

**80/90 DO 20:
AS ENCRUZILHADAS HISTÓRICO-GEOGRÁFICAS DE UMA GERAÇÃO**

Afonso Medeiros - UFPA

RESUMO: Segundo algumas interpretações históricas, Belém viveu uma *belle époque* entre o final do século 19 e o início do 20, marcada pelos anseios intelectuais e artísticos que exalavam da Europa. Na virada do século 20 para o 21, toda uma geração de artistas paraenses, sem planos fixos ou manifestos, reorganizou a cena cultural da cidade no vai e vem entre o local e o mundial, ajudando a redimensionar aquilo que se pode chamar de solo comum do território simbólico da “brasilidade”.

Palavras-chave: arte contemporânea, arte em Belém, local e global.

ABSTRACT: *According to some historical interpretations, Belém, lived a belle époque during the late 19th and early 20th centuries, marked by intellectual and artistic longings that emanated from Europe. At the turn of the 20th century to the 21st, a whole generation of artists from Pará, without fixed plans or manifestos, reorganized the city's cultural scene in the back and forth between local and global, helping to resize what one might call the common ground of the symbolic territory of the "Brazilianness".*

Keywords: *Contemporary Art, Art in Belém, Local and Global.*

A cidade de Belém e o estado do Pará estão na crista da pororoca midiática: gastronomia, artes visuais, tecnomelody, festival terruá, Marajó e Santarém nas telas globais, revista nacional em número especial, papachibés em bienais, genocídios ambientais, bandalheiras políticas, turismo ecológico-sexual... Da oca à aldeia global e em círculos concêntricos, o Brasil redescobre o Brasil.

Na construção da sensação de pertencimento a uma história e a uma cultura genericamente chamadas de brasileiras, Belém se pretende uma contribuição peculiar. No período colonial, Santa Maria de Belém do Grão-Pará, a exemplo de toda a atual Amazônia, relacionava-se diretamente com a capital, isto é, Lisboa. No início do Império (1823), o fato marcante foi a adesão do Pará à independência do Brasil – vejam bem: a palavra utilizada é “adesão”, ou seja, uma suposta escolha entre permanecer sob a égide da coroa portuguesa ou optar pela nascente coroa brasileira. Na época áurea da economia do látex, a referência era Paris, a ponto de Belém autodenominar-

se de “Paris n’América” – o sonho de toda elite urbana da época, em muitas partes do globo. Esses foram, talvez, os acontecimentos determinantes para que a capital do Estado do Pará fosse imaginada como região de fronteiras em vários sentidos, prazerosamente mitificada e praticamente ignorada pelo resto do país.

Essa situação de mitificação, de não adesão inteiriça aos supostos cânones da “brasilidade” (fabricados interna e externamente) perdurou até que o governo militar dos anos 60-80 do século passado, com *slogans* e *jingles* do tipo “integrar para não entregar” e “este é um país que vai pra frente”, promovesse vias de integração numa “transamazônica” que abriu as portas da região para a entrada do grande capital e do neocolonialismo, tanto nacionais quanto estrangeiros. A Amazônia deveria ser ocupada e integrada ao restante do Brasil e, pela segunda vez – a primeira foi no período da borracha –, houve um tsunami migratório produzido pela promessa de enriquecimento fulminante no último eldorado sobre a face da terra. Portanto, havia um entendimento governamental (que perdura claudicante até hoje), de que a Amazônia era a última fronteira a ser ocupada e explorada. Não à toa, a partir do período militar intensificou-se o desmatamento predatório em escala jamais vista anteriormente.

Pelo visto, essa preocupação de integração da Região Norte com o Brasil é uma preocupação recorrente desde o período colonial, preocupação esta que formatou uma sensação de pertencimento tanto em termos endógenos quanto exógenos. Em termos endógenos, constituiu-se um imaginário de que o Pará e toda a Amazônia eram uma espécie de “almoxarifado do Brasil”, um lugar de onde se extraía quase tudo em troca de algumas miçangas e espelhos – prática tão antiga quanto a aparição de alguns portugueses e outros europeus neste lado de baixo do Equador. Em termos exógenos, uma percepção modernista e positivista de “último bastião da brasilidade”, da cultura autóctone em estado bruto, ancestral, intocada e mitificada. Nessa fricção do local com o global, cineastas, atrizes hollywoodianas e globais, curadores, missionários, cozinheiros, cientistas, artistas, economistas e políticos de outras latitudes, depois de rápida temporada por estas plagas – invariavelmente maldizendo o calor e a umidade infernais – se arvoram como intérpretes autorizados da natureza

(geográfica e humana) da região, quase sempre tendo os microfones e as câmeras da grande mídia nacional e internacional a seus pés. O que pensa e diz o amazônida desconfiado e assombrado pelo discurso das alteridades, quase nunca atinge o mesmo tipo de ressonância.

Com a chuva, os rios e a baía que a envolve, Belém viveu muito tempo sob o regime das águas. Sem ferrovias ou rodovias que a conectassem diretamente ao restante do país, ela formatou uma gente ensimesmada sobre sua personalidade úmida, ao mesmo tempo em que construía para consumo próprio um imaginário que Fábio Castro (2010) apropriadamente chamou de “a cidade Sebastiana”. Índices de uma nostalgia derramada e melancólica podem ser verificados ainda hoje nas redes sociais, pela quantidade de belenenses que declaram “Santa Maria de Belém do Grão-Pará” como local de moradia e pela expressiva circulação de imagens de uma finada Belém, mas ainda insepulta. “Portal da Amazônia” é um outro título que revela os sonhos de grandeza e distinção dessa gente.

Envolta nas brumas nostálgicas de um passado glorioso e mítico e com o olhar perdido sobre longínquos horizontes marítimos, a gente de Belém, ribeirinha por contingência geográfica e por orgulho identitário, viveu e vive constantemente reconstituindo uma persona alienígena que lhe sirva de espelho, de imagem invertida. É nessa fricção entre a autoimagem e seu reflexo no espelho que se deve perscrutar os traços, as formas, as cores e as texturas que constituem um território simbólico ou – se preferirem – as dores e as delícias das mestiçagens que integram a perene construção de um sentimento de pertencimento, de tribo, de oca. O mistério, a emoção, a revelação, os misticismos de todas as espécies, o rio-mar, a amarração de mundos, a tribo humana e a aldeia global são facetas de uma oca construída pelo ribeirinho para abrigar também os sincretismos estabelecidos pela relação com o mano caminhoneiro tomado de paixão súbita pelo mundo de águas. Dentre esses manos apaixonados e de sorrisos beatíficos, cite-se Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira (1927):

“Amanhã se chega em Manaus e não sei que mais coisas bonitas enxergarei por este mundo de águas. Porém me conquistar mesmo a ponto de ficar doendo no desejo, só Belém me conquistou assim.

[...] Olha que tenho visto bem coisas estupendas. Vi o Rio em todas as horas e lugares, vi a Tijuca e a Sta. Teresa de você, vi a queda da Serra pra Santos, vi a tarde de sinos em Ouro Preto e vejo agorinha mesmo a manhã mais linda do Amazonas. Nada disso que lembro com saudades e que me extasia sempre ver, nada desejo rever como uma precisão absoluta fatalizada do meu organismo inteirinho. Porém Belém eu desejo com dor, desejo como se deseja sexualmente, palavra. [...] Quero Belém como se quer um amor. É inconcebível o amor que Belém despertou em mim” (ANDRADE in MORAES, 2000, p. 345-46).

Mário de Andrade se apaixonou por uma Belém que vivia em plena diluição dos efeitos da chamada *belle époque* paraense – nessa mesma carta cita, por exemplo, o Teatro da Paz e o Grande Hotel.

Para um certo extrato das elites intelectuais, políticas e econômicas locais, autoconsideradas herdeiras da edênica *belle époque* da virada do século 19 para o 20, o século passado foi marcado por um suposto desterro na “Paris n’América”. Mas a disseminação do rádio e do cinema nas décadas de 40 e 50, a abertura da BR316 (rodovia Belém-Brasília), com a intensa imigração ocorrida a partir de então, e a popularização da televisão nos anos 70, obrigou essa mesma elite a esquecer (e depredar) as referências lisboetas dos tempos de colônia, as influências parisienses do tempo do império e da velha república e os reflexos radiofônicos do Caribe e dos Estados Unidos no imediato pós-guerra – Belém foi uma das mais importantes bases militares norte-americanas no Brasil durante a Segunda Guerra –, para voltar-se ansiosamente às modernidades cariocas e candangas do tempo da ditadura e para as entranhas de uma Belém revirada pela “identidade nacinal”. Para essas elites, o espectro passou, então, do internacional para o nacional, do cosmopolitismo europeu para um cosmopolitismo abasileirado. Nessa mudança mais ou menos forçada de foco instituiu-se uma ruptura no eixo identitário: da relação direta entre o canoieiro local e o avião internacional, passa-se pela mediação do caminhoneiro que, em seu trajeto, vai catando e reinventando resquícios do local, do nacional e do internacional de forma mais vagarosa que o avião e menos lenta que o canoieiro.

Nenhuma grande novidade nesse sentido pois, de resto, o ribeirinho, o pantaneiro, o habitante dos pampas e da caatinga e todos aqueles que habitam “as margens” foram, por muito tempo, configurados como seres alienígenas no território da “brasilidade”:

“Hoje mal podemos aquilatar o que foi o esforço intelectual para produzir este território simbólico e agregador a que chamamos “Brasil”. Recortes de classe – resquícios do escravismo –, assim como recortes regionais – típicos da República Velha – impediram, por longo tempo e até após a Revolução de 1930, o reconhecimento da “brasilidade” em qualquer coisa vista fora do seu lugar de origem, isto é, sua região” (DÓRIA, 2012, p. 25).

É disso, em síntese, que trata este artigo: Belém, o Pará e a Amazônia como territórios por muito tempo desagregados da “brasilidade” e como últimas fronteiras inseridas e absorvidas por esse território simbólico. A hipótese é que essa sensação de pertencimento concretizou-se claramente nas décadas de 80 e 90 do século passado, com mais um final de século culturalmente complexo para a história da região.

No esforço intelectual para a criação de um território simbólico diferenciado das velhas matrizes europeias e, ao mesmo tempo, mais conectado com o restante do Brasil, destaca-se aquela que, apropriadamente, pode-se chamar de “geração 80” que, se não revirou a cidade em termos econômicos, certamente imprimiu um ritmo ideológico e cultural extraordinário à cidade.

“A história avançava muito rapidamente, em Belém, nesse tempo, e uma das respostas mais intrigantes da cidade a esse processo de transformação foi dada por artistas, intelectuais e produtores culturais, que iniciaram um processo coletivo, intersubjetivo, de discutir a identidade e as fontes culturais da sua sociedade amazônica. Esse processo foi espontâneo. Não teve lideranças absolutas, dogmas ou prescrições. Foi um fazer-junto, um sentir-junto. Por isso mesmo, não foi teorizado, explicado ou mesmo percebido, claramente, em seu tempo. Da mesma forma, não produziu sínteses absolutas, mas sim aproximações, tipificações, sedimentações intersubjetivas.” (CASTRO, 2011, p. 9-10).

Essas aproximações, tipificações e sedimentações intersubjetivas, destituídas de sínteses absolutas e sem manifestos teóricos que aglutinassem e explicitassem um movimento específico – não se pode falar nem mesmo de uma espécie de regionalismo modernista tardio –, são o foco deste estudo dentro da perspectiva de cruzamentos de olhares entre o cosmopolitismo local e o nacional.

De fato, não havia um projeto minuciosamente arquitetado ou uma ação orquestrada por um grupo específico, um marco que detonasse esse processo, a exemplo da mostra *Como vai você, Geração 80?* no Rio de Janeiro. Mas certamente havia um “clima” nas artes visuais, na música, no teatro, na arte/educação; um “espírito do tempo” por onde se produzia uma incontrolável tessitura entre a vontade de reiteração do ser ribeirinho e a aspiração ao status de viajante cruzador de mares e fronteiras.

Obviamente, essa geração não nasceu do nada e nem construiu rupturas absolutas, pois ela esteve diretamente conectada com a elite intelectual precedente (dos anos 50 e 60) formada, entre outros, por Benedito e Maria Silvia Nunes, Vicente Salles, Pedro Veriano e Luzia Miranda Álvares, Francisco Paulo Mendes, Napoleão Figueiredo, Geraldo Mártires Coelho, João de Jesus Paes Loureiro, Claudio Barradas, Ruy Meira, Benedicto Mello, Benjamin Silva, José de Moraes Rego, Paulo Ricci, Roberto de La Rocque Soares, João Pinto, Raimundo Nogueira etc.

A “geração 80/90” paraense aprofundou alguns passos das precedentes para produzir, num processo mais ou menos aleatório, uma identidade que ultrapassasse as fronteiras locais. Foi essa geração, por exemplo, que quebrou o ritmo da diáspora intelectual paraense. O mote, não escrito, era ir ver o mundo lá fora e voltar trazendo o mundo na bagagem. Entretanto, a ideia de que Belém era apenas um ponto de partida ainda vicejou entre alguns membros dessa geração. São Paulo (e não mais o Rio de Janeiro) tornou-se a meca tanto do ir e não vir, quanto do ir e vir. Nesse caminho carregado de amores e desamores por Belém, instalou-se uma nova ansiedade cosmopolita (recorrente na história da cidade), expressa em vários níveis e com nuances diversas em meio a um processo de revalorização da

cultura regional, agora decididamente aspirante à universalização. *Tucupi or not tucupi: that's not the only question.*

Embora seja temeroso estabelecer marcos divisórios nesse processo sem plano piloto, a virada da década de 70 para a de 80 foi importante, pois que “predominava no ambiente uma vontade enorme de transformar o circuito cultural da cidade, de envolver as pessoas, de conversar, mostrar, avaliar e discutir arte” (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 25), tudo isso embalado pelo início da comoção nacional pela redemocratização do país.

Foi nesse período que inaugurou-se o Teatro Waldemar Henrique (1979), depois de anos de reivindicações da classe teatral e que tornou-se o local privilegiado da experimentação teatral e musical nos anos posteriores; o Grupo Ajir, que reunia profissionais de diversas áreas da arte, implementou o projeto “Arte na Praça”, reocupando ludicamente as praças do centro da capital que tinham sido esvaziadas pelas neuroses da ditadura; aqui chegado em 1980, Miguel Chikaoka fez sua primeira individual e, a partir da interação com o Grupo Ajir, agitou a cena fotográfica em Belém com os foto-varais e, posteriormente, a associação FotoAtiva (Patrick Pardini chegou no ano seguinte e Paula Sampaio em 1982); Emmanuel Nassar começou a assumir a visualidade local em suas pinturas a partir das séries “Torneiras” e “Maquinações”; vários outros artistas plásticos (Ronaldo Moraes Rêgo, Osmar Pinheiro Junior etc.) passam a fazer um *aggiornamento* do abstracionismo, não mais do jeito da geração anterior, mas decididamente fincados na visualidade amazônica; Luiz Braga começava a mudar o foco de sua produção, prestando mais atenção aos tipos locais (vendedor de “raspa-raspa”, fotógrafo “lambe-lambe” etc.): personagens de um tempo e uma cidade que o artista já percebia em acelerado processo de extinção – com isso, ajudou a constituir uma espécie de banco genético da identidade local, mesmo sabendo que esse banco jamais serviria para remontar um ecossistema que ficou na memória; realizou-se em 1982 a Iª Mostra Paraense de Fotografia (FotoPará) e a primeira versão do Salão Arte Pará; neste mesmo ano, Leila Pinheiro fez o show *Sinal de Partida* no Teatro da Paz, anunciando que pegaria um ita no norte e iria para o Rio morar, em busca de novas bossas; na Galeria Ângelus, Osmar Primeiro Júnior organizou a primeira mostra com produção dos alunos do curso de Educação

Artística/Artes Plásticas da UFPA – esta mostra que deu início ao desmoronamento do “complexo de vira-latas” que alguns integrantes da elite acadêmica dessa mesma universidade vinha imputando ao curso; Waldir Saruby já tinha migrado para São Paulo (para onde seguiria, algum tempo depois, Osmar Pinheiro Júnior), mas por aqui deixou as pegadas de uma abordagem do regional menos romântica e mais sintonizada com as experimentações formais que atravessavam o cenário nacional e internacional; a Galeria Um (criada em 1979) era o único espaço não institucional e galvanizava não só a produção de vários dos artistas emergentes, como promovia palestras e workshops, tornando-se uma espécie de centro cultural; criou-se a cultura da música ao vivo nos bares e clubes de Belém, palcos privilegiados da geração de músicos, cantores e compositores que davam seus primeiros passos; o Projeto Pixinguinha lotava o Teatro da Paz com a nata da MPB: de Clementina de Jesus à Premeditando o Breque – bocas chegavam a Roma passando por aqui; a “cantina do básico” (da UFPA), às margens do rio Guamá, fervilhava de intervenções, performances e experimentações musicais, teatrais e plásticas organizadas pelo Núcleo Cultural do Diretório Central dos Estudantes.

A Praça da República, com seu anfiteatro, os teatros Waldemar Henrique e da Paz, as galerias Ângelus e Theodoro Braga e o Bar do Parque era uma espécie de eixo por onde quase todos (estudantes, artistas, jornalistas e intelectuais) passavam em algum momento da noite – foi ali que nasceu (1982) a Festa da Chiquita, um dos símbolos da irreverência, inquietação e miscigenação desse momento.

Em meio a essa efervescência, aqui exposta muito sucintamente, aconteceu um verdadeiro *baby boom* nas artes visuais: Pepê Conduru, Toscano Simões, Marinaldo Santos, Rosângela Brito, Orlando Maneschy, Ana Catarina, Emanuel Franco, Octávio Cardoso, Mariano Klautau, Arthur Leandro, Geraldo Teixeira, Paulo Santos, Tadeu Lobato, Jorane Castro, Alexandre Sequeira, Walda Marques, Geraldo Ramos, Haroldo Baleixe, Eduardo Kalif, Dirceu Maués, Jorge Eiró, Cláudia Leão, Flavya Mutran, Elza Lima, Paula Sampaio, Guy Veloso, Alberto Bitar, Haroldo Baleixe, Maria Christina, Nando Lima, Nio e tantos outros – alguns organizados em torno de grupos como “Raio que o Parta” e “Caixa de Pandora” – engatinhavam ou

estavam sendo gestados justamente nesse período, precedidos em não mais que uma década pela geração de artistas ou de professores de arte saída do curso de arquitetura da UFPA: Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Dina Oliveira, Osmar Pinheiro Júnior, Ronaldo Moraes Rêgo, Henrique Penna e Neder Charone.

Muitos desses artistas participaram (inclusive na organização) de mostras e exposições Brasil afora ainda na década de 80, enquanto curadores, artistas e críticos de outras enseadas vinham incrementar as acaloradas discussões locais. Guardadas as devidas peculiaridades, o teatro, a música e a literatura passavam pelo mesmo tipo de inquietações e furor experimental.

Os espaços expositivos mais visados pela produção contemporânea na década de 80 eram as galerias Um (cooperativa), Ângelus e Theodoro Braga (estatais), mas a ocupação de espaços alternativos (praças e casas noturnas, por exemplo) também era uma constante. Dos anos 80 aos 90, as opções foram sendo multiplicadas: Museu da UFPA, MABE, MEP, galerias Efff, Câmbio Negro e Graça Landeira (UNAMA), BASA e CCBEU juntaram-se aos espaços já existentes – registre-se que os espaços museológicos existentes na Belém do início dos anos 80 eram pouco mais que depósitos esquecidos pelo poder público, com exceção do Museu Emilio Goeldi. O espaço institucional que primeiramente percebeu e apoiou a produção artística da época foi o Museu da UFPA, a partir da gestão de Jane Beltrão e João Mercês: não só exposições individuais e coletivas de diversas tribos (artísticas e antropológicas), como também cursos, oficinas, workshops e palestras fizeram da antiga sede da reitoria um centro aglutinador e propulsor da vida cultural belenense. Logo depois, já no início da década de 90, a recém-criada Fundação Cultural do Município de Belém (presidida por Heitor Pinheiro), criou o Museu de Arte de Belém (MABE) e que absorveu o acervo da pinacoteca municipal, tendo Rosângela Brito como primeira diretora. Todos os outros museus e o Sistema Integrado de Museus do Estado que foram criados a partir de então, são devedores, de alguma maneira, do novo tipo de gestão cultural inaugurados pelo Museu da UFPA e pelo MABE.

A institucionalização também foi intensa: nas duas últimas décadas do século 20, foram criadas a Fundação Cultural do Pará (FCPTN), a Fundação

Cultural do Município (FUMBEL), o Instituto de Artes do Pará (IAP), a Fundação Curro Velho, o Museu de Arte de Belém (MABE), o Museu do Estado (MEP) e o Museu de Arte Sacra (MAS). Além do já citado Arte Pará (1982), surgiram o Salão Paraense de Arte Contemporânea (1992, 1993 e 1994) e o Salão Pequenos Formatos (1995), além de várias mostras propostas por instituições privadas. As associações estaduais de Arte-Educadores (1989) e de Artistas Plásticos também surgiram nessa época.

Foi nos anos 1980 que as articulações para a criação de secretarias estaduais e municipais de cultura desvinculadas das secretarias de educação (e o MINC independente do MEC) ganharam força em todo o país. Em Belém, o Projeto Preamar (criado por João de Jesus Paes Loureiro na FCPTN) revelava para muitos a riquíssima produção da cultura popular de todo o Estado durante o mês de outubro (depois, também no mês de junho) e certamente contribuiu para a reconfiguração da “identidade regional”.

Em termos de ensino e aprendizagem de artes nas escolas, poucas instituições davam importância à questão: a Escola Técnica Federal do Pará, o Núcleo Pedagógico Integrado (NPI-UFPA), a Escola Tenente Rêgo Barros e os colégios Santa Maria de Belém, Nazaré e Moderno – todas escolas federais (as três primeiras) ou privadas (as três últimas) – e nelas atuaram muitos dos membros dessa geração. No âmbito da Secretaria Estadual de Educação havia o Prodiarte – o Pará foi 18º estado onde o programa foi implantado, ou seja, um dos últimos –, mas efetivamente a obrigatoriedade do ensino de artes nas escolas estaduais e municipais era ignorada, embora alguns colégios tradicionais como Lauro Sodré, Paes de Carvalho e Instituto de Educação do Pará mantivessem suas bandas e fanfarras, além de uma geração privilegiada de professores de literatura ensinando nesses estabelecimentos. Como escolas específicas para o ensino da arte, havia o Conservatório Carlos Gomes (o terceiro mais antigo do Brasil) e as Escolas de Teatro e Dança e de Música da UFPA.

E o ensino superior? Embora muitos dos artistas dessa geração tenham sido autodatas, outros tantos passaram pela universidade, principalmente nos cursos de Arquitetura, Educação Artística e Comunicação Social da UFPA e, depois, no curso de Educação Artística da UNAMA, com vários deles se tornando professores e pesquisadores desses mesmos

cursos. A primeira pós-graduação *lato sensu* na área de artes em Belém foi organizada e coordenada por Edison Farias em 1994 (“Inter-relações arte-escola”, na UFPA) com vários professores da USP e de outras instituições nacionais; a realização do Congresso da Federação de Arte-Educadores do Brasil (FAEB) em Belém (1992) contribuiu para a descoberta da importância do ensino da arte nas escolas. A partir da virada do século, houve um intenso movimento pela qualificação docente (mestrado e doutorado) que redundou na criação dos mestrados em Artes (UFPA) e em Comunicação, Linguagens e Cultura (UNAMA), já no final dos anos 2000.

Em meio a toda essa “virada cultural” do anos 80/90, o que se poderia pinçar como deveras importante em termos artístico-culturais?

Embora, aparentemente, a revalorização da estética regional salte aos olhos, essa reconstrução de um território simbólico esteve imbuída, mais especificamente, de vontades assumidas de trânsitos e hibridismos entre a cultura étnica, a cultura de massa e a cultura erudita; ao mesmo tempo em que se lançava um olhar mais acurado sobre a cor e a textura local, havia o desejo expresso de experimentação, de exploração das inúmeras possibilidades contidas entre o cálculo e o imprevisto, entre a indústria e a artesanaria, entre os universos agora contíguos e interpenetráveis do ribeirinho, do aviador e do caminhoneiro... O que se pode chamar de “regional” nesse contexto emerge de uma rede que comporta tanto o autodidatismo quanto a formação sofisticada; tanto a madeira bruta quanto a borracha galvanizada; tanto a tela de pano quanto a tela de vidro. Em meio ao caos urbano e as fricções entre o urbano e o interiorano como cenários privilegiados, a geração 80/90 mirou na reconstrução auto-identária para, talvez, perceber que a identidade é um sistema complexo composto de elementos heterogêneos e que tende à instabilidade e à insolvência. Em termos estéticos, parecia que todo o século 20 tinha sido revisado em poucos anos: referências expressionistas, realistas, abstracionistas, figurativistas, pops, concretistas, poveras, brutalistas, conceituais e minimalistas, com algumas pitadas de romantismos e simbolismos reciclados, implodiram a sensação de temporalidade vagarosa e emprestaram novos sentidos à “mundiação” local.

“Mundiar” é uma expressão típica de toda a Amazônia e significa, segundo os dicionários, “abolir a vontade de (algo, alguém); causar

entorpecimento, assombrar, magnetizar”. “Mundiado” é aquele que está enfeitado, magnetizado, hipnotizado ou entorpecido por uma sensação, por uma espécie de “quebranto”, de um sentimento de mundo do qual não pode escapar... É a experiência de quebra de contrato com o dia a dia, que o faz inserir-se numa esfera mediúnica, sem as rédeas de qualquer razão calculista – a mundiação é a experiência estética por excelência do ser amazônico. Entre a mundiação e a mundialização, a geração 80/90 experimentou o ir e vir entre o ser e o não ser deste mundo que há muito é líquido e fluído, inclusive geograficamente.

A *Cidade Sebastiana* que Fábio Castro (2010) vislumbrou em Belém tinha um olhar rasgado pelo horizonte marítimo, fixo nas coisas d'além mar e de costas para o Brasil. O que a geração 80/90 fez foi dar meia volta para encarar outras duas retas incessantes e inesgotáveis: a Belém-Brasília e a Transamazônica. O novo tipo de trânsito que essas vias permitiram, deu um novo sentido ao “aqui” e ao “ali”, à oposição “dentro-fora” ou ao “interno-externo”. Não era a História que acelerava, era a Geografia que derrapava no asfalto carcomido. Desde então, o ribeirinho assumiu algo de caminhoneiro, enquanto este talvez tenha percebido que Belém é um espaço onde só sobrevivem os seres e os fazeres anfíbios. Quem for só da água ou só da terra dificilmente compreenderá toda a extensão do que estou falando. Para isso, é preciso aprender a ficar “mundiado”.

REFERÊNCIAS:

CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *A cidade Sebastiana: era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade*. Belém: Edições do Autor, 2010.

DÓRIA, Carlos Alberto. “Dialética do acarajé”. In: *Revista Cult n° 165*. São Paulo: Editora Bregantini, fev. 2012.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. “Militância política e dissonância poética”. In: SECULT. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: Secult, 2002.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Instituto de Estudos Brasileiros, 2000.

NASSAR, Emmanuel. *Emmanuel Nassar: a poesia da gambiarra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

SECULT. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: Secult, 2002.

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

AFONSO MEDEIROS é Professor Associado da UFPA e atua no Programa de Pós-Graduação em Artes e na Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte dessa mesma instituição. Autor de *O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno* (2008) e *A arte em seu labirinto* (2012), nasceu e vive em Belém e sobrevive como canoeiro, caminhoneiro e aviador.