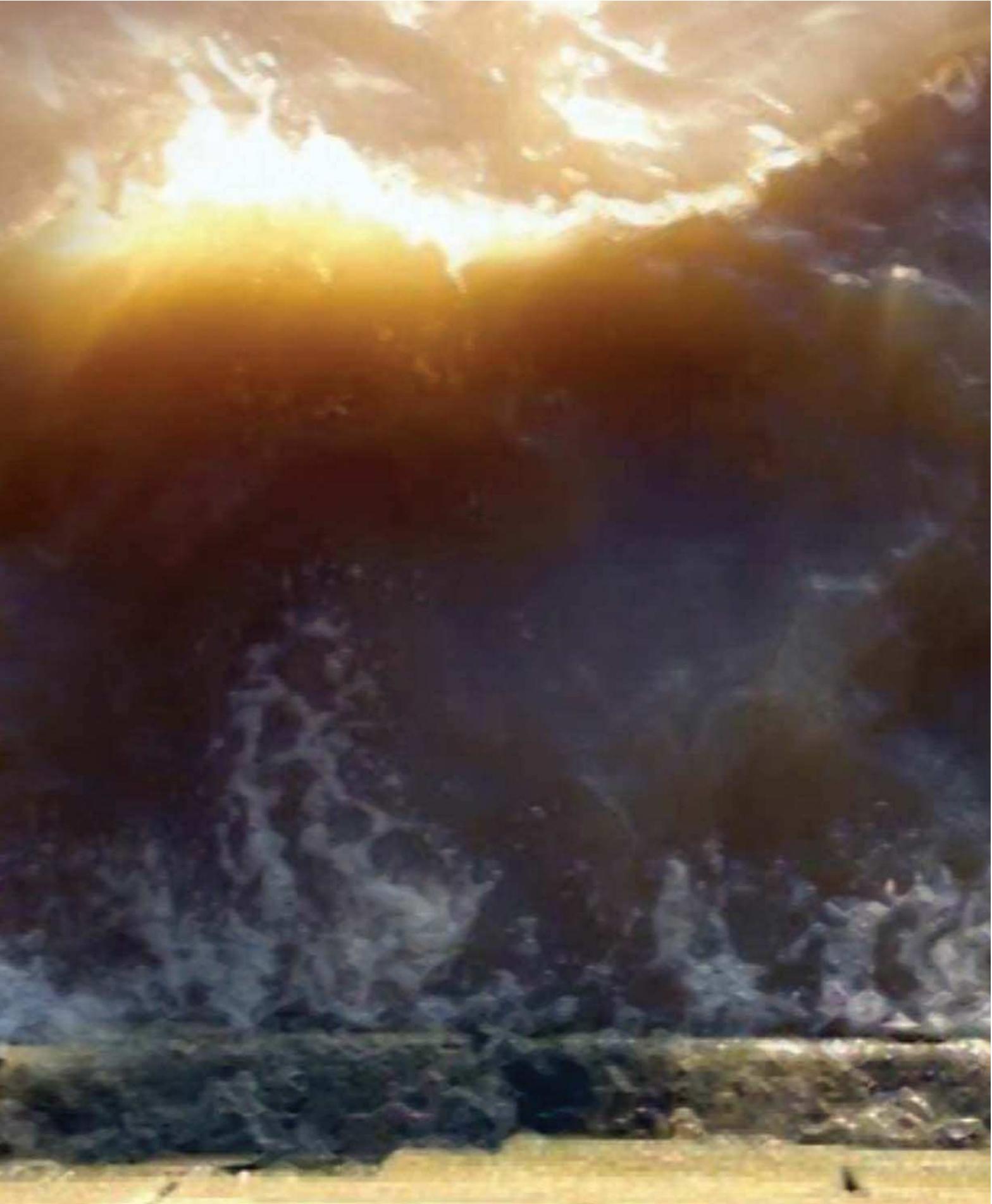


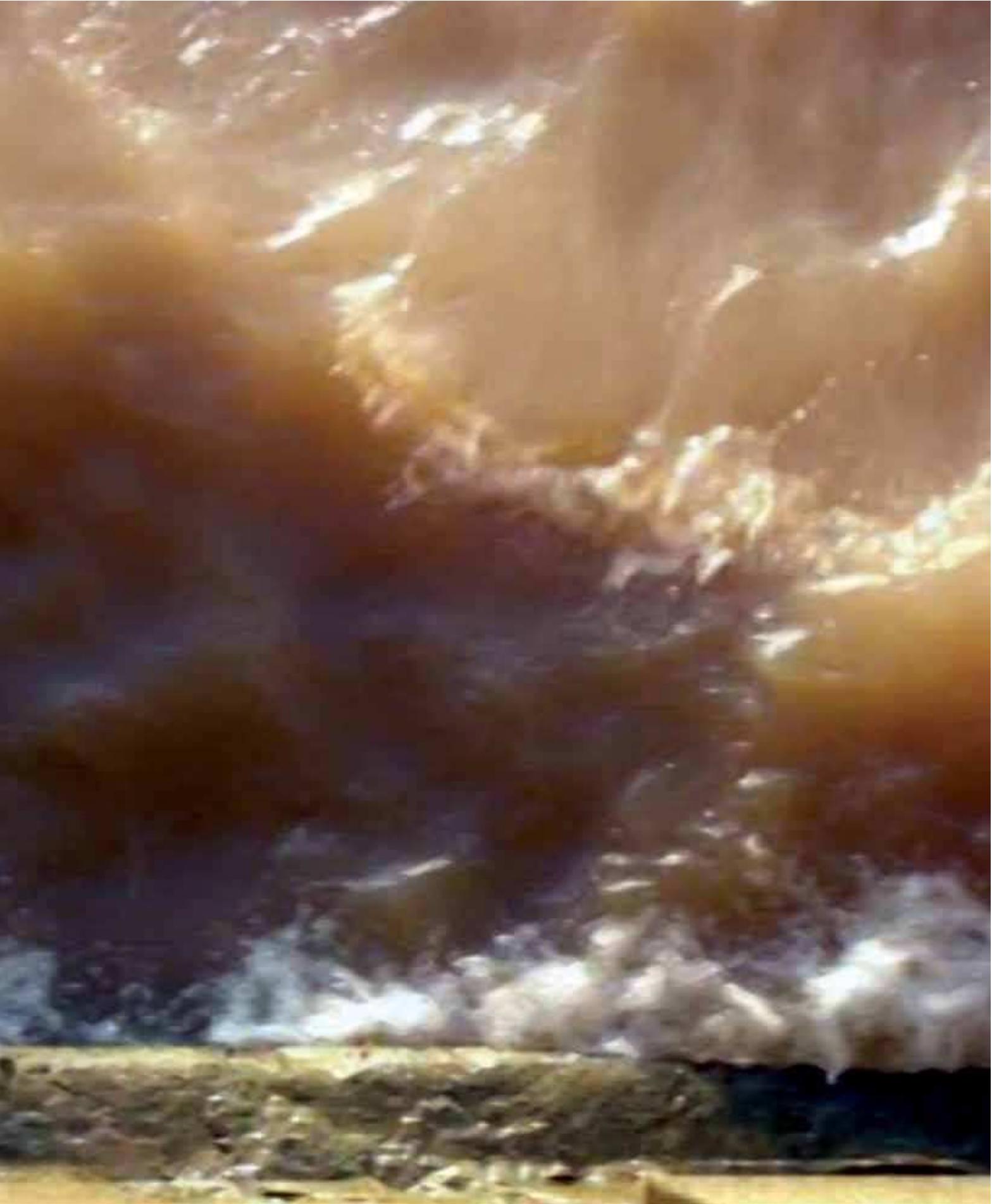
MINISTÉRIO DA CULTURA
E PETROBRAS
APRESENTAM

AMAZÔNIA

LUGAR DA EXPERIÊNCIA

Processos artísticos na região Norte dentro da
Coleção Amazoniana de Arte da UFPA





Por volta dos oito, dez anos de idade, tive contato com a produção de Claudia Andujar em uma matéria de revista, creio eu, escrita por Pietro Maria Bardi. Aquele artigo provocou-me imensamente. Era apenas uma criança, mas percebia que ali, naquela relação estabelecida pela fotografia com os Yanomamis, havia algo muito maior, de uma dimensão do humano que se punha muito além das imagens.

O tempo passou, encontrei na fotografia um lugar de diálogo com o outro que levou-me por outros caminhos até chegar à curadoria. Em 2010 tive o prazer de apresentar a obra de Andujar na exposição **Amazônia, a arte**, na sala especial constituída em torno da questão indígena, com a série Marcados. Suas obras, junto às de Cildo Meireles, Armando Queiroz e Orlando Nakeuxima Manihipi-Theri estabeleceram um ponto de irradiação crucial para a exposição.

No mesmo ano tive a imensa felicidade de realizar a primeira mostra de Andujar na Região Norte, no Museu Goeldi, dentro do **Projeto Arte Pará**. Ali, artistas, pesquisadores, fotógrafos tiveram o prazer de escutar o relato da experiência de vida da artista e, em tarde inesquecível, mergulhamos em seu processo de construção ética e estética.

Pouco depois, na casa de minha avó, no dia do Círio de Nazaré (o "Natal" do Belenense), Claudia Andujar esteve conosco e, ao conversar com meu pai, engenheiro da Transamazônica, uma grande e especial coincidência desvelou-se: Andujar esteve em uma das estradas em que meu pai trabalhava quando o ministro dos transportes, Mário Andreazza, esteve lá. Meu pai lembrou-se que uma fotógrafa havia feito o retrato de Andreazza comigo. Andujar disse: eu fotografei o ministro com aquele garotinho! Perplexo, como os olhos cheios de lágrimas, saí de fininho, em silêncio, emocionado. Confirmava aí o entrelaçamento de caminhos que conduziu minha vida e minhas escolhas em direção à arte.

Orlando Maneschy



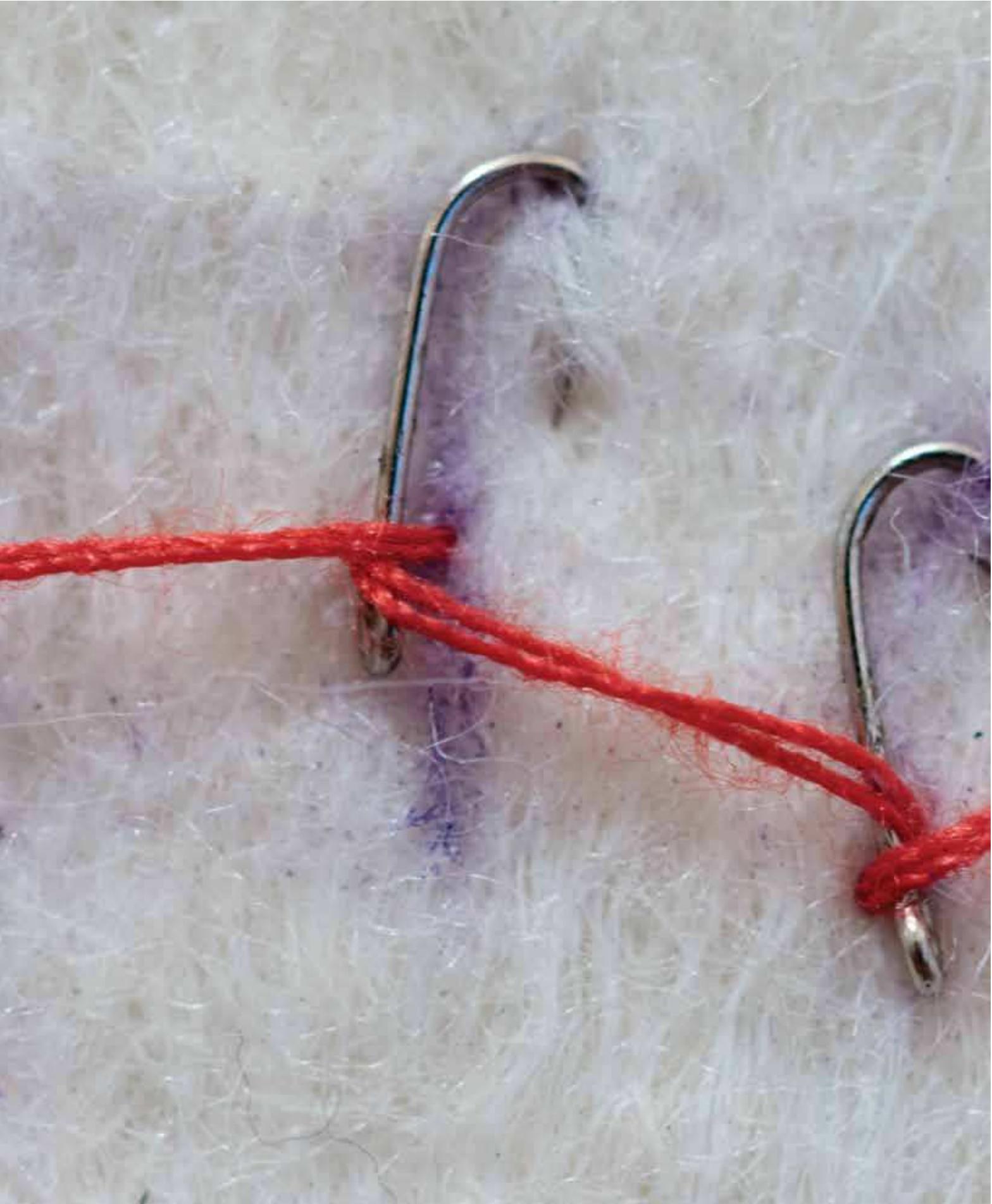
PRÓLOGO

A primeira experiência de grande magnitude em minha vida foi quando vi, ainda criança, em um dos trechos da Transamazônica, um trator gigante adentrar a floresta e abrir um caminho. Era um menino de quatro anos de idade e todo aquele barulho, cheiro de mato, estalos de árvores quebrando invadiram minha mente e ficaram para sempre. Talvez lá, entre mata, estradas, insetos, animais que desconhecia, índios e colonos, calor e umidade, um desejo de entender aquilo que parecia estranho se instalou em mim.

×











**A TRANSAMAZÔNICA
AO ALCANCE DE TODOS**

**OCUPAÇÃO
DA
AMAZÔNIA**





parceria institucional

mirante
território móvel



apoio



patrocínio



realização



Ministério da
Cultura



Este projeto foi contemplado pelo
Edital Conexão Artes Visuais MinC/Funarte/Petrobras por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. PROIBIDA A VENDA.

AMAZÔNIA

LUGAR DA EXPERIÊNCIA

Processos artísticos na região Norte dentro da
Coleção Amazoniana de Arte da UFPA

SUMÁRIO

Apresentação Carlos Edilson de Almeida Maneschy - Reitor da Universidade Federal do Pará	13
Dos gabinetes de curiosidade aos Museus Universitários Jussara Derenji - Diretora do Museu da Universidade Federal do Pará	15
Vetores e experimentações estéticas nas múltiplas Amazôniaas: por uma Coleção Amazoniana de Arte da Ufpa Orlando Franco Maneschy	19
Terras Amazonianas, Terras Brasis Marisa Mokarzel	37
Coleção Amazoniana de Arte obras incorporadas a partir da mostra AMAZÔNIA LUGAR DE EXPERIÊNCIA obras incorporadas a partir da mostra ENTRE LUGARES [AMAZÔNIA, LUGAR DE EXPERIÊNCIA]	47
Guera Arthur Leandro	121
Códigos do Imaginário Amazônico João de Jesus Paes Loureiro	139
Da nascente a foz: Sobre a existência de uma Amazônia que surfa Danielle Fonseca	145
Carta à Orlando Roberto Evangelista	149
Você já comeu a Amazônia hoje? João Meirelles Filho	151
Retrato da escravidão negra na Amazônia: Um breve panorama da cidade de Belém através de Joseph Righini. Bárbara da Fonseca Palha	159
Os Monumentos Megalíticos Pré-históricos do Amapá João Darcy de Moura Saldanha e Mariana Petry Cabral	167
Amazônia, a cólera dos deuses. Ernani Chaves	177
Os pés do sol pisaram a floresta Davi Kopenawa Yanomami por Bruce Albert	181
A Amazônia não é minha! Armando Queiroz	183

ALMO do Paes

(4) 2^a YELIDA 2^a b: =

Allegria

ff

Handwritten musical score for 'ALMO do Paes'. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings, including 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The paper shows signs of age and wear, with some staining and discoloration.

Almo do Paes
Almo do Paes
Almo do Paes

APRESENTAÇÃO

Carlos Edilson de Almeida Maneschy
Reitor da Universidade Federal do Pará

A produção de conhecimento empreendida na Universidade Federal do Pará tem o compromisso de estruturar-se dentro de uma perspectiva sistêmica, em que o ensino, a pesquisa e a extensão relacionam-se na construção do saber. Boa parte dessa produção acadêmica ao chegar à sociedade encontra solo fértil para que a Universidade esteja em íntima relação com a sociedade e a ciência possa contribuir para o desenvolvimento do homem. É com prazer que apresentamos a Coleção Amazoniana de Arte, a primeira coleção de arte da Amazônia Legal, fruto de pesquisas constituídas na UFPA que buscam trazer para a região um conjunto de obras de artistas com o olhar para este ambiente e que, de maneira reflexiva, dialogam com aspectos diversos desse território.

A Coleção Amazoniana de Arte da UFPA reúne obras de artistas que atravessaram a região em tempos distintos, revelando traços particulares da história, da cultura e da política, materializados em obras que, individualmente e em seu conjunto, nos propiciam uma consideração sobre nosso lugar, abrindo-se não somente à experiência estética e sensível, mas também fomentando a crítica, as novas pesquisas e irradiando outros projetos de estudos, como deveria acontecer com todos os acervos presentes em museus.

Este projeto tem o compromisso de gerar conhecimento, ampliando o território da arte em nossa universidade e instaurando uma coleção potente e irradiadora na Amazônia, que já traz, em seu núcleo central, obras fundamentais para a compreensão do papel transformador que a arte detém em nosso viver da contemporaneidade.

Que ela cresça e possa alimentar o espírito e o intelecto de novos apreciadores e pesquisadores de arte, contribuindo para a solidificação do conhecimento, de forma plena, ao trazer a luz a um conjunto de procedimentos que, por meio da arte, pensam a Amazônia.

DOS GABINETES DE CURIOSIDADE AOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Jussara Derenji

Diretora do Museu da Universidade Federal do Pará

O primeiro Museu no Brasil foi implantado por D. João VI, em 1818. O Museu Real era, certamente, um herdeiro dos gabinetes de curiosidades como o que, pouco antes disso, Maurício de Nassau criara em Recife: recintos de ciência, mas também lugares de privilégio, destinados a poucos. Recuando ainda mais chegamos à origem dos museus como o lugar das Musas, na Antiguidade, ou no seu papel, de receptáculo de coleções reais europeias.

O processo de mudanças e transformações para o conceito de museu na atualidade foi sensivelmente acelerado nas últimas décadas. Ampliou-se, diversificou-se e democratizou-se a própria idéia de museu. Uma característica, porém, parece-nos ter permanecido ancorada na maioria dos museus ocidentais: a da excepcionalidade, a da separação do objeto exposto do seu contexto. Assim se fazia nos gabinetes de curiosidades e assim se alimentou, na maioria dos casos, a formação de coleções, inclusive as de arte.

A criação dos museus universitários no Brasil é relativamente recente. Alguns deles direcionaram-se para a história, outros para ciências, uns poucos para a arte. Fundado em 1982, o Museu da UFPA debateu-se por grande parte de sua existência nos dilemas de uma indefinição de propósitos. Localizado num prédio histórico de inegável importância para a cultura regional, mas parte integrante de uma Universidade jovem e em constante evolução, como conciliar propostas que atendessem a situações aparentemente divergentes?

Suas coleções dos anos 80 e 90 revelam esta ambigüidade. Sem critérios claros de aquisição - e nenhuma política para fazê-las - o Museu da UFPA acumulou obras díspares, de vários períodos e tendências; coleções importantes, sem dúvida, mas mantendo, em sua maioria, a característica da excepcionalidade, do objeto e do artista isolados.

A mudança que paulatinamente se instala no MUFPA na última década é da reversão desta tendência. Reconhecendo-se como parte integrante de uma Universidade, o Museu se transforma num lugar de pesquisa e de aprendizado, num espaço para diálogo entre essa Universidade e a produção sobre a Amazônia. Reconhecendo a herança histórica do prédio, das obras que nos falam do período áureo da borracha e das relações da região com a Europa, não nos deixamos aprisionar por ela. Adotamos, como prática, o diálogo desta pertencencia com a discussão do papel da arte como articuladora de uma nova maneira de interpretar a nossa posição perante a cultura nacional.

Quem realmente somos? O que podemos produzir, apresentar ao mundo como nossas propostas de entendimento da arte? A resposta de uma série de artistas que nos destinam

obras, indicando-nos como depositários de seus prêmios, parece indicar que estamos no rumo certo. De alguns anos para cá o museu tem recebido alunos de artes e, mais recentemente, de museologia, do recém criado curso da UFPA, para estágios em diversos setores: arte educação, atendimento a público, manejo de acervo documental e de artes, e isso se reflete em pesquisas, teses e, mais que tudo, em reflexões, novas propostas, mudanças.

A Coleção Amazoniana de Arte é a síntese desta nova postura. Acolher esta importantíssima coleção no MUFPA demonstra o empenho do Museu em reconhecer o papel do diálogo com os artistas e pesquisadores da região, perfeitamente exemplificado pelo seu proponente, o artista, curador, professor e pesquisador Orlando Maneschy. Mais do que uma coleção, sem dúvida não constituída de objetos isolados, a Amazoniana é fruto de um trabalho de pesquisa, articulação e percepção, do curador, desta delicada relação entre Amazônia e Brasil, Amazônia e arte atual, Amazônia no mundo.

Esta coleção, que passa a integrar o acervo contemporâneo do Museu da UFPA por iniciativa e esforço pessoal do seu curador, é como um vértice para o qual convergem, e convergirão, novas proposições, múltiplos acessos e, a partir destes, desdobramentos dos quais se esperam os mais inesperados e surpreendentes resultados. Destas surpresas e encantos se faz a arte, de idéias, de ousadia e de paixão.



VETORES E EXPERIMENTAÇÕES ESTÉTICAS NAS MÚLTIPLAS AMAZÔNIAS: POR UMA COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA

Orlando Franco Maneschy

É fato que múltiplas culturas, dotadas de sofisticados procedimentos estéticos, atravessaram o território que hoje denominamos Amazônia.

Já nos séculos XVI e XVII, relatos sobre grande quantidade de agrupamentos humanos¹ aparecem em registros de viajantes pela região; todavia, são raras, nessas narrativas, especificações acerca da cultura material desses povos – a despeito de que algumas pistas já figuravam em relatos etno-históricos do século XVI². Objetos de caráter cerimonial e doméstico, constituídos em cerâmica e pedra, bem como pinturas rupestres vêm sendo encontrados desde o período em que as expedições promovidas nos meados do século XIX já não eram motivadas apenas pela conquista de novas terras, mas por intuits científicos. De lá para cá avançou-se significativamente no entendimento acerca desses vestígios de produção cultural³.

Se outrora compreendia-se, à luz de um eurocentrismo, que essas culturas não tiveram “desenvolvimento” suficiente para demarcarem suas existências de forma mais explícita – como por meio de arquitetura - hoje entende-se que havia toda uma complexidade simbólica inscrita em fragmentos de cerâmicas e objetos líticos encontrados em sítios arqueológicos, revelando que alguns desses povos possuíam realizações estéticas, sistemas simbólicos/espirituais, como nas encontradas em Monte Alegre⁴, Pará, além de terem sido capazes de estabelecer parâmetros astronômicos, como pode ser indicado pelas estruturas megalíticas encontradas em Calçoene, no Amapá. Possivelmente, essas construções foram criadas para, por meio da observação astronômica, orientar períodos de plantio e colheita, bem como cultuar deuses relacionados a essas atividades⁵.

Embora venham se desenvolvendo diversas e significativas pesquisas científicas, muito ainda está por ser descoberto sob o solo das florestas, campos e sambaquis escondidos na região, na qual outrora um substancial fluxo de informações e culturas circulou, como atualmente é apontado pela arqueologia.

Optamos por iniciar este texto pontuando essas ocorrências na região para situarmos o leitor em um território que há muito tempo vem sendo palco de uma intrincada rede de culturas, que ora se perderam, ora foram absorvidas, diluídas, resignificadas. O que vemos hoje, nos remanescentes dos povos da floresta – índios e ribeirinhos –, em suas práticas cotidianas, são saberes elaborados, que vão desde geometria, passando pela artesanaria, muitas vezes em conexão íntima com uma compleição cosmogônica, em que ritos e objetos detêm sentidos complexos. Quais conexões esses saberes detêm com os conhecimentos milenares dos antigos povos da Amazônia, ainda está por ser revelado. Muito está por ser compreendido.

É nesse fecundo ambiente, pontuado por vetores que assinalam requintadas experimentações, com o emprego dos mais diversificados materiais, em elaborações plásticas que, irrompendo um de um passado, revelam-se traços de uma Amazônia que é múltipla, fragmentada, instigante e bem mais repleta de história do que aquela que ainda encontra-se insistentemente presente nas imagens, cristalizadas pela mídia, da uma floresta virgem e intocada.

É ao percebermos que a Amazônia está além das imagens clichês difundidas, que possui uma história intrincada e uma produção artística potente que vem os poucos sendo conhecida além de suas fronteiras, que nos propusemos a pensar uma coleção de arte que lance à luz toda uma produção que traz, em sua gênese, relações estabelecidas no ambiente amazônico, a partir de modos empreendidos por artistas que apontam para elaboradas construções de proximidade com este território e que ativam questões vinculadas à cultura, história, experiência estética etc. Mais que isso, essa coleção é fruto de um percurso de trabalho desenhado ao longo de anos, nos quais vimos pesquisando – tanto na academia, a partir da pós-graduação e subsequentes projetos de pesquisa realizados na Universidade Federal do Pará, quanto na prática junto a artistas, por meio de curadorias individuais e compartilhadas – e articulando projetos em que a produção artística da região encontrava-se, de alguma maneira, em pauta, como *Inscrições Videográficas no Pará* (realizado com os auspícios do Programa de Bolsas de Estímulo à Produção Crítica em Artes – Funarte, 2008); *Contigüidades: dos anos 1970 aos anos 2000*, (2008); *Projeto Arte Pará* (de 2008 a 2010); *Amazônia, a arte* (2010); e *Caos e Efeito (Contra-Pensamento Selvagem)* (2011), dentre outros experimentos coletivos. Esses projetos e estudos viabilizaram o contato com artistas, obras e a prática curatorial necessária para começar a desenhar a ideia de uma coleção de arte que, estabelecida na região, dentro de uma instituição de ensino, estivesse em sintonia com a missão desta: ensino, pesquisa e extensão, facultando o acesso aos conhecimentos gerados.

Neste cenário concebemos o projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, que partia dos anos 1970 e vinha até a segunda década do século XXI, e que pretendia reunir, inicialmente, um grupo de obras de seis artistas que realizaram projetos significativos na região, em práticas que irradiam o pensamento e rearticulam o político através da arte, instaurando posicionamento ético e estético. A tarefa de organizá-las, em coleção no Museu da UFPA, só foi possível graças à sensível percepção da importância de acolher tal coleção em um lugar significativo na universidade por parte de Jussara Derenji, diretora do museu, e pela profunda compreensão do papel transformador e promotor de conhecimento que isto constituiria por parte do reitor Carlos Maneschy, quem propiciou e incentivou sua instalação.

Em 2012, este projeto foi contemplado com o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Artes Visuais. Com a grande receptividade obtida, formatamos projeto para o edital de Circulação | Mediação do Instituto de Arte do Pará – IAP - 2012, que também foi aprovado. Assim, pudemos ampliar o raio de ação de *Amazônia, Lugar da Experiência*, agregando um número maior de obras, constituindo site na internet (www.experienciamazonia).

org], realizando duas exposições, uma mostra de cinema e intervenções urbanas; bem como articulando o ciclo de *Seminários Conversações*, entre outubro de 2012 e fevereiro de 2013, na cidade de Belém – tudo isso em um processo de aproximação com o circuito artístico, tendo como braço direito, no papel de assistente curatorial, a artista Keyla Sobral, que se desdobrou em todas as etapas do projeto.

Com todo esse movimento, conseguimos reunir obras de trinta e um artistas e juntar um grande número de pessoas em torno das mostras, seminários e transmissões simultâneas via internet, estimulando o acesso, o debate e o pensamento crítico acerca do que se realiza em termos de arte na Amazônia.

No Museu da Universidade Federal do Pará, a primeira mostra apresentou uma reunião substancial de obras de vinte artistas: das adquiridas de acordo com o projeto inicial submetido à Funarte a outras, frutos de doações, somando fotografias, pinturas, objetos, vídeos e instalações. Além disso decidimos doar algumas obras de artistas de nosso acervo particular que acreditávamos importantes para a coleção, por compreender que o conjunto previsto no recorte inicial do projeto era tímido diante do universo de artistas que vem atuando na região no intuito de, ao ampliar, dar a ver a diversidade e potência do que é produzido nesse universo. A partir daí, fomentamos outros proprietários de obras que desejávamos incluir na coleção para que se dispusessem a efetuar doações. Essa iniciativa foi bem aceita por parte de inúmeros artistas que, vindos de experiências de coletividade e com posicionamentos críticos, compactuassem com o projeto, entendendo o significado de instalar na UFPA uma coleção de arte fruto de olhares diversos sobre esse território particular que é a Amazônia. A consequência disso é que a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA passou a refletir não apenas um desejo individual, mas a construção coletiva de um espaço de referência que problematize o ambiente amazônico a partir de dinâmicas relacionais que emergem de processos de alteridade transformadora.

Na primeira exposição, a obra emblemática de Miguel Chikaoka, *Hagakure*⁶ (2003) – uma caixa de luz com três negativos em formato médio, trazendo em cada película um diferente ângulo de captura de seu olho, imagens estas transpassas pelo espinho da palmeira Tucumã – , abre a mostra.

Com *Hagakure*, uma das obras mais eloquentes do artista e educador que formou gerações por meio de jogos sensoriais e experimentações conceituais na FotoAtiva, Chikaoka referencia-se na compilação filosófica organizada em 1716 pelo samurai Yamahoto Tsunetomo (1659-1719). São normas diversas que organizam a conduta, indo de questões cotidianas a temas profundos da cultura oriental, como a Cerimônia do Chá e o Zen Budismo.

Partindo destas diretrizes, Chikaoka reativa os conceitos éticos de *Hagakure*, evidenciando a total entrega à experiência do ver, do enxergar, metaforizando o gesto de se permitir atravessar, com o espinho, a imagem de seus olhos, na busca extrema da liberdade para ver além. Ao ser inserida na coleção, e ao abrir a exposição que a apresenta, esta obra detém importância conceitual, pois nos confronta as certezas acerca do que acreditamos ao sugerir que faz-se necessário transpassar a retina para enxergar mais além, para se ver à fundo as coisas no mundo.

Em seguida somos convidados a nos desorientar com o vídeo *...Feito Poeira ao Vento...*, de Dirceu Maués, realizado na “pedra”⁷ em que os pescadores do mercado do Ver-o-Peso ancoram seus barcos para vender o peixe. Ali, uma traquitana construída pelo próprio artista gira em 360° captando, em *pin-hole*⁸, um fluxo ululante: toda a vida que se apresenta no trânsito de pessoas e veículos em um dos pontos de maior afluxo da cidade. Ao construir seus aparelhos e câmeras, Maués lança um olhar para os aparatos cinemáticos e, em um tempo de corridas tecnológicas, emprega a película fílmica, retoma o tempo do processo fotográfico, para ali registrar espaço e tempo em adensamentos de luz.

Romper o olhar, desorientar-se para poder se deparar com aquilo que provoca, que instiga estranhamento, como a selva que toma de volta seus espaços, engolindo construções. Rubens Mano irá realizar uma de suas obras na região ao deparar-se e fotografar um ambiente em que o mato tomou de volta onde outrora centenas de pessoas se divertiam durante os longos verões da Amazônia⁹: uma grande piscina vazia em meio à mata. Arquitetura e Natureza. O que viria ser aquela construção no meio da floresta, perguntaria um passante desavisado? Tudo articulado ao provocar-nos a percepção, a apreensão do olhar, revelando, por meio do estranhamento diante da paisagem, a sobreposição de temporalidades, expondo-nos uma ruptura presente no ideário moderno. Sonho e ruína. Invisibilidade, fissura, zonas intermediárias que o tempo parece percorrer lentamente, que se configuram em instâncias de instabilidade e que se revelam, por meio de imagens de paisagens que sofreram alterações e que apreendem, em sua suspensão, esse lapso, distensão temporal, que nos convoca a acessar a reverberação que provém da imagem. A construção presente em *Sem Título [da série súbitas paisagens] P*, (2007), parece emergir de um passado naufragado, fruto de um hecatombe, esquecido em meio à vegetação. São variadas questões que derivam das obras colecionadas: especificidades de lugar, tipologias, discussões sobre o corpo; que estão presentes nas obras de Luiz Braga, Danielle Fonseca, Victor de La Rocque e Alexandre Sequeira. É a carne no mercado, a postura do homem amazônida, seus rostos, seus corpos de emergência.

Luiz Braga dirige seu olhar para o cotidiano do homem e sua inscrição em seu meio-ambiente. Olha para a vida e retira dela lampejos de luz-cor, subvertendo a captura de um suposto mundo real. Em suas imagens, o homem simples da Amazônia é fisgado em seus ambientes de conforto; por vezes, em imagens grandiloquentes em que o homem e o espaço se encontram. Em outras situações, são cenas em que o sutil, o pequeno acontecimento, acomete; em que o encontro entre luz natural e artificial, a subversão do filme e/ou do equipamento fotográfico incidem diretamente no resultado daquele documento, que passa a deter uma parcial e estimulante fresta na realidade, a não corresponder explicitamente àquilo que se apresenta diante da lente, graças à subversão do luminoso. Na coleção, buscamos ter, em princípio, um pequeno recorte do fluxo da luz na obra de Braga, como uma narrativa desenhada em seu percurso. Sob luzes distintas, as obras foram captadas em momentos diversos do dia e inscrevem situações nas quais uma cartela própria de cor é empregada como parte da elaboração estética, subvertendo a atmosfera do real.

Danielle Fonseca, dentro de outra perspectiva, mas também partindo da experiência inscrita na vida, de onde pinça possibilidades de exercício estético, relaciona suas práticas desportiva e artística para, por meio do surf, ordenar uma complexa forma de olhar para o entorno: “É preciso aprender a ficar submerso!” afirma a voz do filósofo no vídeo da artista em que uma criança, concentrada no seu exercício de brincar, busca o deslizar no enfrentamento das ondas, ensaiando seus primeiros passos com o surf. Fonseca irá lançar em sua obra uma metáfora sobre o fazer do artista, por meio desse esporte e conclama Deleuze para, com ele, pensar sobre nossas construções – já que “a dobra somos nós”! Ao lado da tela em que se passa o vídeo, uma prancha de mão, aparato para facilitar o deslizamento na água, repousa. Feita de madeira clara e escura da região, por um artesão, parece aludir às camadas de temporalidade que escorrem de nossos casarões, com seus pisos de acapu e pau amarelo, mas também à força das águas, da pororoca que arrasta árvores com sua tensão, surf selvagem na selva! Com isso, a experiência estética e artística encontram-se em múltiplas situações, em um amálgama de experimentos que se inscrevem no cotidiano.

Alexandre Siqueira irá, entre os anos de 2004 e 2005, estreitar seu convívio com os habitantes da vila de Nazaré de Mocajuba, no interior paraense. Ali assume, o papel de “retratista” do vilarejo, elaborando uma intensa e afetuosa rede de trocas com os moradores, buscando atender suas necessidades de imagens e tomar parte em acontecimentos cotidianos e significativos para a população. Neste processo de trocas, o artista passou a observar objetos pessoais, do uso cotidiano dos residentes da vila e passou a propor uma correspondência, na qual o artista realizava retratos de algumas pessoas para gravá-los nos objetos pessoais permutados. Assim, as figuras foram impressas em cortinas, toalhas de mesa, lençóis, mosquiteiros e redes ofertados a Siqueira pelos moradores, em um processo colaborativo no qual, com sua presença, deflagrou uma série de considerações da comunidade acerca de si mesma e provocou novos processos ao reinserir os objetos nos espaços dos fotografados – suas casas, quintais, jardins e recantos preferidos – para recapturá-los, já como espécie de signos transitórios, impregnados de uma presença que deriva dos objetos, fragmentos, que nos vestígios parecem indicar uma resiliência dos indivíduos, capturada e reafirmada com a inscrição dos retratos nos itens colecionados e reinseridos em seus lugares de pertencimento. O que vemos na criação de Roberto Evangelista é a criação e a sobrevivência das formas, conhecimentos milenares dos povos autóctones remanescentes. “*Depois do massacre, só restaram os restos, os riscos e restos da memória. Aí, onde guardamos as falas dos velhos, para não esquecer do início, de boca a ouvido*”, como nos alerta Roberto Evangelista em seu filme performático, *Matter Dolorosa - in Memoriam II*^o, e nos desvela um “*olho imenso, bojuto, luz de muitos olhos, flutuante, circulante, circulando*”, conclamando a todos para enxergar mais nas misteriosas relações do espírito e do estômago. São imagens e palavras vigorosas que atravessam o trabalho. Cuias flutuam no rio em meio à mata, soltas e em organizações geométricas, em um fluxo no qual camadas de conhecimento se desprendem. O artista busca a

raiz, a essência, acompanhando o pajé em processos ritualísticos, em que aculturação, política e cosmogonia instigam o artista a mergulhar numa proposição de resistência, compreendendo a desagregação cultural imposta aos povos da floresta pelo homem branco e sua economia violenta; entre massacres, inundações, desmatamentos e assassinatos. Por meio da geometria o artista nos conduz a uma experiência profunda de alteridade, em que, na dissolução das formas, em um tempo lento, podemos, no encontro com o outro, descobrirmos a nós mesmos e nos enxergarmos como partícipes da história.

É o olho marginal que enxerga, de relance, o invisível, animal caboclo, misturado, devorado e devorante, de matos e tambor. É Thiago Martins de Melo, guiado por suas sete cabeças degoladas que ainda insistem em nortear o cão de Ogum. São ancestralidades, forças viscerais, atávicas a operar friccionando com a lógica ocidental. O artista usa da pintura para proliferar pensamentos acerca de si e do outro, lança uma visão aguda para a corrupção e para o *modi operandi* dos sistemas ao apontar seu vértice para as instituições, a família, a organização social, as estruturas de poder. Olha para si mesmo e se coloca junto, ao lado, em cheque, percebido no contradito, revelado no interdito àquilo que, para olhos atentos, está explícito. Sua pintura é carne e jorro. Epidérmica, descarna, puxa-nos de dentro para fora, expõe as entranhas, reviramos a pele, tal qual em ritual primordial. Pulsão, vida e corte. Em seus dípticos, a fissura que une também separa e revela nossa incompletude, nossas fendas íntimas, desencaixes. É a formação mestiça, os violentos desmandos que ocorrem em nossas terras desde os tempos antecedentes ao derradeiro Estado do Grão-Pará e Maranhão. Religião, Política, Poder, Corrupção e Subjetividade são vetores deflagradores dos trabalhos. Martins de Melo ativa nossas emergências contemporâneas.

A relação com o outro, identificações, estranhamentos, cumplicidades, trocas, encontros que aparecem em na pauta de vários artistas e parecem entranhar-se na pele, nas imagens, nos objetos, como nas fotografias de Paula Sampaio, que vai e vem pelas rodovias, entre a Transamazônica e a Belém-Brasília, encontra migrantes, faz amigos, ouve, vê, escuta sonhos perdidos, devorados pela selva. Transamazônica: sonho de integração de muitos de nossos pais, que vieram na estrada que irrompia na selva um futuro promissor que nunca não chegou, restando apenas a fome, o esquecimento, a falta de condições de vida nas cidades e vilarejos que existem em meio àquilo que a floresta agarrou de volta. Caminhões, planos de progresso e desenvolvimento em meio aos rasgos na selva. Do desvario desenvolvimentista dos anos 1970, do *País do Futuro*, só restaram os sonhos e as mudanças - e mudanças de planos que não deram conta daqueles prometidos aos inúmeros migrantes que lançaram-se rumo ao desatino ufanista do governo militar. Esquecidos pelo governo, muitas vezes sem a posse da terra, desprovidos de condições mínimas de sobrevivência, isolados à margem de uma rodovia fantasma. O sonho não se cumpriu, a estrada não chegou ao fim, a floresta e o sistema não

Sampaio, também migrante, refaz o percurso, conhecido já na infância, buscando compreender, no fluxo do encontro com o outro, um campo para o possível. Com suas imagens assombrantes,

a fotógrafa constitui um cuidadoso e ético trajeto pelas estradas. Transamazônica e Belém-Brasília foram eixos para percursos, encontros e descobertas, norteadas pelo cuidado com o outro e o encontro consigo mesma. A artista dá atenção a quem vai fotografar, apreende as histórias das pessoas que figuraram em suas imagens, aproxima-se desse outro. Sua voz se mistura a de tantos anônimos com os quais a artista deparou-se ao longo de tantos caminhos.

Também é no profundo da região que Armando Queiroz irá se descobrir ao lançar seu olhar para a violência posta em prática na Amazônia – das mais recentes às que já entraram para a história. Da violência velada a massacres, Queiroz chega bem perto daquilo que, muitas vezes, insiste-se em não tocar. Com *Midas*, video, realizado sob curadoria de Paulo Herkenhoff para o projeto Prêmio Marcatonio Vilaça – CNI, 2008, o artista adentra a questão dos garimpos, dando atenção especial para Serra Pelada¹¹. Queiroz, com uma potente metáfora e em diálogo com o mito de Midas, nos dá a ver a violência e o embrutecimento que se assolou nos recônditos profundos, logrando aos sonhadores miséria, abandono e doença. Em *Midas*, ao vê-lo ingerir pequenos besouros, somos incitados a pensar nas milhares de pessoas absorvidas nos processos de exclusão que se instalaram ali.

O artista trava ainda contato com o protético que executa as próteses dentárias dos mineiros, que em muitos casos eram feitas de ouro e o convoca a tomar parte de seu projeto, fazendo cópias dos moldes das arcadas dos mineiros, presentes em seu acervo, para realizar réplicas de metal banhadas de tinta dourada: *Ouro de Tolo*. São os desejos, as ilusões, as dores daqueles que sonham, que buscam uma terra prometida em meio a selva, que irá mover Queiroz. Um conjunto de documentos são encampados no processo de pesquisa e viram, em um gesto de apropriação, parte de seu trabalho *Autos da Devassa*; documento que relata o episódio do massacre do Brigue Palhaço (1823), com seus duzentos e cinquenta e dois mortos, acontecimento de suma importância no histórico da Cabanagem. Outro trabalho, lista dos *Ameaçados de Morte*, inclui os “marcados para morrer”, pessoas que sofreram inúmeras ameaças por serem militantes nas questões agrárias, defensores dos direitos humanos, ribeirinhos, sem-terra e outros desvalidos; e *Atestado de Óbito*, documento em branco, explicitando a condição de risco de todos que ousam entrar em choque direto com determinadas esferas das forças de poder. Ouro, bocas de ouro, toques de Midas e uma Serra que ficou nua, febril, cheia de doença e delírio. Armando Queiroz nos ilumina sobre os processos excludentes do sujeito, em meio a vigorosas inscrições de violência em nossa história.

Acácio Sobral, Lucas Gouvêa, Lucia Gomes, Jorane Castro e Eder Oliveira nos apresentam faces múltiplas – índios urbanos, justiceiros, guerrilheiras, gente comum presente no embate entre a embriaguez e a dor – na luta por criar diferença. Sobral compôs seu trabalho a partir de processos extensos de pesquisa, revelando um sistemático e intenso mergulho na experimentação de materiais e técnicas para a construção de suas obras. Na *Coleção Amazoniana de Arte*, a produção do artista é observada a partir do emprego da linha e dos consequentes desdobramentos disso sobre a fotografia. Ao apropriar-se muitas vezes das

imagens de impressos, como na obra *Sem Título*, da Série *Lúcias*, em que, sobre sobras de convites da mostra de sua amiga Lúcia Gomes, passa a criar diversos desenhos, que perfazem caminhos, máscaras, tatuagens, percursos simbólicos na fina pele do papel. Sobral acaba elaborando um conjunto de desenhos sobre uma mesma imagem base, como que apontando para a multiplicidade de nossas tramas subjetivas. Em outra obra, também *Sem Título*, a fotografia de uma estátua de bronze de um importante prédio histórico da *Belle Époque* belenense é que recebe uma fina trama de linhas que a velam. O que igualmente poderia aludir à máscara, parece advertir para o que não está contido nas formas diáfanas, nas linhas idealizadas do corpo esculpido presente na fotografia, um inacabamento de constituição. Subversivo, ao riscar o impresso e “macular” a imagem do corpo também nos convida à atenção com o ideário constituindo a partir de uma cristalização de valores burgueses. Assinala, assim, necessidade de revisão histórica de nossos percursos. Assim, a própria linha, fluxo de tempo, serve de metáfora para a observação do caminho construído por meio de incisões feitas na superfície da obra. São percursos, traços, convergências que vão sendo elaborados e sobrescritos, como que paisagens em movimento, num processo de construção/desconstrução revelador de que a matéria com que trabalha está para além do próprio apego a ideia de obra acabada, ou de uma materialidade: fala sobre o próprio fluxo, que é vida.

Nem que L. faça 100 anos!, brada Gomes, no embate contra a violência silenciosa que persiste em tanto nas cidades, quanto em bucólicos vilarejos da região. Nesta obra, e em *Impeachment*, Gomes articula seu trabalho a partir da indignação com o fato de uma adolescente ter permanecido encarcerada na mesma sela com vários homens, tendo que se submeter sexualmente a estes para poder se alimentar – situação inadmissível, ocorrida no Pará. Na primeira obra a artista corta um tufo de seus cabelos e o deposita em uma colher; em outra, desempenha uma performance para a fotografia em que tem seu rosto comprimido sobre um prato vazio por uma bota masculina. Violência contra a mulher, o sujeito, os direitos humanos. Gomes, com visceralidade, aponta para o dilaceramento de instituições base da democracia.

Quando em *Salão das Águas – Sanitário ou Santuário? – Pororoca*, evidencia a exclusão da qual os cidadãos que residem junto ao depósito de lixo são vítimas, concretiza projeto em que transporta para o lixão um barco; inserindo-o no mar de dejetos e catadores, propicia um estranhamento profundo, alterando a paisagem do local e evidenciando o desacerto das condições ecológicas ali presentes – bem como chamando atenção para a proximidade do lugar aos mananciais de águas que abastecem Belém. Ao realizar um concerto de cordas ao pôr do sol, oferecido aos catadores, altera ainda mais a situação presente na lógica do dia-a-dia do lixão, e propicia um momento de experimentação estética diferenciado, repleto de diálogos sobre cidadania.

Uma das artistas da imagem importantes para a fotografia contemporânea no Pará, Jorane Castro, irá, a partir da década de 1980, desenvolver projetos em que a urbe, seus prédios, personagens e cotidiano tomam conta. São luminosos de cinema, sujeitos comuns, imersos no dia-a-dia da cidade para, num lampejo de um breve segundo, figurarem em algum momento

de estranhamento em sua fotografia. Pode ser um ascensorista, um ribeirinho ou até mesmo a própria artista a figurar em imagens dotadas de narratividade. Talvez aí já estivesse a base de algumas de suas narrativas que viria a constituir na forma de filme. Após passar anos fora de sua cidade, dedicando-se ao cinema, Castro realiza um delicado projeto de reencontro com Belém, que a leva a pesquisar blogs, em 2004, para, a partir da voz destes, criar um conjunto que, longe de desejar ser unísono, traz diversificados modos de se relacionar com o ambiente urbano, para além de suas idealizações, mas percebendo como há também delicadeza e inventividade nas formas relacionais inventadas pelas pessoas com a cidade, mesmo com todo o seu caos. Ao somar ao seu esses outros olhares, monta um caleidoscópio, revelando uma Belém multifacetada, dinâmica e cheia de experiências particulares, mostrando uma cidade que é a de vários, de outros cidadãos, que possuem relações diferentes com a cidade, mas que, no delicado fio condutor criado por ela, encontra, de alguma forma, com a de cada um de nós – entre imagens rápidas, experiências de chuva, cores, cheiros e sabores. *Invisíveis Prazeres Cotidianos* traz a tona uma geração de jovens que, mesmo tendo a velocidade dos blogs em suas vidas, relacionam-se com uma marcada pelo passado, mas também viva e pulsante. Talvez nem sempre o cor de rosa do papel de bombom seja o filtro com o qual olhamos Belém, mas a artista conseguiu criar um dos filmes mais sensíveis sobre a Cidade das Mangueiras. No projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, o filme é incorporado à coleção, sendo exibido no cinema mais antigo do país em funcionamento¹², por três meses, entre outubro e dezembro de 2012.

É também com o frescor do olhar jovem que passam a integrar a coleção duas obras de Lucas Gouvêa: *Vote* e *Re-Vote-Si*. Os trabalhos exibem o descontentamento com os rumos da política brasileira e com a corrupção, propondo que cada indivíduo assuma o papel de sujeito de sua própria história ao espalhar cartazes, na forma de lambe-lambe, dispersos pela cidade. Em uma das imagens o artista aparece amordaçado, vendado, literalmente com a corda no pescoço, em franca ironia com aqueles que não enxergam e não detêm de voz ativa, que na ausência de alternativas, vivem nos extremos; já em outra, a figura apresentada aparece encapuzada, com uma pintura de esqueleto cobrindo o rosto, com um conjunto de penas de urubu cobrindo a cabeça, dispostas como um cocar. *Re-Vote-Si*, conclama a obra. Em um tempo em que a desilusão político-partidária assola o cidadão, o artista provoca o público a tomar partido, a ocupar seu papel na sociedade e assumir posicionamentos.

Também assumindo um posicionamento crítico diante da sociedade, Éder Oliveira irá pintar retratos em grande formato a partir de fotografias colecionadas das páginas dos jornais. Seus personagens, porém, mesmo vindo da mídia impressa não habitam o universo das celebridades: são vítimas de violência, suspeitos de crimes, pessoas marginalizadas que são retirados da crônica policial e, ampliadas, ganham visibilidade no corpo da cidade, pois em sua maioria são pintadas em uma dimensão mural, ao ar livre, como vimos aqui a intervenção feita na Rua da Marinha, próxima ao Conjunto Médiçi, na periferia de Belém. O artista subverte a lógica das imagens programáticas para o consumo. Não são políticos, tampouco modelos ou atores,

mas desconhecidos pouco ilustres que aparecem em cores fortes – Oliveira é daltônico –, o que confere uma diferenciada relação cromática. O que por si só poderia ser um entrave, vira recurso de linguagem, pois termina por trabalhar com uma cartela muito particular das cores que enxerga. Vida e obra operam num fino limite de distinção entre o que pode fazer a diferença decisiva. Dentre os personagens retratados, Quintino aparece duas vezes, na rua e dentro da galeria, em tela. O temido “gatilheiro” que nos anos 1980 mudou de lado: deixa de trabalhar para patrões que encomendavam crimes relacionados à terra para lutar junto às minorias que reivindicam condições justas de sobrevivência no campo. Perseguido e assassinado, Quintino volta como representação de uma das passagens recentes da história de violência na região, muitas vezes figurando em versões controversas, dependendo do posicionamento de quem a conta, ora vilão, ora herói. Éder Oliveira ira, ao se deter na violência cotidiana, retirada das paginas policiais, colocar lado a lado personagens, que por vezes, figuram em lados antagônicos, vítimas e suspeitos, levando-nos, no desconhecimento, a olhar para o retrato daqueles que, muitas vezes, não queremos saber da história, sequer olhar.

Desajuste, inconformidade, inadequação. Ao pensarmos nos planos utópicos que foram projetados para o futuro da Amazônia, traçados ao longo das décadas – e abandonados –, esses são alguns termos que aparecem em análises sérias. No Amapá, na Serra do Navio, Oswaldo Bratke foi o arquiteto que projetou uma cidade “ideal” para atender o sonho desenvolvimentista da segunda metade do século XX. Será sobre essa cidade onde nasceu que Maria Christina irá deter sua atenção: faz o caminho de volta e se depara com uma cidade semi-abandonada, muito diferente daquela, “perfeita”, de sua infância feliz. Pertencimento, criticidade, inadequação são seus companheiros de viagem ao pegar o trem para subir a Serra. Construída para atender a um dos múltiplos projetos econômicos sobrepostos à região, e que se revelou um grande insucesso para o Amapá, que teve mananciais contaminados ao longo do processo de mineração, tornou-se cidade fantasma, para a qual a artista regressa e na qual vaga, entre o sonho infantil de viver na cidade perfeita, idealizada, e o abandono que a vila sofreu após o fim da mineração. Fantasmagoria em meio a selva; desejo e doença sombreiam a Serra do Navio. É preciso ficar atento! Não há conforto em meio ao dismantelar, seja esse visível, com o mato e ferrugem que tomam os espaços, sejam os que penetraram solo e água contaminados.

Tomada por esses e outros sentimentos, a artista demarca um ponto no mapa do estado, no coração do Pará, para ali imaginar uma cidade, um ponto de esperança para um estado em que as pessoas vivem, muitas vezes, abandonadas a própria sorte. Nesta cidade imaginada, construída de partes de outras, de lembranças e fragmentos, de imagens das quatro cidades ao extremo do estado: norte, sul, leste e oeste. Maria Christina, ao partir para as localidades derradeiras traz, com ela, de forma delicada, particularidades dessas gentes, fotografias e sons, frutos de um mergulho na experiência de viver o tempo na lentidão das horas, do mergulhar em uma Amazônia desconhecida, selvagem e humana. Em *Carta para Alice ou o nome da cidade*,

o desejo de olhar para o outro e para o mundo e perceber na beleza das coisas ordinárias, a grandiosidade daquilo que nos faz humanos e nos convida à experiência de enxergar aquilo que está além de nós mesmos.

O Grupo Urucum, constituído no Amapá, foi um dos coletivos que mais ativaram a discussão cultural na região nos anos 2000. Produziu e circulou pelo país em processos de vivência coletiva e ações performáticas, inventou e ocupou territórios, operando em rede, por meio de táticas de afirmação de diferença. Em *Desculpem o transtorno, estamos em obras*, vimos o processo da coleta de toras de madeira no Amapá e seu deslocamento até a Galeria Funarte, no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, onde ocorria a quarentena de artistas Açúcar Invertido – projeto do artista Edson Barrus, articulador do Réis do Chão –, na qual o Urucum passa a serrar e triturar as toras de madeira com motosserras, pondo em discussão as estruturas de poder e o embate com os processos políticos. Ação política, performance, grito de alerta sobre os desmandos, a negligência, os crimes que assolam o Norte; caos instalado, barulho e pó de restos de árvores.

Em meio a deliciosa desordem do Ver-o-Peso que, no final dos anos 1980, ainda não tinha passado pelo processo de higienização e organização por parte da prefeitura, Oriana Duarte construiu sua instalação *Barco*. Nele tomou sua *Sopa de Pedras* diante dos frequentadores do ambiente, que tentavam entender qual o sentido da ação da artista. Em franco diálogo e com os trabalhadores da feira livre, Duarte irá sugerir a estes que a potência de transformação está presente em todos, em cada um, aguardando apenas o deflagrar, o irromper da chama. Duarte mergulha na Filosofia para pensar o gesto, o percurso, aquilo que poderia produzir sentido na fricção do contato, em um campo prenhe de incertezas, perguntas, experiências por ocorrer, instaurando uma “coisa-lugar” que transmuta-se no encontro com as coisas no mundo. É belo ver o *Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si – Belém*, na cidade em que foi feito. Um conjunto de experiências, deslocamentos, trajetos interiores e exteriores, permeados de pontuações, mapeamentos, partituras produzidos na fina teia da vida. São imagens que, a cada visita, nos desloca novamente para fora de nós mesmos e de uma possível segurança, propondo novos arranjos possíveis no viver da experiência artística.

Entre outubro de 2012 e janeiro de 2013 essa primeira exposição permaneceu no MUFPA, tomando ainda alguns outros lugares da cidade, como o Cinema Olympia, no qual, além da exibição do filme *Invisíveis Prazeres Cotidianos*, de Jorane Castro, tiveram lugar intervenções urbanas de Lucas Gouvêa e Éder Oliveira.

A segunda exposição, intitulada *Entre Lugares [Amazônia, Lugar da Experiência]*, aconteceu de dezembro de 2012 a fevereiro de 2013. Assim como a primeira, esta também apresentou obras de caráter político; contudo, esteve muito mais voltada a uma política dos sujeitos em que memória, história e subjetividade são vetores deflagradores dos projetos artísticos, como na sugestão de performance *Aparelho para escutar sentimentos*, de Armando Queiroz, em que, de forma lúdica e singela, o artista disponibiliza um copo para estimular o contato, a aproximação entre os espectadores, visitantes e obra, propondo posicioná-lo junto ao coração.

Ainda no campo performático está Luciana Magno, que apresenta dois trabalhos em que sua relação com a natureza, em que um desejo explícito de interação é afirmado. Em um dos trabalhos, em performance orientada para o vídeo, mergulha com a camisola da lua-de-mel de sua avó até desaparecer nas águas barrentas do rio. Memória de família posta em relação com a imensidão e o fluxo das águas; metáfora para a vida que passa e para o incomensurável, para a fragilidade daquilo que é vivo e que faz parte de um sistema em que partes determinantes necessitam operar em conjunto. Em outra obra, uma fotografia, a artista emerge do rio como uma espécie de figura mítica, trazendo brilhos luminosos perto de seu rosto e cabelos saindo de sua boca. Nestes projetos Magno vem buscando compreender a possibilidade e extensão do contato do homem com a natureza e de como essa potência, por vezes, é vista com estranhamento por nós.

Também fruto de uma ação íntima, orientada para a imagem presente na série de fotografias de Sinval Garcia, *Automatic-Men*, em que o artista performatiza para câmera, em uma alusão aos antigos estúdios fotográficos de Belém, ativando história, técnica e ação diante da lente, colocando o próprio corpo como elemento escultórico e objeto para a imagem, em um conjunto sofisticado que dialoga com a história da arte. A figura do artista vira David de Castagno, de Michelangelo; em outras imagens parece aproximar-se de uma determinada representação de Narciso; em outras, Hermes. O que fica claro é o repertório estético que o artista dispõe com sofisticação no exercício do auto-retrato, ampliando a questão para o campo da escultura ao relacionar-se com uma base. É ali, em um entremeio, que se dá o fino embate presente nessa obra de Garcia: luz natural, estudos de composição fotográfica, a escolha de trabalhar com o timer e o tempo do deslocamento e da construção da pose em que dispõe seu corpo, revelando e escondendo partes, no claro-escuro, nos ângulos compostos. Performance, fotografia, pintura, escultura. Fica claro que, para Garcia, esse repertório estético acionado, com forte base performática, elabora uma digressão para ponderar sobre a arte e sua história, revisitando a própria história da fotografia na Amazônia.

Tempo e memória fazem-se presentes na obra de Cláudia Leão, onde vemos uma figura feminina aparecer, aguardando o passar eterno das horas, disposta por detrás de uma janela – esta salva de um casarão histórico dentre os muitos demolidos na cidade de Belém. É a imagem nos falando do tempo que passa e se perde para sempre, de todas as memórias esquecidas, do passado perdido, dos sonhos descarrilhados de uma *Belle Époque* dos trópicos. Em outra, uma imagem imprecisa, escura, captada em baixa velocidade, de 1992, aparece uma construção arquitetônica *art déco*. Noturna, em meio ao jogo de luz e sombras, cadeiras posicionadas à entrada indicam que ali haviam pessoas há pouco tempo, inscrita nos móveis abandonados, na luz acesa no interior do prédio. Há uma espera, um desencanto nas imagens de Leão. Na suspensão das fotografias da artista há algo que parece não se permitir apreender, presente na languidez de um aguardar, em uma falta daquilo que a imagem parece não ter conseguido captar, mas é justamente o que interessa a Leão: aquilo que a fotografia não consegue dar conta, a ausência inscrita nos objetos.

Por vezes são gestos que, mesmo aparentemente sutis, como o registrar de toda uma “Arborescência”¹³, nome com o qual Patrick Pardini denomina seu projeto iniciado em 2009, em que parte da fisionomia do elemento vegetal que se inscreve na paisagem para abordar as relações homem-natureza. Do perímetro urbano aos distintos ecossistemas, como a várzea, passando pelos campos do Pará e Amapá, Pardini registra as vegetações e as intervenções do homem no espaço, como áreas de manejo, desmatamentos, reflorestamentos, estabelecendo um significativo documento acerca dos diversos ecossistemas e dos nem sempre felizes encontros entre homem e natureza. Política, sua obra constitui um singular conjunto que faz um alerta para algo muito próximo e que insistimos em não querer ver.

Roberta Carvalho projeta rostos de ribeirinhos nas árvores das ilhas, alterando a paisagem das pequenas localidades. Os rostos projetados sofrem pequenas modificações, piscam, sorriem, inscrevendo os traços dos habitantes na paisagem. E é a matéria vegetal o suporte, o corpo para esses rostos anônimos aparecerem agigantados no horizonte. Do ato de projetar e trazer o humano à tona, em meio às árvores da floresta, Carvalho constitui um amálgama em forma de imagem, pois a pele de seus personagens são as copas das árvores, que figuram em meio a imensidão da noite. Lá, a artista irá fotografar a ação, constituindo quadros surpreendentes, em que os rostos dos indivíduos flutuam nas copas de suas localidades. Assim, emprega a tecnologia para pensar a relação do homem com seu lugar de pertença.

Ribeirinhos vêm há muito observados em seus universos mágicos e lúdicos pela fotógrafa Elza Lima, que constituiu um acervo excepcional acerca do homem amazônida e das manifestações culturais presentes nesse território. É também no encontro do habitante com o ambiente natural no qual se inscreve que a produção fotográfica de Lima se estabelece. Das paisagens bucólicas nas cercanias de sua cidade, observadas no início da carreira, a artista foi adentrando mais e mais o interior, na busca de festejos, romarias, procissões, manifestações folclóricas, captando não apenas o evento principal, mas seus preparativos, o momento de relaxamento após as celebrações, o entorno, instituindo, assim, um conjunto complexo de documentos visuais em que personagens aparentemente descontextualizados figuram em cenas surpreendentes e que parecem mencionar algum acontecimento de outro tempo histórico que se mistura ao presente. Potentes, suas imagens reúnem pessoas, animais, mergulhados em um ambiente repleto signos – em que muitas vezes a natureza se impõe como pano de fundo – que parecem se preparar magicamente diante dos olhos da artista surgida no momento exato em que os elementos fantásticos se encontram.

É na voltagem entre a tradição e a tecnologia que operam Val Sampaio e Melissa Barbbery. A primeira capta o cotidiano, a vida lenta com os amigos, em imagens de celular para montar terna instalação: imagens fixas aplicadas em vidro, seguidas do vídeo capturado na mesma circunstância. *O jogo ou para que servem os amigos?* fala da fragilidade do suporte, das imagens de celular, mas fala das relações, do passar do tempo, da vida. No vídeo refaz-se, a cada fração de tempo, o riso e alegria espontânea dos amigos em um ínfimo recorte da realidade – opera em moto contínuo.

Val Sampaio sabe que aquela imagem, com o avanço da tecnologia dos dispositivos, vai ficando cada vez mais rarefeita, captada com pouca resolução em um dos primeiros celulares a gravar em vídeo. Ali, naquela fragilidade e obsolência do suporte, reside a beleza do trabalho, que tal qual a vida vai se ajustando a novas mídias para poder existir; mesmo que, a cada nova adaptação, fique mais evidente sua natureza, com seus pixels evidenciando a passagem do tempo.

Já Melissa Barbery irá constituir um lisérgico jardim de pequenos objetos luminosos, encontrados em camelôs, para falar de ecologia, vida e morte. Precário, reúne pequenos elementos com luzes coloridas que ocupam o lugar das pedras e plantas do jardim. Ao arquitetar sua paisagem artificial, a artista não só trata de representação de Natureza, ou do conceito de paisagem, mas aborda questões acerca do consumo. No *Low-tech Garden*, as baterias de qualidades diferentes vão sofrendo a ação do tempo, desgastando-se, levando o ambiente da instalação a modificar-se diariamente, como que sofrendo as mudanças das estações, como plantas na natureza. Na coleção, um vídeo do jardim, uma quase pintura, vai modificando-se continuamente, alterando as cores de seus elementos constitutivos, cuidados com atenção pela artista. Parece que a vida está contida naqueles objetos tecnológicos, propiciando um mergulho lisérgico em uma paisagem desconhecida.

É também um estranhamento que percebemos nas fotografias de Octavio Cardoso. Em elaborações visualmente sofisticadas e com um grande domínio da luz, o fotógrafo compõe cenas enigmáticas. Em uma delas, uma típica casa do interior aparece com a porta aberta, o teto de palha, o chão de terra à frente, com a entrada ladeada por um belo tajá – planta comumente empregada nos jardins do interior. Nesse cenário singelo, a sombra de uma criança projetada à porta estabelece o mistério. Tudo o que a imagem de conto de fadas parecia sugerir é desmontado ao percebermos algumas peças de roupa caídas no batente da porta, em frente à sombra. Em outra imagem, um grupo de homens aparece em uma ponta de areia, em uma das inúmeras praias da região. Vestidos com cuecas fazendo as vezes das roupas de banho, parecem entretidos em seus mundos, mergulhados em seu momento de lazer, salvo o que preenche o centro da imagem, que olha fixamente para o fotógrafo, como que flagrado no limite da ação, com um dos pés enterrado na areia molhada, apoiando-se no joelho da outra perna; aparentemente imóvel, é seu olhar que concentra e chama a atenção de todas as demais ações que se dão nos vários campos da fotografia – e revela momentos de complexidade presentes na vida comum.

Partindo daquilo que nos aproxima todos, Keyla Sobral, em a *Varanda da Mulher Solitária*, ergue um frágil objeto, pequena escultura, tal qual uma maquete de palafita construída em cedro não-certificado que aponta para a existência desesperançada de vários habitantes de favelas às margens dos rios das grandes cidades. Mas a varanda de Keyla Sobral não está conectada a uma casa, a algum outro tipo de arquitetura; em sua desmesura já dá, por si só, a incompletude persistente: é apenas a varanda, flutuante no espaço, que não constitui abrigo algum. Suas arquiteturas não operam correspondências fáceis – ou propiciam acolhimento. Em sua maioria

são espaços instáveis, sujeitos a oscilações. Feito de madeira nobre, mas conseguida de forma ilegal, afirma os modos de operação impostos aos marginais das beiras dos rios, na margem das florestas. Qual a saída para os processos engendrados nas vidas flutuantes em situações de fragilidade e risco?

O fluxo da vida impõe-se e nos faz observar o que está além das imagens clichés, o que opera em nossas subjetividades para além dos interesses econômicos que normatizam a vida. Na coleção, um conjunto de imagens dos diversos momentos do *Projeto Gallus Sapiens*¹⁴, em que Victor de La Roque realiza a metáfora para falar de uma vida dirigida para o consumo. O artista acrescenta à instalação, além das fotografias, documentos legais relativos à proibição de uma das performances. Talvez a performance realizada dentro da mostra *Entre Lugares [Amazônia, Lugar da Experiência], o Momento-Cone*, (ainda parte do Projeto *Gallus Sapiens*), possa nos provocar: ao entrar no funil, ficar de cabeça para baixo, tal qual frango para o abate, com uma faca a poucos metros, disponível para quem quiser utilizar, o artista nos coloca em cheque em relação aos papéis que assumimos, entre a vítima e o algoz. Nos devorarmos para nos termos em medida e valor, para percebermos como desejamos ser apreendidos.

Esse jogo de forças e posicionamentos políticos assumidos fazem-se presentes no próprio nome da coleção. Ao adotarmos o “Amazoniana” há uma crítica ao exotismo de outrora que direcionou a constituição de várias coleções “brasileiras”. Longe de se estabelecer como simples “coleccionismo”, ou um “gabinete de curiosidades”, a Coleção pretende se distinguir também por não agregar toda e qualquer produção artística constituída sobre a Amazônia. Reunimos, isso sim, obras em que artistas, da região ou de fora, projetam suas vivências no lugar, materializando-as em forma de arte, geradas na dimensão do encontro com a região, revelando múltiplas Amazônias – mas com um posicionamento ético diante do que se vê. Buscamos a inflexão, o mergulho, a diferença no movimento do encontro nos diálogos estabelecidos com o outro. São brechas, rupturas em que temos a consciência de nossa incompletude; mas a certeza de pôr em articulação propostas em que a ética acompanha processos de criação transformadores, pois é na incerteza e na experimentação que atua o conhecimento. É nesse campo de intervalo que acreditamos ser possível a construção de uma coleção que opera em um fluxo vivo, no atravessar de múltiplas experiências que se configuram em um território que está em continua transformação e estabelece-se aqui, no coração da Amazônia, como campo de constituição de possibilidades de mudanças a partir de algo que nos é tão próximo e ao mesmo tempo parece ser tão distante: nós mesmos.

1 Ver: CARVAJAL, Gaspar de. Relação do Novo descobrimento do famoso rio Grande. In: *Descobrimto do rio das Amazonas*. (Brasileira série 2º, Vol.203). São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1941.

2 Vermaisem: GUAPINDAIA, Vera LúciaClandrini.LOPES, Daniel. Estudos arqueológicos na região de Porto Trombetas, PA. *Revista de Arqueologia*, V. 24, No 2, dez. 2011. Acessado em:<http://sabnet.com.br/revista/artigos/SAB_Revista_V24-02_PgSimples.pdf>

- 3 Diversos pesquisadores de campos específicos de saber tem contribuído nos estudos dos vestígios de povos antigos que se fizeram presentes na região. A arqueologia é um dos campos que vem contribuindo significativamente com descobertas que apontam para complexidades culturais. Ver mais in: CABRAL, Mariana Petry, SALDANHA, João Darcy de Moura. Paisagens megalíticas na costa norte do Amapá. *Revista de Arqueologia*. v. 21, n. 1, 2008. Acesso em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ra/article/view/2826/2446>>. GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. *Além da margem do rio – a ocupação Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA*. (Tese). São Paulo: USP/MAE, 2008.
- 4 Ver mais em: http://martemuseu-goeldi.br/arqueologiamontealegre/images/documentos/janeiroFinal_17_jan.pdf e http://issuu.com/museu-goeldi/docs/arte_rupestre_todo.
- 5 VENTURA, Bruna. *Stonehenge brasileiro - Astrônomo mapeia sítio arqueológico no interior do Amapá e afirma que pedras monolíticas podem ser um grande calendário solar milenar*. Revista Ciência Hoje, n. 268, março, 2010. Acessado em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2010/268/stonehenge-brasileiro>>.
- 6 Obra sobre a qual já nos detivemos no projeto expositivo Amazônia, a arte, e na publicação que acompanhou a mesma, além de artigo apresentado no Encontro Nacional da ANPAP, Amazônia, arte e utopia. Ver: MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luiz Cláudio da. (orgs). *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [Recurso eletrônico], Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.
- 7 Forma como os populares chamam o grande calçadão que margeia a doca do Ver-o-Peso, no qual os barcos aportam e os peixeiros vendem suas cargas.
- 8 *Pin-hole*, do inglês, significa “buraco de agulha”. Esta designação é empregada para se referir à fotografia captada com uma câmera fotográfica artesanal, em muitos casos sem lente, apenas com um pequeno orifício por onde a luz é captada.
- 9 Foi nas ruínas do *Araçagy Praia Clube de Mosqueiro*, balneário que fez sucesso no final dos anos 1980, que Rubens Mano realizou esse trabalho. A ilha do Mosqueiro que tradicionalmente é um dos pontos mais procurados por veranistas em Belém.
- 10 EVANGELISTA, Roberto. *Matter Dolorosa - in Memoriam II*, filme, 11’11”, 1978.
- 11 Veio trabalhado a céu aberto que ganhou destaque na mídia internacional nos anos 1980 por constituir um dos maiores garimpos do Brasil, no qual milhares de pessoas lançaram-se numa corrida moderna do ouro, no desejo de enriquecimento com as jazidas.
- 12 Fundado em fundado 1912, pelos empresários Carlos Teixeira e Antonio Martins, também proprietários do Grande Hotel e do Palace Theatre, com a intenção de transformar o cinema em um local “chique” para atrair frequentadores do Theatro da Paz Eles queriam fazer do cinema um ponto “chique” para atrair os frequentadores do Theatro da Paz para os seus empreendimentos localizados nas cercanias. Mesmo tendo sofrido reformas em sua fachada, o cinema Olympia funcionou até 2006, quando o Grupo Luiz Severiano Ribeiro o fechou, causando comoção na sociedade, que se manifestou, levando a Prefeitura Municipal de Belém a estabelecer contrato com os proprietários, garantindo o funcionamento do espaço.
- 13 Projeto *Arborescência – fisionomia do vegetal na paisagem amazônica*, de Patrick Pardini, contemplado com as bolsas VITAE (2002) e IAP-Instituto de Artes do Pará (2003), selecionado pelo Ano do Brasil na França (2005) e pelo Projeto Portfólio do Itaú Cultural (2008).
- 14 Em pontos estratégicos e de grande fluxo de veículos e pessoas na cidade de Belém – Entroncamento, Cidade Velha e Avenida Presidente Vargas – locais escolhidos para as três ações intituladas *Glória Aleluia e a Mão de Deus; Come, Ainda Tens Tempo e Entre os Meus e os Seus*, que compreenderam a proposição realizada em 2008, premiada com o Grande Prêmio no Arte Pará.

REFERÊNCIAS

CABRAL, Mariana Petry, SALDANHA, João Darcy de Moura. Paisagens megalíticas na costa norte do Amapá. *Revista de Arqueologia*. v. 21, n. 1, 2008. Acesso em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ra/article/view/2826/2446>>

_____. O Stonehenge da Amazônia: Megalitos no Amapá são indícios de uma população pré-colombiana desaparecida. *Revista de História*. Acesso: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/o-stonehenge-da-amazonia>

CARVAJAL, Gaspar de. Relação do Novo descobrimento do famoso rio Grande. In: *Descobrimto do rio das Amazonas*. (Brasiliana série 2º, Vol.203). São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1941.

GUAPINDAIA, Vera Lúcia Calandrini. *Além da margem do rio – a ocupação Konduri e Pocó na região de Porto Trombetas, PA*. [Tese]. São Paulo: USP/MAE, 2008.

_____; LOPES, Daniel. Estudos arqueológicos na região de Porto Trombetas, PA. *Revista de Arqueologia*, V. 24, No 2, dez. 2011. Acessado em: <http://sabnet.com.br/revista/artigos/SAB_Revista_V24-02_PgSimples.pdf>

HERKENHOFF, Paulo. *Amazônia: ciclos de modernidade*. São Paulo: Zureta, 2012.

MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luiz Cláudio da. (orgs). *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [Recurso eletrônico], Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.



Éder Oliveira

36 | Sem Título (Gatilheiro Quintino) - Óleo Sobre Tela (detalhe) [2012]

TERRAS AMAZONIANAS, TERRAS BRASIS

Marisa Mokarzel

O que marca um lugar? A paisagem? O cheiro? Os sons? Os corpos que se locomovem? A bandeira? O território? Percebo a Amazônia em uma andança sem fim, na qual não cumpro os imensos caminhos e perco-me na diversidade da água, da terra. Sou engolida pela cultura que se desdobra em tantas e transforma-se sem que eu tenha a chance de conhecê-la. Sinto-me estrangeira, não pertencço ao que pensei pertencer, vago em um universo infinito, sem conseguir fixar-me em um ponto ou parar para ouvir, ver. Por essa razão começo pelo olho perfurado, pelos pés que percorrem matas, se molham à beira do córrego. São pés que ali não nasceram, mas que são capazes de distinguir o rio, reconhecer qual graveto tornar-se-á suficientemente afiado para penetrar a caixa preta e permitir a luz até que a imagem se forme.

A Amazônia Lugar da Experiência é um projeto idealizado por e com curadoria de Orlando Maneschy, que procura olhar para a Amazônia “na tentativa de entender como sua história e particularidades são acionadas na produção artística, e geram obras que ao partir do local ativam questões que ultrapassam regionalismos [...]”. Este foi o pensamento gerador do projeto. A ideia de Maneschy era dar início à Coleção Amazoniana, para integrar o acervo do Museu da Universidade Federal do Pará – MUFPA. Iniciativa muito importante que atualiza o acervo e permite que o pesquisador ou o interessado em arte, tenha acesso a essa produção para poder conhecê-la, estudá-la e assim construir um pensamento que poderá contribuir com a história da arte que está sendo escrita na região.

Mesmo ao se navegar, não a Amazônia em sua dimensão continental, mas a Coleção Amazoniana, a diversidade permanece e os rios bifurcam, margeando terras diversas. Todavia, antes que o rio encontre o mar, retomo a parte introdutória deste texto, recomeço pelos pés estrangeiros que conhecem as matas amazônicas, pelas mãos que foram capazes de recolher o espinho da palmeira de tucumã e perfurar o próprio olho que vê na escuridão. *Hagakure* é um trabalho impar de Miguel Chikaoka, paulista de origem japonesa, que chega a Belém no começo dos anos 1980 e por aqui fica até misturar hábitos e costumes e transformar-se em um quase não estrangeiro. No silêncio do samurai, preserva os ensinamentos, decifra os sons e as palavras, busca a referência Zen Budista para integrar-se à verde Amazônia. Onde termina a mudez do pássaro que, momentaneamente, silencia o canto para que se possa ouvir a mata e se desviar dos perigos? O autoconhecimento, a postura de equilíbrio diante do mundo, deixa ver o que está *oculto entre as folhas*, presente em *Hagakure*.

Negativos do olho de Miguel Chikaoka, sustentados pelos espinhos do tucumã, expõem os vestígios da passagem do tempo, do recurso analógico que persiste na câmara artesanal, na foto tirada pelo outro: Alberto Bitar², o fotógrafo, o amigo, o aluno que, simbolicamente, permite que o mestre cegue os próprios olhos para que possa ver melhor. Atento ao que está diante de si, Chikaoka percebe o que está além. Em um trajeto no qual reconhece não as dicotomias entre ocidente e oriente, mas o compartilhar de culturas, torna-se homem da região, mesmo tendo nascido em Registro, porção paulista do Vale do Ribeira, conhecida por abrigar imigrantes japoneses. Navegar em barrentos rios, em negras águas sem que se possa ver o que está abaixo da superfície, o que se tornou inalcançável, fornece o desafio de velejar sem que pontos de referência sirvam de guia. A aparente desorientação é mais um estado de espírito, um estado subjetivo que bússolas não resolvem, mas que outros instrumentos, de diferentes ordens, podem buscar novas diretrizes e apontar no invisível dos olhos o que se encontra suspenso e permanece latente, sendo capaz, por isso mesmo, de indicar possíveis direções. A partir dessa diretiva livre de mapas, contudo interligada às topografias, pode-se reconhecer os acidentes naturais e artificiais, vislumbrando-se sobre as águas inscritas nas matas as cabeças flutuantes juntas às cuias. Difícil desprender-se dos olhos do menino que, fixo à linha acima do horizonte, indaga, sem que obtenha resposta da pergunta silenciada.

Mater Dolorosa II, da criação e sobrevivência das formas, curta metragem de 1978, realizado por Roberto Evangelista, acreano do Amazonas³, que escolheu Manaus para viver, aporta no rio e promove o encontro com os povos da floresta, com os índios da etnia Tukano. Ali, no rio cor de barro, espalham-se as cabeças que, próximo às cuias, recebem o vento responsável pelo movimento que ocorre dentro do triângulo, traçado em meio às águas doces, mas que se estende além da forma e escoia até onde os olhos não mais alcançam. Na contracorrente, no reverso do triângulo – forma geométrica tão grata ao Renascimento –, aplica-se não o trilátero perfeito capaz de estruturar o desenho e tornar harmoniosa a pintura, mas o estigma da sobrevivência que se desprende da forma triangular para associar-se àquele que escapou da violência e sobrevive, resiste nas terras que, muitas vezes, já não são mais suas, trocaram de mãos. Massacres, terras devastadas estiveram e estão presentes em uma história que, oficialmente, se constitui sobre ângulos de uma narrativa não correspondente ao que foi vivido pela maioria que integra essa história. Trata-se, na opinião de João de Jesus Paes Loureiro (2012, pp. 74-75), de “um presente que terá também de criar o seu passado. Visto que o passado que nos legaram originou este presente de negatividades. A história oficial da Amazônia é uma história de fracassos”. O autor considera que a nossa história é a do outro, contada e garantida por ele. Lembra-nos da necessidade de vivermos a nossa história escrita por nós, a partir do presente. Assim “como o índio de hoje que relese no Porantim a história de sua tribo”. Propõe um presente preenchido pela amazonicidade. Para Paes Loureiro a história da Amazônia pode ser uma história de derrotas, todavia, afirma que não é constituída de fracassos. O que propõe de fato é que a nossa memória seja “capaz de criar uma amazonicidade que também nos crie, enquanto a criamos”.

No Porantim, peça de madeira construída pelos Sateré-Mawé, encontram-se seus conhecimentos, sua legislação e memória. Como criar a nossa história, na qual eles também estão incluídos, a partir de uma perspectiva que abarque o lado oculto pela narrativa oficial? A nossa história contada a partir do presente, capaz de criar, conforme propõe Paes Loureiro (2012, p.75) “uma amazonicidade que também nos crie, enquanto a criamos” parece corresponder à proposta de outro escritor paraense, Vicente Cecim (1985, p. 16). O autor reconhece que para além do real que lhe é dado pelo mundo, resta-lhe o recurso do jogo, no qual descobre e repete a si mesmo, até o último alento: “A História, a minha história, só terá realidade quando eu me apossar dela pelo meu imaginário de homem e região”. Mais adiante Cecim (1985, p.20) confirma: “Nossa história só terá realidade quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor”.

Envolvida em sentimentos difusos, percebo-me ao mesmo tempo como pertencente ao lugar amazônico e como parte do outro, o estrangeiro. Não aquele que afetou a história, mas o que ocupa o não lugar, o limbo que promove a indeterminação. Por isso, opto por assumir a diretriz do imaginário para poder vislumbrar uma história a nosso favor, que recorra à memória coletiva e fique atenta às palavras não ditas, ou melhor, às palavras silenciadas. Esta opção permitiu-me retomar o que foi afirmado por Maneschy anteriormente, levando-me a ver e escutar a história contada com “particularidades [que] são acionadas na produção artística, e geram obras que ao partir do local ativam questões que ultrapassam regionalismos”. E assim deparo-me com a boca do *Midas*, sendo devorada e devorando pequenos besouros chineses. O personagem da mitologia grega logo nos remete ao metal amarelo tão ambicionado, ao dom trágico e ilusório de transformar em ouro tudo o que toca.

Se as mãos transformam e proporcionam a riqueza sem fim, a boca impede que o corpo seja alimentado e sobreviva sem proteínas, carboidratos. A pepita brilhante, a moeda ou a joia dela advinda não substituem as substâncias que servem de energia, promovem a vida. Armando Queiroz, quando criou o vídeo *Midas*, em 2010, provavelmente associou o mito à corrida ao ouro, à Serra Pelada. O close na boca, repleta de besouros, deixa visível o envolvimento do artista com parte dessa história. Com a performance/vídeo reescreve e reordena a realidade vivida nos anos 1980 pelos garimpeiros. Oferece o seu próprio corpo para simbolizar o enorme contingente de pessoas que devoram o solo e são devoradas pelas crateras nascidas da retirada do ouro. Com o rosto pintado de dourado e a boca aberta, permite que milhares de besouros chineses, inquietos, desloquem-se em direções diversas, percarnem-se na garganta, na tentativa de sobreviver. Essa imagem traz à memória, os conflitos e tensões que ainda perduram 30 anos depois.

As terras que antes foram associadas às promessas de desenvolvimento e abrigaram a esperança de riqueza fácil, de acordo com o depoimento de Armando Queiroz⁴, tempos mais tarde já se encontravam invadidas pela miséria, por doenças como hanseníase. “Restaram casebres abandonados, pessoas perambulando, qual mortos-vivos numa cidade fantasma, ao redor de um grande lago contaminado de mercúrio, [...]”. Se observarmos melhor,

perceberemos que não foi só na região de minério que as promessas foram feitas e os sonhos interrompidos. Nos anos 1970, com o objetivo de integrar o Brasil e a responsabilidade de contribuir com o progresso e o desenvolvimento econômico, o governo federal começa a construção da rodovia Transamazônica, para promover a ocupação dessa região, mas, passados alguns anos, as esperanças foram retiradas, sem que a estrada fosse completada, sem que o progresso ali se instalasse.

Naquele momento de euforia, a fotógrafa mineira Paula Sampaio, junto com os pais, seguiu as trilhas da Transamazônica, transferiu-se para o Norte do país, e de perto, percebeu os “sonhos de sorte” serem desfeitos. Todavia, a convivência e o olhar sensível lhe permite, em 1990, iniciar um projeto que visa documentar a ocupação e a imigração na Amazônia. A partir desse momento se torna a viajante que trafega pela Transamazônica, pela Belém-Brasília, registrando rostos e caminhos, dotando a imagem de uma estética própria, proveniente de um olhar que transforma o objeto fotografado, pelo ângulo inusitado e pela escolha da luz. As viagens pelas estradas, os caminhos atravessados, possibilitam desvios de rotas, entradas em outras histórias. O rosto negro dos remanescentes do Quilombo, da série *Paragens*, fotografia tirada em 2003, no Baixo Tocantins, revela um retrato diferenciado, uma face escultórica que emerge da bidimensionalidade do papel.

A aproximação da lente, a transversalidade do ângulo que deixa em evidência os olhos, a boca, o nariz, explicita a força negra advinda dos traços, do perfil. A luz reforça o que a autora valoriza: a dignidade étnica. A fotografia, de repente perde a condição bidimensional, para assumir a volumetria escultórica, cuja luminosidade transforma o que poderia ser bronze, em pele negra que reveste a tridimensionalidade de um rosto firme, forte, determinado.

As idas e vindas pela coleção Amazoniana conduz-me agora a outra fotógrafa, igualmente viajante, que se aventurou pelo Cuminá, seguiu as rotas do Rio Nhamundá. Elza Lima, desde a década de 1980, traduz em imagem a visualidade das águas, das ruas estreitas do interior, dos anjos perdidos na paisagem das cidades longínquas ou próximas. Trata-se de um universo de registros que ocorre no tênue limite entre o real e a ficção. São enredos sem sequência de cenas, onde uma única foto constitui a trama de histórias imaginárias, impregnadas de pequenos mistérios, de sutis artifícios, conduzidos no silêncio, a partir de uma história real.

“Cordeiro de Deus que tirai o pecado do mundo, dai-nos a paz”, esta poderia ser a expressão cristã, referente ao sinal de proteção divina, que estaria agregada à fotografia *Silêncio do Matá*, realizada em 1987, por Elza Lima. Mas o sorriso do menino, a alegria dos olhos retira do gesto de oferenda o sentido religioso para adicionar uma inocente ironia, uma lúdica provocação. O cordeiro é na verdade a ovelha negra, uma ovelha diferente das demais, estranha à maioria do rebanho, e o menino domina a cena, se sobressai na paisagem, é senhor do rio das águas tranquilas. Nem a nuvem cinzenta ameaça a serenidade das mãos que abraçam a ovelha, ou o cordeiro, que, desacompanhado da cruz, busca refúgio no braço infantil. Retrato e paisagem se tornam ambíguos, colocam-nos ao alcance da incerteza, diante da dúvida.

Em incertos lugares, em femininas águas que penso ora mergulhar, quase me aproximo do rio Lete e entro no subterrâneo Hades; antes, no entanto, um inesperado descaminho desfaz a rota do esquecimento enquanto meu corpo flutua sobre um regato que desconheço, mas que me faz lembrar *Ofélia*, de John Everett Millais, pintada entre 1851 e 1852. De onde vem essa mulher que canta antes de morrer? O amor por Hamlet, príncipe da Dinamarca, finda no cenário suicida descrito pela rainha Gertrudes. A peça de Shakespeare, escrita cerca de 1600, ou o quadro de Millais, foram produzidos séculos antes da fotografia/performance de Luciana Magno, realizada em 2012. Mas toda vez que meus olhos se deparam com o rosto de olhos fechados, imersos na água, com a boca sufocada pelo chumaço de cabelos, lembro-me do corpo sereno de Ofélia flutuando sobre as águas, entre o verde da vegetação e as delicadas flores.

As trágicas imagens se entrecruzam, mesmo que pertençam a diferentes ordens e tenham sido criadas por motivos diversos, em tempos distintos. São associações simbólicas oriundas de heranças culturais que cada indivíduo acumula ao longo dos anos, daí as interpretações pessoais aproximarem-se do imaginário construído em um híbrido espaço, livre de lógica, disposto em camadas que jamais alcançam o ponto exato que originou o start. Na imagem de Luciana Magno, o corpo não se encontra visível, apenas o rosto, a narina a procurar o ar e a boca impedida da fala, do grito possível, mas interrompido pelos cabelos, perdido em cada fio. O DNA de nada adianta para identificar o rosto que emerge ou submerge nas águas. Mesmo arrancados, os pelos não conseguem traduzir o código e diluem-se na indecifração. O campo é o da arte e não o da genética médica, portanto, o que vigora é a indecifrável identidade, a poética inquietude que se sobrepõe à tragédia.

Cabelos são linhas, molduras, dados culturais que se revelam no penteado, na cor, na espessura, nos adornos. São informações que nos permitem reconhecer a etnia, perceber a passagem do tempo. A falta de cabelos pode significar, como na época dos romanos, uma demarcação de hierarquia, um fator de distinção em relação às camadas subalternas. Ou a perda de força, caso do personagem bíblico, Sansão. Na Amazônia, é comum depararmos com notícias sobre as mulheres escalpeladas, vítimas dos motores dos barcos. O chumaço de cabelo sobre a colher, objeto denominado *Nem que L Faça 100 anos*, foi criado em 2007-2008, por Lúcia Gomes. A obra não se refere à violência sofrida pelo arrancar do couro cabeludo, mas à violência praticada na delegacia de Abaetetuba, município próximo a Belém, no Pará.

Uma adolescente de 15 anos, por ser menor de idade não pôde ser identificada, a não ser por uma letra do alfabeto: "L". Assim, sem nome, ficou conhecida em todo o Brasil por ter sido presa em uma sela com 20 homens, durante quase um mês. Estuprada, teve os cabelos cortados com faca. Lúcia Gomes solidariza-se com a adolescente, cria uma obra representada por apenas dois elementos: uma porção de cabelos e uma colher, que, conjugados, passam a significar o abuso de poder que forçou L. praticar sexo em troca de comida. Nem que faça 100 anos poderá esquecer a convivência involuntária, a dor da perda dos cabelos, da privação dos direitos, da dignidade perdida.

Paisagens épicas de uma Amazônia paradisíaca estão em desacordo com a pequena Abaetetuba, situada no Nordeste do Pará, conhecida tanto pela violência como pelas ilhas que a constituem e pelas palmeiras de miriti, material com o qual o artesão fabrica o brinquedo colorido, tradição da festa do Círio. Paisagens dessemelhantes compõem lugares, regiões. Da série das *Súbitas Paisagens*, Rubens Mano, em 2007, realiza a foto da piscina ou do lugar de abandono, da construção desfeita, do mato que cresce para que a solidão se alastre. De acordo com Osvaldo Sánchez⁵ a obra de Mano “[...] entretece territórios aparentemente desconexos: como a paisagem, enquanto construção ontológica, e as temporalidades de apreensão do real. A paisagem de fato aparece aqui encapsulando essas temporalidades [...]”.

Encapsulado o tempo, aparentemente detido em fluxos, pode-se recorrer à memória e ocupar ilhas bucólicas que resistem na solidão do quase abandono. Mosqueiro, ilha localizada na costa oriental do rio Pará, em frente a baía do Guajará, durante um período foi considerada lugar ideal para veraneio, quando em julho os jovens visitantes lotavam os chalés, o Hotel do Farol e usufruíam suas paixões na romântica Ilha dos Amores. Ilhas dentro de ilha, cercadas de águas navegáveis por corpos adolescentes, em épocas em que não havia celular, facebook, instagram. O trabalho de Val Sampaio, *O Jogo ou Para que Servem os Amigos?* pertence à série *Sobre o Tempo e Outros Deuses* e reveste-se do passado dessa ilha que traz o frescor da natureza. A obra tem como referência o quintal de uma casa próximo ao Hotel Farol, traz a imagem de uma jovem que, com os pés descalços, embala o corpo sobre um balanço de madeira, preso à árvore, solto ao vento. O balanço tem histórias, proporcionou aconchego, pequenas alegrias, foi captado em filme, ocupou o imaginário de escritores, fotógrafos, fez parte do cotidiano daqueles que ali moraram ou por ali passaram, usufruindo o afeto que estavam nos livros, espalhavam-se pela mobília. Compõem a obra de Val Sampaio fotos e um vídeo de celular. No intervalo entre o tempo da captação das imagens e o tempo impregnado no lugar, ficou o paradoxo dos diferentes hábitos, do uso das novas tecnologias contrastando com o vagar das horas e a quietude. No vácuo da duração das coisas alojaram-se as lembranças, espaços estendidos e silêncios. No vilarejo de Nazaré do Mocajuba, localizado a 150 km de Belém, o vagar das horas e a quietude amplia-se, não há o frenesi que acompanha os lugares de veraneio e atrai o vai e vem de visitantes. Predominam os roçados, as matas que contornam a terra batida, a vegetação densa que acompanha o mangue e possibilita a extração do caranguejo. O rio Mocajuba compõe a paisagem, viabilizando o encontro entre beleza e natureza. Nesse pacato lugar, Alexandre Sequeira dedicou um longo tempo para conhecer pessoas, fazer amizades, construir relações de afeto. Nas primeiras viagens a intenção era apenas fotografar a paisagem, mas o contato com os moradores atravessou a intencionalidade inicial e o estrangeiro tornou-se o amigo, o fotógrafo que atuou na memória, registrando as faces e os corpos perdidos no tempo, embaçados pelo o que as lembranças não conseguiam repor.

Alvaro, um dos moradores de Mocajuba, tem a sua imagem impressa na rede em que deitou, na qual descansou o corpo ou acalentou pensamentos e sonhos. A afetividade desenvolvida com

os habitantes do vilarejo, a integração com a cultura do lugar, transparece nesse objeto criado por Alexandre Sequeira, em 2004. Foram relações estabelecidas com firmeza, respeito mútuo e delicadeza. Com as fotografias em tamanho natural, reproduzidas sobre objetos cotidianos, impregnadas pelos traços do fotografado, o artista permitiu que dali emergisse um processo identitário capaz de ultrapassar geografias. Muitos dos objetos concebidos por Sequeira foram expostos em várias cidades brasileiras e em outros países. Nesse mundo global as imagens expandiram-se, puderam ser vistas, seja via internet, seja em salas de exposição de diferentes cidades e países. Esse procedimento permitiu que a área quase isolada de Mocajuba encontrasse o seu lugar no mundo, transformando a fragilidade em força e resistindo ao apagamento provocado pelo fluxo planetário que alterou as concepções de tempo e espaço.

O mundo atual repleto de rizomas, depara-se com a complexidade de uma contemporaneidade constituída por excessos de informações, por aceleradas mudanças tecnológicas que afetam comportamentos, e, como vimos anteriormente, também alteram a noção de espaço e tempo. A Amazônia, inserida nesse contexto, torna-se ainda mais complexa, ou melhor, traz uma complexidade que já era apontada em 1960 pelo geógrafo Eidorfe Moreira (1960. p. 9) quando revela que a Amazônia não é uma região muito fácil de definir ou delimitar. Aponta que o problema para essa definição consiste, antes de tudo, “[...] em submeter-se essas considerações particulares a um critério geral e comum que englobe, numa só fórmula geográfica, essa diversidade de sentido e condições.” A Amazônia requer determinados cuidados, reflexões que exigem um tempo maior para fluir considerações mais consistentes. As paisagens demarcam parte de um lugar, os corpos que se locomovem são partículas dessa paisagem. Bandeiras e territórios resultam de acordos políticos, são símbolos de poder e identidade. As terras amazonianas fazem parte das terras brasis, entrelaçam fronteiras que ultrapassam os limites territoriais. A Amazônia é o Lugar da Experiência.

-
- 1 Este depoimento de Orlando Maneschky consta da apresentação do projeto *Amazônia Lugar da Experiência*, que se encontra no site <http://experienciamazonia.org/site/>.
 - 2 Fotografou os olhos de Miguel Chikaoka para a obra *Hagakure*. Alberto Bitar participa ativamente do FotoAtiva, estudou com Chikaoka, alcançou reconhecimento nacional, e, como convidado, integrou a Bienal de São Paulo de 2011.
 - 3 Roberto Evangelista, além de artista visual, é formado em filosofia pela Universidade Federal do Amazonas e apesar de ter nascido em Cruzeiro do Sul, no Acre, vive e trabalha em Manaus.
 - 4 O depoimento de Armando Queiroz encontra-se em seu texto “Vídeo Midas e Ouro de Tolo (arcadas)” que se encontra disponível no site <http://experienciamazonia.org/site/>.
 - 5 Em texto publicado originalmente no livro 100 artistas latinoamericanos. Madri: Exit, 2007, que se encontra no site: <http://experienciamazonia.org/site/>.

REFERÊNCIAS

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura na Amazônia e Colonialismo Interno. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). *Amazônia: ciclos de modernidade*. São Paulo: Zureta, 2012.

CECIM, Vicente. O Colonialismo na Amazônia. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). *As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia: o conceito e a paisagem*. Rio de Janeiro: Coleção Araújo Lima. Agência da SPVEA, 1960.

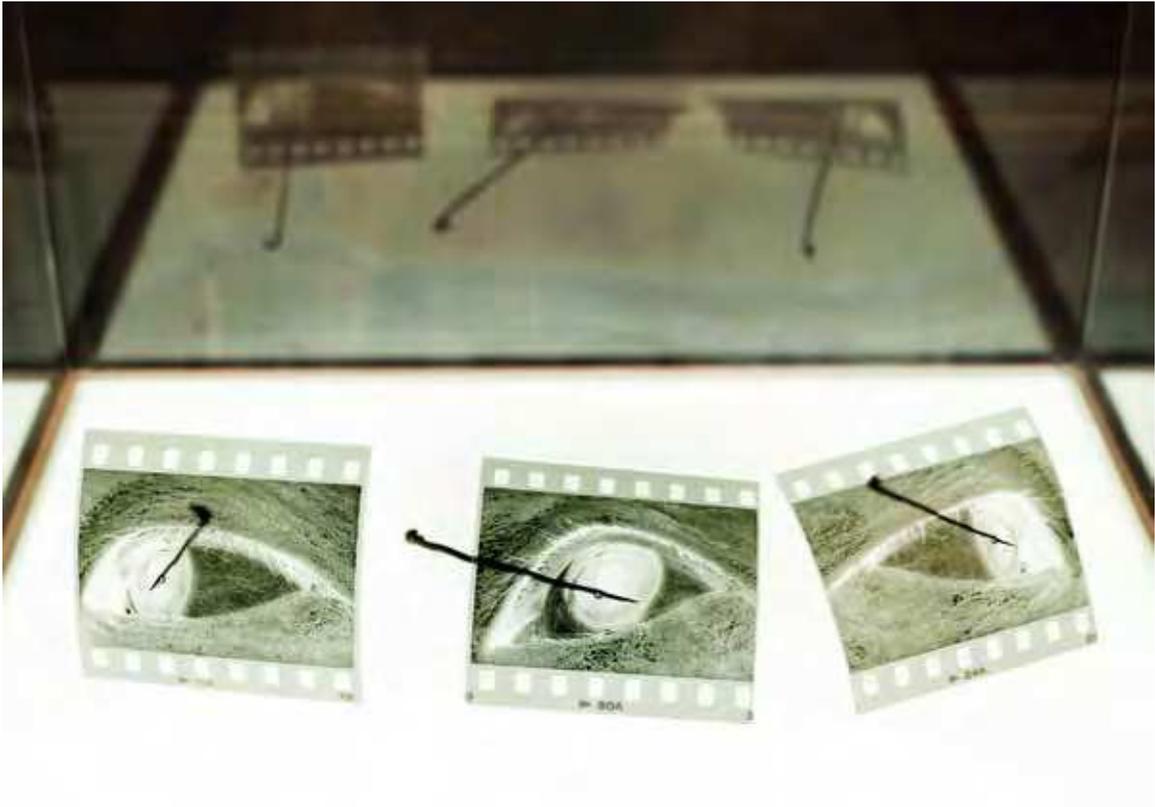
COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE

Obras incorporadas a partir da mostra

AMAZÔNIA
LUGAR DE EXPERIÊNCIA

Museu da Ufpa

04.out.2012 - 06.jan.2013











Thiago Martins de Melo
Meu Sete - Óleo sobre tela [2010] - Cortesia Galeria Mendes Wood | 53



Lago do Arara, rio Negro
Fevereiro, 1978







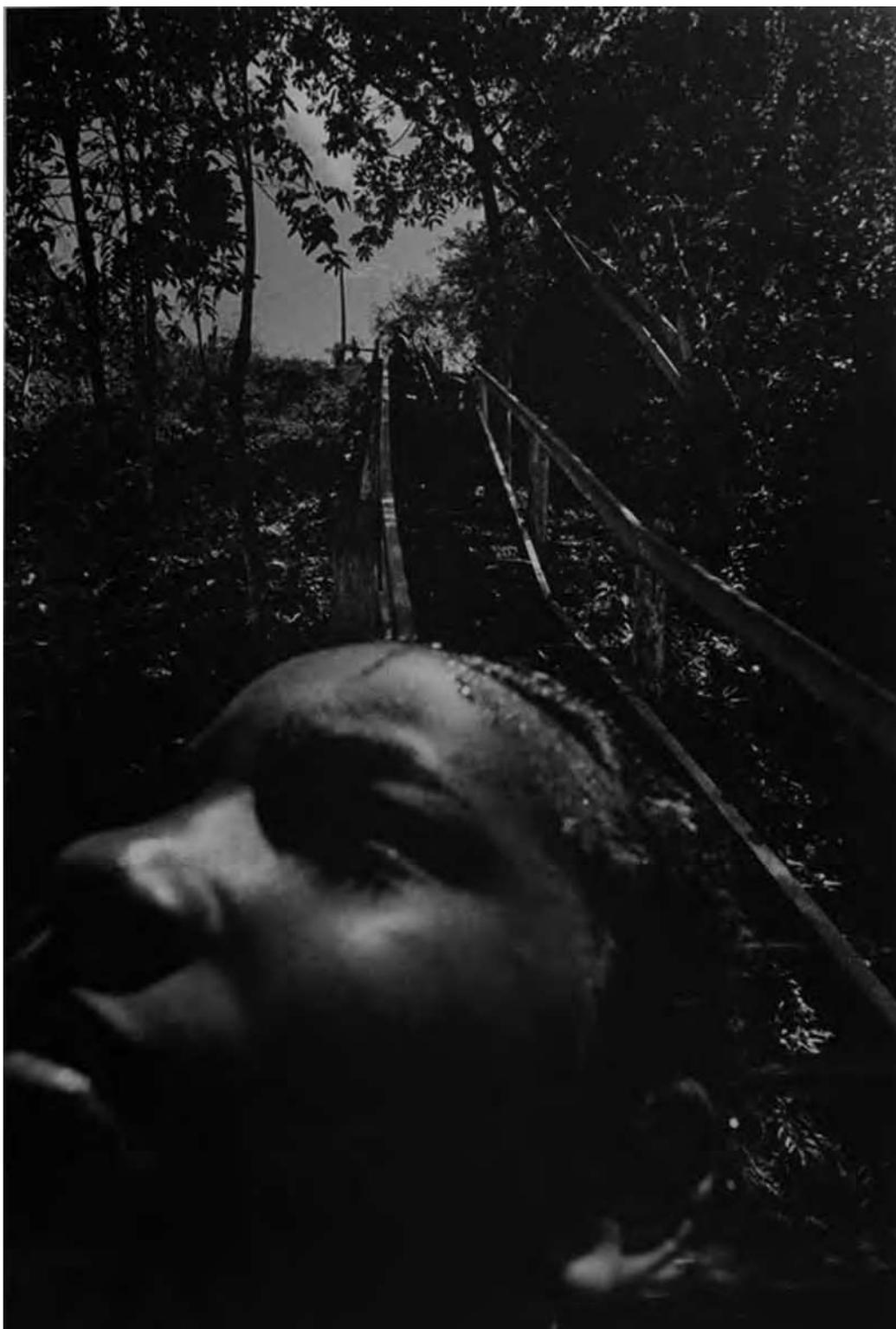






Paula Sampaio

60 | Tatiane Nascimento. Rodovia Belém -Brasília. São Miguel do Tocantins, TO - Fotografia [1998]

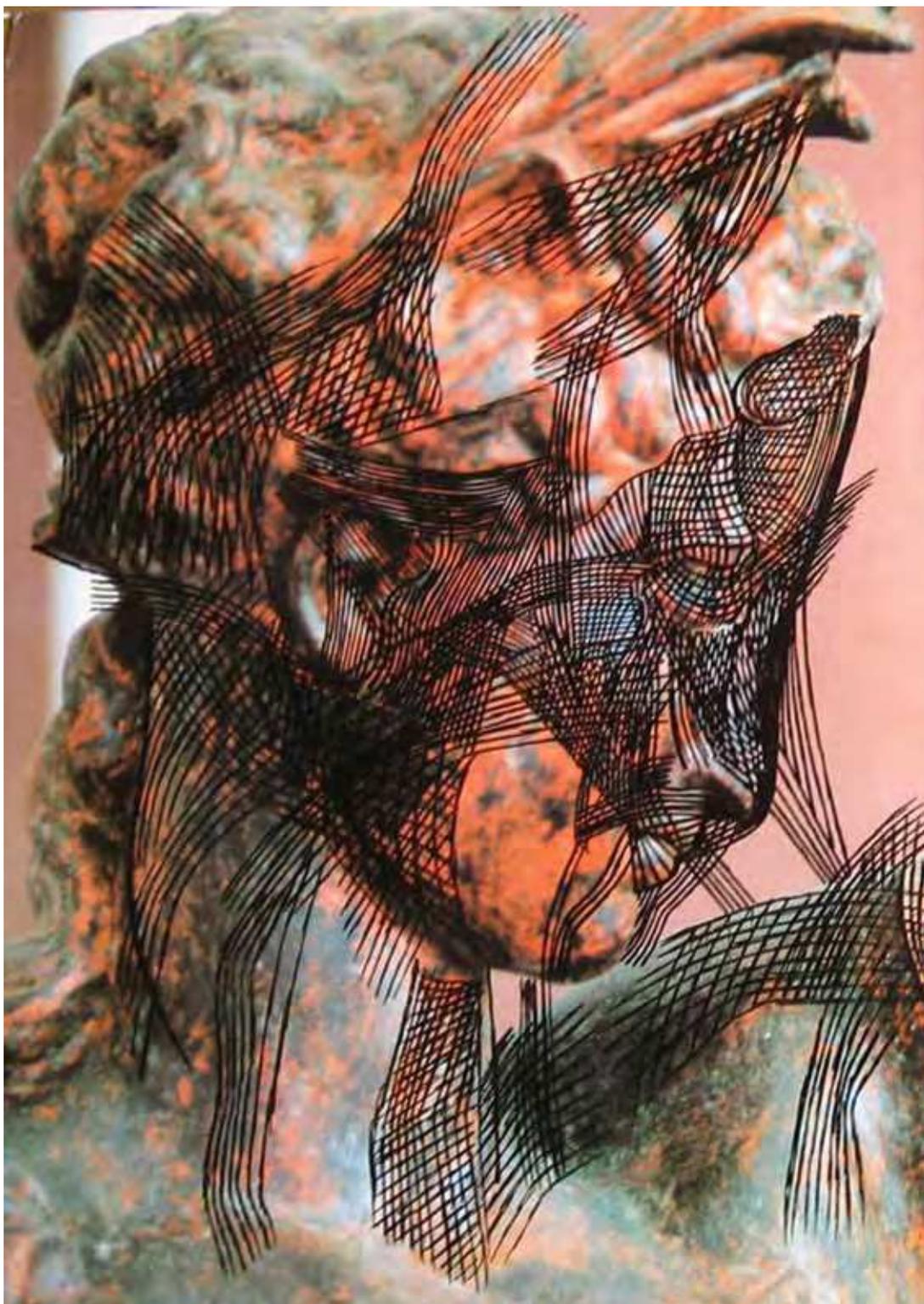












Acácio Sobral

66 | Sem Título - Desenho sobre fotografia [2008]





Lucas Gouvêa























Tabela 17 - Ameaçados de Morte

Municípios	Nome do Conflito	Data	Nome da Vítima	N.º de Pessoas	Idade	Categoria
Acre						
Brasiléia	P. A. Extrativista Porto Carlo	24/2/2005	Manoel Lima			A Dirigente sindical
Subtotal:		1			1	
Alagoas						
Água Branca	Fazenda Chupete	3/11/2005	Manoel Messias G. dos Santos			A Sem - terra
Atalaia	Faz. Timbozinho/Assent. Canudos	29/11/2005	José Cícero Ferreira da Silva			A Assentado
Atalaia	Faz. Timbozinho/Assent. Canudos	29/11/2005	Jorge Antônio dos Santos			A Assentado
Atalaia	Faz. Timbozinho/Assent. Canudos	29/11/2005	José Cícero da Silva Melo			A Assentado
Atalaia	Faz. Timbozinho/Assent. Canudos	29/11/2005	José Cícero Santino			A Assentado
Subtotal:		5			5	
Amazonas						
Apuí	Comunidade Pe. Cícero	30/7/2005	Antônio Rozeno da Silva		47	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	José dos Santos Oliveira		46	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Maria José Pinheiro Campos		42	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Armando Barbosa dos Santos		53	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Antônio Peixoto de Oliveira		54	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Francisco Chaves Colares		55	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Erivan Belchior de Souza		6	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Raimunda Barbosa da Silva		52	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Johnson Lima da Silva		12	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Pedro Pio de Souza		33	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Luziete Chaves Colares		51	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Rubens de Souza Castro		44	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Alcino Pinheiro Ribeiro		44	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Leila Barbosa da Silva		28	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	José Estelito Colares		38	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Alessandro Lima da Silva		8	Ribeirinho
Itacoatiara	Com. Rondon I e II/N. Srª. Aparecida do Jamanã/Jesus é Meu Rei	29/3/2005	Francisco Jacob Alves		47	Ribeirinho

Talão nº.

Pág.



REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

REGISTRO CIVIL

Estado de

Município de

Comarca de

Distrito de

ÓBITO Nº (.....)

..... oficial

Certifico que, a fls. do livro nº de registro de óbitos,

Foi hoje o assento de

Falecido aos de de, às horas, em

do sexo, de cor, profissão

natural de e residente em

Foi declarante, sendo o

atestado de óbito firmado por

que deu como causa da morte

o sepultamento foi no cemitério de

Observações:

.....

O referido é verdade e dou fé

..... de de 19

O oficial,

.....



Quem de um lugar se vai e deposita suas lembranças ali
é quem vai e se vai para lá para lá para lá para lá para lá
e não se vai para lá
Melhor que de esperar uma resposta & deixar de se ir para lá
As coisas não são para lá para lá para lá para lá para lá
& lugar para onde se vai depende do lugar que se aponta! De lá para onde se
deixa, de um lugar que se aponta?
É o lugar, por uma vez, o lugar que se aponta, que se aponta
se aponta, que se aponta que se aponta tanto quanto se aponta
Há um lugar e se aponta! Há um lugar e se aponta
Boas não se aponta de se aponta?
Este lugar e se aponta e se aponta
Este lugar, este lugar, este lugar e se aponta...
Lugar porque não se aponta, este porque se aponta e lugar.
Este porque lugar e coisa... Mas e outros, por vezes, completam-se e anulam-se.
Há um lugar de transição de informações: um encontro-
lugar em perguntas e respostas. Lugar ocupado pelo encontro,
também ocupado por memórias, experimentos e separação
É o lugar está em um lugar que não se preenche?
É possível que este um lugar... Diferença lugar - informação
É toda a informação: repetir e repetir e repetir - perceber entre e
entre e outros e se aponta e se aponta...
Este que transmuta-se em coisa, que transmuta-se em lugar,
que transmuta-se em encontro...
Inferno por sombras e indolentemente.
Não fazer nada - um lugar lá fora, não no mundo - e replicar-se.

A coisa para de lá - Oriana Duarte
1997-2002

















Éder Oliveira
Sem Título - Intervenção Urbana [2012]

Obras incorporadas a partir da mostra

ENTRE LUGARES

[AMAZÔNIA, LUGAR DE EXPERIÊNCIA]

Casa das Onze Janelas

14.dez.2012 - 17.fev.2013







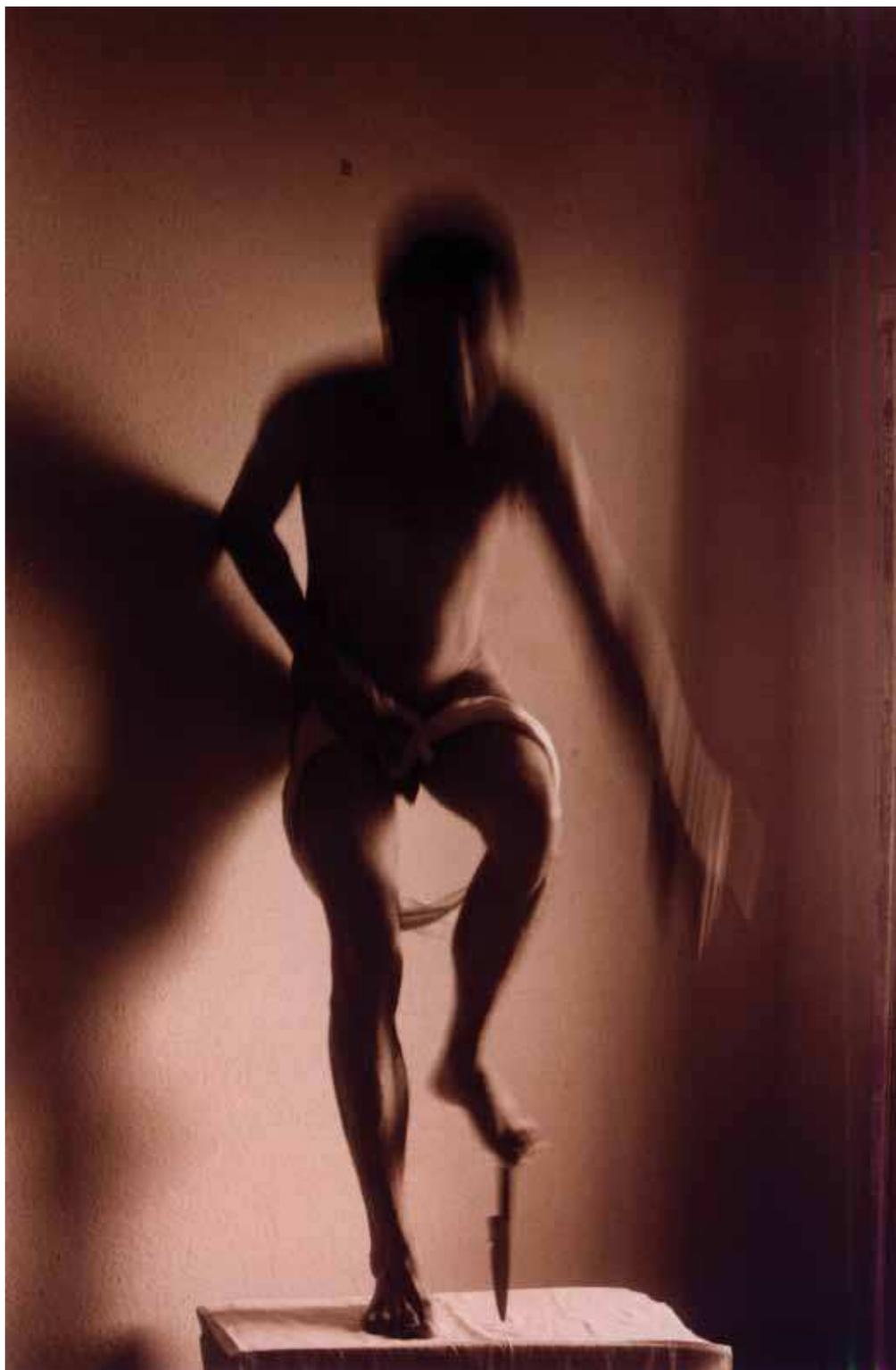


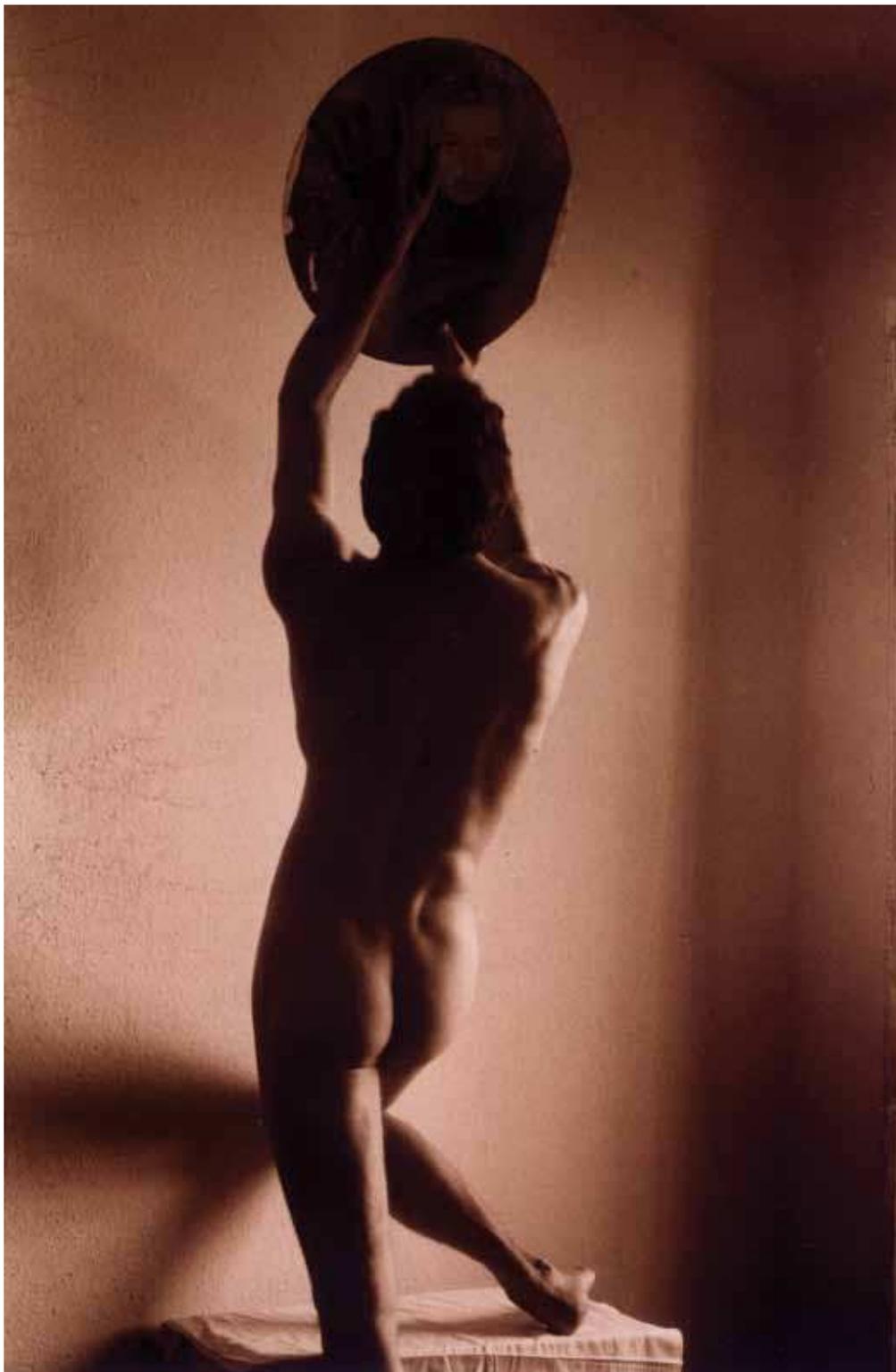




Sinval Garcia

100 | Sem Título - Da Série Automatic-Man - Fotografia [2003]









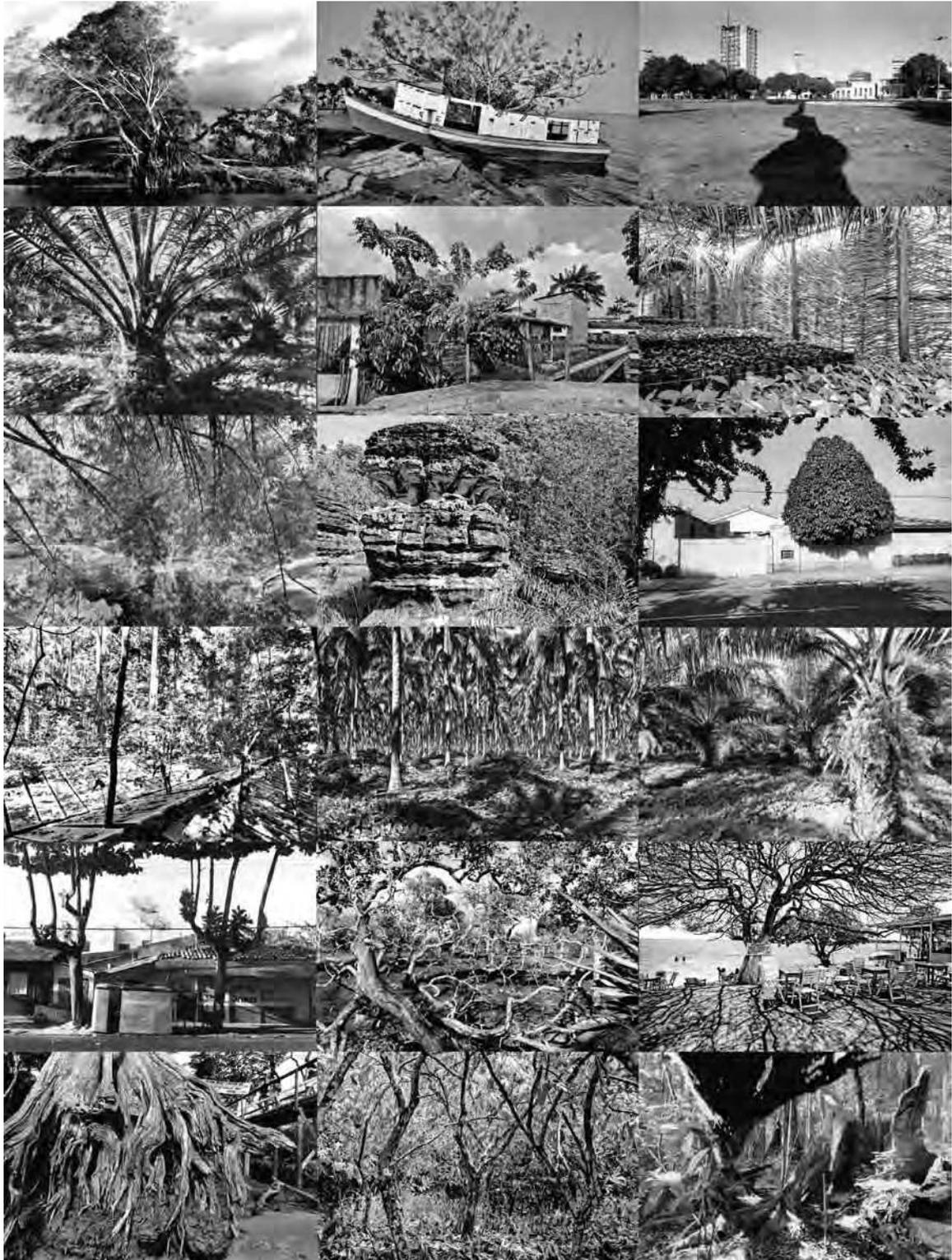
Armando Queiroz

Aparelho para Escutar Sentimentos e Segredos - Fotografia e objeto [2008]





Patrick Pardini















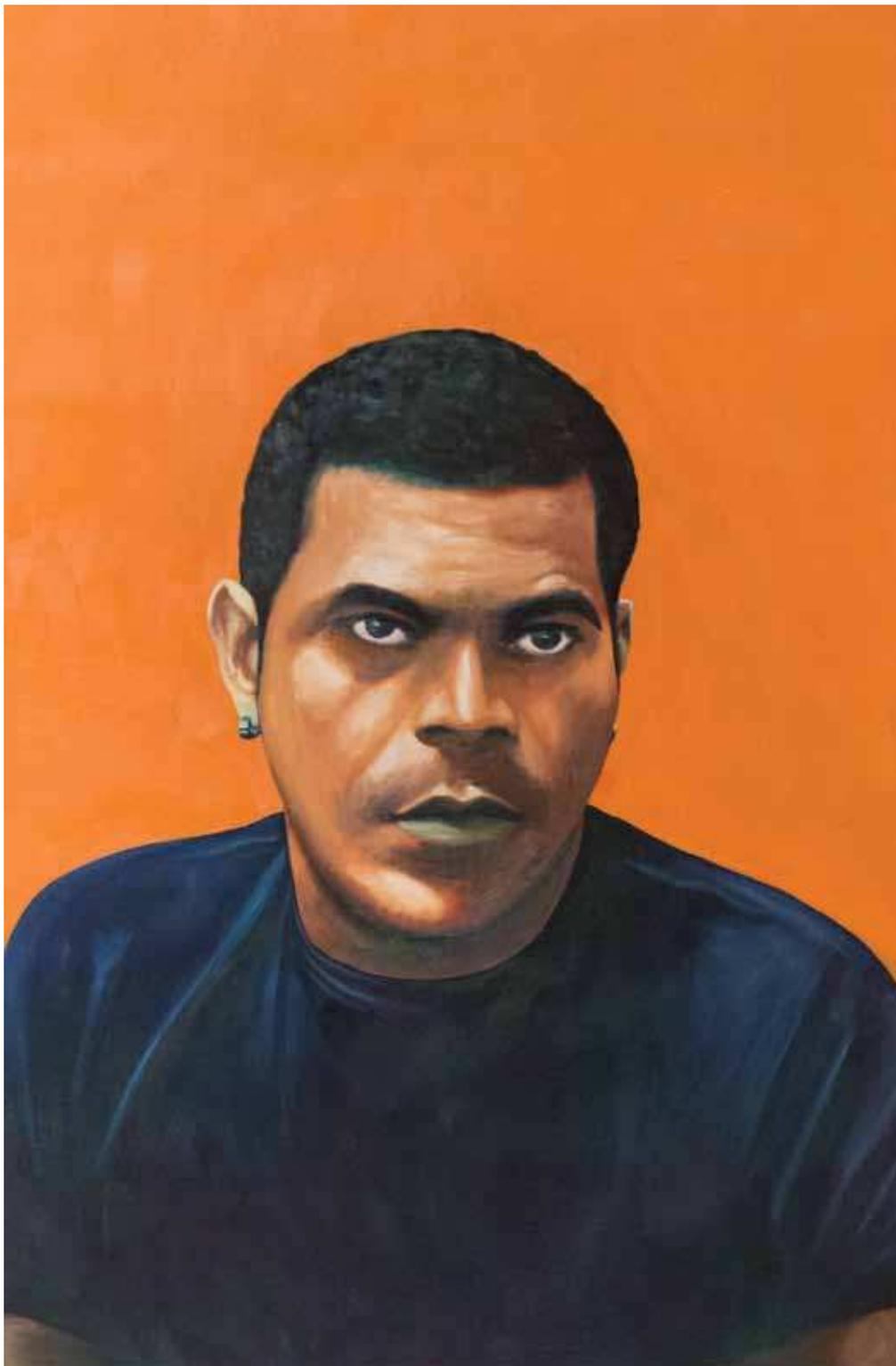


Cláudia Leão

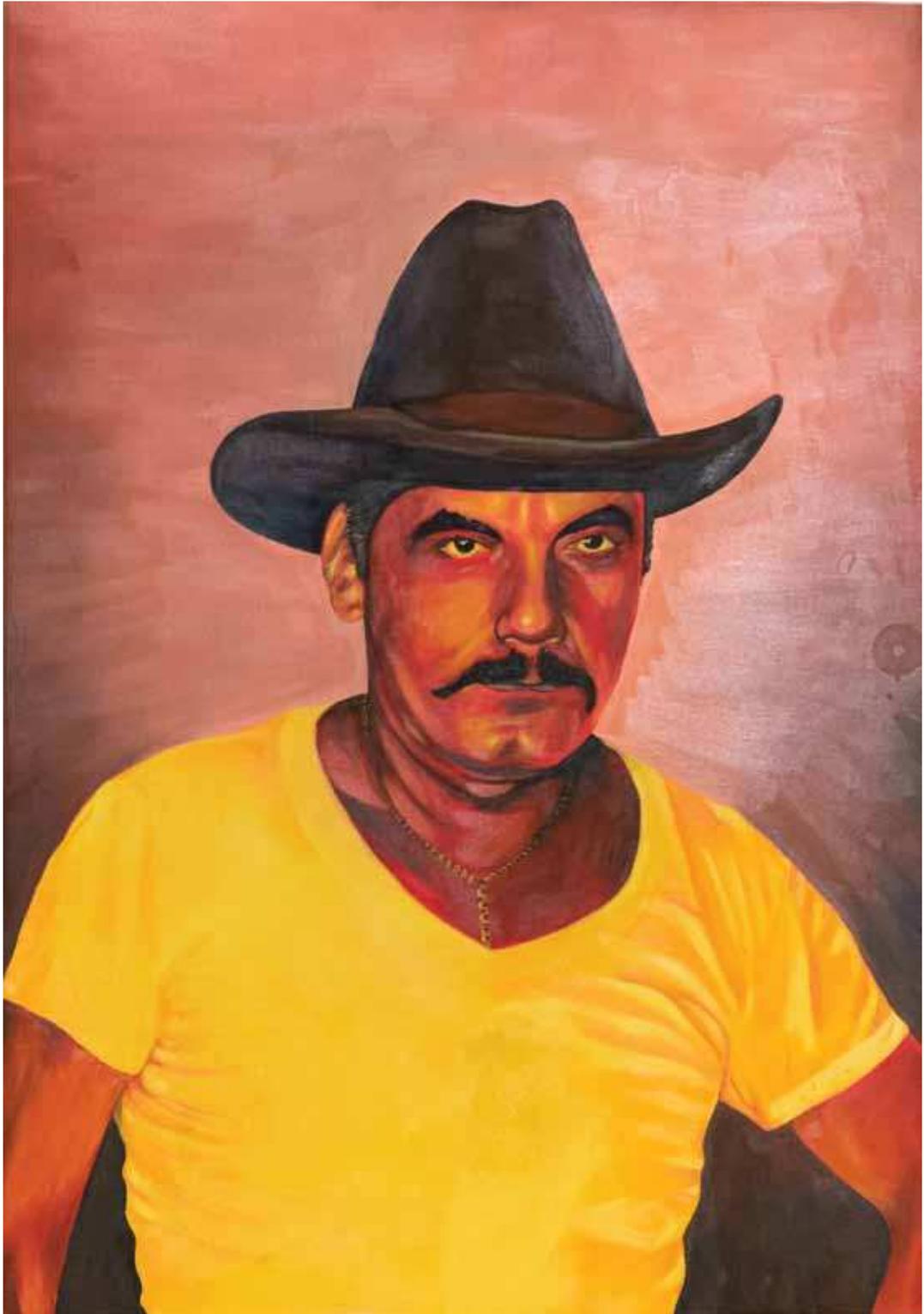
114. Sem Título - Fotografia [1992]

114 | 115. Sem Título - Da Série o Rosto e os Outros - Objeto fotográfico [2005]





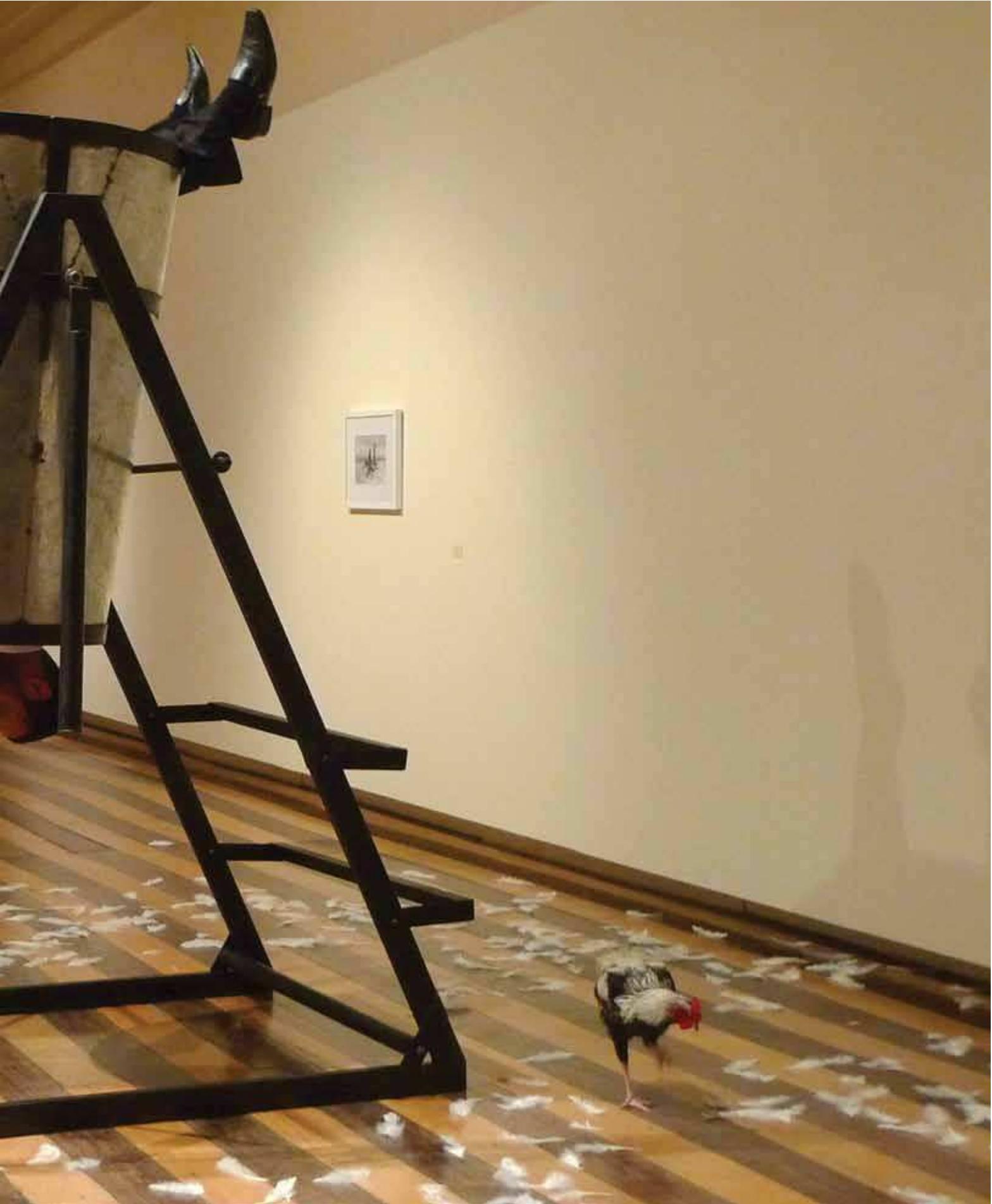
Éder Oliveira





Victor de La Rocque

118 | Momento Cone - Performance [2013]





A ética clássica ocidental apóia-se na constatação de que o ato humano não se esgota no momento em que a ação foi praticada; projeta-se, criando na alma, uma intenção, uma pré-disposição (um güera) para o vício ou para a virtude. Precisamente este é um dos sentidos de güera: o hábito, a disposição para praticar novos atos no sentido dos anteriores. A composição com -güera é freqüentíssima no tupi e está continuamente a recordar-nos algo que já não é mais natural. Age como uma conexão entre espaços [temporais, culturais, econômicos] distintos, e faz-nos compreender que as ações têm conseqüências: projetam-se, deixam um rastro, um güera. Como 'güera' reconhecemos a forma passada de arte morta, mas temos a possibilidade de conceitualmente inverter o mapa da dominação, como Torres-Garcia apontou. O güera negando a possibilidade de filiação e conseqüência do conceito de arte universal, que foi usado como arma de exclusão e massacre da cultura local. E como a língua é forma de resistência, usá-la para subverter o estado em que as coisas se encontram, pois o güera diferencia até o vivo do morto. E se a arte pura – consciência do dominador – também consideramos morta, quando associada ao güera tiramos nossa produção do jazigo em que a autonomia moderna a colocou, para devolvê-la à vida pela rede de conexões distintas que a língua dos povos primitivos nos proporciona. Na arte-güera, ou simplesmente como güera, nossa prática adquire conteúdo social, um cosmos cultural a ser reinventado.

----- Mensagem encaminhada -----

De: Etétuba <etetuba@gmail.com>

Data: 14 de fevereiro de 2012 18:02

Assunto: Fwd: [redeaparelho] Identidade e diferença de quem pinta o corpo para a guerra ou para a festa: A trajetória da poética de resistência do Grupo Urucum no período de 2001 a 2005

Para: ormaneschy@gmail.com, Orlando Franco Maneschy <ormaneschy@yahoo.com.br>

Orlando, é daqui pro güera...

minha análise segue esse raciocínio de que o circuito de mercado "matou" socialmente a produção de arte, e daí eu me aproveito principalmente do güera diferenciando o vivo do morto (só é carne viva no corpo do animal, só güera é o bife na tua panela) pra pensar na possibilidade do güera no sentido

inverso - pegar o circuito morto e reviver a nossa produção como uma produção socialmente periférica feita como um hiato conceitual da arte, um gũera, mas que mesmo que não seja reconhecida como “arte” ainda assim estará viva na sociedade...

bjs.

----- Mensagem encaminhada -----

De: Etetuba <etetuba@uol.com.br>

Data: 18 de novembro de 2011 15:21

Assunto: [redeaparelho] Identidade e diferença de quem pinta o corpo para a guerra ou para a festa: A trajetória da poética de resistência do Grupo Urucum no período de 2001 a 2005

Para: rerdeaparelho <rerdeaparelho@googlegroups.com>

Identidade e diferença de quem pinta o corpo para a guerra ou para a festa: A trajetória da poética de resistência do Grupo Urucum no período de 2001 a 2005

Arthur Leandro, 2005 — não terminado e não publicado.

Preâmbulo

Minha intenção é analisar a produção de trabalhos coletivos do Grupo Urucum¹ no período de 2001 a 2005, período em que participo ativamente do grupo, perguntando se pode-se chamá-la de uma produção de arte contemporânea, e, mais, qual a necessidade de caracterizá-la assim.

São nove as ações do universo dos trabalhos do grupo que tomo como objeto:

1) “Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar” (Macapá - 2001); 2) “Desculpem o transtorno – estamos em obras” (Rio de Janeiro – 2002); 3) projeto rejeitados (2002/03); 4) “Mensagens Vazias” (Macapá-2002/03); 5) “Dvisória-imaginária” (Macapá-2003); 6) “Bicicletas elétricas” (Nova Iorque-2003/04); 7) “Lotação de paus mandados” (Macapá-2004); [8] Corpo Fechado (Rio de Janeiro-2004); 9) “Concerto de Roque-roques” (Macapá/Kassel-2005).

Estas ações coletivas do grupo são realizadas a partir de motivações baseadas na realidade local, mesclando questões poéticas com a tensão social, a vivência na cidade de Macapá, as relações entre a cultura amazônica e a globalização ou tensionando a relação entre artistas e instituições mesmo quando são ações realizadas para participação em eventos em instituições culturais.

A participação do Grupo em eventos em instituições culturais acontece pela conexão em rede de comunicação com outros artistas, como no “Desculpem o Transtorno – estamos em obras”, realizado no Palácio Gustavo Capanema – sede da FUNARTE no Rio de Janeiro; do “projeto rejeitados”, pensado para o Museu de Arte Moderna da Bahia e nunca realizado; e do “Bicicletas elétricas”, realizado no American Society, em Nova Iorque²; e a partir de então por convite direto, como no “Mensagens Vazias”³, “Corpo Fechado”, realizado na praia de Ipanema no Rio de Janeiro⁴; e “Concerto de Roque-roques”, realizado simultaneamente na feira maluca em Macapá e no Kunsthalle Museum Fridericianum, em Kassel – Alemanha. Apesar de em Macapá não haver espaços de exposição integrados ao circuito oficial da arte brasileira, de alguma forma os membros do grupo puderam tomar contato e se relacionar diretamente com o universo institucional impositivo que legitima e controla a produção artística brasileira, assumindo o trânsito institucional sem integrar-se totalmente à ele, numa postura crítica que tenta não ser submissa ao poder.

O meu interesse por essa parcela da produção do Grupo Urucum dá-se pelo uso de estratégias diferenciadas do procedimento tradicional e secularizado de legitimação artística, pela experimentação poética de relação direta com a sociedade e realização de propostas em espaços urbanos – sem a mediação institucional, pela participação crítica quando, em eventos no interior das instituições culturais, ou pela participação em redes de comunicação e ações conjuntas com outros artistas e coletivos artísticos. O que pressuponho é que o uso dessas estratégias caracterizam as ações do coletivo como atividades de resistência política e cultural.

Na minha proposição e no meu texto eu falo na primeira pessoa alternando o posicionamento do singular com o plural, mas em todo caso declarando a proximidade com o objeto de pesquisa. E não havendo o distanciamento para com o objeto proposto pesquisa torna-se uma pesquisa participante, eu também faço parte do objeto⁵ e não separo o artista do teórico do ativista; mesma mistura, ou alternância de posições, com que caracterizo minha participação nas ações do grupo Urucum.

Identidades, diferenças e estratégias diante do sistema.

O exemplo dos projetos modernistas – de uma arte “desinfetada” – que acompanham a racionalização imposta pela modernização acabam por gerar códigos artísticos que impossibilitam cada vez mais o acesso do homem comum às produções simbólicas consideradas legítimas. Estes projetos implantados na

América latina são denunciados por Nestor Garcia Canclini como um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna irrepresentativos e inverossímeis da cultura viva e híbrida que se manifesta paralela ao crescimento da vida urbana. As elites – que pretendiam manter sua distinção em relação às outras classes através do monopólio dos códigos estéticos considerados superiores quando comparados aos populares ou massivos – não consideravam as desigualdades em seus projetos modernos, sendo estes sempre excludentes da maioria da população, à qual restam as opções do folclore popular ou das produções massivas geradas pela indústria cultural⁶.

No início do século XIX a história luso-brasileira foi marcada por dois grandes acontecimentos: a invasão de Portugal pelo exército francês e a transferência da família real e da Corte portuguesa para o Brasil. Conseqüência direta da invasão francesa, a chegada da Corte lusitana, em 1808, representou para o Brasil um momento de profunda mudança institucional e cultural. Diante da nova condição de sede do governo metropolitano, a colônia americana passou por uma importante reestruturação político-administrativa⁷, dando início à construção do aparato burocrático-estatal necessário para atender as novas exigências de sede do governo português. Como parte da (re)estruturação administrativa e política, em 1816 D. João VI contrata um grupo de artistas franceses encarregados de implantar a Academia de Belas Artes⁸, cujo objetivo era o ensino e propagação das artes e ofícios artísticos segundo os modelos vigentes na Europa⁹.

A missão francesa oficializa a arte produzida segundo o gosto do governante e relega à planos inferiores todas as demais produções artísticas fruto da diversidade cultural brasileira. A história registra esse período como de grande esfervercência cultural, mas analisada pela ótica da dominação cultural a história da arte brasileira torna-se ambígua. Se a política oficial para a cultura registra em nossa história alguns governantes como grandes incentivadores e financiadores das artes, a política aqui aplicada, inclusive a cultural, também é responsável pela imposição de uma identidade única, hegemônica, dominadora e opressora. Então a história da arte brasileira pode ser entendida como fruto da tensão pelo embate entre a manutenção de identidades culturais diversificadas frente à hegemonia da herança da modernidade européia, ou como ocorre na contemporaneidade, com a expansão da sociedade de consumo norte-americana no mundo neo-liberal do mercado globalizado, em constante conflito com identidades dos povos dominados, escravizados ou imigrantes¹⁰.

O Brasil, não possuindo meios de produção está sujeito a imposição de interesses dos países industrializados e suas corporações econômicas

transnacionais, inclusive no meio artístico. Na crítica Arte e burocracia, de 1967, Mario Pedrosa diz que o “Brasil é assim, o único país do mundo que reconhece duas espécies de arte, uma ‘acadêmica’ ou ‘clássica’ e outra moderna”¹¹, sua crítica propõe a reflexão sobre a confusão na prática artística provocada a partir do duplo investimento da política cultural brasileira que, nos últimos anos da década de 1960, concedia prêmios de viagens e bolsas para o exterior em dois salões de arte distintos e divergentes, mas que permitia aos artistas concorrerem em ambos¹². Talvez por que nesse período fosse necessário responder com investimentos à produção “acadêmica” para a elite que sustentava a política interna ao mesmo tempo em que o país deveria parecer “moderno” para as conexões internacionais, mas ainda assim discriminatório à produções artísticas que não se enquadrem em suas regras. O próprio Pedrosa afirma que os “artistas jovens (não apenas de idade) e revolucionários dos nossos dias estão marginalizados, conservados bem à distância dela [a arte], enquanto burocratas, confinados no seu isolamento, tratam de montar ali uma arte oficial, a seu gosto e pequena dimensão”, e com isso especula sobre os interesses oficiais que classifica como “fora do compasso da atualidade, indiferente ou estranho ao que se faz hoje no Brasil de mais arriscado, de mais vivo e de mais... brasileiro.”

Em meados da década de 1980 a função de “montar ali uma arte oficial” e indiferente ao que se produz de “mais vivo e de mais... brasileiro”, migra do aparato estatal para outros os agentes, desta vez ligados ao mercado, que criam, também isoladamente, as novas regras para a arte brasileira. São agora os jornalistas e dirigentes de instituições culturais no Rio de Janeiro e São Paulo¹³ quem investem na inserção de artistas brasileiros na tendência do mercado internacional chamado de transvanguarda¹⁴, ou o retorno à pintura¹⁵, investimentos que resultam na exposição “Como vai você geração 80”, no Parque Lage, Rio de Janeiro¹⁶. Mas Ricardo Basbaum esclarece que o corpo teórico formulado por Bonito Oliva, crítico italiano criador da transvanguarda, foi gerado a partir da produção de seu país e, devido ao seu amplo e rápido destaque, foi estendido a outras tendências internacionais da nova pintura¹⁷.

Em outras palavras, novamente o Brasil absorve tendências que lhe são estranhas através da invenção intencional de uma situação que lhe aproxima da produção internacional dominada pelo mercado. A história da arte brasileira absorveu facilmente os preceitos ditados por Oliva e relegou ao esquecimento parte da produção “mais viva e (talvez) mais... brasileira” de toda a década, Marcia X, artista performática atuante na década de 1980¹⁸, disse que o problema é a incompreensão que existe no meio das artes plásticas, o descrédito que

existe no Brasil em relação à performance, à arte política, das minorias e que “é preciso lembrar que a geração 80 não produziu somente pintores. É que junto com os pintores o mercado de arte se fortaleceu, e fez surgir essa versão oficial da década.”¹⁹

Essa prática invencionista de regras adotada pelos agentes das instituições culturais no Brasil é implantada pela monarquia absolutista portuguesa e permanece na contemporaneidade como se fosse um DNA que passa como herança do Estado para a sociedade, ou do financiamento estatal para o mercado – através do desmanche dos serviços públicos desde o governo Collor de Mello, e da criação das Leis de incentivos fiscais que afastam a arte oficial do gosto e dos interesses do governante para jogá-la no seio do mercado. A história da arte brasileira relacionada às políticas culturais oficiais, é a história do controle da produção, manipulação e circulação de bens simbólicos que visam a manutenção do poder sob o domínio político e cultural de uma elite conectada com interesses internacionais, que oficializa a arte que lhe interessa e marginaliza qualquer tentativa de diferença.

Talvez o melhor exemplo dessa prática tenha sido a política adotada pela ditadura militar depois do golpe de 1964. Se por um lado o governo militar implanta a censura e a repressão à produção ideologicamente contrária ou crítica ao regime opressor, por outro foi o regime militar um grande financiador da arte brasileira. É nesse período que é criado – como já havia acontecido na ditadura anterior, a de Vargas – o aparato institucional, e a dotação orçamentária, que até hoje dita as regras da política cultural no Brasil, instituições como a FUNARTE, EMBRAFILME, Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema, Pró-Memória, que, ainda sobreviventes ou remodeladas em outras siglas (juntamente com outras entidades oficiais criadas posteriormente que também) permanecem na estrutura do Estado brasileiro. Se não é possível afirmar que os governantes da ditadura militar eram intelectuais preocupados em criar incentivos estatais para a produção artística, podemos especular que a criação desse aparato visava a utilização da produção de bens simbólicos para a legitimação do poder constituído. No discurso proferido pelo presidente Médici²⁰ sobre a economia brasileira, no início de seu governo, ele afirmou ser muito simples a política econômica dos militares, resumindo tal pensamento na frase “os ricos devem ficar mais ricos para que, por sua vez, os pobres possam ficar menos pobres”. É possível transpor esse pensamento para a política cultural da ditadura militar, aliás, para uma analogia mais razoável, temos no Manual Básico da Escola Superior de Guerra²¹ as diretrizes do tratamento dado aos meios de comunicação, ditando que quando

estes forem “bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento da Expressão Política; [mas quando] utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo”²². Renato Ortiz diz que, para a cultura brasileira, a Lei de Segurança Nacional não detinha apenas o poder de repressão, mas interessava-se no desenvolvimento de uma determinada produção cultural submetida à razão do Estado, reconhecendo as relações de poder na produção cultural e entendendo a produção cultural como benéfica quando circunscrita no poder autoritário²³.

A ditadura militar fortaleceu economicamente a elite brasileira e ampliou o aparato institucional para controle ideológico dos meios de comunicação, e fez o mesmo com a produção cultural, transformando a produção artística em aparelho ideológico para manter o conformismo na população e, com isso, atingir sem muito esforço a manutenção do poder político.

Embora em ambiente hostil, artistas promoveram a resistência no seio das instituições culturais, como Artur Barrio que lançou em 1969 seu “manifesto contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte (Manifesto Estética do Terceiro Mundo)”. Contra, portanto, o sistema de arte e suas categorias, considerando-as uma imposição aos artistas latino-americanos, Barrio considerava sua situação econômica particular e dos artistas como um todo, quando dizia que “no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros para nossa, minha realidade, num aspecto sócio-econômico de 3º mundo (América Latina inclusive)”, e, ainda, avaliando a imposição do uso de material ao dizer que “devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que eu contesto”, lança sua proposta libertária afirmando que “... a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre”. E acrescenta num manifesto escrito à mão distribuído na abertura do II Salão de Verão, em 1970, que os Salões estão “desestimulando novos valores e revelando o que já deixou de existir há muito tempo”²⁴.

Para ele a utilização de materiais caros e convencionais em trabalhos artísticos representava a continuidade dos “serviços” da arte ao gosto das elites, e em contraponto propõe materiais baratos e perecíveis para problematizar a questão econômica na arte. Fernando Cochiara²⁵ explica que “a partir da crítica a essa realidade socioeconômica, étnico-política e estética Barrio deduz, com uma clareza rara na arte brasileira, o eixo fundamental de sua singular poética: conspirar contra o gosto das classes dominantes - no campo em que essas exercem seu poder cultural e operatório (poder assentado na crença da existência de um campo verdadeiro e puro da arte) - pela utilização de materiais

precários e perecíveis, colhidos nos rejeitos de nossos trânsito no fluxo da vida”. “Trouxas de carne”, situação proposta por Artur Barrio para o evento “Do corpo à terra”²⁶, é composta de pedaços de carne e ossos embrulhados em trouxas de pano espalhadas em espaços públicos, segue o princípio da transcendência da natureza cotidiana na qual se origina para a transposição de resquícios dessa vivência para o mundo da arte, onde, segundo Cochiarale, eles perdem a conotação da propriedade física, visual e, por vezes, olfativa para assumir um estatuto crítico²⁷.

Para sua conspiração contra o gosto das elites, Barrio vai às ruas e intervém no cotidiano das cidades sem perguntar às pessoas se é isso que elas queriam, age a partir da sua percepção da realidade, inclusive a econômica, usando os rejeitos da sociedade de consumo para fazer seu trabalho em relação direta com a sociedade. Paulo Herkenhoff diz que a atitude de Barrio sustentou dois debates: o primeiro pela liberdade de expressão na ditadura e o segundo contra a desigualdade de expressão no capitalismo²⁸.

A consciência dos efeitos da economia mundial na economia e na produção artística latino-americana somado aos aspectos sócio-econômicos dos artistas brasileiros é o que impulsiona o manifesto de Barrio, uma declaração da existência de imposições econômicas externas à arte e ao contexto da arte brasileira, inclusive das indústrias de materiais, ele reconhece a interferência na crítica, nos júris, nas premiações, e nos salões que mantém a classificação e distinção das categorias das artes plásticas em pintura, escultura, desenho e gravura²⁹; e a contestação política, reflexão crítica das relações de poder, ou mesmo proposições provocativas à reação e enfrentamento feitas direto ao público (como: ‘lute’, “go home” ou ‘crie seu espaço de liberdade’) impulsionam a experimentação poética dos artistas plásticos³⁰, distanciam a produção brasileira da filiação à obra dos chamados ‘mestres’ consagrados pela história da arte universal³¹; e, assim, os artistas, os críticos e o público criam condições para que o ambiente artístico brasileiro subverta o interdito oficial e funcione como espaço vivo de debate e circulação de ideias, bem como de resistência política e cultural³².

A emergência neo-cabana.

Na Amazônia a situação é agravada pelo isolamento histórico da região, o reflexo da segregação colonial e imperial também atinge a arte, que importada para o deleite da elite é negada à maioria da população. João de Jesus Paes Loureiro afirma que do ponto de vista oficial da classe dominante sobre a

cultura amazônica, e “refletindo a separação qualitativa entre o alto e o baixo, [a visão oficial] tem entendido rigidamente como alto a produção alienígena e, como baixo, a produção local, regional”³³. E explica que no período da borracha, ápice na economia regional, consagrou-se esse modelo que legitima o ‘importado’ como boa arte, relegando a produção local à sua própria sorte na luta por sobrevivência e afirmação. Esse entendimento chega aos anos de 1980 como o que Paes Loureiro chama de ‘história trágica de uma queda’, que instituiu a marca da elite em depressão psico-social, a história de uma tristeza generalizada pela perda do refinamento artístico que o declínio econômico trouxe como consequência.

Olhando de uma outra perspectiva, Osmar Pinheiro Junior afirma que o isolamento cultural da região em relação à produção artística brasileira, ou mesmo de outro país, criou “formas agudas de esquizofrenia cultural”, pois na Amazônia “discutia-se questões de arte, sem obras, e caminhos sem referenciais, movimentos de arte sem cronologia ou seja, sem história” (sic), resultado da “prática de uma elite sequiosa de diferenciação cultural, [que] determinou uma forma de estagnação cujas consequências se fazem sentir ainda hoje”. Para ele a história da arte amazônica é culturalmente dependente de modelos externos, uma “sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade”³⁴.

Osmar Pinheiro percebe nas coloridas pinturas de fachadas de casas, de embarcações, e em toda a produção de cultura na mestiçagem amazônica, a revelação de “condições particulares de uma outra ordem, onde não existe mercado de arte, onde o suporte da obra é a casa, o barco, o boteco, o papagaio, o brinquedo. Onde o artista são todos... (,,,) Onde arte e trabalho são parte de um mesmo movimento cuja razão é o afeto; que quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir”,³⁵ Paes Loureiro acrescenta, ainda, que essa produção subalterna é nossa contra-cultura, forma de resistência, É uma inversão na ótica da exploração, já que propõe a apropriação da herança cultural do colonizador para que se ‘capture o capturante’, e a região passe “a ser vista por dentro, como quem olha ‘da região’, e não como quem, mesmo de dentro, olha ‘a região’”.³⁶

Em outras palavras, a segregação, que foi marca da origem colonial, ainda é percebida como um colonialismo interno há cerca de vinte anos, tanto na política cultural do Brasil pós-ditadura militar quanto na historiografia regional que legitima a versão da decadente elite local.

A possibilidade de resistência cultural se apresenta, senão na hipótese improvável de se tornar pura, ao menos na consideração das nossas relações

com a natureza, ordem social e seus símbolos, que nos livra da mordada dos cânones modernistas e nos alforria daquilo que nada acrescenta. E, assim, fazer soar a voz dos marginalizados no processo controlador de desenvolvimento regional. No nosso caso no Grupo Urucum, entendo como um voltar-se pra si que não exclua um expandir-nos para os outros, que entendo como questionamento à autonomia moderna na instituição arte, percebida pela população como pertencente a um espaço separado e sem comunicação com outras esferas da vida, o que afasta a arte da sociedade para outro mundo onde a arte quer bastar-se em si mesma, essa separação a torna entorpecente e inofensiva. Aliado à ações que visem a consciência de existência e possa contribuir com a mobilidade social de capacidade transformadora.

Macapá, capital do Estado do Amapá, ainda hoje não possui espaços físicos que lhe possa garantir um circuito de arte consolidado, apenas a galeria do SESC funciona regularmente e não há nenhum museu de arte, tem, ainda, uma escola de artes plásticas que funciona com cursos livres de ensino de técnicas, outra de música, e o curso de licenciatura em artes visuais da Universidade Federal do Amapá³⁷. Situa-se geograficamente na Amazônia oriental, na foz do rio Amazonas, sendo conhecida por ser a única cidade brasileira cortada pela linha do Equador.

Urucum é palavra da linguagem indígena, uru'ku, 'vermelho', cuja polpa é usada como pigmento, e também evoca rituais dos povos indígenas, ditos primitivos, porque com ela se faz sulcos cor de sangue na pele e que é, ao mesmo tempo, identidade e diferença de quem pinta o corpo: para a guerra ou para a festa. Quando em 1996 eu fui para o Amapá o Grupo Urucum já existia, minha integração ao grupo acontece em 2001, quando retornava novamente para a cidade depois de passar uma temporada no Rio de Janeiro. Participei de alguns debates no atelier de trabalho do grupo onde discutimos sobre a política cultural do Amapá, as questões propostas na produção individual dos membros do grupo – inclusive na minha, e sobre a realidade da cidade de Macapá³⁸. O grupo, que havia se formado como alternativa solidária para realização de propostas individuais na perspectiva de formação de mercado, experimentava a criação coletiva em esculturas/ monumentos, marcos comemorativos em Macapá e Kourou, na Guiana³⁹, e planejava uma ação para a 'esquina das andorinhas'⁴⁰, no centro de Macapá.

Da realidade local, e do debate público sobre as consequências do fenômeno natural da migração das andorinhas que param na cidade durante sua rota migratória, e afetam a vida urbana, fizemos uma ação: ocupamos a 'esquina das andorinhas', cruzamento das avenidas Padre Júlio Maria Lombaerd e Cândido Mendes, espalhando penicos coloridos pelos quatro cantos das duas

vias. Éramos “Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar” (título do trabalho). Chegamos vestindo uniforme preto com touca de natação, meias brancas e óculos de descanso, no mesmo momento que iniciou o “balé” do pouso das andorinhas na rede elétrica, passamos a noite toda velando o descanso dos pássaros e movimentando cores na esquina, andando, dançando e mudando de posição para procurar o melhor lugar para acertar no alvo do penico a mira dos projeteis fisiológicos das andorinhas, a merda que gera o debate entre os ambientalistas e o poder público e tanto incomoda o comércio e agências bancárias localizadas na esquina.

Nossa presença e a falta de reconhecimento de objetivos práticos para aquela movimentação em torno das andorinhas resultou em interpretações diversas no público passante, e tensões que por pouco não resultaram em conflito. Tensão com o poder político-econômico, ao ser interpretado como ação da administração pública ou do comércio para afastar – ou matar – as andorinhas e seus dejetos da área comercial⁴¹. Poética e política confundem-se na ação que provoca a reação popular ao poder constituído, e que quer transformar merda em orvalho e proporcionar o encontro da felicidade, a felicidade de presenciar a revoada das andorinhas, de parar na esquina para ver o que acontece, de reconhecer o diferente, de movimentar objetos coloridos pelos prédios cinzentos. Criamos um evento, uma tragédia – no sentido sociológico de quebra da rotina – que permitiu o deslocamento da percepção de alguns dos próprios habitantes sobre a realidade de Macapá.

Mário Pedrosa identifica a integração da arte na vida social como o problema em questão⁴², e a integração do homem ao seu trabalho e às relações sociais implícitas nesse processo, com isso cria a possibilidade da arte se afastar do circuito oficial – e dos seus agentes, e da lógica do mercado, para integrar-se na coletividade, dissolvendo o artista e a autoria da obra de arte na sociedade. Buscamos essa situação de inserção no corpo social, em outras palavras, podemos até veicular os registros dos trabalhos em instituições culturais, mas as ações desenvolvidas pelo grupo visam atingir diretamente a população e suas questões, e assim colocamos nosso trabalho no debate [embate] das tensões da natureza do lugar em que vivemos.

A população e seus anseios é a questão do “Mensagens vazias”⁴³, realizado a partir do convite para uma intervenção na sala de experimentação da Casa das Onze Janelas⁴⁴, o grupo aceitou fazer um trabalho para o Museu desde que não fosse uma obra, mas os registros de uma proposta de ação relacionada à vida amazônica, e para realização nas duas capitais da foz do rio Amazonas⁴⁵.

Trabalhamos com a idéia de evento, e mais especificamente da festa, mas na

fissura temporal, na passagem... onde não podemos definir exatamente em que ano estamos. Nos instalados próximo à Fortaleza de São José de Macapá durante a passagem de ano, de 2002 para 2003, abordávamos as pessoas pedindo que escrevessem seus desejos em pedaços de papel para colocar esses bilhetes em garrafas que foram lançados ao rio Amazonas. Integrada a essa ação criamos uma instalação/ intervenção com garrafas vazias na área de Santa Inês durante a maré seca, também levada pelo movimento de maré⁴⁶.

O real e a representação são parte do jogo proposto pelo grupo. Se a arte sintetiza emoções através de sua representação, convocávamos todos a exporem suas emoções ao escreverem seus desejos, e com isso relembrem os motivos que os fazem desejar. O sentimento não é mais escamoteado, está todo aqui no momento do agora! Dessa forma não emolduramos representações, mas engarrafamos as emoções da população em um escambo onde a arte está no campo da vida – não se trata de trazer a vida para a arte, mas confundilas – e ao se completarem caminham para o domínio do real e não mais da representação⁴⁷. A postura é inversa à garrafa do gênio que surge da fumaça para realizar seus desejos, aqui você os coloca nas garrafas, as garrafas vão para o rio e é você quem pode realizá-los.

Richard Huelsenbeck, no manifesto Dadá de 1918, apontava para a necessidade de uma prática cultural de caráter libertária no seio da sociedade, para ele “a arte, para sua execução e desenvolvimento, depende do tempo no qual vive”, e que a arte maior será aquela que apresentar conteúdos conscientes dos múltiplos problemas de seu tempo, “aquela que se fará sentir como sendo sacudida pelas explosões da semana precedente, aquela que tenta se recompor depois das vacilações da noite anterior”, pois pra ele os artistas são um produto de sua época, e “os melhores e mais insólitos artistas são aqueles que a qualquer momento arrancam pedaços do próprio corpo, do caos da catarata da vida e os recompõe”.

Na experiência coletiva a arte se aproxima das questões cotidianas daqueles que se envolvem no trabalho, e por isso mesmo tende a atingir diretamente a vida dos membros da comunidade e tornar-se reflexo da sociedade em contrapartida da idéia de arte como produto de gênios criadores que vivem em um mundo inalcançável aos ‘seres comuns’. A concepção é da arte com função social, como pregava Huelsenbeck, em contrapartida da doutrina da arte pela arte, que Benjamim identifica como antecessora da ‘teologia negativa’ da arte – sob a forma de arte pura, que rejeita toda função social e determinação objetiva⁴⁸, e ele mesmo já havia dito, em relação às práticas dadaístas, que “o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais do que a (representação pela) pintura”⁴⁹.

A formulação de exigências revolucionárias na política artística, que Benjamim propõe na introdução da 'A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica'⁵⁰, e que já estavam no manifesto dadaísta, encontra ressonância em Jean-Jacques Lebel, que aponta com a possibilidade de falar de arte e política em termos dionisiacos. Sem importar-se se é uma formulação legítima, ele conceitua anarco-dadaísmo como 'um sentimento de alegria que faz dançar'. Para ele é necessário dadaizar "o discurso e a ação revolucionários, conferindo-lhes um corpo"⁵¹. Lebel reclama do 'reino da ordem mortífera', com que chama a calma absoluta, a glaciação, provocada pela submissão resignada obtida por narcose medial, e aponta o incentivo musical, poético, artístico e filosófico à dança (no sentido anarco-dadaísta) como alternativa à imobilidade social, "de modo que essa [sociedade] possa recomeçar a dançar os próprios desejos, em vez de negá-los ou militarizá-los"⁵².

Mesmo que a história da arte, o manifesto dadaísta ou mesmo os textos de Lebel sejam desconhecidos da maioria dos integrantes do Grupo Urucum, e que o debate público, a mobilidade social e outros preceitos artísticos estão presentes nas ações do grupo, bem como a intensão de agir no seio da sociedade e de que nossos trabalhos tenham ressonância social. O que me faz acreditar que nossa produção é uma produção de resistência política e cultural.

-
- 1 Interessava-me a análise sobre a produção coletiva, mesmo sabendo da prática de outras estratégias de agenciamento dos integrantes do grupo.
 - 2 E também nas duas participações do Grupo no "Dia do Nada", em 2003 e 2004, com os trabalhos "Estamos em pleno rio-mar... Doido espaço... Estamos em pleno rio-mar... Dois infinito..."; e "Farofa de ovo – ou Tudo o que ha no rio, nada!", respectivamente.
 - 3 À convite para intervenção na Casa das 11 janelas – Museu de Arte Contemporânea do Pará, o trabalho foi pensado e realizado para uma intervenção, para a qual fomos convidados e que nunca aconteceu.
 - 4 Proposição para o projeto de intercâmbio INTERFACES, da EBA/UFRJ com o Reseau L'age d'Or, o Grupo Urucum participa a partir da argumentação de que minha pesquisa para doutoramento naquela escola tratava da poética do coletivo do Urucum e não caberia uma proposição individual se meu trabalho era no Grupo.
 - 5 Para mim é difícil especificar qual é a pessoa que fala, a do singular ou a do plural, e para usar a alegoria poética: me imagino como um peixe na pirapora>>> pira=peixe, pora=salto>>>. Como quem salta para encontrar sua singularidade fora do coletivo (o plural) e novamente mergulhar na massa social líquida tentando analisar aquilo que percebeu tanto na convivência coletiva quanto na singularidade do salto que realizou na tentativa de vencer a corrente do rio, na contra-corrente.
 - 6 CANCLINI, Nestor Garcia Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós. 2001. pp 51-77.
 - 7 Entre 1808 e 1810 o governo lusitano promove a abertura dos portos às nações amigas; revoga as proibições à manufatura; cria instituições como escolas de medicina na Bahia e Rio de Janeiro, academias militares e intendência de polícia, entre outras.
 - 8 Que passa a funcionar a partir de 1826.

- 9 Marx e Engels, no Manifesto do Partido Comunista, apontavam, alguns anos depois, a necessidade de expansão de mercados para a produção industrial, que revoluciona constantemente a tecnologia de seus instrumentos de produção e arremessa todas as nações para a torrente da civilização, dizem ainda que, para a inserção no seio da chamada civilização, a burguesia obriga “todas as nações (...) a adotarem o [seu] modo de produção”, imposição que identificam como o projeto de reprodução das relações burguesas por toda parte, para assim conquistar a terra inteira MARX, Karl & ENGELS, Friedrich Manifesto do partido comunista. Porto Alegre: L & PM. 2002, pg. 28-32. O Manifesto do Partido Comunista se refere apenas aos meios de produção de bens e de capital, mas facilmente podemos projetar esse universo para a produção artística e cultural, pois, para Antonio Gramsci, o conceito de hegemonia caracteriza a liderança cultural que garante a dominação, considerando que os mundos imaginários funcionam como matéria espiritual para se alcançar um consenso reordenador das relações sociais, conseqüentemente orientado para a transformação, ele explica que as formas históricas da hegemonia nem sempre são as mesmas e variam conforme a natureza das forças sociais que a exercem. Sérgio Buarque de Holanda exemplifica o caso brasileiro ao dizer que a tentativa de implantação da cultura européia no extenso território e em condições naturais hostis está nas raízes do Brasil, e que somos desterrados na nossa terra, e, ainda, pergunta se podemos representar as formas de convívio, instituições e idéias das quais acreditamos que somos herdeiros.
- 10 O manifesto do partido comunista prevê a globalização do mercado para a manutenção do sistema capitalista, que trás em si as relações de domínio, subordinação e dependência, pois os instrumentos de produção de bens e o conhecimento tecnológico que impulsiona o progresso, inicialmente posse exclusiva da burguesia que Marx e Engels criticavam, e que permanecem sob o domínio de uma elite econômica agora representada pelas corporações transnacionais na economia neo-liberal, cujos interesses de mercado passam a interferir em todas as instâncias de decisão, inclusive nas políticas nacionais, em escala mundial.
- 11 PEDROSA, Mario Mundo, homem, arte em crise. Sao Paulo: Perspectiva. 1986. Pg. 104.
- 12 O exercício do sistema ja criou mesmo a aberração. Como? Permitindo a um participante do Salão acadêmico, (...) no dia seguinte apresentar-se ao salão “moderno” e ganhar neste o grande prêmio de viagem cobicado. Assim reconhece-se oficialmente a possibilidade de um sujeito, já consagrado como artista “acadêmico” ou “clássico” ser meses depois consagrado como artista “moderno”. Idem.
- 13 Em São Paulo, Sheila Leirner defende uma geração feliz no Estado de São Paulo. No Rio de Janeiro, Roberto Pontual, autor do opúsculo Explode Geração!, encomendado pelo galerista Thomas Cohn, apresentava os jovens artistas no contexto do pós-modernismo internacional e da abertura política brasileira, situando-os como opositores do “isolacionismo e do autoritarismo conceitual da geração precedente”(1984). No O Globo, Frederico Moraes dava seqüência a uma série de artigos, que vinha escrevendo desde 1982, difundindo as teorias do crítico italiano Achille Bonito Oliva, mentor da transvanguarda e interlocutor do neoconservadorismo artístico no cenário internacional..
- 14 As exposições Europa 79, Bienal de Veneza, Documenta 7, e Bienal de Paris (1) difundem a transvanguarda e dão impulso ao mercado internacional de arte nos fins dos anos 70 e início dos anos 80.
- 15 O Retorno à Pintura enquanto “última tendência da arte contemporânea” - tal como na ocasião chegou a ser festejado pela crítica - representou mais do que uma confissão do mercado quanto a sua limitação para continuar absorvendo as transformações da linguagem da arte contemporânea que havia décadas vinham sendo promovidas por sucessivos movimentos vanguardistas. Em verdade, o Retorno à Pintura foi um movimento artístico e teórico representativo de diversos grupos de artistas, críticos e acadêmicos defensores de uma cultura pós-moderna opositiva à cultura do chamado alto modernismo (...) De fato, analisando as edições da Bienal de São Paulo de 1983 e de 1985, além da mostra “Como vai você, Geração 80?”, realizada no Rio de Janeiro em 1984, chega-se facilmente à constatação de que esses eventos não apenas introduziram o fenômeno do Retorno à Pintura e sua estética anti-historicista como símbolos da “chegada” do pós-modernismo no Brasil, como também serviram para propagar na órbita do mercado de arte e do mecenato institucional do país a “pirâmide da felicidade” em que havia se transformado mundialmente aquele fenômeno. REIS, Ronaldo Rosas Conformismo pós-moderno e nostalgia moderna. In Cyberlegenda. Revista, numero 1, Niterói: UFF, 1998.
- 16 Participam da exposição : Antônio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Roberto Magalhães, Sérgio Romagnolo, Tunga e Victor Arruda.
- 17 BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. Gávea no.6. R Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro. PUC-RJ, 1988
- 18 Uma entre tantos esquecidos pela historia da arte oficial dos anos 80, como, apenas no contexto carioca : “Alex Hamburger”, “Dupla especializada”, “Grupo A Moreninha”, “Aimberê Cesar” e outros.
- 19 X, Marcia, em entrevista datada de 2001. Fonte: <http://www.marciart.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3>
- 20 CNN, Para além de cidadão Kane. Vídeo-documentário. Londres: CNN, 1992.
- 21 Departamento de estudos MB-75,p. 121. Apud ORTIZ, Renato A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense. 2001.
- 22 Como no conceito de Gramsci, o controle serve para obter a hegemonia, que garante a dominação cultural, que funciona como matéria espiritual para se alcançar um consenso (re)ordenador das relações sociais.

- 23 ORTIZ, Renato A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense. 2001, p.116.
- 24 BARRIO, Artur Manifesto da estética do terceiro mundo In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA , Paço das artes. 2000.
- 25 COCHIARALE, Fernando Arte em trânsito: do objeto ao sujeito. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA , Paço das artes. 2000, pg: 17,18 e 19.
- 26 Realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, em abril de 1970. "O evento Do Corpo à Terra durou três dias, durante os quais foram realizadas ações, rituais e celebrações tais como a queima de animais vivos por Cildo Meireles, a explosão de granadas coloridas por Décio Noviello, o lançamento de 'trouxas ensangüentadas' por Barrio num ribeirão que corta a capital mineira, a queima de faixas de plástico com napalm por Luiz Alphonsus, trilhas de açúcar na terra por Hélio Oiticica ou o emprego de carimbos com frases de impacto por Teresa Simões. O crítico Francisco Bittencourt referiu-se a esse grupo de artistas como Geração Tranca-Ruas, e Frederico Morais, organizador do evento, no texto Contra a Arte Afluente: O Corpo É o Motor da Obra (Revista Vozes, 1970), afirmava: 'O artista hoje é uma espécie de guerrilheiro'. Apresentação Ernest Robert de Carvalho Mange In MORAIS, Frederico. Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- 27 COCHIARALE, Fernando Arte em trânsito: do objeto ao sujeito. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA , Paço das artes. 2000, pg: 17,18 e 19.
- 28 HERKENHOFF, Paulo Barrio – liberdade, igualdade e ira. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA , Paço das artes. 2000, pg: 26.
- 29 E que hoje podemos acrescentar a fotografia, o vídeo e demais meios eletrônicos absorvidos sob o novo termo de Artes Visuais.
- 30 Se não de todos, ao menos de parte qualitativa e quantitativamente relevante de artistas atuantes nesse período. Ações e trabalhos classificados como 'de resistência' foram realizados por artistas desde a implantação da ditadura militar brasileira, e da sua política cultural autoritária. Antônio Manuel faz, em 1968, "Imagens da violência", em referência direta às imagens de conflitos entre a sociedade civil e o governo militar, um ano antes Carlos Zilio havia exposto "Lute (Marmita)", uma marmitta de alumínio, objeto do cotidiano de operários e outros trabalhadores assalariados, com um rosto anônimo em papier maché e coberta com um filme plástico com a inscrição: LUTE. "Do It Yourself: freedom Territory" (1968) [Faça você mesmo: território de liberdade], de Antônio Dias, apresentada no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, demarcações de espaços quadrados demarcados no chão com adesivos ou plotagem de um metro de comprimento, formando um retângulo de 6x4 m., nos dá várias possibilidades de significações, inclusive a de provocação ao público do museu. Para fora do circuito oficial da arte, mas nem por isso fora da crítica ao sistema, Cildo Meireles veicula seus trabalhos em meios cotidianos e oficiais de uso popular. Assim são suas "Inserções em circuitos ideológicos" – uma operação provocadora da ordem pública, interferência nas estruturas que simbolizam e garantem o poder estabelecido. Em 1970 realiza o "Projeto coca-cola" – garrafas de coca-cola com a inscrição "yankees go home", em branco, frase que somente era vista quando as garrafas estavam cheias do refrigerante símbolo do poder do Imperialismo norte-americano. A mesma garrafa que difundia o império capitalista divulgava - como uma imprensa oculta - a mensagem anti-imperialista, da mesma forma a mensagem "Quem matou Herzog?" carimbada em notas de cruzeiro de baixo valor agia contra a violação dos direitos individuais na ditadura. Na mesma direção provocativa, Carlos Vergara apresenta a obra "Fome" (1972) na 'EX-Posição', com as letras da palavra FOME escritas com grãos de feijão sobre algodão umedecido. Os grãos germinam e as letras se misturam, entrelaçam e perdem a forma original não podendo mais haver a leitura da palavra, referência direta ao slogan dos governos militares "em se plantando, tudo da".
- 31 Através do estudo dos códigos de representação de artistas consagrados para depois atualiza-los, adapta-los à temáticas locais, subverte-los, contesta-los etc., procedimento moderno de produzir arte referendada na própria (história da) arte – arte pela arte.
- 32 Tanto quanto nas artes cênicas e na música.
- 33 PAES LOUREIRO, João de Jesus Por uma fala amazônica. In FUNARTE, As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985. Pg 112 - 122..
- 34 PINHEIRO JR., Osmar A visualidade amazônica. In FUNARTE, As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985. Pg. 90-100.
- 35 Idem.
- 36 Obra citada.
- 37 Criado em 1991 como licenciatura plena em Educação Artística do Núcleo de Educação de Macapá – NEM/UFPA
- 38 Como o grupo é formado pelas pessoas que dividem o espaço de trabalho naquele local, e eu não ocupei o espaço físico do Urucum para o desenvolvimento das minhas propostas individuais, a mim passou despercebido o momento em que fui reconhecido como parte integrante da comunidade.

- 39 Encomendas oficiais por parte do governo estadual para esculpir totens, na realidade marcos-monumento, com elementos da cultura amazônica na estação rodoviária de Macapá em 1999, e em 2000 para um entroncamento rodoviário entre Kourou e Cayenne, que é o símbolo da integração entre o Amapá e a Guiana, Brasil e França. Existe um outro inacabado em Laranjal do Jarí, de 2002-03.
- 40 Cruzamento das avenidas Padre Júlio Maria Lombaerd e Cândido Mendes, na área comercial de Macapá. É uma espécie de parada de descanso na rota migratória das andorinhas, fenômeno natural que gera um debate constante na cidade, inclusive de saúde pública, por deixar resíduos fecais nas vias públicas.
- 41 Raoul Vaneigem trata da familiaridade entre a vida cotidiana e aquilo que a destrói, e diz que existe um momento definido historicamente, pela força e fraqueza do poder, de superação nessa relação, e que a superação está na realização do projeto de liberdade individual, construído pela subjetividade e espontaneidade, o modo de ser da criatividade, que é um estado de subjetividade. Para ele a poesia é a organização da espontaneidade criadora que a difunde no mundo e gera novas realidades, gesto revolucionário por excelência. VANEIGEM, Raoul A arte de viver para as novas gerações. São Paulo: Conrad. 2002. (Col. Baderna) Pp 175 – 214
- 42 PEDROSA, Mario. Mundo, homem, arte em crise. Pg. 87.
- 43 Concebido em conjunto com a poeta Josete Lassance.
- 44 Museu de Arte Contemporânea do Pará. O convite partiu da curadora Rosely Nakagawa, consultora do Museu.
- 45 Não sabemos os motivos pelos quais esses registros nunca foram expostos na sala para o qual foi concebido à convite do próprio museu.
- 46 Aqueles que aceitavam a sedução do grupo terminavam por compartilhar seus desejos com outros desconhecidos, misturando pedidos, vontades e desejos íntimos aos desejos também secretos de todos os outros. Independente de credos, origem social ou étnica, os transeuntes transformaram os garrafões numa grande integração dos anseios do povo de Macapá.
- 47 Claude Levy-Strauss observa na arte dos Caduceus uma operação diferenciada dos estudos artísticos europeus, de percepção e representação (inclusive a mimética) do real, os caduceus, como a maioria dos povos autoctones, pinta, ou grava em tatuagens, sobre o corpo em carne e osso – diretamente no real. Da observação straussiana Mario Pedrosa reflete sobre a diferença de atitude entre os povos (ditos) primitivos e a concepção de arte européia: a tradição artística ocidental tende a representação do real, enquanto a manifestação e manipulação simbólica das sociedades tribais intervém no corpo, no real. PEDROSA, Mario. Mundo, homem, arte em crise. Pg: 222.
- 48 BENJAMIM, Walter Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.Vol.I. São Paulo: Brasiliense. 1994.Pg.171.
- 49 Idem.Pg.128.
- 50 Ibidem, Pg.166.
- 51 LEBEL, Jean-Jacques Dadaizar a sociedade. In Revista Libertária. São Paulo: Imaginário, janeiro de 1998.
- 52 Idem.

REFERÊNCIAS

BARRIO, Artur. *Manifesto da estética do terceiro mundo*. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA , Paço das artes. 2000.

BASBAUM, Ricardo. *Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas*. Gávea no.6. R Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro. PUC-RJ, 1988.

BARROS, Aidil J.P. & LEHFELD, Neide A. de S. *Fundamentos da metodologia*. Sao Paulo: McGraw-Hill: 1996.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Vol.I. São Paulo: Brasiliense. 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, Mexico: Paidós. 2001.

CNN, *Para além de cidadão Kane*. Vídeo-documentário. Londres: CNN, 1992.

COCHIARALE, Fernando. *Arte em trânsito: do objeto ao sujeito*. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) *Artur Barrio, A metáfora dos fluxos: 1968/ 2000*. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000.

FREIRE, Paulo. *Cartas à Guiné Bissau*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1978.

HERKENHOFF, Paulo. *Barrio – Liberdade, igualdade e ira*. In LENZ, André & BOUSSO, Daniela (org.) *Artur Barrio, a metáfora dos fluxos: 1968/ 2000*. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ, MAM-BA, Paço das artes. 2000.

LEBEL, Jean-Jacques. *Dadaizar a sociedade*. In Revista Libertária. São Paulo: Imaginário, janeiro de 1998.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L & PM. 2002.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense. 2001.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Por uma fala amazônica*. In FUNARTE, *As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985.

PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva. 1986.

PINHEIRO JR., Osmar. *A visualidade amazônica*. In FUNARTE, *As artes visuais na Amazônia, reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro/Belém: FUNARTE/ SEMEC. 1985.

REIS, Ronaldo Rosas. *Conformismo pos-moderno e nostalgia moderna*. In *Cyberlegenda*. Revista, numero 1, Niteroi: UFF, 1998.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad. 2002. (Col. Baderna).

X, Marcia, em entrevista datada de 2001.

Fonte: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=5&sText=3> -

CÓDIGOS DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO

João de Jesus Paes Loureiro

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo de percepção, de reconhecimento e de criação da cultura amazônica sob a dimensão estético-poetizante de seu imaginário.¹ Modalidade singular de criação e recriação da beleza na vida cultural que se foi desenvolvendo modulado por uma espécie de *sfumatto*. O *sfumatto* ou estopamento é um conceito concebido por Leonardo Da Vinci em sua teoria da pintura, como sendo o sombreamento que contorna a figura humana quando relacionada em composição com a natureza, provocando delicada atmosfera poética no quadro.

Na Amazônia, o imaginário, espécie de *sfumatto* poetizando a relação cultural entre o homem e a natureza, entre o real e o surreal, instaura e configura essa zona indistinta de devaneio, esfumado crepuscular sombreando o espaço de *poiesis* entre a realidade e a imaginação. Trata-se de um fator cultural que estabelece imprecisa separação entre as partes constitutivas da realidade e o imaginário, semelhante ao que acontece no encontro das águas de cores diferentes de alguns rios amazônicos. Como, por exemplo, o encontro das águas pardas do Amazonas com as negras águas do rio Negro. Ou do rio Amazonas com as verdíssimas águas do Tapajós. O limite entre as águas amareladas de uns e as negras, verdes ou azuladas de outros, não está definido por uma linha clara e precisa e distinta, mas por águas misturadas, viscosamente interpenetradas, criando uma tonalidade imprecisa verde-amarelada, negro-amarelada, azul-amarelada, como se essa forma de *sfumatto* fosse estabelecendo uma vaga realidade única na física distinção que caracteriza dois rios.

É nesse ambiente pleno de instigações à imaginação simbólica que caminha/navega o bachelardiano *homem noturno* da Amazônia. Depara-se este homem noturno com situações de imprecisos limites, de variadas circunstâncias geográficas, que vão motivando a formação da paisagem própria de uma surrealidade-real. Uma situação cultural de interpenetração entre real e imaginário, semelhante ao efeito provocado pelo maravilhoso épico nas epopéias, onde história e imaginário mítico são por esse modo interpenetrados. Trata-se de uma surrealidade cotidiana, instigadora do devaneio, na qual os sentidos permanecem atentos e atuantes, porque é próprio desse estado psicológico manter a consciência ativa.

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o homem usufrui desses bens, mas, também, os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob as estimulações de um imaginário impregnado da viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética entendida como percepção produto de uma relação contemplativa que vê na aparência um momento essencial da essência no ato de se entregar ao prazer

cotidiano dessa contemplação. É necessário atentar-se para o fato de que a contemplação estética e o modo estético de percepção acontecem naturalmente no homem, do camponês ao filósofo, do canoero ao crítico de arte.

A transfiguração do real pela viscosidade ou impregnação do imaginário poético acentua a passagem entre os fatos cotidianos e sua estetização na cultura. Promove-se a valorização de formas auto-expressivas da aparência, nas quais o interesse de quem as observa está concentrado. Interesse atraído pelo prazer da contemplação da forma das coisas marcadas pela ambigüidade significativa da função estética.

A função estética é um dos componentes da plurivalente relação da coletividade humana com o mundo. Nessa condição, e no âmbito de uma sociedade como a da Amazônia, ainda sem as grandes pressões do utilitarismo funcional da sociedade de consumo, mas já inscrita nesta, o homem encontra seu lugar e espaço propiciador a esse devaneio poetizante, quando ainda situado em um meio-ambiente resguardado das destruições, quando o *locus* de relações com a natureza fluvio-florestal poderá se perder. Ou que já está em processo de desaparecimento. Na sociedade amazônica é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa a sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística, pelas liturgias e pela visualidade. Experiência sensorial que é essencial à vida amazônica, pois representa qualidade complementar à expressão de sentimentos e idéias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de sua sociedade geograficamente dispersa. Esse comportamento vai satisfazendo as necessidades mais íntimas do espírito e alargando suas potencialidades, num processo em que os homens seguem evoluindo, renovando-se, transformando-se.

A paisagem *fluvio-florestal* amazônica, composta de rio, floresta e devaneio, é percebida pelo homem como dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades se dá à semelhança do que acontece com o vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora na própria luz que o atravessa; ora simultaneamente nas duas.

Na interpenetração e interdependência entre paisagem imediata e mediata atua o devaneio. Um devaneio que estabelece os contornos do *sfumatto* estetizante e poetizador da visualidade visível e imaginária. Dessa maneira, o homem contempla a realidade imediata iluminada pela realidade mediata. O olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra em uma outra margem do real. É o que, na sua *Poética do devaneio*, Bachelard diz ser manifestação da consciência de maravilhamento.

Consideramos que as criações do espírito do homem amazônico, na organização de seu espaço ideal, paisagem idealizada, ainda se constituem criações governadas pela função fantástica

e que essa função se configura como estetizadora. Todavia, tal fato não ocorre desligado de uma prática. Analisando a questão do espaço como forma *a priori* do fantástico, Gilbert Durand afirma: *Não só a função fantástica participa na elaboração da consciência teórica, como também... não desempenha na prática o simples papel de refúgio afetivo, ela bem é auxiliar da ação.*² Dessa maneira, na persistente duração até os dias atuais de uma espécie de imaginação das origens, também na cultura amazônica *“a alvorada de todas as criações do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica”*³.

Vivendo dentro de seu espaço, o homem tem com ele uma relação permanente de trocas. Na Amazônia, esse espaço físico está preenchido pelos rios e pela floresta. É a geografia do esplendor da tropicalidade da qual emana o sentido kantiano do sublime, da exuberância cósmica. Talvez nenhum conjunto hidrobotânico possa ultrapassá-lo. Nenhum outro encarna, simboliza e exprime com maior diversidade, as raras reservas da primitividade insubstituível do planeta. O geógrafo ensaísta paraense Eidorfe Moreira, estudando a região e sua paisagem afirma: *A Amazônia _ já se disse _ é um anfiteatro. E a disposição de seu relevo confirma isso, devendo-se apenas acrescentar que se trata, no caso, de um anfiteatro muito irregular, não só pela forma incompleta e excessivamente alongada, como também pela posição assimétrica do Amazonas, relativa ao conjunto.*⁴

O olhar é fonte de observação. Percebe os aspectos delicados e diferenciais das coisas, estabelecendo vias de gosto e do julgamento. Percebe e consagra a glória do sensível. Intui a paisagem como síntese e consagra a vibração do minuto. Sendo o olhar um *princípio cósmico* (Bachelard) o olhar do homem amazônico é um descobridor de mundos.

Ver, portanto, não significa apenas ter olhos. Significa “olhar”. O olhar que não está diretamente relacionado com o olho. Mas como dom de perceber, de compreender, de abrir os sentidos. Ao mesmo tempo revela que além do olhar há vários olhares. Há o olhar físico e o olhar da intuição. O olhar físico é descobridor das coisas. O olhar da intuição descobre o que está imanente nas coisas. O que vem submerso na realidade. O seu mistério.

O homem amazônico nas renovadas jornadas diária, seja na caça, seja na pesca, seja nas viagens, vive a doçura obsedante do olhar. Olhar que é necessário por tudo e para tudo. Para reconhecer o caminho, para observar o tempo, para prevenir as safras, para proteger as viagens, para guiar-se na escuridão, para escolher o lugar da pesca e da caça, para distinguir a via das estrelas, para refazer os caminhos da volta. Pelo olhar vai aprendendo e apreendendo a realidade. O olhar vai alcançando o coração das coisas. A trajetória do olhar torna-se progressiva leitura do mundo. A leitura das páginas de um mundo adornado pelas iluminuras do imaginário. Por meio dessa leitura particular do mundo, o homem amazônico o vai ajustando à sua medida e a seu proveito. O imaginário instrumentaliza culturalmente o mundo nessa qualidade e medida. Instaura nele um sentido.

É importante compreender a valorização cultural ontológica do olhar na Amazônia. O olhar que, como janela da alma, também introverte na alma a paisagem exterior recobrando-a com uma

capa de afetividade. O olhar fascina, seduz, mata, encanta, fecunda, aterra, confunde, fulmina, mundia e provoca o brotar de epifanias. Traduz necessidade ontológica insaciável.

O mundo físico por sua consistência hiperbólica concreta de florestas e rios exige do homem sua explicação imaginal. O maravilhamento mostra-se como atitude reveladora de admiração sincera, pura, nascida na surpresa ou na percepção de algo que ultrapassa o real. É atitude eufórica do espírito, uma espécie de frescor da alma. Ao mesmo tempo é uma postura de inconformismo, de distanciamento, de ultrapassamento. O homem amazônico parece não crer que a natureza em torno, organizada esteticamente em paisagens, seja apenas matéria orgânica. Parece estar certo de que há alguma coisa inerente nela dando-lhe novo e original sentido, retirando-a da monotonia, conferindo-lhe sentimento, convivência com a beleza natural e intensificação da vida.

Estamos considerando a cultura amazônica como pluralidade e evolução intercorrente como os contextos sócio ambientais e históricos. Não se trata de vê-la de modo tradicional, conservador ou imobilizada pelo folclorismo. Quando falamos em cultura amazônica estamos pressupondo as diversidades que a constituem, visto que não há totalidade sem ser constituída por diferentes partes. Do modo semelhante, quando se fala em culturas de uma região, está implícita a noção de que são partes de uma totalidade englobante. Cabe lembrar que a Amazônia de que falo não constitui uma diversidade puramente geo-cultural de diferença. Mas o que denomino como sendo uma diversidade diversa. Isto é, uma diversidade “aurática”, para alegorizar nela o celebrado conceito de Walter Benjamin relativo às artes da não reprodutibilidade técnica: Distante ainda que esteja próxima, que faz no aqui o longínquo, única e incapaz de ser recriada, se destruída. Uma Amazônia compreendida por sua dominância de uma poética do imaginário, que é a dimensão que venho privilegiando em meus estudos e que ultrapassa as limitações de espaços e temporalidade.

Encantado com a natureza o homem amazônico vai tornando-a encantada e admirável. Com naturalidade imprime-lhe sua marca determinante na paisagem configurando-a mais bela ainda e distinta do mundo físico cotidiano. Ultrapassando o patamar do sensível dos sentidos, o homem constrói suas paisagens modelando, cenzarizando a realidade no seu devaneio, geografizando seus sonhos. Sonhador da paisagem, para usar uma expressão de labor bachelardiano, tem nessa paisagem um pressuposto de sua vida e a condição ambiental da cultura.

Há, na Amazônia, a sedução invencível da beleza. Uma instigação à criatividade. Altar em que é celebrada a verde liturgia da natureza.

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o homem amazônico usufrui desses bens, mas, também, os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob as estimulações de um imaginário impregnado de viscosidade espermática e fecunda constitutiva da dimensão estética.

Uma dessas dimensões transfiguradoras do real, por exemplo, são as encantarias dos rios da Amazônia. As encantarias são uma espécie de Olimpo submerso e lugar onde habitam os

encantados da teogonia indígena-cabocla. Significam uma espécie de *expressão simbólica do sentimento*, qualidade da poesia percebida na literatura por Suzanne Langer. Ao serem narradas como mitos, as encantarias são transfiguradas também em formas significantes. E, como formas significantes da expressão simbólica do sentimento, assumem a dimensão estética. Revelam a pregnância lingüística do estético, o caráter auto-reflexivo de signo objeto, semelhante à individualidade de um poema.

O mundo amazônico profundo ainda retém a configuração de um meio-ambiente sagrado, de atmosfera bíblica. Os seus símbolos predominantes, o seu *ethos*, vêm da cultura como expressão humana da natureza enquanto valor repercutindo na vida e no imaginário. Uma cultura ainda marcada pela seminal relação com a natureza, em acelerada mudança no pórtico de um novo século, Sec.XXI, que é tido como século das cidades, quando a Amazônia ainda não explorou culturalmente o magnífico clavenário de sua relação com a natureza.

Diferentemente do “sertão”, a floresta ainda não tem a sua expressão estético-ética transfigurada amplamente pelas artes, no que a literatura está, de certa maneira, em posição mais confortável. Embora, sem que ainda se tenha definido um *corpus* crítico sistemático que a interprete.

Se, por um lado, a literatura se ressentiu disso, a crítica e a teorização das artes ainda peca por omissão ou por uma visão centrípeta, comumente europeizada no sentido eurocentrista pelos parâmetros com que mede valor e significação. Não se procura ver o que desentranhar das obras, mas o exercício teórico de aplicação de parâmetros sobre elas. Uma bricolagem crítica. Quando falo de *ethos* não quero dizer (e nem enfatizar), vocabulário regional, temática exotizada, descritivismo pitoresco. Falo de transacionalidade de linguagem entre o local e o universal e de uma atmosfera de originalidade decorrente da expressão simbólica dessa cultura. Porque, todos sabemos, a Literatura, como todas as artes, se expressa através de uma linguagem. A linguagem é um sistema de signos, um conjunto de fatos perceptíveis para comunicar o pensamento ou o sentimento. A literatura é a função sensível e mental de operacionalização simbólica desse sistema. Transmite um conteúdo de emoções e idéias de forma não racional, mas simbólica. Percorrendo o espaço da cultura, a linguagem literária é um caminho. Mas nunca um caminho imóvel. A linguagem literária é um caminho que caminha.

1 Paes Loureiro, João de Jesus. *Cultura Amazônica-Uma poética do imaginário*. São Paulo. Escrituras Ed., 2001. 3ª. Edição. Referência para a primeira parte do texto.

2 Durand, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa. Editorial Presença, 1989. pp.272

3 Idem. pp. 272

4 Moreira, Eidorfe. *A Amazônia-O conceito e a paisagem*. Rio. SPVEA, 1960

DA NASCENTE A FOZ: SOBRE A EXISTÊNCIA DE UMA AMAZÔNIA QUE SURFA

Danielle Fonseca

A pororoca prenuncia a enchente. Alguns minutos antes de chegar, há uma calma, um momento de silêncio. As aves se aquietam e até o vento parece parar de soprar. É ela que se aproxima.

Sobre a pororoca, Araripe Júnior escreveu no prefácio do romance do escritor Inglês de Souza "O Missionário": "Em uma volta estacou a embarcação. Existia uma abertura no mato, alguma coisa que se assemelhava a um ponto de passagem de antas. A influência das águas dificilmente chegaria até ali, asseguraram-lhe, todavia, a igaraté foi encaçada e amarrada aos troncos marginais. Para mim, as recordações do que se seguiu são vagas, e neste instante apresentam-se-me ao espírito adornadas dos tons fugitivos e fulgurantes de uma mágica teatral."

"Um dos índios tinha-me tomado ao ombro e depois me colocara em terra. Ao clarão da almacega fomos conduzidos todos para a região mais elevada. Passaram-se minutos. Um clamor ao longe, se fez sentir no espaço, seguido de silêncio. Novo clamor e seguiram-se fragmentos de rumores desconhecidos espalharam-se dilacerados pelo vento da floresta. Os ouvidos dificilmente aprendem a sinfonia de ruídos misteriosos, que se avizinha. Era a "pororoca", que se aproximava. Um rugido indescritível atroou nos ares, propagando-se em mil sons que se perdiam pelas arcaicas da selva sem limites e num crescimento diabólico, ao qual pareciam assistir todas as bigornas do inferno invisível, a onda alva e espumante, de longe mal pressentida, aturdiu-me até à paralisação do sentido auditivo. E, assim, passou por junto de nós, o pesadelo da natureza amazônica". "Investindo nas águas tranquilas do rio Guamá, a "pororoca" tiranizava as florestas vergadas sob a agonia de sua raiva epilética. Os matos estalavam desraigavam-se as árvores colossais e subia a água em espumas até o ninho das aves. A fauna e a flora despertam de seu sono e lançam um alarido de socorro. Insensível, porém, a onda avança sempre e o seu brado superior a todas as vozes domina a amplidão. Enorme, revolta, furiosa, entalada entre duas massas escuras, devastando, destruindo, deitando por terra tudo quanto obsta à sua passagem, a onda soberana, como gênio sombrio dos rios, desaparece misteriosamente do mesmo modo que apareceu. A floresta, neste momento, volta a sua primitiva quietação, exalando aromas das ervas que foram despedaçadas pela torrente. Na Amazônia, tudo é assim, grandioso e diferente, fascinante e enganador, sempre à estimular a tendência fatal do homem para os grandes mistérios inquietantes....."¹

Uma onda nada mais é do que uma expressão do estilo barroco, uma dobra líquida, os anjos toucheiros esculpidos por índios na igreja de Santo Alexandre em Belém. Um surfista é parte do

corpo dessa onda, é a verdadeira dobra, pois habita a dobra da onda e, com efeito, o faz muito bem, como disse o filósofo e surfista francês Gibus de Soultrait em carta a Gilles Deleuze sobre a Teoria das dobras, “*as dobras somos nós*”², afirmou o mesmo.

Como pensar o surf na Amazônia? Pode parecer absurdo, mas recentes descobertas revelaram que o surf nasceu no Peru, e não na Polinésia como diziam os escritos do navegador inglês James Cook. É no antigo território da América do Sul e não nas ilhas do Pacífico Sul onde se têm encontrado as primeiras evidências de homens cavalgando sobre as águas com ajuda de aditamentos artificiais, como testemunham os têxteis e cerâmicas de várias culturas pré-hispânicas. Essa prática surfista data no Peru mais de 3.000 anos de antiguidade e ainda hoje continua sendo empregada pelos pescadores das calhetas no norte de Huanchaco, Santa Rosa e Pimentel, nos departamentos de La Libertad e Lambayeque, onde se aventuram no mar sobre jangadas de fibras vegetais de totora, carinhosamente apelidados de “*Caballitos de Titora*”.

O Amazonas tem sua origem na nascente do Rio Apurímac no sul do Peru, e deságua no Oceano Atlântico junto ao rio Tocantins no Delta do Amazonas, no norte brasileiro. Ao longo de seu percurso recebe, ainda no Peru, os nomes de Carhuasanta, Lloqueta, Apurímac, Rio Ene, Rio Tambo, Ucayali e Amazonas (Peru). (Entra em território brasileiro com o nome de rio Solimões e finalmente, em Manaus, após a junção com o Rio Negro, recebe o nome de Amazonas e como tal segue até a sua foz no Oceano Atlântico). Diante dessa ópera de águas tenho me perguntado em meio de que caminho o surf se perdeu de nós? Em meio às lendas que amedrontam as pessoas a entrar na água? No Peru, há a lenda do homem-polvo, do homem-caranguejo. No Brasil a lenda da pororoca, entre outras. Além das costas para os rios históricas herdada dos portugueses que fizeram das margens dos rios seus quintais particulares. Margens invisíveis! Teríamos então ondas para não habitar.

O escritor André Monteiro, no texto ‘Da estética dos saberes: baldeações’, fala lindamente sobre Riobaldo, personagem do romance Grande Sertão Veredas, “ele não é apenas um personagem de romance famoso, de autor monumental. Na borda do cânone, pode ser também um conceito cujo movimento é passível de ser compreendido através de uma decupagem interessada (vale dizer: despida de qualquer pretensão de imparcialidade supostamente científica): “Rio” + “baldo”. Baldo incorpora ressonâncias latinas e árabes. Em latim, o radical “bald” vem de batillum que gerou o substantivo balde, verbalizado em baldear: fazer baldeação, trafejar líquidos, ou ainda, trafejar nos líquidos. Riobaldo é então aquele que carrega o rio e é nele carregado. Baldear e ser baldeado. Cuidar e ser cuidado pelo rio. Mas baldo também vem do árabe batil³, que gerou o advérbio de balde, traduzido como: “inutilmente”, ou, ainda, por “estar em vão”, “em estado de errância”. Miscigenando o árabe e o latim, Riobaldo é aquele que cuida e é cuidado de errar e ser errado no e pelo rio”⁴. Riobaldo bem poderia ser nome de índio, de navegante, de um ribeirinho das margens do rio Araguari,

do homem que (a pedido do inquisidor espanhol quando esse gritava “mande parar essas águas meu Deus!”) parou as ondas de Huanchaco cavalgando e surfando até a areia da praia. O surf, assim como a literatura e as artes, altera as ondas e as margens. Na Amazônia surfistas somos.

-
- 1 Araripe Júnior, 1888. Prefácio do livro *O missionário de Inglês de Souza*.
 - 2 *O Abecedário de Gilles Deleuze*, com Claire Parnet, Paris 1988. (L'Abécédaire de Gilles Deleuze).
 - 3 Cf: HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.385-386.
 - 4 Monteiro, André in: PEREIRA, Maria Luiza Scher. *A Jangada e o elefante e outros ensaios*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, p.105-120. 'Da estética dos saberes: baldeações'

REFERÊNCIAS

LINS, Daniel. *Deleuze: o surfista da imanência*. In: LINS, Daniel; GIL, José. *Nietzsche/Deleuze: jogo e música*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

DELEUZE, Gilles. *O Abecedário de Gilles Deleuze*, com Claire Parnet, Paris 1988. (L'Abécédaire de Gilles Deleuze).

SOUSA, Inglês de. *O Missionário*, 1888. Rio de Janeiro. Editora: Martin Claret.

MONTEIRO, André in: PEREIRA, Maria Luiza Scher. *A Jangada e o elefante e outros ensaios*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, p.105-120. 'Da estética dos saberes: baldeações'

Caríssimo Orlando:

Pós-tudo, pós-modernidade, caro amigo, aqui estamos - fritos, passados ou malcozidos? Inteiros, fartos ou constrictos? Conclusos ou inaugurando novos ciclos? Aqui, sob a Linha do Equador, o sentimento do artista é o de um ser achado ou perdido? Mas, cá nos trópicos, qual é mesmo o enigma e quem é a esfinge? A nós, produtores da efêmera arte, o imperativo da resposta? Sacrifícios, bicadas no fígado... Que manda roubar o fogo, mano Prometeu?...

O produtor de arte amazônico, parcimonioso ou bem nutrido, ser que já não carrega mais o peso das escolas, mas as contém - ser antropofágico, de natureza oswaldiana - todas aglutinadas em sua mochila e sua consciência liberta para interagir/interferir em seu território nada virgem. Ele que se elege olho crítico do mundo - por si não se basta pois sabe não ser de todo livre - as marcas do entorno traz consigo: um território mítico/místico perdura nele inserido além da sua vontade: a sua cartografia - Amazôniamundi - fundida em seu plexo, jamais será extirpada. Aí estão suas raízes sofridas, seivas, a cobiça/conquista dos novos colonizadores, aí a sua matéria de trabalho. Ou a romântica aldeia de Tolstói pela era digital já foi pasteurizada, absorvida? Da Amazônia já não se canta mais o mundo? E o que cantar nessas clareiras rasgadas pelos neopredadores? Salmos, litanias, ofícios?...

O artista amazônico pode até nadar *contra* a pororoca em alto estilo, mas não jamais irá ignorar suas vagas tsunâmicas arrebetando raízes... Ou ele é um caiapó já quase extinto ou um tukano pelo crack corrompido - e grita por ambos. Ou mantém o seu corpo nu, vestido de protografismos, ou assume insano uma descaracterizada, inidentificável e atribulada tribo: dança um bumba-meu-boi corrompido, sorvendo uma Coca litro. E assim anda na corda bamba do circo mambembe - sobre o fio da amoladíssima lâmina do exotismo.

No construir da minha linha do tempo, Orlando, optei por seguir uma trilha mítico/mística. Busquei mergulhar fundo, no mais profundo de uma estética da transcendência. Algo que fosse além da lógica, do cartesianismo, que levasse ao universo das esfinges...

O **MATER DOLOROSA I** foi uma primeira tentativa para chegar nesse princípio. Ofereci uma reflexão sobre a Mãe Terra, a Pacha Mama: um grande sepulcro - um grande banco de areia branca - e sobre a cabeceira desse túmulo - uma urna quadrada de acrílico contendo pedaços de carvão vegetal. Em torno do projeto, emoldurando essa e outras obras de artistas amazonenses, numa pequena área dedicada às artes plásticas - a I Exposição de produtos manufaturados e montados na Zona Franca de Manaus - seus 10 anos. No transcorrer dos dias, e com o pisar dos visitantes, o grande banco de areia branca, desértica, ia desabando. Uma obra processando a sua própria destruição. Um *work in process* às avessas exibindo - sem constrangimentos, mas com revolta, as suas chagas e cicatrizes.

No **MATER DOLOROSA II – DA CRIAÇÃO E SOBREVIVÊNCIA DAS FORMAS**, creio ter chegado mais próximo do alvo. A proposta consistia em contar a criação das formas prototípicas: o círculo, o quadrado e o triângulo, naturalmente presentes em todas as culturas primevas e ainda fundamentais na geração de todos os processos inventivos/criativos do homem hodierno ou pós-moderno. A ingestão da Ayuasca ou Oasca, um enteógeno poderoso, conhecido por antigas e diferentes culturas sul-americanas, principalmente as pré-incaicas e incaica, seria imprescindível nesse processo. Hoje, é cientificamente sabido que o uso de substâncias psicotrópicas está profundamente incorporado na cultura humana e intrinsecamente entrelaçado com o que se caracteriza o mais básico do instinto humano – o da busca ou resgate da transcendência. Assim, o uso de substâncias psicotrópicas está na raiz das religiões e da arte. Aliás, no princípio nem havia distinção entre elas. O recurso dessas poderosas plantas psicoativas a fim de estabelecer o contato com os planos mais elevados de consciência, ou da espiritualidade, tem estado no coração de práticas xamânicas em todo o mundo. Plantas e substâncias psicoativas também estiveram presentes nas culturas urbanas da América pré-colombiana, os Astecas, os Maias e os Incas – como já citamos. E essa foi a chave para o meu mergulho, a minha busca.

Já presumia, e após contato com o sr. Bibiano Costa, pajé, oriundo das nações Pirá-Tapuia e Tukano, Alto-Rio Negro, ficou patente pela sua narrativa que todo o grafismo, ou protografismo desses povos, era oriundo de visões obtidas através da ingestão de bebidas enteógenas. É óbvio que os transe proporcionados por esses estados alterados de consciência, não se resumiam apenas à captação de um contingente de imagens simbólicas. Isso era apenas o princípio... Utilizei centenas de cuias pitiinga (grandes cabaças de cuieira) e as lancei sobre as águas do rio Negro. O suporte não poderia ser o outro a não ser o da película cinematográfica, 16mm. Nunca pretendi fazer cinema, mas algo experimental com a película ou vídeo, que me possibilitasse uma narrativa poética mais expansiva, que fosse além dos espaços limitantes de uma galeria, integrando som e imagem numa dinâmica mais expressiva. Isso se fez imprescindível aliado a um texto poético como fio condutor da proposta. Aliás, a linguagem poética é essencialmente única para uma tentativa de se descrever o transe, o transcendente.

As obras, por sua concepção, revelam o meu veio de trabalho. Desse veio permaneço coletando matéria para o meu trabalho que não mais se configura tão somente no plano conceitual das instalações, pois acho que o artista dispõe de todo o universo ao seu labor.

A Amazônia, Orlando, é a nossa aldeia, o nosso campo de batalha, o nosso universo. Suas raízes nos possibilitam ir além, muito além das cosmococas... Hélio Oiticica as aprovaria plenamente... E a nossa arte, portanto, por seu caráter e risco, deverá sempre ser uma arte de resistência.

Um grande abraço, artista.

Roberto Evangelista

VOCÊ JÁ COMEU A AMAZÔNIA HOJE?

João Meirelles Filho¹

Você e eu somos bois-de-presépio ou cidadãos do planeta? Você acredita que a sua forma de viver, alimentar-se, comportar-se, construir a sua casa, presentear seus amigos, visitar os lugares ou votar possua relação direta com a Amazônia? Caso afirmativo, você aceitaria avaliar se está comendo ou não a Amazônia? A cada dia as pesquisas científicas são mais contundentes: não podemos nos dar ao luxo de esperar que as pessoas se convençam sobre a gravidade da situação socioambiental da Amazônia. Será tarde demais quando fazendeiros, garimpeiros, madeireiros, funcionários públicos e a população em geral, despertarem para o fato. Teremos perdido a maior parte da Amazônia.

OS FATOS

Em cinco séculos 95% das populações originais (indígenas) da Amazônia desapareceram. Nações inteiras foram extintas pelas doenças, pela escravidão e pelas armas trazidas pelos europeus. As Nações que sobreviveram, cerca de 180, com algo como 300 mil indivíduos (1% da população da região), contam com poucos aliados entre os funcionários públicos e organizações da sociedade civil para se defenderem de garimpeiros, caçadores, ladrões de madeira e grileiros. Em termos sociais, a Amazônia é uma das regiões de maiores desigualdades econômicas e sociais do planeta. Esta é, de longe, a mais violenta do país, respondendo pela maioria dos casos de morte em conflitos pela terra, número de trabalhadores escravizados em fazendas de pecuária e pela grande insegurança das áreas urbanas. Entre 1995 e 2012, somente no estado do Pará – o estado-movido-a-pata-de-boi – foram libertados 12,4 mil trabalhadores em condições análogas à escravidão do total de 44 mil libertados em todo o Brasil (TRT, 2013). Os 25 milhões de habitantes da Amazônia estão longe de se beneficiar da biodiversidade, da etnodiversidade, de suas riquezas culturais e da produção sustentável de seus recursos naturais – da economia regional menos de 1% advém de produção considerada sustentável. O IDH (Índice de Desenvolvimento Humano, da ONU) da região equivale ao dos países mais pobres do planeta. Se o Marajó fosse um país seria o 140º entre os 200 países do planeta.

¹ João Meirelles Filho é escritor, com artigos e livros obras sobre a Amazônia, em especial o “Livro de Ouro da Amazônia” (Ediouro, Rio de Janeiro 2007, 5ª edição). Como empreendedor social, trabalha para organizações da sociedade civil há 29 anos, e há quinze anos dirige o Instituto Peabiru – www.peabiru.org.br. Décima geração de pecuaristas que abriram as fronteiras pioneiras brasileiras, Dedicou-se a combater a pecuária bovina na Amazônia e deixou de comer carne bovina em 2000. Mais artigos em <http://peabiru.academia.edu/JoaoMeirelles>

Em termos ambientais oferecemos, ano após ano, o maior espetáculo de pirotécnica ao queimarmos mais florestas para virarem pasto e soja. O desmatamento e as queimadas da Amazônia tornam o Brasil um dos principais emissores de gases que contribuem para o efeito estufa. A matriz climática brasileira é suja de fumaça e as mudanças climáticas são irreversíveis. Em termos de biodiversidade, em apenas 4% da superfície terrestre, a Amazônia continental deve abrigar mais de 1/5 da biodiversidade do planeta. Nas áreas mais comprometidas, como no entorno de Belém, 1/4 das aves estão ameaçadas de extinção. Uma vez extinta uma espécie, esta o é para sempre. De 1500 a 1964 desmatamos menos de 1% da Amazônia. Nos últimos 50 anos desmatamos cerca de 19% da região, uma área de 72 milhões de hectares (720 mil km²), equivalente a soma dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Oitenta por cento é ocupada por pastagens em diferentes graus de sujeira, 5% com algum tipo de agricultura e uma outra parte abandonada. O pasto é para dizer: aqui tem dono!

Mesmo com a diminuição do desmatamento nos últimos anos, a continuar no ritmo atual, até o fim do século XXI teremos perdido metade da floresta amazônica. Eu não autorizei. Você autorizou? A destruição dos povos da Amazônia e sua floresta é crime de lesa-Humanidade praticado por nós, brasileiros, justo nós que nos achamos o povo cordial. O fato é que estamos apenas medindo a febre e não combatendo as causas da doença. A febre em um doente alerta que algo vai errado, é apenas um índice. Há grande comoção quando os índices de desmatamento são expostos ao vexame público, e pouco interesse em discutir as verdadeiras razões de seu crescimento. São os grandes fazendeiros! – apontam uns! É a expansão da soja! – sugerem outros. É a abertura de estradas, a ineficácia e ausência do poder público, o aumento das fazendas, os madeireiros, os garimpos, e assim por diante... Será que não continuamos na periferia do problema? Será que estamos apontando apenas as consequências de atos que praticamos em nosso dia-a-dia, de forma relapsa, impensada e, digamos, irresponsável?

OS RESPONSÁVEIS SOMOS NÓS!

Será que estamos fazendo as perguntas certas? Quem é responsável pela maior parte dos desmatamentos? Não será difícil responder: as propriedades rurais dedicadas à pecuária. Trata-se apenas das grandes fazendas? Não, as pequenas e médias têm na pecuária bovina e bubalina (de búfalos) sua principal atividade. E por que expande a pecuária na Amazônia? Certamente um pecuarista tradicional irá comentar: “porque é mais barato produzir carne na região, a terra tem pouco valor, a mão de obra é barata, há pífia fiscalização dos órgãos ambientais, trabalhistas e da receita federal e, principalmente, o povo não reclama, não liga, a gente faz o que quer, a terra é nossa; e, aliás, não preciso dar satisfação a ninguém!”. Esta, no entanto é uma resposta insatisfatória. Afinal, esta carne vai para algum lugar. Alguém consome este produto. Os dados são claros: mais de noventa por cento da carne produzida na Amazônia é consumida no próprio Brasil, grande parte nas regiões de maior poder econômico – Sul e Sudeste.

O crescimento do consumo de carne bovina é significativo e consistente – cresce 1% ao ano. O brasileiro já come quase 40 kg de carne bovina ao ano. Se comer carne por 70 anos, terá devorado uma carreta de 25 bois, dos quais, pelo menos 9 bois virão da Amazônia. De maneira geral, como a pecuária da Amazônia tem produtividade desprezível de 0,7 bois/hectare (unidades animais, na verdade), durante sua vida cada brasileiro “ocupará” um terreno de cerca de 2 mil m² (0,2 ha) de desmatamento ao longo de sua vida, somente para garantir que, a cada três dias ele coma um bifinho vindo da Amazônia. É um preço estapafurdicamente caro por tamanha gula-insensatez. Mas, será que o brasileiro comedor de carne sabe disto? Conhece o seu impacto ambiental?

O que se chama de “boom econômico” só fez aumentar o consumo do “boi nada econômico”. O ingresso do que se conveniu denominar “nova classe média brasileira” ao mercado consumidor, pressiona ainda mais pelo consumo de carne bovina. O resultado é que, em meio século, de 1964 a 2013, o rebanho bovino da Amazônia saltou de 1,5 milhões para 80 milhões de cabeças. Este lote de animais já supera 1/3 do rebanho brasileiro. São mais de três cabeças de boi para cada habitante da Amazônia. A perspectiva é que a Amazônia arrebanhe 200 milhões de cabeças de gado em menos de duas décadas – governo e pecuaristas trabalham, dedicadamente, para isto – e o consumidor apóia, de olhos vendados – porque engole a Amazônia sem nada ver. E viva o Brasil, no Boi-Brasil já há mais bois que gente! Os bois ocupam 25% do território brasileiro – mais área do que as terras indígenas, das quais reclamam tanto estes nossos pecuaristas nacionais.

A pecuária é a principal atividade econômica rural da Amazônia. Não se trata apenas de grandes e médios propriedades (estes são 25 mil famílias com áreas acima de 500 hectares). A maior parte dos 500 mil pequenos proprietários rurais da Amazônia tem na pecuária a sua principal fonte de renda (como forma de poupança, seja pelo fracasso das demais atividades econômicas, seja pela completa incompreensão do que seja a natureza amazônica ou impaciência com a Natureza, preferindo carbonizá-la a conduzir a dança da sustentabilidade).

Lembre-mos que estamos em um país onde a maioria vive em grande carestia. Dois terços da população da Amazônia vive com menos de um salário mínimo. Se não fosse devido o baixo poder aquisitivo do brasileiro o consumo de carne seria pelo menos o dobro.

QUANTO CUSTA PARA A HUMANIDADE ESTE BIFE?

A insistência do modelo mundial de ocupação do solo que privilegia a pecuária é o principal responsável pela fome e desigualdade na área rural do Planeta. A quantidade de água, solos e recursos utilizados para produzir um quilo de carne seria suficiente para alimentar pelo menos 50 pessoas.

A expansão da pecuária é responsável por pelo menos 2/3 dos desmatamentos das florestas tropicais do planeta. Estas já ocuparam 16% do planeta. Hoje ocupam menos de 9%. Da II Guerra Mundial até hoje perdemos mais de 3% das florestas tropicais do planeta. Por quê? Principalmente porque há gente querendo comer carne bovina. A pergunta que fazem os fazendeiros é: quanto o

bife custa no seu prato? A pergunta que deve inquietar o cidadão deste planeta é: “quanto custa de esforço à Humanidade para você ter o luxo de um bife em seu prato?”

A pecuária é o pior empregador que existe no planeta. A miséria brasileira no campo pode ser resumida a uma frase: a pecuária bovina expulsou o homem do campo. Numa grande fazenda na Amazônia, emprega-se diretamente uma pessoa a cada setecentos bois, que ocupa uma área de, pelo menos, 1 mil hectares. A mesma área com agricultura familiar empregaria pelo menos 100 vezes mais, com agrofloresta em permacultura empregaria 250 pessoas!

A pecuária gera pouca renda e esta é praticamente transferida para fora das regiões produtoras. A pecuária é altamente concentradora de renda. Inexiste uma única região do Brasil onde a pecuária promoveu o desenvolvimento com justiça social. Pior, a maior parte dos fazendeiros perde dinheiro com a atividade. Como não sabem fazer contas não percebem que estão ficando mais pobres a cada dia e que pouco poderão oferecer a seus filhos e netos. Os estudos científicos do Imazon apontam que a pecuária é tão ineficiente que, em média, não oferece uma renda superior à da caderneta de poupança. Ou seja, seria mais negócio ao pecuarista vender tudo o que tem e viver do dinheiro aplicado. Por quê, então, optamos pelo boi? Porque não pensamos, somos tão bovinos quanto a ilustre e inocente criatura. Não medimos consequências. Pautamo-nos pelo passado – pelo atavismo. Não questionamos se o que nossos pais e avós fizeram seria o melhor para nós, para nossas famílias e para a Humanidade.

Nem sempre a Humanidade fez escolhas certas. Em sua maioria são escolhas cômodas. Não medimos os resultados. No entanto, estamos diante de uma encruzilhada – ou transformamos a Amazônia em um imenso pasto ou iremos entregar às futuras gerações a mais diversa e bela floresta tropical do planeta. A escolha é sua. E de mais ninguém.

QUINHENTOS ANOS DE ATRASO

Não há por que se assustar com esta responsabilidade. O Brasil é o campeão da falta de percepção ambiental e social, da desigualdade social. A pecuária bovina é sinônimo da história da ocupação do Brasil. Desde que o primeiro europeu colocou seus pés no Brasil, foi seguido pela pata do boi. O vírus da gripe, o boi, a bíblia e a arma de fogo modificaram este continente – difícil saber o que causou mais danos.

O boi é uma fonte de proteínas de baixíssima eficiência energética (converte em carne meros 13% do que come) – de cada 8 kg do que consome, só converte um em carne, metade do que uma ave é capaz, ou 1/3 de um peixe. Com sua pata, compacta o solo, causa erosão e destrói as micro-bacias e o seu consumo traz sérias consequências à saúde.

Para transformar o Brasil no maior pasto do planeta foi preciso “abrir” espaço para este animal. “Mato” (leia-se: floresta tropical com grande diversidade biológica e com mais de 230 povos originais) não alimenta boi. As florestas têm que ceder lugar ao pasto. Poderíamos resumir a história do desaparecimento da Natureza do Brasil em uma única lápide: “virou bife”.

Em 500 anos reduzimos os 1,5 milhão de hectares da Mata Atlântica (floresta tropical atlântica)

a meros 7% de sua área original, a Caatinga para menos de 20% e o Cerrado para menos de 25% de sua área. Pior: a degradação continua, de maneira consistente e acelerada, e pior, patrocinada pelo poder público e boa parte do meio empresarial e apoio da sociedade civil. Insistimos em ocupar novos pastos na Amazônia ao invés de melhorar a produtividade do que já se transformou em pasto no Sul, Centro-Oeste e Sudeste. O Brasil continua um país irresponsável em termos de produtividade na pecuária. Dos 850 milhões de hectares do Brasil, há no país cerca de 220 milhões de hectares de pasto (cerca de 25% do país). Deste total, cerca de 1/3 está na Amazônia - 70 milhões de hectares. A produtividade da pastagem na Amazônia é pífia - 0,7 cabeças/hectare - símbolo da incompetência do pecuarista em compreender e tratar o meio físico amazônico. Vamos lembrar que o Brasil todo possui cerca de 82 milhões de hectares em área plantada!

Resumo de nossa história: o Brasil virou pasto e nossa grande contribuição à humanidade foi substituir a maior floresta tropical do planeta (e os povos que nela vivem) em churrasquinho. Carne com gosto de fumaça, violência e extinção de espécies. Apesar da ditadura militar ter se desmilinguido nos anos 1980, a Amazônia continua sob o domínio do medo, da lei do mais forte, do coronelismo, da grilagem de terra, da corrupção e do incentivo fiscal a quem dele não necessita. Quem manda é o revólver e a motosserra. Um boi vale mais que uma vida.

POR QUÊ?

Porque insistimos em incorrer nos mesmos erros que dos primeiros europeus neste continente, para quem a “pata de vaca” era sinônimo de progresso. O boi é celestial. O mato é o demônio. As religiões continua a endeusar o boi como progresso e não o qualificam na sua verdadeira condição - o belzebu, o diabo. O arame farpado é progresso. A floresta calcinada é progresso. O mugido do boi é progresso. O pasto, que pode ser medido e contabilizado é celestial. O país continua a tratar a Amazônia como uma área ainda não conquistada, onde ninguém habita, um imenso estoque de terra pronto para virar pasto. E mais, a Amazônia como fonte inesgotável de madeira, peixe, ouro, alumínio, energia elétrica etc.

As políticas públicas, e a maior parte das empresas despreza os 100 séculos de convivência com a floresta tropical. Desta aprendizado passo a passo, de descoberta do ser e viver. O Brasil trata as comunidades indígenas, quilombolas e a caboclas como culturas “primitivas”, “bárbaras” e “demoníacas”. O mato, o espaço do desconhecido, do que não pode ser controlado, é o antro do medo, da escuridão. É no mato que estão os piores horrores.

Não haverá aqui uma inversão de valores? Estamos prontos a reconhecer este erro? Ou continuaremos a nos ufanar que temos o maior rebanho comercial do planeta? Que nossos bois são “bois verdes”, comem só capim? Vamos continuar a nos enganar? Seremos honestos com as futuras gerações? Quem está disposto a pensar um novo Brasil? Seremos os bois-de-presépio da vez, que sentam-se na lanchonete e devoram silenciosos seus hambúrgueres?

O DESAFIO

Cabe a nós, e tão somente a nós todos, sermos diligentes e eficientes em propor um novo pacto civilizatório para a Amazônia, capaz de diminuir a pressão sobre os povos e comunidades tradicionais e o meio ambiente. Seus 25 milhões de habitantes, com amplas necessidades de consumo, inclusive de proteínas, demandam respostas rápidas. Afinal, come-se a Amazônia três vezes ao dia, no café-da-manhã, no almoço e no jantar. Deste total, há 7 milhões de habitantes na zona rural, dos quais cerca de 3 milhões vivem em trinta mil comunidades tradicionais, em sua maioria com acesso precário a serviços públicos básicos – de educação, saúde, água, esgotos, energia, segurança e assistência técnica agrícola. Não será hora de nos transformarmos de destruidores em enriquecedores da natureza. Será que não bastam os 72 milhões de hectares já desmatados da Amazônia (área equivalente a toda área agrícola do país) para revolucionarmos nossa compreensão de floresta tropical produtiva? Não será a hora de formarmos agricultores da sustentabilidade (permacultores), criadores de peixe, guarda-parques, guias de ecoturismo, artesãos, madeireiros cuidadosos, extrativistas-da-sustentabilidade, cientistas e estudiosos do saber local? E nós, continuaremos a ser meros telespectadores? Corrigindo, na verdade, somos mais que telespectadores, somos os que financiam este processo, silenciosamente, nas gôndolas de supermercado, nos espetinhos, nos pastéis de carne... Mais do que rebanhos de consumidores, de cabeça baixa, nossa ignorância alimenta a injustiça e a destruição. Aceitamos, silenciosamente, que as coisas continuem como estão. Nós somos os bois escravizados pelo destino voraz do consumo.

MEDIDAS PRÁTICAS PARA O DIA DE HOJE

Você pode mudar a Amazônia a partir de agora. A sua decisão de consumo afetará profundamente o que se produz na Amazônia. Ao nível individual:

Se você come carne, considere diminuir seu consumo. E passe a questionar – o açogueiro, os pecuaristas, os varejistas – pergunte insistentemente: de onde vem a carne? Estou comendo a Amazônia? Ou é um pedaço da Mata Atlântica ou do Cerrado?

Se você mora fora do Brasil – pergunte se é mesmo imprescindível vir carne da Amazônia e das outras florestas tropicais (muitas vezes você come a Amazônia na forma de soja, que ao invés de alimentar pessoas é dado a porcos, galinhas e vacas)?

No nível coletivo nacional:

- Que medidas o poder público brasileiro – federal, estadual, municipal – pode tomar agora para inviabilizar a expansão da pecuária na região? Será aumentar a taxa do imposto territorial rural das áreas de pastagens? Modificar a fórmula de cálculo do imposto de renda dos fazendeiros, fiscalizar com seriedade as questões ambientais, trabalhistas e tributárias da cadeia produtiva da carne na Amazônia? Se não for, quais as medidas a adotar? É preciso debater seriamente a questão.

- Não seria oportuno discutir uma moratória de uma década, onde nenhuma autorização para a queima de pastos, desmatamento, construção ou expansão de frigoríficos e outras atividades relacionadas fosse concedida. Não seria este um tipo de compromisso que um novo presidente da República deveria assumir?
- Não seria oportuno organizar um amplo programa de reeducação para pecuaristas e suas famílias, permitindo que fossem capacitados em técnicas sustentáveis de manejo sustentável e convivência com a floresta, para que dela tirassem maior sustento da pífia renda que lhe oferece a pecuária atual? Afinal, são 2 milhões de pessoas que, de uma maneira ou outra, dependem da renda da pecuária na Amazônia para sobreviver. E no Brasil serão mais de 5 milhões de pessoas! Todos merecem e querem ter uma vida digna para si e seus familiares. A pecuária é apenas o meio de vida que se lhes coube e que sabem trabalhar.

No nível coletivo internacional:

- É preciso discutir a substituição da pecuária bovina, que tanto espaço físico exige, por maneiras mais eficientes de produzir proteínas animais. E este debate, necessariamente passa por adotar medidas imediatas para inviabilizar a continuidade da destruição das florestas tropicais do globo relacionadas à pecuária. Não seria o caso de estabelecer um embargo geral internacional a todo boi exportado de zonas de floresta tropical?

O fato é que, de maneira urgente-urgentíssima, carece olhar a Amazônia de outra forma, não através dos olhos bovinos que esmagaram o nosso futuro nos últimos cinco séculos. É preciso que aceitemos que não somos bois-de-presépio, nem bois-de-piranha, nem massa de manobra de pecuaristas. Somos seres capazes de decidir o que queremos. E queremos justiça social, ambiente saudável, emprego e renda com equidade. Queremos respeito aos povos originais, quilombolas e povos e comunidades tradicionais. Queremos entregar às futuras gerações a Amazônia com a etnodiversidade, a biodiversidade e a diversidade cultural melhor ou igual àquela que recebemos.

RETRATO DA ESCRAVIDÃO NEGRA NA AMAZÔNIA: UM BREVE PANORAMA DA CIDADE DE BELÉM ATRAVÉS DE JOSEPH RIGHINI.

Bárbara da Fonseca Palha

Vestida com uma longa saia azul, com algum desbotamento na barra, e blusa amarela, descalça, levando a cabeça um tabuleiro, uma escrava vendedora caminhava pela Estrada de São José (atual 16 de novembro)¹, uma das três “longas e largas estradas de passeio agradável orladas de renques de árvores Mongubeiras, Taperebazeiros e Larangeiras”², que surgiu na cidade a partir da drenagem do alagado do Piry, no início do século XIX³. Acompanhada de uma criança, um menino, que podia ser seu filho, que trajava algo que mais parecia um farrapo vermelho, puxando inocentemente seu carrinho de madeira, ia a vendedora caminhando em seu labor diário pela Estrada, orlada de um lado e de outro por coqueiros, que proporcionavam alguma sombra aos transeuntes, pois o dia em Belém estava bonito, ensolarado e o céu azul com poucas nuvens⁴.

Esta caracterização de um espaço da capital do Pará possivelmente pode ter feito parte do cenário cotidiano de uma cidade do século XIX castigada por um “sol causticante” em que escravas e escravos negros circulavam diariamente de um lado para outro em suas atividades produtivas⁵. No entanto, este é o cenário de uma parte de Belém, a “Estrada de São José”, retratada na litografia do italiano Joseph Léon Righini, pintor, desenhista, gravador, fotógrafo, cenógrafo e professor, que veio ao Brasil na década de 1850, vindo para o Pará na década de 1860, falecendo em Belém em 1884, e que apresenta uma cena da escravidão na capital da província a partir de uma descrição do que eu penso ter visto da litografia, tomando a cena figurativa como uma cena real, escapando aqui sequência cromática, relações espaciais, proporções, indicações de lateralidade e outros elementos constitutivos da obra⁶.

A obra faz parte de um conjunto de litografias que retratam determinadas estradas, largos e prédios de Belém do Oitocentos, nas quais trabalhadores cativos também aparecem representados, pois faziam parte do cenário de Belém, cidade que caracterizou-se até a primeira metade do século XIX (pelo menos enquanto o tráfico transatlântico configurou-se como legal) como um centro receptor e redistribuidor da mão de obra escrava⁷, vinda da África (em larga medida), de outras capitanias/províncias brasileiras ou mesmo do interior do Pará.

É possível identificar a presença da escravidão negra na Amazônia desde o final do século XVII, quando os africanos começaram a ser introduzidos para fomento da atividade agrícola no antigo estado do Grão-Pará e Maranhão, ainda que de modo incipiente. A partir da segunda metade do século XVIII, com a Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão (1755-1778), houve um incentivo por parte do estado português para a vinda de africanos para a região, sendo inclusive esta “a

razão principal de existência da Companhia”, constituindo a atividade do tráfico como regular⁸. E mesmo com o fim da dita companhia, em 1778, pode-se afirmar que não houve desestruturação da “rota negreira” e estima-se que entre os anos de 1778 e 1820, entraram somente no Pará 35.072 escravos⁹. Tornando a presença dessa população sempre constante na região, como trabalhadores agrícolas, vaqueiros, domésticos, artífices, pedreiros, carregadores, etc, ocupando diversos espaços físicos do Grão-Pará.

Na cidade de Belém, era comum encontrar escravos trabalhando em diferentes atividades, principalmente como prestadores de serviços. Escravas que trabalhavam na mercancia ambulante eram comuns na cidade desde a primeira metade do século XIX (ou antes) e, a partir da década de 1840, com o estabelecimento de uma imprensa mais regular¹⁰, apareciam retratadas em anúncios classificados de jornais para venda ou compra, como “huma Preta de boa conducta, a qual sabe lavar, cozinhar e he excellente quintadeira”, que estava à venda na Rua dos Mártires, número 13¹¹; ou sendo solicitadas para aluguel: “Quem tiver e quizer allugar hum escravo ou escrava, que saiba vender na rua, queira dirigir-se a Antonio Marques de Carvalho, que dirá com quem tratar”¹².

A mercancia ambulante era uma dentre as possíveis atividades realizadas por trabalhadoras escravas na capital da província, visualizadas através dos anúncios publicados nos jornais que circulavam na cidade, desde a primeira metade do Oitocentos. A relação de trabalho estabelecida entre senhores (as) e cativos (as), no que condiz a prática da venda ambulante e outras atividades desenvolvidas no espaço urbano, podia estar baseada no ganho ou aluguel.

No aluguel, o senhor recebia pelo valor de seu escravo ou escrava alugada a um terceiro e ficava para si com todo o pagamento. Já no ganho, havia entre escravos e proprietários uma negociação implícita sobre o seu funcionamento, no que condiz aos jornais (pagamento em dinheiro pela atividade desempenhada) que podiam ser acumulados pelos cativos, pois ficavam para si com uma parte dos rendimentos recebidos pela atividade executada.

Através de um acordo verbal, era permitido ao escravo acumular alguma renda (pecúlio) e da mesma podia, dentre outras coisas, habitar longe da moradia de seu proprietário e com sorte e boa vontade de seu senhor arcar com a compra de sua alforria¹³. Vale destacar ainda que esse acúmulo ou pecúlio, já era praticado antes mesmo da promulgação de uma legislação que o tornou legal, aprovada na segunda metade do século XIX, no ano de 1871, isto é, a Lei Rio Branco ou 28 de Setembro, mais popularmente conhecida como Lei do Ventre Livre. O artigo 4º da referida lei diz o seguinte sobre o acúmulo de pecúlio: “É permitido ao escravo a formação de pecúlio com o que lhe provier de doações, legados e heranças, e com o que, por consentimento do senhor, obtiver do seu trabalho e economias. O Governo providenciará nos regulamentos sobre a colocação e segurança do pecúlio ¹⁴”.

Além de vendedoras, as cativas podiam trabalhar como lavadeiras, cozinheiras, engomadeiras, costureiras, em serviço doméstico, como amas de leite e em serviço de roça ou lavoura¹⁵. Dentre as mesmas, a atividade de lavadeira apareceu em maior número de anúncios pesquisados¹⁶.

Era dia, o céu estava azulado, mas havia muitas nuvens e alguns pássaros também. Num largo terreno descampado, cercado por edificações grandes e pequenas, um grupo de pessoas encontrava-se em volta do poço público do Largo do Quartel (atual Praça da Bandeira)¹⁷. Dentre essas pessoas três mulheres escravas, vestidas duas de vermelho, outra de amarelo, carregavam na cabeça, cada uma, pipas de água que haviam retirado do poço. Havia também uma quarta mulher escrava, vestida com uma roupa amarela, sentada próxima ao poço esperando por sua vez de utilizar a água, enquanto um homem vestido com uma blusa azul retirava a água do local. Ao longe, uma escrava lavadeira caminhava em sentido contrário ao do poço com uma muda de roupas recém-lavadas¹⁸.

Mais uma vez depara-se com uma cena que poderia fazer parte do cotidiano da escravidão negra em Belém no século XIX, retratando trabalhadores envoltos com a água, sua forma de abastecimento e utilidade. E mais uma vez é apresentada uma cena do “panorama” da cidade litografado por Joseph Righini.

Escravas lavadeiras foram motivo de destaque na narrativa do naturalista inglês Henry Walter Bates que viajou a Belém, no ano de 1848. Em um dos passeios que fez pela cidade, acompanhado pelo também naturalista Alfred Russel Wallace, caminhando pela Estrada das Mongubeiras (atual Avenida Almirante Tamandaré)¹⁹, surgida juntamente com a Estrada de São José, retratada por Righini, e a Estrada de São Matheus (atual Travessa Padre Eutíquio)²⁰, Bates pode testemunhar a atividade dessas trabalhadoras em um conjunto de poços públicos que abasteciam a cidade.

Segundo o viajante: “Nesse local é lavada toda a roupa da cidade, trabalho esse que é feito por um bando de tagarelas escravas negras”. Identificou ainda, no mesmo local, outros trabalhadores, escravos ou livres, que eram responsáveis pela distribuição da água na capital do Pará: “aí também são enchidas as carroças de água, constituídas de pipas sobre rodas, puxadas por bois (...) essa parte da cidade se enche de animação. Grupo de vociferantes negros e quizilentos galegos – proprietários do carros-pipas – discutem entre si continuamente, enquanto vão tomando os seus tragos matinais nos sujos botequins das esquinas”²¹.

Possivelmente, o conjunto de poços públicos ao qual se refere Bates, podia ser o conjunto de poços denominado “Pau d’água”, localizado na Estrada de São Jerônimo (atual José Malcher)²², que, ao longo do século XIX, constitui-se na “principal fonte de captação de água potável para a população de Belém,” independente da condição socioeconômica de seus moradores. A importância dos poços relaciona-se com o contexto em que vivia a população da cidade de Belém, dependente da água retirada de poços, rios ou igarapés, quando não existia ainda um sistema de abastecimento canalizado de água, pelo menos até o ano de 1883, quando foi inaugurado o sistema de abastecimento, através da Companhia das Águas do Gram-Pará²³. A atividade de lavagem de roupas demandava tempo e cuidado por parte das escravas lavadeiras. Segundo a historiadora Conceição de Almeida, a lavagem de roupas dependia das saídas das lavadeiras até os lugares de acesso a água que poderiam ser os poços, rios ou

igarapés, atividade que podia demandar o dia inteiro, pelas suas próprias características. Era preciso, após a lavagem, esperar a roupa secar, retirá-la das cordas, arrumá-la e transportá-la cuidadosamente pelas ruas, até o local onde seria passada e engomada. O cuidado no transporte da roupa lavada poderia evitar momentos de desassossego e contrariedade às lavadeiras, pois caso as peças fossem alvejadas com respingos de lama e similares indesejáveis, elas precisariam repetir todo o processo da lavagem²⁴. Ao retornarem aos lares com as roupas já limpas, tinham que engomá-las, ainda que “sofrivelmente”, como a preta Roza, que estava sendo anunciada para venda pelo Capitão Francisco de Almeida da Costa Soutto Maior²⁵. Mas havia ainda a escrava que “engomava lizo”²⁶ e outra que “paça roupa a ferro”²⁷.

O olhar do italiano Joseph Léon Righini, acerca da capital do Pará, configura-se como o olhar de tantos outros viajantes estrangeiros que vieram a Belém, ao longo do século XIX, imbuídos pelo imaginário acerca do “mundo edênico” como a região amazônica, e o Brasil como um todo, era vista pelos estrangeiros, desde os tempos de conquista e colonização. Ao longo do Oitocentos, podem-se citar alguns nomes, entre tantos viajantes que vieram a Amazônia e se estabeleceram na região por algum período de tempo e por diferentes motivos.

Os já citados naturalistas Bates e Wallace vieram conhecer a fauna e a flora da região, recolher amostras, espécimes, estudar de modo minucioso as formigas, como o fez Bates, e não puderam deixar de caracterizar o cotidiano da população que vivia na Amazônia, entre os quais, os escravos negros²⁸. Outros vinham se aventurar, como o francês Paul Marcoy²⁹, que teceu os comentários mais “curiosos” sobre cabelos, cor de pele, vestimentas da população negra habitante da capital paraense. Vieram padres, como o norte-americano Daniel Kidder, que legou um testemunho espacial sobre a Belém recém-saída de uma Cabanagem³⁰. E havia ainda aqueles que “fugiam de aborrecimentos” e da “perturbação súbita de nossos hábitos”, como o fez François Biard, que viajou ao Brasil entre 1859 e 1861, e estando em Belém, no centro da cidade, ficou admirado quando “vira gente de cor trajar com tanto requinte”³¹.

Todos procuraram destacar, de alguma maneira, em suas narrativas ou obras de arte, ainda que em tempos diferentes, características de uma cidade escravista, em crescimento espacial e marcada pela miscigenação da sua população, “desde o índio puro até as mais variadas formas de mestiçagem com pretos e brancos,”³² contribuindo para essa mistura o africano traficado e escravizado.

Righini não pôde deixar de representar, por sua vez, a presença de trabalhadores escravos pela “Estrada de São José” e no “Largo do Quartel”, envoltos em atividades como a da mercancia ambulante, que propiciavam às cativas uma maior mobilidade espacial pelas ruas da cidade e certa “liberdade” no modo como praticavam a atividade, podendo inclusive estar acompanhadas de seu filho; e da lavagem de roupas, possível a partir da retirada de água do poço público existente no referido Largo, espaço de sociabilidade em que se pode identificar diferentes categorias de trabalhadores, escravos e/ou livres, que podiam, assim como os trabalhadores do poço de Bates, estar “tagarelando”, “vociferando” ou sendo “quizilentos”.



J. León Righini

Estrada de São José - Panorama do Pará em Doze Vistas
Litografias doadas ao Centro de Memória da Amazônia, do acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin.

Largo do Quartel - Panorama do Pará em Doze Vistas
Litografias doadas ao Centro de Memória da Amazônia, do acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin.

Utilizando a arte como registro e representação de um determinado cotidiano ou realidade, Joseph Righini legou à posteridade (salvo a intenção do artista), através de suas litografias, uma fonte para estudos históricos, através dos quais se torna possível alguma inquirição sobre a cidade e sua configuração espacial; a cidade e seus habitantes; e a escravidão negra na cidade, caracterizada pelos seus atores, as trabalhadoras cativas, intrínsecas aos “largos” e “estradas” retratados pelo artista.

-
- 1 CRUZ, Ernesto. *Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações*. Belém: CEJUP, 1992, p. 17.
 - 2 BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Grão-Pará*. Coleção Amazônia. Série José Veríssimo. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 255.
 - 3 O alagado do Piry era uma espécie de terreno pantanoso, localizado nos arredores de Belém, que nos primeiros anos de colonização portuguesa funcionou como uma defesa natural da cidade, devido ter sido construída entre o referido alagado e o rio Pará a fortaleza que com o passar do tempo se desdobraria na cidade de Belém. A drenagem do Piry foi iniciada no início do século XIX e contribuiu para a expansão da cidade. Ver em: PALHA, Bárbara da Fonseca. *Escravidão negra em Belém: mercado, trabalho e liberdade (1801-1850)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.
 - 4 Panorama do Pará em Doze Vistas, série de litografias de J.L. Righini, 1867. Biblioteca Guita e José Mindlin, cedidas ao Centro de Memória da Amazônia (CMA).
 - 5 BIARD, Auguste François. *Dois anos no Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004, p. 137.
 - 6 BAXANDALL, Michael. “Linguagem e explicação”. In: _____. In: *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 31-44.
 - 7 MAIA, José Maia Bezerra Neto. *Escravidão negra no Grão-Pará (sécs. XVII-XIX)*. Belém: Paka-Tatu, 2001.
 - 8 MAIA, José Maia Bezerra Neto. *Escravidão negra no Grão-Pará (sécs. XVII-XIX)*. 2ª Edição. Belém: Paka-Tatu, 2012.
 - 9 Idem.
 - 10 A circulação do jornal *Treze de Maio*, a partir de 1840, tornou a atividade da imprensa mais regular na capital da província. O fato foi publicado em Relatório de Governo no mesmo ano: [...] entendendo que a Província necessitava gozar dos fructos da liberdade de Imprensa, não duvidei anima-la, fazendo aparecer o periódico 13 de Maio [...]”. *Discurso Recitado pelo Exmo. Snr. Dr. João Antonio de Miranda no acto de dar posse da Presidência dessa Província ao Exmo. Snr. Vice Almirante Tristão Pio dos Santos, no dia 4de novembro de 1840, Pará: Typografia de Santo & menor, Rua d’Alfama, n. 39*. Ver em <http://brazil.crl.edu>
 - 11 *Treze de Maio*, 18 de dezembro de 1842, n. 165.
 - 12 *Treze de Maio*, 24 de janeiro de 1849, n. 869, p. 4, Seção “Avizos”.
 - 13 DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 132.
 - 14 MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, pp. 238-239.
 - 15 Os jornais pesquisados, entre os anos de 1840 a 1849, foram o *Treze de Maio* (1840 a 1849), O *Paraense* (1843 e 1844), O *Echo Independente* (1849), O *Planeta* (1849), O *Publicador Paraense* (1841 e 1849). Biblioteca Pública do Estado do “Arthur Vianna” (CENTUR) e Biblioteca “Fran Paxeco” do Grêmio Literário e Recreativo Português. Ver: PALHA, op.cit.
 - 16 Através de pesquisa nos jornais já citados, pude analisar 207 anúncios de venda, compra, aluguel e leilão que citavam trabalhadoras cativas, dentre os mesmos 53 (25,6%) referiam-se a escravas lavadeiras. Ver: PALHA, op. cit.
 - 17 CRUZ, op. cit., p. 105
 - 18 Panorama do Pará em Doze Vistas, série de litografias de J.L. Righini, 1867. Biblioteca Guita e José Mindlin, cedidas ao Centro de Memória da Amazônia.
 - 19 CRUZ, op. cit, p. 79.
 - 20 CRUZ, op. cit., p. 63.
 - 21 BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979, p. 14.
 - 22 A Avenida José Malcher também já foi chamada de Estrada do Pau d’água. Ver em: CRUZ, op. cit., p. 80.
 - 23 SILVA, Ivo Pereira da. *Terra das Águas: uma história social das águas em Belém, século XIX*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2008.

- 24 ALMEIDA, Conceição Maria da Rocha. *As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, p.189.
- 25 *Treze de Maio*, 28 de janeiro de 1846, n. 575.
- 26 *Treze de Maio*, 21 de Junho de 1843, n. 320.
- 27 *Treze de Maio*, 26 de dezembro de 1840, n. 63.
- 28 Os naturalistas ingleses Henry Walter Bates e Alfred Russel Wallace vieram para o Brasil em 1848 e tinham o objetivo de recolher material zoológico e botânico. Estiveram na Amazônia entre os anos de 1848 a 1859 e 1848 a 1852, respectivamente.
- 29 Paul Marcoy ou Laurent Saint-Cricq era um pintor francês que se empreendeu, na década de 1840, em viagens pela América do Sul, viajando por lugares como Chile, Bolívia e Peru. No ano de 1846 partiu do litoral do Peru em direção a Belém, aonde chegou em 1847.
- 30 Daniel Parish Kidder era um pastor metodista norte-americano que viajou para o Brasil na década de 1840, dado ter recebido pela Sociedade Bíblica Americana a missão de difundir a leitura da Bíblia em terras sulamericanas.
- 31 BIARD, op. cit., p. 138.
- 32 KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do Norte do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980, p. 185.

FONTES

DOCUMENTAÇÃO IMPRESSA

Jornal Treze de Maio (1840-1841/ 1843-1849)

DISCURSOS, FALAS E RELATÓRIOS:

<http://brazil.crl.edu>

Discurso Recitado pelo Exmo. Snr. Dr. João Antonio de Miranda no acto de dar posse da Presidência dessa Província ao Exmo. Snr. Vice Almirante Tristão Pio dos Santos, no dia 4de novembro de 1840, Pará: Typografia de Santo & menor, Rua d'Alfama, n. 39.

IMAGENS

www.ufpa.br/cma

Panorama do Pará em Doze Vistas, série de litografias de J.L. Righini, 1867. Biblioteca Guita e José Mindlin, cedidas ao Centro de Memória da Amazônia (CMA).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Conceição Maria da Rocha. *As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Grão-Pará*. Coleção Amazônia. Série José Veríssimo. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.

BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

BAXANDALL, Michael. "Linguagem e explicação". In: _____. In: *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 31-44.

CRUZ, Ernesto. *Ruas de Belém: significado histórico de suas denominações*. Belém: CEJUP, 1992.

BIARD, Auguste François. *Dois anos no Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

KIDDER, Daniel Parish. *Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do Norte do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

MAIA, José Maia Bezerra Neto. *Escravidão negra no Grão-Pará (sécs. XVII-XIX)*. Belém: Paka-Tatu, 2001.

MAIA, José Maia Bezerra Neto. *Escravidão negra no Grão-Pará (sécs. XVII-XIX)*. 2ª Edição. Belém: Paka-Tatu, 2012.

MOURA, Clóvis. *Dicionário da Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PALHA, Bárbara da Fonseca. *Escravidão negra em Belém: mercado, trabalho e liberdade (1801-1850)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2011.

SILVA, Ivo Pereira da. *Terra das Águas: uma história social das águas em Belém, século XIX*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2008.

OS MONUMENTOS MEGALÍTICOS PRÉ-HISTÓRICOS DO AMAPÁ

João Darcy de Moura Saldanha^I

Mariana Petry Cabral^{II}

O ano era 1895, e aquela era a primeira escavação arqueológica em terras amapaenses. Lá estava Emílio Goeldi (1859-1917), a serviço do Museu Paraense, organizando uma expedição científica ao que na época era um território contestado entre o Brasil e a França, no litoral atlântico do Amapá. Um militar, o Tenente-Coronel Aureliano Pinto de Lima Guedes (1848-1912), era o responsável pelo serviço arqueológico. Intrigado com uma grande pedra erigida entre dois blocos rochosos no chão, inserido no alto de um morro junto ao rio Cunani eles realizaram a primeira pesquisa nestes sítios que posteriormente seriam conhecidos como os “Megalitos do Amapá” (Goeldi, 2005).

Apesar de conhecidos desde o final do século XIX e referenciados na bibliografia arqueológica desde então, através de várias pesquisas pontuais, foi apenas recentemente que pesquisas sistemáticas nestes sítios arqueológicos tiveram início (Cabral e Saldanha, 2008), ajudando a recontar a história de grupos indígenas amazônicos que habitaram a região do Amapá no passado remoto.

O que hoje chamamos de megalitos do Amapá são sítios arqueológicos encontrados ao longo de uma faixa de terra na porção do litoral atlântico deste estado, entre a linha de costa e as porções de terra firme no interior, na região de campos.

Os sítios são formados por conjuntos de blocos de rocha granítica, de variados tamanhos e organizados em diversas composições. Muitos blocos têm claras evidências de formatação, como lascamentos nas bordas, indício de preocupações com a forma das peças, mas há também blocos sem estas cicatrizes. A quantidade de blocos usados na construção das estruturas megalíticas é variável: há estruturas formadas por menos de dez blocos, enquanto outras passam de uma centena. Estes blocos, na maioria das vezes, formam um círculo no topo de colinas. No interior destes recintos circulares são encontrados poços escavados intencionalmente para guardar restos funerários, alguns contendo uma refinada cerâmica utilizada como urna ou acompanhamento.

I Núcleo de Pesquisa Arqueológica | Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá

II Núcleo de Pesquisa Arqueológica | Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá

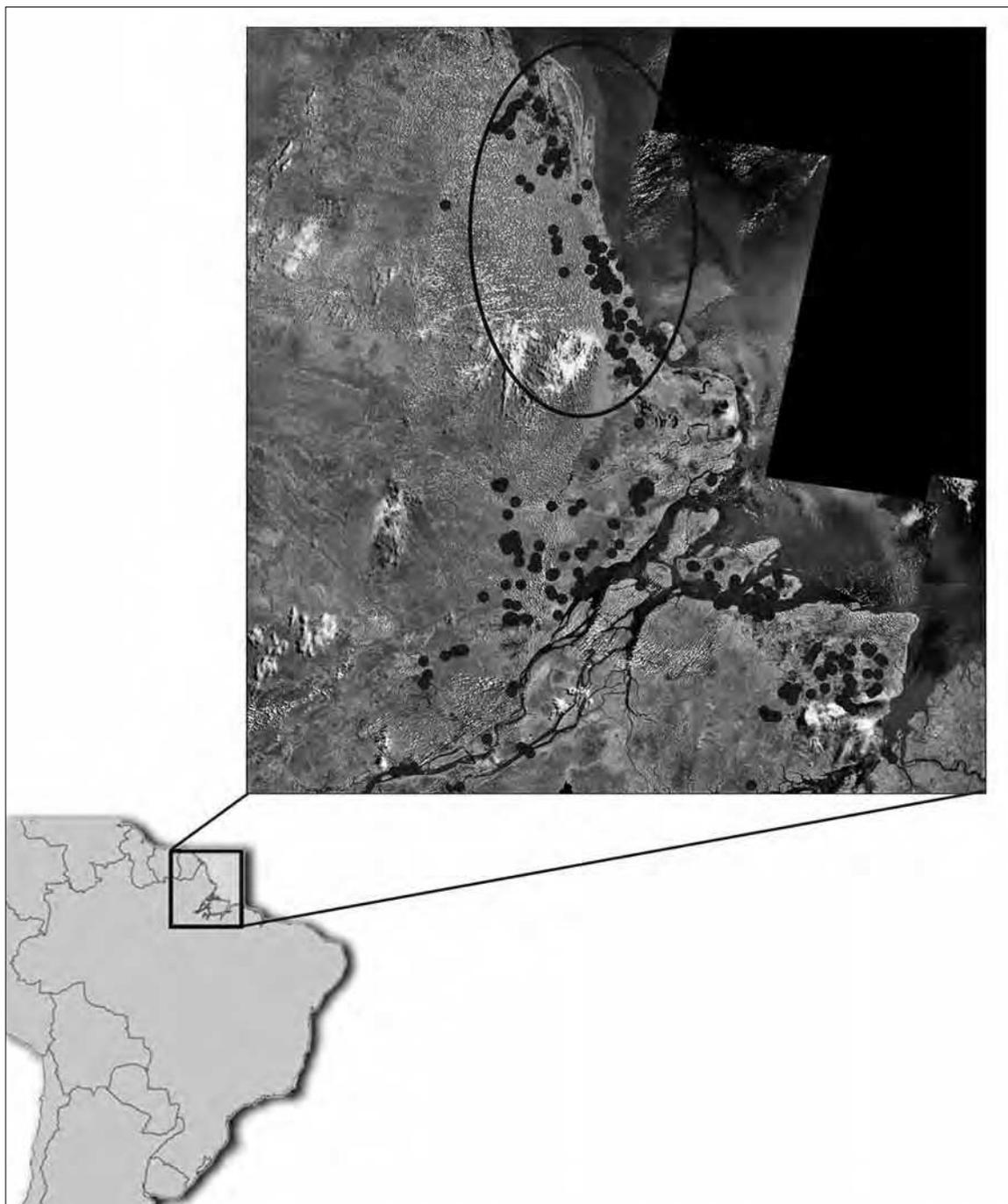


Figura 01: Mapa de distribuição dos sítios no estado do Amapá, com indicação da dispersão dos megalitos



Quem seriam os índios que talharam grandes blocos de rocha para compor estes monumentos? Passado mais de um século, muitas respostas ainda seguem no limbo. A retomada de pesquisas arqueológicas na área começa a trazer novos dados para contar essa história. Hoje sabemos que os construtores dos megalitos habitaram a região desde cerca de 2000 anos atrás, e suas cerâmicas são denominadas pelos arqueólogos como fase “Aristé” (Meggers & Evans 1957). Esta ocupação indígena, reconhecida pela cerâmica Aristé, se estende ao longo da costa atlântica do Amapá, desde a foz do rio Amazonas, até o rio Approuague, já na Guiana Francesa (Rostain, 1994). Datada a partir do século I e durando até o período colonial, esta fase possui uma grande duração, chegando a mais de 1000 anos.

Apesar desta longa duração, existem diferenças cronológicas, indicadas por variações no estilo cerâmico e na forma dos sítios arqueológicos, o que ajuda os arqueólogos a perceber mudanças históricas vividas por estes grupos. Como veremos a seguir, o surgimento dos megalitos, associados a uma cerâmica com elaboradas pinturas policrômicas, é um indicador de um importante processo cultural ocorrido no entorno do século X DC.

Inicialmente a cerâmica Aristé é caracterizada pela presença de apliques zoomorfos (com forma de animal), modificações incisadas e ponteadas, principalmente localizadas nas bordas das vasilhas, além de possuir tempero de quartzo na cerâmica (Rostain, 1994). Datado do início da era cristã, este estilo irá durar até o século X.

Os padrões de assentamento deste período inicial são recorrentes: grandes aldeias, algumas com mais de 20.000 metros quadrados, com a construção de diversas casas, como atestado pela profusão das marcas de esteios encontradas nas escavações. Muitos destes sítios possuem evidências de um esforço coletivo de seus habitantes, levando à construção de grandes fossos que delimitam o espaço ocupado. Os fossos são algumas vezes interrompidos por elevações de terra, interpretadas como entradas para o interior destes recintos. Foram ainda documentados negativos de postes, sugerindo a existência de paliçadas. Todas estas evidências parecem apontar para um caráter defensivo destas estruturas (Mestre, 1997).

Em torno do ano 1000 DC, o quadro parece mudar dramaticamente: as aldeias tornam-se bastante pequenas e simples; de outro lado, acontece uma verdadeira explosão de sítios cerimoniais e funerários, com o surgimento dos monumentos megalíticos. Ao mesmo tempo, cerâmicas policrômicas bastante elaboradas entram em cena.

Entre as cerâmicas policrômicas que surgem, algumas das mais marcantes são as urnas antropomorfas. Tais urnas contêm apliques de argila formando olhos, narizes, orelhas, sobrelhas e braços. Lado a lado com as peças antropomorfas, temos a presença de urnas zoomórficas ou, na maioria das vezes, simplesmente lisas, sem decoração. Tais diferenças nas urnas funerárias poderiam estar ligadas ao papel social das pessoas dentro do grupo.

Associado ao surgimento destas urnas, os monumentos megalíticos começam a ser erigidos. A maior parte dos sítios megalíticos é formada pelo arranjo circular de grupos de blocos de granito em posições horizontal, vertical ou inclinada, dispostos no topo de colinas. Os tamanhos



Figura 03: Urna policrômica antropomorfa da fase Aristé | 171

e composições são variáveis. Algumas estruturas são pequenas, com menos de 10 metros de diâmetro, formadas por blocos medindo menos de um metro. Outras podem medir mais de 30 metros, sendo compostas por blocos de até 4 metros de altura.

Uma análise espacial foi realizada com objetivo de entender as diferenças nos tamanhos em uma área piloto, próxima à atual cidade de Calçoene, onde um amplo levantamento de sítios arqueológicos permitiu a identificação 33 sítios megalíticos em uma área de 30x20 kms. Os sítios megalíticos aparecem agrupados por bacias hidrográficas e estão regularmente espaçados. Considerando as diferenças nos tamanhos das estruturas e suas distribuições, podemos sugerir uma distribuição hierárquica de sítios, com a ocorrência de apenas 3 grandes estruturas (mais de 25 m) cercadas por outras muito menores (menos de 20m).

Para compreender melhor estas distribuições, escavações em sítios junto ao Igarapé Rego Grande, no município de Calçoene, foram realizadas. Neste local, em uma área medindo 2km x 600m, existe um complexo cerimonial envolvendo cinco estruturas megalíticas com diferentes tamanhos. Quatro destas estruturas foram objeto de escavações arqueológicas. Estas investigações mostraram que as diferenças em tamanho das estruturas também refletem diferenças nas deposições de objetos e, portanto, dos mortos ali colocados. As menores estruturas megalíticas possuíam deposições mais simples em poços funerários, como urnas lisas e, em alguns casos, o sepultamento direto de ossos humanos em uma câmara lateral.

A maior estrutura, que forma o sítio arqueológico Rego Grande, no entanto, era formada por variadas deposições de diferentes tipos, mostrando que as performances envolvidas nestas deposições não se limitam à colocação das peças dentro dos poços, havendo casos de re-abertura e manipulação de seu conteúdo. Além disso, no entorno dos poços e de suas adjacências, outras peças são manipuladas e depositadas, muitas vezes com quebras intencionais dos potes e massiva deposição de fragmentos cerâmicos sobre as tumbas. Mesmo com intenso uso deste monumento, apenas onze poços funerários lá existem, conforme atestado por pesquisas geofísicas (Cabral e Saldanha, 2009). Isto parece indicar que as pessoas lá enterradas deviam ser figuras importantes, talvez chefes políticos ou religiosos.

Além do intenso uso desta estrutura maior, outra característica única é o alinhamento de alguns de seus blocos com o sol, durante o solstício de dezembro. Esse fenômeno solar ocorre duas vezes ao ano, e refere-se às posições extremas do sol ao sul a ao norte do Equador.

O solstício de dezembro marca o momento em que o sol está na sua posição máxima ao sul, atingindo a superfície da terra na região de Calçoene a uma inclinação aproximada de 67°. Esta é também a inclinação de um dos blocos de rocha, que alinhado com o sol fica sem sombra nas laterais. Como isto só ocorre durante o solstício, este bloco serve como um marcador deste fenômeno celeste. Outro marcador é o alinhamento de dois blocos com o nascer do sol desta data, que surge por trás das pedras. O solstício era com certeza uma data importante.

Assim como as diferenças nas cerâmicas funerárias parecem marcar diferentes papéis sociais das pessoas, os locais onde elas podem ser enterradas também parecem variar. Enquanto



Figura 4: Estrutura megalítica de pequenas dimensões no igarapé Rego Grande

Fig 5: Grande estrutura megalítica no igarapé Rego Grande | 173



a maioria dos mortos era enterrada em estruturas megalíticas pequenas e mais simples, ou ainda em cavernas naturais, alguns poucos poderiam ser depositados na grande estrutura. A intensidade de deposições de cerâmica nos poucos poços funerários lá encontrados ainda indica que estas poucas pessoas deveriam ser bastante importantes.

Os grupos construtores de megalitos entram em contato com os europeus a partir do século XVI. Estas sociedades viviam em uma área freqüentemente visitada pelos europeus, mas menos perturbada, ao menos no início, pela conquista européia. A Foz do Amazonas, localizada mais ao sul, no entanto, rapidamente transformou-se em um campo de batalha entre portugueses e outros europeus. Com isto, hostilidades tradicionais entre grupos indígenas foram exacerbadas, e doenças epidêmicas levaram a um impressionante declínio da demografia indígena no foz do Amazonas. O território Aristé, no entanto, graças a uma localização relativamente distante desta área de conflito, permitiu a sobrevivência desta cultura por mais tempo.

No entanto, novos elementos entram em uso na cultura material: os lugares cerimoniais e funerários agora apresentam, juntamente com as tradicionais urnas funerárias, itens de troca com os europeus, como contas de vidro, louças, e instrumentos de ferro. Pela cronologia destes itens, estes locais continuam em uso até o século 18.

Estudos históricos e etnográficos sugerem que, neste período, pode ter existido, nesta região, uma grande confederação de clãs, autônoma e refratária a todo tipo de intrusão. Apesar dessa organização, a escravidão e a violência impostas pelos invasores obrigaram esses povos a se reorganizar. Re-arranjados, eles pararam de reproduzir sua cultura da forma antiga. O rico patrimônio cultural que herdamos desse período, como a cerâmica Aristé e os monumentos megalíticos, deixaram de ser produzidos.

No entanto, alguns dos atuais indígenas habitantes da região do baixo rio Oiapoque, como os Palikur, podem ser descendentes desses antigos povos, que seguem criando novas maneiras de pensar e expressar suas culturas.

REFERÊNCIAS

Cabral, M. P. & J. D. M. Saldanha. 2008. Paisagens megalíticas na costa norte do Amapá. *Revista da SAB*. 21(1): 9-26.

Cabral, M. P. & J. D. M. Saldanha. 2009. Note sur des structures mégalithiques en Guyane Brésilienne, Amapá. *Journal de la Société des Américanistes*. 95(1): 97-110.

Goeldi, E. 1905. Excavações Archeologicas em 1895. 1ª parte: As Cavernas funerarias artificiaes dos indios hoje extinctos no rio Cunany (Goanany) e sua ceramica. *Memórias do Museu Goeldi*: 1-45+estampas.

Meggers, B. J. & C. Evans. 1957. Archaeological investigations at the mouth of the Amazon. *Bulletin of the Bureau of American Ethnology* 167: 1-664.

Mestre, M. 1997. Les Sites à Fossé de Guyane Française. Dissertação de Mestrado. Université Toulouse Le-Mirail, Toulouse, 60.

Rostain, S. 1994. *L'Occupation Amérindienne Ancienne Du Littoral de Guyane*. Tese de Doutorado. Centre de Recherche en Archaeologie Precolombienne(CRAP). Paris: Université de Paris I.

AMAZÔNIA, A CÓLERA DOS DEUSES.

Ernani Chaves¹

Era uma vez o El-Dorado, de localização imprecisa, mas revestido de uma única certeza: lá, todos se vestiam de ouro e tudo reluzia a ouro, o ouro brotava da terra e das fontes de água. Esta narrativa alimentou a fascinação, o espanto, mas principalmente a cobiça do colonizador espanhol desde sua chegada a América. Gonzalo Pizarro, o governador de Quito não hesitou: ele próprio comandou uma expedição em busca dessa terra coberta de ouro, em 1541. Eram aproximadamente quatro mil índios e duzentos e vinte espanhóis.¹O dominicano Frei Gaspar de Carvaral, amigo e conterrâneo de Pizarro, participou da segunda etapa da expedição, na qual também estava Francisco Pizarro e que acabou por atingir, depois de uma série de peripécias, que inclusive quase custou a vida de Frei Gaspar, a foz do Amazonas. Frei Gaspar escreveu uma espécie de Diário, que alimentou mais ainda os sonhos e as fantasias dos que procuravam, no Novo Mundo, tesouros prometidos desde as primícias da civilização ocidental. Desse Diário surgiu o roteiro de “Aguirre, a cólera dos deuses”, filme dirigido pelo alemão Werner Herzog, em 1972. As imagens tão contundentes deste filme mostram a implacável luta do homem contra a natureza, daquele que não sacrifica sua volúpia de cobiça por nenhum perigo que possa por em causa sua própria sobrevivência. Ao final destas duas expedições, a dos colonizadores espanhóis no século XV e o das personagens no filme de Werzog, que retomou cinco séculos depois a crônica de Frei Gaspar, o El Dorado continuou desconhecido. Mas, os ecos dessa narrativa de fartura, riqueza e esplendor continuaram ressoando através dos séculos.

Procuro, na minha memória, uma data. Sei apenas que era um domingo, o último domingo de janeiro de 2011. Cedo, perto das 8 horas da manhã consigo chegar na Rodoviária de Parauapebas. Nesta cidade, conhecida por ficar ao pé da Serra de Carajás, sede de um conhecido projeto de mineração no sudeste do Pará, funcionou um Curso de Licenciatura em Filosofia, sob a responsabilidade de minha Faculdade e gerido com recursos da Prefeitura da cidade. Naquele domingo, para tentar suportar o tédio e a preguiça, fui visitar um ex-aluno e amigo em Marabá. A viagem, me disseram, duraria por volta de duas horas. Foi fácil pegar uma van que fazia a linha regular entre as duas cidades e iniciar a viagem. Acomodado no transporte absolutamente lotado (éramos mais ou menos dez passageiros), aos poucos, na medida em que as paradas se sucediam no caminho, me dei conta do percurso que estava fazendo pela primeira vez.

¹ Faculdade de Filosofia/UFPA

De início, Curianópolis, homenagem (sic!) a um coronel do Exército brasileiro, cujo nome está intrinsecamente associado à caça e ao massacre dos guerrilheiros do Araguaia, entre 1972 e 1974 e posteriormente a Serra Pelada, que foi considerado o maior garimpo a céu aberto do mundo e que durante a década de 1980 provocou uma verdadeira “corrida do ouro” àquela região. E, logo em seguida, chegamos a Eldorado de Carajás. Na justaposição desses dois nomes, cruzamento entre passado e presente, as imagens do mítico El Dorado retornam, como num devaneio: a mesma busca pela fortuna, o ouro fazendo corações e mentes brilharem, as doenças, os perigos da natureza, as noites de tempestade, a longa espera pelo tempo bom, como se céus e terra se fechassem aos homens. Quase 10 da manhã, sol quente, a chuva só cairia à tarde, espremido literalmente, eu olhava pela janela da van a modorrenta rua principal da cidade que margeia a rodovia, quase deserta num domingo.

Quanto mais nos dirigimos na direção de Marabá, mais sou atropelado por imagens. As da televisão, o tiroteio, o sangue, os gritos, as crianças correndo, o massacre sujando a terra sem lei. Depois, uma fotografia de Sebastião Salgado, corpos estendidos em cima de um caminhão, outras, de corpos no Instituto Médico Legal de Marabá. 19 mortos, mais de 70 feridos num confronto entre os Sem-Terra da região e a PM do Pará. Eu queria saber onde era a Curva do “S”, a curva fatal. Queria olhar, mesmo que rapidamente, o monumento em homenagem aos mortos. Não foi possível, a parada no “S” foi rápida, o entra e sai de passageiros, a jovem irrequieta próxima de mim que contava em alto e bom som suas desventuras amorosas, tudo isso abafou os murmúrios que vinham de um passado nem tão distante assim, murmúrios de lamentações que pareciam para sempre perdidas.

Na volta de Marabá, quis o destino que eu viesse no banco da frente da Kombi (não era mais uma Van), sentado ao lado do motorista animado e falante. Puxei conversa. Perguntei de onde vinha, quanto tempo estava na região, pois seu sotaque nordestino era inconfundível. Do Maranhão, veio na década de 1980, “queria ficar rico”, trabalhou duro no garimpo, achou muito ouro, ganhou dinheiro, gastou tudo com farra, mulher, pagando dívida dos amigos. Restou um quartinho e a Kombi. A mulher, cansada das traições, pegou os filhos e voltou pró interior do Maranhão. Não via os filhos faz tempo. Trabalha duro, de sol a sol na estrada. Perguntei-lhe do massacre, queria que ele parasse um pouquinho, me mostrasse o “S”, eu queria ver o Memorial. Naquele dia fatídico, 17 de abril de 1996, ele estava “no Peba”.² Quando soube da notícia ficou triste, “aquela gente não tinha onde morar, nem o que cumê”; “os que num morreram, ficaram aleijado, uns mancam, outros ficaram muito fraquinho, num dá nem prá trabalhar”. Ele falava relativamente alto, mas feliz por me contar um pouco as suas histórias. A Kombi inteira silenciosa, só ouvia. Ninguém dizia nada, ninguém perguntava nada, ninguém o desmentia ou aprovava. No “S”, ele parou. Desceu e subiu gente. Ele me apontou o Memorial: “é aqui o S”. Ficou parado o tempo suficiente para que eu tirasse algumas fotografias.

Não há como não se comover diante dessas 19 árvores, cada uma simbolizando um dos mortos no massacre, que se erguem em direção ao céu. Enlutadas, vestidas de preto. No sítio “Fórum

Patrimônio”, encontramos um relato, na forma de um artigo sem nome de autor, contando a história desse Monumento, desde sua concepção. Um líder dos Sem-Terra, em 1999, contou a Dan Baron Cohen, um inglês radicado no Brasil e ativista em defesa dos direitos humanos, o seu desejo de fazer um monumento em homenagem aos mortos. Cohen então decidiu por a prova as suas próprias convicções políticas e pedagógicas. Ele pensou que os moradores do assentamento “17 de abril”, criado logo depois do massacre e formado na maioria por sobreviventes, deveriam participar do processo de criação:

“Como parte do processo de criação de uma proposta coletiva para o monumento, foi convocada uma grande reunião da comunidade, um ‘tribunal’. Um a um, e pela primeira vez todos juntos, os sobreviventes do massacre contaram as suas histórias sobre o ocorrido. As pessoas mostraram as cicatrizes, os lugares onde as balas ainda estavam alojadas em seus corpos e, assim, ficou definido o conceito do monumento, como uma paisagem de castanheiras queimadas e mutiladas, violadas e cheias de cicatrizes”.³

“Eventualmente 19 árvores mortas, uma para cada vítima, foram encontradas e dispostas formando o contorno do mapa do Brasil. Assim, em abril de 1999, na curva do S, local do massacre, mais de oitocentos sobreviventes construíram, sob a coordenação do educador Dan Baron, um monumento em homenagem aos 19 sem-terra mortos. O trabalho foi denominado de “AS CASTANHEIRAS DE ELDORADO DO CARAJÁS”.⁴

Já era quase noite quando chegamos a Parauapebas. Quanto mais nos aproximávamos da cidade, mais o contorno da Serra dos Carajás tornava-se real, pouco a pouco inundado pelas luzes do crepúsculo. Depois de pagar e descer, o motorista virou para mim e “do nada” me perguntou: “O senhor é professor, não é?”. E eu: “Como você adivinhou?”. Resposta: “Porque só os professores, que são pessoa estudada, se interessam por essas história”. No dia seguinte, essa frase fez o seu efeito. Na sala de aula, me lembrei das palavras do motorista e “me toquei”: eu era sim, professor. Raramente tive tanto orgulho de minha profissão.

1 Oliveira das Neves, Auricléa, “O tempo religioso na crônica de Frei Gaspar de Carvajal”. Ponencia presentada em las *III Jornada Dialogos entre Literatura, Estética y Teología. Lenguajes de Dios para o século XXI*. Faculdade de Letras, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2007, p.2.

2 Nome pelo qual as pessoas também designam “Parauapebas”.

3 “Lugares da Memória: o monumento do massacre de Eldorado de Carajás”. www.forumpatrimonio.com.br. Cadernos de Trabalho - Edição Especial, 2007.

4 Idem. Negritos do texto original.

OS PÉS DO SOL PISARAM A FLORESTA

Davi Kopenawa Yanomami, Maloca Watoriki, setembro/1998
depoimento recolhido e traduzido por Bruce Albert

A seca e o fogo não chegaram sem motivo. Omamari, o espírito do sol, pousou seus pés sobre a floresta. Foi por isso que começou esse calor. Seus pés desceram sobre a terra, pisaram as águas, as praias dos rios, as colinas e as montanhas. Assim que os pés de Omamari se aproximaram do topo da floresta, tudo começou a secar. Os fazendeiros, os colonos e os outros brancos que moram ao redor da nossa terra não sabem nada sobre o espírito do sol. Eles acenderam fogos por toda parte. Foi assim que a floresta começou a queimar, porque a terra, as árvores e as folhas já estavam todas secas.

Nós, habitantes da Serra do Vento, já conhecemos estas coisas. Mas nem todos os Yanomami sabem. Em muitas casas, também acenderam fogo nas suas roças. Mas o chão da floresta estava coberto de folhas secas que começaram a queimar. O fogo passou para as ervas secas, para os troncos de árvores mortas. As brasas voaram por toda parte com o vento. Quando vi isso, fiquei muito preocupado. Pensei que os brancos, mas também os Yanomami, foram muito esquecidos.

A fumaça aumentou pouco a pouco e, de repente, ela estava cobrindo toda a floresta. Primeiro, ela subiu ao céu e, depois, baixou sobre nós. Então, lembrei-me dos antigos e fiquei pensando que, nos tempos primevos, toda a floresta já havia queimado assim. Pensei que poderia recomeçar. Assim, pus-me a cheirar o pó da casca da árvore yākōanahi para fazer dançar meus espíritos xapiripë. Queria que eles descessem para afastar esta fumaça para longe de nós. Os anciãos da aldeia não me disseram para fazer isso; comecei sozinho, para tentar.

Meus espíritos tentaram soprar seu vento para afastar a fumaça. Mas não conseguiram. Ela já tinha aumentado demais e estava cobrindo toda a floresta. Os fogos estavam em toda parte ao redor de nós: na floresta, nos campos e até em torno da cidade dos brancos. Então, meu sogro e outros xamãs da nossa aldeia se juntaram a mim para trabalhar. O fogo e a fumaça aumentavam sem parar. Faltavam, ainda, os xamãs das outras aldeias Yanomami também atacar esta fumaça, como a gente.

Onde moramos, perto da Serra do Vento, o fogo também começou na roça. Mas logo ele começou a subir na montanha. Então, mandamos todos nossos espíritos para flechar este fogo e jogar água sobre ele. Assim, ele começou a parar de andar. Se não fosse isso, a floresta teria queimado inteira. Na roça, fomos nós que apagamos o fogo, batendo nele. Nós também ficamos muito preocupados por causa da fumaça. Sabemos que, na montanha, os nē waripë, seres maléficis da floresta, cultivam suas plantas de feitiçaria. Eles secam estas plantas e as sopram sobre os humanos com suas zarabatanas. É assim que eles nos mandam doenças.

Quando o fogo começou a subir na Serra do Vento, nós pensamos que essas plantas iriam queimar e que sua fumaça iria deslanchar uma epidemia que poderia matar todos nós. As nuvens de fumaça sobre nós ficaram tão baixas e lamacentas que quase afogamos. Não dava mais para enxergar a floresta, os olhos ardiavam, o peito ficava seco, a gente tossia sem parar. Não dava mais para respirar.

Por isso, com meu sogro e os outros xamãs da aldeia, trabalhamos muito durante esse tempo. Chamamos a chuva. E nossos espíritos jogaram água sobre as chamas. Eles sopraram seu vento para afastar a fumaça, para jogá-la para longe de nós. Assim, aos poucos, ela acabou sumindo da floresta. Mas acho que ela fica escondida no mundo embaixo da terra e, mais tarde, ela poderá voltar.

Foi assim que a floresta já queimou no começo dos tempos. Sabemos isso porque ouvimos as palavras dos antigos. Por isso achamos que a floresta iria queimar-se toda novamente. Já sabíamos. Aconteceu há muito tempo, lá pelo alto Rio Parima, nas serras. Era o tempo de Omama, que criou os Yanomami. Foi ele que apagou as chamas batendo no fogo. Por isso não chegou até as terras baixas. As savanas que existem nas terras altas da nossa floresta, que chamamos purusi, são os rastros e o caminho desse fogo antigo. São como as terras nuas ao redor da cidade, que os Brancos chamam de lavrado. Não existem sem razão. A floresta já queimou assim, e as árvores nunca cresceram de novo.

Foi assim que os pés do sol já desceram sobre a floresta nos tempos primevos. Quando eles ficam no alto do céu, o calor da seca não é muito forte. Mas, quando eles pisam sobre a floresta, as árvores secam e tudo se queima. Os peixes e os jacarés morrem. A caça e os humanos sofrem de sede. Foi o que aconteceu, de novo.

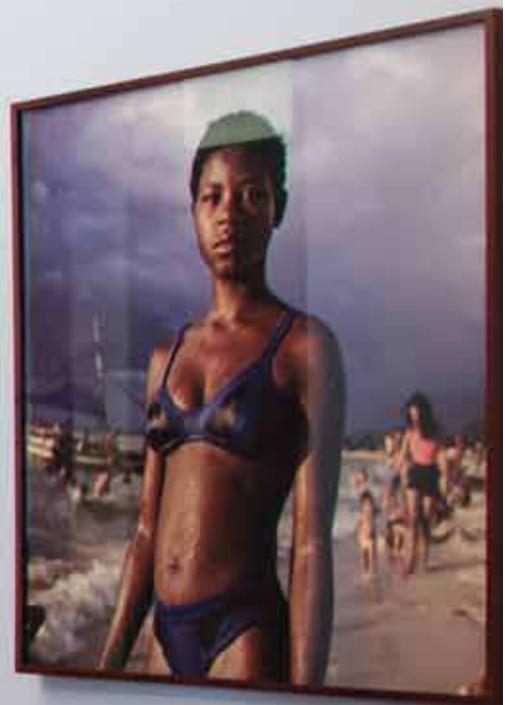
Publicado em Povos Indígenas no Brasil:

http://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_verbetes/yanomami/os_pes_do_sol_pisaram_a_floresta.pdf

A Amazônia não é.



Mater Dole
in memoria















Handwritten text in a cursive script, likely a letter or document, mounted on a white background.



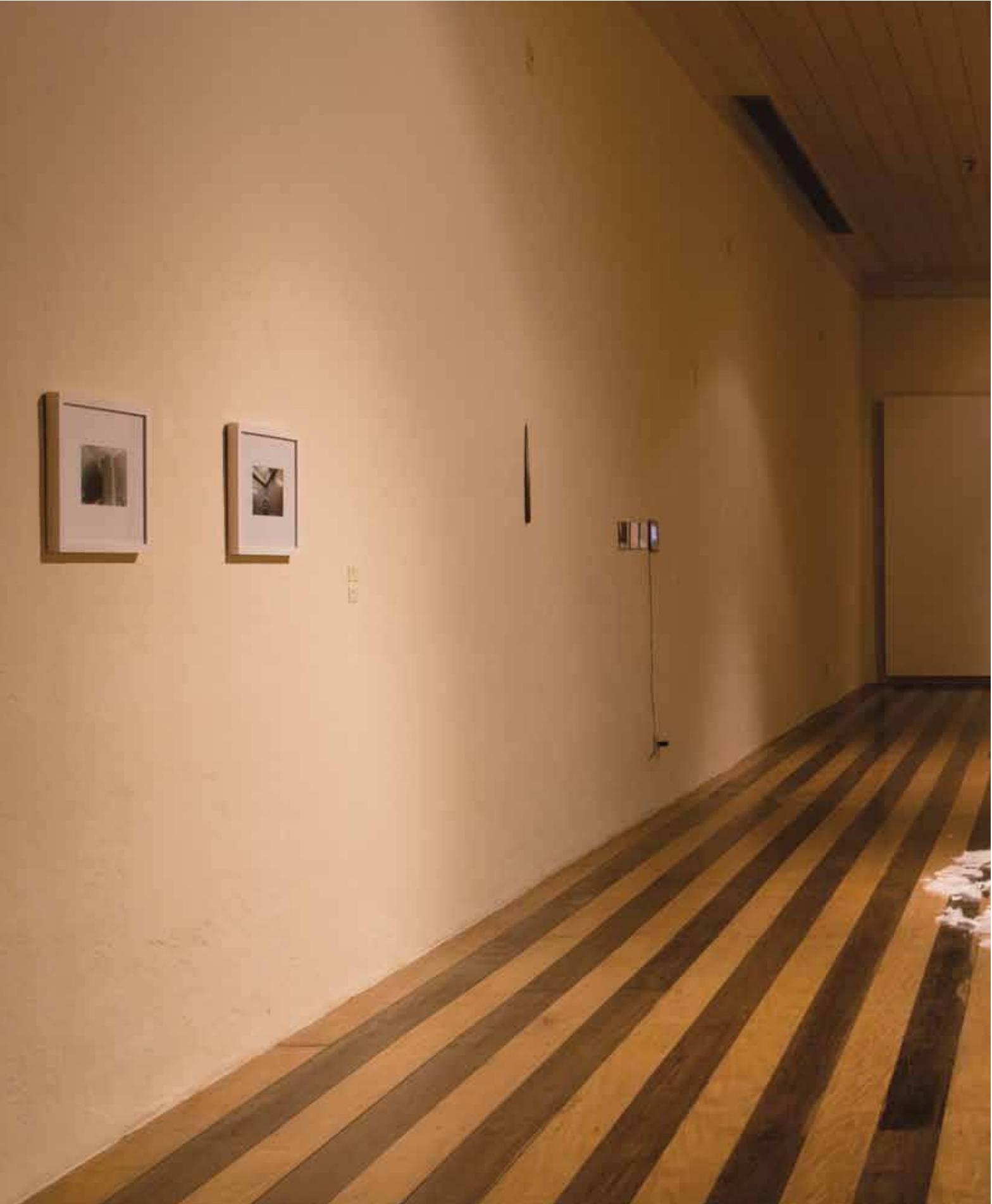
Handwritten text in a cursive script, likely a letter or document, mounted on a white background.

















Mater D
in mem



LUGAR DA EXPERIÊNCIA

Processos artísticos na região Norte dentro da
Coleção Amazoniana de Arte da UFPA

REALIZAÇÃO

Fundação Nacional de Artes
Ministério da Cultura
Universidade Federal do Pará
Museu da Universidade Federal do Pará
Mirante - Território Móvel
Inflamável Produções
Conexão Artes Visuais
Governo Federal

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor

Calos Maneschy

Vice-Reitor

Horácio Schneider

Pró-Reitoria de Administração

Edson Ortiz

Pró-Reitoria de Planejamento

Raquel Trindade Borges

Pró-Reitoria de Relações Internacionais

Flávio Nassar

Pró-Reitoria de Extensão

Fernando Neves

Pró-Reitoria de Pesquisa

Emmanuel Tourinho

Pró-Reitoria de Ensino de Graduação

Marlene Freitas

Pró-Reitoria de

Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

João Cauby

MUSEU DA UFPA

Diretora

Jussara Derenji

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UFPA, Belém-PA

Amazônia, lugar de experiência / Orlando Franco
Maneschy, organizador. — Belém : Ed. UFPA, 2013.
216 p. : il. Color. ; 20,7x25 cm

ISBN 978-85-63728-13-5

1. Arte moderna – Séc. XX - Amazônia – Exposições.
2. Arte moderna – Séc. XXI - Amazônia – Exposições. 3.
História da arte. 4. Arqueologia – Amapá. I. Maneschy,
Orlando Franco. II. Título

CDD - 23. ed. 708.9811

PROJETO AMAZÔNIA, LUGAR DA EXPERIÊNCIA

Concepção, Elaboração, Coordenação

Orlando Maneschky

Assistente Adjunto

Keyla Sobral

EXPOSIÇÃO I

AMAZÔNIA, LUGAR DA EXPERIÊNCIA

De 04 de outubro de 2012 a 06 de janeiro de 2013.

Museu da Universidade Federal do Pará

Espaço Municipal Cine Olympia

Intervenção Urbana na Rua da Marinha

EXPOSIÇÃO II

ENTRE LUGARES

[Amazônia, Lugar da Experiência]

De 18 de dezembro de 2012 a 17 de fevereiro de 2013.

Espaço Cultural Casa das Onze Janelas

Curadoria

Orlando Maneschky

Assistente de Curadoria

Keyla Sobral

Produção

Inflamável Produções

Direção de Arte

Keyla Sobral e Orlando Maneschky

Design Gráfico (Convites e Banners)

Carol Abreu

Desenvolvimento de Site

Leandro Machado

Expografia

Mirante – Território Móvel

Montagem (Museu da UFPa)

ARTERP

Coordenador de Montagem

Manoel Pacheco

Montagem (Casa das Onze Janelas)

Equipe de montagem do SIM

Coordenador de Montagem

Milton Soeiro

LIVRO

Coordenação editorial

Orlando Maneschky

Coordenação de produção

Keyla Sobral

Direção de Arte

Orlando Maneschky e Keyla Sobral

Projeto gráfico e tratamento de imagem

Ricardo Ono

Revisão de texto

Fernando Júnior

Fotografias

Lazuli Fotografia

SEMINÁRIOS

Coordenação

Inflamável Produções e Programa de Extensão

Processos Artísticos e Curatoriais Contemporâneos

Seminário Conversações - Olhares sobre a Amazônia | 1

Participantes: Armando Queiroz, Gil Vieira Costa, Jorane Castro, Rosângela Britto e Vânia Leal.

Museu da Universidade Federal do Pará

28 de novembro de 2012.

Seminário Conversações - Olhares sobre a Amazônia | 2

Participantes: Danielle Fonseca, Ernani Chaves, João de Jesus Paes Loureiro, Maria Christina e Vicente Cecim.

Museu da Universidade Federal do Pará

21 de dezembro de 2012.

Parceria: Casa Fora do Eixo - Amazônia e Pós Tv

Instituto de Ciências da Arte

Faculdade de Artes Visuais

PPG-Artes

Projeto de Pesquisa Percursos da imagem na Arte Contemporânea e seus Desdobramentos

LOCAIS

Museu da Universidade Federal do Pará

Avenida Governador José Malcher, 1192

Nazaré – Belém – Pará - Brasil

CEP : 66055 – 260

Fone: 00-55-91-3224.0871 / 3242.8340

Exposição I

AMAZÔNIA, LUGAR DA EXPERIÊNCIA

Espaço Municipal Cine Olympia

Av. Presidente Vargas, 918.

Campina – Belém – Pará – Brasil

Fone: 00-55-91-3230.5380

Invisíveis Prazeres Cotidianos – Jorane Castro Intervenção Urbana

Rua da Marinha, 250. [entre Terceira e Quarta] Sem Título – Éder Oliveira

Espaço Cultural Casa das Onze Janelas

Rua Siqueira Mendes

Cidade Velha - Belém - PA, 66020-600

00-55-91 4009.8823

Exposição II

ENTRE LUGARES

[Amazônia, Lugar da Experiência]

Imagens Pré-Textuais

Armando Queiroz - Mar Dulce - Barroco - Vídeo [2009]

Éder Oliveira - Sem Título (detalhe) - Óleo Sobre Tela [2012]

Oriana Duarte - O Gabinete de Souvenirs da Coisa em Si, Sopa de Pedras, Belém, PA (detalhe) [2008]

Impressos sobre a Transamazônica - Coleção particular (detalhe)

Re-vote-si - Lambe-lambe (detalhe) [2012]

*** Todos os direitos e as responsabilidades sobre os textos e as imagens pertencem aos seus autores.**

*** As obras incorporadas na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA detém direitos específicos de uso estabelecidos entre a coleção e seus autores.**

AGRADECIMENTOS

Às instituições, galerias, professores, parceiros e colaboradores

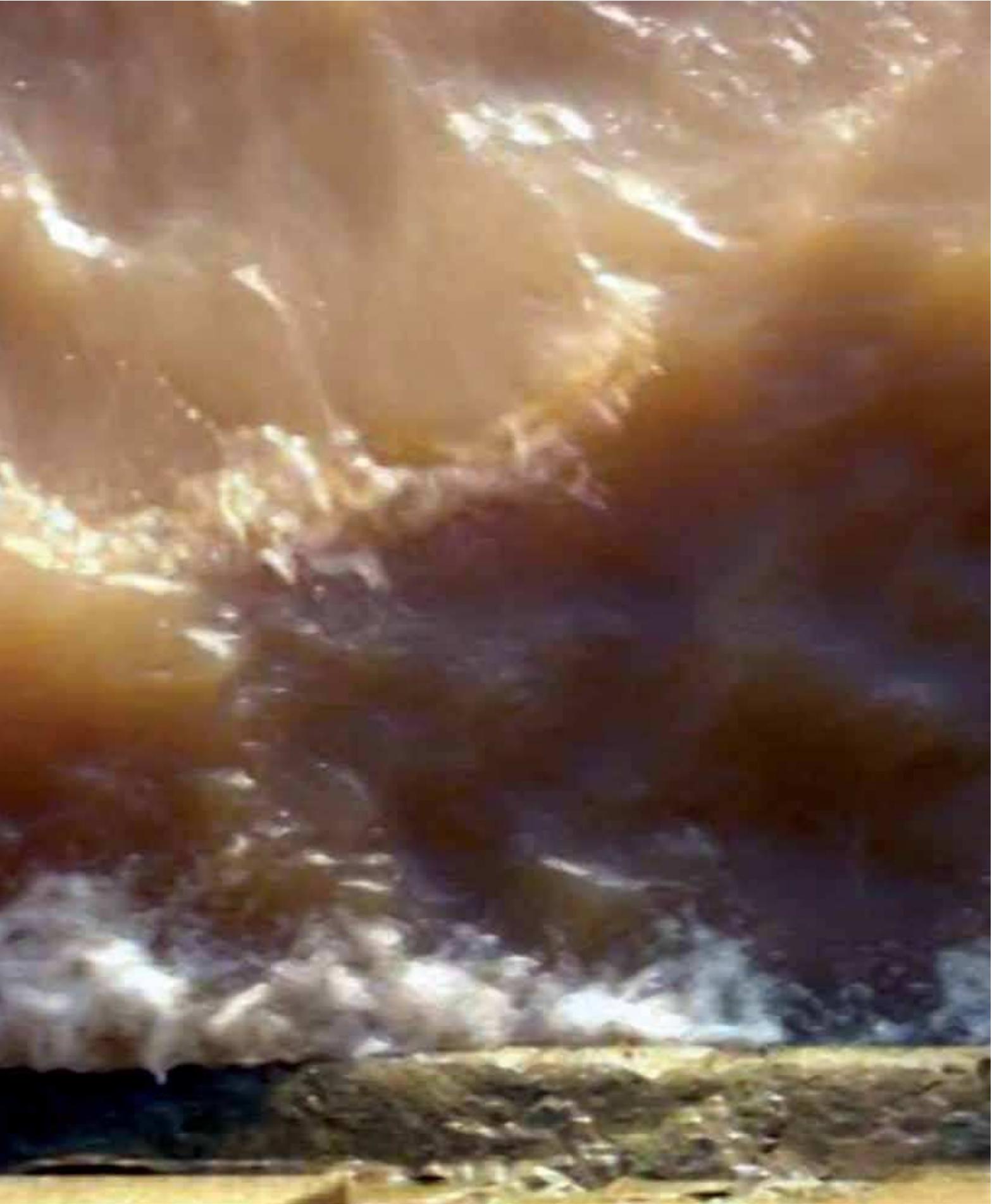
Fundo Nacional de Cultura	Prof. Neder Charone	Jorane Castro
Fundação Nacional de Artes	Profa. Priscila de Jesus	Júlia Rodrigues
Ministério da Cultura	Profa. Rosangela Britto	Leandro Machado
Universidade Federal do Pará	Profa. Sue Anne Costa	Márcia Brito
Museu da UFPA	Prof. Ubiraélcio Malheiros	Marcos Gallon
ASCOM	Profa. Wlad Lima	Maria Christina
CTIC	Armando Queiroz	Mariana Petry Cabral
Casa Fora do Eixo-Amazonia	Almira Martins	Marisa Mokarzel
Pós TV	Ana Lídia Ramos	Melissa Barbery
Fundação Lúcia Gomes	Analzira Vieira	Nice Vicari
Galeria Leme	Bruce Albert	Nilma Oliveira
Galeria Mendes Wood	Daniela Sequeira	Norma Sueli Monte de Assis
Galeria Millan	Danielle Fonseca	Paulo Herkenhoff
Galeria Vermelho	Danilo Baraúna	Paulo Santi
Reitor Carlos Maneschy	Davi Kopenawa Yanomami	Paulo Trindade
Profa. Jussara Derenji	Eliana Finkelstein	Ricardo Ono
Prof. Luiz César – ASCOM	Edu Brandão	Rosângela Britto
Profa. Regina Alves	Ernani Chaves	Roberta Maiorana
Prof. Celsom Gomes	Ethel Soares	Roberto Evangelista
Profa. Bene Martins	Fernando Hage	Sandra Melo
Prof. Afonso Medeiros	Fernando Maués de Faria Júnior	Silvana Garcia e Família Garcia
Prof. Edison Farias	Gil Vieira Costa	Vânia Leal
Profa. Lia Braga	João Darcy de Moura Saldanha	Vicente Cecim
Prof. Luiz Tadeu Costa	João de Jesus Paes Loureiro	Wânia Contente
Profa. Marisa Mokarzel	João Meirelles Filho	

AOS ARTISTAS:

Acácio Sobral
Alberto Bitar
Alexandre Sequeira
Armando Queiroz
Claudia Andujar
Cláudia Leão
Danielle Fonseca
Dirceu Maués
Éder Oliveira
Elza Lima

Grupo Urucum
Keyla Sobral
Lucas Gouvêa
Lúcia Gomes
Luciana Magno
Luiz Braga
Jorane Castro
Maria Christina
Melissa Barbery
Miguel Chikaoka
Octavio Cardoso

Oriana Duarte
Patrick Pardini
Paula Sampaio
Raquel Stolf
Roberta Carvalho
Roberto Evangelista
Rubens Mano
Sinval Garcia
Thiago Martins de Melo
Val Sampaio
Victor de La Rocque







parceria institucional

mirante
território móvel



apoio



patrocínio



realização



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

