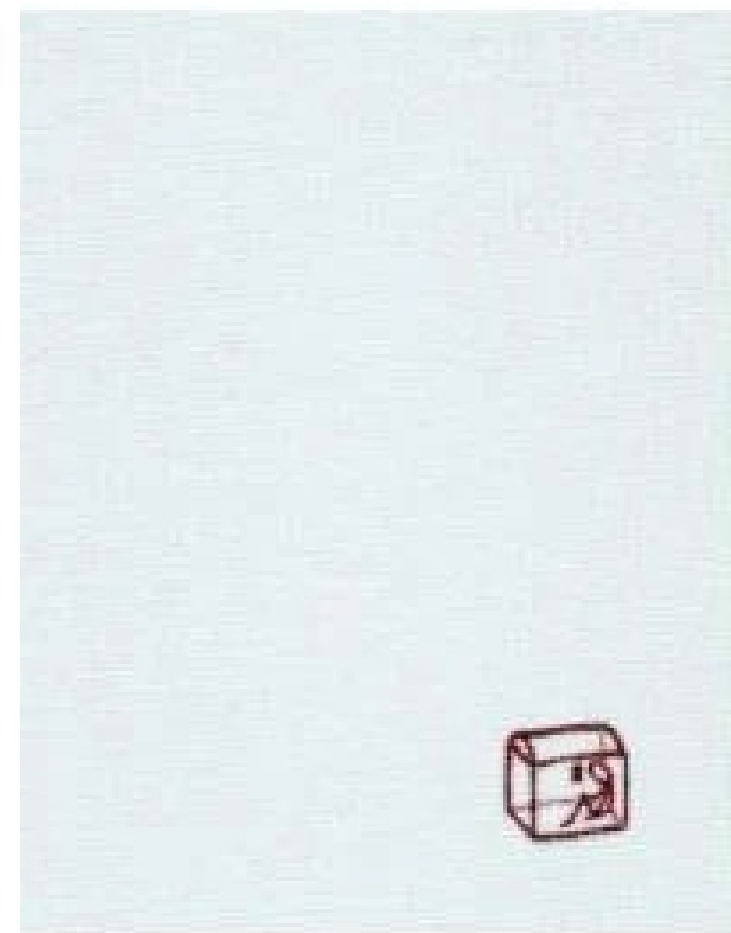
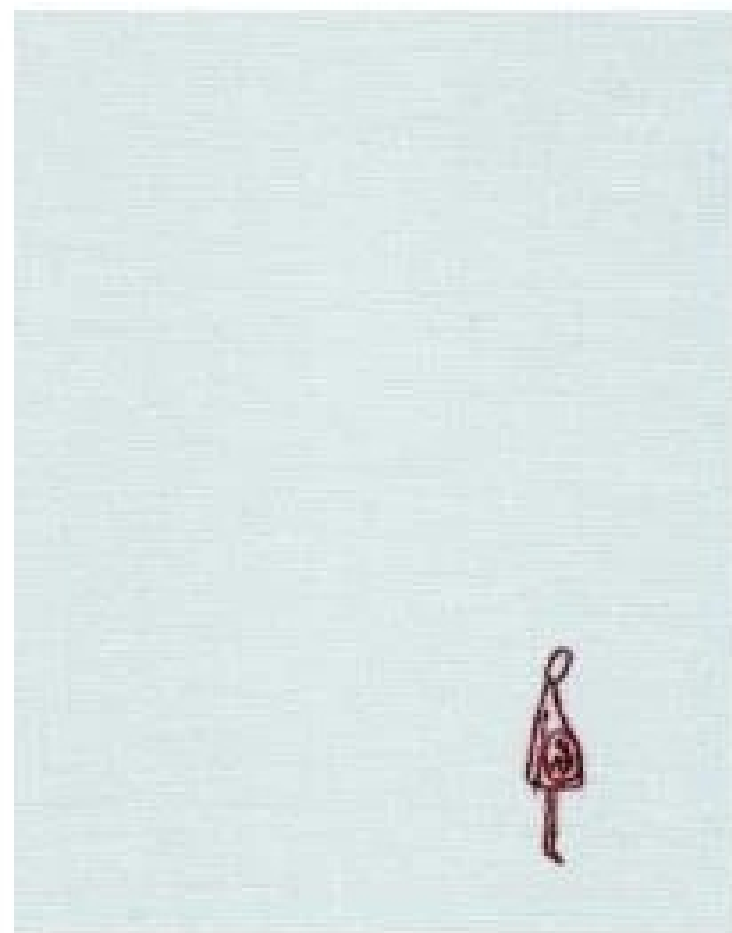
Isabela Lira



Amanda Jones



Lisa Mangussi



Paula Trope



Sérgio Neiva



Adriana Eu



Corpo geométrico (os vídeos de Michel Groisman), corpo de grife (as fotos clandestinas de Tetê de Alencar, tomadas em provadores de lojas de moda, usando roupas assinadas por grandes costureiros), corpo imagético, corpo imaginário (a obra de Hilal Sami Hilal como uma busca do “pai fraco” lacaniano: “Seu Sami é a afirmação da presença do meu pai pelo outro”), corpo incompleto (Rimbaud em carta a Paul Demeny em 1871: “Je est un autre”), corpo linguagem (Lenora de Barros na contaminação antropofágica entre poesia e arte: cabelo também é carne, logo os desenhos com cabelo ou sangue de Lisa Mangussi são desenhos com carne), corpo líquido, corpo melancólico (o eu expressionista de Oswald Goeldi), corpo montado (a perspectiva lacaniana de Orlando Maneschy na instalação “Muito Romântico ou Carta às Meninas”: entre a revelação do logro, a fantasia, o imaginário e as pulsões de vida), corpo mutante (gravidez, doença, sobrevivência, travestismo, prótese, na fotografia de Nailana Thiely), corpo negociado (a nudez de artistas e críticos na obra de Elisa Magalhães como processo de revelação simbólica do poder no sistema da arte), corpo ocultado (a produção de Alexandre Sequeira como esforço para tornar visível o Outro obliterado no tecido social), corpo original (A Origem do Mundo de Courbet e Vulva Azul, o auto-retrato de Paula Trope), corpo parcial (o quase-corpo e a quase-costura em Volúpia, de Elieni Tenório), corpo performático (Lygia Clark: “Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva”. Nós Recusamos), corpo pictórico (Merleau-Ponty: “ao emprestar seu corpo ao mundo é que o pintor muda o mundo em pintura”. O Olho e o Espírito).

Corpo pós-genômico (o cruzamento de ciência e arte no processo de Eduardo Kac), corpo pós-humano, corpo-prótese (Louise Bourgeois), corpo psicotizado (“É, corpo pulsional - Lygia Clark: “O mundo é meu pulmão. Seria esta fusão a morte? Por que esta plenitude tem o sabor da morte? Estou tão incrivelmente viva [...] Uma noite tive a percepção de que o absoluto era este “cheio-vazio”, esta totalidade do interior do exterior de que falo sempre”. Do Ato), corpo radical (Oriana Duarte e os limites do corpo em “Os Riscos de E.V.A.”) corpo real (a performance “Seedbed” de Vito Acconci, que consistia em masturbação, na Galeria Sonnabend, em 1971), corpo recalçado (a ocultação de “A Origem do Mundo de Courbet” na casa de Lacan), corpo reprimido (o esforço de dizer no corpo beckettiano e proustiano em “Personagens no Jardim”, de Ana Miguel), corpo retalhado (“Cabeças Cortadas”, de Géricault, a pintura de Francis Bacon e as “Trouxas”, de Barrio), corpo sem aura (Sólon Ribeiro: o uso dos meios mecânicos de reprodução), corpo sem órgãos (Deleuze e Guattari: O anti-Édipo, capitalismo e esquizofrenia e certas máquinas na pintura de Emmanuel Nassar), corpo sensorial (Ferreira Gullar: “Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com uma totalidade e que, na “simbólica geral do corpo” [M. Ponty], os sentidos se decifram uns aos outros”. Teoria do Não-Objeto).



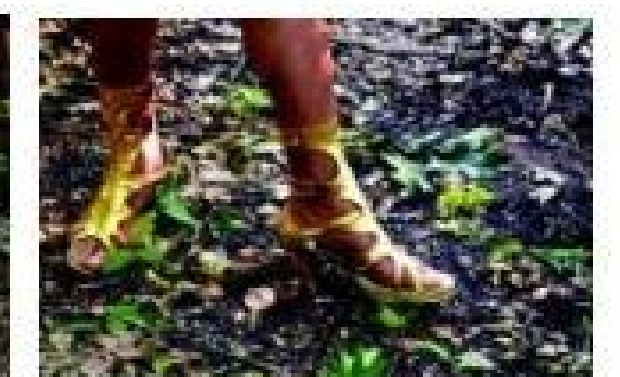
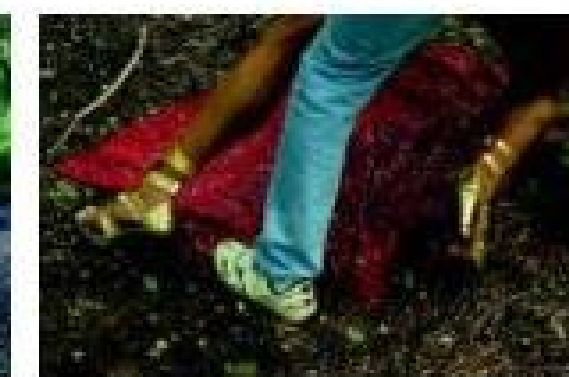
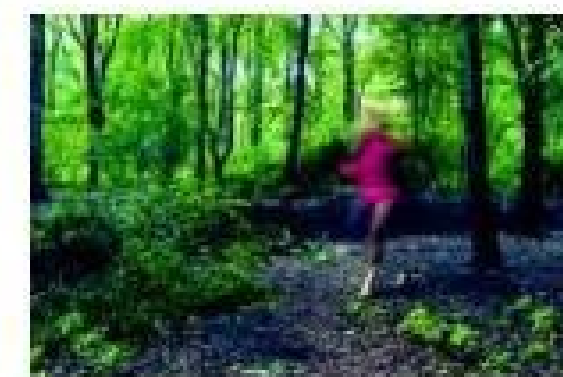
Ana Miguel



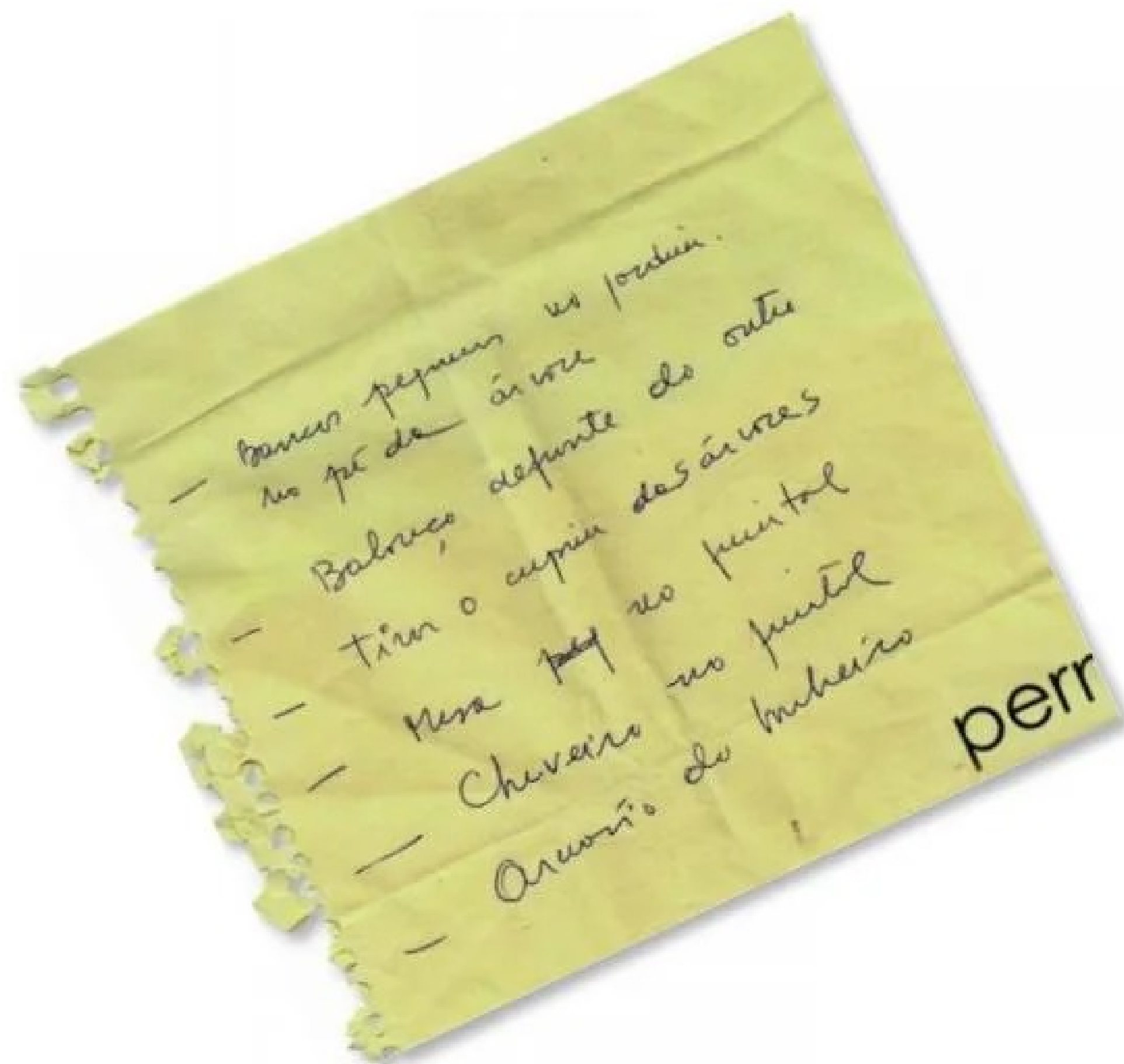
Josynaldo Ferreira



Corpo simulacro (os retratos 3x4 de bonecas de Solon Ribeiro), corpo sob risco (o tríptico de Paulo Almeida, “Ameaça de Morte”, aborda a violência urbana em Belém), corpo solitário (o sobrevivente de chacina em “Fantasmas”, de Antônio Manuel), corpo subjetivado (a precisão da consciência em “Hagakure”, de Miguel Chikaoka), corpo substituto (“O Consolador”, de Ivens Machado), corpo tempo (“Corpo-Tempo”, de Heraldo Cândido), corpo tensionado (Jhafiz Quintero, a disciplina do corpo na instituição penal e “Máximas de Seguridad” um manual de sobrevivência na prisão), corpo topológico (Lygia Clark: “Eu sou o antes e o depois, sou o futuro no presente. Sou o dentro e o fora: o direito e o avesso”. Do Ato), corpo transgressivo (a “Experiência nº 2”, de Flávio de Carvalho, e a calça menstruada, feita de tampões higiênicos, de Priscilla Monge), corpo travestido (Lacan: “Quando se trata do travesti, uma certa finalidade sexual é visada. [...] Aqui se constitui um plano distinto da visada sexual em si mesma, que aí se encontra representando um papel essencial e que não deve ser distinguida tão depressa como sendo o da tapeação. A função do logro, nessa ocasião, é outra coisa, diante da qual convém suspender as decisões de nosso espírito antes de ter bem medido sua incidência”. O Seminário Livro 11; a belle du jour do vídeo perverso de Carlos Dadoorian: “Para que estes Saltos Tão Grandes?”), corpo-video (Josynaldo Ferreira, em “Percursos Possíveis”, usa a câmara de vídeo como uma extensão de seu corpo e a projeção como o ângulo do olhar do espectador. O procedimento é responsável pelo intimismo experimentado na projeção), corpo violentado (a auto-flagelação de Orlan), corpo virtual, etc.



Carlos Dadoorian



## O Grande Prêmio

A instalação "Permanência", de Val Sampaio e Mariano Klautau Filho, montada na capela Landi do Museu Histórico do Estado do Pará, implica num balanço, duas projeções laterais de um vídeo de um balanço num quintal e sons de um quintal (pássaros, folhas secas, etc.). O espectador tem que se colocar no centro da cena para melhor desfrutar o trabalho e concretizar a proposta através da experiência: "Essa é uma instalação que não é completa, ela não serve para contemplação. Ela só é completa quando alguém está sentado no balanço, é mesmo algo para ser usado", argumenta Sampaio. Assim, "Permanência" se inscreve na tradição brasileira da sensorialidade do neoconcretismo de Lygia Clark e sua "nostalgia do corpo". O objeto é o meio indispensável, como no período sensorial da produção de Clark, entre a sensação e o participante.

No seu vai-e-vem, o balanço dissolve as noções de antes e depois. O tempo inefável da memória parece à deriva. O balanço é ressemantizado como tempo e não espaço. Como na duração, no conceito de Henri Bergson, o balanço de "Permanência" propõe estados de não-começo e não-fim, uma intersecção de um no outro. O balanço é, pois, o próprio ser em processo, seu movimento pendular é o diagrama de funcionamento da própria memória. É um paradigma para o fenômeno como algo que se apresenta para nós como no plano da experiência consciente e, ao mesmo tempo, o contato vivencial da própria poiesis nesses singelos jardins das delícias brasileiros que são os quintais. Há algo de edênico, como num ambiente de Hélio Oiticica, no quintal em *crelazer* de "Permanência". Por fim, Val Sampaio anuncia o abismo que separa os artistas de "Permanência" dos críticos formalistas do Brasil, greenbergianos tardios. Val Sampaio e Mariano Klautau Filho convergem para valores presentes na crítica de Mário Pedrosa, na pintura de Barnett Newman ou no neoconcretismo: "O percurso da arte é a vida".





Este núcleo envolve artistas de Belém e de outras cidades que tratam da questão da vida na metrópole. Com uma população de dois milhões de habitantes e uma localização estratégica, Belém reivindica sua condição de metrópole, ainda que não se possa perder do horizonte o colonialismo interno a que a sociedade brasileira está submetida por conta da concentração econômica e das decisões em São Paulo. Malgrado este fator externo não abordado na arte do Pará (seria essa ausência uma condição submissa?), alguns artistas expressam este anseio coletivo: entender, ora criticamente, ora amorosamente, a condição urbana e metropolitana de Belém. Caso de Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues, em "Trânsitos Mutantes", em Ananindeua, município da região metropolitana de Belém. A malha rodoviária e o evento de Wagner e Rodrigues abordam os fluxos urbanos de Belém em sua estrutura metropolitana. A metrópole, seja Nova York ou Belém, é o lugar das visões fragmentárias, das identidades em trânsito, do anonimato na multidão, como na fotografia de Alberto Bitar. O belenense Pedro Cunha apresenta uma sequência horizontal de imagens de Nova York para fundir a densidade e o fluxo urbanos na megalópole planetária.



Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues

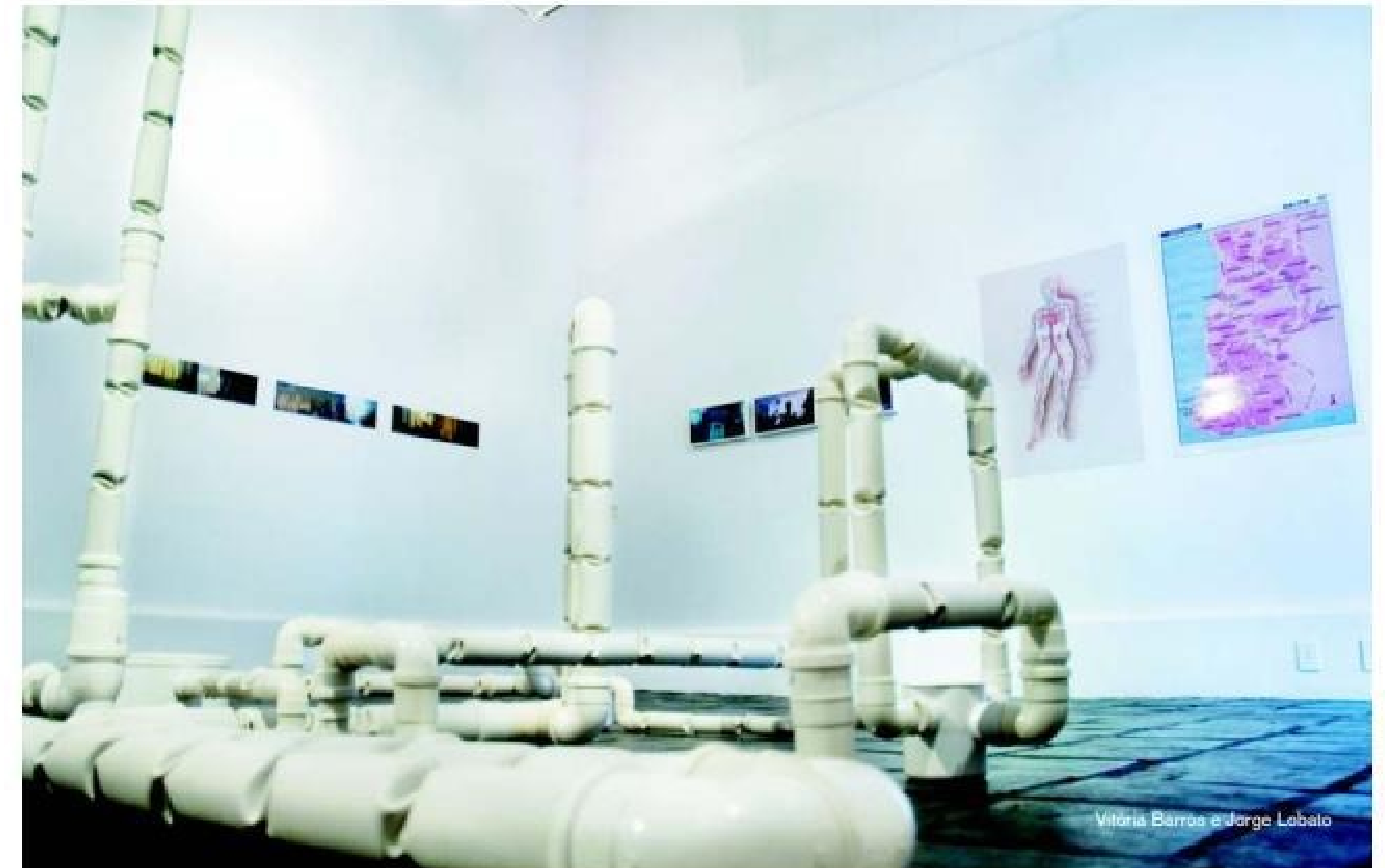
Alberto Bitar é uma figura de proa na constituição de um perfil contemporâneo de Belém e de sua condição de metrópole. Usando fotografia e vídeo, o artista, com a colaboração de Leo Bitar na elaboração da parte sonora dos vídeos (como em Fortaleza 360°), apresenta o perfil de Belém, sua verticalização acelerada, a concentração urbanística e a desordem, por meio de pontos de vistas sobrepostos, como janelas entreabertas pelas quais o acesso à vista da cidade é também o lugar de passagem do tempo líquido e da entrada dos signos da natureza amazônica: a lua e a chuva (a umidade). Neste Arte Pará (da série Depois do Lugar), sua justaposição de fotografias e as superposições de planos confundem o ambiente interno e a paisagem externa de um edifício, as relações entre o público e o privado.

Também de Bitar, o vídeo "Quase Todos os Dias...Fortaleza" (2007) aborda a capital do Ceará, com uma sequência de imagens que fragmentam de modo analítico o tempo acelerado da cidade. As fotografias são de Alberto Bitar, Bia Fiúza, Henrique Torres, Paulo Amoreira, Chico Gomes, Annádia Leite, Elitiel Souza e Salomão Santana.

Já a instalação sonora "Transpasso #1", do grupo Soco na Pomba + Luciana Ohira e Sérgio Bonilha, consistiu em instalar microfones numa área do MEP para captação dos ruídos do ambiente, à medida em que o espectador se deslocava. Na tradição do neoconcretismo, a proposta articula os sentidos da audição e da visão.

Vitória Barros utiliza tubulações e dobras em PVC branco para constituir circuitos. Quando apresentam torções, essas estruturas condensam uma tensão orgânica, constituindo relações com o corpo humano. Em "Aquavia", a estrutura toma perfil de um circuito para líquidos, como uma planta industrial ou uma confusa infra-estrutura de serviços urbanos. Nisso, o emaranhado se torna signo da vida urbana.

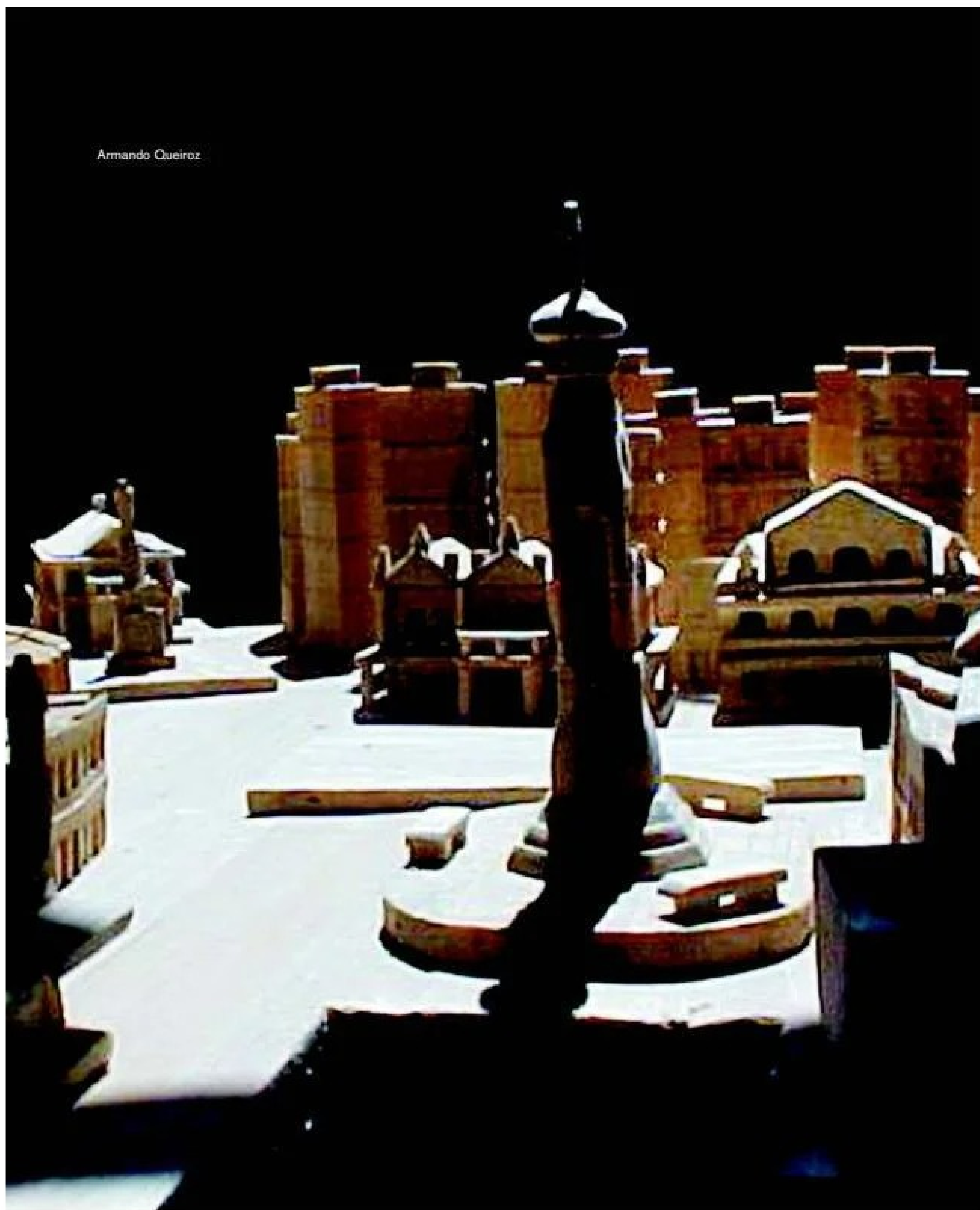
A persistência de um olhar de artesanato e destreza manual sobre Belém está na obra de Odely Pereira e na representação de três metrópoles (Belém, Brasília e Rio de Janeiro) por Manoel de Jesus Fernandes. A lógica imprevisível da cidade e a fragilidade das habitações populares encontram sua metáfora nos delicados "Ninhos Urbanos", assemblages de Edilena Florenzano. São como maquetes de uma arquitetura do caos espontâneo formado no processo de convivência urbana. A instalação de Francelino Moraes Mesquita, feita com móveis da sala de sua casa - "O Aquecimento Global ou a Lei da Gravidade e o Frio do Nosso Universo" -, trata da precariedade e do equilíbrio instável do mundo. É quase um diagrama da precariedade econômica do artista que produz num lugar sem mercado.



Vitória Barros e Jorge Lobato



Armando Queiroz



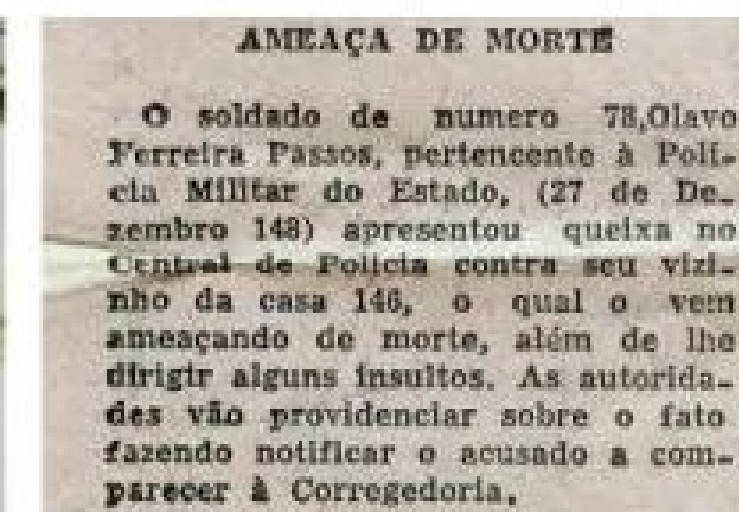
Pedro Cunha



Alberto Bitar



Paulo Almeida





Francelino Moraes Mesquita

O estranhamento do cotidiano está nos ameaçadores objetos diários da pintura de Flávia Metzler. O que nos olha num objeto? Os títulos de suas pinturas ("Linguagem.jpg", "Dialética.jpg", e "Crítica.jpg") aludem a relações entre pintura e informática. Em direção semelhante, as fotografias da série "Sobre os Aspectos Corrosivos do Tempo e Outras Paisagens", de Júlio César Leite Imperiano, criam fantasmagorias a partir de objetos banais. O ordenamento dos pregos no espaço, a ferrugem como passagem do tempo e o ângulo em que são fotografados convertem objetos simples e banais em presença estranha e simbólica.

O estudante de arte Álvaro Batista de Souza Júnior apresentou "Sombras", uma instalação com alta concentração de guarda-chuvas abertos. Toma o guarda-chuva como um duplo signo: a chuva de Belém, como fenômeno tradicional hoje afetado pelo desequilíbrio ambiental na Amazônia, e a presença de produtos chineses no mercado brasileiro.

Na história da arte brasileira, Hélio Oiticica é o paradigma da relação do artista com a cidade real, sem "narcisismo urbano", com sua vida simbólica, seus paradigmas de sociabilidade conflitada, seu fluxo caótico, o imaginário urbano, suas fricções culturais, sua divisão espacial como diagrama da estrutura de classes e da exclusão. O Arte Pará exibiu a obra FOTO-RECORD N. 1 (1974) com Romero portando a CAPA 25 P 32 O. Esta é a segunda vez que o Arte Pará mostra seu trabalho fotográfico (1978/2007). Solon Ribeiro, que esteve presente na manifestação "Mitos Vadios", organizada por Ivaldo Granato em São Paulo em 1978, apresenta um varal com grandes fotografias de Oiticica e dos participantes. Na instalação, Solon Ribeiro reconfigura as imagens enormes como num improvisado Núcleo de Oiticica, para estabelecer uma densidade autônoma, pois é um artista que confia no poder clandestino de envolvimento pela imagem. Ele constrói uma situação espacial urbana na qual o espectador se vê envolvido na energia que, já não sendo de Oiticica, é agora de Solon Ribeiro.



Edilena Florenzano



Solon Ribeiro





Álvaro Batista de Souza Júnior



Júlio Leite

Alberto Bitar e Leo Bitar





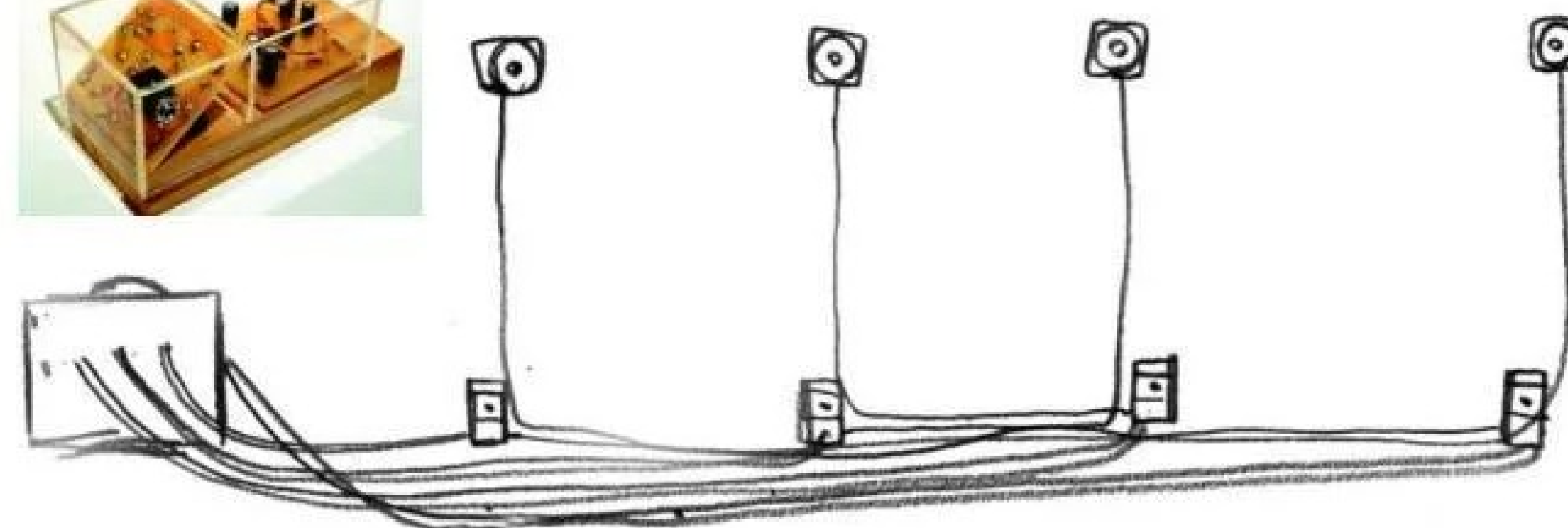
Alberto Bitar/Bia Fiúza/Henrique Torres/Paulo Amoreira/Chico Gomes/Annádia Leite/Elitiel Souza/Salomão Santana



Cristina Pereira



Flávia Metzler



Luciana Ohira e Sérgio Bonilha / Soco na Pomba



## Ações Urbanas

O Arte Pará incorporou algumas “ações na cidade” ou “ações urbanas”, termo mais adequado do que “intervenção urbana” para designar a inscrição e a negociação de sentidos dos trabalhos de artistas inseridos na rede urbana ou que envolvam pessoas em espaços públicos. Armando Queiroz projeta o lançamento de perfume nas praças de Belém pelos chafarizes. De qualquer modo, as intervenções ou ações urbanas têm criado acertos e espaço para equívocos e ações oportunistas. Foram selecionadas as seguintes propostas de ações urbanas: Equipe Blue (Paulo Chaves Fernandes, Rosário Lima, Geraldo Teixeira e Emanuel Franco), Armando Queiroz, Andréa Feijó, Dirceu Mauès, Éder Oliveira e Victor de La Rocque e o grupo formado por Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues.

Enquanto os vídeos de Vitor Souza Lima, como se disse anteriormente, utilizam sutilezas para falar sobre as transformações urbanas, na obra de Andréa Feijó, a cidade é o corpo e a ruína da cidade são os ferimentos no corpo da artista. Ela cola imagens ampliadas de suas próprias unhas feridas sobre edifícios históricos abandonados, ou quase escombros. O corpo da cidade maltratada é o corpo ferido da artista. Éder Oliveira instalou retratos de anônimos em pontos estratégicos de Belém. Esse retrato caboclo, no entanto, corresponde à imagem fotojornalística e à descrição étnica de presos nos jornais. São imagens da estigmatização: o cidadão estigmatizado é a cidade como espaço do estigmatizado e da estigmatização.

Armando Queiroz produz uma apresentação sutil do caos da cidade, do descaso com seu patrimônio histórico e da destruição das redes de sociabilidade por meio de dois trabalhos que envolvem a madeira balsa do miriti, tradicional na Amazônia. Num pequeno tríptico fotográfico, Queiroz apresenta uma espécie de pastoral amazônica na França. Num parque público tipicamente francês, ele havia situado um barco e um pássaro em miriti, padrões dos brinquedos do Cirio, mas sem a pintura. As fotos registram o contato de uma criança francesa com essa inusitada presença amazônica em seu cotidiano.

O mapa erótico da cidade, que envolve sobrevivência, desejo e solidão, contou com a obra de Victor de La Rocque. Em “L’Érotisme”, Georges Bataille, essa extraordinária figura da desmontagem do cinismo moralista pequeno burguês, afirma entre outras coisas que a prostituição existiu para preservar a virgindade das virgens. Bataille tira as avaliações da prostituição do maniqueísmo cinico. A ação urbana de Victor de La Rocque ocorreu na rua Riachuelo, zona do baixo meretrício de Belém, onde instalou e acendeu centenas de velas na forma de vagina ou de pênis ereto.

A ética e o diálogo do artista com as profissionais do sexo e a população de rua se inscreve num importante paradigma de inclusão social desenvolvido pela sociedade civil em Belém com o extraordinário trabalho de Wlad Lima no Teatro Porão Puta Merda, com um trabalho humanista, não paternalista e intelectualmente exemplar com as profissionais do sexo de Belém. Wlad Lima é uma das figuras centrais do Brasil nesse processo de inclusão social.

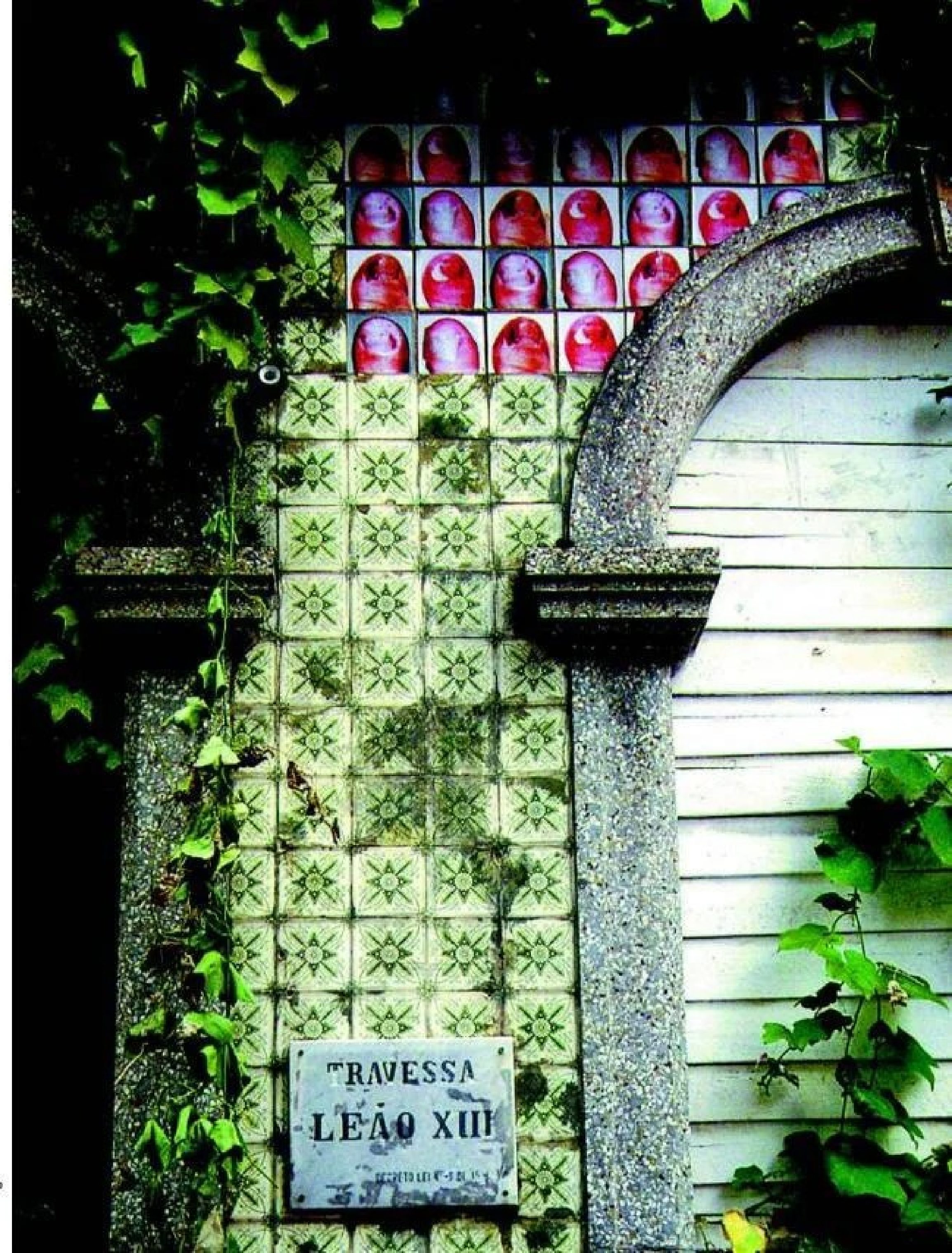
Também merece relevo a presença do Teatro Cuira na mesma rua Riachuelo, com as ações de teatro de grupo na rua realizadas por Karine Jansen e Zê Charone. Essas mulheres colocam Belém no mapa das experiências significantes no Brasil que propiciam espaços políticos para a constituição de um discurso simbólico, da auto-representação, organização e acesso à cidadania cultural pelas profissionais do sexo.

A proposta “Vende-se Amor”, que José Arnaud define como “instalação performática”, incorpora o sistema de distribuição de folhetos do comércio popular. Seu folheto, que se espalhou pela cidade, faz suas ofertas: “Vende-se amor. Oferecemos todos os tipos pelo menor preço do mercado: amor perfeito, amor bandido, louco amor, envolvente e descomplicado. Você escolhe a forma de pagar”. Arnaud articula o capital, o desejo e algumas referências à língua e à cultura musical do “louco amor”.



Armando Queiroz

Andréa Feijó











José Arnaud



Victor de La Rocque



Paulo Chaves Fernandes, Rosário Lima, Geraldo Teixeira e Emanuel Franco





Memória afetiva

Neste Arte Pará, a memória afetiva de Belém encontra alguns pontos de refinamento da linguagem na produção de Alexandre Sequeira, Orlando Maneschy, Mariano Klautau e Val Sampaio. Alexandre Sequeira apresenta um tríptico da série “Espaços do Afeto” (fotografia com câmera pin-hole) – “A Casa da Família”, “O Túmulo do Pai” e “O Quarto da Mãe” – um roteiro da memória e experiência afetivas na cidade. No plano afetivo-cartográfico de Sequeira, a linguagem da câmara pin-hole produz uma imagem enevoadas que sua poética converte em luz envolta em sombras. Nesse ponto, o artista produz um fenômeno do imaginário: o esforço da visão é o esforço da memória diante da ausência do pai. É na difícil visibilidade que é possível lembrar. Sob esse olhar, a ausência do pai é a presentificação da falta. O fundamento teórico da fotografia de Sequeira está menos na caça ao alvo da caixa preta de Villem Flusser e mais na afetividade da câmara lúcida de Roland Barthes.



Alexandre Sequeira

Bruno Cantuária elabora uma longa sequência de pequenas imagens fotográficas para estabelecer uma narrativa pessoal e de círculos de relacionamento como uma crônica vivencial da cidade. A obra “Corpus”, de Jorge Lobato, justapõe o mapa da cidade de Belém e o desenho do sistema vascular sanguíneo de um homem. É mais uma etapa em sua elaboração de uma cartografia humana de Belém: a cidade é movida pelo dispêndio econômico e cultural de energia do homo faber. Alguns artistas como Keyla Sobral, Vitor Souza Lima e Josynaldo Ferreira compõem a videografia afetiva sobre Belém.

O Arte Pará traz outras notícias de Belém com os cartões postais de Berna Reale e Orlando Maneschy. A eles se junta Jonathan Harker, com a série de cartões postais em que desempenha situações onde ironiza as identidades do Panamá e da América Central. A presença de Orlando Maneschy se deu em torno de duas obras em que o artista trabalha com o estranhamento do banal, a imagem fotográfica e o significante verbal em pane.

“Monembrith, Molenbrith, Worenlisth...” é o nome da boneca que a cada “chamada” troca de nome, pois as pessoas não conseguem pronunciá-lo. Como explica o artista: [...] tem uma relação muito grande com meus personagens, com uma vinculação que se dá com pessoas com as quais temos muita intimidade. É como se ela revelasse aquilo que não queremos mostrar, frágil, ‘defeituoso’, incompleto, mas que também é o que nos faz humanos. Acho que é algo que está presente em toda a minha produção, este espaço que destaco como ‘entre’, que nos une e separa, de onde nos reinventamos. Está no meu trabalho sobre a noite, no Karaokê e na imagem da ‘Monen’, e o fato de que é uma imagem, com todas as questões que isto implica, pois não uso o objeto, mas a representação, o retrato dela.”



Bruno Cantuária



Na série de cartões postais intitulada “Brasil Crítico”, Maneschy age por pequenos atos subversivos do sistema de objetos de Bau-drillard. Apropria-se de um sistema de circulação de informação e nele inscreve seus atos de contra-argumentos. No contexto belenense, trata-se de ações de denúncia da sociedade civil contra a desordem urbana e a omissão da ação governamental. Seus cartões postais trazem fotos de Belém em que à primeira vista não se nota o descaso ou a decadência do lugar, com legendas convocatórias: Preserve! Visite! Cuide! Descubra! São imagens de um coreto mal-tratado da Praça da República, de outro atrás do Teatro da Paz, do monumento a Pedro Teixeira com sacos de lixo ou da arquitetura déco na travessa Padre Eutíquio escondida pela fiação elétrica.

A imagem do coração de Berna Reale foi obtida em uma tomografia computadorizada (*electronic scanning*). Uma tomografia computadorizada reúne várias radiografias feitas de maneira acumulada que são posteriormente reordenadas pelo computador para produzir uma imagem em 3D. Para o exame, a artista tomou um contraste para que o órgão ficasse visível e o médico pegou a angulação para identificar o coração da maneira pretendida por Reale. A pergunta, que se faz a partir de Belém, “onde está meu coração?”, foi impressa em treze idiomas. Os relatos da artista sobre sua experiência terminam sendo parte integrante da proposta de comunicação. A obra não se consuma na distribuição dos cartões, mas incorpora as respostas ao gesto simbólico de doação do próprio coração.



Orlando Maneschy



Orlando Maneschy



Jonathan Harker



Berna Reale

# Paralelos

Jussara Derenji

Diretora do Museu da UFPA e curadora da mostra

Deixar penetrar o espírito contemporâneo em antigas estruturas: este foi o desafio desta mostra. Um diálogo entre o espaço, sua história e suas marcas, e três artistas: Acácio Sobral, Geraldo Teixeira, Marcone Moreira. A decisão de expor não num lugar, mas "com" ele, corresponde a uma deliberada intenção de estabelecer uma relação entre o tempo e o objeto.

O museu - este espaço que guarda e mostra - deixa de ser visto só como um receptáculo. O prédio, em seu exuberante ecletismo, contrasta com a idéia de mero fundo sobre o qual obras são expostas. Com a proposta dos três artistas, retorna o prédio a ser uma presença, a mostrar, além dos trabalhos, os seus eixos de simetria, suas transparências e os tratamentos de luz, e destas particulares escolhas de tempos diversos, os paralelos que nunca se encontram, emerge, em torno das obras, o espaço que as rodeia e contém, e que também torna acessível ao espectador/visitante a percepção de um lugar reorganizado, onde um novo equilíbrio remete ao que ele representou em outras épocas.



Museu da UFPA



Marcone Moreira



Geraldo Teixeira



Acácio Sobral



## Desafio

Paulo Herkenhoff  
Curador

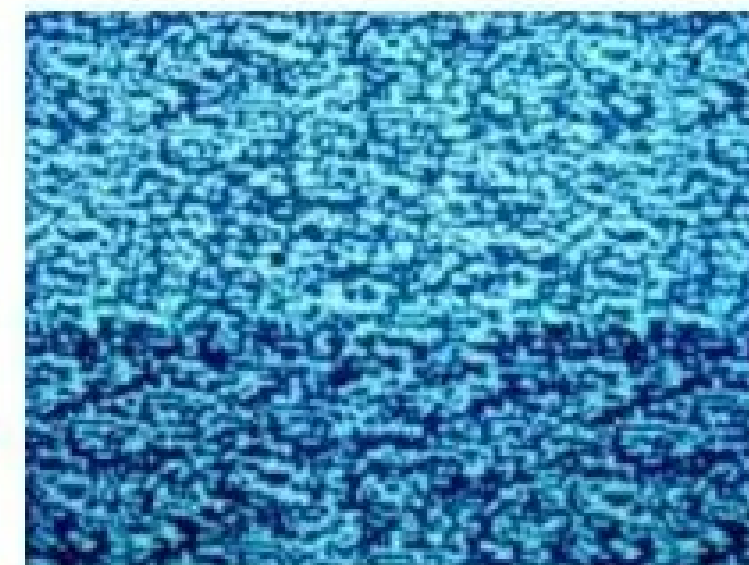
A palavra **NÃO** reiterada em dezenas de formas de escrita no vídeo "Pra Dizer Sim", de Neuton Chagas e Roberta Carvalho, mais do que um paradoxo, toca na questão da denegação: a repetição da negação como esforço afirmativo do desejo. O Não, que pode ter o sentido da censura, está, por denegação, contraposto ao Sim, à perspectiva libertária e libertadora do artista. O Não profundo do artista tem uma força avassaladora na sociedade em momentos de crise e abuso.

De certo modo, um dos principais desafios com relação ao futuro da produção artística no Pará se localiza na capacidade de questionar o binômio cultura popular/arte. Não se propugna um abandono desta agenda, mas o desenvolvimento de novos modos de problematização capazes de levar a soluções inovadoras. Do contrário, a arte periga em se fixar em padrões que a caracterizarão como "típica", como ocorreu com as posturas ilustrativas na Bahia dos anos 60 a 90, com raras exceções.

É necessário entender a cultura popular sem purismos e romantismo. Uma questão primordial será entender em que medida, nos casos concretos, o artista não estaria se apropriando de uma mais-valia simbólica da expressão do Outro. Quem é esse Outro? Estas são questões que neste momento dão densidade conceitual ao ambiente belenense de arte.



Neuton Chagas e Roberta Carvalho



## Conclusão

O principal tema político levantado pelo 26º Arte Pará é a liberdade de expressão. O século XXI tem testemunhado inúmeros processos de censura financiados com recursos da Lei Rouanet. A pergunta, nestes casos, é qual o papel do Ministério da Cultura de repúdio. Seu repúdio tem sido suficientemente veemente? Instituições que censuram deveriam poder continuar usufruindo benefícios dos incentivos fiscais da Lei Rouanet? A liberdade de expressão é uma das conquistas inacabadas do processo da modernidade. Nesse sentido, o Brasil não é um país suficientemente moderno. Não resta dúvida que o direito à liberdade tem como titular o indivíduo ou grupo, mas é toda a sociedade que se beneficia dele.

"O erótico vivido como 'profano' e a arte como 'sagrada' se fundem em uma experiência única; trata-se de confundir a arte e a vida", escreveu em Lygia Clark, em "O Corpo é a Casa" (1969).

O olhar de quem acompanha pela primeira vez a seleção dos trabalhos para um salão de arte sempre acaba marcado por um intenso lirismo no universo visual, acompanhado de um ritmo sensível das tensões superficiais que fazem parte de todo esse laborioso processo.

Muitos dos trabalhos que não foram selecionados para esta versão do Arte Pará não ficaram de fora porque o elenco de signos tratados pelos artistas não foram bem problematizados intelectualmente, mas seriam obras que apenas não poderiam fazer parte desta exposição atual, por serem os salões exegeses de si mesmos, franqueando a decifração de visões de mundo através de olhares que estão em permanente oscilação, ao mesmo tempo em que estão no limiar de novas afirmações.

Em se tratando de um salão de livre inscrição, o Arte Pará sempre demonstrou uma preocupação tanto com o público quanto com os artistas, e sempre buscou trazer essa renovação no repertório de signos desses artistas, tanto paraenses quanto de outros estados brasileiros. Trata-se de um olhar criativo que se permitem esses artistas sobre suas realidades, mostrando uma capacidade de expressão consciente sobre a evolução social, mesmo que nos questionemos se existe ainda uma relação entre arte e sociedade, pois hoje se fala muito nos meios acadêmicos sobre a aparente quebra dessa relação. Acredito que o fundamental para o artista seja a experimentação, além de manter uma determinada coerência em seu trabalho, conseguida principalmente através de sua pesquisa, que pode ou não estar vinculada ao mundo acadêmico ou a qualquer outra instituição.

Exemplos dessas pesquisas são o que vivenciamos atualmente pelos novos meios, sejam eles traduzidos numa arte mais tecnológica, ações urbanas ou instalações. Mas o assombro do “novo” nas artes não consiste apenas em utilizar novas tecnologias ou nomes novos para antigas fórmulas, porque a arte não sobrevive somente da matéria, nem somente das formas; ela sobrevive nesse conjunto acrescido de idéias como em um movimento brusco, buscando sempre uma incômoda presença para tirar o espectador de sua estranha posição de voyeur.

Mesmo o artista se permitindo todo esse confronto, ainda assim podemos nos perguntar se as atuais condições sociais não superaram a importância da arte. Será que a arte hoje é um anacronismo? Será que um artista tem em mente, ao estar isolado em seu atelier, as dimensões dos questionamentos teóricos sobre a natureza da arte? Será que em algum momento ele se pergunta se a arte hoje é aistórica por continuar existindo sem valor social ou existe por seu valor social?

Theodor W. Adorno nos diria que toda e qualquer forma de arte é uma crítica social, mesmo sendo às vezes uma arte hermética ou apenas a “arte pela arte”. Ele consegue perceber o caráter autônomo, não social da arte, como um positivo elemento social, sobretudo por sua oposição à sociedade.

O artista não é cobrado a reproduzir objetos dessa chamada realidade, ele apenas faz suas obras (o ato físico do fazer do artista se confunde com a própria arte), ele é a matéria essencial da arte, ele é o artista, e é a arte que precisa dele para existir e não o contrário, sendo ele um ser social. Logo, toda arte é social mesmo que ela não tenha sido criada para ser uma transparência da realidade.

A arte não se limita a copiar a realidade, porque se as vanguardas se tornaram em algum momento autônomas e perderam sua função social, o que podemos dizer de uma arte contemporânea que parece muitas vezes ter e não ter essa função social e que parece ser uma arte formal e não formal a cada vez?

Apesar de Ortega y Gasset se referir em seu livro “La Deshumanización del Arte” ao modernismo em comparação à arte do movimento anterior, o romantismo, ainda hoje é possível verificar muitas semelhanças nesse discurso com o nosso momento atual das artes visuais. Ele explicava em um dos seus ensaios, por exemplo, o motivo da arte ter se tornado impopular. Segundo o autor, as pessoas passaram a não se reconhecer mais na arte de vanguarda (me refiro à arte moderna), porque era uma arte que não mais se fundamentava num gosto individual, tornando-se uma arte para poucos, que se sustentava no que ele chamou de goce estético, que seria uma compreensão para além da simples interferência sentimental na obra de arte, seria o verdadeiro entendimento da essência da obra de arte e não apenas o estímulo sentido pelas pessoas ao reconhecerem coisas que seriam uma extensão do seu cotidiano, o que permitiria assim criar as ilusões esperadas pelas mesmas. Para ele, era essa simplicidade no olhar que impedia as pessoas de verem o virtual e o transparente na obra de arte.

A arte contemporânea hoje aponta para um debate sociocultural importante, e principalmente por estar nessas sobreposições de significados e multiplicação de interpretações, já que a arte não se fecha em um único discurso e é filha de seu tempo, é que a encontramos envolvida também nas teorias pós-modernas, inauguradas por Jean Lyotard nos anos 1970 (uma década posterior às primeiras menções

sobre arte contemporânea, ainda que saibamos que sobrevive até hoje um debate teórico que envolve a mudança de data relativa ao fim do movimento moderno). São esses novos elementos teóricos que também irão permear a arte com questionamentos sobre identidade, patrimônio cultural e outros elos dessa grande corrente de um mundo globalizado, mas ao mesmo tempo ilhado em sua diversidade cultural.

Os salões, como um todo, são esses aglutinadores de linguagens, tornando-se mais interessantes ainda quando conseguem, como o Arte Pará tem feito nos últimos anos, aliar as artes ao local de exposição, permitindo uma ritmica panorâmica e ao mesmo tempo instigando no público um olhar mais intimista em relação às obras que se mantêm quase como o elo de representação, muitas vezes de seu próprio imaginário social e algumas vezes ainda pessoal, e que buscam sua forma de entender “essa tal arte contemporânea”.

Enquanto o artista, por sua vez, trata de descobrir maneiras de renovar esse repertório imagético social - porque ele mesmo faz parte desse público e desse cotidiano e porque esse artista, diante da perplexidade dos tempos atuais, ludibria as teorias de maneira positiva, através de intuições sobre os desdobramentos futuros de suas próprias obras, mas que em verdade essa atitude pode ser apenas consequência dos efeitos coletivos das relativizações das subjetividades postuladas pelo momento atual e, conseqüentemente, tem seus matizes sobre os artistas de maneira geral.

## Ação Cultural e Educativa no Arte Pará 2007

Vânia Leal

A ação cultural e educativa no Arte Pará 2007 tem como propósito facilitar o acesso ao universo da produção artística, especialmente à arte contemporânea, mediando condições para que um público diversificado viva experiências significativas ao se relacionar com as obras com o objetivo de expandir seu conceito de arte. Em parceria com o projeto Arte na Escola, mediado pela Universidade Federal do Pará (UFPA), o Arte Pará propõe um encontro de alfabetização estético-visual que envolve o Ver, o Sentir e o Fazer arte.

A proposta metodológica foi desenvolvida com os monitores num período que antecedeu a abertura do Arte Pará, concebendo o contato com a arte por meio de uma curadoria educativa e informações sobre os diferentes tratamentos artísticos e estéticos, onde foi possível refletir sobre os diferentes momentos, os diversos olhares dos artistas, a materialidade e o conceito coletivo. Assim, acreditamos que os educadores envolvidos irão renovar saberes, experiências e fazeres educativos em arte a partir da cartografia sugerida pelo material educativo do Arte na Escola, com o foco no território que sugere processos de ensinar e aprender arte.

Com os olhos da arte, os educadores estão imbuídos em tornar visíveis os critérios de seleção que orientam a exposição por meio de alguns percursos sugeridos nos materiais de apoio, propondo aos professores experimentar com seus alunos roteiros (percursos temáticos) que reúnem conjuntos de objetos relacionados por conceitos ligados a seus conteúdos formais, expressivos, culturais, sociais, históricos, antropológicos, urbanísticos, materiais e poéticos.

Dessa forma, estamos propondo caminhos de descoberta para que os participantes possam estabelecer critérios para estruturar seus conhecimentos sobre arte e também para organizar suas próprias curadorias e ações educativas, numa perspectiva de oferecer ao olhar paisagens educativas, realizadas com cores vivas por aqueles que, atuando como professores, mediadores ou artistas-educadores, educam como propositores, educam com arte para arte.

Assim seja!



Ação educativa



Mostra de Videos Arte Pará 2007

A Mostra Paralela de Videos contou com a parceria do Museu da Universidade Federal do Pará-MUFPA, tendo a curadoria de Marisa Mokarzel que integra a comissão curatorial do MUFPA e é professora de História da Arte do Curso de Artes Visuais e Moda da UNAMA. Marisa Mokarzel contou com a assessoria de Alexandre Sequeira, curador assistente do Arte Pará 2007 e professor da UFPA. O processo curatorial relativo aos videos partiu de uma pergunta: “se em Belém havia uma produção de video?” Aose pensar sobre esta produção, percebeu-se que o interesse por esta categoria de arte já estava presente desde o começo da década de 1990 com produções de Val Sampaio, video-instalações de Mariano Klautau Filho, criado por ocasião do Caixa de Pandora, e as experiências de Nando Lima associadas também ao teatro. Estas experiências iniciais multiplicaram-se nos anos 2000, em novos trabalhos vindos das mais diversas procedências: processos individuais de artistas, resultados de Bolsas do Instituto de Artes – IAP, do curso de Artes Visuais da UNAMA, da Universidade Federal, da ESMAC e de premiações em Salões. Então, cientes deste quadro em formação partiu-se para a coleta dos videos. Sabe-se que ainda existem lacunas nos grupos de videos coletados, mas não deixa de ser um mapeamento preliminar. É importante ressaltar que há fatores que vêm contribuindo para o crescimento da realização desses videos: os laboratórios e disciplinas nas universidades, as ações do IAP, as constantes e diferentes mostras de videos que vêm acontecendo, palestras sobre o tema e o estudo da imagem que Orlando Maneschky realiza e que futuramente vai nos situar com maior precisão neste campo da arte. No processo de reunião dos videos dois pontos serviram de eixo para a coleta: a não preocupação com o ineditismo, uma vez que o que interessava era ter uma visão de conjunto, a oportunidade de vê-los reunidos neste contexto de diversidade. O outro ponto básico consistia em organizá-los numa estrutura dialógica que mesclava videos que já tinham uma trajetória mais continua e uma pesquisa mais consolidada, com os que ainda iniciavam a sua incursão nesta linguagem. O conjunto de videos, agupados em quatro blocos temáticos, foram apresentados em sessões gratuitas no auditório da TV Liberal.



Mostra de videos

"COR E LINHA: VÍDEO-PINTURA" (1h25'15")		
TÍTULO	AUTOR	DURAÇÃO
1. Na Estrada - The Lonely and Rainy Road	Jorge Eiró	6'05"
2. Ausência	Alberto Bitar	38"
3. Sonho Rápido em Abril	Val Sampaio	2'36"
4. O Sol Não Nasce para Todos	Vitor Souza Lima	1'09"
5. Sem título (Caixa de Pandora)	Orlando Maneschky	3'23"
6. Verso-Reverso I	Vitor Souza Lima	55"
7. Anima	Armando Queiroz	3'18"
8. Mariaíca	Witor La Roque	3'38"
9. D.Tereza Bandeira	Antônio Botelho e Marcone Moreira	3'18"
10. Rapo rapo	Emmanuel Nassar	5'37"
11. Vermelho	Melissa Barbery	1'44"
12. Transposição	Marcone Moreira	5"
13. Branco	Val Sampaio	4'35"
14. Entre Pombos	Acácio Sobral, Keyla Sobral e Roberta Carvalho	3'10"
15. Sobre Êxodo e Gênesis	Maire Torres	1'29"
16. Cerna	Armando Queiroz e Marianne Stive	3"
17. Dionísio	Melissa Barbery	1'47"
18. Paisagens Oníricas	Rafael Marinho	4'24"
19. Dóris	Alberto Bitar e Paulo Almeida	2'52"
20. Eu e o Lugar	Daniel Cruz	3'43"
21. Crônica	Artur Arias Dutra	6'07"
22. ...Feito Poema ao Vento...	Dirceu Maués	3'27"
23. Reduções	Armando Queiroz	18' 50"

VÍDEO ANIMAÇÃO		
TÍTULO	AUTOR	DURAÇÃO
1. Anima 15	Erasmus Borges e Ricardo Ono	1' 30"
2. Coletânea de animações: 3. Parla Bela 4. Da próxima vez... 5. Impaciência 6. Fantasia 7. Tomate Maravilha	Grupo UNAMA Vários autores	4' 07"
8. Do You Love me	Isaac Braz	1' 53"
9. Pião	Ricardo Harada Ono	20"
10. Viva Flor	Erasmio Borges	24"
11. Digital Rainbow	Artur Arias Dutra e Nailana Thiely	5' 29"
12. Fronteira A e B	Hernandes Matos	1' 54"
13. Sangue Solto	Carol Matos e Vince Souza	1' 19"
14. A regra do Jogo	Artur Arias Dutra e Gláucio Lima	1'10"
15. Despetalar	Carol Matos, Heditene Reale, Liz Marques e Vince Souza	1' 30"
16. Câmbio Deslizo	Artur Arias Dutra	3'52"
17. Virtualidade (second life)	Diogo Mesquita	1' 54"
18. E-happy	Artur Arias Dutra	4'38"
19. Love	Nando Lima	9' 29"
20. Admirimiri	Andrei Miralha	12"
21. O Menino urubu	Fernando Alves	16"
22. Visagem	Roger Elarrat	11"

"BELÉM, PARÁ QUE TE QUERO BEM"		
TÍTULO	AUTOR	DURAÇÃO
Preterito do Presente	Roberta Carvalho	6'02"
Belém 360º	Alberto Bitar	37"
Abre a Janela	Vitor Lima	1'45"
1 Minuto de Silêncio - Prêmio Arte Pará	Keyla Sobral e Roberta Carvalho	
Quase Todos os Dias	Alberto Bitar	3'38"
A Passagem	Vitor Lima	3'40"
Dóris	Alberto Bitar	2'52"
Ver-o-Peso	Dirceu Maués	
Anima 2	Armando Queiroz	6'13"
Paisagem Urbana em Três Atos	Alberto Bitar	4'58"
Khaós	Bruno Nascimento e Deuza Brabo	4'
Invisíveis Prazeres Cotidianos	Jorane Castro	26' 11"

"CONTEMPORÂNEOS"		
TÍTULO	AUTOR	DURAÇÃO
1. Crônion 01 série Sobre o tempo e outros deuses (Metrô)	Val Sampaio	3' 51"
2. Era a Beleza	Orlando Maneschky	25"
3. Viboras	Artur Arias Dutra	40"
4. Exegese: sobre ela e todas as coisas	Sandra Cristina	4' 15"
5. Continuo 1 série Sobre o tempo e outros deuses	Val Sampaio	3' 40"
6. Fúria e Beleza	Melissa Barbery	36"
7. Após a Tempestade	Saint-Clair	1' 40"
8. Identidades	Sonia Garcia	1'
9. Passageiro Fio	Saint-Clair	3' 43"
10. Agora	Melissa Barbery	4' 55"
11. Partida	Alberto Bitar	4' 58"
12. O Início	Paulo Ricardo Marinho	1' 52"
13. Festa	Bruno Nascimento e Deuza Brabo	51"
14. Encontros	Lanna Franco	1' 48"
15. Sem ninguém em mim	Dheyyvyth Gulyhenmeth	10"
16. Lâmina A	Armando Queiroz Dimitri Maracajá e Marcelo Rodrigues	4' 10"
17. Correspondência: o Tirador de Espinho	Acácio Sobral	6' 07"
18. Ex-Memo	Hernandes Matos	43"
19. Bodas	Victor La Roque	10'53"
20. Love	Nando Lima	9' 29"
21. Digital Rainbow	Artur Arias Dutra e Nailana Thiely	5'29"
22. Dionísio	Melissa Barbery	1' 47"
23. Espaço experienciado: Matta-Clark/Pedro	Juliana Tourinho	1' 34"
24. Coleção	Orlando Maneschky	20' 20"

Listagem de convidados e selecionados

Fundação Romulo Maiorana	
Selecionados Arte Pará 2007 - MEP	
CAPELA	Jocatos. Belém - PA (convidado) Debaixo da Delicadeza Perdida (2005) Objeto, 37 x 37 x 40 cm
Val Sampaio e Mariano Klautau Filho. Belém - PA (Grande Prêmio) - Permanência (2007) Instalação	Edilena Florenzano. Belém - PA Ninho Urbano II (2007) Objeto, 24x20,50x22,50 cm
CORREDOR	
Amanda Jones. Belém - PA Oferta do Dia (2007) Plotagem/Instalação, 120x170 cm	Cristina Pereira. Santo André - SP Sem Titulo I, II, III, da Série Portrait Fotografia, 40x60 cm
Daniel Fernandes. Belém - PA Sudarius I, II, III (2007) Gravura, 185 x 53 cm	Lúcia Gomes. Belém - PA Madonna (2007) Instalação (plotagem), 150 x 200 cm
Soco na Pomba, Luciana Ohira e Sérgio Bonilha. São Paulo - SP Transpasso# 1 (2007) Instalação, 100x600 cm	Flávia Metzler. Rio de Janeiro - RJ Linguagem.jpg, Dialética.jpg, Critica.jpg (2007) Óleo s/tela, 38 x 46 cm
BANHEIRO	Cláudio Assunção. Ananindeua - PA Instalação/Livros (2007) Mista
Victor de La Rocque. Belém - PA (Prêmio Aquisição) Sex Shop (2007) Ação em espaço público	Vitória Barros. Marabá - PA Aquavia (2007) Instalação, 205 x 167 x 156 cm
SALA ESTRANHAMENTO DO COTIDIANO	
Francelino Moraes Mesquita. Belém - PA (Prêmio Aquisição) O Aquecimento Global ou a Lei da Gravidade e o Frio do Nosso Universo (2007) Instalação, 6m²	Luiz Braga. Belém - PA (convidado) Fé em Deus Fotografia
Carol Abreu e Jean Ribeiro. Belém - PA O Carroceiro (2007) Instalação, 200 x 550 cm	Jhafis Quintero. Costa Rica (convidado) Maximas de Seguridad Livro, 12 x 07 cm
Júlio Leite. Campina Grande - PB Sobre os Aspectos Corrosivos do Tempo e Outras Paisagens I, II, III Fotografia, 75 x 100 cm	Jonathan Harker. Panamá (convidado) Projeto Centro Americano y Caribe (2006) Cartões Postais
	Isabela Lira. Rio de Janeiro - RJ (convidado) Sobremim Objeto, 9,5 x 16,5 x 5,5 cm

Berna Reale. Belém - PA (convidado) Onde Está Meu Coração (2007) Cartão Postal, 11 x 14 cm	Armando Queiroz. Belém - PA (convidado) Sem Titulo (2005) Fotografia
SALAS COR E SÍMBOLO	
David Alves. Belém - PA Sem Titulo I, II, III (2007) Fotografia, 50 x 50 cm	Fabrizio Dias Lima. Belém - PA Sem Titulo I, II e III (2007) Fotografia, 60 x 70 cm
Iraildes Mascarenhas. Salvador - BA Devota de Santa Bárbara I, II, III (2007) Fotografia, 50 x 60 cm	Egon Pacheco. Santarém - PA Salve! Tu o Dizes (2007) Instalação, 78 x 294 cm
Heraldo Cândido. Belém - PA Corpo-Tempo (2007) Instalação, 200 x 300 cm	Francisco Zanazanan. Caucaia - CE Fundo-Plano (2007) Gravura, 20 x 20 cm
SALA CORPO E SUBJETIVIDADE	
Danielle Fonseca. Belém - PA Era essa a Paisagem (2007) Instalação	Eleni Tenório. Belém - PA Volúpia I, II, III (2007) Mista/Objeto, 42 x 57 cm, 42x52 cm, 45x46 cm
Lisa Mangussi. Mauá - SP Refúgio I, II, III (2007) Sangue s/ tecido, 18 x 13 cm	

Francinaldo Rosa. Castanhal - PA Sem Titulo (2007) Instalação/ Performance	Natany Rodrigues. Belém - PA Quotidianos (2007) Instalação dimensão
Sérgio Neiva. Belém - PA Sem Titulo I (2007) Desenho, 50 x 60 cm	José Arnaud. Belém - PA Vende-se Amor (2007) Instalação performática (panfletos e cartazes)
Melissa Barbery. Belém - PA (Segundo Prêmio) A Hora (2007) Instalação/ Videoarte, 5 min	Josynaldo Ferreira. Belém - PA (Prêmio Aquisição) Percursos Possíveis (2007) Videoinstalação
Elisa de Magalhães. Rio de Janeiro - RJ (convidada) Sem Titulo (2003) Fotografia/polaroide, 19 x 17 cm	Paula Trope. Rio de Janeiro - RJ (convidada) Sem Titulo (2004) Técnica 18,8 x 10,6 x 2,5 cm.
Ana Miguel. Rio de Janeiro - RJ (convidada) Olívidio (2000) Gravura em metal, 21 x 21,5 cm Personagens no Jardim Objeto (2), 40 x 30 e 42 x 33 cm	Orlando Maneschy. Belém - PA (convidado) Sem Titulo (2001) Fotografia, 30 x 40 cm
Isabela Lira. Rio de Janeiro - RJ (convidada) Sobremim Fotografia (2), 25 x 30 cm	Tetê de Alencar. Fortaleza - CE (convidada) Sem Titulo Fotografia, 30 x 20 cm



Nailana Thiely. Belém - PA (convidada)  
Auto-Retrato Grávida e Mãe Pós-Mastectomia (2005)  
Fotografia

Otávio Brito. Belém - PA (convidado)  
Detestadas pelo Inmetro (2006)  
Objeto  
Adriana Eu. Rio de Janeiro - RJ (convidada)  
Coração (2006)  
Objeto, 50 x 40 cm

Solon Ribeiro. Fortaleza - CE (convidado)  
Bonecas  
Objeto, 48 x 38 cm

Yuri Firmeza. Fortaleza - CE (convidado)  
Ação 4 – Muro  
Fotografia (6), 90 x 67 cm

**SALA BELÉM E OUTRAS METRÓPOLES**

Pedro Cunha. Belém - PA  
Urbana Íris I, II, III (2007)  
Fotografia, 25,4 x 86 cm

Bruno Cantuária. Belém - PA  
Sem Título I, II, III (2007)  
Instalação, 9 pranchas de 15 x 20 cm

Alberto Bitar. Belém - PA (Prêmio Aquisição)  
Sem Título I, II, III, da Série Depois do Lugar (2007)  
Fotografia, 15 x 60 cm

Fábio Hassegawa. Belém - PA  
Cine Pinhole (2007)  
Fotografia, 30 x 90 cm

Jorge Lobato. Belém - PA  
Corpus I, II (2007)  
Instalação, 110 x 80 cm

Paulo Almeida. Itaituba - PA  
Ameaça de Morte (2007)  
Fotografia (tríptico), 20 x 75 cm

Orlando Maneschy. Belém - PA (convidado)  
Pará Crítico (2007)  
Cartões Postais

Solon Ribeiro. Fortaleza - CE (convidado)  
Mitos Variados  
Fotografia, 50 x 60 cm

Hélio Oiticica. Rio de Janeiro - RJ (convidado)  
Fotografia (1974)  
19,5 x 90 cm

Alexandre Sequeira. Belém - PA (convidado)  
A Casa da Família, O Túmulo do Pai, O Quarto da Mãe  
Série Espaços do Afeto (2007)  
Fotografia com máquina pinhole

Armando Queiroz. Belém - PA (convidado)  
Maquete de Belém (2007)

**MABE - ARTE E CULTURA POPULAR**

Manoel de Jesus Fernandes. Belém – PA  
Rio de Janeiro, Brasília, Belém do Pará (2007)  
Mista, 23,5 x 31 cm, 23x31 cm, 24x31 cm

Odely Pereira. Belém - PA  
PR 05 - Pará Belém, PR 05 – Novo Brasil, PR 05 – Ilha de  
Fora (2007)  
Mista, 30,5x24 cm

Hadriel Guedes. Ananindeua - PA  
Tela I (2007)  
Pintura, 300 x 120 cm

José de Lima Balbino. São Miguel do Guamá - PA  
Carabina I, II, III (2007)  
Objeto, 137 x 3 cm, 147x4 cm, 129x3 cm

Maria José Batista. Belém - PA  
As Valorosas I, II, III (2007)  
Pintura s/ tecido, 46 x 81 cm, 74x65 cm, 46x74 cm

Nio Dias. Belém - PA  
00031-1, da Série Ta-Ma-Tá (2007)  
Objeto, 136 x 28 x 7 cm

Rybas. Belém - PA  
Calendário, Solidão, A Todas as Mulheres do Mundo (2007)  
Acrílica s/ tecido, 165 x 150 cm, 152x164 cm, 161x 157 cm

Elciclei Araújo. Santarém - PA  
Pitingas (2007)  
Instalação, 200 x 300 cm.

Antônio Botelho. Marabá - PA  
Mercado Municipal de Marabá I, II, III (2007)  
Instalação, 220 x 335 cm

Paulo Reis. Ananindeua - PA  
Sem Título I, II, III (2007)  
Objeto, 29,9 x 22,2 cm, 29,9 x 25,2 cm

Jair Júnior. Belém - PA  
Circo América I (2007)  
Instalação

Álvaro Batista de Souza Júnior. Belém - PA  
Sombras (2007)  
Instalação, 200x 300 x 200 cm

Jocatos. Belém - PA (convidado)  
Custódia de Maria  
Instalação, 220 x 110 x 110 cm

Emmanuel Nassar. Belém - PA (convidado)  
Série Múltiplos (2000)  
Mista, 21 x 21 cm.

Luiz Braga. Belém - PA (convidado)  
Cortando Bacuri (1985)  
Fotografia, 40 X 60 cm.

Marcone Moreira. Marabá - PA (convidado)  
Sem Título (2007)  
Objeto

**MEP - VIDEOARTE**

Graziela Ribeiro Baena. Belém – PA.  
Carregando... (2007)  
Videoarte, 1,40 min

Vitor Sousa Lima. Belém – PA.  
Verso e Reverso I, II (2007)  
Videoarte (looping)

Neuton Chagas e Roberta Carvalho. Belém – PA.  
Programado pra Dizer Sim (2007)  
Videoarte, 1,45 min

Keyla Sobral. Belém – PA.  
Terra de Ninguém (2007)  
Videoarte, 3,9 min

Carlos Dadoorian. São Paulo - SP  
Para que estes Saltos Tão Grandes ? (2007)  
Instalação

Alberto Bitar/Bia Fiúza/Henrique Torres/Paulo Amoreira/Chico Go-  
mes/Annádia Leite/Elitiel Souza/Salomão Santana. Fortaleza – CE.  
Quase Todos os Dias ... Fortaleza (2007)  
Videoarte, 3,40 min

Alberto Bitar e Leo Bitar. Belém – PA.  
Fortaleza 360° (2007)  
Videoarte

**AÇÕES NA RUA**

Armando Queiroz. Belém – PA.  
Permuta (2007)  
Ação em espaço público (*site specific*)

Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues.  
Ananindeua – PA.  
Trânsitos Mutantes (2007)  
Ação em espaço público

Éder Oliveira. Belém – PA.  
Sem Título (2007)  
Ação em espaço público (cartazes)

Andréa Feijó. Belém – PA.  
Paisagem (2007)  
Ação em espaço público

Equipe Blue (convidada) - Paulo Chaves Fernandes, Rosário  
Lima, Geraldo Teixeira e Emanuel Franco. Belém – PA.  
Instalação (2007)

**MERCADO DE PEIXE**

Dirceu Maués. Belém – PA.  
Ver-o-Peso in Memória  
Fotografia. 95 x 250 cm / 120 x 160 cm / 100 x 160 cm

<b>MUSEU DE ARTE SACRA / JUDEUS DA AMAZÔNIA</b>	Paulina Laks Elserik. Porto Alegre - RS Litogravura
Abraão Bemerguy. Belém - PA Pintura, objetos, desenho sobre papel e estudos sobre vitrais.	Sérgio Zalis. Rio de Janeiro - RJ Fotografia
Lena Bergstein. Rio de Janeiro - RJ Gravuras e catálogos.	Eretz Amazônia Video, 2004. Direção: Alan Rodrigues / Roteiro: Wagner Bentes DOCTV – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro. CULTURA / ABEPEC / Sec. de Audiovisual / Ministério da Cultura / Governo Federal
Mira Schendel. São Paulo - SP Monotipias	
Walter Goldfarb. Rio de Janeiro - RJ Serigrafia e objeto	

**LISTAGEM DE CONVIDADOS E SELECIONADOS**  
**SALA PÔ-PÔ-PÔ**

Abdias Pinheiro  
 Alexandre Lima  
 Armando Queiroz  
 Daniel Cruz  
 Elciclei Araújo  
 Egon Pacheco  
 Elza Lima  
 Genivaldo Marreiros  
 Henrique Penna (in memorian)  
 Júnior Diniz  
 Marcone Moreira  
 Marizete Lima  
 Paulo Andrade  
 Ray Lobato  
 Regina Suriane  
 Ruma  
 Telma Saraiva



<b>ARTE PARÁ 2007</b>	Coordenação de Montagem Marta Freitas
Curadoria Geral Paulo Herkenhoff	Montagem Leonardo da Conceição, Alexandre Cruz, Georgia Oliveira, Márcio Valente, Mário Kelsen, Moisés Araújo, Marcelo Santos, Odir Castro e Rosivan Araújo e equipes do MEP, MAS e MABE.
Curador Assistente Alexandre Sequeira	
Coordenação Geral Roberta Maiorana e Daniela Oliveira	Educativo Vânia Leal
Assistente de Coordenação Ana Cristina Prata	Apoio Aureliano Ferreira Lins, Gregório dos Santos e Wilson da Vera Cruz
Júri de Seleção Cristiana Tejo, Nêder Charone, Orlando Maneschky, Paulo Herkenhoff e Wilson Lázaro	Tratamento de Imagens
Júri de Premiação Cláudio Edinger, Emanuel Franco, Orlando Maneschky, Paulo Herkenhoff e Solon Ribeiro	Design Gráfico Mapinguari Design
Projeto de Montagem Paulo Herkenhoff e Alexandre Sequeira	Plotagens D'Avila Viana Print Center

**MUSEU DA UFPA**

Curadoria e Texto: Jussara Derenji  
 Montagem e iluminação: Manuel Palheta e Kiko  
 Design Gráfico: Mapinguari Design  
 Apoio: Augusto Vianna e Silvana Modesto

**EXPOSIÇÃO "VER-O-PESO PELO FURO DA AGULHA"**

Fotografias  
 Dirceu Maués  
 Montagem  
 Manuel Pacheco  
 Edição  
 Armando Queiroz



## SALA PÔ-PÔ-PÔ

Museu do Estado do Pará - Sala Manuel Pastana

Curadoria e Projeto de Montagem  
Emanuel Franco

Plotagem  
Criarte Comunicação Visual, Rodolfo Cerveira, Tetus

Montagem  
Leandro Blanco, Carolina Matos, Karolyne Souza

Coordenação de Monitoria  
Jorge Martins

Estagiários de Arquitetura da Unama  
Adernirson Olivier, Alana Miranda, Aline Coimbra, Alynne Coelho,  
Bárbara Baena, Bernard Rodrigues, Daila Brigitte, Isabelle  
Ribeiro, Lara Pereira, Lucas Heitmann, Luciana Araújo, Samira  
Bernardes,  
Sebastião Martins, Thaissa Leal, Victor Fadel, Vanessa Maia

Monitores  
Amanda Gatinho, Ana Carolina Nassar, Bruno Furtado, Carla Silva,  
Darlen Moura, Diogo Chagas, Douglas Caleja, Ediene Pamplona,  
Elaine Costa, Eleciene Ferreira, Elis de Souza, Flávia Bassalo,  
Gessiana Torres, Heldilene Reale, Hernandes Matos, Janaina  
Mercês, José Meirelles, Karina Farias, Karoline Damasceno,  
Kátia Fortaleza, Leonardo Gabilanes, Luany de Castro, Marineide  
Bentes, Maiara Reis, Odir Castro, Patrícia Abud, Paula Costa,  
Pedro Neto, Priscila Nunes, Rebecca da Silva, Silvia de Souza,  
Sylvia Palmeira, Walquiza Lima, Wanessa Pereira, Yasmine Lima

Registro Fotográfico  
Paulo Santos, Paula Sampaio, Cristino Martins, Fernando Araújo.

## AGRADECIMENTOS SALA PÔ-PÔ-PÔ.

Alexandre Sequeira, Ana Cristina Prata, Associação dos Artistas Plásticos de Marabá, Aureliano Ferreira Lins, Daniela Oliveira,  
Esilene Santos, Estaleiro do Cuca (Abaetetuba), Faculdades Integradas do Tapajós, Francelino Mesquita, Gilberto Lima,  
Jorge Martins, Marta Freitas, Milton Meira, Paulo Herkenhoff, Roberta Maiorana, Rodrigo Lima, Renildo Fagundes,  
Universidade da Amazônia (Unama).

Aos artistas convidados, aos alunos de arquitetura e aos montadores.

Aos pescadores, barqueiros, calafates, artesãos e artistas dos municípios visitados:

Abaetetuba, Barcarena, Curuçá, Colares, Marabá, Ponta de Pedras, Santarém, São Caetano de Odivelas e Vigia.

## EXPOSIÇÃO "ARTE EM MIRITI: RIOS, MÃOS, ENTALHES E CORES"

Realização  
Museu Paraense Emílio Goeldi  
Fundação Romulo Maiorana  
Associação dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos  
de Miriti de Abaetetuba (Asamab)  
Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas  
(Sebrae)

Curadoria  
Lúcia Santana

Co-Curadoria  
Antônio Desidério, Manuel Raimundo Sozinho Miranda,  
Raimundo da Silva Peixoto (Mestre Diabinho), José Roberto  
do Carmo Ferreira (Beto), artesãos de Abaetetuba

Pesquisa e Texto  
Lúcia Santana, Horácio Higuchi e Nelson Sanjad

Fotografia  
Neldson Neves, Paula Sampaio, Edith Pereira

Projeto Expográfico e Programação Visual  
Norberto Tavares Ferreira, Karol Gillet, Priscilla Freire,  
Martha Carvalho

Cenotécnica  
Carlos José da Silva, Raimundo Nonato Tavares, Rogério San-  
tos Bezerra, Gerson de Sousa, Rômulo Nobre, Raimundo Car-  
los Luz, Fernando de Assis Pinto, Ronaldo Saraiva

Administração  
Roseny Rodrigues Mendes

Secretaria  
Lucidalva Queiroz

Apoio Logístico  
Cleidiane Paixão

Apoio Técnico  
José Elielson de Almeida, Marcilêa Carvalho, Roseno Martins

Apoio  
Associação Comercial de Abaetetuba  
Centro de Formação Profissional Cristo Trabalhador  
Pastoral da Criança  
Prefeitura Municipal de Abaetetuba  
Projeto Miritong



Lucidéa Maiorana  
Presidente

Roberta Maiorana  
Diretora Executiva

Daniela Oliveira  
Assessora Geral

Ana Cristina Prata  
Secretária Geral

Jorge Martins  
Assistente

Fundação Romulo Maiorana  
Av. 25 de Setembro, 2.473 - Marco  
CEP: 66.093000  
Fone: (91) 3216.1142 - Fax: (91) 3216.1125  
E.mail: fundrm@oliberal.com.br  
Telegramas: Jornal O Liberal, Caixa Postal 487  
Belém – Pará – Brasil  
Website: www.frmaiorana.org.br

#### A FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA AGRADECE A

Cláudio Edinger, Cristiano Damasceno, Emanuel Franco, Evair Pereira da Silva, Edilson Moura, Edithe Pereira, Evandro Lima, Heitor Pinheiro, Honorato Consenza, Horácio Higuchi, Ima Vieira, Jorane Castro, Jussara Derenji, Léa e Israel Klabin, Luciano Oliveira, Lúcia Santana, Luiz e Carmem Peixoto, Maria Amélia Morgado, Mário Martins, Marisa Mokarzel, Mena Longo, Nelson Sanjad, Neldson Neves, Nina Matos, Orlando Maneschy, Patricia Guilhon, Paula Sampaio, Paulo Canto, Paulo Henrique Lobo, Paulo Herkenhoff, Paulo Roberto Lopes, Paulo Roberto Santi, Raquelita Athias, Regina Maneschy, Renata Maués, Rosa Arais, Ronaldo Salame, Sheila Martins, Solon Ribeiro, Telma Saraiva, Vânia Leal, Vanessa Ribeiro, Walter Bandeira, Wagner Bentes.

Governo do Estado do Pará  
Prefeitura Municipal de Belém  
Projeto O Liberal na Escola  
Espaço Cultural Casa das Onze Janelas  
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
Imagem Produções  
Fundação Isaac Klabin  
Funtelpa - Fundação de Telecomunicações do Pará  
Lock Engenharia  
Museu de Arte de Belém  
Museu da Diáspora de Tel-Aviv  
Museu do Estado do Pará  
Museu de Arte Sacra  
Museu Paraense Emílio Goeldi  
Monitores da Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade da Amazônia (Unama) e Escola Superior Madre Celeste (Esmac)  
Secretaria de Estado de Cultura  
Sindicato das Empresas de Transporte de Passageiros de Belém (Setransbel)  
Feirantes do Mercado de Carne e da Feira do Ver-o-Peso  
Associação dos Artesãos de Brinquedos e Artesanatos de Miriti de Abaetetuba (Asamab)

A todos os artistas selecionados e convidados e aos colegas das ORM que contribuíram para a realização deste Salão.



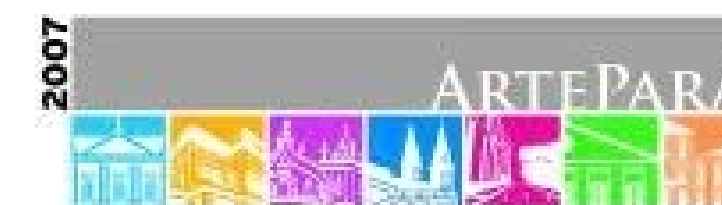


#### PATROCÍNIO



#### APOIO

Secretaria de Estado de Cultura  
Sindicato das Empresas de Transporte de Passageiros de Belém  
Projeto O Liberal na Escola  
Prefeitura Municipal de Belém



#### Catálogo

Coordenação Editorial  
Paulo Herkenhoff

Assistente de Edição  
Alexandre Sequeira

Projeto Gráfico  
Luciano e Daniela Oliveira

Revisão  
Aline Monteiro

Digitação e Editoração Eletrônica  
Fábio Beltrão  
Ezequiel Noronha Jr.

Tratamento de Imagens  
Oscar Farias  
Gilson Magno

Impressão  
RM Graph

LISTA DE CRÉDITO DE FOTOGRAFIAS UTILIZADAS NO CATÁLOGO

ARTISTA	CRÉDITO DA FOTOGRAFIA	PÁGINA
Marcone Moreira	Arquivo digital do artista	02
Fabrizio Dias Lima	Arquivo digital do artista	07
Danielle Fonseca	Paulo Santos	08
Natany Rodrigues	Arquivo digital da artista	09
Lucia Gomes	Arquivo digital da artista	10
David Alves	Arquivo digital do artista	11
Keyla Sobral	Arquivo digital da artista	11
Vitor Sousa Lima	Arquivo digital do artista	11
Exposição "Arte em Miriti"	Paulo Santos	13
Fotografias de Neldson Neves	Paulo Santos	14
Habitações ribeirinhas	Neldson Neves	14
Brinquedo de Miriti	Paulo Santos	14
Artesãos de Abaetetuba	Neldson Neves	14
Graziela Ribeiro Baena	Arquivo digital da artista	15
Egon Pacheco	Paulo Santos	16 e 17
Paulo Reis, Elciclei Araújo, Rybas, Antônio Botelho, José Lima de Balbino, Jocats, Maria José Batista, Manoel de Jesus Fernandes, Odely Pereira e Hadriel Guedes	Paulo Santos	18
Luiz Braga	Arquivo digital do artista	19
Antônio Botelho	Arquivo digital do artista	20 e 21
Nio	Alexandre Sequeira	22
Marcone Moreira	Arquivo digital do artista	22
Jair Junior	Paulo Santos	22
Emmanuel Nassar	Paulo Santos	22
Luiz Braga	Arquivo digital do artista	23
Ray Nonato	Arquivo digital do artista	24
Daniel Cruz	Arquivo digital do artista	24
Abdias Pinheiro	Arquivo digital do artista	24
Ruma	Arquivo digital do artista	25
Armando Queiroz	Arquivo digital do artista	27
Telma Saraiva	Paula Sampaio	28
Junior Diniz	Arquivo digital do artista	28
Elza Lima	Arquivo digital da artista	28
Alexandre Lima	Arquivo digital do artista	28
Regina Suriane	Arquivo digital da artista	28
Genivaldo Marreiros	Arquivo digital do artista	28
Fotos do barco Pó-pô-pô	Paulo Santos	29
Armando Queiroz	Arquivo digital da artista	30
Paulo Andrade	Arquivo digital do artista	30
Egon Pacheco e Marcone Moreira	Paulo Santos	30
Sala especial "Pó-pô-pô"	Paulo Santos	31
Marizete Lima	Arquivo digital da artista	31
Emanuel Franco	Arquivo digital do artista	31
Dirceu Maués	Paulo Santos	32 e 33
Fabio Hasegawa	Arquivo digital do artista	34
Emmanuel Nassar	Octávio Cardoso	34
Daniel Fernandes	Paulo Santos	35
Francisco Zanazanan	Arquivo digital do artista	36
Jocats, Carol Abreu e Jean Ribeiro	Paulo Santos	36
Jhafis Quintero e Cláudio Assunção	Paulo Santos	37
Heraldo Cândido Cláudio Assunção	Paulo Santos	37
	Arquivo digital do artista	37

ARTISTA	CRÉDITO DA FOTOGRAFIA	PÁGINA
Abraão Bemerguy	Paulo Santos	38
Lena Bergstein	Arquivo digital do artista	38
Museu da Arte Sacra	Paulo Santos	39
Alan Rodrigues	Alexandre Sequeira	39
Paulina Iaks Elzerik	Paulo Santos	39
Walter Goldfarb	Arquivo digital do artista	39
Sergio Zalis e Walter Goldfarb	Paulo Santos	41
Iraíldes Mascarenhas	Arquivo digital da artista	42
Francinaldo Rosa	Carla Evanovitch	43
Yuri Firmeza	Arquivo digital do artista	44
Tetê de Alencar	Arquivo digital da artista	44
Elieni Tenório	Arquivo digital da artista	44
Elisa de Magalhães	Arquivo digital da artista	44
Nailana Thiel	Octávio Cardoso	44
Solon Ribeiro	Arquivo digital do artista	45
Isabela Lira	Arquivo digital da artista	46
Lisa Mangussi	Arquivo digital da artista	46
Amanda Jones	Paulo Santos	47
Paula Trope	Arquivo digital da artista	47
Sergio Neiva	Alexandre Sequeira	47
Adriana Eu	Octávio Cardoso	47
Ana Miguel	Arquivo digital da artista	48
Josynaldo Ferreira	Arquivo digital do artista	49
Carlos Dadoorian	Arquivo digital do artista	49
Bilhete "Permanência"	Arquivo digital dos artistas	50
Mariano Klautau Filho e Val Sampaio	Octávio Cardoso	52 e 53
Carla Evanivitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues	Arquivo digital dos artistas	54
Vitória Barros e Jorge Lobato	Paulo Santos	55
Armando Queiroz	Paulo Santos	56
Pedro Cunha	Arquivo digital do artista	57
Alberto Bitar	Arquivo digital do artista	57
Paulo Almeida	Arquivo digital da artista	57
Francelino Moraes Mesquita	Paulo Santos	58
Edilena Fiorenzano	Paulo Santos	59
Solon Ribeiro	Paulo Santos	59
Álvaro Batista Júnior	Paulo Santos	60
Alberto e Leo Bitar	Arquivo digital dos artistas	60
Julio Leite	Arquivo digital do artista	61
Armando Queiroz	Arquivo digital do artista	61
Alberto Bitar e equipe	Arquivo digital dos artistas	62
Cristina Pereira	Paulo Santos	62
Flávia Metzler	Arquivo digital da artista	63
Soco na Pomba	Arquivo digital dos artistas	63
Armando Queiroz	Arquivo digital do artista	64
Andréa Feijó	Arquivo digital da artista	65
Eder Oliveira	Arquivo digital do artista	66 e 67
Victor de La Rocque	Paulo Santos	68
José Arnaud	Arquivo digital do artista	69
Paulo Chaves e equipe	Paulo Santos	69
Melissa Barbey	Paulo Santos	70 e 71
Alexandre Sequeira	Arquivo digital do artista	72
Bruno Cantuária	Arquivo digital do artista	72
Orlando Maneschy	Arquivo digital do artista	73
Jonathan Harker	Paulo Santos	73
Berna Reale	Arquivo digital da artista	73
Museu da UFPa	Paulo Santos	74
Marcone Moreira	Paulo Santos	75
Geraldo Teixeira	Paulo Santos	75
Acácio Sobral	Paulo Santos	75
Neuton Chagas e Roberta Carvalho	Arquivo digital dos artistas	76