

## ARTE CONTEMPORÂNEA NAS FRONTEIRAS: BELÉM, ANOS 1960 E 1970, TRANSIÇÕES MOVEDIÇAS E TENSÕES GLOBAIS

CONTEMPORARY ART ON BORDERS: BELÉM, 1960s AND 1970s, SHAKY TRANSITIONS AND GLOBAL TENSIONS

Gil Vieira Costa / Unifesspa

---

### RESUMO:

Este artigo busca abordar a produção de artes visuais, nas décadas de 1960 e 1970, no campo artístico especializado em Belém, na Amazônia brasileira. A metodologia utilizada vem principalmente da história social da arte. Os objetivos deste trabalho foram, primeiro, o de investigar por quais vias se consolidou, em Belém, a transição do paradigma artístico moderno para o paradigma artístico contemporâneo. Depois, entender de que modo as tensões globais do mundo da arte especializada foram experimentadas na cidade. Por fim, compreender os processos sociais e artísticos que levaram a produção local a assumir as formas que assumiu no período estudado.

### PALAVRAS-CHAVE:

História da arte contemporânea; Campo artístico em Belém; Amazônia.

### ABSTRACT:

*This paper aims to approach the production of visual arts, in the 1960s and 1970s, in the specialized artistic field in Belém, a city located in the Brazilian Amazonia. The methodology used comes mainly from the social history of art. The objectives of this work were, first, to investigate the ways in which the transition from the modern artistic paradigm to the contemporary artistic paradigm was consolidated in Belém. Then, understand how the global tensions of the specialized art world were experienced in the city. Finally, to understand the social and artistic processes that led local production to assume the forms it took in the period studied.*

### KEYWORDS:

*Contemporary art history; Artistic field in Belém; Amazonia.*

## **Introdução**

Geralmente, as décadas de 1960 e 1970 são vistas como o momento em que a arte contemporânea foi estabelecida em todo o mundo, com a transição do paradigma artístico moderno para o contemporâneo (HEINICH, 2017; SMITH, 2012). Em Belém, nesse período, o campo artístico testemunhou a sucessão de algumas tendências artísticas, como o abstracionismo, a nova figuração, a arte ambiental e a visualidade amazônica.

Os objetivos deste trabalho foram, primeiro, o de investigar por quais vias se consolidou, em Belém, essa transição do paradigma artístico moderno para o paradigma artístico contemporâneo. Depois, entender de que modo as tensões globais do mundo da arte especializada foram experimentadas na cidade. Por fim, compreender os processos sociais e artísticos que levaram a produção local a assumir as formas que assumiu no período estudado.

Este trabalho adota uma abordagem histórica que privilegia as conexões e vínculos estabelecidos entre o campo artístico em Belém e os campos artísticos em outras cidades e países, a fim de observar aproximações, semelhanças, dissonâncias e diferenças. Foram utilizados procedimentos teórico-metodológicos vindos da história social da arte, a partir de autores como Carl Schorske (1988), Enrico Castelnuovo (2006) e Terry Smith (2012). Também se recorreu a procedimentos vindos de outras áreas das ciências humanas, como os estudos da colonialidade (MIGNOLO, 2010), a sociologia da arte (BOURDIEU, 1996 e 2007; HEINICH, 2017) e a teoria da imagem (BELTING, 2014; DIDI-HUBERMAN, 2013).

No decorrer da pesquisa, foram levantadas e analisadas evidências históricas de variados tipos, em acervos de diferentes instituições, tais como obras de arte, documentação institucional, jornais e periódicos, impressos de exposições (convites e catálogos), entrevistas etc. Essas variadas evidências históricas serviram ao cruzamento de fontes, visando controlar as hipóteses históricas formuladas. Por conta das dimensões deste artigo, evitamos a análise mais detida dessas evidências, que pode ser conferida em pesquisa de doutorado (VIEIRA COSTA, 2019), da qual esse artigo é um resumo das ideias principais.

## **Abertura e fechamento nas relações entre local e global**

O campo artístico em Belém foi, desde o início do século 20 e mesmo antes, uma zona de contato, espaço de fricção assimétrica entre diferenças culturais. Porém, a

presente pesquisa indica como nos anos 1960 e 1970 se testemunhou uma intensificação desse caráter, acompanhando os processos de integração cultural e econômica a que a região amazônica esteve submetida. Belém podia ser considerada uma zona de contato, uma fronteira, pensada a partir de amplos aspectos conjunturais: o processo de metropolização dessa cidade começou na década de 1960; a intensificação do processo de integração econômica e cultural da região amazônica; e, finalmente, as transformações políticas, tecnológicas, epistêmicas e comportamentais que foram experimentadas em todo o mundo.

O campo artístico local, como fronteira, manteve múltiplas relações com valores e práticas das correntes artísticas internacionalistas, como o abstracionismo modernista, as vanguardas pós-modernas e a chamada arte contemporânea. Em um momento inicial, parte do campo artístico local aderiu à arte não-figurativa. Ideias estrangeiras como “autonomia da arte” e “experimentação artística” se tornaram, então, plenamente assimiladas em Belém, havendo esforços significativos de artistas e intelectuais nessa direção, especialmente daqueles em volta do Clube de Artes Plásticas da Amazônia, criado em 1959. O debate sobre esse momento, em Belém, pode ser conferido nos estudos de Sobral (2002), Braga (2003) e Vieira Costa (2018), por exemplo.

Essa abertura internacionalista pode ser considerada um primeiro processo de transição, que consolida a ideologia artística modernista em Belém. Entretanto, essa foi uma transição movediça, inconstante, já que a maior parte dos artistas que se voltaram ao abstracionismo também estiveram, na mesma época, manejando as velhas práticas figurativas que já dominavam. A relação com a arte abstracionista nos parece ter sido menos ideológica do que estratégica: era um modo dos artistas serem legitimados em um campo cada vez mais integrado nacional e internacionalmente. Mas não significava uma adoção absoluta e passiva dos valores das correntes artísticas não-figurativas.

Ainda na segunda metade da década de 1960, outro conjunto de ideias começou a circular em Belém, em contraste com a ideologia do modernismo abstracionista. Em diversos campos do globo começava a se gestar e afirmar outro paradigma artístico, que inicialmente foi chamado de “pós-moderno”, e hoje é conhecido como “contemporâneo”. As ideias de “vanguarda” e “engajamento” na arte passaram a ser introduzidas na cidade, se estabelecendo no início dos anos 1970.

Essa segunda abertura internacionalista se deu com maior elemento de resistência cultural, pensada como defesa da especificidade amazônica, ecoando o engajamento artístico identitário de outras paragens. Temos, mais uma vez, um

processo de transição, agora da passagem para a ideologia artística contemporânea. E, novamente, uma transição intermitente ou incompleta, já que o furor vanguardista do começo dos anos 1970 foi logo substituído por práticas artísticas mais convencionais, com artistas retornando até mesmo à figuração de matriz pós-impressionista.

Essas transições lentas e descontínuas, que se estabeleceram por meio de processos truncados, podem ser lidas como marca da condição de colonialidade a que o campo artístico em Belém esteve submetido. A consequência dessa condição é uma relação desigual com outros grupos, cidades ou países, em que a desigualdade se manifesta em muitas esferas (controle da economia, da autoridade, do gênero/sexualidade, do conhecimento/subjetividade), conforme Mignolo (2010). Os campos artísticos no Brasil compartilham, de certa maneira, dessa colonialidade diante dos campos no eixo europeu-norte-americano.

Este trabalho propõe a ideia de uma “dupla distância”, em relação ao Ocidente, vivenciada por campos artísticos em cidades como Belém, em contraposição à condição de campos em cidades brasileiras “centrais” como Rio de Janeiro e São Paulo. A dupla distância busca pensar a especificidade do fenômeno artístico especializado em locais submetidos a uma dimensão de colonialidade tanto nas relações internacionais quanto nas relações intranacionais. As transições movediças que esta pesquisa apontou foram a maneira como o campo local vivenciou as transformações artísticas mundiais dos anos 1960, dentro de suas próprias especificidades em uma dupla distância quanto ao “mundo desenvolvido” ocidental.

A experiência da colonialidade em Belém condicionou não somente a característica local de uma dupla distância, mas também corroborou com a internalização da ideia de um “atraso epistemológico”. Durante o período estudado, em que diferentes ideologias artísticas disputavam espaço no campo local, a produção na cidade foi percebida como atrasada em relação ao mundo ocidental. Era necessário se modernizar culturalmente e se integrar aos valores do mundo desenvolvido, por meio da absorção das ideias e práticas das correntes artísticas internacionalistas.

Com a intensificação dos fluxos e contatos transnacionais, os anos 1970 parecem ter trazido maior consciência sobre a condição de colonialidade aos agentes do campo artístico local, acompanhando as crescentes críticas anti- e pós-colonialistas surgidas em diferentes partes do mundo. As narrativas de “atraso” foram progressivamente substituídas por narrativas de afirmação e “defesa” do lugar – em geral, entendido como o lugar “amazônico”.

Essa situação pode ser trabalhada por meio do binômio “abertura/fechamento”, que aponta para um paradoxo vivenciado pelos artistas que atuaram nas margens do capitalismo avançado internacional. Por um lado, esses artistas necessitavam de significativa “abertura” aos valores e práticas internacionalistas, para conseguirem inscrever sua produção em um fenômeno mundializado, que operava de modo extremamente codificado. Por outro lado, essa abertura necessitava ser dosada com uma grande medida de “fechamento”, resistência a esses mesmos valores internacionalistas, assegurando uma produção dotada de singularidade – muitas vezes lida como especificidade identitária, pela via do exotismo étnico-cultural.

A dinâmica entre abertura/fechamento matizou os vários processos vivenciados no campo local, no período estudado. O desenvolvimento da produção artística especializada em Belém, entre o abstracionismo do final dos anos 1950 e a “visualidade amazônica” do começo dos anos 1980, esteve sempre na tensão de forças entre as ideias de “local” e “global”.

Os pares abertura/fechamento e global/local não devem ser tomados como tese e antítese, em que a síntese dialética seria algo como o “regional universalista” que muitos artistas em Belém pareciam procurar nos anos 1970 e 1980. Antes, esses pares expressam a contradição de se produzir determinado fenômeno cultural (a arte especializada) fora do sistema cultural que o habilita, legitima e sustenta. Ou seja, produzi-lo nas margens do mundo ocidental desenvolvido, economicamente abastado a ponto de fabricar a especialização da atividade “arte”. Abertura/fechamento são termos que devem ser lidos como interdependentes, porque expressam o paradoxo de desenvolver uma ideia “fora” do seu lugar.

### **Arte brasileira e arte amazônica**

A partir da pesquisa aqui apresentada, também podemos aprofundar o debate em duas questões, até certo ponto complementares: a ideia de uma “arte brasileira”, somada à formulação de uma “arte amazônica”. A questão da identidade nacional marcou os debates artísticos dos séculos 19 e 20, no Brasil. Em muitos casos, o termo “arte brasileira” esteve vinculado à tentativa de encontrar características estéticas que sintetizassem um pertencimento cultural ao país.

Evidentemente, essas tentativas esbarraram na pluralidade e heterogeneidade dos muitos grupos sociais, das diversas marcações identitárias que compõem o território definido como Brasil. A “amazonidade” – tão fabricável quanto a “brasilidade” – é uma dessas elaborações coletivas, teóricas e estéticas, que mais problematiza a ideia

de arte brasileira do que acrescenta a ela uma marcação identitária consistente. Repito as palavras de Francisco Alambert (2014, p. 11):

Nossa “cultura” ou nossa “arte” (mesmo se quisermos separar uma da outra) é um mistério para o mundo, tanto quanto o é para nós mesmos. E, ao mesmo tempo, lutar por ela (ou contra ela) é uma “proposição” a que jamais conseguimos escapar. Por isso, estabelecer uma história da arte no Brasil é tarefa complexa e destinada à incompletude, que nos provoca indagações como: o que é a arte brasileira autêntica? desde quando fazemos “nossa” arte? O que há nela de cópia e de original diante da arte mundial de que queremos ser parte? Responder a essas e a outras questões demanda pesquisa constante e fundamentada, mas também um exercício dialético difícil entre nossa especificidade e diferenças históricas no panorama mundial contemporâneo. Assim, considero que toda a história da arte brasileira deve ser também uma história social do Brasil, ou, dito de forma mais exata, uma história social da arte (e da cultura) brasileira.

O “exercício dialético difícil” deve ser direcionado não apenas à compreensão de nosso lugar no “panorama mundial”, mas também ao entendimento de “nossa especificidade e diferenças históricas” nas relações internas constituídas entre as regiões do país. É nesse sentido que julgo que a presente pesquisa pode oferecer alguma modesta contribuição ao debate sobre arte brasileira, a partir da perspectiva da produção artística em Belém e na Amazônia.

Os artistas em Belém, mais que simplesmente habitarem um espaço geograficamente demarcado pelo nome Amazônia, manipulavam e utilizavam ideias de Amazônia, de acordo com seus interesses, estratégias ou concepções ideológicas pouco conscientes. Para muitos desses projetos, as ideias e imagens da Amazônia foram componentes fundamentais – um tema que pode adicionar novas informações ao debate sobre a “arte brasileira” nessas décadas. Os artistas usavam desde imagens estereotipadas até signos incomuns da região: a floresta e sua fauna e flora, a água como signo da Amazônia, culturas visuais indígenas e ribeirinhas ou suburbanas (CASTRO, 2011). A presença dessas imagens da Amazônia na produção do campo local, no período pesquisado, pode ser interessante para aprofundamentos futuros, mais focados na vida dessas imagens da região do que em uma historiografia da arte.

As imagens de uma “arte amazônica” reverberaram nas projeções teóricas e estéticas de uma “arte brasileira”. Belém, nos anos 1970 e 1980, foi um centro privilegiado na discussão dessas heranças culturais e marcações identitárias. Compreender os projetos artísticos gestados no campo local, naquele período, assim como sua recepção em outras cidades, é fundamental para aprofundar a compreensão das

muitas posições existentes, empenhadas em diferentes objetivos e direções. Hoje essas divergências parecem ter suas polêmicas pacificadas na narrativa histórica já consolidada sobre a arte brasileira. Portanto, minha tentativa de elaborar uma “história social da arte (e da cultura) brasileira”, como definiu Alambert, foi antes uma busca de realizar uma história social da arte brasileira a partir de Belém.

As relações do campo artístico em Belém com as tendências e ideologias artísticas internacionais indicam que é necessário pensar a história da arte do século 20 a partir dos estudos sobre globalização. A partir de Boaventura Santos (2002, p. 85), os processos de globalização podem ser definidos “como conjuntos de relações sociais que se traduzem na intensificação das interações transnacionais, sejam elas práticas interestatais, práticas capitalistas globais ou práticas sociais e culturais transnacionais”. Essas relações são hierárquicas, baseadas em trocas desiguais entre “entidades ou fenômenos dominantes” e “entidades ou fenômenos dominados”. A globalização, portanto, deve ser pensada como “um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, Estados e interesses hegemônicos, por um lado, e grupos sociais, Estados e interesses subalternos, por outro”.

O fenômeno transnacional da arte especializada no século 20, seja no paradigma moderno ou no paradigma contemporâneo, deve ser entendido no conjunto dessas relações desiguais de poder entre agentes em diversas partes do mundo. Tal fenômeno, vivenciado no Brasil e em outros países a partir de uma relação de colonialidade, foi, de certo modo, sempre o resultado de uma “globalização cultural”, fabricada e exportada a partir de alguns países europeus, no contexto do imperialismo. Caberia então pensar até que ponto se pode analisar as transformações no campo artístico em Belém, nos anos 1950 e 1960, a partir das noções de localismo globalizado, globalismo localizado e cosmopolitismo, categorias formuladas por Santos (2002).

Sou tentado a afirmar que, no que diz respeito à adesão ao abstracionismo, o campo local vivenciou um processo de globalização hegemônica. Por outro lado, a questão da resistência à globalização hegemônica, ao imperialismo cultural, ao colonialismo e neocolonialismo, ainda não estava posta para o debate intelectual da cidade, pois essas características das relações transnacionais só se tornariam evidentes a partir dos anos 1970. E, de todo modo, a adesão ao abstracionismo marcava, também, um outro tipo de cosmopolitismo, distinto daquele apontado por Boaventura de Sousa Santos. Com a participação nas ideias e práticas artísticas internacionais mais em voga, “avançadas”, os intelectuais e artistas em Belém pretendiam se inserir em uma arena cultural cosmopolita, bem ao gosto da ideologia universalista do modernismo.

Até que ponto poderíamos categorizar esse processo como um localismo globalizado?

O caso é diferente a partir do final dos anos 1960, quando o campo artístico em Belém utiliza uma estratégia dupla, por um lado aderindo às tendências internacionalistas, por outro lado retomando e afirmando valores culturais identitários e localistas, como forma de resistência mais ou menos bem-sucedida diante da globalização hegemônica. Certamente, houve uma mudança de mentalidade entre as gerações que atuavam no final dos anos 1950 e no final dos anos 1960, ocasionada pelas transformações conjunturais vivenciadas no mundo todo, em diversas dimensões da vida humana. Em todo caso, mesmo essas práticas dos anos 1970, em Belém, não podem ser entendidas integralmente como contra-hegemônicas e cosmopolitas (no sentido de Boaventura de Sousa Santos). Aparentemente, algumas obras e artistas atingiram graus distintos de posicionamento contra-hegemônico, mas, em geral, atuando dentro das instâncias de um globalismo localizado: trabalhando com os valores e práticas ditados pela arte transnacional.

Não parece ter havido, no campo artístico em Belém entre os anos 1960 e 1970, algo como a vivência de uma prática cosmopolita de resistência à globalização hegemônica – dentro de uma corrente artística que pode ser denominada como “giro pós-colonial”. Nessas duas décadas, o campo local foi capaz apenas de lançar as primeiras sementes para práticas artísticas contra-hegemônicas – se é possível que a arte contemporânea possua alguma dimensão nesse sentido.

### **Considerações finais**

A tentativa de descrever a estrutura do campo artístico em Belém, no decorrer de quase três décadas (meados dos anos 1950 a meados dos anos 1980), me permitiu identificar um forte ciclo de institucionalização do mesmo. De 1963, ano da realização do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, até 1972, com a I Bienal Amazônica de Artes Visuais, houve uma intensa atuação de órgãos públicos direcionada à dinamização do campo artístico local, incluindo aí a criação da Escola de Arquitetura da UFPA (1964) e da Galeria Ângelus (1966).

Depois desse primeiro ciclo, parece ter havido outro, voltado para a maior inserção da produção local nos circuitos de arte de outras regiões do país. Esse segundo ciclo pode ser pontuado entre 1970, ano da realização de etapa da Pré-Bienal de São Paulo em Belém, e 1984-1985, período em que a “visualidade amazônica” foi



discutida intensamente e trouxe grande visibilidade à produção da cidade. Nesse período, diversos artistas atuando a partir de Belém conseguiram se projetar em mostras competitivas de abrangência nacional, e consolidar a importância da cidade no circuito brasileiro.

A maior clareza a respeito dos fatos históricos vivenciados no campo artístico local permite perceber, também, a relação desses fatos com as últimas três décadas em Belém. Se poucos artistas locais conseguiram inscrever sua produção como referência devidamente conhecida e debatida pelas gerações posteriores (Emmanuel Nassar é uma das pontuais exceções), isso não significa que outras ações desenvolvidas naquele período não tenham reverberado com muito mais intensidade.

Refiro-me especialmente às ações para-artísticas, vivenciadas enquanto movimentação dentro do campo, sem se configurarem como práticas artísticas de modo estrito. Portanto, me parece que a contemporaneidade da produção de alguns artistas é secundária, se comparada com a contemporaneidade de sua atuação estruturante no campo local – aspecto que muitas vezes permanece invisível para a historiografia da arte, quase sempre focada apenas em obras.

Por exemplo, para ficar apenas nas iniciativas institucionais mais evidentes, podemos mencionar a criação dos cursos de Artes Plásticas (depois Artes Visuais), na UFPA (1976), na Unama (1979) e na ESMAC (2002), que contaram com o engajamento de muitos dos artistas atuantes em Belém nas décadas de 1960 e 1970. Também a consolidação das instituições museológicas com atuação na arte especializada, como o Museu da UFPA nos anos 1980, MABE e MEP nos anos 1990, e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas nos anos 2000. Ou, ainda, o desmembramento das Secretarias de Cultura (então vinculadas às Secretarias de Educação), a nível estadual e municipal, nos anos 1980, e a criação de instituições como: Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (1986); Fundação Cultural do Município de Belém (1989); Fundação Curro Velho (1990); Instituto de Artes do Pará (1999).

Enquanto política promovida por personagens atuando em Belém, os ciclos de institucionalização e de intensificação do contato com outros circuitos artísticos legaram às gerações posteriores um campo melhor estruturado, mais integrado ao sistema de arte global e mais consciente de sua condição de abertura/fechamento diante dos valores e práticas internacionalistas. O reconhecimento e projeção (inter)nacional a partir de Belém, nos últimos vinte anos, de artistas como Armando Queiroz, Berna Reale, Éder Oliveira e Marccone Moreira, é certamente algo tributário de ações e questões pautadas pelo campo artístico local nos anos 1970 e 1980.

Minha própria condição de pesquisador debruçado sobre o assunto também só me parece possível a partir desse quadro histórico.

## Agradecimentos

O presente trabalho contou com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico / Brasil (Processo n.º 305250/2016-7), por meio de Bolsa de Doutorado Sanduíche no País concedida de março a agosto de 2017 para estadia em São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (IFCH/UFGA) e co-orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli (ECA/USP).

## Referências

ALAMBERT, Francisco. Para uma história (social) da arte brasileira. *In*: BARCINSKI (org.). **Sobre a arte brasileira**: da pré-história aos anos 1960. São Paulo: WMF Martins Fontes; Sesc São Paulo, 2014, p. 6-20.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM; EAUM, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGA, Júnia de Barros. **O Clube de Artes Plásticas da Amazônia**: a experimentação abstrata e as transformações na pintura de seus artistas. Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**: ensaios de história social da arte. Tradução de Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questões colocadas aos fins de uma história da arte. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013.

HEINICH, Nathalie. **El paradigma del arte contemporâneo**: estructuras de una revolución artística. Tradução ao espanhol de Agustín Temes e Étienne Barr. Madri: Casimiro, 2017.

MIGNOLO, Walter. **Desobediencia epistémica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad, gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **A globalização e as ciências sociais**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2002, p. 25-102.

SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

SMITH, Terry. **¿Qué es el arte contemporâneo?**. Tradução ao espanhol de Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

VIEIRA COSTA, Gil. **Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985)**: transições movediças e tensões globais. Tese de Doutorado em História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

VIEIRA COSTA, Gil. Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**: Ciências Humanas, Belém, v. 13, n.3, setembro a dezembro de 2018, p. 699-717.

### **Gil Vieira Costa**

Professor na Faculdade de Artes Visuais da Unifesspa (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará), em Marabá/PA. Possui Doutorado em História (2019) e Mestrado em Artes (2011), ambos pela UFPA (Universidade Federal do Pará), e Graduação em Artes Visuais (2007) pela ESMAC (Escola Superior Madre Celeste). Pesquisa arte contemporânea em cidades na Amazônia. Autor do livro *Espaços em trânsito*, contemplado com o Prêmio IAP de Artes Literárias 2013. Contato: gilvieiracosta@unifesspa.edu.br