









Éder Oliveira

AMAZÔNIA, A ARTE

curadoria | *curator*
Orlando Maneschy
consultoria | *consultant*
Paulo Herkenhoff

Museu Vale
19 de junho a 05 de setembro de 2010
June 19th to September 5th, 2010

Realização

Museu Vale

FUNDAÇÃO VALE

Produção

 **imago**
escritório de arte



Patrocínio



No Ano Internacional da Biodiversidade, a Fundação Vale, por meio do Museu Vale, apresenta a exposição *AMAZÔNIA, A ARTE*. Tema recorrente na atualidade, nesta mostra coletiva a região amazônica é celebrada com o interesse maior em revelar artistas com atuações e trajetórias distintas, consolidadas ou em franco desenvolvimento, apresentando ao país obras extremamente genuínas e interessantes.

Idealizada por Paulo Herkenhoff, com curadoria de Orlando Maneschy, a mostra reúne 32 artistas que mantêm um vínculo primordial com a região amazônica: muitos deles nasceram, e em sua maioria vivem e trabalham, nas cidades da região Norte do Brasil, onde realizam pesquisas e desenvolvem seus trabalhos, conectando-se ao mundo por meio de sua arte.

A compreensão da diversidade cultural é fundamental para que se estabeleça uma relação respeitosa e produtiva com o meio ambiente. A Fundação Vale visa o desenvolvimento econômico, ambiental e social dos territórios onde atua, de forma a promover a melhoria da qualidade de vida das comunidades, trabalhando de modo integrado e respeitando as singularidades de cada uma delas. Com esta exposição, o Museu Vale colabora para a divulgação, circulação e visibilidade de uma arte originalmente brasileira, plural e contemporânea.

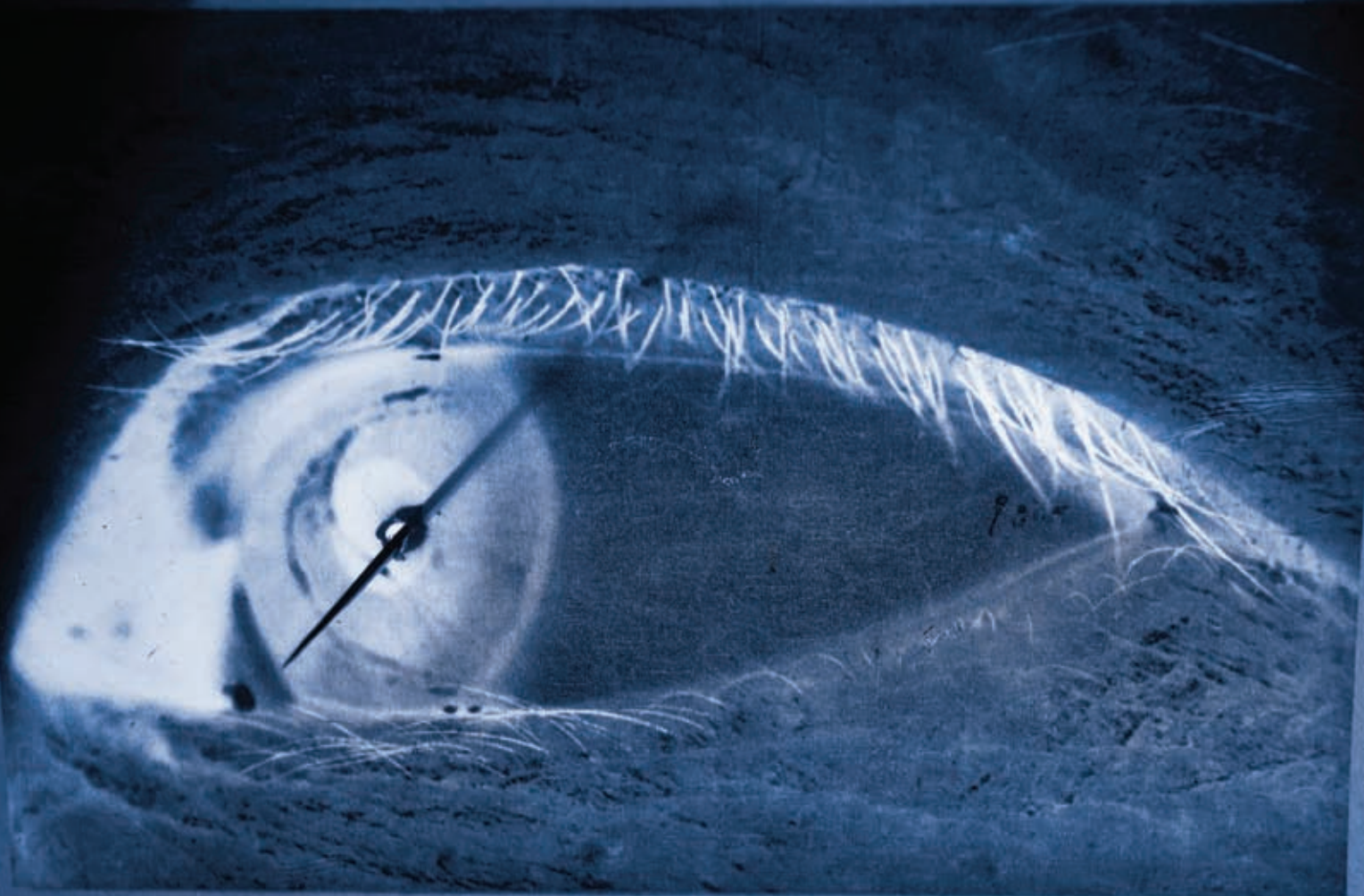
FUNDAÇÃO VALE

SUMÁRIO

SELVAGEM E CONTEMPORÂNEA	11
ANTIGAMENTE FOMOS MUITOS	67
Orlando Maneschy	
O DIA EM QUE MARINA ABRAMOVIC VISITOU A AMAZÔNIA	73
Marisa Mokarzel	
ENTREVISTA	81
Paulo Herkenhoff	
MEMÓRIAS DE LILLIPUT	99
Armando Queiroz	
Textos em inglês	104
<i>English version</i>	
Relação de obras da exposição	132
<i>List of exhibition artworks</i>	
Agradecimentos	135
<i>Acknowledgements</i>	
	136
Créditos	
<i>Credits</i>	







Miguel Chikaoka

SELVAGEM E CONTEMPORÂNEA

ORLANDO MANESCHY

A Amazônia ainda é um mistério. *O inferno verde*¹ vem suscitando as mais variadas fantasias desde o início de seu desbravamento, a partir do encontro de Francisco de Orellana com as guerreiras indígenas icamiabas,² em um fluxo contínuo engendrado por seus diversos ciclos migratórios. Inúmeros e inconstantes processos de integração aconteceram sobre a região de dimensões espetaculares e isolada dentro de si mesma e do país, a despeito da busca de conexão rodoviária que se estabeleceu a partir da segunda metade do século passado. Ainda assim, o continente amazônico é um território repleto de experiências ímpares, embora pouco conhecidas do resto do Brasil. Suas cidades, em especial as capitais Manaus e Belém, encravadas na floresta, mantiveram estreita conexão com a Europa, o que garantiu a circulação de bens culturais que, somados à vivência do habitante do lugar, constituíram procedimentos de mestiçagem cultural, que se desenharam entre o contato com o continente europeu e a falta de integração nacional.

Diante desse contexto de isolamentos e fluxos, as singularidades de viver a região manifestam-se de forma particular na experiência estética dos artistas que habitam a Amazônia e operam em sistemas paralelos de arte, que ora os colocam também em proximidade com o resto do mundo, ora os mantêm desvinculados do trânsito operado no Centro-Sul do país, gerando, por vezes, uma instabilidade na produção, tanto artística, quanto de projetos institucionais para a arte. Esta situação de fragilidade e inconstância é reflexo das políticas que se inscreveram na região ao longo de sua história, mas que, por outro lado, propiciaram uma produção artística menos comprometida com apelos do mercado e mais concentrada nas relações com seu lugar de origem, suas particularidades socioculturais, fazendo com que artistas, tanto de forma coletiva, quanto individual, realizassem obras consistentes, de grande potência, como as que se vê na mostra que se revela aqui,

1 O termo “inferno verde” foi corriqueiramente empregado para designar a região amazônica, como alusão às difíceis condições de vida na floresta durante a colonização. Este termo foi aprofundado por Euclides da Cunha com sua obra *Um paraíso perdido. Ensaio amazônicos*, em que lança um olhar especial sobre a região, ao chefiar a Comissão Brasileira de Limites com o Peru, em 1905. Cunha também irá prefaciar a obra *Inferno Verde - scenas e scenario do Amazonas*, de Alberto Rangel, 1907.

2 O espanhol Francisco de Orellana foi o primeiro europeu a explorar o rio Amazonas, em 1541, quando este ainda era conhecido como Mar Dulce, travando e perdendo batalha com belicosas índias icamiabas, fato este que impressionou o rei Carlos V, levando-o a batizar o rio como Amazonas.

em AMAZÔNIA, A ARTE. Neste conjunto, veremos artistas que vêm articulando proposições distintas. Convidamos o leitor a adentrar lentamente no universo destes artistas, olhar com calma, e entender a luminosidade e riqueza cromática; perceber como as especificidades locais se apresentam em relação aos temas globais; compreender como as políticas são acionadas em suas micro ou macroquestões. Em AMAZÔNIA, A ARTE, vê-se um fragmento da produção contemporânea de rara espessura, visceral, que se inscreve em um território peculiar e ainda pouco conhecido. Longe de querer lançar uma visão totalizante, a exposição aponta para a necessidade de se conhecer mais a região e o próprio país, e entender que aquilo que nos é estranho pode ser a chave para a compreensão de quem somos.

Conhecer a arte na região Amazônica, acompanhar a apreensão que os artistas têm de seus territórios e as modulações de seus discursos é tarefa para quem busca contribuir à construção de um entendimento do país que é diverso e multifacetado. Fundamental para a reflexão da cena de arte amazônica, este projeto, idealizado por Paulo Herkenhoff, o crítico e curador que de maneira atenta e ímpar vem olhando para o país e, com cuidado especial, para o Norte, possibilitou – em um diálogo rico, contínuo e inspirador – dar à luz um substancial recorte da contemporaneidade que emerge na Amazônia, reunindo artistas significativos cujas obras refletem as mais amplas e diversificadas relações com o ambiente. Este processo se constituiu em um percurso intenso, de contato com artistas e obras, que são vistas e revisitadas no intuito de reconhecer e evidenciar afinidades conceituais e sensíveis entre elas, para que no espaço constituam outras articulações, ampliando a percepção do espectador acerca de uma região que está além de sua geografia. São formas particulares de dialogar com o mundo que se apresentam aqui. Artistas que vêm organizando complexas perspectivas de entendimento acerca de seus territórios – físicos, culturais, políticos, estéticos – e que têm levado seus olhares para outros lugares, transcendendo regionalismos.

Se a Amazônia ainda é um mistério para boa parte dos habitantes de outras regiões e até mesmo para seus residentes, propiciando imagens que lhe são distintas e, muitas vezes, exógenas, esta exposição assinala a diversidade de experiências de estar e viver na Amazônia, heterogeneidade que já foi apontada no Primeiro Seminário de Artes Visuais da Amazônia, há quase três décadas, quando Herkenhoff esteve à frente do

Instituto Nacional de Artes Plásticas da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Este episódio foi essencial para o estabelecimento de um debate a partir da visualidade regional, bem como para provocar outras ações que evidenciaram relações entre a visualidade popular e as artes plásticas.

De lá para cá, a arte contemporânea conquistou espaço e, por meio de fluxos de artistas, críticos, articuladores político-culturais e programações, passou a adquirir visibilidade e maior potência. Relações foram empreendidas, estabelecendo experimentações criativas tanto com o que é próximo, quanto com aquilo que é de outrem, em um território que é um celeiro cultural riquíssimo. Nesse cenário, as singularidades de viver a região manifestam-se de forma particular na experiência estética dos artistas.

Assim foi com o fotógrafo paulista Miguel Chikaoka, que chegou a Belém no início dos anos 1980 e foi o responsável pela criação da FotoAtiva, escola de fotografia que se transforma no berço de fotógrafos e artistas da imagem que emergiram ao longo dessa década e da seguinte em Belém, referência de fotografia no Norte do país e que se notabilizou pelo estímulo à diferença em seus processos de formação. Diversos artistas que se encontram neste projeto iniciaram na imagem nas atividades educativas proporcionadas pela FotoAtiva.

Chikaoka compõe percursos de criação que espelham o momento em que se encontra, em oficinas que ministra, junto às pessoas com quem está interagindo e que são determinantes aos procedimentos que media, seja por meio de exercícios lúdicos para que o exercício do olhar funcione como um mecanismo na experiência de autoconhecimento, seja nas construções de objetos e instalações. A luz e a escuridão, o cheio e o vazio são alguns dos conceitos ativados que permeiam as proposições do artista para quem o ver é uma questão conceitual. Assim, na obra *Hagakure* (Grande Prêmio – Arte Pará, 2003), o artista irá ter como referência a compilação filosófica escrita em 1716 pelo samurai Yamamoto Tsunetomo (1659-1719). Este conjunto de normas traz temas diversos, desde a organização de uma Cerimônia do Chá, até a relação com o Zen Budismo. Estes preceitos inspiraram Chikaoka a realizar uma de suas obras mais impactantes. Em *Hagakure*, do século XXI, o artista tem seus olhos captados pelo fotógrafo Alberto Bitar e ampliados em película, para serem atravessados por espinhos de palmeira Tucumã.³ O ato de atravessar a película, furar a “menina dos olhos”, de dentro para fora, pode remeter ao ritual do *hara-kiri*, que além de ser um ato de recuperação de honra é, ainda, um ato de lealdade para com seu senhor, mas pode se encarado aqui como uma entrega

³ Espécie nativa da Amazônia, que pode chegar a medir até 20 metros, com faixas de espinhos negros, folhas ascendentes, inflorescência ereta e geralmente de ocorrência solitária.

total à experiência de enxergar, como se, ao atravessar os olhos na imagem com o espinho, Chikaoka libertasse seu olhar para ver além. Esta obra abre a exposição e nos conclama a enxergar aquilo que aponta diante de nosso olhar.

Um dos maiores debates da atualidade no que concerne à Amazônia é a manutenção de sua biodiversidade e sua preservação, diante do amplo processo de degradação que vem ocorrendo, entre outros fatores, por meio da retirada de madeira de forma ilegal e clandestina, criando diversas áreas desmatadas, o que poderá incorrer em um impacto de proporções globais. Pensando na relação que o homem detém com o meio ambiente, Melissa Barbery começou o projeto que culminou em seu jardim de pequenas luzes. Barbery, no seu *Low-tech garden* (2007), irá mergulhar na questão da paisagem para pensar um jardim a partir de pequenos objetos presentes no mercado informal, “made in China”, para elaborar uma sofisticada instalação que irá falar também de consumo de energia, ecologia etc. As baterias vão perdendo a potência, as luzes vão se apagando ao longo do tempo, fazendo com que o jardim se transforme com o passar das horas, tal qual um jardim “natural” se altera com o tempo. Assim, a instalação propicia-nos um deslocamento de reflexão, que parte de uma experiência lísergica, luminosa, cromática, para nos conduzir a pensar a paisagem de forma mais ampla, com a intervenção humana e, por fim, sobre a própria vida e o seu consumo.

Na primeira parte da exposição, distintas questões do luminoso e do lugar se manifestam, como na instalação de Alexandre Sequeira, *Vozes da Mata* (2005), em que o artista apresenta um grande panorama com uma cena da cerimônia de finados na pequena vila de Nazaré do Mocajuba (PA), como comumente ocorre em pequenos vilarejos interioranos, em que os familiares prestam suas homenagens aos mortos à noite, com o clima mais ameno, acendendo velas nos túmulos. Entretanto, a tranquilidade da cena é abalada pelo incêndio acidental que se espalha ao redor do cemitério. O risco de destruição iminente levou o artista a pensar sobre as relações de vinculação com a memória. Sequeira une a voz de um lamento com uma ladainha quilombola captada no Marajó e o crepitar do fogo à sua imagem, juntando experiências em espaços distintos, mas que falam da fragilidade de um povo que luta, não apenas contra as intempéries, mas enfrentando o aviltamento provocado por sua própria espécie, situação comum em vários pontos dessa vasta região.

Katie van Scherpenberg realiza uma ação performática à beira do rio. Senta-se em uma cadeira, tendo ao lado uma mesa com um candeeiro, e espera, espera a volta do ente querido, espera o passar das horas, que é medido pelo avanço e o declínio das marés, pelos períodos de cheia e vazante, chuvas e estiagem. A água avança sobre as areias da praia, chega à cintura da artista, que permanece aguardando sentada, mesmo com o arremessar das águas sobre seu colo no cair da tarde, em que a luz natural vai sumindo. Em *Esperando papai* (2004), a artista aciona experiências de uma infância fantástica vivida na floresta para desenvolver sua performance, que fala do tempo e da incidência deste na natureza e, por consequência, na forma com que lidamos com ele em nossas vidas.

Articulando sobre a transformação da paisagem pela medição do tempo e da luz, Octavio Cardoso, em seus *Lugares imaginários* (2009), adentra em uma localidade que conhece bem, o Marajó, registrando diversos pontos desse arquipélago gigantesco entre o cair da noite e o alvorecer. São imagens solitárias, feitas com pouca claridade, em que o artista capta as últimas e as primeiras ações de pessoas e animais na vastidão da paisagem marajoara no espaço entre o dia e a noite. A natureza impõe-se nas imagens, revelando as características do lugar em um vídeo silencioso, que desvenda um Marajó diferente, pouco registrado, em que os campos se transformam com a mudança da luz, como que descobrindo aquilo que não pode ser capturado durante o dia e que se apresenta no breve lusco-fusco intervalar, em um tempo que se desenha lentamente.

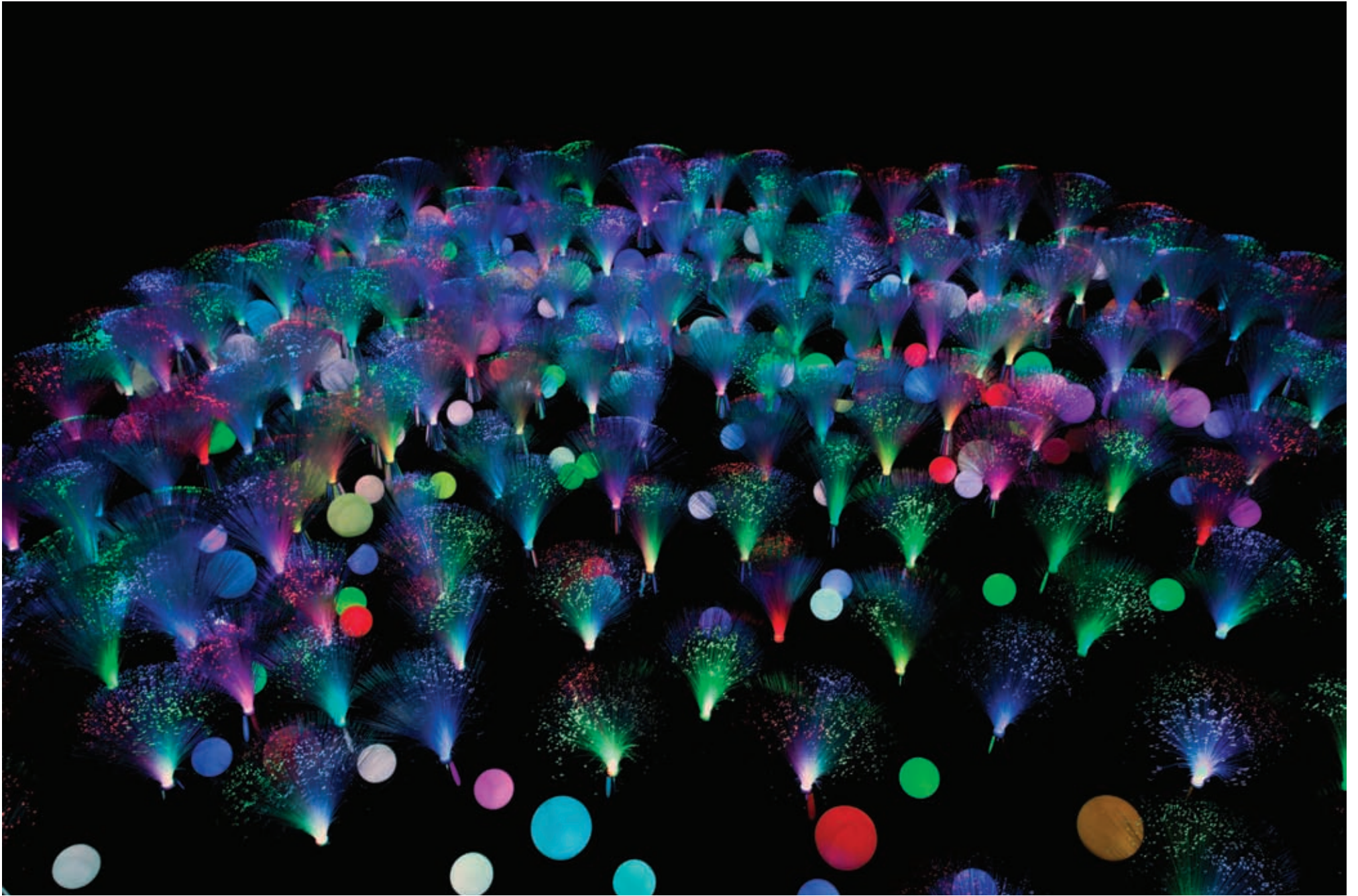
Em um jogo entre tempos, Naia Arruda realiza sua performance em *Taulipang* (2006), obra em vídeo feita em parceria com Herbert Brödl após a artista travar conhecimento com o filme realizado pelo viajante e antropólogo alemão Koch-Grünberg,⁴ em 1911, quando ao sair de Manaus, rumo à Venezuela, tem um encontro agradável e se detém entre os índios da etnia Taulipang, na região de Roraima, divisa entre o Brasil e a Venezuela. No filme do antropólogo, um momento lúdico entre duas crianças índias que estão a brincar com cordões, realizando figuras, provoca uma onda de lembranças em Arruda, que na infância também se divertia desta maneira. Isso motivou na artista um desejo de entrar no jogo dos pequenos, usando a corda em seu próprio corpo, criando um diálogo entre a sua imagem e a dos Taulipangs, entre o tempo presente e os meninos a brincar eternamente na imagem de 1911, tecendo um fio invisível entre a cultura indígena e a

4 A viagem de Theodor Koch-Grünberg está documentada no livro *Vom Roraima zum Orinoco* [...] (Volume 2); [...] *Ergebnisse einer reise in Nordbrasilien und Venezuela in den jahren 1911-1913. Unternommen und herausgegeben im auftrage und mit mitteln des Baessler-Instituts in Berlin*. Este volume traz os mitos e lendas dos grupos de Roraima e tem tradução para o português: "Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná". *Revista do Museu Paulista*, N. S. VII, São Paulo, p. 9-202, 1953. Existem ainda, como resultado desta expedição, cilindros com músicas cantadas e tocadas por membros das etnias Makuxi, Taurepang e Yekuana-Maiongong (da família linguística Karib) e Wapixana (família Aruák). Ver KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913*. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006. (Historische Klangdokumente, 3).

mestiçagem, criando um vínculo entre genealogias, conexões remotas de parentesco, entre filhos de um lugar comum, de uma mesma terra, realizando uma delicada ode à memória cultural de um povo da floresta.

Luiz Braga vem realizando um projeto de grande sofisticação ao trabalhar a luminosidade equatorial e subverte a captação desta luz, empregando, por vezes, de forma errônea e proposital, o uso do filme e da câmera como elemento de sua linguagem quando registra a luz artificial. Braga, ao longo dos anos 1980, lança um olhar para a cultura popular de maneira diferenciada, participando daquele projeto que discute a visualidade amazônica e do mapeamento fotográfico que desenvolve sobre as manifestações dessa cultura, para a Funarte. Desde então, passa a olhar a Amazônia de maneira que seus personagens, longe de serem apresentados como figuras típicas, em espaços populares, revelam altivez e diferença. Sob as lentes de Braga, figuras que levam uma vida simples, nas periferias das cidades da região, agigantam-se, encaram a câmera revelando força e dignidade. A obra deste artista possibilita entrar em uma Amazônia que altera os estereótipos, que apresenta cenas e atores do mundo real, mas que se manifestam de forma diferenciada ao serem surpreendidos pelo aprimorado olhar do fotógrafo. Braga tem a capacidade de perceber a imanência presente em pequenos acontecimentos como o passear em um arraial, a luminosidade especial proveniente do encontro entre luz natural e artificial, o repouso lânguido de um corpo que se deixa olhar e a grandiloquência de uma cena na paisagem amazônica.

Nesta exposição, apresentamos uma "história da luz" em Luiz Braga: são treze imagens que compõem esta narrativa. Luzes distintas, apreendidas em momentos variados do dia, em situações diversificadas, tanto apontando para espaços que se apresentam vazios, mas com a presença da inscrição do homem no lugar, quanto em circunstâncias nas quais o elemento humano é parte integrante do panorama que se configura. Essas luzes são apropriadas pelo artista em sua construção estética que irá expor, como ninguém, em uma cartela de cores particular, fruto de seu mergulho no universo caboclo, que desvela cores só possíveis de registrar por meio da imagem fotográfica e que nos transportam para uma experiência de intimidade com o outro, intermediadas pelos olhos de quem observa atentamente, mergulhado nas peculiaridades da vida na região, gerando atmosferas singulares.









Katie Van Scherpenberg









Naia Arruda



Luiz Braga





AMAZÔNIA, A ARTE | Vista geral

Vários dos artistas presentes nesta mostra vêm operando dentro de uma perspectiva de profunda intimidade com seus campos de abrangência, em que o recorte pode ser temporal, étnico, histórico, social e até mesmo de gênero. Operações são ativadas nesses microcosmos para falar de uma espacialidade, de uma vinculação que pode ser cultural, estética e ainda afetiva. Neste contexto, a performance de Berna Reale, orientada para a fotografia, irá, diante do cartão-postal por excelência da cidade de Belém, o Ver-o-Peso, inscrever seu corpo na paisagem: deitada sobre uma delicada toalha de renda, o corpo nu, com vísceras sobre o ventre, diante de uma revoada de urubus, prestes a lançarem-se sobre as carnes. Reale ativa questões significativas à representação, tanto no que tange à reprodução da paisagem, quanto ao que toca a questão do corpo. Sua imagem nos reporta, de pronto, a várias telas que aludem a estudos de anatomia ao longo da história da arte, como *Lição de anatomia do Dr Van de Meer*, de 1617, do pintor holandês Michiel Jansz van Mierevelt, bem como encontra diálogo com inúmeras proposições performáticas, como as do norte-americano Chris Burden, que emprega seu corpo em atos ritualísticos. Amplificando as referências do escopo da arte, *Quando todos calam* (2009), Grande Prêmio Arte Pará, indica no mercado mais importante da cidade, o Ver-o-Peso, que fartura e miséria se confundem, para que se observem as relações que se constituem na sociedade, e o elevado grau de violência que cresce na urbe, por vezes manifestando-se debaixo de nossos olhos. Congelada em fotografia, a ação performática suspensa no tempo reitera o conteúdo dramático da obra.

Operando na perspectiva da resistência antiarte, o Grupo Urucum, que se formou no Amapá, é certamente um dos coletivos mais insurgentes que ativaram, por meio da arte, a guerrilha cultural na região, indo de zonas da periferia da Amazônia até o Rio de Janeiro para estabelecer territórios de ocupação coletiva, por meio de redes de relacionamento, e sendo agentes de táticas de afirmação de diferença.

Reunimos o registro em vídeo de três ações do Urucum: *Nós somos "Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar..."* (2001), *Divisória imaginária* (2003) e *Desculpem o transtorno, estamos em obras* (2003). Estas ações apontam para outros estatutos de práticas artísticas, que se estabelecem de forma criativa no espaço urbano. Em *Nós somos "Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar..."*, a performance acontece quando o grupo ocupa um cruzamento da cidade, onde um imenso bando de andorinhas repousa e, com óculos e toucas de natação, distribui pelo chão penicos na busca de coletar "o orvalho" produzido pe-

las aves, em uma atitude irônica, pois é no final da tarde que as andorinhas se dependuram na rede elétrica, no mesmo horário em que as mães arrumam as crianças e as colocam nas portas das casas para, segundo eles, “esperar a felicidade chegar”. O grupo é ciente de que, em meio ao orvalho, o que restará são as fezes das aves que cobrem a via pública; a felicidade, esperada inocentemente, tardará a chegar. Também em *Divisória imaginária*, o jogo é o de sentar-se em uma trave esculpida em que se lê, de um lado, “Marco Zero do Equador Latitude 000 Hemisfério Sul Macapá AP” e, do outro, “Marco Zero do Equador Latitude 000 Hemisfério Norte Macapá AP”. Sobre a linha que divide o Norte e o Sul do globo, e vestidos de branco, os integrantes do Urucum bordam as palavras “divisória” e “imaginária” ativando potências de subjetividade.

Já em *Desculpem o transtorno, estamos em obras*, que capta o processo de participação do Urucum no projeto Açúcar Invertido – proposição do artista Edson Barrus, articulador do Rés do Chão, que engendra uma quarentena de artistas na Galeria Funarte no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro –, o Urucum transporta cerca de dezoito toras de madeira desde o Amapá, para, durante a quarentena, serrá-las, triturando-as com motosserras, criando uma metáfora para criticar as formas de poder, colocando em discussão o aproveitamento das árvores que são derrubadas com a força das águas na Amazônia, em uma reafirmação de características identitárias, ao mesmo tempo em que, ao serrar os troncos em uma ação dentro de um prédio de uma instituição federal direcionada ao fomento das artes, sugere o dismantelar das rígidas estruturas de poder até não existir mais nada.

Ao dispormos lado a lado dois vídeos de Armando Queiroz, *Mar Dulce – Barroco e 252*, de imediato situamos as estreitas vinculações presentes nessas duas obras que se inscrevem em uma reflexão profunda acerca dos métodos de legitimação do poder que se fizeram valer ao longo da história do país e da Amazônia, em particular. Em *Mar Dulce – Barroco*, Queiroz documenta a força das águas na baía do Guajará, que abraça a península de terra da Cidade Velha, de Belém, palco da história do desenvolvimento e da dominação da terra pelos portugueses. Em contínuo movimento e no arremessar contra as paredes do porto, essas águas constituem um quadro potente e vivaz, em um fluxo turbulento, em um contraponto que o artista estabelece com outras águas também históricas, presentes no Museu do Ipiranga, aos pés da escadaria do antigo palácio que exhibe, em repouso, dentro de esferas de vidro, líquidos provenientes de diversos pontos do

país, colecionados e organizados, revelando que foram conquistados. Queiroz faz referência aos processos violentos de dissolução das revoltas populares ao longo da história e chama a atenção, por meio das águas revolutas, para a força presente naqueles que se negam a ceder às instâncias de controle e dominação.

Em 252, o artista reativa uma das passagens mais violentas e covardes da história da região, o Massacre do Brigue Palhaço. Ao trancafiar e torturar, em 1823, em um porão de embarcação, 256 pessoas em represália às manifestações de ataque a estabelecimentos portugueses, leva à morte 252 indivíduos encarcerados ali, que faleceram vítimas de imensa agonia e sufocamento com cal. Queiroz, ao resgatar a lista com os nomes dos assassinados no navio e identificá-los com pessoas comuns, convidadas em espaços da cidade, como a feira e outros ambientes públicos, pede a estas que se apresentem com os nomes e patentes dos amotinados mortos, acionando a voz destes, daqueles e de todos os excluídos, em uma história que vem sendo escrita por uma minoria detentora de poder desmedido, que propicia o aparecimento, em tantos pontos da região, de listas de pessoas a serem eliminadas.

Queiroz não só faz uma revisão crítica da história oficial da Amazônia, como estabelece um campo de resistência ao dar visibilidade a vozes de indivíduos ativos, por meio de percursos que revelam a falência de instituições, e apresenta, com seu trabalho artístico, uma refinada análise, que se afirma com um olhar sobre o cotidiano e os eventos históricos, criando possibilidades de articulação de dinâmicas de tradução dessas identidades culturais.

Lise Lobato irá intensificar sua história pessoal e vinculá-la à sua cultura ao construir a instalação *As facas de meu pai* (2005), em que, ao reunir uma coleção de facas com suas respectivas bainhas (que perfazem, aqui, a quantidade de 106 ao todo), traz à tona um modo de construção de vida, no tempo alargado na vastidão da ilha do Marajó. Longe de se pensar em uma construção de vida idílica, constituída com trabalho árduo, esta se materializa dentro de uma perspectiva de elaboração histórica e estética inscrita na materialidade desses objetos. O pai da artista, caboclo marajoara, passou boa parte de sua vida confeccionando essas facas e bainhas: um exercício de sofisticação estética. Ao reunir esse conjunto e apresentá-lo na forma de uma instalação, a artista reitera o conteúdo plástico inscrito nesses objetos, além de realçar a carga simbólica, pessoal e cultural, que lá se estabelece.

Walda Marques vem elaborando, a partir de seus ensaios fotográficos em estúdio, um atravessamento entre seu trabalho comercial e autoral, alterando a percepção que seus fotografados têm de si mesmos, inserindo elementos inesperados à cena, propondo narrativas imprevisas. Com esses procedimentos, apropria-se do campo visual e do quadro fotográfico para construir um universo singular, que revela instâncias diferenciadas do universo feminino. As imagens da série *Faz querer quem não me quer* (2006) revelam bastantes dos procedimentos da artista, que estabelece elos de cumplicidade com o sujeito para o qual aponta sua lente, criando nexos com o universo do indivíduo para, a partir de então, elaborar o sistema que irá articular na construção de seu retrato, para que este revele aquilo que pretende. Nessas fotografias de vendedoras de ervas do mercado Ver-o-Peso de Belém, a fotógrafa subverte os cânones pequeno-burgueses tão presentes na história do retrato em estúdio, para revelar a beleza de mulheres comuns, fotografadas com as roupas que elas mesmas escolheram, portando cada qual uma erva empregada em banhos de atração e prescrita aos seus fregueses no dia a dia da feira. Ao fotografar essas mulheres, revela o rosto e suas diferenças, típicas da diversidade cultural da Amazônia. Traz à luz um outro sujeito, feminino, por vezes marginalizado, que constitui um caminho na busca de sintonia com a natureza e com seus mistérios, interpretados e ressignificados em um território do simbólico que transcende a objetividade do cotidiano, repercutindo nos rígidos códigos sociais.

Ao longo dos anos de 2004 e 2005 na vila de Nazaré de Mocajuba, no interior paraense, Alexandre Sequeira foi constituindo, com a imagem, uma delicada teia de vínculos com os habitantes do vilarejo, tomando para si o papel de retratista local, atendendo as necessidades e solicitações dos habitantes do lugar. Nesta relação íntima, aparecem os elementos que irão ganhar corpo na poética visual de Sequeira, em que os retratos dos moradores vão repousar sobre objetos pessoais, reproduzidos em seu tamanho natural sobre cortinas, toalhas de mesa, lençóis e redes que são ofertados a Sequeira. Nessa construção de alteridade, a presença do artista modifica o olhar da comunidade sobre si mesma, e esse olhar é transformado pelas singularidades dos indivíduos no vigor do encontro, o que levará o artista a reinserir esses objetos imagéticos e refotografá-los, enquanto signos identitários, nos lugares de pertencimento de seus referentes, em movimento contínuo de troca e de diálogo com a comunidade.

Elza Lima vem compondo, desde 1980, um dos recortes mais surpreendentes de uma Amazônia em plena transformação. Suas imagens cindem a realidade e desvendam aspectos da vivência cultural manifestados nas festas religiosas, nas atividades populares, no modo de conduzir a vida, que se reflete nas relações com o espaço e nos hábitos entranhados na cultura ancestral do ribeirinho. Com uma experiência no interior da Amazônia desde a infância, Lima observa as particularidades da natureza e da cultura. No começo de seu trajeto fotográfico, são as figuras alegóricas pintadas nas paredes de estabelecimentos comerciais que abrem a percepção para a questão da representação. Com o olhar atingido pela potência visual da região, a fotógrafa penetra no universo amazônico e deixa-se atingir por essa força, concebendo imagens que espelham o simbólico contido em rituais religiosos e profanos, revelando diversas camadas da construção cultural presentes nesse território. São personagens que se materializam em cenas com um quê de surreal. São anjos, santas, animais, que se consolidam diante do olhar da fotógrafa em movimentos quase coreografados, porque Lima organiza o quadro, espera o momento e captura na imagem o fato imprevisto. A artista busca lugares e manifestações populares especiais, captando instantes precisos – o que faz de suas imagens emblemáticas.

Dirceu Maués vem trabalhando com câmeras artesanais, feitas com caixas de fósforos, madeira, entre outros materiais. Partindo da ideia do jogo e da brincadeira, Maués começou a experimentar a fotografia pinhole⁵ como diversão, e depois passou a empregar esta técnica como um recurso de linguagem em sua obra. Buscou compreender a captação da luz e o tempo necessário para registrar cenas em um processo no qual o entendimento da imagem se dá a partir da questão cinemática, e observando o registro de deslocamento dos corpos no filme em determinado recorte temporal. Para a videoinstalação *Em um lugar qualquer outeiro* (2009), Maués necessitou da colaboração de amigos, tanto na construção dos equipamentos, quanto na finalização do trabalho, fruto de um número imenso de fotografias, que para serem feitas necessitaram de uma estrutura desenhada pelo artista, com dispositivos, bases para as câmeras, para que estas pudessem realizar tomadas fotográficas com precisão de tempo e de angulação, resultando em imagens que cobriram 360° da praia do Outeiro, balneário da grande Belém (PA). Nos vídeos, vimos camadas de tempo sobrepostas, em que banhistas, vendedores e passantes aparecem e se desmaterializam diante da imensidão da praia.

⁵ *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.

Melissa Barberly mergulha no cotidiano de uma família em Tucumã, interior do Pará, para realizar, com uma câmera subjetiva, uma leitura da vida de três personagens, uma mulher, sua filha e seu sobrinho, que têm suas vidas modificadas ao se integrarem nos projetos realizados na Estação Conhecimento Tucumã, programa Brasil Vale Ouro que congrega diversas atividades, passando pelo esporte e pela educação, e que faz a diferença na vida de seus integrantes.

No delicado vídeo da artista, as vozes dos participantes, nos depoimentos, são cobertas por imagens do lugar, entranhado na imensidão amazônica. Em discursos emocionados, relatam como o acesso ao conhecimento vem transformando a vida das pessoas na comunidade, o que estimulou um dos personagens, o sobrinho, a sair de seu estado e mudar para Tucumã, no intuito de participar das atividades da Estação Conhecimento, acreditando em uma vida melhor para si e seus familiares.

Pensando as relações do homem com o meio ambiente, Patrick Pardini vem, desde 1999, realizando o projeto *Arborescência*, que tem parte de seu acervo representado em *AMAZÔNIA, A ARTE*. Com um olhar arguto para a situação da fisionomia do elemento vegetal inscrita na paisagem da região, Pardini lança-se a observar como se dá esse tipo de relação no perímetro urbano, ampliando em seguida para os ecossistemas de várzea, adentrando por campos no Pará e Amapá, passando por diversos tipos de florestas, até mesmo aquelas com plantação homogênea, construídas pelo homem, percebendo os processos que são estabelecidos em áreas de manejo, áreas desmatadas e situações de reflorestamento, constituindo um panorama peculiar, a partir do elemento vegetal, formando um exclusivo e significativo painel em seu conjunto.

O fotógrafo irá adentrar nas diferenças que ocorrem nesses tipos de paisagem e olhá-las sem a presença física do elemento humano na imagem; e, ao retirá-lo, cria condições de que, na trama vegetal, um *outro* se manifeste em sua potencialidade, revelando não apenas especificidades da flora, mas muito da presença humana, em vestígios, intervenções, alterações sobre paisagem. Sem necessitar da imagem do homem, Pardini, ao desenvolver sua *Arborescência*, fala da ação do sujeito perante a natureza, sinalizando questões que tocam a todos, como no trabalho que desenvolveu especialmente para este projeto na FLONA Carajás, em que lança seu olhar perspicaz para um ambiente em que a Vale atua.





Berna Reale







Walda Marques

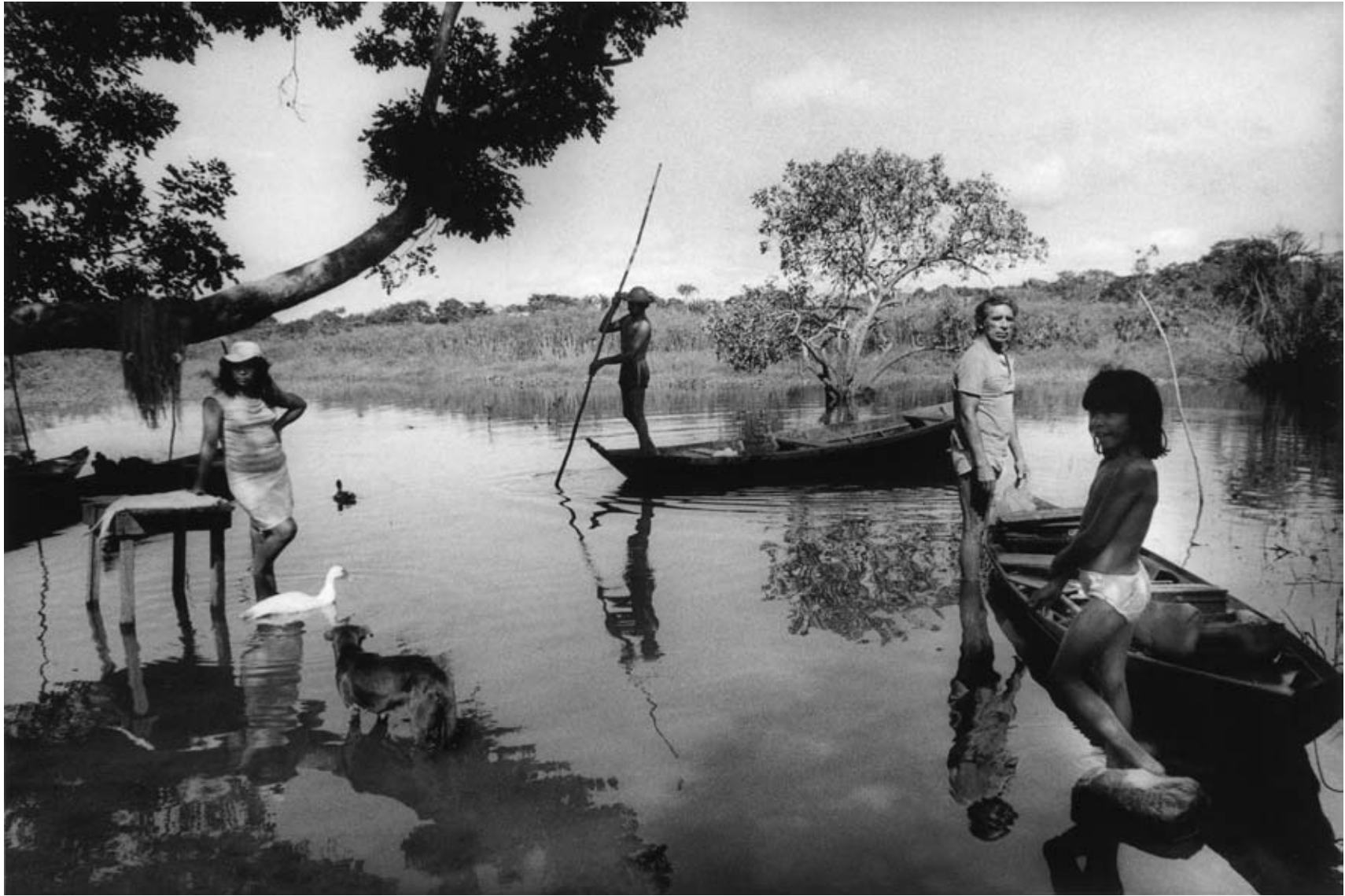


Alexandre Sequeira



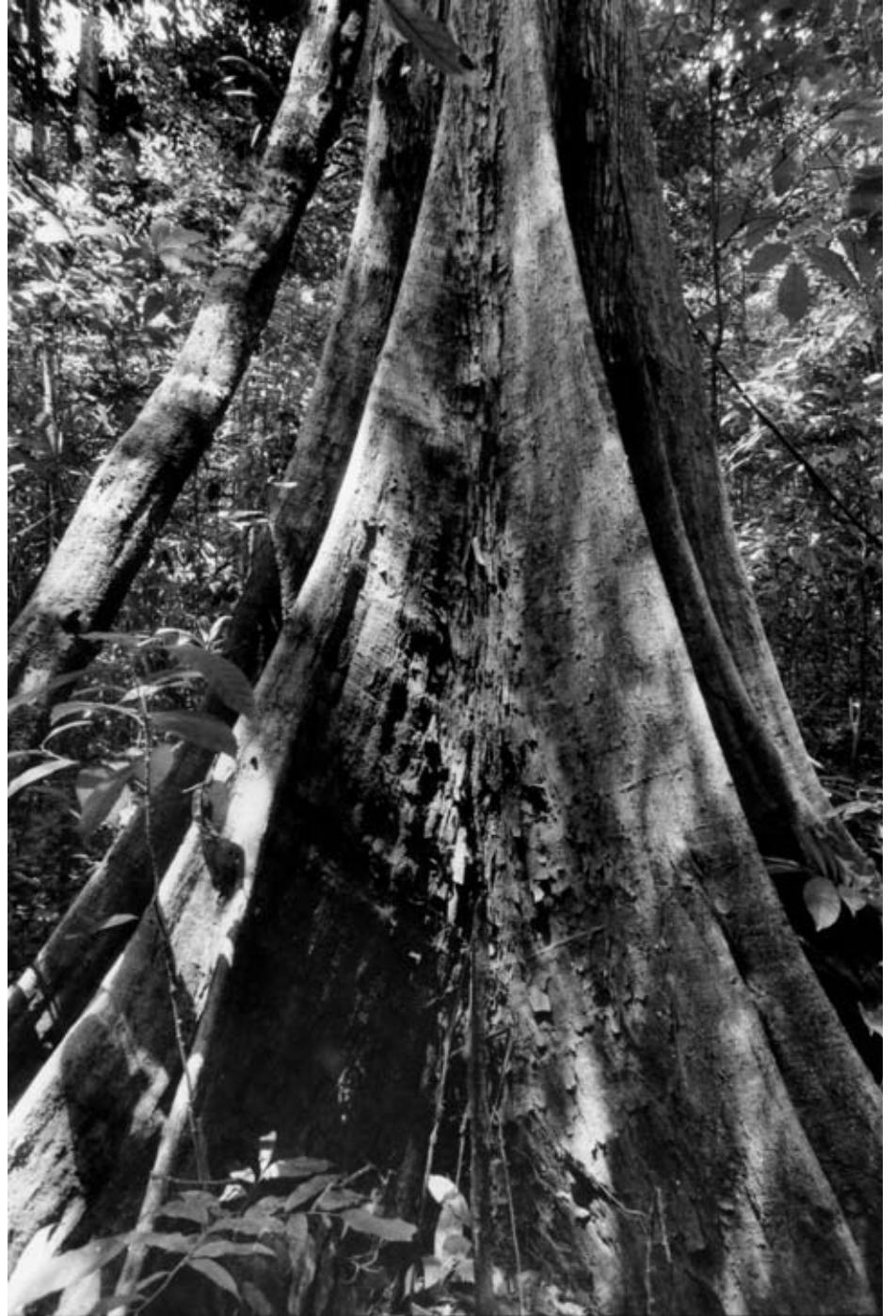


Elza Lima





Patrick Pardini





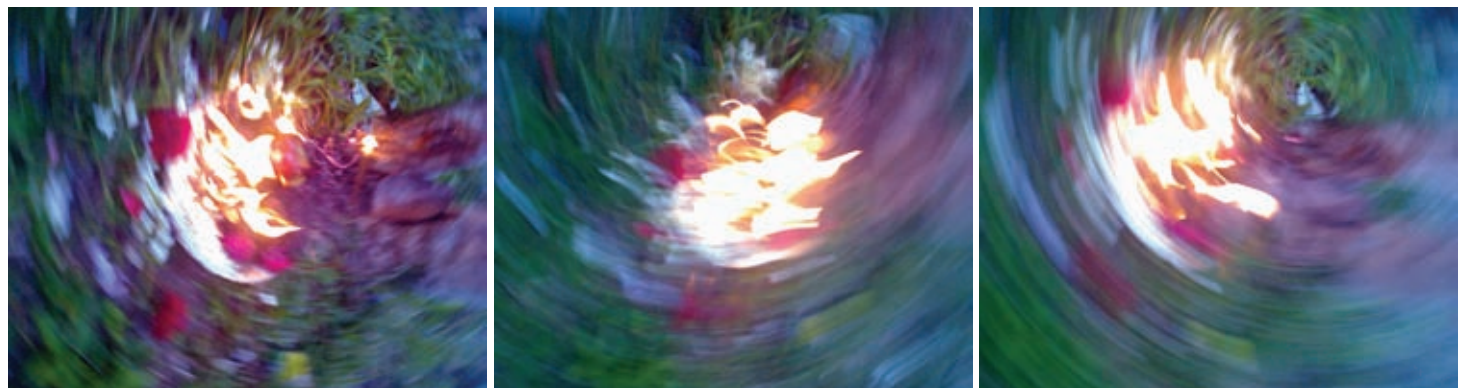
Armando Sobral

Em um outro aspecto da relação natureza-cultura, Armando Sobral irá voltar-se para a história e os processos de construção artesanal, de criação a partir de conhecimentos tradicionais do entalhe em madeira, para fazer as obras da série *Barroco* (2009), fruto de pesquisa em que mergulhou nos elementos presentes nas construções arquitetônicas no Pará. Sobral frequenta as oficinas e constrói um diálogo íntimo, com mestres, para elaborar suas esculturas, sendo estas desenvolvidas pelo mestre “Vara”, um exímio artesão da Vila de Icoaraci (distrito de Belém, PA). São obras que possuem forte relação com formas orgânicas, com volumes e reentrâncias, que remetem a figuras presentes na natureza, assim como reportam a desenhos pesquisados em acervo barroco da região. Os objetos escultóricos criam sugestões por meio dos contornos sensuais, retirados dos ornamentos barrocos, em um jogo de deslocamento do ponto de vista, nas formas que, ainda, remetem a urnas. Essas peças repousam sobre mobílias que distanciam o observador, mas que possibilitam acesso a elas por todos os lados, já que as estruturas sobre as quais elas repousam são vazadas, ao mesmo tempo em que permitem observar as peças de baixo. Há, além disso, um contraponto, pois essas mobílias são construídas com linhas retas, funcionais, servindo como aparato para o elemento sensual da obra. Esta diferença entre construções e formas, entalhadas em madeira, cria uma interessante tensão no diálogo entre as peças, refletindo questões complexas, presentes nas relações elaboradas ao longo da história da presença humana nesse lugar.

Lidando com forças seculares que se apresentam no âmago da região, Roberto Evangelista irá, com seu curta-metragem *Mater dolorosa in memoriam. Da criação e sobrevivência das formas* (1978), conceber um manifesto visual, com o qual chama a atenção para a degradação que vem sendo operada na vida dos povos da floresta. Aciona elementos presentes na geometria, e com eles permite-se estranhar-se; e é no encontro com os índios da etnia Tukano que se revela uma mística particular, em que ancestralidades são sobrepostas, nas quais elementos de geometria estabelecem significados para além de suas formas, moldadas aqui em fibras naturais que sinalizam a intimidade com os materiais presentes nesse universo particular. Afloram questões que transcendem a natureza e a forma, e, mesmo dominando a geometria, conhecimento determinante para a arte, aqui esta sofisticação não traz garantias no que se refere à degradação dos corpos, das culturas. Mesmo assim, Evangelista afirma a resistência, que enfrenta a degradação, em um movimento de elabora-

ção e dissolução das formas, em um tempo distendido na vastidão desta geografia particular. Entre imagens vigorosas de centenas de cuias, que flutuam no rio inscrito na selva, dentro de organizações geométricas que mais tarde irão se desmaterializar na superfície instável desse mesmo rio, o artista vai ao encontro de uma essencialidade, sob a orientação de um pajé, elaborando essas construções, em uma ação política que repensa uma cosmogonia. Política, a obra de Evangelista aponta para uma resistência, a despeito da imensa violência que assola a região, entre massacres, desmatamentos e dinamitação cultural.

Nas obras de vários desses artistas, apresentam-se diversos dramas regionais. Todavia, os discursos contundentes que tomam forma por meio da arte se diferem do lamento da perda. Estes se constroem como tomada de posição, estética e política, e irradiam processos de singularização, apontando para outras estratégias relacionais diante de falidos modelos que não cabem mais ali, nem em um mundo que deseja permanecer. Tampouco estes artistas vivem ensimesmados, já que suas compreensões de territorialidade são atravessadas pela mobilidade do trânsito cultural, do contato com situações que mudam, propiciando ambientes instáveis, e é nesse fluxo caudaloso que lançam, por vezes momentaneamente, suas âncoras. Este contexto vem fazendo com que essas práticas artísticas se instaurem no mundo, na vida dos artistas, em redes de relações sociais que propiciam transversalidades polissêmicas.



Ativo desde 1998, em Porto Velho, RO, o Coletivo Madeirista utiliza-se de várias estratégias para discutir o espaço da arte. Em Rondônia, os “madeiristas” fundaram um território de debate continuado, em que artistas operam linguagens distintas – literatura, som, fotografia, vídeo, música e a própria internet – e acionam um campo de potências às diferenças, provocando estranhamento.

Os Madeiristas não estão interessados em falar em uníssono, mas agrupam-se para bradar contra as forças que tentam enquadrá-los na norma de um sistema opressor para o qual a arte possui modo e lugar restrito para ocorrer.

No direito à diferença, o Coletivo Madeirista vem elaborando suas ações e ampliando o debate em torno da legitimidade presente no fazer artístico. É movimento, que pode se exprimir tanto em ações individuais, quanto coletivas, por meio de processos artísticos, como aponta seu Manifesto Madeirista,⁶ criado como estratégia de olhar crítico sobre assuntos locais, sem considerar nenhuma outra cultura como centro. Assim acontece no *Inventário das sombras*, videodocumentário realizado por Joesér Alvarez, uma conversa sobre a imagem inscrita na cidade, em que os participantes registram a efemeridade das sombras de sujeitos, pintando-as na calçada, estimulando a percepção do transeunte, chamando atenção para as questões de representação do corpo, a invisibilidade e o achatamento das subjetividades dentro da organização das metrópoles.

Lidando com outras perspectivas do imaterial, temos as paisagens sonoras de Rinaldo Santos, série *Musicontos*, que introduzem o ouvinte em uma viagem lisérgica por sons sintetizados que remontam a ruídos da selva, ruídos de chocalhos, sinos de vento, entre outros instrumentos que propiciam ao ouvinte acessar diversas camadas sonoras. Já as fotografias da série *Do fogo e da brisa*, de Ariana Boaventura, apontam para a desmaterialização da imagem, na velocidade da captação da tomada fotográfica, em que as labaredas são lambidas pelo ar. Diversificadas, as proposições dos Madeiristas insistem em mostrar estratégias contrárias à homogeneização.

Com estreita relação com as especificidades do lugar, em que forças dialéticas operam, nasceu a produção de Helio Melo, artista do Acre, cuja obra reflete o cotidiano do seringueiro, que se empenha em retirar o leite da *Hévea brasiliensis*,⁷ trilhando caminhos no meio da selva, contrapondo-se a inúmeras adversidades.

⁶ O Manifesto Madeirista foi publicado pela primeira vez no *Jornal Alto Madeira*, em 10 de janeiro de 1999, em Porto Velho, Rondônia.

⁷ Árvore que pode atingir cerca de 40 metros de altura e de cujo caule, por meio de incisões na casca, retira-se o látex com que se produz a borracha. Por sua abundância na região, revelou-se de exploração altamente lucrativa para atender a indústria, em particular a automobilística, propiciando o primeiro ciclo da borracha, entre 1850 a 1912, que teve seu declínio motivado pela criação de plantações na Malásia, Ceilão e África Tropical, com sementes contrabandeadas da Amazônia, atingindo maior produtividade.

Sua obra constitui um painel do mergulho sensível no cotidiano do embate com o *inferno verde*, com um elenco de objetos e toda a sorte de apetrechos empregados na coleta desta seiva representados em seus quadros. São percursos de imersão em um ambiente no qual, para se obter o resultado necessário, demanda-se tempo, marcado no gotejar do líquido viscoso, seu recolhimento em baldes para a posterior solidificação. Melo narra, em suas telas, os embates, percursos, ordenações de seu universo. Nascido no seringal, suas obras espelham a busca de compreensão sensível desse cosmos, em um inventário de um dos sistemas mais violentos que o capital impôs na região, que deslocou milhares de homens para trabalhar nos seringais, iludidos pela possibilidade de condições melhores de vida. Melo nasce em 1926, tendo a oportunidade de ver, em sua juventude, o afluxo dos “soldados da borracha” que aportaram na região na década de 1940, motivados pela estratégia do governo Getúlio Vargas para minimizar a situação de miséria causada pela seca no Nordeste, incentivando a ocupação da Amazônia, em seu segundo ciclo,⁸ empenhado em atender as necessidades do mercado internacional da borracha. O artista Helio Melo floresce no seringueiro e traz respostas à condição em que vive, materializadas nas imagens que elabora, de enfrentamento e solidão do homem em meio à busca de sobrevivência, mergulhado na mata, lutando contra as adversidades, em profunda relação com o ambiente.

Alberto Bitar, em seu vídeo *Partida* (2005), irá elaborar um singelo percurso, feito no sobrepor de rostos de indivíduos que parecem desaparecer no tempo. Como em um ritornelo, som e imagem conduzem o espectador a um mergulho em rostos imprecisos, que se dissolvem sucessivamente em uma sequência fantasmática, tal qual personagens de Adelma, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino: “rostos imprevistos, vindos de longe, que me fixavam como se quisessem ser reconhecidos, como se quisessem me reconhecer, como se houvessem me reconhecido”.⁹ Nesta sucessão de faces, Bitar refaz o percurso de uma despedida, de uma partida congelada sobre a prata da fotografia há algumas dezenas de anos, em um registro de família, em que faces desconhecidas olham com intimidade, mas também reitera a procura da perenidade prometida pela imagem. Em meio à solidão contida nos olhares, o artista parece intuir aquilo que a imagem não consegue captar, e refaz o percurso aceleradamente na busca da constituição de uma imagem integral – mas esta, esta não se refaz mais.

⁸ Este ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial, de 1942 a 1945, motivado pela necessidade da indústria internacional, que perdeu o controle do Pacífico Sul para os japoneses, e junto aos seringais lá estabelecidos. Mas esta retomada das plantações no Brasil durou pouco, sendo abandonada em razão de inúmeras dificuldades, desde os fungos e bactérias que se alastavam nos seringais às feras da selva e doenças, como a malária, a febre amarela e a hepatite, que com o final da guerra inviabilizaram de vez o sonho do “ouro branco”, como era chamada a borracha.

⁹ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 90.

A produção de Acácio Sobral estabeleceu-se em um campo de contínua elaboração. Com uma carreira sedimentada ao longo de algumas décadas, Sobral funda seu trabalho a partir de processos extensos de pesquisa, revelando ao público um sistemático e intenso mergulho na experimentação de materiais e técnicas para a construção de suas obras. Com inteligência, o artista transitou por materialidades diversas que, à luz de sua poética, aproximaram-se na construção de seu universo particular, dispondo, lado a lado, técnicas distintas que encontraram diálogos coerentes ao serem articuladas. Neste ambiente, um fio condutor perpassa ao longo de sua produção, relacionando questões em torno da materialidade e da linha, em um campo em que desenho, pintura e gravura convergem para um diálogo sagaz. Lançando um olhar sobre a linha e o traço que formalmente aparecem em diversos trabalhos, observamos o percurso conceitual que se estabelece em sua criação. Assim, concebemos esse território como campo de potência em que a fisicalidade da encáustica explicita sua temporalidade e mutação, em que os traços, sulcos abertos na cera, perfazem histórias, constituem mapas, territórios imaginários, que ganham espaço entre a rigidez das linhas que se atravessam, em uma geometria precisa, e a sinuosidade de traços que propiciam o surgimento de novas paisagens. O artista libertou não apenas a linha, mas trabalhou da mesma forma com as cores, que dispôs no fundo de quadros sobre camadas de branco. Com o tempo, as cores irão surgindo, como pequenas manchas que se inscrevem no branco, subvertendo a ideia de obra estática, acabada, e falando sobre o próprio fluxo, que é vida.

Edilena Florenzano mergulha nas questões atuais de transformações da natureza para criar seus ninhos, *Morada de pássaro: força 3000*, *Morada de pássaro: vitória 3000* (2008) e *Ninho urbano III* (2007), produzidos com materiais industriais e tecnológicos descartados. Ao observar o meio ambiente, a artista detectou o emprego de materiais industrializados por aves em suas arquiteturas. Eram plásticos, pequenos fios que figuravam. Florenzano começou a articular, então, possibilidades de construções estéticas, pensando em pássaros transformados, adaptados ao uso de novas matérias tecnológicas recicladas em meio ao nosso lixo. Nesse processo, Florenzano, inspirada em mandalas, em um afluxo de tradições, busca, na figura do pássaro, elaborar uma metáfora para uma possibilidade de futuro menos assustador para a humanidade.

Esse ressignificar matérico está presente nas obras de Marcone Moreira, que se apropria de madeiras retiradas de carrocerias de caminhões, fachadas de casas, barcos etc., construindo peças em que a questão da *visualidade amazônica* é reativada, em um discurso sobre a materialidade e a cor da região. Moreira, maranhense, vive em Marabá (PA), sudeste do estado, pólo industrial significativo e considerado fronteira agrícola da região, que se constitui como fundamental à economia do estado, gerando grande trânsito de cargas e viajantes. Lá é que irá encontrar o curso para sua obra: na fricção entre matéria e cor, cria planos nas mais diversas superfícies. Os materiais que elenca, em sua maioria gastos, trazem o registro de uma utilização prévia, nos traços vernaculares presentes naquilo que se apropria. A organização pictórica é realizada a partir da ordenação que faz no material, sem a necessidade de agregar novo pigmento aos materiais. É o que se inscreve da vida, em fragmentos de imagens, presentes na materialidade dos suportes que irá atrair o artista.

A estética precária das gambiarras toma corpo no trabalho de um artista que irá traduzir códigos e matrizes presentes na cultura popular da Amazônia de maneira crítica. Longe de deter-se em comentários ingênuos à imagética amazônica, Emmanuel Nassar observa os elementos dessa visualidade dentro de uma perspectiva dialogal com a construção geométrica, e com o pop, que emerge de um modo de elaboração plástica popular, em que subverte a geometria, desestabiliza a simetria, reinterpreta as referências e tomando posição estética e política ao utilizar-se desses signos populares, potencializando-os com um olhar mordaz.

Em *AMAZÔNIA, A ARTE*, Nassar irá, com *Instabile* (2010), juntar placas que trazem vestígios de propagandas, recolhidas na cidade, ao lado de outras pintadas por ele, em um procedimento conceitual, colocando-as em uma oficina na periferia de Belém, para depois transportá-las em caminhão sem qualquer proteção, como parte de seu procedimento construtivo. Nos fragmentos que irão compor um painel de 10 metros, grande tela multifacetada da instalação, expõe, com índices presentes nas imagens, as complexas relações que engendram os princípios da lógica do mercado de forma incisiva. *Instabile* não só cita Alexander Calder, mas aponta para a instabilidade, presente em polaridades e tensões, que se apresenta no interior da sala, pintada de negro, em que estruturas metálicas, roldanas, pedras, serra e a letra E, em uma ordem instável, tentam equilibrar o insustentável. Nessa suspensão, vive-se em um estado de exceção.

Ao encarar o mundo amazônico, Nassar revolve imagens para, ao se investir dos elementos aparentemente simplórios presentes em pinturas da periferia, *outdoors*, placas metálicas, por vezes retiradas de ferros-velhos, serras e pedras, perverter as certezas da lógica pequeno-burguesa, expondo a fragilidade presente no sistema de valor da arte, apontando para a potência contida em um lugar cambiante e instável.

Aludindo a estruturas precárias de moradia para falar de estruturas sociais, Thiago Martins de Melo irá se debruçar sobre as relações de gênero, a família e a força das pulsões, em que o desejo irrompe. Aqui, o sexo é ponto de referência para se falar da vida e do risco, em tensão com formas de poder presentes nas instituições, e da permanência no último vestígio, na materialidade do osso.

O *Ciclo do cão* revela uma busca de redenção, que expõe, de dentro para fora, sua impossibilidade, na explosão do gozo.

O gozo pela imagem está presente em todas as formas de mídia, da televisão à internet, nos celulares e na estética da vida que existe para a imagem. Cláudia Leão e Leonardo Pinto irão colecionar as imagens de celulares de parentes e amigos, constituindo o *Protocolo das infinitas imagens cotidianas* (2008-2010), em que as imagens se sobrepõem em uma velocidade quase indecifrável e aparentemente aleatória. “Colecionar para esquecer”, afirma Leão, que desenvolve tese de doutoramento na PUC-SP sobre a profusão de imagens captadas de maneira banal. A artista afirma que, pela quantidade de imagens que vêm sendo feitas, se uma pessoa que é continuamente fotografada for assistir a todas as imagens em que aparece, ela perderá horas, dias de vida na frente da tela. Assim, o trabalho aponta não apenas para o hedonismo, mas para as implicações desse tipo de comportamento.

Também partindo da relação imagem-mídia, Eder Oliveira irá se apossar de imagens publicadas em jornais, de vítimas de violências, marginais, marginalizados, para pintá-los em grandes dimensões, na perspectiva da pintura mural. Oliveira torce a lógica das imagens feitas para serem vistas à distância. Não apresenta políticos ou celebridades, mas sim ilustres desconhecidos, excluídos, reproduzidos em cores fortes de sua cartela particular, constituída no daltonismo. O que poderia ser um limite é esgarçado na diferença da exclusão.

A inadequação parece ser uma experiência recorrente. E pode ser decisiva quando se estabelece no lugar da origem. Assim ocorreu em diversos projetos utópicos para a Amazônia, como em Serra do Navio, no Amapá. Lá, em uma cidade idealizada pelo arquiteto Osvaldo Bratke, em meio à floresta, foi deflagrado mais um sonho de desenvolvimento malsucedido. Nascida em Serra do Navio, Maria Christina realiza viagem à cidade, quase fantasma, tentando elaborar questões de pertencimento. Em *Subindo a Serra* (2010), Maria Christina refaz o caminho atávico, em vídeo, e pega o trem, volta em busca da origem, do lugar do conforto, cidade-útero que começa a se dismantelar no meio do mato que insiste em ocupar espaço, e vê que a cidade perfeita aos olhos da menina detinha estruturas mais rígidas do que imaginara, nas hierarquias, nos fortes códigos de estratificação social impostos dentro da cidade planejada e seus habitantes funcionários. Ironicamente, hoje a cidade está entregue à própria sorte, com a dissolução do projeto que a fundou, e, mesmo ruindo, passa a ser habitada por aqueles que outrora não lhe tinham acesso.

Descompasso esse e outros que assolam e assombam a região, como registra Paula Sampaio, ao cruzar há mais de vinte anos as rodovias Transamazônica e Belém-Brasília, fotografando o fluxo de migrações que acometeram a região nas últimas décadas, bem como os vestígios do desejo de ocupação estimulado pelos governos militares. Fotografando pessoas simples, que acreditaram no futuro venturoso de um país, em *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte – fragmentos do cotidiano* (2010), reúne em uma instalação imagens dos personagens que vem fotografando e suas vozes, inscritas em depoimentos contundentes, que causam perplexidade. Foi ao início e chegou o mais próximo que conseguiu chegar do fim, onde a selva engoliu tudo.

O que diferencia estes artistas e os aproxima? Vindos de tantos lados, por vezes estrangeiros que se detêm na região, têm a capacidade de viver o estranhamento e se permitir serem afetados. Olhar o outro e a si mesmo na diferença e criar associações, conseguindo falar de dentro, ao perceber as particularidades, no dialogar com as questões do lugar, e reverberá-las para além de si mesmas. Talvez seja a forma atenta de enxergar, de viver correndo o risco na imensidão, incorporando o outro no âmago de si mesmo, que os faz encontrar, ali, a Amazônia como um território de amplas potências.









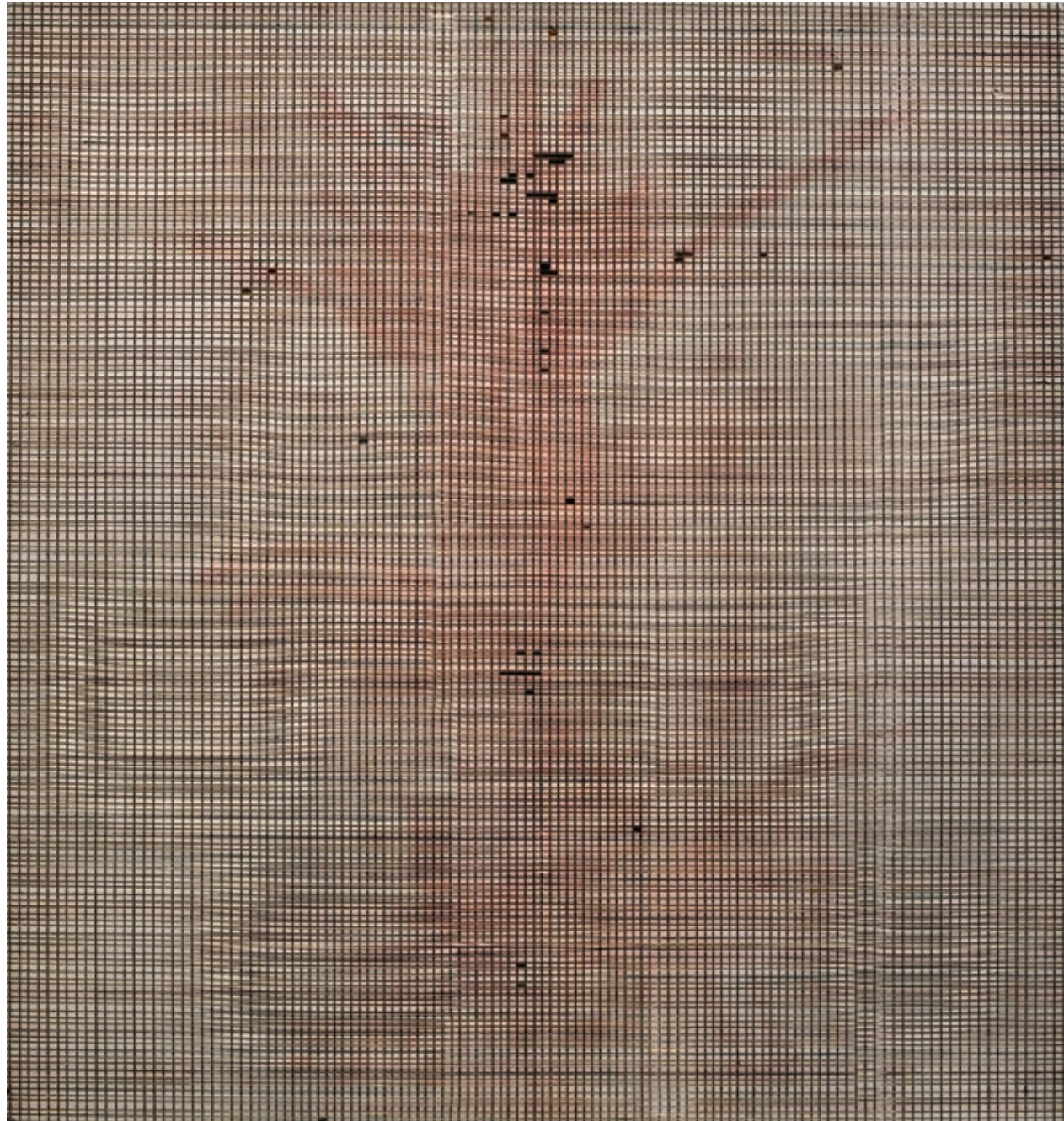
Helio Melo

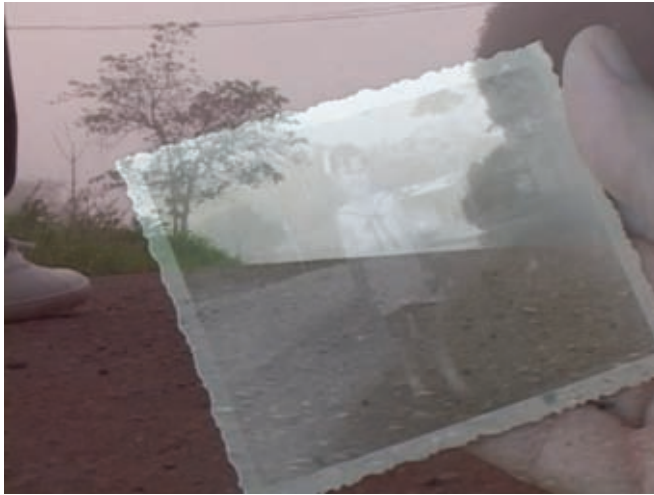






Alberto Bitar





Maria Christina





Edilena Florenzano





"Nasci aqui no Abacatal. Vivia aqui na comunidade, que só agora a gente sabe que é Quilombola. Naquele tempo, ninguém falava disso, a gente vivia isolado aqui dentro. Dessa Belém-Brasília eu sei porque trabalhei nela. Apareceram aqui uns homens chamando a gente e eu fui. Derrubei muita mata, ainda no lombo de burro, porque era o único jeito de andar por aqui, flocava os picos de demarcação. Mas eles não davam nada pra gente, nem carteira assinada a gente tinha. Aí eu desisti, voltei pra minha rocinha, mesmo, dava mais futuro."

Francisco da Costa, 73 anos, paraense.
Ananindeua/PA.





"O nome dela é Carolina, minha mãe.
Morreu de morte morrida mesmo.
Aqui não tem doutô, levei ela três vez no hospital lá de Imperatriz, mas não precisaram o que ela tinha.
Deram uns remédio, mas ela foi afinando, secando...
É assim, às vez, a gente não sabe por que nasce, nem do que morre."

Domingas Silva de Araújo, 39 anos, maranhense.
São Miguel do Tocantins/TO.





Armando Queiroz

ANTIGAMENTE FOMOS MUITOS*

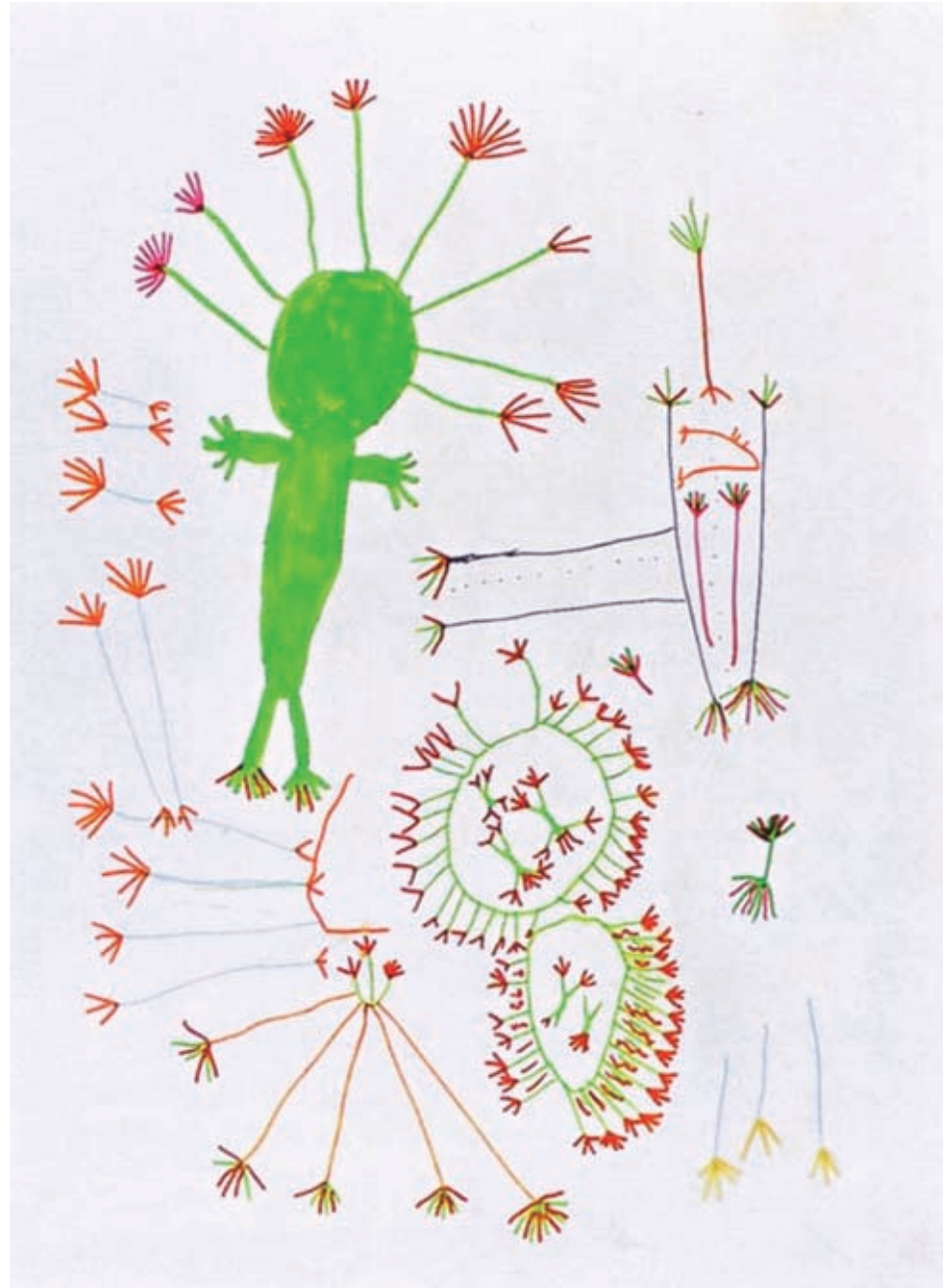
ORLANDO MANESCHY

Entre as prioridades da nação, a situação indígena ainda é uma das grandes questões a serem pensadas e colocadas em pauta, um compromisso que deveria ser de todos, governantes e sociedade. Alguns artistas vêm olhando com delicadeza, seriedade e contundência para esse universo, como o que vemos aqui, em *AMAZÔNIA, A ARTE*. O conjunto de obras constitui uma potência em diálogo singular, apresentada desde o emblemático *Zero Cruzeiro* (1974-1978), de Cildo Meireles, o qual traz, em uma de suas faces, um índio Kraô, sobrevivente do massacre de sua tribo e, na outra, um interno de uma antiga clínica psiquiátrica, ambos, índio e louco, excluídos socialmente, culturalmente, à margem do sistema, passando pelo depoimento do indígena Almiros Martins, que revela a dissolução física e espiritual imposta às inúmeras etnias indígenas das Américas, na obra *Ymá Nhandehetama*,* de Armando Queiroz, questão pungente, que nos atinge, também, quando entramos em contato com o sensível entendimento de mundo elaborado por meio do olhar de Orlando Manihipi-theri Yanomami – falecido no ano de 1977 de uma epidemia de sarampo –, que em seus desenhos registra, em delicadas construções, suas apreensões de um território simbólico inscrito na própria vida.

Essas obras fazem pensar nos valores que construímos. Colocam-nos em xeque. Conclamam a refletir sobre nossa própria capacidade de olhar o outro e respeitar aquilo que nos é estranho, mas que é próximo, pois somos todos humanos. Na série *Marcados*, de Claudia Andujar, um conjunto de retratos realizados em um processo que marcaria a própria vida da artista, a luta pelo povo Yanomami, percebemos como a ética pode e deve estar inscrita no campo da arte, e que a subjetividade do artista é afetada pelas coisas do mundo. Assim, a arte pode se misturar à vida e construir outras proposições para nossas relações sensíveis, para a maneira como nos inscrevemos politicamente no mundo.



Cildo Meireles



Orlando Nakeuxima Manihi-Theri



ARTS CENTER



Claudia Andujar



Luiz Braga

○ DIA EM QUE MARINA ABRAMOVIC VISITOU A AMAZÔNIA

MARISA MOKARZEL

Há tribos na Amazônia que afirmam:

— A vida é uma ilusão, só os sonhos têm realidade.

Vicente Cecim

Em uma região tão propícia à ficção e ao trânsito livre de imaginários, a realidade torna-se difusa mesmo deixando transparecer os seus contrastes, uma economia rala não condizente com as gigantescas dimensões da Amazônia. Em meio à floresta espessa, é possível visualizar o homem cego, criado por Cecim, debruçado em uma janela, na escuta de “histórias que o vento traz”. Ele procura “compreender a região em que vive e se contenta em compreender o sentido da vida como um todo”. Em seu *Manifesto Curau*, o escritor paraense dá o veredito: “Nossa História só terá realidade quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor”.¹

A dose ficcional talvez permita a fluidez da fala, a narrativa dos fatos misturada a uma reflexão menos amordaçada. Justo o que neste momento preciso para estabelecer uma conversa, não diria descontraída, mas propícia a algumas divagações. Penso na paisagem impositiva, nos superlativos, na intensidade do verde, na imagem que se espalha e se amplia em nosso imaginário, na imagem invasora de uma visualidade que Osmar Pinheiro nos anos 1980 já tinha o cuidado de não chamar de amazônica, mas de “visualidade na Amazônia”.

O conceito de paisagem é polissêmico, uma vez que está interligado a inúmeros sentidos. Flávio da Silveira² considera que “qualquer paisagem é um fenômeno de cultura”, e pode-se dizer que “não há uma paisagem, mas paisagens”. Percebo a paisagem Amazônica em sua perspectiva estética, enquanto intensa força que se faz presente na natureza, ao mesmo tempo que habita o meu e inúmeros outros imaginários. Em seu nome, constroem-se discursos preservacionistas, discutem-se as questões ambientais. Foi centrado nesta temática que, no começo dos anos 1990, o Goethe-Institut, em colaboração com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e com o apoio do Ministério das Relações Exteriores da República Federal da Alemanha,

¹ Todas as citações deste parágrafo pertencem a Vicente Cecim (1985, p. 10, p. 20) e se baseiam no *Manifesto Curau*, criado pelo escritor na década de 1980 e reeditado em 2010, com modificações.

² Flávio Leonel Abreu da Silveira é professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). As citações do parágrafo pertencem-lhe e encontram-se no artigo “A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar” (SILVEIRA, 2009, p. 71).

propôs e realizou o Projeto Arte Amazonas,³ com o intuito de contribuir para a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, conhecida como Rio-92 ou Eco-92.

Divididos por ateliês sediados em Belém, Manaus e Porto Velho, artistas foram convidados a manifestar, em seu processo artístico, as impressões e pensamentos provenientes do contato de três semanas com a natureza amazônica. A organização geral do evento coube a Alfons Hug e Nikolaus A. Nessler. “A ideia inicial era reunir artistas provenientes de diferentes lastros culturais, oferecendo-lhes uma oportunidade para que, longe de seus habituais ateliês, pudessem trabalhar sob o impacto de uma situação vivenciada”.⁴ Segundo Hug, procurou-se integrar o projeto ao cenário cultural local, e foi o caráter de oficina de arte que prevaleceu. Como resultado, os trabalhos apresentaram-se relacionados a temáticas como as condições de vida, a biodiversidade amazônica, a natureza virgem e ameaçada.

Imagino. Não, na verdade tenho uma vaga ideia de como diferentes artistas de distintas culturas, em três semanas, relacionaram-se com o “mito” da Amazônia, sua paisagem e realidade sociocultural. Impossível não tecer imagens, deixar de criar narrativas imaginando as vivências que não presenciei. Sei que os artistas do Projeto Arte Amazonas se distribuíram como expedições, talvez imaginando-se no papel dos artistas viajantes do século XIX, ou quem sabe daqueles que visitaram o Brasil no período colonial. Em território demarcado por lendas, no qual “a vida é uma ilusão, só os sonhos têm realidade”, pode-se, então, de repente deparar com Hans Staden e, numa inversão de enredo, libertar os índios Tupinambá, antes que o viajante os devore.

No vaivém cultural, nas trocas e imposições estabelecidas muito antes dos anos 1990, forma-se um processo artístico que se constitui na instabilidade, nas lacunas, no descontínuo caminho. Quando Darcy Ribeiro dá o seu testemunho sobre a convivência com aldeias indígenas da Amazônia, revela que “vista do céu a floresta é um tapete ondulante, feita de todos os tons verdes, salpicada de copas coloridas. Vista de baixo, pisando folhas mortas, é um mundo sombrio”.⁵ Este depoimento é apenas um fragmento, uma pequena parte de seu discurso no qual expressa uma visão preocupante em relação à “agressão ecológica avassaladora” que condena o destino da floresta, ameaçando-a de morte.

Expressões como sustentabilidade e meio ambiente estão na ordem do dia; no entanto, dezoito anos depois da Eco-92, inúmeras ameaças ambientais permanecem. Mesmo que esta temática não seja a dominante entre a maioria dos artistas da Região Amazônica, e mesmo que eu ocupe o campo da arte e não seja espe-

3 Participaram, de acordo com a ordem apresentada no catálogo, os artistas: Marina Abramovic (Iugoslávia), El Anatsui (Nigéria), Arquimedes (Brasil, Xingu), Milton Becerra (Venezuela), Montien Boonma (Tailândia), Luiz Braga (Brasil), Waltercio Caldas (Brasil), Maria Fernanda Cardoso (Colômbia), Mario Cravo Neto (Brasil), Mark Dion (EUA), Felix Droese (Alemanha), Rainer Görss (Alemanha), Antony Gormley (Grã-Bretanha), Alfredo Jaar (Chile), Rolf Julius (Alemanha), Kazuo Katase (Japão), Kukran, Björn Lövin (Suécia), Karin Lambrecht (Brasil), Christian Lapie (França), Miti (Brasil, Xingu), Emmanuel Nassar (Brasil), Nikolaus A. Nessler (Alemanha), Pere Noguera (Espanha), Pitu (Brasil, Xingu), Raffael Rheinsberg (Alemanha), Miguel Rio Branco (Brasil), Pedro Romero (Espanha), Julião Sarmento (Portugal), Tunga (Brasil) e Bill Woodrow (Grã-Bretanha).

4 Alfons Hug (1992, p. 14-15).

5 Darcy Ribeiro (1992, p. 64). O antropólogo desenvolve um texto como uma última homenagem a uma floresta preste a desaparecer.

cialista em questões ambientais, percebo as mudanças climáticas, as tragédias decorrentes dos desequilíbrios ecológicos, sociais e econômicos que comprometem a qualidade de vida. A arte não está dissociada de todo este complexo e paradoxal contexto; ao contrário, encontra-se inserida e interage com as variantes que condicionam e constituem a vida. As condições adversas reverberam nos projetos artísticos, na circulação da arte, na documentação que escreve a história da arte que se faz conhecer.

Segundo a definição do Dicionário Houaiss, a palavra “expedição” pode tanto significar uma equipe científica que viaja para uma determinada região a fim de estudá-la, como também o ato de fazer algo chegar ao seu destino. Para a expedição artística do Projeto Arte Amazonas, o destino previsto no catálogo foram as exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte de Brasília, Bienal de São Paulo e Staatliche Kunsthalle, em Berlim. Em Belém, houve uma exposição no Museu Goeldi com os bolsistas e alguns artistas convidados.

Participaram do Projeto como convidados da Região Amazônica os artistas de origem indígena Arquimedes, Pitu e Miti e os artistas paraenses Luiz Braga e Emmanuel Nassar. Os bolsistas Emanuel Franco, Klinger Carvalho e Rosângela Britto foram selecionados por meio de projetos, participando das oficinas, da exposição no Museu Goeldi e de uma mostra paralela, no Rio de Janeiro. Klinger Carvalho, anos mais tarde, ganhou uma bolsa de estudos para a Alemanha e, em 1998, iniciou o curso de especialização na Academia de Arte de Düsseldorf, com orientação de Tony Cragg. Neste mesmo ano, expôs em Wiesbaden, na coletiva Quase Nada, na qual estava também presente Karin Lambrecht, uma das convidadas do Projeto Arte Amazonas.

Lambrecht, durante o Projeto, a partir do contato com a paisagem amazônica, desenvolve um poético trabalho que se concentrou na aquosidade tão presente nas chuvas do final da tarde, nas tempestades, nos rios quase-mar. Ao nomear sua instalação de *Amazônia-Aimazona*, torna visíveis os indícios de uma região que tem sua imagem espelhada, refletida na água. A posição em espelho, proveniente da inversão imagética, contrapõe realidades distintas; dor e êxtase atravessam terras e rios.

A limpidez da água, usada por Karin Lambrecht, une-se à limpidez do cristal retirado do fundo da terra. O mineral torna-se matéria de arte, passa a compor a performance de Marina Abramovic, realizada no Sudeste do Pará, mais precisamente em São Domingos do Araguaia, em Marabá. Por instantes, ficam suspensos os

conflitos, comuns àquela região. Suspensas também ficam as demarcações de terras, os traços impositivos que dividem territórios e demonstram poder. De repente, houve paz e o mundo tornou-se um só.

No dia em que Marina Abramovic visitou a Amazônia, próxima aos cristais, pousou a cabeça sobre a pedra e o corpo sobre a madeira, fechou os olhos, recitou mantras e meditou. Na *espera de uma ideia*, torna visível o *xapiripë*.⁶ Não era um, eram muitos. Pôde vê-los porque os cantos dos xamãs interceptaram os mantras e uniram os sons. Os espíritos da floresta surgiram do Norte do Pará, em bando, dançavam sobre grandes espelhos d'água que "desciam do céu". Gritos de alegria soaram no ar enquanto relâmpagos desenhavam luz.

Descobriu-se que a luz vinha não dos cristais, mas das imagens de Luiz Braga, que, com a permissão dos *xapiripë*, tempos atrás, aprendeu a ver e a reconhecer o amazônida, a paisagem que o cerca. Soube, desde então, captar e transformar o que vê. Suas imagens "são cor-luz. Convivem com situações luminosas de 'antes da chuva' ou 'fim do dia'".⁷ Difusos cotidianos, iluminados por vermelhos, amarelos, verdes e azuis, trazem o silêncio, o ruído dos bares, o jogo de bilhar, o vento que embala redes e acumula nuvens para transformá-las em tempestades.

A água de Lambrecht, o cristal de Abramovic e a luz de Luiz Braga imantaram o céu, confirmaram que "a vida é uma ilusão, só os sonhos têm realidade".⁸ Em 1992, por ocasião do Projeto Arte Amazonas, Karin escreveu que a "floresta viveria em paz sem o homem, apenas com os anjos...".⁹ Os *xapiripë* reescreveram a frase: "a floresta viverá em paz com os homens e os anjos". Vaticinaram um futuro menos sombrio. Não se pode esquecer que eles nos ensinam a sonhar. Retomando as palavras de Vicente Cecim, citadas no início do texto: "Nossa História só terá realidade quando o nosso imaginário a refizer, a nosso favor". Que se cumpra a profecia dos *xapiripë*, mesmo que antes tenhamos que apelar aos xamãs, "guerreiros do invisível", e nos enfileirar em uma luta que é do ente da floresta, do artista, de todo cidadão.

Referências Bibliográficas

- CECIM, Vicente. O colonialismo na Amazônia. In: *As artes visuais na Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985.
- HERKENHOFF, Paulo. Luz de Braga. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- HUG, Alfons. Arte Amazonas. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- LAMBRECHT, Karin. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- RIBEIRO, Darcy. Réquiem tropical. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- SILVEIRA, Flávio Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. In: SILVEIRA, Flávio Abreu da; CANCELA, Cristina Donza [Org.]. *Paisagem e cultura*. Belém: EDUFPA, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, v. 14/15, p. 319-338, 2007.

⁶ Os *xapiripë* são espíritos da floresta. As informações sobre os *xapiripë* foram retiradas dos textos "Os Yanomami", de Bruce Albert (s/d) e "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos", de Eduardo Viveiros de Castro (2007).

⁷ Paulo Herkenhoff (1992, p. 96) reconhece a luz especial que existe na Amazônia, mas considera que Luiz Braga a percebe, transforma e reinventa-a.

⁸ Vicente Cecim (1985, p. 14).

⁹ No catálogo do Projeto Arte Amazonas, Karin Lambrecht (1992, p. 109) apresenta as suas impressões sobre a Floresta Amazônica.



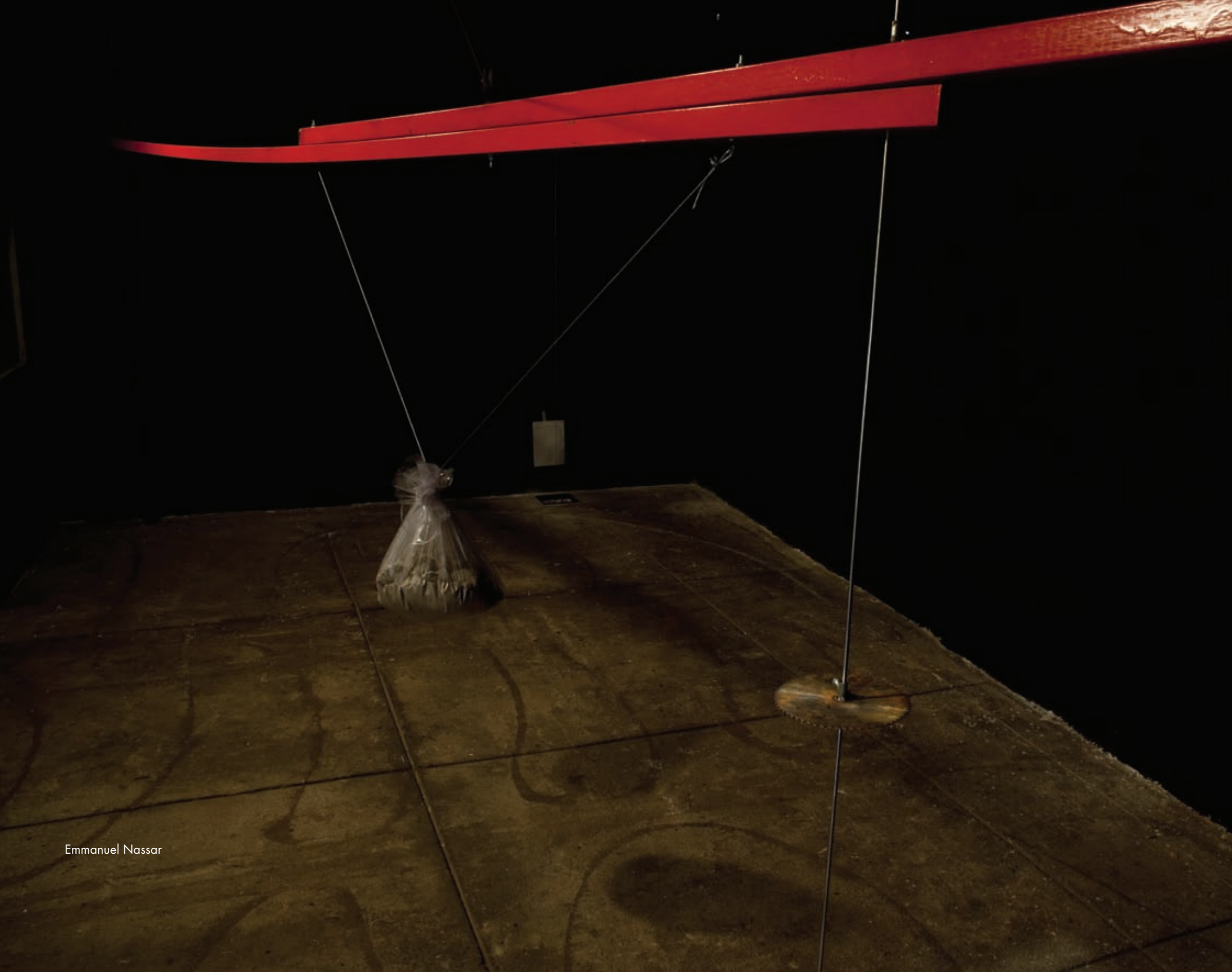
E

Coca-Cola

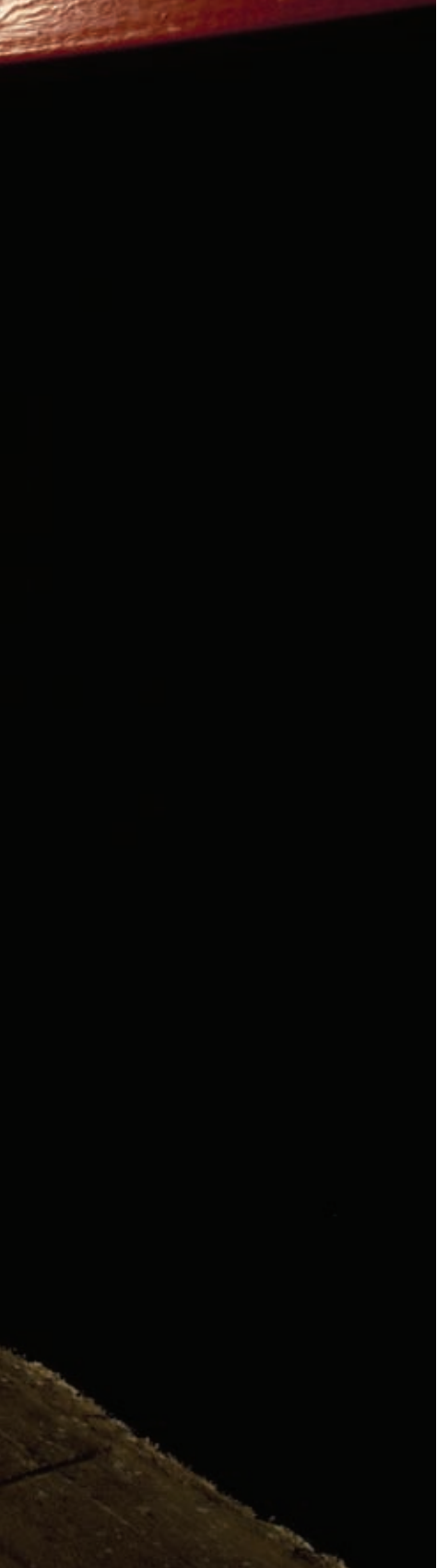
V I C E



do om
FED
PARA



Emmanuel Nassar





Emmanuel Nassar

ENTREVISTA

PAULO HERKENHOFF

ORLANDO MANESCHY: Você vem tratando das diversas “modernidades” que se deram na Amazônia ao longo da história. Você levantou ideias inéditas. É possível apresentar sua leitura dessa construção histórica e articular acerca de como você vê essas etapas repercutindo na cena contemporânea?

PAULO HERKENHOFF: A modernidade da Amazônia desdobrou-se em ciclos, entremeados por saltos e estagnação: (1) o iluminismo no Grão-Pará; (2) o ciclo da borracha; (3) o modernismo e (4) as rupturas pós-modernas. São ciclos de consolidação política, conhecimento e produção simbólica. Quando comecei a trabalhar com a Amazônia em 1983, a região em geral era um campo historiográfico virgem.

○ Estado do Grão-Pará foi a primeira modernidade: a arquitetura neoclássica de Landi e a ciência de Alexandre Rodrigues Ferreira. É o iluminismo na Amazônia setecentista. Comparado ao resto do Brasil, o Grão-Pará pombalino foi um salto singular de modernidade. Abordou-se isso na mostra sobre Rodrigues Ferreira que fiz na Biblioteca Nacional para a conferência Rio-92. Rodrigues Ferreira encontrava Lineu. Novas pesquisas sobre Landi, como a de Flávio Nassar, reiteram as bases paraenses da modernidade no Brasil. Desde então, a luta emancipatória da Cabanagem terá sido o maior episódio histórico da Amazônia até a borracha. No Arte Pará (2005), a Cabanagem foi juxtaposta a pinturas de Norfini e Romeu Mariz, a desenhos de Pedro Américo sobre Tiradentes, à obra de Adriana Varejão e Armando Queiroz e à ação do pacifista frei Henri Burin de Roziers. O Armando retomou a questão.

○ O auge do ciclo da borracha (c. 1879-1912) é a segunda modernidade. A nova consolidação territorial do Brasil incluiu o Acre, então parte da Bolívia. A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré é construída. A civilização da borracha cria o segundo museu de ciências do país. Sob a direção de Emil Goeldi, a Sociedade Filomática convertida no Museu Paraense, o evolucionismo orienta os estudos da Amazônia. Ele não era propriamente darwiniano, mas seguia a visão evolucionista de Ernst Haeckel, que se correspondia com Darwin. Nelson Sanjad fez a história da ciência moderna na Amazônia. Essa modernidade expande o sentido de cultura. Por que temos que tratar a pintura como base do modernismo brasileiro? Por que não o urbanismo?

A fotografia de Albert Frisch chega ao Alto Amazonas em 1865. O Teatro da Paz (1878) e o Teatro Amazonas (1896) não tinham rival no país na época. As reformas urbanísticas pensavam Belém como Paris sob Haussmann. No Brasil, só o Rio adota o *art nouveau* ou o *modern style* como Belém. Cabe comparar os antecedentes do moderno no Pará e no Amazonas ao modernismo sulista e romper com a vassalagem à geopolítica paulista, sobretudo da USP. Lá se degrada o processo brasileiro para conferir a São Paulo o lugar de centro determinante do modernismo. Dada historiografia paraense tem sido servil a tal modelo. Às vezes é preciso esquecer a Semana de Arte Moderna. Afinal, ela não foi capaz de incluir o paraense Ismael Nery. Desde os anos 80, o livro de Célia Bassalo sobre o *art nouveau* em Belém propunha a ruptura dessa opacidade. Jussara Derenji também avançou. A arquitetura de ferro em Belém é outro signo de modernidade. A “rocinha” é o modelo arquitetônico amazônico que incorpora conforto ambiental a padrões úteis e estéticos.

O terceiro ciclo indaga o que foi o modernismo na Amazônia? A tese “Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929”, de Aldrin Moura de Figueiredo, confronta o real e a vassalagem universitária. A tese, feita na Unicamp, comprova que a ruptura do modelo não ocorrerá nas universidades da cidade de São Paulo, onde o interesse em consolidar a presente hegemonia paulistana se sobrepõe a todo questionamento. Campinas é a alternativa. A exposição “Pernambuco moderno” foi minha ocasião para demonstrar a existência de modernidade e vanguarda pernambucanas que antecipavam e sustentavam o eixo Rio-São Paulo ou diferiam da visão de Mário de Andrade. Trabalhei com o meio acadêmico pernambucano. Tenho o projeto da mostra “Pará moderno” para articular pesquisadores paraenses em música, arte, urbanismo, arquitetura, literatura, fotografia, cinema e ciência, além do paradigma Oswald Goeldi, cujo expressionismo diferia do romantismo do Éden erótico dos alemães, pois era conectado à atmosfera austríaca que vinculava arte e conhecimento. É o traço amazônico de Goeldi. Publiquei no *Journal of Decorative Arts* (1994) ensaio sobre a imagem da selva e o padrão marajoara no modernismo brasileiro. Era resultado da bolsa Guggenheim. Meu interesse na modernidade me levou a contatos com o arquiteto Severiano Mário Porto, em Manaus, e ao músico Waldemar Henrique, em Belém.

ORLANDO MANESCHY: Você propôs a exposição AMAZÔNIA, A ARTE e logo saiu da frente curatorial e ficou como consultor. Isso já havia acontecido com “Contiguidades: dos anos 1970 aos anos 2000”. Por que saiu? Posso entender que essas mostras tratam do quarto ciclo de seu plano historiográfico?

PH: Nunca vim à Amazônia a turismo ou atrás do exótico. Buscava diálogos significativos com alguns artistas. Passei a visitar a região como diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte por volta de 1983 e atuei em termos pessoais até meados dos anos 90. A situação era frágil. Não havia crítica. Contava-se com a excelência do filósofo Benedito Nunes, com a generosidade do poeta Paes Loureiro e com a vontade do Osmar Pinheiro. Eles me indicaram ser possível pensar em outra chave. Não havia curadores. Trabalhei com o Cláudio de la Rocque. Acho que apontei possibilidades. Só isso. Depois que Renata Maués aceitou o projeto de “Contiguidades”, coube-me preparar o terreno para sua entrada, e da Marisa Mokarzel e do Alexandre Sequeira. Vim a Belém para definirmos o programa curatorial, a abrangência histórica e a ambição política do projeto. Para mim foi a hora de transmissão de experiência, da passagem da responsabilidade e de afirmação de que o projeto era possível e que o trio estava pronto para a tarefa. O gesto de sair é premeditado, mas voltei para ver “Contiguidades: dos anos 1970 aos anos 2000”. Arte, história, montagem, curadoria e discernimento eram impecáveis.

ORLANDO MANESCHY: E no caso do Arte Pará? Você atuou com Roberta Maiorana dos anos 80 a meados dos 90. Depois você interrompeu por um período, quando esteve à frente da Bienal de São Paulo e trabalhou no MoMA de Nova Iorque. Por que, com tal bagagem, você voltou ao Arte Pará em 2005?

PH: Tenho carinho pelo Arte Pará. Junto com a Mostra de Gravura de Curitiba, foi meu laboratório para a XXIV Bienal de São Paulo. Voltei porque minha tarefa com o Arte Pará não havia terminado. Há poucas oportunidades de contato profundo para um crítico que não more na Amazônia. A Fundação Romulo Maiorana me deu essa valiosa oportunidade. Voltei para repensar o Arte Pará e um dia deixá-lo. O projeto era simples: (1) requalificar o processo com a consolidação da presença permanente da academia paraense para que deixasse de se legitimar por curador e jurados do Sul; (2) profissionalizar o evento com novos críticos, curadores e historiadores; estimular o processo conceitual e crítico; e alterar o perfil do catálogo, com autores como Marisa Mokarzel; (3) profissionalizar a ação didática ao incorporar arte-educadores da universidade

em sintonia com parâmetros do Instituto Arte na Escola, alterando o perfil metodológico e a abrangência da ação educativa, como fez Vânia Leal; (4) interiorizar o processo, a partir do exemplo de Regina Maneschy no Instituto de Artes do Pará (IAP); (5) integrar densamente o Arte Pará com outros museus de Belém conforme a especificidade de cada um; (6) integrar espaços simbólicos como o Mercado do Vero-Peso e o Mercado de Carne; (7) constituir o nicho de discussão entre arte e ciência com o Museu Goeldi, com o apoio de Nelson Sanjad; (8) integrar-se formalmente com as universidades; (9) romper aos poucos com o modelo “salão” e buscar alternativas; (10) alterar o perfil gráfico e editorial do catálogo, torná-lo um mecanismo de reflexão; (11) dar continuidade ao projeto de antropologia visual proposto por Emanuel Franco da Unama; (12) aprofundar a dimensão histórica iniciada nos anos 90 (por exemplo, “A infância na Amazônia”, que incluiu Goeldi, Luiz Braga, Emmanuel Nassar e Cildo Meireles); (13) criar pontes Norte/Nordeste entre críticos e artistas (o ensaio foi com o Ceará, com obras de artistas como Yuri Firmeza e trazendo Solon Ribeiro a Belém); (14) introduzir a visão pan-amazônica que incorporasse outros Estados brasileiros e países que formam a Amazônia; (15) incorporar o projeto Arte Pará ao sistema de incentivos fiscais à cultura (Lei Rouanet); (16) ampliar a pauta para incluir a expressão da população indígena; (17) resgatar para o Estado artistas paraenses que vivem fora: Flavio-Shiró, Bené Fonteles, Paulo Paes etc.; e (18) trabalhar com meus possíveis substitutos. Muito foi alcançado. Roberta Maiorana desenvolve as sementes lançadas. Depois de reconhecer o novo ambiente e as capacidades e de testar o investimento de meus parceiros na mudança, eu deixaria o Arte Pará.

LUIZ BRAGA: Depois disso, nossa maior característica seria a *caboque* mesclada com a colonização erudita vinda da Europa na bagagem da *belle époque*? Como ver isso criticamente? Como você chegou ao Pará? Por quê?

PH: Os padrões de vida urbana, ciência, música, arquitetura, caricatura, artes decorativas e planejamento urbanístico se classificam-se como a modernidade de Baudelaire. Evitem-se as conotações frívolas da ideia de *belle époque*, para não pensá-la provincianamente. A modernidade precede o modernismo. A contaminação mútua entre o erroneamente chamado de erudito e o popular, entre o caboclo e o urbano é fecundante. Atravessar fronteiras de classe, pensar conflitos sociais, afastar-se dos parâmetros de legitimação do gosto burguês ou desobedecer todo cânon exterior pode ser o caminho produtivo.

Desde a faculdade nos anos 70, meu amigo Camilo Kzan me atiçava para vir a Belém. Cheguei à Amazônia por dever público como funcionário da Funarte. Meu entusiasmo só poderia reinterpretar e estabelecer sentidos e conexões. Tive um bisavô que foi juiz federal em Belém. Um dia o Ruy Meira me perguntou por ele. Tomei um susto e me dei conta de que eu tinha tacacá na veia...

MARISA MOKARZEL: A Amazônia, de grandes dimensões, longe de apresentar unidade, constitui-se nas diferenças. Como você percebe hoje a arte nos vários Estados da região? Alguma coisa os une? Qual o perfil da arte de cada lugar?

PH: Um projeto de discussão da Amazônia levaria em conta fatores geopolíticos e suas consequências culturais. Cabe reconhecer que a região não coincide com o espaço territorial brasileiro. O olhar supera fronteiras legais. A Amazônia poderia ser uma porta para compromissos maiores do Brasil com o contexto amazônico da Bolívia, Peru, Equador, Colômbia, Venezuela e as Guianas. A música popular indica que Belém é nossa porta para o Caribe. A Amazônia é transnacional. Melhor, é supranacional e transtemporal se pensarmos na cultura ianomâmi. A Amazônia brasileira restringe-se à divisão do IBGE ou ao conceito de Amazônia Legal. Inclui o Maranhão, Tocantins, Mato Grosso e outras zonas. Lisette Lagnado colocou o Acre no centro do debate da 27ª Bienal de São Paulo com Helio Melo. Em Manaus, o ambiente estagnou-se em meados dos anos 80. Sem diálogo crítico, promessas frustraram-se. Conquistas tornaram-se estrutura de poder e acabam por sufocar o ambiente. Artistas no poder podem estancar a emergência dos mais novos. Paula Sampaio pega a moto e atravessa a Transamazônica com sua câmara. Por que não haver a mesma disponibilidade para integrar as universidades da região, artistas, instituições? Outra questão excruciante é a hipótese de colonialismo interno na própria Amazônia. É preciso não reproduzir para o interior da região o que acontece com o Norte no contexto do Brasil.

LUIZ BRAGA: Você concorda que a exuberância de nossas artes visuais tem origem nas fontes do olhar citadas por Paes Loureiro no texto homônimo, ou sejam: colorismo indígena, de frutas, plumas, verde como “fundo infinito”?

PH: Desde os anos 90, a universidade é responsável pela revolução crítica no país. Hoje há em Belém um grupo de críticos preparados para teorizar sobre a arte em sintonia com a cena acadêmica e crítica no Brasil e no mundo. Algo assim se desdobra em Manaus e Macapá.

Aquela ideia do “fundo infinito” vem da fotografia, o que indica a importância da linguagem em Belém. Cabe problematizar a imagem apresentada por Paes Loureiro: é necessário furar o fundo infinito para ver além, rebatê-lo, cegá-lo, desconstruí-lo, converter o infinito em enfrentamento do indizível e do infotografável, transformá-lo em espelho infiel, exacerbar seus elementos até convertê-los em inversões parodísticas, fazê-lo instrumento poético e político, em suma, aperfeiçoar o fundo infinito no vazio constitutivo da linguagem. Certas cenas da fotografia de Elza Lima demarcam distâncias entre pessoas, vazios amazônicos, mas também vazios que posso reconhecer em mim.

ORLANDO MANESCHY: Sua bibliografia na apresentação do projeto AMAZÔNIA, A ARTE ao Museu Vale me impressionou porque eram mais de 50 artigos vinculados à arte da Amazônia. Quando estive à frente do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap) da Funarte, você promoveu o emblemático seminário “As artes visuais na Amazônia”, fruto de uma ação mais ampla que gerou o livro homônimo. De lá para cá, passados vinte e cinco anos, como você enxerga a região e sua produção? Aos seus olhos, a Amazônia já se vê?

PH: AMAZÔNIA, A ARTE é espelho da Amazônia que se vê. É o espelho íntegro de fragmentos. Já se tateia sobre o Amapá e o interior do Pará. Sugiro mecanismos de articulação de artistas e instituições da região via projetos da Funarte, dos SESCs, Caixa Econômica, bancos e empresas de telefonia. Pensar e trabalhar juntos é estratégia produtiva. O grupo Urucum do Amapá e o Coletivo Madeirista de Rondônia provam a eficácia da ideia do coletivo.

ALEXANDRE SEQUEIRA: No seminário “As artes visuais na Amazônia”, iniciativa de sua gestão no Inap/Funarte em 1984 em Manaus, Osmar Pinheiro alerta que: *na Amazônia, pela própria dificuldade de penetração e deslocamento em sua vasta extensão territorial, um número considerável de diferentes formas de cultura sobrevive e coexiste, mantendo a região numa permanente perspectiva de confronto.* A partir dessa afirmação, como você analisa o que se produz em arte na região em relação à produção no restante do país e do mundo?

PH: O Osmar foi meu interlocutor na organização do seminário e na construção de um discurso. Lamentei que ele, depois de ir para São Paulo estudar, não retornasse à UFPA. Quando dirigi o Inap, Osmar foi o parceiro político. A “dificuldade de penetração e deslocamento”, no entanto, parece não existir para garimpeiros, grileiros, desmatadores, mas serviu para excluir e isolar artistas e comunidades. A ideia de fazer o seminário em Manaus e não em Belém tinha o sentido de deslocamento e interiorização. No Amazonas, por exemplo, a arquitetura de Severiano Mário Porto era um paradigma.

Talvez São Paulo não fosse a melhor opção para Osmar. Ele fez falta ao meio paraense. Lembro-me de sua frustração de não ter ressonância na USP para seu pensar a Amazônia. Ele me contou sobre a interpretação de um professor de que o Hélio Oiticica foi “fascista” porque trabalhou a marginalidade social na ditadura. A universidade incapaz de ler Oiticica tampouco estimularia debates sobre a “visualidade amazônica”, pois a Tropicália foi seu provável modelo estratégico. A ideologia universitária da metrópole e da industrialização como razão da arte, a descrença no resto do Brasil, a noção de progresso em arte, o formalismo, a semiologia que não admitia o signo amazônico da linguagem, o logocentrismo contra o simbólico – eis a impenetrabilidade maior. Tudo isso foi a “própria dificuldade de penetração e deslocamento” de seus ideais sobre a Amazônia... Paradoxalmente, Osmar procurou o “centro” e lá o mantiveram relativamente marginalizado, malgrado a finura de seu novo projeto pictórico.

LUIZ BRAGA: Você concorda que a *caboquice* que retém uma personalidade visual forte ainda é tratada por muitos de forma preconceituosa e pejorativa ou em outros casos apropriada de forma literal e óbvia e, dessa forma, reforçando um certo folclorismo que em nada contribui para sua universalização?

PH: A Amazônia se desfolha múltipla. A *caboquice* é transtemporal, embora seja dinâmica. Tem ritmo próprio em fricção com as rápidas mudanças no mundo que afetam a vida cotidiana. Contra o folclorismo e contra a visão urbanoide de elogio da metrópole. A *caboquice*, então, só faria sentido vista como hibridismo vivo e em movimento, que não se retém nem pode ser retido, mas isso não significa estar aberta para ser violentada. Que as mudanças sejam para a emancipação coletiva e a realização subjetiva. Que o caboclo conflua para a universidade, para os centros de aprendizado técnico, para as escolas de arte. Pensemos na população afro-americana. A geração do jazz era uma, mas a dos artistas contemporâneos

é outra, com artistas como Melvin Edwards, Martin Puryear, David Hammons, Lorna Simpson, Kara Walker ou Glenn Ligon, que produzem uma arte que configura dimensões do presente da sociedade americana. É uma relação entre continuidade e descontinuidade muito interessante. Cabe também pensar a saída literária de Milton Hatoum...

ARMANDO QUEIROZ: Sua presença há muito se tornou histórica no Norte do país. Desde os anos 80, você contribui para o fortalecimento da produção artística da região. Seu contato com vários artistas daqui foi de vital importância para suas trajetórias além das fronteiras locais. Assim como é perceptível o cuidado e atenção que destina aos artistas em início de carreira. Como você percebe estas potencialidades? Como se coadunam, ou não, com o cenário nacional, com as exigências do mercado? Como manter o frescor de suas poéticas?

PH: O surgimento de novos artistas é entusiasmante. Sejam ou não identificados com a Amazônia, os melhores estarão cuidando de constituir linguagem pessoal com signos visuais próprios. Espero que nunca busquem se coadunar com o mercado e com o cenário nacional como condicionantes da criação, forças que distorcem a invenção, que é o processo da arte. Se resistirem, estarão do mesmo lado do frescor da obra de Oiticica. É seguro que essas barreiras do mercado e suas alianças serão um dia rompidas de fora para dentro. Foi assim também com Oiticica. É preciso ter paciência. Em 1995, organizei uma exposição com o título de “O limite como potência”. Submeter-se às circunstâncias da exclusão despotencializa. Isso vale para todo esforço humano e talvez muito mais para um artista que esteja em processo de formação. Oiticica não disse que da adversidade vivemos?

MARISA MOKARZEL: Paulo, seu envolvimento com a arte e os artistas de Belém é muito intenso, vem desde os anos 80. Como você percebe essa trajetória até os anos 2000? Quais diferenças pontuam essas distintas gerações?

PH: Se pensarmos no eixo Emmanuel Nassar e Marcone Moreira podemos proclamar uma tradição. Algo que aconteceu no Brasil no pós-guerra com o impacto do neoconcretismo. A arte do Pará teria então uma “curta história densa”, um processo que me parece ter ocorrido na Califórnia dos anos 60 aos 80 e em Brasília depois de sua inauguração. Nassar funda a relação com a Amazônia como dimensão radical do “Brasil pro-

fundo". Sua sintaxe e processos generativos do signo visual amazônico popular, sobretudo urbano e ribeirinho, se articulam numa arte polissêmica. É política do signo. A síntese de Marcone é na direção da economia semântica, com tendência ao olhar construtivo sobre o efêmero e o frágil. Seu desafio implicou compreender que precisava perceber Nassar profundamente para dele diferenciar-se e, logo, enunciar-se de modo subjetivo próprio por uma lógica de tensões distinta.

MARISA MOKARZEL: A Amazônia é uma região praticamente desprovida de mercado de arte. Como em uma sociedade atual, marcadamente de consumo, pode manter-se no circuito de arte? Como você vê essa questão, acha necessária a existência de um mercado no circuito de arte na região?

PH: Há críticos que afirmam que a obra para se inscrever na história da arte precisa passar pela sanção do mercado. Isto soa a *marketing* de galeria. Discordo totalmente. Hélio Oiticica não vendia seu trabalho, não tinha galeria nem fazia exposições comerciais. No entanto, é o artista que puxou a arte brasileira do pós-guerra. Paula Trope é fundamental no trabalho com os diagramas de alteridade, da arte de experimento de relações sociais. Ela não tem galeria; perdeu sua galeria logo quando sua obra ia se inscrevendo de modo mais agudo no circuito internacional: Bienal de São Paulo, Bienal de Veneza, mostra na Americas Society em Nova Iorque, foco de seminário na Universidade de Harvard. No Brasil, expor em galeria da Vila Madalena é mais importante que isto. Sua arte não é a do tipo que interessa ao mercado burguês-provinciano: trata da opacidade social e do Rio de Janeiro. O mercado brasileiro terá dificuldades em se apropriar de um vídeo do Armando Queiroz, da obra de Walda Marques ou de Solon Ribeiro no Ceará. Mário Pedrosa dizia que, para o mercado, a arte é um presunto como outro qualquer.

ORLANDO MANESCHY: Na ausência de um sistema de artes dotado de todos os seus atores, em que a produção, muitas vezes, sobrevive por meio de incentivos de projetos e prêmios, qual a real importância que você vê para os salões na região (Arte Pará, o Salão Unama de Pequenos Formatos e o recém-criado Salão Diário Contemporâneo de Fotografia)?

PH: O Pará criou processos de financiamento e apoio a artistas e mecanismos de circulação da arte. Cada lugar constrói estruturas possíveis para a arte de acordo com suas necessidades e meios. O modelo bienal

significa hoje *marketing* das cidades e carreira de curadores? Desde o famigerado artigo “O boom da arte”, um grupo de críticos universitários e artistas uniu-se a uma galeria de arte para ditar a verdade. Tornaram-se o departamento de *marketing* da galerista. No Brasil, legitimado por críticos formadores de opinião da burguesia, revogou-se a ideia de conflito de interesses. O Brasil perdeu o sentido ético em grau que não é tolerado nas economias e mercados avançados: a crítica a serviço do mercado não é crítica; curadoria a serviço do mercado não é curadoria, parecem-se com crítica e curadoria, mas não passam de ações publicitárias... O que pensar de um crítico que se submete a fazer exposição em feiras de arte, cumprindo a exigência de que só exponham artistas com galeria? Isso de pronto elimina os artistas da região Norte.

EMMANUEL NASSAR: De que maneira a produção artística da região amazônica se conecta com a produção artística brasileira e internacional?

PH: O artista da Amazônia é depositário de uma herança cultural e de valores. Também testemunha cotidianamente uma experiência dramática e perversa. Como conciliar desenvolvimento, respeito às populações tradicionais (índios, ribeirinhos, quilombolas e outros grupos), ecologia, sustentabilidade, progresso, conhecimento, justiça social e geopolítica? A arte opõe modelos contra a entropia social, dizia Pedrosa. Penso no trabalho de Patrick Pardini sobre a capa vegetal da Amazônia natural, violentada ou corretamente manejada pelo homem. Alguns caminhos inscrevem a produção da região amazônica no plano internacional. Seus artistas têm uma intimidade com o valor simbólico da Amazônia, a diversidade cultural de tempos assíncronicos, a floresta e a biodiversidade, enfim, muito mais. No entanto, o Acre não é Belém, Rondônia não é Roraima, nem um Waiãpi é um quilombola. Uma produção de dentro pode trazer visões fenomenológicas de espaço e tempo, possibilidades de trocas culturais muito especiais. No entanto, não podemos desprezar artistas como Marina Abramovic, Sharon Lockhardt ou Mark Dion, que chegam aportando outro foco e capacidade de negociação com o lugar, sua linguagem, e apresentam uma nova perspectiva da Amazônia.

LUIZ BRAGA: Voltando à origem colonial, um viés provinciano não atravança o crescimento de nossos artistas, como se houvesse necessidade de referendo da “matriz” ou, pior, como se toda originalidade e conhecimento tivesse que contar com o assentimento dos supostos detentores da sabedoria?

PH: Quando um bom artista não é reconhecido, o meio social perde. Não ter mercado dificulta a sobrevivência e a produção, mas não define a dignidade de ninguém. Não ser incluído em exposições é desestimulante, mas nada disso anula o que é arte e o que é ser artista. No entanto, hoje no Brasil muitos curadores partem dos catálogos de galerias, como se os *marchands* pesquisassem mais que eles. Quando Torres-Garcia disse que o Norte da América Latina é o Sul, ele fez um apelo ao olhar centrado no lugar, como cultura. Era uma forma de se dizer, como Oswald de Andrade, contra a cultura enlatada importada da matriz.

ORLANDO MANESCHY: Vivemos ainda numa condição de colonizados, na região e no país, economicamente, socialmente, culturalmente, filosoficamente. Qual a estratégia que você vê para sair disto?

PH: Pensar. Agir. Produzir. Debater. Compartilhar. Preparar-se. Planejar. Fazer trocas. Fazer autocrítica. Fazer pressão. Reivindicar. Articular. Aliar-se. Viajar. Voltar. Usar a internet. Não compactuar com o colonizador. Opor-se. Dar nome à opressão. Resistir. Não compactuar com o monopólio cultural.

ORLANDO MANESCHY: Você vem apontando para a significativa relação entre produção artística e história/sociedade que se materializa na região. Como você percebe essa relação e quais os diferenciais significativos disso para a produção artístico-visual?

PH: Não existe a produção amazônica nem uma produção amazônica. O que se tem é um rizoma de individualidades. Tratarei agora sobre a arte do Pará. A maioria dos fotógrafos escapa da foto documental e do fotojornalismo. Dá lugar a instalações e projetos discursivos com uma consciência de linguagem que supera o estágio de meados dos anos 90. Se eu fosse junguiano, diria que um diferencial é haver um "inconsciente fotográfico coletivo" em Belém. Esse inconsciente ótico, no plano individual, se desdobra em visões da metrópole, narrativas, cultura popular urbana, antropologia visual, produção de identidade, espaço da libido, linguagem do desejo que não tem nome, narrativas. Penso em dois modelos. O olhar fenomenológico de Luiz Braga busca o signo lumínico amazônico: nada lhe escapa, como a fotografia em *night-vision* e o uso de filtros inadequados para obter resultados perturbadores. A luz é instância do imaginário que constitui a fenomenologia amazônica da fotografia. O modelo Miguel Chikaoka parte da busca do signo antropológico do real. Ambos assumem tarefas de produção simbólica através da fotografia.

A Amazônia não é passaporte mecânico para a qualidade estética. Algumas agendas estão se tornando regra acadêmica e outras surgem em macaqueação alienante. Isso convive com o esforço de Jocatos e Armando Sobral na busca do espaço em que as técnicas tradicionais, como a gravura, encontrem validade contemporânea. Existe uma modéstia no processo de produção que por vezes se parece com uma *arte povera* “cabana”, como é o despojamento da obra de Margalho ou Edilena Florenzano. Usam materiais que estariam fora da história, que são sobras da civilização dos derivados de petróleo. Em muitos casos, é uma arte de restos. A recorrência da câmara *pin-hole* aponta para essa direção despojada como nos vídeos bem resolvidos de Dirceu Maués.

A paródia dos *gadgets* do mercado contemporâneo e tecnologias avançadas está na produção videográfica de Maués, e no jardim de Melissa Barbery. É mais que um trabalho com o *kitsch*, pois parece ironizar o gosto mediano em fricção com a noção do belo kantiano. Há uma generosa desierarquização da cultura na arte da Amazônia, a partir da produção de Emmanuel Nassar. O que espera por integração é o cinema feito por grupos indígenas de diversas etnias. Essa integração de sistemas culturais tem um ícone na pintura Pituku Waiãpi.

Dimensões do desejo, erotismo e movimentos da sexualidade circulam na obra de Naia Arruda, Walda Marques, Lise Lobato, Elieni Tenório, Nailana Thiely e Orlando Maneschy. A crescente vontade de politização está na veemência de Armando Queiroz, no humanismo romântico de Lúcia Gomes, no feminino visto por Walda, em diagramas de sociabilidade de Alexandre Sequeira e na denúncia do racismo nas descrições jornalísticas de delinquentes no grafite de Éder Oliveira, que imprime um *éthos* particular ao grafite em Belém.

A vontade construtiva amazônica se formula com a engenharia cabocla, a ordem numérica e cromática, a desarticulação cartográfica, a política dos materiais e a constituição de uma escritura por Emmanuel Nassar; a economia e a precariedade propostas por Marcone Moreira; alguns quadros de Acácio Sobral e o modo de organização do espaço nos vídeos de Dirceu Maués. Essa chave se funda na visão política da arquitetura de autoconstrução popular e reconhece a existência de vontade estética. Curiosamente, muitos artistas do Pará se formaram em arquitetura. A preocupação dos artistas com o abrigo amazônico só pode ser remetida ao envolvimento com a favela por Oiticica e um grupo de artistas cariocas (Gustavo dall’Ara, José Oiticica Filho, Lygia Pape, Antônio Manuel, Ivens Machado, Paula Trope e outros). Entre as opções, está a busca do

signo pictórico em objetos da cultura material tradicional e popular. Emanuel Franco aborda a passagem da Amazônia tradicional ao universo plástico pós-transamazônico. Produz fantasmas de uma radical transformação da cultura. Marcone constrói com restos da arquitetura naval. Por isso, essa estranha mobilidade implícita em muitas de suas obras.

Por vezes penso que a agenda amazônica se explicaria no modelo foucaultiano da biopolítica ou da ecosofia de Félix Guattari. Pensa-se mais no coletivo que no subjetivo solipsista contemporâneo. Vejo aí uma arte sob o esforço coletivo de situar a cultura como componente da natureza do espaço, nos termos propostos por Milton Santos. Trata-se da cisão com o modelo ingênuo de paisagem. Esses artistas entendem que toda paisagem é construção da cultura.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Considerando a grande diversidade de proposições artísticas reunidas na exposição AMAZÔNIA, A ARTE, como você pensa essa produção e suas relações de pertencimento com o lugar de enunciação?

PH: Quando fui trabalhar na Funarte, a diretora Edméa Falcão lançou o desafio da descentralização e da atuação nacional de todos os setores da instituição. Foi dela que ouvi pela primeira vez sobre “visualidade amazônica”, o trabalho coletivo de Miguel Chikaoka, varal de fotografia, Festival de Parintins, Círio, Helio Melo e outros fatos do Norte. Houve gente que veio ao Pará ver a “visualidade amazônica” e na hora H de se envolver com os artistas pediu demissão da Funarte. O lugar é dado ou construído? A diversidade é algo que se constrói, não é dada. Cada um pertence ao lugar a seu modo, em chave própria. Clarice Lispector revelou sua vontade de pertencer ao Brasil participando da literatura brasileira. Teresa Palazzo Nazar lembra que, em termos lacanianos, “a enunciação é diferente do enunciado”. Essa consciência é fundamental, pois a enunciação de uma agenda amazônica não significa uma enunciação amazônica em arte, a questão crucial. A obra de Cláudia Andujar sobre os ianomâmis é mais amazônica que a representação burocrática feita por alguns artistas da região. Blaise Cendrars fez a imagem de um “caudal amazônico da linguagem,” mas são tantas as Amazônias!... No catálogo do Arte Pará de 2005, alertei os artistas emergentes contra a burocratização do olhar, a possibilidade de transformação da visualidade amazônica em parâmetros acadêmicos fáceis. Um suicídio.

LUIZ BRAGA: Você não acha que, ao contrário dos anos 1900, quando a riqueza da borracha introduziu uma valorização das artes na região, o ciclo mineral pouco está fazendo para promover, conservar e valorizar a arte e os artistas da Amazônia?

PH: Lamentavelmente, o processo de industrialização de Manaus parece não ter sido acompanhado de um programa para a arte. No capitalismo avançado, opera-se uma espécie de conversão do capital financeiro em capital simbólico com o apoio à arte. Malgrado Manaus ser a sexta capital mais rica e a oitava em população, surgiram poucos artistas por lá nas últimas décadas. Seria um capital predatório o que lá se instalou? São regidos pelos departamentos de *marketing* de suas sedes em São Paulo que estão se lixando para o que possa ocorrer em Manaus? Os bancos não só representam uma concentração de renda como de investimentos em cultura em suas sedes. Quem protesta e reivindica?

EMMANUEL NASSAR: Na visão de James Cameron, diretor do filme *Avatar*, o mundo deveria conectar-se a uma espécie de Amazônia para restabelecer sua harmonia. Você concorda?

PH: É uma visão idealizada da Amazônia, de seu ecossistema e de seu tecido social. É difícil pensar a Amazônia sem incluir suas contradições: queimadas e outras formas de crime ecológico, garimpo predatório, genocídio, massacres, crimes encomendados, trabalho escravo, racismo, a corrupção política impune, fome, baixos índices de IDH e tudo que se vincula à pobreza. Entre o bom selvagem idealizado da visão romântica e o Inferno, cabe ao artista criar pontes críticas com o real, dar asas ao imaginário e fortalecer o simbólico coletivo.

MARISA MOKARZEL: Na sua convivência com críticos, curadores e artistas de vários lugares do Brasil, em geral, eles ainda reservam um papel exótico ou apenas associado à cultura popular, para a arte realizada na Amazônia? Ou esta expectativa não mais existe?

PH: Existe. Para atendê-la, há produtores de exotismo. São fotógrafos que, como os valores de mercado de fotografia comercial andam rebaixados depois das tecnologias digitais, caçam níqueis e pseudoprestígio às custas da Amazônia. É claro que a região não é monopólio de ninguém. Flavio-Shiró viveu a infância em Tomé-Açu: cipós e taturanas de seu imaginário da floresta estão presentes no tônus de sua pincelada caligráfi-

ca que também não abandona sua origem oriental. Cláudia Andujar criou um modelo ético de fotografia. Pôs seu olhar a serviço dos ianomâmis no campo político e simbólico. Katie van Scherpenberg transpôs questões da história da pintura ocidental para sua vivência da Amazônia. Cildo Meireles elabora paradigmas éticos a partir de sua experiência na Amazônia e com seu aprendizado com os povos indígenas.

ARMANDO QUEIROZ: Sobre a crítica de arte produzida atualmente no Norte do país, você vê alguma mudança significativa através destas décadas?

PH: Você se refere ao sistema de reflexão sobre a arte. Malgrado a falta de crítica regular nos jornais da região e pouco apoio a projetos incentivados pela Lei Rouanet, podemos vislumbrar aberturas, como as revistas universitárias. Dadas as condições atuais, as universidades da Amazônia precisam tomar conhecimento de que têm uma tarefa especial: a de serem o espaço central da reflexão sobre a arte, passando pela formação do artista e a questão da arte na educação. Abrir espaços para a nova crítica é fundamental, pois é na reiteração da prática que o crítico aprende a necessidade de justeza entre opinião e a obra de arte, conforma um método e define seu posicionamento metodológico.

ORLANDO MANESCHY: Na emblemática XXIV Bienal Internacional de São Paulo, você disse: *o estômago é a caverna da quimera do desejo: decifra-me ou te devoro. Porque, na diferença, o Um é sempre a grande e maior arquitetura do canibalismo e o canibalismo, mesmo quando real, é uma prática simbólica de incorporação do outro.* Pensando na produção artística na Amazônia, em que a representação é mediada por linguagens como o vídeo e a fotografia, que detêm aqui importância singular na construção de imagens, quais as perspectivas que estas práticas apontam para a cena contemporânea?

PH: Manaus é um centro da indústria eletrônica na América Latina. Se a pintura surgiu como necessidade de imagem, a demanda hoje conta com meios mais adequados ao momento tecnológico e tempo social. A pintura é esforço permanente de se justificar, de provar o valor e o sentido e sua inatualidade. Talvez o inconsciente ótico opere hoje através de tecnologias eletrônicas. A pintura de Thiago Martins de Melo não se justifica pela origem geográfica. O desejo se confunde com a pulsão de pintar. Ele poderá se firmar como um nome da pintura emergente no Brasil como Vânia Mignone, Lúcia Laguna ou Eduardo Berliner. Roberto Evangelista não é só

um precursor da videoarte, mas um dos primeiros artistas a produzir videoarte com alta qualidade estética que não fosse experimento tecnológico ingênuo. Ele colocou os meios técnicos avançados a serviço do imaginário ancestral. Alguns dos trabalhos de Berna Reale são vestígios de uma carga pulsional de alta voltagem.

O Pará é um mundo da fotografia: Luiz Braga, Octávio Cardoso, Miguel Chikaoka, Elza Lima, Alberto Bittar, Paulo Jares, Walda Marques, Paula Sampaio, Guy Veloso, Cláudia Leão, Mariano Klautau e outros citados. As tecnologias de ponta nunca foram necessariamente um problema para a Amazônia. Sem relação com o mercado do *entertainment*, hoje existem índios em suas aldeias utilizando ferramentas como o computador nas comunicações e o vídeo como linguagem documental de ponderável valor crítico. Talvez o fato de que a fotografia tenha se desenvolvido em Belém com mais amplitude que a pintura se deva a ela não impor um cânon. Haveria uma “caverna” amazônica? Decifra-me ou te devoro...

Uma tarefa da arte na Amazônia é a violentação da violência que ocorre na região. Eu situaria Armando Queiroz entre um dos três ou quatro artistas mais veementes no campo da arte política hoje no Brasil. Queiroz elabora a história da violência na Amazônia que o situa com Cildo Meireles e Adriana Varejão no *aggiornamento* do debate da colonização e movimentos atuais do capital.

ARMANDO QUEIROZ: Sobre sua trajetória como crítico: o que o levou a este universo? O que hoje impulsiona você a pensar e escrever sobre arte?

PH: Escrever é movimento em direção ao que eu não sei, ao que me interroga, ao que me desestabiliza e me põe fora do território do reconhecimento.



Thiago Martins de Melo





Thiago Martins de Melo

MEMÓRIAS DE LILLIPUT

ARMANDO QUEIROZ

Correu gente como formiga atraída por açúcar: becos, vielas, de todas as frestas possíveis. Na mesmíssima coisíssima de quem quer ver a desgraça alheia que acompanha a humanidade eternamente: – Antes ele do que eu! Crânios esbagaçados, perna atorada no asfalto, efeitos da miséria na Somália... Fome e espetáculo, tais quais os filhos de Biafra na memória mofarenta dos noticiários do antes ontem. Acordo ouvindo uma conversa que não é minha – dores nas costas –, uma sensação de desorientação invade meus sentidos. Dizem coisas de que não entendo. A língua é a mesma, o calor igual, mas a fala embaralhada. Tento abrir os olhos, nortear-me. Permaneço deitado tentando ainda fingir abandono do sono. As vozes vêm de perto, duas ou três, se não me engano. Reconheço aos poucos um dos timbres, não sem antes confirmar minha repulsa pelo senhor daquela voz. O chiado é inconfundível. Da tela azulada, sai aquela voz distorcida que repete sem cessar: “Levantou o demônio este fumo ou assoprou este incêndio entre as palhas de quatro choupanas, que, com o nome da cidade de Belém, puderam ser pátria do Anti-Cristo. E verdadeiramente que, se as Escrituras nos não ensinam que esse monstro há de sair de outra terra e de outra nação, já pudéramos cuidar que era nascido. Levantou o demônio este fumo ou assoprou este incêndio entre as palhas de quatro choupanas, que com o nome da cidade de Belém, puderam ser pátria do Anti-Cristo. E verdadeiramente que, se as Escrituras nos não ensinam que esse monstro há de sair de outra terra e de outra nação, já pudéramos cuidar que era nascido”.¹ Uma bocarra de dentes faltantes agoniza diante dos meus olhos. Escorrem da montanha dourada sangue e líquido seminal... As notícias daquela voz falam de uma ocupação inevitável do solo amazônico. Precipício do décimo quinto andar. Temo por minha saúde mental, dizem que a proximidade da linha do Equador enlouquece os homens, cidade de alienados. Talvez seja o calor e o desmazelo das horas. Quise-

¹ Trecho do “Sermão da Epifania” (apud PÉCORA, 2000). Este sermão foi pregado no ano de 1662 na Capela Real de Lisboa, na ocasião em que o autor, Padre Antônio Vieira, chegava expulso das Missões do Maranhão.

ram, com isso, amainar a selvageria num ímpeto civilizatório... Quiseram amainar a selvageria num ímpeto civilizatório... A "brabeza" de espírito... Quiseram... Sim, na boca ainda guardamos aquele velho caroço de tucumã! Na janela vizinha, uma mulher se liquefaz em seiva, lodo, limo, suco, sumo... Escorrega no vazio de si mesma. Marialva cega ainda desfia sonhos na rede de embalo. No momento em que os sinos das igrejas despertam Belém, meu umbigo está sendo enterrado detrás da Catedral. Meus ossos e músculos abandonados na curva da Capoeira do Rei, meu fígado posto aos urubus, meus olhos expostos em bandeja de prata. Porto Velho aguarda compungido... O Madeira vai virar mar. Pouco importa enxugar as lágrimas dos seringaais. Mesmo que andemos pelas ruas de lioz, jamais alcançaremos o passado. Não consigo acordar, meus membros ainda estão tesos... Mandem-me pra China! É difícil compreender o que somos sem encostar os pés na lama e escutar os sussurros dos gabinetes enevoados, por mais das vezes, a muitos quilômetros daqui. As vozes continuam nos meus ouvidos. Trinta e duas horas depois, ainda não chegaram a nenhum acordo, e eu prisioneiro. Sexta-feira: Depois de tudo, desorientado, ainda caminho em picadas abertas, estradas sem fim. O asfalto rasgando noite adentro. Escuridão. À beira do abismo, à margem do tempo, à margem do olhar. Dentro da amplidão da noite, apenas os faróis iluminam o destino: Belém-Brasília, Transamazônica, PA-150, estrada de ferro Madeira-Mamoré. Promessas do infortúnio. Desilusão na noite escura. Aqui e ali os bicos de lamparina, os postos de gasolina, as pousadas rosadas... Aqui e ali bichos lamuriosos negando o silêncio mortal da espera. Espera sem fim, estradas sem fim, à beira do abismo, à margem do tempo, à margem do olhar. O abandono persistirá eternamente naquele ser sentado à beira da estrada, homem-mato-alucinado, juras insinceras do povir. Procuo o útero-caverna, oca ancestral onde a fiandeira aranha cose em seu rosto fio de linha pagã, brincadeira perversa que entrelaça a todos nós. A todos nós, caminhos e desvãos. A todos nós, idas e vindas. A todos nós que deixamos indícios, rastros, pegadas. A todos nós, saídas labirínticas. A todos nós que transbordamos e somos tragados. A todos nós, fragmentos e completude. A todos nós que agrupamos e partimos em debandada. A todos nós que distendemos os laços e apertamos os nós. Todos nós. Pena e maracá! Naquela noite, sobre a ponte, todos arremessam suas linhas na escuridão das águas. Num movimento que tarrafeia para fora, e tende a dispersar. Contudo, é o mesmo movimento que congrega e aglutina: Buracos Negros bulímicos que somos! Linhas que tocam uma ou mais superfícies, que sugerem ter saído de uma particularíssima cartografia, onde todos podem ser considerados como acidentes sobrepostos

que tratam de um espaço comum. Fraturas e cisões. Chocando-se, fundindo-se a cada instante silencioso. Explosões espectrais de universos e mundos. Meu corpo une-se a muitos outros perdidos e embotados. “Eram sete horas da manhã do dia 22, quando se correu a escotilha do navio com a presença do comandante... E o que se viu nele?... Um montão de duzentos e cinquenta e dois corpos, mortos, lívidos, cobertos de sangue, dilacerados, rasgadas as carnes com horrível catadura e sinais de que tinham expirado na mais longa e penosa agonia.”² As ladainhas agora partem dos arranha-céus. Ainda insistimos na conversão dos infiéis. Talvez não esperemos que eles já estejam marcados para viver. Preferimos apostar no jogo da morte. Finda quarta-feira de cinzas. Não chove há dias. Impressionantemente, as cabeceiras do Amazonas estão desnudas. Os homens daquele tempo não acreditam em catástrofes. Muito da dificuldade em revolver os segredos da terra está na incompreensão de que a lida é dolorosa, nos faz ferir as próprias mãos. Quando Polímenes admoestou energicamente seu companheiro sobre as covas ainda por fazer, Edireu, que cavava a crosta endurecida, voltou-lhe as costas. Não haveria mais tempo a perder, não deveriam acordar os deuses. A cada passada de hora, pouca terra saía do ínfimo buraco. Três dedos, não mais. Mesmo que aquelas tristes figuras soubessem que a poucos palmos da superfície se encontrava um rico veio metálico-cintilante, pouca coisa mudava a expectativa. Três dedos, não mais. O céu agora escarlate prenunciava a derrota daquelas mãos escalavradas. Os deuses despertariam a qualquer momento, trazendo consigo todo o furor do infinito...

² Trecho de citação referente ao Massacre do Brigue Palhaço, episódio da história do Pará ocorrido na cidade de Belém em 1823 (RAIOL, 1970, p. 51). [José Joaquim de Oliveira Machado no seu Juízo sobre a Corografia Paraense por Ignácio Acioli Cerqueira e Silva e Ensaio Corográfico do Pará por Antônio Ladislau Monteiro Baena, interposto por deliberação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, impresso no Rio de Janeiro no ano de 1843, Tipografia Imperial de F. de P. Brito].

Referências Bibliográficas

- PÉCORA, Alcir (Org.). *Sermões: Padre Antônio Vieira*. Tomo I. São Paulo: Hedras, 2000.
- RAIOL, Domingos Antonio. *Motins políticos ou história dos principais acontecimentos políticos na província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. v. 1. Belém: Universidade Federal do Pará, 1970. [Coleção Amazônica, Série José Veríssimo].







In the International Year of Biodiversity, the Vale Foundation, through the Vale Museum, is presenting the exhibition, *AMAZÔNIA, A ARTE*. A recurring, current topic, our greatest interest in organizing this group exhibit of the Amazonian region is to reveal artists with different styles and diverse backgrounds — whether already consolidated figures or still undergoing development — who are presenting to the country works that are extremely genuine and interesting.

Idealized by Paulo Herkenhoff and under the curatorship of Orlando Maneschy, the exhibition brings together 32 artists who maintain a primordial connection to the Amazon region: many of them were born there, and the majority of them work and live in the cities of the North region of Brazil, where they conduct their research and produce their pieces, linking up with the world through their art.

Understanding cultural diversity is of fundamental importance in order to establish a respectable and productive relationship with the environment. The Vale Foundation seeks the economic, environmental and social development of all of the territories in which it is active, as a way of fostering improvement in the quality of life of the communities, working integrated with and respecting each of their singularities. Through this exhibition, the Vale Museum is collaborating in the dissemination, circulation and visibility of art that is at once originally Brazilian, plural and contemporary.

FUNDAÇÃO VALE

SAVAGE AND CONTEMPORARY

ORLANDO MANESCHY

The Amazon is still a mystery. The green inferno¹ has fostered a wide variety of fantasies, since it began to be tamed, with Francisco de Orellana's encounter with the Icamiaba warriors,² in a continuous flux engendered by its various cycles of migration.

Countless haphazard attempts have been made to integrate a region of astounding dimensions and isolated within itself and from the rest of Brazil, despite the efforts to establish a road link, which began in the second half of the last century. Even so, the Amazonian continent is a territory replete with unparalleled experiences, although it is not very well known by people from other parts of Brazil.

Its cities, in particular, the State capitals, Manaus and Belém, set in the heart of the forest, have maintained close links with the Old World, which has ensured the circulation of cultural goods, which has led to a multiculturalism that has resulted from the combination of connections with Europe and lack of integration into the Brazilian nation-state.

Given this mixture of isolation and comings and goings, the specific features of life in the region have manifested themselves in a particular way in the aesthetic experience of the artists who live there and simultaneously operate in parallel art systems, be it those that tie them closely to the rest of the world or those that keep them apart from the Central and Southern regions of the country, generating an, at times, patchy creative output and institutional art infrastructure.

This precarious and uneven state of affairs reflects the policy that has prevailed in the region throughout its history. On the other hand, this has led to the production of art work that less dictated by the demands of the market than it is focused on particularities of the local culture. This has inspired artists, both collectively and as individuals, to produce a consistent body of

work, with great potential, as can be seen in this AMAZÔNIA, A ARTE exhibition.

In this collection, we will see artists with a wide diversity of motives. We invite readers to begin to acquaint themselves with the world of these artists; to view their works calmly and understand the luminosity and rich palette of colors they use; to see how specific local features are presented as part of a global structure; to understand how they work politically at local and global level.

In AMAZÔNIA, A ARTE, we can see an uncommonly large sample of contemporary art of the region that goes to the very heart of a territory that is still relatively unknown. Far from wishing to present an overview, the exhibition pinpoints the need to promote greater knowledge of the region and of Brazil as a whole and to understand that that which is strange to us may nevertheless hold to key to self-understanding.

It is essential for anyone wishing to build up an understanding of the diverse and multifaceted nature of Brazil to familiarize themselves with the art of the Amazon region and its artists' varying perceptions of their homeland.

This thought-provoking exhibition has been put together by Paulo Herkenhoff, a curator and art-critic who has one of the keenest insights into what is going on in Brazil. His special emphasis on the Northern region of the country has made it possible for him to promote a fruitful, ongoing and inspiring dialogue and present a substantial cross-section of the contemporary art of the region that includes key artists whose work reflects a wide diversity of relations with the Amazonian environment.

This has involved extensive contact with artists and their work and these were visited and revisited numerous times in order to ascertain and provide evidence of the affinities between them and to open the process up to others, thereby broadening the perspective of the audience with regard to a region that goes beyond its geographical features.

¹ The term "green inferno" was commonly used to refer to the Amazon region and alluded to the difficult living conditions in the rainforest. The term was given more weight by Euclides da Cunha in *Um paraíso perdido. Ensaio amazônico*, in which he focused on the region, at a time when he was heading up the Brazilian Commission on Boundaries with Peru, in 1905. Cunha would also write the preface to Alberto Rangel's *Inferno Verde – cenas e cenário do Amazonas*, 1907.

² The Spaniard, Francisco de Orellana, was the first European to explore the Amazon river, in 1541, at which time it was still known as the Mar Dulce. He engaged in battle with warlike Icamiaba Indian women, a fact which much impressed King Charles V, leading him to baptize the river, the Amazon.

Specific ways of addressing the world are presented here. Artists who have been building up complex perspectives on their physical, cultural, political and aesthetic environment and who have also gone beyond regionalism to cast their gaze on other parts of the world.

If Amazônia remains a mystery for most of the inhabitants of other regions and even for its own residents, which has led to the production of images that are distinct from it and frequently exogenous, this exhibition signals the diversity of experiences that arise from being in and living in the region. Attention had already been drawn to this heterogeneity at the *Primeiro Seminário de Artes Visuais da Amazônia*, almost three decades ago, when Herkenhoff headed the Instituto Nacional de Artes Plásticas da Fundação Nacional de Arte (Funarte). This event was essential in establishing a debate on the visual art of the region, as well as in promoting other kinds of action that brought to light the relations between popular visual culture and the fine arts.

Since then, contemporary art has gained ground and, through a constant flow of artists, critics, cultural policy-makers and programs, has acquired more visibility and greater influence. Relations and creative experiments have been established both with that which lies near to hand and with that which comes from outside, in a territory that has an abundance of cultural riches to offer. In this way, specific features of living in the region manifest themselves in a particular way in the aesthetic experience of artists.

This was the case with the São Paulo artist, Miguel Chikaoka, who arrived in Belém in the early 1980s and was responsible for setting up FotoAtiva, a school of photography that transformed it into an incubator for photographers and visual artists emerging in Belém in the course the following two decades and a center of excellence in the Northern region of the country. This is school's outstanding contribution was to lay emphasis on a different kind of training and various artists who met through it began working with visual images as a result of the educational activities it provided.

Chikaoka's work reflects on the moments he finds himself in, in the workshops he holds, with the people he interacts with and who form the basis of the activities, which involve either playful exercises, in which the art of looking functions and as path towards self-knowledge, or the construction of objects and installations. Light and dark, fullness and emptiness are just some of the concepts that pervade the work of this artist, who believes that seeing is a conceptual question. Thus, in *Hagakure* (Main Prize – Arte Pará, 2003), he will make reference to the philosophical compilation written in 1716 by the Samurai, Yamahoto Tsunetomo (1659-1719). This set of rules covers a variety of issues, ranging from how to run a Tea Ceremony to the relation with Zen Buddhism.

These precepts inspired Chikaoka to produce one of his most powerful pieces. In *Hagakure*, of the 21st century, the artist's eyes are caught on film by the photographer, Alberto Bitar, and subsequently blown up and pierced by the spines of the Tucumã palm.³ The act of piercing the film, piercing the "bright-eyed girl", from the inside out, may refer to the *hara-kiri* ritual, which is an act carried out both to recover one's honor and to express loyalty to one's lord, but which could also be seen here as a way of giving oneself up totally to the experience of seeing, as if, by piercing the eyes in the image with the spines, Chikaoka were freeing his eyes to see something that lies beyond. This piece opens the exhibition and invites us to see that what lies before us.

One of the great debates nowadays about the Amazon concerns the attempt to save its biodiversity in the face of the degradation that has been occurring, as a result, among other factors, of the illegal logging that has led to the deforestation of vast tracts and may eventually have an impact of global proportions. It was the relation between human beings and the environment that led Melissa Barbery to start work on the project that would culminate in her garden of little lights.

In *Low-tech garden* (2007), Barbery will address the issue of the landscape and come up with a garden made up of small

3 A species native to Amazônia, which can reach up to 20 meters in height, with bands of black spines, rising leaves, and upright flowers, which normally stands alone.

objects found on the informal “Made in China” market and build up a sophisticated installation that also deals with energy consumption, ecology and so forth. The batteries gradually die and the lights go out one by one over time, so that the garden changes from one hour to the next, just as a “natural” garden changes with the seasons. The installation thus shifts our experience from one that is psychedelic, colorful and brightly-lit to thinking about landscape in the broader sense as human intervention and finally to dwell on the question of life itself and the way it is consumed.

In the first part of the exhibition, distinct issues of light and place are addressed, as in the installation by Alexandre Sequeira, *Vozes da Mata* (2005), in which the artist presents a broad panorama of a Ceremony of the Dead in the small village of Nazaré do Mocajuba (in the State of Pará), such as is a frequent occurrence in the small settlements of the region, in which family members pay homage to their dead by night, creating a highly agreeable atmosphere, lighting candles on the tombs. However, the peace and quiet of the scene is shattered by an accidental fire that spreads around the cemetery.

The risk of imminent destruction led the artist to dwell on memory. Sequeira joins the voice of a lament with one of a quilombola prayer caught on camera in Marajó and with the crackling of the flames in his image, thereby bringing together geographically distinct experiences that nevertheless tell of the fragility of a people that not only struggles against the extreme climate, but is also confronted with the degradation brought about by their own species, which is a common situation in various parts of this vast region.

Katie van Scherpenberg stages a performance on the river bank. She sits on a chair, with a table beside her with a lamp on it and waits and waits for the return of a loved one. The vigil lasts for hours and the time is marked by the rising and falling of the tide, sunshine and rain. The water rises up the beach and reaches her waist, but she remains seated waiting, even when the waters hurl themselves around her neck at dusk, when the natural light

begins to die away. In *Esperando papai* (2004), the artist acts out a fantasy childhood lived in the forest for her performance, which concerns time and the effect of its passing on nature and, consequently, the way in which we deal with this in our lives.

Inspired by the transformation of the landscape by time and light, Octavio Cardoso, in *Lugares imaginários* (2009), delves into a location he knows well, Marajó, recording various points in this gigantic archipelago in the time between nightfall and dawn. These are solitary, blurry images, in which the artist captures the last and first daily activities of humans and animals in the vastness of the Marajó landscape in the time between night and day. Nature impinges on the images, revealing the characteristics of the place in a silent video that unveils a different Marajó, not often recorded, in which the fields are transformed by the changing light, as if uncovering that which cannot be captured during the day and only reveals itself in the brief interval of twilight, on a long drawn out timescale.

Naia Arruda’s performance in *Taulipang* (2006) plays with the idea of time. The piece comprises a video art project conducted in collaboration with Herbert Brödl, after the artist had seen the film made by the German traveler and anthropologist, Koch-Grünberg,⁴ in 1911, when he left Manaus for Venezuela and had a delightful encounter with the Taulipang people and stayed with them a while in the Roraima region on the border with Venezuela. In the anthropologist’s film, a moment of play involving two Taulipang children playing with rope, making pictures, sets of a stream of memories in Arruda, who also played in this way when she was a child.

This sparked a desire in the artist to join in the youngsters’ play, using the rope around her own body, creating a dialogue between her image and that of the Taulipang, between the present and the children playing eternally in the images from 1911, creating an invisible thread between indigenous culture and those of mixed race, linking genealogies, remote kinship ties, between

4 Theodor Koch-Grünberg’s journey is documented in the book, *Vom Roraima zum Orinoco [...]* (Volume 2); [...] *Ergebnisse einer reise in Nordbrasilien und Venezuela in den jahren 1911-1913. Unternommen und herausgegeben im auftrage und mit mitteln des Baessler-Instituts in Berlin.* This volume deals with the myths and legends of the Roraima groups and has been translated into Portuguese: “Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná”. *Revista do Museu Paulista*, N. S. VII, São Paulo, p. 9-202, 1953. This expedition also recorded music sung and played by members of the Makuxi, Taurepang and Yekuana-Maiongong peoples (of the Karib family of languages) and of the Wapixana people (of the Aruák family). See KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913*. Berlin: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006. (Historische Klangdokumente, 3).

the children of the same place, the same land, producing a tender ode to the culture memory of a people of the forest.

Luiz Braga has been carrying out a highly sophisticated project that works with the light of the equatorial region and subverts the way this light is captured on film, sometimes deliberately, using the camera and the film in an unorthodox fashion as a way of building up his record of artificial light. Throughout the 1980s, Braga looked at popular culture in a different way, taking part in the project that discussed the visual image of the Amazon and the photographic mapping of its cultural manifestations for Funarte. Since then, he has moved on to viewing the Amazon in such a way that its inhabitants, far from being presented as stereotypes, reveal their dignified difference. Through Braga's lens, figures who lead a simple life, on the outskirts of the cities of the region, become giants, look straight into the camera with dignity and inner-strength.

The work of this artist breaks down the stereotypes, presenting scenes and human subjects from the real world, who are unsurprised by the prying gaze of the camera lens. Braga is able to draw out the immanence that is present in the trivial, such as walking in a camp, the special effect created by the meeting of natural and artificial light, the languid repose of a body that allows itself to be viewed and the grandiloquence of an Amazonian landscape.

Here we present a "history of light" in the work of Luiz Braga: a narrative built up from thirteen images. Distinct kinds of light are captured at various times of day, in a wide range of situations, both in spaces that appear empty but betray the signs of human presence, and in those where human beings are an integral part of the landscape. These different kinds of lighting are used by the artist to build up his own personal aesthetic, which he will display in a private selection of colors, the fruit of his deep involvement in the world of those of mixed indigenous and European ancestry, which reveals colors that can only be recorded photographically and which transport us into an experience of intimacy with the

Other, mediated by the eyes of a keen observer steeped in the peculiarities of life in the region, producing a unique atmosphere.

This section of *AMAZÔNIA, A ARTE* is a feast for the eyes that encourages us to put aside preconceived ideas, delve deeper, find something contemporary in the art of this region.

Many of the artists included in this exhibition have an intimate acquaintance with the fields they work in, be they time, ethnicity, history, society or even gender. Their work within these microcosms deals with space, in a way that may be cultural, aesthetic, or even emotional.

Berna Reale's photographically-oriented performance piece inscribes the artist's own body in the post-card landscape *par excellence* of the city of Belém that is the Ver-o-Peso. She lies naked on a delicate piece of lacework, belly to the wind, with a flock of vultures hovering around waiting to seize on her flesh. Reale raises pertinent questions regarding the reproduction of the landscape and of the body. Her image brings to us, ready-made, the various canvases that have alluded to anatomy studies throughout the history of art, such as *Dr Van de Meer's Anatomy Lesson*, of 1617, by the Dutch painter, Michiel Jansz van Mierevelt, and also enters into dialogue with a whole tradition of performance pieces, such as those of North American artist, Chris Burden, who involves his own body in ritualistic acts.

Quando todos calam (2009), which won the main prize at Arte Pará, introduces us to most important market in the city, the Ver-o-Peso, where abundance and abject poverty rub shoulders, revealing the kind of relations on which this society is built and the high and growing level of violence in the town, which sometimes flares up before our own eyes. Frozen in photography, the performance suspended in time reiterates the dramatic content of the work.

From the side of anti-art resistance, the Urucum Group, which came together in Amapá, is certainly one of the most militant,

waging cultural guerrilla war in the region, and extending as far as Rio de Janeiro, putting together networks to stage mass occupations of territory and promoting affirmative action.

We record here on video three cases of action taken by the Urucum: *Nós somos "Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar..."* (2001), *Divisória imaginária* (2003) and *Desculpem o transtorno, estamos em obras* (2003). Such kinds of intervention suggest that there are other kinds of creative artistic practice emerging in urban environments. In *Nós somos "Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar..."*, the performance occurs when the group occupies a cross-roads in the city, where a huge flock of swallows roosts and, with swimming caps and goggles, lays out chamber pots on the ground in an effort to collect "the dew" produced by the birds. It is an ironic gesture, since it is at the end of the afternoon that the swallows roost on the electricity lines, at the same time of day that mothers dress up their children and place them on the front doorstep to, as they put it, "wait for happiness to arrive".

The group is aware that what be left in the dew is the droppings of the birds that flock over the public highway; the happiness people naively expect will be a long time in coming. Likewise, *Divisória imaginária* involves sitting on a sculpted beam, inscribed on one side with the words, "Equator Latitude 000 Southern Hemisphere Macapá AP" and on the other "Equator Latitude 000 Northern Hemisphere Macapá AP". On the line that divides the northern and southern halves of the globe, dressed in white, the members of the Urucum group inscribe the words "imaginary" and "divide," thereby drawing attention to the power of differing subjectivities.

In *Desculpem o transtorno, estamos em obras*, which records the Urucum group's participation in the Açúcar Invertido project – brainchild of the artist, Edson Barrus, of Rês do Chão, which brings together around forty artists at the Galeria Funarte in the Palácio Gustavo Capanema, in Rio de Janeiro –, the Urucum transport

around 18 logs from Amapá, in order to saw them to pieces with chainsaws, in a metaphorical act that criticizes power relations and sparks discussion of the way trees brought down by the strong currents of the Amazon river are used. The act both re-affirms their own identity and, at the same time, by sawing up tree-trunks in a government building dedicated to the promotion of the arts, suggests that the rigid structures of power should be torn down and nothing left in their place.

Viewing Armando Queiroz's two videos, *Mar Dulce – Barroco* and *252* side by side, we can immediately see the close ties between these two works that concern profound reflection on the ways in which power has been legitimized throughout the history of Brazil and of the Amazon region, in particular. In *Mar Dulce – Barroco*, Queiroz records the power of the waters of Guajará bay, which bathes the peninsula on which the Old City of Belém stands, the stage for the development and domination of the land by the Portuguese. In continual movement and crashing against the walls of the port, these waters are a potent, living force, a turbulent flow, which the artist counterpoises with other historical bodies of water present in the Museu do Ipiranga, at the feet of the steps of the old palace, where water from various parts of the country are collected and arranged in glass vessels, symbolizing the conquest of these lands. Queiroz makes reference to the violent suppression of popular uprisings throughout history and uses these swirling waters to call attention to the power present in them that refuses to cede to control and domination.

In *252*, the artist brings back to life one of the most violent and cowardly episodes in the history of the region, the Brigue Palhaço massacre, a horrifying incident which reflects the period of fragility and political upheaval that the region went through when Pará became part of an independent Brazil. In 1823, 256 individuals were locked into a holding cell and tortured, in reprisal for attacks on the Portuguese establishment. Two hundred and fifty-two of these prisoners died at the hands of the Imperial Navy, in great

agony and suffocated by the lime. The official government thus not only cut short this insurgency, which, a decade later, would result in Cabanagem, but also began a process of writing these victims out of history. Queiroz, recovers the list of the names of those murdered on that day and identifies them with ordinary citizens, invited from various parts of the city, such as the market and other public places. He asks these to appear with the names and ranks of the dead mutineers, thereby letting their voices be heard, along with those of all who have been overlooked by a history written by a minority holding unbridled power, who, in so many parts of the region, have published lists of people to be eliminated.

Queiroz not only provides a critical revision of the official history of the Amazon region, but also establishes a field of resistance that gives a voice to active individuals, by retracing events that reveal the bankruptcy of institutions, and presents in his artistic work a sophisticated analysis based on observation of everyday and historical events, thereby creating the possibility of bringing together and making sense of these cultural identities.

Lise Lobato will draw on her personal history and link it to her culture, in her installation, *As facas de meu pai* (2005), in which, she groups together a collection of knives and their respective sheaths (106 in all), and thus sheds light on the way of life in the extended time-scale of the vastness of the island of Marajó.

Far from imagining an idyllic life, built up through hard work, this life takes shape by way of historical and aesthetic elaboration of the materiality of these objects. The artist's father, a man of mixed indigenous and European descent from the region, spent the better part of his life manufacturing these knives and sheaths: a highly skilled craft. By grouping them together and presenting them as an installation, the artist re-presents the material content of these objects, and also to highlight the symbolic, personal and cultural charge contained within them.

Walda Marques, in her studio photo essays, has always mixed her commercial and artistic work, altering the perceptions

that the people she photographs have of themselves, including unexpected elements in the scene and proposing unpredictable narratives. In this way, she makes use of the visual field and the photographic frame to build up a unique world that brings to light varying aspects of women's lives.

The images that make up the series, *Faz querer quem não me quer* (2006) say a lot about how the artist works, establishing complicity with the subject at whom she points her lens, creating a nexus with the world of the individual, in order, thereafter, to build up the system that will govern her portrait and allow it to reveal what she intends.

In these photographs of herb-sellers at Belém's Ver-o-Peso market, the photographer subverts the petty-bourgeois canons that loom so large in the history of the studio portrait, to reveal the beauty of ordinary women, photographed wearing clothes that they themselves have chosen, each one carrying a herb recommended to her customers at the market.

By photographing these women, she reveals their faces and the differences that are typical of the cultural diversity of Amazônia. She brings to light another, sometimes marginalized, female subject, who represents a path towards harmony with nature and its mysteries, interpreted and given new meaning in a symbolic territory that transcends the objectivity of the everyday, thereby shaking rigid social codes.

Throughout 2004 and 2005, in the village of Nazaré de Mocajuba, in upstate Pará, Alexandre Sequeira set about using images to weave a delicate web of ties with the inhabitants of the village, assuming the role of local portrait artist, and meeting the needs and answering the requests of the locals.

In the intimate relation, the elements appear that will take on their full form in the visual poetics of Sequeira, in which the portraits of local residents rest on personal effects, reproduced life-size on curtains, table-cloths, bed-sheets and hammocks offered as presents to the artist. In this construction of otherness, the

presence of the artist modifies the way the community sees itself and this transformation is brought about by the particular features of the individuals themselves in the course of their contact with the artist. This, in turn, leads the artist to reinsert these image-objects and re-photograph them as signs of identity in the places to which their referents belong, in a continuous exchange and dialogue with the community.

Elza Lima has, since the 1980s, been putting together one of the most startling snap-shots of an Amazon region in which the processes of change are in full swing. Her images pull reality apart and reveal aspects of cultural life that manifest themselves in religious ceremonies, popular pursuits, and in ordinary everyday life itself, which reflect the relations with space and the habits rooted in the ancient culture of the river-dwellers.

Lima has longstanding experience of the rural parts of Amazônia stretching back to childhood and she has carefully observed its specific natural and cultural features. At the start of her career as a photographer, it was the allegorical figures painted on the walls of commercial establishments that caught her attention and opened her eyes to the question of representation. Struck by the visual power of the region, the photographer got to know the world of the Amazon and allowed herself to be swept away by this power, producing images that reflect the symbolism contained in religious and secular rituals, revealing the various layers of cultural construction that exist in this land.

They are characters who appear in scenes that have something surreal about them. There are angels, saints, animals taking shape before the eyes of the photographer, performing dance-like movements, because Lima frames the scene and waits for the moment to capture an unforeseeable image. The artist seeks out special places and manifestations of popular culture, capturing precious moments that are the hallmarks of her images.

Dirceu Maués works with home-made cameras, made from match-boxes, wood and other materials. Starting out with games

and toys, Maués started to experiment with pinhole photography⁵ as a hobby, and subsequently incorporated this technique into his work.

He tried to understand how light is captured and how long is needed to register the scenes as he wished, using a process in which the image is understood cinematically. Watching the record of the movement of bodies in the film at a particular point in time, he finds the best way to capture the desired image.

For his video installation, *Em um lugar qualquer outeiro* (2009), Maués needed the help of friends, both to make the equipment and execute the work, which involved taking a huge number of photographs. He had to design a structure, with special devices and tripods for the cameras, so that they could capture images at very specific times, from very specific angles, resulting in a series of images that cover 360° of Outeiro Beach, the main beach resort of Greater Belém (in the State of Pará). In the videos, we can see superimposed layers of time, in which bathers, vendors and passers-by appear and disappear into the immensity of the beach.

Melissa Barbery has steeped herself in the everyday life of a family in Tucumã, in rural Pará, to produce a subjective photographic reading of the life of three individuals, a woman, her daughter and her nephew, whose lives are changed when they become involved in projects forming part of the Knowledge Station program run by the Vale company. This program includes a wide range of activities, from sports to education, and makes a great difference in the lives of those taking part. In the artist's sensitive video, the voices of the participants, in their testimonials are covered by images of the place, rooted in the vastness of the Amazon region. They give moving speeches, telling how access to knowledge has transformed the lives of people in the community. One of the individuals, the nephew, was encouraged to leave his state and move to Tucumã, to take part in the Knowledge Station, believing this would help him and his family find a better life.

⁵ This term is used to refer to photographs produced using a home-made camera, often without a lens, with only a small hole through which the light is captured.

Since 1999, Patrick Pardini has been engaged in his *Arborescência* project, which deals with the relations between human beings and the environment and part of which is exhibited in *AMAZÔNIA, A ARTE*. With a keen eye for the physical characteristics of the vegetation that forms part of the landscape of the region, Pardini set about observing how this kind of relation occurs on the outskirts of urban areas, and subsequently extended his observations to the ecosystems of the area, going deep into the countryside in Pará and Amapá, passing through various types of forest, including those that are planted out by human beings with single-crops, watching the processes that are established to manage deforested and reforested sections. He thus builds up a highly particular panorama based on the vegetation of the region.

The photographer addresses the differences that appear in these kinds of landscape and see them without any physical presence of human beings appearing in the image; and, by removing this, he creates the conditions for an *other* to show its potential amidst the plant-life, thereby revealing not only the specific features of the flora, but also much of the presence of human beings, in the vestiges they leave, their interventions and the way they have transformed the landscape. Without needing to portray human beings, Pardini, in *Arborescência*, addresses the action of the human subject on nature and raises question that touch us all.

Dealing with another aspect of the relation between nature and culture, Armando Sobral turns to the history and the techniques of handicrafts, using traditional knowledge of wood carving to create the pieces that make up the *Barroco* series (2009), which was the result of research into architectural elements in Pará. Sobral He attended workshops and talked in-depth with master-craftsmen, such as “Vara”, a highly skilled artisan from Vila de Icoaraci (a district of Belém, in the State of Pará).

These pieces both greatly resemble the organic forms of nature and resemble drawings found in the baroque collections of

the region. The sensual outlines of the sculpted objects taken from baroque ornaments suggest a displacement of the point of view, in forms that, also remind us of urns. These pieces rest on pieces of furniture that keep the viewer at a distance, but which allow access to them from all sides, since the structures on which they rest are hollowed out and it is also possible to view the pieces from below. There is also a counterpoint, as these pieces of furniture are constructed using straight functional lines that serve as a basis for the sensual elements of the work. This contrast between the constructions and the forms, carved from wood, sets up an intriguing tension between the pieces, reflecting the complex questions present in the relations established over time by the presence of human beings in this place.

Addressing the ancient forces at the heart of this region Roberto Evangelista, in his short film, *Mater dolorosa in memoriam. Da criação e sobrevivência das formas* (1978), produces a visual manifesto, in which he calls attention to the degradation of the lives of the peoples who live in the forest. He takes geometrical elements and views them in an uncanny light. A peculiar mysticism arises from his encounter with the Tukano people, in which ancestral traditions are superimposed one upon the other, geometrical elements taking on meanings that go beyond their forms, molded here into natural fibers that suggest intimacy with the materials present in this particular environment.

Questions emerge that transcend nature and form and, even though the geometry that is a determining factor in art has been mastered, such sophistication does not here provide any guarantees so far as the preservation of bodies and cultures is concerned. Even so, Evangelista signals a certain resistance to degradation by the building up and braking down of forms over long periods of time in the vastness of this particular geographical region.

Among the vibrant images of hundreds of cuias floating on the river that cuts through the forest, within the geometrical forms that will later dissolve into the unstable surface of this same river,

the artist seeks an essence, guided by a shaman, building his constructions, as part of a political act that reworks the cosmogony. Evangelista's political art shows that there is resistance, despite the savage violence that blights the region with massacres, deforestation and the wholesale destruction of local cultures.

The work of many of these artists presents the dramatic events that have unfolded in the region. However, the striking discourses that take shape through art are different from grieving laments. They take the form of aesthetic and political stances, suggesting alternative strategies to replace the failed models that no longer suitable for this region, even if we wish to maintain the status quo. Neither are these artists wrapped up in themselves. Their understanding of the territory is shot through with cultural exchange, contact with changing situations that provide unstable environments. It is in this swirling flux that, sometimes only momentarily, they drop anchor. This has led these artistic practices to become part of the real world and of the lives of the artists, forming networks of social relations conducive to cross-cutting multiple meanings.

Active since 1998, in Porto Velho, in the State of Rondônia, the Madeirist Collective has adopted various strategies for discussing the space of art. In Rondônia, the "madeirists" have laid the groundwork for an ongoing debate between artists using distinct media – literature, sound, photography, video, music and even the Internet – and have set up a field in which the disturbing potential of difference can be realized. The Madeirists are not interested in speaking in unison, but have banded together to rail against the forces that attempt to fit them into the norms of an oppressive system which restricts the manner and the field of operation of art.

In defense of the right to be different, the Madeirist Collective have been staging activities and broadening the debate about the legitimacy of artistic practice. It is a movement that expresses itself both in individual and collective artistic action, as the Madeirist Manifesto points out.⁶ This was written as part of a strategy of looking critically at local affairs, without considering any one culture

to be central. It was in this spirit that *Inventário das sombras* was produced, a video-documentary by Joesér Alvarez, a conversation about the image inscribed in the city, in which the participants register the ephemeral nature of the shadows of subjects, painting them on the pavement, encouraging us to look at passers-by and calling attention to questions such as the representation of the body, invisibility and the flattening of subjectivities by the way large metropolises are organized. Addressing the immaterial from different perspectives, the sound landscapes of Rinaldo Santos's *Musicontos* series, which introduce the listener to a psychedelic journey through synthetic sounds, are reminiscent of the noises of the jungle, cowbells, wind bells, and other instruments that give the listener access to a variety of layers of sound. Likewise, the photographs of Ariana Boaventura's *Do fogo e da brisa* series point to the dematerialization of the image, in the speed of the photographic shoot, in which the flames are licked by the air. The Madeirists' diverse proposals insist on strategies that counter homogenization.

The work of Helio Melo, an artist from Acre, emerged from his close ties with the specificities of the area, in which dialectic forces are in operation. His work reflects the everyday life of rubber-tappers, who remove the sap of *Hévea brasiliensis*,⁷ beating tracks through the depths of the forest and warding off numerous perils. His work dwells in moving depth on the daily struggle with the *green inferno*, using a range of paraphernalia employed to collect the sap. He immerses himself in an environment in which long periods of time are required to obtain the right result, time that is marked by the dripping of the viscous liquid, and its collection in buckets for subsequent solidification. Melo's canvases tell of the struggles, journeys through and orderings of this world. Born in the rubber-producing region, his work reflects the search for sensitive understanding of this cosmos, in an inventory of one of the most violent systems that capital has imposed on the region, which displaces thousands of men to work on the plantations, deceived by the lure of better living conditions.

⁶ The Madeirist Manifesto was first published in *Jornal Alto Madeira*, on 10 January 1999, in Porto Velho, Rondônia.

⁷ A tree that can grow to around 40 meters in height and from whose trunk, the latex that is made into rubber can be extracted by way of incisions in the bark. As the tree is abundant in the region, its exploitation has become a highly lucrative business, supplying rubber products for industry, especially the automobile industry. The first rubber cycle lasted from 1850 to 1912 but went into decline when more productive plantations were established in Malaysia, Ceylon and Tropical Africa using seeds smuggled out of the Amazon.

Melo was born in 1926 and, in his youth, witnessed the influx of “rubber soldiers” to the region in the 1940s, stimulated by the Getúlio Vargas’s administration’s strategy for minimizing the poverty caused by drought in the Northeast, which involved encouraging the settlement of Amazônia and meeting the needs of the international rubber market, giving rise to the second rubber cycle.⁸

Helio Melo has flourished as an artist in the rubber-growing region and responded to the living conditions there which he depicts in his images, of man, confronted by solitude, in his struggle for survival deep in the rainforest, warding off adversities, in a profound relationship with the environment.

Alberto Bitar’s stunning video, *Partida* (2005), consists of the superimposed faces of individuals, who appear to disappear in time. As in a refrain, sound and images draw the viewer into the blurred faces that successively dissolve into a ghost-like sequence, like the people of Italo Calvino’s invisible city of Adelmia: “unexpected faces, come from afar, who stared at me as if they wanted to be recognized, as if they wanted to recognize me, as if they had recognized me”.⁹ In this succession of faces, Bitar retraces the steps of a person who has disappeared, starting out on the frozen silver of a photograph several dozen years ago, in family portraits, in which the faces of strangers look at each other with intimacy, but also restate a quest for the eternity the image promises. In the midst of these looks of loneliness, the artist appears to suggest something that the image is incapable of capturing and retraces the process at a brisker pace, seeking to put together a whole image—which, however, can no longer be reconstructed.

Acácio’s work is continually under construction. With a well established career going back several decades, Sobral bases his work on extensive research, revealing to audiences systematic and intensive experimentation with materials and techniques.

The artist intelligently works with a wide range of materials, guided by his poetic vision. These have been incorporated into his private world, which uses, side by side, distinct techniques that

he joins together into a coherent dialogue. The guiding theme of his work concerns materiality and the line in a field of work where drawing, painting and engraving are cleverly combined.

Casting an eye of the lines and brush-strokes that formally appear in his work, we can see its overriding conceptual thrust. We can thus see this terrain as a power field in which the physicality of the glazing process makes explicit its own temporality and mutability, in which the strokes, open furrows in the wax, trace histories, form maps and imaginary territories that find their space between the rigidity of the lines that cross them with geometrical precision and the sinuosity of the strokes that bring new landscapes into being. The artist not only frees up the line, but works in the same way with colors, which he places in the background of paintings over layers of white. Over time the colors emerge, like small stains inscribed in the white, subverting the idea of a static, finished work and making reference to the flux of life itself.

Edilena Florenzano dwells on topical questions regarding the transformation of nature, when she creates here nests—*Morada de pássaro: força 3000*, *Morada de pássaro: vitória 3000* (2008) and *Ninho urbano III* (2007)—made of discarded industrial and high-tech materials and equipment. Looking around, the artist noticed that industrial materials, such as plastics, were being used by birds to build their nests. So Florenzano started to think about the possibility of creating artwork involving birds that have been transformed by adaptation to the use recycled technological materials found in our waste. Inspired by mandalas, and various traditions, Florenzano thus looked in the image of the bird for a metaphor for a less menacing future for humanity.

The same idea of endowing material with new meaning is present in the work of Marcone Moreira, who uses wood taken from trucks, building façades, boats and suchlike, to produce pieces in which the issue of the visual image of the Amazon is revived, in a discourse on the materials and colors of the region. Moreira, originally from the State of Maranhão, who now lives in Marabá

8 This occurred during Brazil’s participation in the Second World War, between 1942 and 1945 and was motivated by the needs of the international rubber industry, which lost control of the South Pacific and rubber plantations located there to the Japanese. But this renaissance of the Brazilian plantations did not last long and was abandoned owing to the countless difficulties encountered, which included the fungi and bacteria that spread in the rubber plantations, the wild animals of the forest, and diseases such as malaria, yellow fever and hepatitis, which, by the end of the war, put an end to the dream of “white gold”, as rubber was known.

9 CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 90.

in the Southeast of the State of Pará, a significant industrial region considered to mark the boundary with the rural parts of the state, which is of vital economic importance and generates a lot of coming and going of travelers and freight. It was here that he found the theme of his work: the clash between materials and color creating planes in the widest possible range of surfaces.

The mostly second-hand materials he uses bear the mark and vernacular traces of their previous use. The artist treats the work artistically, not by adding pigment, but by ordering the material. His art derives from the life inscribed in the fragments of images present in the supports he uses.

The precarious make-shift aesthetics takes shape in the work of an artist who translates the codes and matrices present in the popular culture of the Amazon in a critical fashion. Far from confining himself to naïve commentaries on Amazonian images, Emmanuel Nassar observes the elements of this visual image in a way that combines them with geometrical construction and with the pop that emerges from the way the common people use materials, in which geometry is subverted, symmetry destabilized, thereby reinterpreting the references and taking an aesthetic and political stance by using these popular signs and endowing them with more potential by way of an ironic approach.

In *AMAZÔNIA, A ARTE*, Nassar's *Instabile* (2010) joins together metal plates collected in the city that retain the vestiges of advertisements with others painted by the artist himself. He then places them in a workshop on the outskirts of Belém, for subsequent transportation, in a truck with no protective covering whatsoever, the journey forming part of the construction process. In the fragments that make up the 10-meter-long panel, the large multifaceted canvas of the installation incisively displays, by way of the signs present in the images, the complex relations that are engendered by the logic of the market.

Instabile not only cites Alexander Calder, but also points to the instability of the polarities and tension present within the room,

painted black, in which metallic structures, pulleys, stones, a saw and the letter E, arranged in an unstable order, attempt to give some balance to that which is unsustainable. In such a suspension, one lives in a state of exception.

In his work on the world of the Amazon, Nassar uses the apparently simplistic elements present in the paintings of the suburbs, bill-boards, metal plates, sometimes taken from scrap-yards, saws and stones, to undermine petty bourgeois certainties, exposing the fragility of the value-system of the art world and calling attention to the potential of changing unstable place.

Using allusions to precarious housing structures to address the structures of society, Thiago Martins de Melo deals with gender relations, the family and the power of the drives, into which desire erupts.

Here, sex is the point of reference for talking about life and risk, in tension with the forms of power present in institutions and the permanence in the last vestige, in the materiality of bone. *O ciclo do cão* reveals a search for redemption, which exposes, from the inside out, its own impossibility in the explosion of an orgasm.

The pleasure of the image is present in all forms of media, from television to the Internet, on cell phones and in the aesthetics of everyday life. Cláudia Leão and Leonardo Pinto collected images from the cell phones of family and friends to build up *Protocolo das infinitas imagens cotidianas* (2008-2010), in which images are randomly superimposed upon one another at such break-neck speed that it is practically impossible to follow them. "People collect things to forget about them", remarks Leão, who is writing a doctoral thesis at PUC-SP on the profusion of banal images.

The artist argues that, the sheer quantity of images being produced is such that, if someone who is continually being photographed actually sat down and watched all the images in which he or she appears, they would waste hours or whole days of their life in front of a screen. His work thus points out, not only the hedonism, but also the implications of this kind of behavior.

Eder Oliveira also takes as his starting point the relation between images and the media, taking pictures published in newspapers of the victims of violent crime, usually people living on the margins of society, and painting them on a huge scale in the manner of a mural. Oliveira distorts the logic of images made to be viewed from a distance. He does not show politicians or celebrities, but illustrious non-entities excluded from society, and reproduces their image in his own personal selection of bright colors, influenced by his color-blindness. What could be seen as a barrier is broken down in the difference of exclusion.

Inadequacy appears to be a recurring experience. And it can be decisive when it lies in the place of origin. This has occurred in the case of various utopian projects for Amazônia, as in Serra do Navio, in Amapá. Here a city planned by the architect, Osvaldo Bratke, in the middle of the forest, turned out to be yet another failed dream of development. Maria Christina, who was born in Serra do Navio, returned to her birthplace, which is now practically a ghost town, to raise questions about belonging.

In *Subindo a Serra* (2010), Maria Christina retraces and age-old journey in video. She takes the train back in search of her place of origin, a place of comfort, a womb-city that has begun to fall apart in the middle of the jungle that insists on taking its place and sees that the city that was perfect in the eyes of a little girl contains structures that are more rigid than she had imagined, in the hierarchies, the powerful codes of social stratification imposed on the planned city and its population of workers. Ironically, the city has now been left to follow its own path. Now the project that led to its foundation has come to an end, even though the city is in ruins, it has been inhabited by those who formerly were not granted access.

This is one of the disorders that ravage and haunt the region, as Paula Sampaio recorded, when, more than twenty years ago, she traveled the Transamazônica and Belém-Brasília highways, taking photos of the flow of immigrants who have assailed the

region in recent decades, and the vestiges of the desire for occupation fomented by the military regime. She took photographs of simple people who believed in a venturesome future for the country and, in *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte – fragmentos do cotidiano* (2010), collects the images and striking perplexing oral testimonies of these people together into an installation. She was there at the beginning and came as close as possible to the end, when the jungle swallows everything back up.

What are the differences and similarities between these artists? They come from so many different places. Sometimes they are foreigners who have stopped by in the region, been able to live with its strangeness and have allowed themselves to be moved by it. Seeing the differences between themselves and others and being able to create associations, to speak from within, to perceive the specificities of space and transmit them to outside world. Perhaps it was their especially attentive way of looking and the dangers involved in living amid such immensity, forcing them to incorporate the other in the depths of themselves, that led these artists to find in Amazonia a land of endless possibilities.

ONCE WE WERE MANY*

ORLANDO MANESCHY

One of the burning issues in Brazil, for governments and society alike, is that of the situation of indigenous peoples. As can be seen in *AMAZÔNIA, A ARTE*, various artists are addressing this issue in a sensitive and serious fashion, with striking results.

The artworks presented here testify to a powerful and unique dialogue. One of the earliest, Cildo Meireles's *Zero Cruzeiro* (1974-1978), shows, in one part, an indigenous Brazilian called Kraô, who survived the massacre of his tribe, and in another, an inmate of an old psychiatric hospital. Both, the indigenous and the insane are socially and culturally excluded, living on the margins

of the system. We move on to the testimony of the indigenous Brazilian, Almiros Martins, who reveals the physical and spiritual dissolution imposed on countless First Nations in the Americas, in Armando Queiroz's *Ymá Nhandehetama*.^{*} This is a profound question, by which we are also touched when we are confronted with the sensitive understanding of the world seen through the eyes of Orlando Manhipi-theri Yanomami—who died at 17, during a measles epidemic—whose delicate drawings depict the symbolic land that imbues his life.

These works of art make us think about our own values. They put us in check. They call upon us to reflect on our own capacity to view the Other and respect that which is strange but close to us, because we are all human beings. In Claudia Andujar's *Marcados*, a series of portraits whose production shaped the life of the artist herself, in her struggle for the Yanomami people, we can see that art can and must be concerned with ethics and that the subjective world of the artist is affected by things in the world. Art is thus part of life and can help us to build up more sensitive ways of involving ourselves politically in the world.

THE DAY MARINA ABRAMOVIC VISITED THE AMAZON

MARISA MOKARZEL

There are tribes in Amazônia who say that life is just an illusion, only dreams are real.

Vicente Cecim

In a region that provides such fertile ground for fiction and flights of the imagination, reality becomes hazy, even though the contrasts remain glaring—a flimsy economy unbefitting the gigantic dimensions of Amazônia. Amidst the thick forest, you can see a blind man created by Cecim, leaning out of a window, listening

to the “stories brought on the wind”. He is trying “to understand the region he lives in and is content to understand the meaning of life as a whole”. In his *Curau Manifesto*, the Pará writer announces the verdict: “Our History will only become reality when it is refashioned in imagination, in our own favor”.¹

The dose of fiction perhaps loosens tongues, the narrative of facts mixed with less muffled reflection. Just what is needed right now to strike up a conversation, I not exactly relaxed, but conducive to rambling. I think of the imposing landscape, the superlatives, to intense green, the image that sprawls out and expands in our imagination, the intrusive visual appearance that Osmar Pinheiro already in the 1980s was careful to call, not the “visual image of the Amazon, but “the visual image *in* Amazônia”.

The concept of landscape contains multiple meanings, since it is shot through with countless feelings. Flávio da Silveira² believes that “any landscape is a cultural phenomenon”, and it could be said that there is “not one landscape, but many”. I see the Amazonian landscape from an artistic point of view, as a powerful force that manifests itself in nature, at the same time inhabiting my own and numerous other imaginations. In its name, they construct conservationist discourses, discuss environmental issues. It was around this issue that, in the early 1990s, the Goethe-Institut, in collaboration with the Rio de Janeiro Museum of Modern Art and with the support of the Ministry of Foreign Affairs of the Federal Republic of Germany proposed and ran the Arte Amazonas Project,³ with the purpose of contributing to the United Nations Conference on Development and the Environment, known as Rio-92 or Eco-92.

Divided among studios based in Belém, Manaus and Porto Velho, artists were invited to give vent as artists to the thoughts and impressions arising from three weeks of contact with the nature of Amazonia. The general organization of the event was the responsibility of Alfons Hug and Nikolaus A. Nessler. “The initial idea was to bring together artists from different cultural backgrounds and provide them with the opportunity, far removed from their

1 All the quotations in this paragraph are from Vicente Cecim (1985, p. 10, p. 20) and based on his *Curau Manifesto*, produced by the writer in the 1980s and republished in 2010 in an updated edition.

2 Flávio Leonel Abreu da Silveira is a professor at the Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). The quotations in this paragraph come from his article “The landscape as a complex phenomenon, reflections on an interdisciplinary issue” (SILVEIRA, 2009, p. 71).

3 Contributors include, in the order in which they appear in the catalogue: Marina Abramovic (former Yugoslavia), El Anatsui (Nigeria), Arquimedes (Brazil, Xingu), Milton Becerra (Venezuela), Montien Boonma (Thailand), Luiz Braga (Brazil), Waltercio Caldas (Brazil), Maria Fernanda Cardoso (Colombia), Mario Cravo Neto (Brazil), Mark Dion (USA), Felix Droese (Germany), Rainer Görss (Germany), Antony Gormley (UK), Alfredo Jaar (Chile), Rolf Julius (Germany), Kazuo Katase (Japan), Kukran, Björn Lövin (Sweden), Karin Lambrecht (Brazil), Christian Lapie (France), Miti (Brazil, Xingu), Emmanuel Nassar (Brazil), Nikolaus A. Nessler (Germany), Pere Noguera (Spain), Pitu (Brazil, Xingu), Raffael Rheinsberg (Germany), Miguel Rio Branco (Brazil), Pedro Romero (Spain), Julião Sarmento (Portugal), Tunga (Brazil) and Bill Woodrow (UK).

usual studios, to work on the impact of lived experience".⁴ According to Hug, efforts were made to integrate the project into the local culture and the character of an art workshop prevailed. As a result, the work turned out to be related to issues such as living conditions, the biodiversity of the Amazon region, and nature untouched and under threat.

I can imagine, or rather have a vague idea, of how the different artists from widely contrasting cultures related, in the course of three weeks, to the 'myth' of the Amazon, its landscape and social and cultural reality. It is impossible not to produce images, to put together narratives imagining the experiences that one has not witnessed. I know that the artists involved in the Arte Amazonas Project were organized into expeditions, perhaps imagining themselves in the role of the artist-travelers of the 19th century, or, who knows, of those who visited Brazil in colonial times. In a territory marked out by legends, in which "life is an illusion and only dreams are real", one can suddenly come across Hans Staden and, in an inversion of the usual sequence of events, free the Tupinambá, before the traveler devours them.

Amidst the cultural comings and goings exchanges and impositions that predated the 1990s by many years, an art developed that was based on instability, gaps, and discontinuity. When Darcy Ribeiro bears witness to his experience of living in indigenous villages in Amazônia, he reveals that "seen from the sky, the forest is a rippling carpet, made of the every shade of green, peppered with brightly colored crests. Seen from below, trudging through dead leaves, it is a somber world".⁵ This testimony is just a fragment, a small part of a discourse in which he expresses a perturbing vision of the "devastating ecological abuse" which is sealing the fate of the forest and threatening it with extinction.

Terms such as 'sustainability' and 'environment' are all the rage. However, eighteen years after Eco-92, countless threats to the environment remain. Even though this is not the dominant issue for most artists from the Amazon region, and even though I am

an artist, not an expert on the environment, I can see the climate changes and the disasters caused by the social, ecological and economic imbalance that undermine the quality of life. Art cannot dissociate itself from this complex and paradoxical context; on the contrary, it finds itself within it and interacts with the constant variations that forge and shape people's way of life. The adverse conditions find an echo in the work of artists, in the way art is distributed, and in the documentation that determines how the history of art is understood.

According to the dictionary, the word "expedition" may refer to a team of scientists who travel to a certain region to study it and also to the act of doing something in order to arrive at a certain destination. For the expedition of artists involved in the Arte Amazonas project, the intended destinations were the Rio de Janeiro Museum of Modern Art, the Museum of Art in Brasília, the São Paulo Biennale and the Staatliche Kunsthalle, in Berlin. There was also an exhibition at the Goeldi Museum in Belém involving those receiving grants and a number of invited artists.

From the Amazon region the following artists were invited: the indigenous artists, Arquimedes, Pitu and Miti and, from Pará, Luiz Braga and Emmanuel Nassar. Emanuel Franco, Klinger Carvalho and Rosangela Britto were awarded grants for projects and took part in workshops, the Museu Goeldi exhibition and a parallel exhibition in Rio de Janeiro. Years later, Klinger Carvalho was awarded a grant to study in Germany and, in 1998, began a specialization course at the Düsseldorf Academy of Art, under the supervision of Tony Cragg. In the same year, he staged an exhibition in Wiesbaden, for the Quase Nada collective, which also involved Karin Lambrecht, another of *Arte Amazonas's* guest artists.

In the course of the project, Lambrecht produced a poetic piece based on the Amazonian landscape, which focuses on the wateriness that is such a prevailing feature of the rains in the late afternoon, the storms, and the rivers that are almost seas. By naming his installation *Amazônia-Aimazona*, he reveals the features of

4 Alfons Hug (1992, p. 14-15).

5 Darcy Ribeiro (1992, p. 64). A text in which the anthropologist pays one last homage to a forest that is about to disappear.

a region that is always reflected in water. The mirror image, deriving from an inversion, opposes distinct facets of reality; agony and ecstasy preside over land and rivers alike.

The clearness of the water, used by Karin Lambrecht, is associated with the clearness of the crystal taken from the depths of the earth. The mineral becomes an artist's material and plays a part in Marina Abramovic's performance, staged in São Domingos do Araguaia, in Marabá, in the southeastern corner of Pará. For a few moments, the conflicts that are such a common feature of the region are put on hold, along with the land demarcation, and lines imposed to divide territories and demonstrate power. Suddenly, everything is at peace and the world has become one.

On the day Marina Abramovic visited Amazônia, near the crystals, she rested her head on the stone and her body on the wood, closed her eyes, meditated and recited mantras. While waiting for inspiration, the *xapiripë* made themselves visible.⁶ Not one, but many. They could be seen because the songs of the shamans intercepted the mantras and put the sounds together. The spirits of the forest came from the northern Pará, in a band, and danced on great mirrors of water that "descended from the heavens". Cries of joy rang in the air, while flashes of lightning lit the sky.

It was discovered that the light came not from the crystals, but from the images of Luiz Braga, who, with the permission of the *xapiripë*, some time ago, had learnt to see and understand Amazonia, the landscape that surrounded him. He has since then been able to capture and transform what he sees. His images "are colored light. They contain the bright light 'before the rain' or 'at the end of the day'".⁷ The daily haze, lit by reds, yellows, greens and blues, brings silence, the noise of bars, the sound of billiard balls knocking against one another, the wind that rocks hammocks and gathers clouds in the sky in order to transform them into storms.

Lambrecht's water, Abramovic's crystals and the light of Luiz Braga magnetize the sky, confirming that "life is an illusion, only

dreams are real".⁸ In 1992, on the occasion of the Arte Amazonas project, Karin wrote that the "forest could live in peace, without human beings, with the angels alone...".⁹ The *xapiripë* have rewritten this phrase: "the forest will live in peace with human beings and angels alike". They foresee a less somber future. It should not be forgotten that they teach us to dream. To return to the words of Vicente Cecim, cited at the beginning of this text: "Our History will only become real when it is refashioned by our imagination, in our own favor". Let us hope that the prophecy of the *xapiripë* is fulfilled, even though, beforehand, we must appeal to the shamans, "the warriors of the invisible" and engage in a struggle that is that of the forest, the artist and every citizen of the world.

Bibliographical References

- ALBERT, Bruce. Os Yanomami. n/d. Available at: <http://www.proyanomami.org.br/base_ini.htm>. Consulted on 25 June 2010.
- CECIM, Vicente. O colonialismo na Amazônia. In: *As artes visuais na Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985.
- HERKENHOFF, Paulo. Luz de Braga. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- HUG, Alfons. Arte Amazonas. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- LAMBRECHT, Karin. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- RIBEIRO, Darcy. Réquiem tropical. In: *Arte Amazonas*. Brasília: Goethe-Institut, 1992.
- SILVEIRA, Flávio Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. In: SILVEIRA, Flávio Abreu da; CANCELA, Cristina Donza (Ed.). *Paisagem e cultura*. Belém: EDUFPA, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, v. 14/15, p. 319-338, 2007.

⁶ The *xapiripë* are spirits of the forest. Information on them can be found in Bruce Albert's "The Yanomami", (n/d) and "A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos", [The Crystal Forest: notes on the ontology of the Amazonian spirits] by Eduardo Viveiros de Castro (2007).

⁷ Paulo Herkenhoff (1992, p. 96) acknowledges that there is a special kind of light in Amazônia, but believes that Luiz Braga has been able to see it, transform it and re-invent it.

⁸ Vicente Cecim (1985, p. 14).

⁹ In the Arte Amazonas Project catalogue, Karin Lambrecht (1992, p. 109) presents her impressions of the Amazon Rainforest.

INTERVIEW

PAULO HERKENHOFF

ORLANDO MANESCHY: You have mentioned various kinds of ‘modernity’ that have occurred in Amazônia throughout history. You have put forward some novel ideas. Could you outline how you understand this historical construction and talk about the impact you see these stages having had on the present day?

PAULO HERKENHOFF: The modernity of Amazônia took place in cycles, interspersed with giant leaps forward and periods of stagnation: (1) the Enlightenment in Grão-Pará; (2) the rubber cycle; (3) modernism and (4) the post-modern ruptures. These are cycles of political consolidation, knowledge, and symbolic production. When I began to work on Amazônia in 1983, the region was pretty much virgin territory for historiographers.

The State of Grão-Pará was the first period of modernity: the neoclassical architecture of Landi and the science of Alexandre Rodrigues Ferreira. This was the 18th century Enlightenment in Amazônia. Compared to the rest of Brazil, Grão-Pará was huge leap in the direction of modernity. The show about Rodrigues Ferreira that I curated at the Biblioteca Nacional for Rio 92 addressed this. Rodrigues Ferreira discovered Linnaeus. New research on Landi, such as that carried out by Flávio Nassar has reconfirmed that Para laid the cornerstone of modernity in Brazil. From then until the rubber cycle, the struggle for emancipation of the Cabanagem was the most important historical episode in Amazônia. In *Arte Pará* (2005), the Cabanagem was associated with the paintings of Norfini and Romeu Mariz, the drawings of Pedro Américo of Tiradentes, the work of Adriana Varejão and Armando Queiroz and the pacifist activism of Father Henri Burin de Roziers. It was Armando who raised this question again.

The height of the rubber cycle (c. 1879-1912) was the second period of modernity. Brazil’s newly consolidated territory included Acre, which had been part of Bolivia. The Madeira-Mamoré

railroad was constructed. The rubber age saw the founding of the country’s second science museum. Under the direction of Emil Goeldi, the Sociedade Filomática was converted into the Museu Paraense, and the theory of evolution came to guide studies of the Amazon region. Goeldi was not a Darwinist, strictly speaking; he was a follower of the evolutionary theories of Ernst Haeckel, who corresponded with Darwin. Nelson Sanjad has traced the history of modern science in Amazônia. This kind of modernity expands the meaning of culture. Why should we regard painting as the basis of Brazilian modernism? Why not urban planning?

Albert Frisch’s photography came to Alto Amazonas in 1865. The Teatro da Paz (1878) and the Teatro Amazonas (1896) had no equal in the rest of the country at the time. The urban reforms regarded Belém as Haussmann regarded Paris. Of all parts of Brazil, only Rio adopted art nouveau or the modern style as Belém did. It is justifiable to compare the precursors of modernism in Pará and Amazonas with the modernism of the South and break with the geopolitical vassalage that sees everything as centered on São Paulo, especially the University of São Paulo. It is to belittle the process of modernization in Brazil to regard São Paulo as the center from which modernism flowed. Some types of historiography from Pará itself are subservient to this model. Sometimes we need to forget about Modern Art Week. After all, it couldn’t bring itself to embrace Ismael Nery from Pará. Since the 1980s, Célia Bassalo’s book on art nouveau in Belém has broken this silence. Jussara Derenji has also made progress in this direction. Iron architecture in Belém is another sign of modernity. The “rocinha” is an Amazonian architectural model that includes environmental comfort alongside aesthetic and functional standards.

The third cycle raises the question of what modernism in Amazônia amounted to? Aldrin Moura de Figueiredo’s thesis “Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929” [Eternal Moderns: a social history of art and literature in Amazônia, 1908-1929], confronts the

reality and the vassalage of the universities. The thesis, produced at Unicamp, proves that the break with this model will not occur at universities in the City of São Paulo, where the interest in shoring up their existing hegemony forestalls any questioning of this. Campinas is an alternative university. In my exhibition, "Pernambuco moderno" I had the opportunity to show that modernism and an avant garde existed in Pernambuco and either anticipated or even sustained the Rio-São Paulo axis or differed from the vision of Mário de Andrade. I worked in academic circles in Pernambuco. I had a plan for a exhibition entitled "Pará moderno" to bring together researchers from Pará in the areas of music, art, urban planning, architecture, literature, photography, cinema and science, in addition to the paradigmatic Oswald Goeldi, whose expressionism differed from the German Romanticism of an erotic Eden, because it was connected with the Austrian mode that linked art and knowledge. This is Goeldi's Amazonian trait. I published an essay in the *Journal of Decorative Arts* (1994) on the image of the jungle and the Marajó pattern of Brazilian modernism. The research was funded by the Guggenheim. My interest in modernity brought me into contact with the architect, Severiano Mário Porto, in Manaus, and the musician, Waldemar Henrique, in Belém.

ORLANDO MANESCHY: It was you who first proposed the "Art of the Amazon exhibition" and then gave up the curatorship, staying on only as a consultant. You did the same with "Contigüidades: dos anos 1970 aos anos 2000". Why did you decide to take a back seat? Would I be right in understanding that these exhibitions deal with the fourth cycle in your historiographical outline?

PH: I never came to Amazônia as a tourist or looking for something exotic. I was looking to engage in substantial dialogue with some of the artists. I visited the region as director of Funarte's Instituto Nacional de Artes Plásticas around 1983 and I was there until the mid-1990s. Times were hard. There was no art criti-

cism. We counted on the brilliance of the philosopher, Benedito Nunes, the generosity of the poet, Paes Loureiro, and the good will of Osmar Pinheiro. They showed me how to think in a different key. There were no curators. I worked with Cláudio de la Rocque. I think I made them aware of the possibilities. That's it. Once Renata Maués accepted the *Contigüidades* project, all I needed to do was to prepare the ground for her to take over, along with Marisa Mokarzel and Alexandre Sequeira. I came to Belém to establish the broad outlines of the program, the historical scope and political ambitions of the project. For me it was a time of passing on experience and responsibility and showing that the project was feasible so that those three were ready for the task. I'd planned to leave, but I went back to see "Contigüidades: dos anos 1970 aos anos 2000". The art, the history, the exhibition design, the curatorship and the good taste were impeccable.

ORLANDO MANESCHY: And in the case of Arte Pará? You worked with Roberta Maiorana from the 1980s to the mid-1990s. Then you cut this short for a while, when you were in charge of the São Paulo Biennale at worked at the MoMA in New York. Why, after these achievements, did you go back to Arte Pará in 2005?

PH: I have a soft spot for Arte Pará. Along with the Curitiba Engraving Exhibition, it was my laboratory for the 15th São Paulo Biennale. I returned because my work on Arte Pará wasn't finished. It's hard for a critic who doesn't live in Amazonia to get to know the scene in any depth. The Fundação Romulo Maiorana gave me this valuable opportunity. I went back to work on Arte Pará and one day leave it. The project was simple: (1) to inject new life into the process by ensuring the permanent involvement of the Pará academy, so that it no longer depended for its legitimacy on the curator and panels of judges from the South; (2) to make the event more professional by bringing in new critics, curators and historians; and encouraging more work on the conceptual

and critical side of things; and changing the character of the catalogue, bringing in writers, such as Marisa Mokarzel; (3) to make the teaching more professional, by bringing in university art teachers following the parameters of the Instituto Arte na Escola, changing the methodology and the scope of educational activities, which was achieved by Vânia Leal; (4) decentralizing the process, as Regina Maneschy had done at the Instituto de Artes do Pará (IAP); (5) broadly integrate Arte Pará with other museums in Belém according to the specific features of each; (6) to include symbolic spaces such as the Vero-Peso Market and the Carne Market; (7) to establish a niche for interdisciplinary discussion between art and science at the Museu Goeldi, with the support Nelson Sanjad; (8) to integrate the project formally into the universities; (9) to gradually break with the “salon” model and look for alternatives; (10) to change the visual and editorial profile of the catalogue, making it more of a forum for reflection; (11) to continue with the visual anthropology project proposed by Emanuel Franco da Unama; (12) to follow up the historical side that had begun in the 1990s (e.g., “Childhood in Amazonia”, which included Goeldi, Luiz Braga, Emmanuel Nassar and Cildo Meireles) and go into this in more depth; (13) to forge links between critics and artists in the North and Northeast regions (the rehearsal was in Ceará, with work by artists, such as Yuri Firmeza, and bringing Solon Ribeiro to Belém); (14) to introduce pan-Amazonian vision that incorporated other Brazilian States and countries that make up Amazonia; (15) to incorporate the Arte Pará project into the cultural tax incentive system (the Rouanet Act); (16) to broaden the scope to include indigenous art; (17) to claim for Pará artists born in the State who live elsewhere: Flavio-Shiró, Bené Fonteles, Paulo Paes, and suchlike, and (18) to work with my potential substitutes. We achieved a lot. Roberta Maiorana is now cultivating the seeds we sowed. When I saw that things had changed and had confirmed that my partners were committed to the change, I left Arte Pará.

LUIZ BRAGA: After this, our most significant characteristic would be the mix of the caboque with erudite colonists from the Europe of the belle époque? How can we view this critically? How did you come to Pará? And why?

PH: The patterns of urban life, science, music, architecture, caricature, decorative arts and urban planning were like the modernity of Baudelaire. The eschewed the frivolous connotations of the belle époque, so as not to conceive of it in a provincial manner. Modernity preceded modernism. The mutual contamination between what is mistakenly called the erudite and the popular, between town and country was extremely fruitful. Crossing class barriers, thinking about social conflicts, moving away from the parameters of taste of the bourgeoisie or refusing to abide by any canon originating overseas can be a productive path to take.

Since I was at college in the 1970s, my friend, Camilo Kzan always urged me to visit Belém. I came to Amazonia as a public functionary working for Funarte. My enthusiasm could only reinterpret things and establish meanings and connections. I had a great grandfather who was a federal judge in Belém. One day Ruy Meira asked me about him. I was surprised to realize that I had Amazonian blood in my veins...

MARISA MOKARZEL: Amazonia is a huge territory, which, far from being a single unit, covers a wide variety of differences. How do you see art today in the various States of the region? Do they have anything in common? What kind of art is there in each locality?

PH: Any project that involves discussion of the Amazon should take into account geopolitical factors and their cultural consequences. We should acknowledge that the region extends geographically beyond Brazil. The eye does not confine itself to national boundaries. Amazonia could be a gateway to greater commitment on the part of Brazil to the parts of the Amazon that lie in Bolivia, Peru, Ecuador, Colombia, Venezuela and the Guineas. Popular music

would seem to suggest that Belém is our gateway to the Caribbean. Amazônia is transnational. Or rather it is supranational and transtemporal, if we think in terms of the lanomâmi culture. Brazilian Amazônia is confined to the boundaries established by the Brazilian Institute of Geography and Statistics and the concept of Legal Amazônia. It includes Maranhão, Tocantins and Mato Grosso among other zones. Lisette Lagnado placed Acre at the center of the debate at the 27th São Paulo Biennale with Helio Melo. In Manaus, things started stagnating in the mid 1980s. Without critical dialogue, promises are broken. Achievements become part of the existing power structure and end up suffocating things. Artists who have power can halt the emergence of younger ones. Paula Sampaio rode a motorbike the length of the Transamazônica with her camera. Why is there not the same will to integrate the universities of the region, its artists, its institutions? Another crucial question is that of internal colonialism within Amazônia itself. We should not reproduce within the region the same pattern of exclusion that subjugated the North to the rest of the country.

LUIZ BRAGA: Do you agree that the exuberance of our visual arts has its roots in the sources cited by Paes Loureiro: indigenous color, fruits, plumes, green as an "infinite backdrop"?

PH: Since the 1990s, the university has been responsible for a critical revolution in the country. Belém now has a group of critics prepared to theorize about art in a way that is in tune with the academic and critical scene in the country as a whole and internationally. Something similar is emerging in Manaus and Macapá. This idea of the "infinite backdrop" comes from photography, and demonstrates the importance of this art form in Belém. We should question the image presented by Paes Loureiro: we should pierce through the infinite backdrop to see beyond it, strike out at it, blind it, deconstruct it, convert the infinite into a way of confronting the unutterable, the unphotographable, transforming it into an unfaithful mirror, exaggerating its elements until they are converted

into parodic inversions, forging it into a poetic and political instrument. In short, perfecting the infinite backdrop in the emptiness that constitutes language. Some of the scenes Elza Lima photographs mark the distances between people, the Amazonian gaps, but these are also gaps that I can see in myself.

ORLANDO MANESCHY: Your bibliography for "The Art of the Amazon" at Museu da Vale impressed me because there it contained more than fifty articles on the subject. When you were director of Funarte's Instituto Nacional de Artes Plásticas, you held a landmark seminar entitled "The Visual Arts in Amazônia", which came out of a broader enterprise that resulted in the book of the same name. That was 25 years ago. How do you see the region and its art now? In your view, has Amazonia developed the ability to see itself now?

PH: "The Art of the Amazon" is a mirror of the Amazon as it sees itself. It is the mirror that brings the fragments together. It is already putting out feelers into Amapá and upstate Pará. I propose mechanisms for bringing together artists and institutions from the region by way of projects funded by Funarte, the SESCOs, Caixa Econômica, banks and telecommunications companies. Working together is a production strategy. The Urucum Group from Amapá and the Rondônia Madeirist Collective are living proof of the efficacy of this.

ALEXANDRE SEQUEIRA: In the seminar, "The Visual Arts in Amazônia", which you held at Inap/Funarte in 1984 in Manaus, Osmar Pinheiro warned that: in Amazônia, because of the very difficulty of entering and moving around in its vast territory, a considerable number of different forms of culture are able to survive and co-exist, keeping the region in a constant state of confrontation. In the light of this statement, how do you compare the art produced in the region with that produced in the rest of the country and elsewhere in the world?

PH: Osmar helped organize the seminar and write a speech for it. It's a shame that, after going to São Paulo to study, he never returned to UFPA. When I was director of the INAP, Osmar was a political partner. There would, however appear to be no "difficulty in entering and moving around", for the prospectors, land-baggers, and loggers, but this does serve to exclude and isolate artists and communities. The idea of holding a seminar in Manaus and not Belém was meant to represent displacement and decentralization. In the State of Amazonas, for example, the architect, Severiano Mário Porto, was an icon.

Perhaps São Paulo was not the best place for Osmar to go. He's missed in Pará. I remember his frustration that USP was not open to his way of thinking regarding Amazônia. He told me who one professor argued that Hélio Oiticica was a "fascist" because he worked on the margins of society during the dictatorship. A university incapable of understanding Oiticica is unlikely to encourage debate on the "visual image of the Amazon", because Tropicália was probably its model. The university ideology of the metropolis and industrialization as the *raison d'être* of art, lack of belief in the rest of Brazil, the notion of progress in art, formalism, a semiology that does not admit the Amazonian sign, logocentrism versus the symbolic—that represents a much greater degree of impenetrability. This was the "difficulty in gaining entry and moving about" for his ideas about Amazônia... Paradoxically, Osmar sought out the "center" and there they kept me relatively marginalized, however fine his work.

LUIZ BRAGA: Do you agree that caboquice, which still has a strong visual personality is treated by many in a prejudiced and pejorative fashion and appropriated by others in a literal and obvious manner, thereby reinforcing a certain folklore that is no help whatsoever in universalizing it?

PH: Amazônia peels away layer by layer. Caboquice is transtemporal, although it is dynamic. It has its own rhythm that clashes

with the rapid changes the world is undergoing and which affect everyday life. It is against folklore and the city-dweller's veneration of the metropolis. Caboquice, therefore, can only make sense when it is seen as a living, moving hybrid, which cannot contain itself or be contained, which is not to say that it is open to abuse. That changes can't be used for collective emancipation the realization of subjectivities. That the local people flock to the universities, to the centers of technical learning and the art schools. Think of the Afro-American population. The jazz generation was one example, but contemporary artists constitute another one, with people like Melvin Edwards, Martin Puryear, David Hammons, Lorna Simpson, Kara Walker or Glenn Ligon, who produce art that reflects the contours of present-day US society. This forms a very interesting relation between continuity and discontinuity. In literature, think of Milton Hatoum...

ARMANDO QUEIROZ: You have become part of the history of the North of the country. Since the 1980s you have been helping artists in the region. Your connections with various local artists has been vitally important for their careers and in helping them gain recognition elsewhere. It is clear that you have lavished great care and attention on artists at the start of their careers. How do you identify potential? How to ally oneself, or not, with the national art scene, with the demands of the market? How do you keep the poetry fresh?

PH: The emergence of new artists is always exciting. Whether or not they are associated with Amazônia, the best will always to taking pains to build up a personal language with its own visual markers. I like to think that I have never sought to ally myself with the art market or the national art world as a condition for being creative. These are forces that distort invention, which is the driving force behind art. If they withstand that, they have the same freshness as the work of Oiticica. The barriers set up by the market and its allies will certainly one day be broken down from within. That's how it was with Oiticica. You have to be patient. In 1995, I put

together an exhibition entitled "Limitations as potential". Submitting to exclusion drains potential. This is true of any human endeavor and perhaps much more so for a struggling artist. Didn't Oiticica say that we thrive on adversity?

MARISA MOKARZEL: Paulo, you are very heavily involved with the art and artists of Belém and this has been going on since the 1980s. How do you see things progressing in the 21st century? What are the distinctive features of the new generation?

PH: In the case of Emanuel Nassar and Marcone Moreira we could talk of a tradition. Something that happened in post-War Brazil with the impact of neoconcretism. The art of Pará could therefore be seen as having had a "short, intensive history," much like California between the 1960s and the 1980s and in Brasília following its inauguration. Nassar established the relation with Amazônia as a radical dimension of "deep Brazil". His syntax and the ways popular Amazonian visual signs are generated, especially in cities and on the riverbanks, combined into an art replete with a multiplicity of meanings. It's a politics of the sign. Marcone's synthesis lies in the direction of semantic economics, with a tendency to have a constructive view of that which is fragile and ephemeral. His challenge was to understand that he needed to see Nassar in depth in order to differentiate himself from him, and develop his own subjectivity through a distinct logic of contradictions.

MARISA MOKARZEL: Amazônia is a region where there is practically no art market. How in this day and age, of consumer values, can art survive? How do you see this? Do you think the region needs an art market?

PH: Some critics believe that art needs to be sanctioned by the market in order to find its place in the history of art. This smacks of gallery marketing. I totally disagree. Hélio Oiticica didn't sell his work, didn't have a gallery, and didn't even stage commercial exhibitions. It was the artist who drove the post-War boom

in Brazilian art. Paula Trope has done pioneering work on the diagrams of otherness, on art that experiments with social relations. She doesn't have a gallery; she lost her gallery as soon her work came to be better known internationally: at the São Paulo Biennale, the Venice Biennale, the Americas Society shown in Nova York, a seminar at Harvard. In Brazil, showing your work at a gallery in Vila Madalena is more important than this. Her art isn't the kind that interests the provincial bourgeois market: it deals with the opaqueness of social relations and of the city of Rio de Janeiro. The Brazilian art market would find it difficult to come to terms with a video by Armando Queiroz, the work of Walda Marques or Solon Ribeiro's work in Ceará. Mário Pedrosa said that, so far as the market is concerned, art is a piece of meat like any other commodity.

ORLANDO MANESCHY: In the absence of an arts system with its cast players, in which production often survives on projects and prizes, what real importance do you see in the salons of the region (Arte Pará, the Unama Salon for small format artworks and the recently created Salão Diário Contemporâneo de Fotografia)?

PH: Pará has established processes for funding and supporting artists and the circulation of art. Each area builds up whatever structures are possible for its art according to its own needs and means. Does the Biennale model today mean the marketing of cities and the career of curators? Since the famed "Art Boom" article, a group of critics from the university and artists joined forces with an art gallery to dictate the truth. They became the gallery-owner's marketing department. In Brazil, under the blessing of critics who shape bourgeois opinion, the idea of a conflict of interests ceases to exist. Brazil has lost its ethical direction to an extent that is not accepted in advanced economies and advanced markets: a critic who serves the market is not a critic; a curator who serves the market is not a curator; they may appear to be critics and curators,

but in fact they are just publicists... What are we to make of a critic who agrees to hold an exhibition at art fairs, on the condition that he or she only exhibit artists who belong to a gallery? In a stroke this excludes artists from the North of the country.

EMMANUEL NASSAR: How is artistic production in the Amazon region connected to national Brazilian and international production?

PH: The Amazonian artist carries a whole baggage of cultural heritage and social values. He or she is also witness, on a daily basis, to a dramatic and perverse experience. How to reconcile development, respect for traditional peoples (forest-dwellers, river-dwellers, quilombolas and other groups), ecology, sustainability, progress, knowledge, social justice and geopolitics? Art has models that oppose social entropy, Pedrosa said. I am thinking of the work of Patrick Pardini on the natural vegetation of Amazônia, which has been either abused or responsibly managed by human beings. Some see the production of the Amazon region in an international context. Its artists are intimate with the symbolic value of Amazônia, the cultural diversity of times that are out of sync, the forest and biodiversity and much more. However, Acre is not Belém, Rondônia is not Roraima, nor is a Waiãpi a quilombola. Art coming from within has the power to bring phenomenological views of space and time and enables many very special kinds of cultural exchange. However, we cannot deny the importance of artists, such as Marina Abramovic, Sharon Lockhardt or Mark Dion who bring another perspective and a capacity to negotiate with Amazonia and its language.

LUIZ BRAGA: Returning to our colonial origins, a provincial perspective does not prevent growth, as if there were a need to refer to a "matrix" or, worse still, as if all originality and knowledge required the assent of the supposed guardians of wisdom?

PH: When a good artist remains unknown, the whole of society loses out. Not having a market makes it difficult to survive and

produce art, but it does not curtail anyone's dignity. Not being included in exhibitions is demoralizing, but it doesn't negate what art is and what it means to be an artist. However, nowadays, in Brazil, many curators come out of the gallery catalogues, as if the art dealers had done more research than they have. When Torres-Garcia said that the Northern part of Latin America is the South, he was viewing it from a position centered in the place itself, as a culture. It was a way of stating, as Oswald de Andrade did, that he is against the canned imported standardized culture.

ORLANDO MANESCHY: We are a colonized people, both in the region and in the country as a whole, economically, socially, culturally, philosophically. How do you think we put this behind us?

PH: Thinking. Taking action. Producing. Debating. Sharing. Preparing yourself. Planning. Exchanging things. Being self-critical. Putting pressure on people. Making demands. Coming together. Forming alliances. Traveling. Coming back. Using the Internet. Not selling out to the colonizer. Opposing things. Calling oppression by its true name. Standing up to things. Not selling out to the cultural monopoly.

ORLANDO MANESCHY: You have mentioned the significant relation between art and history/society in the region. How do you see this relation and what are the most striking differences so far as the visual arts are concerned?

PH: We can't say there is the art of the Amazon or an art of the Amazon. What exists is a rhizome of individualities. I'll talk here about the art of Pará. Most photographers shy away from documentary photography or photojournalism. This has given way to installations and projects that are self-consciously aware of their own language in a way that has gone beyond the stage of the mid-1990s. If I were a Jungian, I would say that what makes the difference is having a "collective photographic unconscious" in Belém. This optical unconscious takes the form of visions of the

metropolis, narratives, popular urban culture, visual anthropology, the production of identity, the space of the libido, the language of an unnameable desire. I can think of two models. Luiz Braga's phenomenological approach seeks for the luminous Amazonian sign: nothing escapes him, like night-vision photography and the use of inappropriate filters to obtain disturbing results. Light is a feature of the imagination that constitutes the Amazonian phenomenology of photography. The Miguel Chikaoka model sets out in search of the anthropological sign of the real. Both are engaged in the production of symbols using photography.

Amazônia does not automatically provide a passport to good quality art. Some agendas are becoming the rule in academic circles and others are emerging to ape them in an alienated fashion. All this exists alongside the efforts of Jocatós and Armando Sobral to find a valid place for traditional techniques, such as engraving, in the contemporary world. There is a modesty to the production process that may sometimes appear to be a kind of cottage art, as it is in the work of Margalho or Edilena Florenzano. They use materials that seem to lie outside of history, that are the remnants of the petroleum age. In many cases, it is an art of leftovers. The recurrence of the pin-hole camera points in this direction of the dispossessed as do the finely crafted videos of Dirceu Maués.

Maués's video work and Melissa Barber's garden parody the gadgets of the contemporary market and advanced technology. This goes beyond working with kitsch, because the work appears to mock the taste of the average man or woman on the street that clashes with the Kantian idea of beauty. The art of Amazonia is very liberal when it comes to breaking down cultural hierarchies, starting with Emmanuel Nassar. The hope of integration lies in cinema made a variety of different ethnic groups. The poster-child for this integration of cultural systems is the painting of Pituku Waiãpi.

The work of Naia Arruda, Walda Marques, Lise Lobato, Elieni Tenório, Nailana Thiely and Orlando Maneschky are replete

with desire, eroticism, and sexual dynamics. A growing desire for politicization is present in the vehemence of Armando Queiroz, in the romantic humanism of Lúcia Gomes, in femininity as seen by Walda, in Alexandre Sequeira's diagrams of sociability and the denunciation of racism in the journalistic descriptions of delinquents in the graffiti of Éder Oliveira, who provides a certain ethos for the graffiti of Belém.

The Amazonian desire to construct can be seen in the engineering of the local people, numerical and chromatic order, the cartographical lack of unity, the politics of materials and the development of a form of writing by Emmanuel Nassar; the economy and precariousness proposed by Marcone Moreira; some paintings by Acácio Sobral and the way space is organized in the videos of Dirceu Maués. This key is based on the political vision of do-it-yourself architecture and the existence of a desire for aesthetics. Curiously, many artists from Pará initially trained as architects. The preoccupation of artists with the Amazonian shelter can only lead to the work on slums of Oiticica and a group of artists from Rio (Gustavo dall'Ara, José Oiticica Filho, Lygia Pape, Antônio Manuel, Ivens Machado, Paula Trope, and the like). One option is to look for pictorial signs in objects deriving from traditional and popular material culture. Emanuel Franco addresses the passage from the traditional Amazônia to the plastic universe of the post-transamazônica era. He conjures us ghosts from a radical transformation of culture. Marcone uses the waste materials of naval architecture. This is where the strange mobility implied in much of his work comes from.

Sometimes, I think that the Amazonian agenda could be explained using Foucault's biopolitics or the ecosophy of Félix Guattari. It thinks more from the point of view of the collective than from the solipsistic subjectivity of the contemporary world. I see an art driven by a collective effort to situate culture as a component of the very nature of space, as Milton Santos put it. This marks a break with the naïve view of landscape. These artists understand that every landscape is culturally constructed.

ALEXANDRE SEQUEIRA: Given the great diversity of artistic proposals on show in “The Art of the Amazon”, what do you think of this art and its relations of belonging as locus of enunciation?

PH: When I went to work at Funarte, the director, Edméa Falcão, posed the challenge of decentralization and of getting all sectors of the institution to work nationwide. She was the first person I heard talk of “the visual image of the Amazon”, the collective work of Miguel Chikaoka, the Parintins Festival, Círio, Helio Melo and other such things from the North. There were people who came to Pará to see “the visual image of the Amazon” but when it came to having to get involved with the artists, they quit the institution. Is the place a given or something constructed? Diversity is constructed, not given. Each one of us belongs to a place in our own way, in our own key. Clarice Lispector revealed her desire to belong to Brazil by getting involved in Brazilian literature. Teresa Palazzo Nazar reminds us, in Lacanian terms, that “enunciation is different from that which is enunciated”. This is fundamental, because the announcement of an Amazonian agenda does not mean that the Amazon is enunciating itself in art, which is the crux of the matter. Cláudia Andujar’s work on the *lanomâmi* is more Amazonian than the bureaucratic representations produced by some artists in the region. Blaise Cendrars has this image of an “Amazonian abundance of language,” but there are so many different *Amazônias*!... The 2005 *Arte Pará* catalogue alerted emerging artists to the bureaucratization of the eye, the possibility of transforming the visual image of *Amazônia* into facile academic parameters. That would be suicide.

LUIZ BRAGA: Do you not think that, differently from the 1900s, when the rubber boom led to a re-valuing of the arts in the region, the mineral cycle is doing little to promote, conserve or confer value on the art and artists of the Amazon region?

PH: Sadly, the industrialization of Manaus does not seem to have been accompanied by an arts program. In advanced capitalism,

there is a kind of conversion of financial capital into symbolic capital by art. Although Manaus is the sixth wealthiest State capital in Brazil and the eighth most populous, few artists have emerged from that city in recent decades. Could it be that a predatory kind of capitalism installed itself there? Companies are governed by the marketing departments in their head offices in São Paulo, who don’t give a damn what’s going on in Manaus? The banks not only represent a concentration of income but also investment in culture in their home cities. Who’s protesting against that?

EMMANUEL NASSAR: In James Cameron’s film, *Avatar*, the world needs to connect with a kind of *Amazônia* to restore its harmony. Do you agree?

PH: It’s an idealized vision of the Amazon, of its ecosystem and its social fabric. It’s hard to imagine Amazonia without its contradictions: the land burning and other kinds of ecological crime, predatory mining, genocide, massacres, hired killings, slave labor, political corruption and impunity, starvation, low HDI indices and everything that stems from poverty. Between the ideal good savage of the romantic vision and the Green Hell, the artist needs to create critical connections with the real, to give wing to the imagination and strengthen the symbolic capital of the collective.

MARISA MOKARZEL: From your dealings with critics, curators and artists from various parts of Brazil, would you say that they general view art produced in *Amazônia* as something exotic or associated only with popular culture? Or has this changed?

PH: It still exists. There’s a whole industry of exoticism to meet the demand. There are photographers, who, with the steep drop in the value of commercial photography after the advent of digital technology, prostitute themselves and gain some kind of fake prestige at the expense of the Amazon. Obviously, no-one has a monopoly on the region. Flavio-Shiró spent his childhood in

Tomé-Açu, whose creepers and caterpillars appear in his maniacal brushstrokes, which nevertheless remain true to his East Asian origins. Cláudia Andujar has created an ethical model for photography. He has placed his lens at the service of the *lanomâmi*, politically and symbolically. Katie van Scherpenberg brings issues from the history of Western painting to her life in the Amazon region. Cildo Meireles has established ethical principles based on his experience of *Amazônia* and what he has learnt from the indigenous populations.

ARMANDO QUEIROZ: Do you see any significant change in the art criticism produced in the North over the past few decades?

PH: Despite the lack of regular criticism in the newspapers of the region and little support for projects sponsored by the Rouanet Act, there have been some developments, such as university magazines. In the present circumstances, the universities of *Amazônia* need to realize that they have a very special task: they are the forum for reflection on art; they train artists and are responsible for including art in the education system. It is fundamental that there be a forum for critics, because it is only through continual practice that the critic learns the need to strike a fair balance between opinion and art production and develops a methodological position.

ORLANDO MANESCHY: At the landmark 14th São Paulo International Biennale you said that: the stomach is the cave of the chimeras of desire: solve my riddle or I'll devour you! Because, for difference, the One is always the grand architecture of cannibalism, and cannibalism, even when it is literal, is the symbolic practice of incorporating the other. In the art of the Amazon, representation is mediated by visual languages such as video and photography which have a singular importance for image-building. What do you think the future holds for these art forms in the context of contemporary art?

PH: Manaus is one of the silicon valleys of Latin America. Painting emerged because human beings need images. Today we have media that are more appropriate for the technological developments and social mores of the age. Painting is engaged in a constant struggle to justify itself, to prove its worth and its meaningfulness, despite being an outdated medium. The optical unconscious probably operates more these days through the electronic media. The painting of Thiago Martins de Melo does not justify itself on the grounds of geographical origin. Desire is confused with the urge to paint. He may well become an established name in Brazilian painting, like Vânia Mignone, Lúcia Laguna or Eduardo Berliner. Roberto Evangelista is not only a precursor of video art, but one of the first artists to produce high-quality video art that is not mere naïve technological experimentation. He uses advanced techniques to serve the needs of the ancestral imagination. Some of the works of Berna Reale are vestiges of a high-voltage charge.

Pará is a land of photography: Luiz Braga, Octávio Cardoso, Miguel Chikaoka, Elza Lima, Alberto Bittar, Paulo Jares, Walda Marques, Paula Sampaio, Guy Veloso, Cláudia Leão, Mariano Klautau, among others. State-of-the-art technology was never a problem for *Amazônia*. Even though they are completely cut off from the entertainment industry, there are indigenous peoples today in their villages using computers and video to produce highly sophisticated documentaries. Perhaps photography developed more widely than painting in Belém because photography does not come with the baggage of a canon. Is there an Amazonian "cavern"? Solve my riddle, or I'll devour you...

One of the tasks faced by art in *Amazônia* is to do violence to the violence that ravages the region. I would regard Armando Queiroz as one of the three or four artists who are deeply committed to political art in Brazil today. Queiroz has drawn up a history of violence in *Amazônia* that puts him alongside Cildo Meireles and Adriana Varejão in the *aggiornamento*

of the debate on colonization and current developments in the history of capital.

ARMANDO QUEIROZ: What led you to become a critic? What inspires you nowadays to think and write about art?

PH: Writing moves me towards something unknown, makes me question myself, unsettles me and forces me to relinquish familiar ground.

MEMÓRIAS DE LILLIPUT

ARMANDO QUEIROZ

People converging like ants after sugar: back-streets, back-alleys, from every possible fissure. Exactly the same as when someone wants to see another's misfortune, a desire that has been humanity's constant companion: — Rather him than me! Smashed skulls, a chunk of leg on the tarmac, abject poverty in Somalia... Famine and spectacle, like the children of Biafra in the musty memory of the newsreels of yesteryear. I awaken to a conversation that is not my own — back pain —; a feeling of disorientation invades my senses. They are saying things I don't understand. The language is the same, it is just as heated, but the talk is confused. I try to open my eyes, get my bearings. I remain lying down still trying to pretend that I am lost in slumber. The voices are coming from nearby. There are two or three of them, if I'm not deceived. I gradually recognize the tone of voice of one of them, not without first confirming the repulsion I feel for the gentleman it belongs to. The squawking sound is unmistakable. From the blue canvas, comes that distorted voice that repeats incessantly: "The demon roused this smoke or blew this fire between the straws of four huts, which, with the name of Belém, could be the land of the Antichrist. And verily, if the Scriptures do teach us that this monster is to come out of another land or another nation, should we not

consider that he has already been born".¹ A wide toothless mouth is in its death throes before my eyes. Blood and seminal fluid stream down the golden mountain... The news brought by that voice speaks of an inevitable occupation of the Amazonian soil. The precipice of the fifteenth floor. I fear for my mental health. It is said that, being near to the Equator line drives men mad; a city of the insane. Maybe it is the heat and the idle pace of the hours. They had wished, in this way, to tame the savagery in a drive towards civilization... the idle pace of the hours. They had wished, in this way, to tame the savagery in a drive towards civilization... The "wild" spirit... They had wished to... Yes, we still have that old palm-fruit stone in our mouths! In the neighboring window, a woman melts into sap, slime, silt, pulp, juice... She slips up on the void within her. Blind Marialva still challenges her dreams in the rocking hammock. As the church bells rouse Belém, umbilical scar is being buried behind the Cathedral. My bones and muscles abandoned at the curve in the Capoeira do Rei, my liver left for the vultures, my eyes laid out on a silver platter. Porto Velho waits with a heavy heart... The forest will be made sea. There is little need to wipe away the tears of the rubber tapping. Though we walk along the hard white limestone streets, we shall never reach the past. I still can't rouse myself; my limbs are still stiff... Send me to China! It is hard to understand what we are without planting our feet in the mud and listening to the whispers from fog-draped offices, more often than not many miles hence. The voices continue in my ears. Thirty-two hours later, they still haven't reached an agreement and I am a prisoner. Friday: After everything, disoriented, I am still hacking my way through the forest, streets without end. The tarmac tearing into the night. Darkness. On the edge of the abyss, on the margins of time, the margins of the eye. In the vastness of the night, only the lighthouses light the way: Belém-Brasília, Transamazônica, PA-150, the Madeira-Mamoré railway. Harbingers of doom. Disillusion in the dark night. Here and there lamplights, gas stations, pink hostels... Here and there wailing

¹ Extract from "Sermão da Epifania" (apud PÉCORÁ, 2000). This sermon was delivered in the year 1662 at the Capela Real in Lisbon, on the occasion of its author, Padre Antônio Vieira's, arrival, having been expelled from the Mission to Maranhão.

beasts belying the deathly silence of waiting. A wait without end, streets without end, on the edge of the abyss, on the margins of time, on the margins of the eye. Abandonment will dwell eternal in that creature seated at the road-side, raving man of the woods, unfaithful vows of the future. I am looking for the womb-cave, the ancestral hollow where the spinning spider weaves a pagan web, a sick joke that involves us all. All of us, paths and hiding paths. All of us, coming and going. All of us who leave vestiges, tracks, footprints. All of us, labyrinthine exits. All of us who are surplus to requirements and are sucked off. All of us, fragments and wholeness. All of us who band together and leave in serried ranks. All of us who extend ties, tighten knots. All of us. Feather and racket in hand! That night, on the bridge, everybody threw their lines into the darkness of the waters. Casting out and tending to disperse. However, it is the same movement that brings people together: bulemic Black Holes that we are! Lines that touch one or more surfaces, suggesting that they have come out of a very particular kind of cartography, where all things can be regarded as superimposed accidents that deal with a common space. Fractures and schisms. Knocking against one another and merging in each silent instant. Spectral explosions of different universes, different worlds. My body is united with many others that have been lost. "It was seven o'clock in the morning on the 22nd when the commander checked the hold... And what did he behold?... An enormous pile of two hundred and fifty-two livid, blood-drenched, butchered bodies, horrendous to behold, and signs that they had expired in the most painful drawn-out manner imaginable."² The calls to prayer now come from the sky-scrappers. We still insist on the conversion of the infidel. Perhaps we do not expect them to be fated to survive. We prefer to place our bets on death. Deathly Ash Wednesday. It hasn't rained for days. Incredibly, the sources of the Amazon are stripped bare. Folk in those days didn't believe in disasters. A great part of the difficulty in turning up the secrets of the earth lies in the failure to understand that the struggle is painful;

we get our hands cut. When Polímenes sharply chastised his comrade regarding the holes that still needed to be dug, Edireu, who was digging the hardened crust, turned his back on him. There was no more time to lose; the gods should not be roused. As the hours passed, little earth came out of the tiny hole. Three fingers, no more. Even though those sad figures knew that a few palms below the surface a rich vein of glittering metal was to be found, their expectations remained relatively unchanged. Three fingers, no more. The crimson sky was already heralding defeat for those grazed hands. The gods would awaken at any moment, bringing with them all the fury of the infinite...

Bibliographical References

- PÉCORA, Alcir (Ed.). *Sermões*: Padre Antônio Vieira. Volume I. São Paulo: Hedras, 2000.
- RAIOL, Domingos Antonio. *Motins políticos ou história dos principais acontecimentos políticos na província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. v. 1. Belém: Universidade Federal do Pará, 1970. [Coleção Amazônica, Série José Veríssimo].

² The passage cited refers to the Brigue Palhaço massacre, an episode in the history of Pará that occurred in the city of Belém in 1823 (RAIOL, 1970, p. 51). [José Joaquim de Oliveira Machado in his Judgment of *Carografia Paraense* by Ignácio Acioli Cerqueira e Silva and *Ensaio Carográfico do Pará* by Antônio Ladislau Monteiro Baena, for the *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, printed in Rio de Janeiro in 1843, Imperial Type of F. de P. Brito].

RELAÇÃO DE OBRAS DA EXPOSIÇÃO
LIST OF EXHIBITION ARTWORKS

ACÁCIO SOBRAL

Evo, 2007

Encáustica sobre madeira

Encaustic on wood

150 x 100 cm

Coleção | *Collection Ana Lidia Sobral*

Adagieto, 2005 (p. 59)

Encáustica sobre madeira

Encaustic on wood

122 x 127 cm

Coleção | *Collection Ana Lidia Sobral*

04-21-07, 2007

Encáustica | *Encaustic*

120 x 125 cm

Coleção particular | *Private collection*

ALBERTO BITAR

Partida, 2005 (p. 58)

Video | *Video*

Coleção do artista | *Artist's collection*

ALEXANDRE SEQUEIRA

Vozes da Mata, 2005 (p.18-19)

Plotter fotográfico e instalação sonora

Photographic plotter and sound

installation | 4,27 x 1,38 m

Coleção do artista | *Artist's collection*

Lucas, 2004

Fotografia | *Photograph*

40 x 60 cm

Coleção do artista | *Artist's collection*

Branca, 2004

Fotografia | *Photograph*

40 x 60 cm

Coleção do artista | *Artist's collection*

Dona Benedita, 2004

Fotografia | *Photograph*

40 x 60 cm

Coleção do artista | *Artist's collection*

Adriane, 2004

Objeto-Fotografia serigrafada sobre

lençol com mosquito

Object-Screen-printed photograph on

bedsheet and mosquito net

2,65 x 1,85 m

Coleção | *Collection Museu da Universi-*

dade Federal do Pará (MUFPA)

Seu Suzano, 2004

Objeto-Fotografia serigrafada

sobre cortina | *Object-Screen-printed*

photograph on curtain

1,00 x 2,20 m

Coleção do artista | *Artist's collection*

Dona Benedita, 2004

Objeto-Fotografia serigrafada

sobre cortina | *Object-Screen-printed*

photograph on curtain

1,85 x 0,80 m

Coleção do artista | *Artist's collection*

ARMANDO QUEIROZ

Mar Dulce – Barroco, 2009 (p. 102)

Video | *Video*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Ymá Nhandehetama

Antigamente fomos muitos, 2009 (p. 66)

Video | *Video*

Coleção do artista | *Artist's collection*

252, 2008 (p. 103)

Video | *Video*

Coleção do artista | *Artist's collection*

ARMANDO SOBRAL

Série Barroco, 2009 (p. 44)

Mobília e torno em madeira

Furniture and wood lathe

270 x 75 x 75 cm

Coleção | *Collection Casa das 11*

Janelas/SIM/SECULT-PA

Série Barroco, 2009 (p. 44)

Mobília e torno em madeira

Furniture and wood lathe

270 x 75 x 75 cm

Coleção | *Collection Casa das 11*

Janelas/SIM/SECULT-PA

BERNA REALE

Quando todos calam, 2009 (p. 34)

Foto-Performance

Photo-Performance

100 x 150 cm

Coleção do artista | *Artist's collection*

Quando todos calam, 2009 (p. 35)

Foto-Performance

Photo-Performance

100 x 150 cm

Coleção do artista | *Artist's collection*

CILDO MEIRELES

Zero Cruzeiro, 1974-1978 (p. 68)

Litografia offset sobre papel

Offset lithography on paper

7 x 15,5 cm

Coleção particular | *Private collection*

CLAUDIA ANDUJAR

Vertical 7 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Tríptico, emoldurado

Framed triptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Vertical 8 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Tríptico, emoldurado

Framed triptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Vertical 9 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Políptico de 10, emoldurado

10-panel framed polyptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Vertical 10 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Políptico de 8, emoldurado

8-panel framed polyptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Vertical 11 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Políptico de 10, emoldurado

10-panel framed polyptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Vertical 12 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Tríptico, emoldurado

Framed triptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Vertical 13 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Tríptico, emoldurado

Framed triptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Vertical 14 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Tríptico, emoldurado

Framed triptych

57 x 38,5 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Horizontal 1 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Políptico de 8 partes, emoldurado

8-part framed polyptych

38,5 x 57 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Horizontal 3 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Políptico de 12 partes, emoldurado

12-part framed polyptych

38,5 x 57 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Horizontal 4 – da série Marcados,

1981-2006 (p. 71)

Fotografia | *Photography*

Políptico de 6 partes, emoldurado

6-part framed polyptych

38,5 x 57 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Horizontal 5 – da série Marcados,

1981-2006 (p. 104)

Fotografia | *Photography*

Tríptico, emoldurado

Framed triptych

38,5 x 57 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Horizontal 6 – da série Marcados,

1981-2006

Fotografia | *Photography*

Tríptico, emoldurado

Framed triptych

38,5 x 57 cm cada | *each panel*

Coleção do artista | *Artist's collection*

Cortesia | *Courtesy Galeria Vermelho*

Da série Marcados Para, 1981-2009
Fotografia, moldura preta e vidro
Photograph, black frame and glass
69 x 102 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Cortesia | *Courtesy* Galeria Vermelho

CLAUDIA LEÃO E LEONARDO PINTO
Protocolo das infinitas imagens cotidianas, 2008-2010, (p. 63)
Videoinstalação
Video installation
Coleção dos artistas | *Artists' collection*

COLETIVO MADEIRISTA
JOESÉR ALVAREZ
Inventário das sombras, 2008 (p. 54)
Vídeo | *Video*
Coleção particular | *Private collection*

ARIANA BOAVENTURA
Do fogo e da brisa I – da série O fogo sagrado dos ebós, 2009 (p. 46)
Fotografia digital | *Digital photograph*
30 x 37,5 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Do fogo e da brisa II – da série O fogo sagrado dos ebós, 2009 (p. 46)
Fotografia digital | *Digital photograph*
30 x 37,5 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Do fogo e da brisa III – da série O fogo sagrado dos ebós, 2009 (p. 46)
Fotografia digital | *Digital photograph*
30 x 37,5 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
RINALDO SANTOS
Série Musicontos
(paisagem sonora), 2009
Áudio | *Audio*
Coleção do artista | *Artist's collection*

DIRCEU MAUÉS
Em um lugar qualquer outeiro, 2009 (p. 38)
Videoinstalação
Video installation
Coleção do artista | *Artist's collection*

ÉDER OLIVEIRA
Sem título, 2010 (p. 2, 3 e 4)
Pintura mural
Wall painting
Site-specific no Museu Vale

EDILENA FLORENZANO
Morada de pássaro vitória 3000, 2008 (p. 62) *Assemblage*
80 x 57 x 69 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Morada de pássaro força 3000, 2008
Objeto | *Object*
115 x 65 cm
Coleção | *Collection* Fundação Romulo Maiorana
Ninho urbano III, 2007
Assemblage
56 x 22 x 29 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*

ELZA LIMA
Sem título, s/d
Fotografia | *Photograph*
36 x 54 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Sem título, s/d
Fotografia | *Photograph*
34 x 52 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Sem título, s/d (p. 40)
Fotografia | *Photograph*
35 x 46 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*

Sem título, s/d
Fotografia | *Photograph*
41 x 50 cm (p. 41)
Coleção da artista | *Artist's collection*
Sem título, s/d
Fotografia | *Photograph*
30 x 40 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Sem título, s/d
Fotografia | *Photograph*
34 x 52 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
Sem título, s/d
Fotografia | *Photograph*
49 x 34 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*
O encantado, s/d
Fotografia | *Photograph*
40 x 56 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*

EMMANUEL NASSAR
Instabile, 2010 (p. 77, 78 e 79)
Instalação
Installation
Coleção do artista | *Artist's collection*
Cortesia | *Courtesy* Galeria Millan

GRUPO URUCUM
Desculpem o transtorno, estamos em obra, 2003 (p. 53)
Vídeo | *Video*
Coleção dos artistas | *Artists' collection*
Nós somos "os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar", 2001
Vídeo | *Video*
Coleção dos artistas | *Artists' collection*
Divisória imaginária, 2003
Vídeo | *Video*
Coleção dos artistas | *Artists' collection*

HELIO MELO
Sem título, 1984 (p. 57)
Tinta e extrato de folhas sobre papel cartão | *Paint and leaf extract on paper card*
46,5 x 31,5 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour
Sem título, 1984 (p. 57)
Tinta e extrato de folhas sobre papel cartão | *Paint and leaf extract on paper card*
47,5 x 32 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour
Sem título, 1984 (p. 57)
Nanquim e extrato de folhas sobre cartolina | *China ink and leaf extract on paperboard*
53,5 x 38 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour
Sem título, 1983 (p. 56)
Tinta e extrato de folhas sobre papel cartão | *Paint and leaf extract on paper card*
44,5 x 31 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour
Estradas de Seringas, 1984 (p. 56)
PVA sobre compensado
PVA on plywood
202 x 110,5 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour
Utensílios, s/d (p. 57)
PVA sobre compensado
PVA on plywood
169,5 x 109 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour
Seringueiro defumando, s/d
PVA sobre compensado
PVA on plywood
150 x 110 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour

Seringueiro cortando, s/d
PVA sobre compensado
PVA on plywood
53,5 x 74,5 cm
Coleção | *Collection* Fundação Elias Mansour

KATIE VAN SCHERPENBERG
Esperando papai, 2004, (p. 20)
Foto de evento | *Photo of event*
110 x 73 cm
Coleção da artista | *Artist's collection*

LUIZ BRAGA
A preferida, 1985 (p. 24)
Fotografia, edição 05 + 2 A.P
Photograph, edition of 05 + 2 A.P
70 x 105 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Babá Patchouli, 1988 (p. 72)
Fotografia, edição 25 + 2 A.P
Photograph, edition of 25 + 2 A.P
60 x 90 cm
Coleção | *Collection* Galeria Leme
Banhista, 1996
Fotografia, edição 10 + 2 A.P
Photograph, edition of 10 + 2 A.P
100 x 100 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Roda mexicana, 1990
Fotografia, edição de 05 + 2 A.P
Photograph, edition of 05 + 2 A.P
70 x 105 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Chuva no cachorro quente, 1985
Fotografia, edição de 05 + 2 A.P
Photograph, edition of 05 + 2 A.P
70 x 105 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Cortina lambe-lambe, 1982 (capa)
Fotografia, edição de 05 + 2 A.P
Photograph, edition of 05 + 2 A.P



70 x 105 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Garçonete no restaurante Ver-o-Peso, 1985 (p. 24)
Fotografia, edição de 05 + 2 A.P
Photograph, edition of 05 + 2 A.P
70 x 105 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Homem com bola, 1990
Fotografia, edição de 05 + 2 A.P
Photograph, edition of 05 + 2 A.P
100 x 100 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Homem e a garrafa vermelha, 2007
Fotografia, edição 5 + 2 A.P
Photograph, edition of 5 + 2 A.P
60 x 90 cm
Coleção | *Collection* Galeria Leme
Mercado de peixe, 2007
Fotografia, edição 5 + 2 A.P
Photograph, edition of 5 + 2 A.P
100 x 150 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Ponta d'areia, 1988 (p. 24)
Fotografia, edição de 10 + 2 A.P
Photograph, edition of 10 + 2 A.P
40 x 60 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Mercado de carne, 2006
Fotografia, edição de 05 + 2 A.P
Photograph, edition of 05 + 2 A.P
52 x 70 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Rosa no arraial, 1990 (p. 24)
Fotografia, edição 10 + 2 A.P
Photograph, edition of 10 + 2 A.P
70 x 105 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*

LISE LOBATO
As facas de meu pai, 2005 (p. 36)
Instalação
Installation

106 facas-bainhas | *106 knives-sheaths*
Coleção da artista | *Artist's collection*

MARCONE MOREIRA
Margem, 2006
Estrutura de embarcação – madeira pintada | *Boat frame – painted wood*
500 x 200 x 100 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Alcance, 2007 (p. 1 e 3)
Madeira pintada | *Painted wood*
3,40 x 12,90 x 4,70 m
Coleção do artista | *Artist's collection*
Sacrifício, 2005 (p. 61)
Madeira pintada e parafusos
Painted wood and screws
180 x 202 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*

MARIA CHRISTINA
Subindo a Serra, 2010 (p. 60)
Vídeo | *Video*
Coleção da artista | *Artist's collection*

MELISSA BARBERY
Low-tech garden, 2007 (p. 17)
Instalação - Objetos luminosos
Installation - Luminous objects
Coleção do artista | *Artist's collection*
Estação Conhecimento Tucumã, 2010 (p. 33) Vídeo | *Video*
Coleção do artista | *Artist's collection*

MIGUEL CHIKAOKA
Hagakure, 2003 (p.10)
Fotografia – Objeto
Photograph – Object
35 x 45 x 25 cm
Coleção | *Collection* Fundação Romulo Maiorana

NAIA ARRUDA
Taulipang, 2006 (p. 23)
Vídeo | *Video*
Coleção da artista | *Artist's collection*
OCTAVIO CARDOSO
Lugares imaginários, 2009 (p. 22)
Fotografia – Vídeo | *Photograph – Video*
Coleção do artista | *Artist's collection*

ORLANDO NAKEUXIMA
MANIHIPI-THERI
Série de desenhos da Cosmologia Yanomami, c. 1976 (p. 67)
8 Desenhos sobre papel
8 Drawings on paper
46 x 32 cm cada | *each*
Coleção particular | *Private collection*

PATRICK PARDINI
Arborescência, 1999-2003 (p. 43)
Fotografia, uma cópia digital e 41 cópias analógicas
Photographs, one digital copy and 41 analogical copies
80 x 120 cm – 30 x 40 cm cada | *each*
Coleção do artista | *Artist's collection*
Floresta Nacional de Carajás, 2010 (p. 42) Fotografia | *Photographs*
28 cópias digitais | *28 digital copies*
29,7 x 42 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*

PAULA SAMPAIO
Davinópolis/MA, 1998 (p. 65)
Fotografia | *Photograph*
32 x 49 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Açailândia/MA, 1998 (p. 64)
Fotografia | *Photograph*
32 x 49 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*

Cabedelo/PB, 2009
Fotografia | *Photograph*
32 x 49 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Labrea/AM, 2009
Fotografia | *Photograph*
32 x 49 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Brasil Novo/PA, 2004
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Brasil Novo/PA, 2004
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Davinópolis/MA, 1998
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Mâncio Lima/AC, 2004
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Medicilândia/PA, 1994
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Pacajá/PA, 1994 (p. 65)
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Porto Franco/MA, 1996
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Ananindeua/PA, 2004
Fotografia | *Photograph*
50 x 75 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
São Miguel do Tocantins/TO, 1998
Fotografia | *Photograph*
64 x 100 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*

Açailândia/MA, 1998
Fotografia | *Photograph*
66 x 100 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
Senador José Porfírio/PA, 1997 (p. 64)
Fotografia | *Photograph*
100 x 64 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*
***Projeto Antônio e Cândidas têm sonhos de sorte. (Imagens e entrevistas realizadas nas rodovias Transamazônica e Belém-Brasília no período de 1990 a 2009).**

ROBERTO EVANGELISTA
Mater dolorosa in memorian. Da criação e sobrevivência das formas, 1978 (p. 55)
Vídeo | *Video*
Coleção do artista | *Artist's collection*

THIAGO MARTINS DE MELO
O Ciclo do Cão, 2009 (p. 97)
Pintura óleo sobre tela
Oil on canvas
180 x 200 cm
Coleção | *Collection* Fundação Romulo Maiorana
O Ciclo do Cão III, 2009 (p. 98)
Pintura óleo sobre tela
Oil on canvas
180 x 200 cm
Coleção do artista | *Artist's collection*

WALDA MARQUES
Sem título – da série Faz querer quem não me quer, 2006 (p. 37)
Fotografias | *Photographs*
110 x 70 cm cada (seis cópias digitais)
110 x 70 cm each (six digital copies)
Coleção do artista | *Artist's collection*

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

Casa das Onze Janelas
Cooperativa de Biojoias de Tucumã
Estação Conhecimento Tucumã
FLONA Carajás
Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour, Governo do Acre
Fundação Romulo Maiorana
Museu da Universidade Federal do Pará
Galeria Leme, Galeria Millan
Galeria Vermelho
Alexandre Sequeira
Armando Queiroz
Daniel Queiroz de Santana
Daniela Oliveira
Darci Silva
Fátima Melo
Fernando Hage
Frederico Drumond
Joseana Mesquita
Jussara Derenji
Laymert Garcia dos Santos
Maria Christina, Melissa Barbery
Nina Matos
Oriana Duarte
Paulo Herkenhoff
Paulo Roberto Santi
Patrick Pardini
Roberta Maiorana
Simone Prado
Sinval Garcia
Suely de Sousa Melo

PATRICK PARDINI AGRADECE
PATRICK PARDINI THANKS

Frederico Drumond Martins, *chefe da Floresta Nacional de Carajás/Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), Ministério do Meio Ambiente (MMA).*
Joraci José Grigolo ("Gaúcho"), *inspetor de Segurança Ambiental, estagiário do ICMBio.*
Edilson Esteves e Thaís Farias Rodrigues, *analistas ambientais do ICMBio.*

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

A527

Amazônia, a arte / curadoria/curator: Orlando Maneschy ; consultoria/
consultant: Paulo Herkenhoff. – Rio de Janeiro : Imago, 2010.
...p. : il. col. ; ...cm.

Texto em português com tradução paralela em inglês.

"Museu Vale 19 de junho a 05 de setembro 2010 June
19th to september 5th 2010."

ISBN XXXXXXXXX

1. Arte moderna – Séc. XX – Brasil, Norte- Exposições. 2. Arte
moderna – Séc. XXI – Brasil, Norte – Exposições. I. Maneschy,
Orlando. II. Herkenhoff, Paulo, 1949- .

CDD- 709.811

José Carlos dos Santos Macedo Bibliotecário CRB-7 n. 3575

FUNDAÇÃO VALE

Diretor Presidente
President
Silvio Vaz de Almeida

Gerente Geral
General Manager
Marco Barros

Coordenadora de Território
Territory Coordinator
Andreia Gama

Analista de Território
Territory Analyst
Livia Zandonadi

MUSEU VALE

Diretor
Director
Ronaldo Barbosa

Coordenadora de Arte-Educação
Art-Education Coordinator
Ruth Guedes

Produtora
Producer
Elaine Pinheiro

Museóloga
Museologist
Agnes Scalforo

Gerente Administrativa e Financeira
Administrative and Financial Manager
Noyla Nakibar

Auxiliar Administrativo e Financeiro
Administrative and Financial Assistant
Diogo Nunes

Estagiária de Produção
Production Intern
Joana Bentes

Programa Educativo
Educational Program
Alex Schmidel
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Rafaela Ribeiro
Regiane Vervloet
Renato Jacob

Estagiárias
Interns
Débora Ferreira
Gleiziane Leal
Luana Rodrigues
Raquel Lopes

Aprendizes
Apprentices
Daiene de Oliveira
(Joana D'Arc | Vitória)
Dayane da Silva Oliveira
(Jardim de Alah | Cariacica)
Erlaine Souza Rivas
(Soteco | Viana)
Jader da Silva Matos
(Paul | Vila Velha)
Jemima Carvalho da Cruz
(Bela Vista | Cariacica)
Juliana Marvila Paz
(Paul | Vila Velha)
Juliano da Silva Gomes
(Argolas | Vila Velha)
Pedro Henrique Gomes de Barros
(Jardim de Alah | Cariacica)
Rainy Rodrigues de Oliveira
(Argolas | Vila Velha)
Weberson Lopes Júnior
(Jardim de Alah | Cariacica)

Museu Vale
Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n
Argolas - Vila Velha - ES - Brasil
29114-920
tel: 55 27 3333-2484
www.museuvale.com

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Concepção e Consultoria
Concept and Consultant
Paulo Herkenhoff

Curadoria
Curator
Orlando Maneschy

Coordenação
Coordination
Maria Clara Rodrigues

Expografia
Exhibition Display
Leila Scaf Rodrigues

Projeto Gráfico
Graphic Design
Maria Cristaldi

Assessoria Jurídica
Legal Counsel
Gustavo Martins de Almeida

Assessoria de Imprensa
Press Agent
Ana Ligia Petrone | Meio & Imagem

Assistente do Curador
Assistant to the Curator
Maria Christina

Administrador Financeiro
Financial Manager
Lidia Maria de Paiva Dias

Assistente de Produção
Production Assistant
Samara Soriano

Revisão de Texto
Proofreading
Duda Costa

Versão para o Inglês
English Version
Steven Berg (texto Claudia Andujar)
Steve Yolen

Cenotécnica
Scenography
Francischetto

Preparação Técnica do Espaço
Technician
Adalto Correa dos Santos

Iluminação
Lighting
Miltin Giglio | Atelier da Luz

Chefe de Montagem
Chief Assembler
Tuca Sarmento

Montadores
Assemblers
Danilo Porphírio de Almeida, Victor Monteiro, Rodrigo Barros dos Santos, Alessander Souza

Molduras
Framing
Arts e Molduras, ES

Logística
Logistics
AI Consultancy

Transporte das obras
Artworks transportation
Arte 3 Log

Seguro das Obras
Artwork Insurance
Affinite Seguros

Projeto e Produção
Project and Production
Imago Escritório de Arte

CATÁLOGO | CATALOGUE

Coordenação Editorial
Editorial Coordinators
Paulo Herkenhoff
Orlando Maneschy

Coordenação Executiva
Executive Coordinator
Maria Clara Rodrigues

Textos (em ordem de apresentação)
Texts (in order of appearance)
Orlando Maneschy, Marisa Mokarzel, Paulo Herkenhoff e Armando Queiroz

Revisão e Padronização de Textos
Copy-editing
Duda Costa

Revisão da Entrevista (texto)
Interview Revision (text)
Rosalina Gouveia

Versão para o Inglês
English Version
Paul Webb

Imagem de Capa
Front Cover Image
Luiz Braga
Cortina Lambe-lambe, 1982

Projeto Gráfico
Graphic Design
Maria Cristaldi

Fotografias da Montagem no Museu Vale
Exhibition Photographs at the Museu Vale
Sérgio Araújo

Tratamento de Imagem
Image Manipulation
Estudio 321

Impressão & Acabamento
Printing & Binding
Gráfica Pancron