



AMAZÔNIA CICLOS DE MODERNIDADE

curador [curator] Paulo Herkenhoff

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

28 de maio a 22 de julho de 2012 [May 28th to July 22nd]—Rio de Janeiro

13 de agosto a 23 de setembro de 2012 [August 13th to September 23rd]—Brasília

Ministério da Cultura apresenta

Banco do Brasil apresenta e patrocina

PRODUÇÃO

REALIZAÇÃO



zureta
produções artísticas



Ministério da
Cultura





É no contexto da Conferência Rio+20 que o Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam *Amazônia, ciclos de modernidade*, exposição que aborda os episódios marcantes de renovação e modernização desta ampla região, em percurso visual, do século XVIII à atualidade.

Por sua dimensão, que isola entre si e do exterior as várias situações culturais que a compõem, a Amazônia permanece uma grande incógnita para o público em geral. No entanto essa dimensão e isolamento encorajam também uma enorme diversidade de registros e particularidades artísticas, uma grande variedade no grau de intervenção e desenvolvimento de suas instituições, uma enorme singularidade e diversidade de seus criadores.

Passando por temas como a autoexpressão, o trabalho com materiais locais e valores plásticos assumidos e tratados como específicos da região, ou o tradicional interesse pela modernidade e pelos avanços da tecnologia, a multiplicidade cultural da Amazônia resultará tanto do advento do urbanismo moderno como do cotidiano enraizado nas comunidades indígenas.

Com o propósito de abrir perspectivas e, ao mesmo tempo, ser um espaço de convergência de pesquisadores em múltiplos campos, sobretudo iniciar o grande público para a contribuição singular da Amazônia na formação cultural e simbólica do País, o Centro Cultural Banco do Brasil realiza *Amazônia, ciclos de modernidade* e reafirma a relevância incontornável que esta imensa região tem para o planeta.

Centro Cultural Banco do Brasil

Luiz Braga (p. 6-7)

Carregador do porto de sal,
s/d

Fotografia [Photograph]

50 x 70 cm

Coleção [Collection] Espaço
Cultural Casa das Onze
Janelas

Roberto Evangelista (p. 8-9)

Mater dolorosa em memori-
an. Da criação e sobrevivên-
cia das formas, 1978

Vídeo [Video]

Coleção do artista
[Artist's collection]

Armando Queiroz (p. 10-11)

Ymá Nhandehetama

Antigamente fomos muitos

Vídeo [Video]

Coleção do artista
[Artist's collection]



SUMÁRIO

- 13 APRESENTAÇÃO—Paulo Herkenhoff
- 15 A IMAGEM DA “ÚLTIMA FRONTEIRA”—João Pacheco de Oliveira
- 25 MISSÕES—Paulo Herkenhoff
- 29 SERMÃO DO ESPÍRITO SANTO (excertos)—Pe. Antônio Vieira
- 32 HÁ 300 ANOS, A VOZ DO TROVÃO—Cláudio de La Rocque Leal
- 35 ILUMINISMO—Paulo Herkenhoff
- 53 HISTÓRIA DO VIAJANTE LANDI NARRADA À MANEIRA CATEQUÉTICA, *MA NON TROPPO*,
COMO NO CAPÍTULO 17 DO ULISSÉS—Flávio Sidrim Nassar
- 67 CULTURA NA AMAZÔNIA E COLONIALISMO INTERNO—João de Jesus Paes Loureiro
- 80 AS FONTES DO OLHAR—João de Jesus Paes Loureiro
- 84 CLARA, AS FRUTAS E O MISTÉRIO DE CLARA (excertos)—Dalcídio Jurandir
- 87 A ECONOMIA DA BORRACHA E A CONQUISTA DA AMAZÔNIA—João Pacheco de Oliveira
- 95 A TANGÍVEL HERANÇA DE UM PERÍODO EFÊMERO—Jussara Derenji
- 103 CONTO: VOLUNTÁRIO—Inglês de Sousa
- 105 A LUZ DA CIÊNCIA NA FLORESTA AMAZÔNICA—Nelson Sanjad
- 111 BELÉM DO GRÃO PARÁ (excertos)—Dalcídio Jurandir
- 113 ENTREVISTA—Paulo Herkenhoff
- 131 MACUNAÍMA, O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER—Mário de Andrade
- 133 FORA DO CENTRO, DENTRO DA AMAZÔNIA | FLUXO DE ARTE E LUGARES NA ESTÉTICA DA
EXISTÊNCIA—Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel
- 147 MIDAS—Armando Queiroz
- 148 ENTREVISTA MILTON HATOUM (excertos)—Aida Ramezá Hanania

- 153 ARTISTAS E OBRAS—ARTISTS AND ARTWORKS
- 158 TEXTOS EM INGLÊS—ENGLISH VERSION
- 196 AUTORES E TEXTOS—AUTHORS AND TEXTS
- 198 CRÉDITOS—CREDITS
- 199 AGRADECIMENTOS—ACKNOWLEDGEMENTS











A mostra levanta hipóteses de uma surpreendente cartografia do conhecimento e da cultura visual no Brasil a partir de especificidades, diferenças e contradições de um espaço social complexo. Embora a floresta e seus habitantes não conheçam fronteiras nacionais, o escopo restringe-se à Amazônia brasileira. A primeira modernidade sedimentou-se com o iluminismo pombalino no século XVIII na ciência, na cartografia, na arquitetura e no urbanismo. A exploração da borracha, que atendia às demandas da industrialização no hemisfério Norte, intensificou-se com a vulcanização (1842) e o pneumático (1890), e levou à acumulação de capital que se reflete no urbanismo, na arquitetura, na arte e na ciência. A vulcanização, invento de Charles Goodyear, é o processo que aplica calor e pressão para dar forma e alterar as propriedades do material. Integra-se o imaginário *da e sobre* a Amazônia no modernismo em termos mais amplos. A “arte contemporânea” na Amazônia é um complexo de ações desarticuladas e fragmentárias que resistem a qualquer totalização de um inexistente universo coeso. Predominam movimentos de condensação do imaginário de identidade, convertida em índice da brasilidade. No mesmo passo, tem-se sua dissipação, reafirmação e questionamento decorrentes da globalização da economia e das comunicações. Os Estados amazônidas são desarticulados entre si—mais do que com o resto do país e com o exterior. Os desequilíbrios econômicos diferenciam os lugares. *Amazônia, ciclos de modernidade* não abarca todos os campos da vida simbólica nem admite uma história linear única. Trata-se de unir fios de capilaridades e movimentos enviesados, silêncios e ausência de diálogo. A mostra responde à intensidade e inventividade da cultura visual em cada lugar. Desproporcionalidades resultam de não igualar o que é desigual. Os artistas foram escolhidos pela experiência mais densa com a região. Sínteses e cortes tomam o fluxo amazônico da linguagem, expressão de Blaise Cendrars, para rechaçar o reducionismo metonímico, como a sinédoque: a atribuição da parte pelo todo (*pars pro toto*) ou do todo pela parte (*totum pro parte*). A história da Amazônia é uma história de violência. A conquista colonial foi o encontro traumático entre culturas, a violência ideológica da evangelização, a usurpação de territórios e riquezas, o genocídio e a escravidão, a crença na inesgotabilidade da natureza e no progresso material como passos para a depredação do ambiente natural e humano. À imobilidade social e subalternidade, justapõem-se uma arte solidária e a antropologia, que assume o compromisso ético que determina objetivo claro: a passagem dos índios da condição de objeto de estudo à condição de sujeito do saber, do ser exótico ao cidadão emancipado. Ao lado do trabalho escravo, ocorre o metagenocídio com o assassinato em série de ativistas políticos. Nessa crise de valores, operações políticas e econômicas opõem-se à articulação ética proposta pelo filósofo Félix Guattari, de integrar três ecologias: o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade. Esse é o desafio mais urgente da “civilização brasileira”.

Vídeo nas Aldeias
Eirishi, 2010
(da nova geração dos
cineastas Ashaninka)
Fotografia [Photograph]

Paulo Herkenhoff



A IMAGEM DA “ÚLTIMA FRONTEIRA”

João Pacheco de Oliveira

Que imagens de Amazônia os brasileiros carregam dentro de si e afluem automaticamente ao seu espírito cada vez que esta palavra é mencionada? O que sabemos desse conjunto de representações que nos leva a agir e pensar sobre uma Amazônia real, a expressar ideias e conceitos sobre os seus primeiros habitantes, bem como sobre a sua história e sua situação atual?

Tais imagens, apesar de estarem dentro de nós e as sentirmos como familiares, não foram de modo algum por nós produzidas. São rigorosamente exteriores e arbitrárias, convenções cujos pressupostos frequentemente desconhecemos. Depositadas em nossa mente, resultam do entrechoque de concepções engendradas por gerações passadas, formuladas em lugares próximos ou distantes de nós. Mas são elas que dirigem nossas perguntas e ações, e muitas vezes governam nossas expectativas e emoções.

Para falar sobre isso precisamos iniciar não em 1500, nem em 1492 (chegada dos europeus na América) ou 1542 (primeira navegação dos espanhóis no rio Amazonas), mas no século XIX, em que foram moldadas a maior parte das ideias com que ainda hoje lidamos como se fossem naturais, intemporais e imotivadas. Pensadores do século XIX legaram representações artísticas e científicas que nos levam a pensar na Amazônia desde um prisma único, com imagens estereotipadas e ideias preconcebidas, compondo uma totalidade dada como inquestionável.

Segundo essas descrições—que ainda alimentam muitos mitos atuais—a Amazônia é o mundo das águas e da floresta, em que a natureza funciona como um sistema integrado e harmonioso, imperando de forma quase absoluta. É aquele lugar privilegiado do planeta onde se realizaria a mais perfeita expressão do primado da natureza sobre o homem, uma espécie de paraíso perdido que nos reporta ao cenário de uma terra antes do aparecimento do homem. Em suma, o império da natureza e o acanhamento da civilização, o planeta das águas e o deserto da história.

Nesse complexo de imagens a avaliação da natureza pode oscilar, ora mesquinha e decadente, ora magnífica e esplendorosa. Entre os que enfatizam a primeira direção sublinhando a adversidade do meio ambiente e a inadequada adaptação das espécies vivas (sobretudo do homem) àquele cenário, estariam as teorias sobre a degeneração do homem americano, inspiradas em Buffon e Cornelius De Pauw (vide para uma descrição mais extensa dessas teorias Duchet 1977). Autores nacionais e estrangeiros pintaram em cores vívidas como a força da floresta avassalaria os homens e lhes imporiam um destino inexorável (vide entre outros o romance *O Inferno Verde*, de Alberto Rangel, 1907, que contou inclusive com um prefácio de Euclides da Cunha).

Miguel Chikaoka
Hagakure, 2003
Fotografia-Objeto
[Photograph-Object]
35 x 45 x 25 cm
Coleção particular
[Private collection]

No segundo grupo entram outros pensadores, com posições radicalmente contrárias, expressando uma visão otimista. Viajantes do rio Amazonas, como Bates e Agassiz, destacaram as potencialidades da região. Este último, em um artigo escrito em 1865, ironizava de maneira inclemente as repetitivas descrições (negativas) sobre as perspectivas do homem na Amazônia: “A opinião geral, com efeito, é que o clima do Amazonas é dos mais insalubres do mundo. Não há um só viajante que não o descreva de um modo assustador. É o país das febres, dizem todos” (*Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18.05.1865).

Na mesma linha Tavares Bastos em 1866, preocupado em assegurar um desejável fluxo de colonos estrangeiros, apresentava o seu juízo definitivo: “Manaus tem uma reputação antiga de fertilidade, beleza e de excelência de clima. As margens dos Solimões ou Alto Amazonas são perfeitamente habitáveis” (Bastos 1937:371).

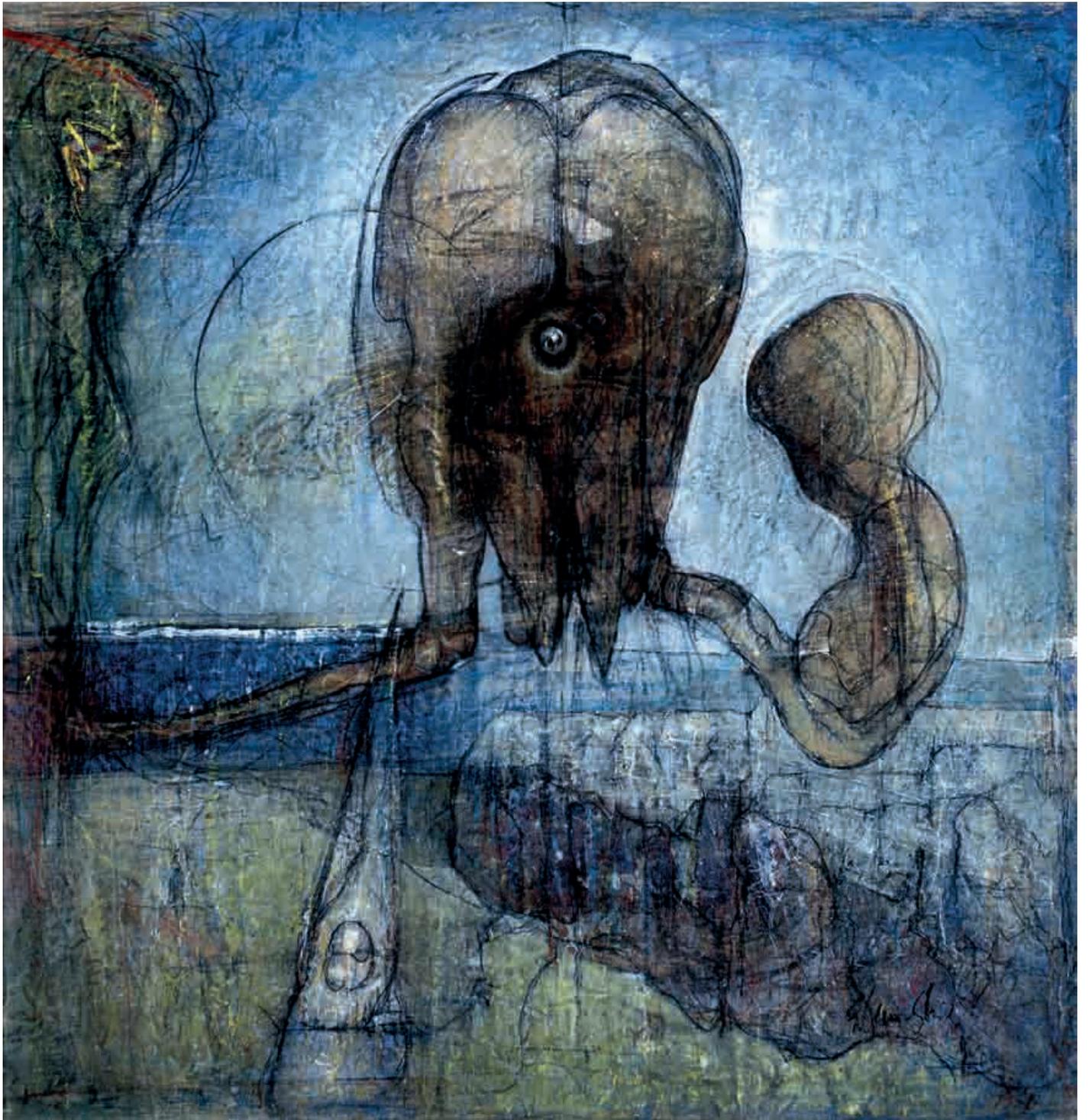
Se existiam divergências quanto à potencialidade dessa natureza amazônica, não havia qualquer discordância quanto ao seu caráter majestoso nem quanto à pouca importância da parcela da humanidade que ali se localizava. Os naturalistas Spix e Martius (1818) estabeleceram um paralelo entre uma “natureza exuberante” e uma história nova, que mal então se iniciava. Elisée Reclus, alguns anos depois (1862), contrastou a importância da Amazônia na história da terra com a sua nulidade na perspectiva da história do homem. Euclides da Cunha, à parte observações muito argutas sobre os usos e costumes locais, veio a reforçar essa visão sobre a ausência de história, ao comentar que “Realmente, a Amazônia é a última página, ainda a escrever-se, do Gênesis”, onde o homem “é ainda um intruso impertinente” (Cunha 2000a:116; Cunha 2000b:346).

É preciso perceber que esse discurso é algo historicamente datado e que de maneira alguma se prestou apenas a essa região e a seus habitantes. O século XIX, sobretudo a sua segunda metade, é aquele em que a expansão colonial se deu com maior intensidade, colocando os exploradores europeus frente a frente com as populações autóctones de diversas partes do mundo. Em 1800, as potências europeias controlavam 35% da superfície do globo; em 1914, detinham 85%. Edward Said (1995), ao nos apresentar uma análise deste processo de expansão, conclui que jamais existiu anteriormente na história da humanidade um número tão elevado de colônias, implicando em uma desigualdade sem precedentes entre as unidades sociais e políticas de colonizadores e colonizados, algo desconhecido até no antigo Império Romano.

O *tropos* da natureza virgem, com vastos recursos ambientais, terra livre e despovoada de homens, é algo extremamente recorrente no imaginário dessa época. Os livros de viagem configuraram um gênero de conhecimento extremamente disseminado no século XIX na França, Inglaterra e Alemanha, do qual a famosa *Bibliothèque Universelle des Voyages*, de 1833, constitui apenas alguns dos mais de 200 títulos levantados sobre a América (Berthiaume 1990). Isso não ocorre somente na América ou na Amazônia, mas na África, na Índia, na Oceania. Em primorosas ficções, autores como Conrad, Kipling e Melville falaram dessas regiões distantes através de personagens e eventos relatados em seus romances e novelas, propagando extensamente e em língua inglesa imagens muito fortes sobre o mundo colonial.

Igualmente nas novas nações da América, surgidas de rupturas políticas com suas antigas metrópoles, ocorreram processos internos de colonização. Foi o que aconteceu na parte

Flavio Shiró
Encontro, 1980
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
150 x 143,5 cm
Coleção [Collection]
João Sattamini
Comodante [On loan] Museu
de Arte Contemporânea
de Niterói







Katie Van Scherpenberg

Esperando Papai, 2004

Fotografia [Photograph]

110 x 73 cm

Coleção da artista

[Artist's collection]

Maria Martins

Glebe-alies, 1944

Bronze [Bronze]

126 x 115 x 43 cm

Coleção [Collection]

Roberto Marinho

Rodrigo Braga

Mentira repetida, 2011

Vídeo [Video] 5'20"

Prêmio Mark Ferrez de

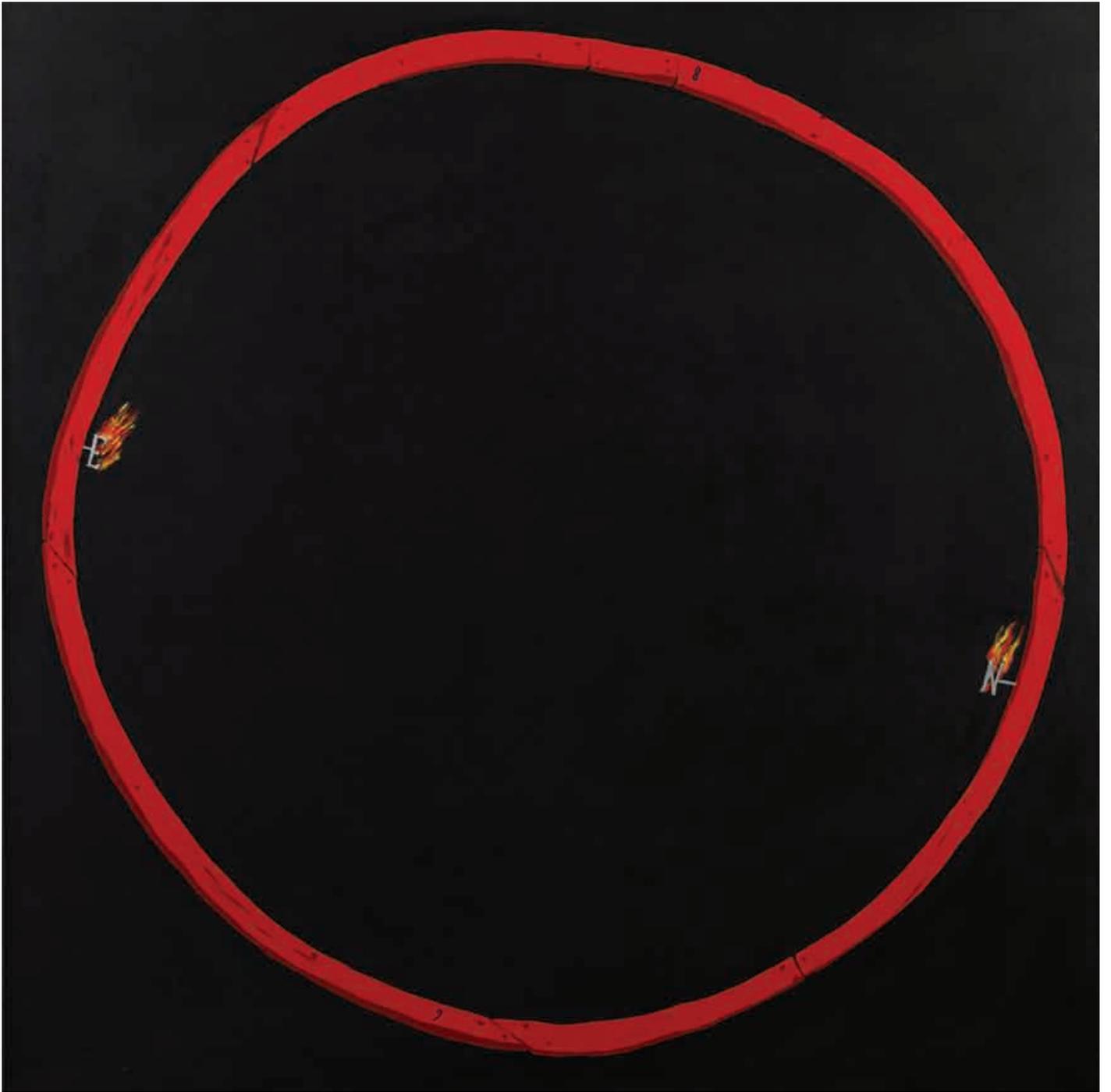
Fotografia-Funarte.

Anavilhanas-Amazonas.

Coleção do artista

[Artist's collection]

19



oeste dos Estados Unidos. A natureza virgem, a ser subjugada e colocada a produzir riquezas (isto é, mercadorias) passou a ser concebida como uma fronteira sempre em movimento. Exemplifica isso a famosa tese de Frederick Jackson Turner, ligando a expansão para o oeste, a orientação religiosa dos pioneiros (movidos pela ideia de um “destino manifesto”) e a consolidação de princípios igualitários na sociedade norte-americana.¹

Também ocorreu no outro extremo do continente, ao sul do rio Bio-Bio no Chile e nos pampas da Araucânia na Argentina (Briones/Carrasco 2000; Bengoa 2000). No próprio Brasil esse gênero discursivo alimentou uma produção de textos em alemão, onde os colonos de Santa Catarina e Rio Grande do Sul reproduziam em suas memórias e correspondências a saga do homem branco, relatando suas próprias experiências de heroísmo, sacrifício e dedicação (Brignol 2002).

As descrições e análises no entanto deslocavam-se de um a outro lugar sem precisar alterar a mesma retórica, frequentemente traduzida na ideia “da última fronteira”. Virgem, no caso, significava sem dono anterior, podendo ser livremente apossada. Sem reconhecer portanto às populações autóctones um direito, exclusivo e precedente, aos territórios por eles antes ocupados.

Em um célebre texto datado de 1882 o pensador francês Ernst Renan (1992) diz que as nações constroem o seu sentimento de unidade não só a partir de memórias, celebradas e reconhecidas, mas também com base em esquecimentos. Estes uma vez transformados em convenções, logo tornam-se tão consensuais que sobre eles não se necessita falar. Os interesses das populações autóctones não foram de maneira alguma levados em consideração na expansão colonial nem na formação dos novos estados nacionais.

Nos primeiros esforços de levantamento de fontes e construção sistemática de uma história do Brasil, ainda nas décadas seguintes à Independência, o que houve foi um confinamento dos indígenas aos capítulos iniciais da nossa história.² Nos trabalhos mais destacados do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro³—como a premiada tese de Martius (1845) e as minuciosas investigações históricas de Varnhagen (1978)—, os indígenas localizados dentro dos limites territoriais nacionais foram abordados de forma totalmente desfavorável, considerados como expressão pura de primitivismo e simplicidade. Tais perspectivas eram apoiadas em reiteradas comparações com estados pré-colombianos anteriormente situados nos Andes e na América Central, possibilitando o enquadramento das populações autóctones da Amazônia nas formas mais simples de humanidade, sublinhando o seu completo distanciamento até mesmo de formas embrionárias de civilização.

Emmanuel Nassar

Círculo em chamas, 1989
Acrílico sobre tela
[Acrylic on canvas]
150 x 151,5 cm
Coleção [Collection]
MAM RJ
Doação do artista
[Gift of the artist]

Berna Reale (p. 22-23)

Quando todos calam, 2009
Fotografia [Photograph]
120 x 180 cm
Coleção particular
[Private collection]

Notas

¹ Vide, entre outras obras deste autor, Turner (1990). Para uma postura crítica ver Velho (1976).

² Para uma crítica do padrão historiográfico adotado em relação às populações autóctones, vide Pacheco de Oliveira (2009b).

³ Há uma aprofundada bibliografia sobre o tema, destacando-se, entre outros, Guimarães (1988), Domingues (1989); Guimarães (1995), Kodama (2005).







ya jufu nabezumi

MISSÕES

Paulo Herkenhoff

Toda a lógica do regime colonial parece estar representada no processo das missões religiosas como preparação ideológica da submissão. Em perspectiva dialética e malgrado a eventual defesa dos índios pelos missionários contra sua escravização por bandeirantes, a catequese é o motor de uma guerra simbólica em favor de um progresso espiritual monoteísta e de monoteísmo imperialista. No século XVII, o jesuíta Antônio Vieira prega o Sermão do Espírito Santo às vésperas da partida de missionários para a Amazônia, usando a visão de São Pedro ao ouvir três vezes: “Surge, Petre, occide et manduca” (“Eia, Pedro, matai e comei”). Pensou serem animais proibidos pela Lei, mas concluiu: “Mas se aqueles animais significavam as nações dos gentios, e estas nações queria Deus que São Pedro as ensinasse e convertesse, como lhe manda que as mate e as coma? Por isso mesmo, porque o modo de converter feras em homens é matando-as e comendo-as, e não há coisa mais parecida ao ensinar e doutrinar, que o matar e comer.”¹ No século XVI, a Europa vive uma estarrecida curiosidade ao tomar conhecimento das práticas canibais entre os índios no Brasil, conforme os relatos de Hans Staden, André Thévet e Jean de Léry e as compilações de Theodor de Bry. Na imagem do sermão de Vieira, missionários são canibais com a missão de construir a alma dos indígenas, cuja existência demandou algumas bulas papais. A Redenção significaria o resgate dos índios da “barbárie” extrema—o canibalismo—, convertendo-os ao cristianismo; em troca, ofereciam a Eucaristia, como consumo do corpo transubstanciado de Cristo, conforme a doutrina do Concílio de Latrão. A comunhão cristã é o *estádio supremo* do canibalismo ocidental, avalia Régis Michel. Na dialética do cru e do cozido, a Eucaristia é carne e sangue crus; entre os índios, é cozida. Os primeiros tratam do mistério da fé; os segundos experimentam o mito. O ostensório é o lugar do corpo transubstanciado a ser comido pelo fiel; a urna funerária, que contém cinzas humanas, será ingerida para que o espírito do morto se incorpore ao totem da comunidade. O processo colonial foi, portanto, uma guerra de canibalismos—e possivelmente os índios entenderam isso melhor que os povos ibéricos. A partir das missões jesuíticas na região meridional da América do Sul, para alguns verdadeiros estados teocráticos, a instalação *Missão/Missões* de Cildo Meireles explora a ambiguidade dos materiais tomados como símbolos de fragilidade e poder, conquista e ingenuidade, vida e morte, Redenção e genocídio. A pulsão de morte nutre-se de uma doutrina em que se negava aos índios até mesmo a existência de uma alma, isto é, do caráter de humanidade. O corpo (eucarístico) e o martirologio no monumento barroco parecem agora testemunhar a sorte de seus construtores nativos em holocausto. A catedral de Meireles, capela mortuária, revela-se a máquina canibal. Para a Reforma, o barroco toma caráter político de Retórica e

Adriana Varejão

Em Segredo, 2003

Óleo sobre tela e escultura
em resina [Oil on canvas and
resin sculpture]

Tela 310 x 150 cm

Instalação 220 x 150 x 90 cm

Coleção da artista

[Artist's collection]

forma persuasiva—² como no exemplo das colunas salomônicas (de hóstias entremeadas por miçangas em *Missões*), que, elevando o olhar aos céus, fazem do templo uma metáfora da função da Igreja Romana de ligação entre homens e Deus, como no sacramento da Eucaristia. A estratégia de Meireles politiza a forma barroca sem citacionismo ou sem apropriação de suas aparências, para expor sua espessura retórica de argumento persuasivo da catequese na preparação moral da Conquista. No *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), Baltasar Gracián, filósofo espanhol contemporâneo de Vieira, anota no aforisma 259: “Y es saber vivir convertir en placeres los que avían de ser pesares.” Na orden inversa, certa pintura de Adriana Varejão toma aspectos do desejo, sob o regime da violência do processo colonial, para tratar do modo traumático da formação híbrida da sociedade brasileira, base do mito da democracia racial. Em *Filho bastardo*, a pintora representa um oficial português em assédio sexual a uma índia justaposto a um padre em conjunção com uma escrava, usando detalhes de gravuras de Debret. Sua fenomenologia política constrói signos e símbolos da carne-pintura como evidência material do corpo colonial. A carne de que trata Merleau-Ponty em *Existence et dialectique* não é a matéria, mas o *enroulement* do visível sobre o corpo que vê, do tangível do corpo que toca,³ que Varejão transforma em espetáculo violento do mundo.

Referências

¹ VIEIRA, Pe. Antônio. Sermão do Espírito Santo. In: *Sermões*. vol. V. Org. de Gonçalo Alves. Lisboa: Lello, 1950. p. 430.

² ARGAN, Giulio Carlo. *The baroque age*. Nova Iorque: Rizzoli, 1989.

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Existence et dialectique*. Paris: PUF, 1971. p. 131.



Adriana Varejão
Filho Bastardo, 1993
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
40 x 50 cm
Coleção Particular
[Private Collection]

Cildo Meireles
Razão e Loucura, 1976
Bambu, corrente de metal,
cadeado, chaves [Bamboo,
metal chain, padlock, keys]
80 x 150 cm
Coleção particular
[Private collection]







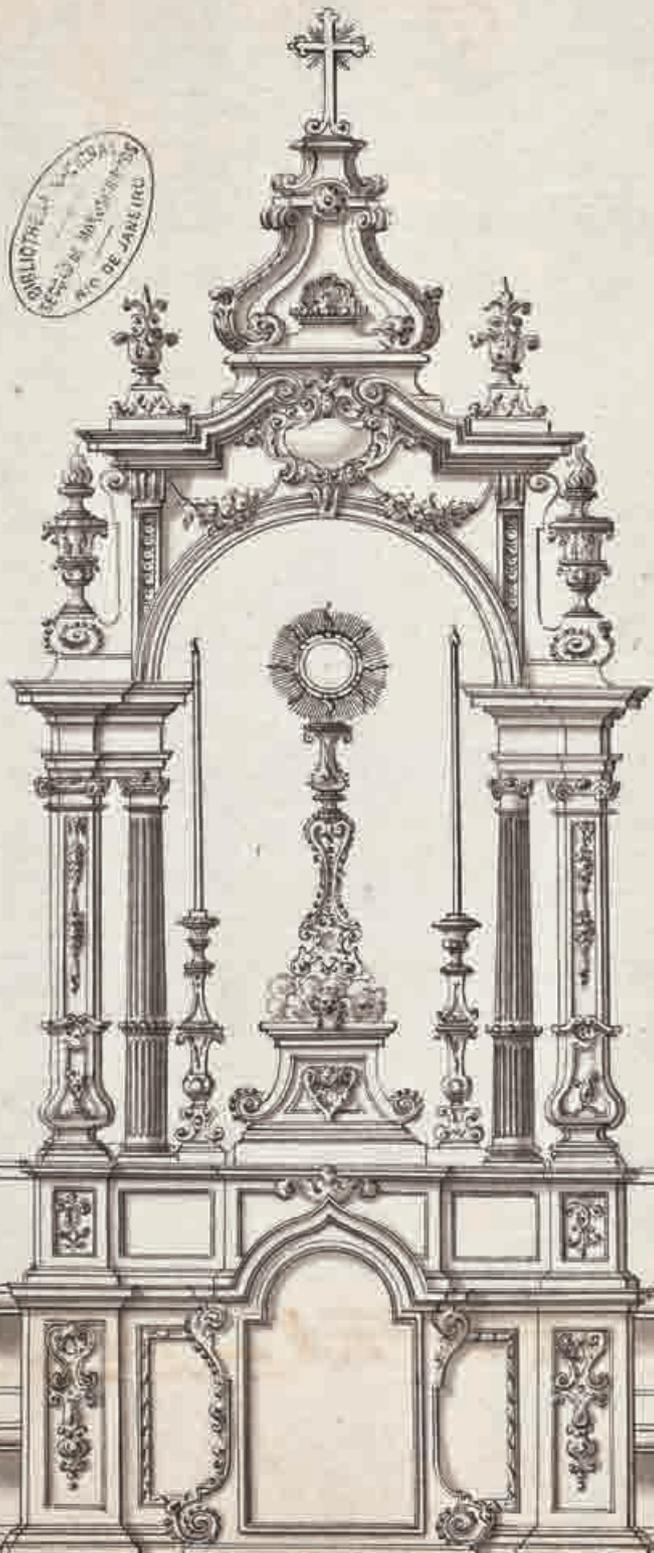
Só para fazer de animais homens não tem poder nem habilidade a arte; mas a natureza sim, e é maravilha que por ordinário o não parece. Vede-a. Fostes à caça por esses bosques e campinas, matastes o veado, a anta, o porco montês; matou o vosso escravo o camaleão, o lagarto, o crocodilo; como ele com os seus prazeiros, comestes vós com os vossos amigos. E que se seguiu? Dali a oito horas, ou menos—e com menos se contentar Galeno—a anta, o veado, o porco montês, o camaleão, o lagarto, o crocodilo, todos estão convertidos em homens: já é carne de homem o que pouco antes era carne de feras. Pois se isto pode fazer a natureza por força do calor natural, por que o não fará a graça muito mais eficazmente por força do calor e fogo do Espírito Santo? Se a natureza, naturalmente, pode converter animais feros em homens, a graça, sobrenaturalmente, por que não fará esta conversão? O mesmo Espírito autor da graça o mostrou assim, e o ensinou a S. Pedro. Estava S. Pedro em oração na cidade de Jope; eis que vê abrir-se o céu, e descer um como grande lençol—assim lhe chama o texto—suspensionado por quatro pontas, e no fundo dele uma multidão confusa de feras, de serpentes, de aves de rapina e de todos os outros animais silvestres, bravos, asquerosos e peçonhentos, que na lei velha se chamavam imundos. Três vezes na mesma hora viu S. Pedro esta representação, cada vez mais suspenso e duvidoso do que poderia significar, e três vezes ouviu juntamente uma voz que lhe dizia: Surge Petre, occide et manduca (At. 10,13): Eia, Pedro, matai e comei.—As palavras não declaravam o enigma, antes o escureciam mais, porque lhe parecia a S. Pedro impossível que Deus, que tinha vedado aqueles animais, lhos mandasse comer. [...]. Entendeu [S Pedro] que aquele lençol tão grande era o mundo; que as quatro pontas por onde se suspendia eram as quatro partes dele; que os animais feros, imundos e reprovados na lei, eram as diversas nações de gentios, bárbaras e indômitas, que até então estavam fora do conhecimento e obediência de Deus, e que o mesmo Senhor queria que viessem a ela.

Mas se aqueles animais significavam as nações dos gentios, e estas nações queria Deus que S. Pedro as ensinasse e convertesse, como lhe manda que as mate e que as coma? Por isso mesmo: porque o modo de converter feras em homens, é matando-as e comendo-as, e não há coisa mais parecida ao ensinar e doutrinar que o matar e o comer. Para uma fera se converter em homem há de deixar de ser o que era e começar a ser o que não era, e tudo isto se faz matando-a e comendo-a: matando-a, deixa de ser o que era, porque, morta, já não é fera; comendo-a, começa a ser o que não era, porque, comida, já é homem. E porque Deus queria que S. Pedro convertesse em homens, e homens fiéis, todas aquelas feras que lhe mostrava, por isso a voz do céu lhe dizia que as matasse e as comesse.

Coroa Radial Emplumada,
1987
Kaxinawá–Acre
Plumária [Feather]
75 x 49 cm
Coleção [Collection]
Museu do Índio (FUNAI)

SERMÃO DO ESPÍRITO SANTO—Pe. Antônio Vieira

111
BIBLIOTECA
MUSEO
DE JAREIRO



Altare da Ce. da m. h. da Igreja de S. Antonio
Travessa do O. (21) e Car. de S. Antonio - Lande de S. Antonio
(deu. 2000) Leal Gabinete de Gravuras e Estampas.



Antônio José Landi
 Sacrário Da Capela-Mor Da
 Igreja Matriz De Santa Ana,
 [17__]
 Desenho [Drawing] 30 x 17 cm
 Coleção [Collection]
 Alexandre Rodrigues Ferreira
 Fundação Biblioteca Nacional

Fritz, Samuel, 1654-1724
El gran rio Marañon o Amazonas
con la Mision de la Compania
de Jesus
 Mapa: 31 x 41, 8 cm
 Fundação Biblioteca Nacional

HÁ 300 ANOS, A VOZ DO TROVÃO

Cláudio de La Rocque Leal



Hoje faz 300 anos que morreu o padre Antônio Vieira mestre do barroco que foi um dos precursores, em literatura, na defesa de ideias libertárias até hoje atuais.

Hoje faz exatos 300 anos da morte do padre Antônio Vieira, figura literária mais marcante do barroco português e do barroco brasileiro. Vieira tem de ser entendido, de início, como uma exceção: geralmente, obra tão extensa quanto a dele (mais de 200 sermões, uma centena de cartas e algumas outras peças em gêneros distintos) não costuma apresentar a coesão encontrada na do religioso. Foi essa coesão que o levou a inquirido perante o Santo Ofício, combatido que foi pelo absolutismo da religião. Os Sermões, seus verdadeiros testamento e testemunho, foram escritos entre 1679 e 1697 (ano de sua morte) em vários lugares pelos quais passou levando sua fúria de trovão, provocando ímpios, autoridades; os que se antepunham frente a suas ideias e ideais. Para Vieira não havia obstáculos. Nem o cárcere o foi. Os problemas sociais, já tantos, multiplicavam-se, maiores, nas palavras de Vieira, vociferadas dos púlpitos que tiveram a honra de recebê-lo em missão abnegada. [...]

A liberdade dos escravos negros mostrava-se àquela altura, obviamente, impossível de ser conseguida em sua plenitude; Vieira buscou a liberdade da religião, o direito de professar a própria fé. E em sermões da série “Maria, Rosa Mística”, pregados em Salvador, por volta de 1635 (Sermões XIV, XX e XXVII), trata da liberdade dos indígenas, o que serviu de agravante para o descontentamento dos produtores e comerciantes portugueses que contavam com a mão de obra. Quase três décadas depois, no ano de 1661, quando de seu retorno de Portugal, saído do Maranhão, lhe foi aberto processo inquisitorial. Foram anos de intensa amargura. Em 67 saiu a condenação por heterodoxia, o que o privava para sempre de voz ativa e passiva, bem como do poder de pregar. A punição do silêncio. O motivo alegado foram suas obras de profecia, como a “História do Futuro”, que só foi publicada no ano de 1718 e que a Secult, aqui no Pará, pretende editar, ainda este ano, como parte de comemorações previstas para setembro. No entanto, fica bastante claro que Vieira era condenado pelo incômodo que representava à pequena burguesia, assim como seu desafeto, o poeta Gregório de Matos e Guerra, também processado pelo Santo Ofício, e também—a exemplo de Vieira—libertado,

Armando Queiroz
Sermoens, 1997
Sermão da Primeira
Dominga da Quaresma
Objeto [Object]
Coleção [Collection] Espaço
Cultural das Onze Janelas



após a condenação, graças a influências políticas. O fato é que ambos eram incômodos para a burguesia local, os senhores de engenho, cruéis e inescrupulosos.

A força literária da obra de Vieira, que comporta uma cosmovisão moderna para o período barroco—para a estrutura literária do período—, foi aparentemente negada quando da defesa perante o Santo Ofício: certo é que abdicou muito da retórica barroca. No entanto, escreverá uma de suas mais irônicas passagens, quando do “Sermão do Demônio Mudo”, década antes do referido episódio religioso, no ano de 1651: “É um espelho de tão diferente artifício que, olhando para ele, não nos veremos semelhantes a nós mas ele só com a vista nos fará semelhantes a si”. É uma chave, onde o homem deixa de ser objeto, tornando-se o reflexo, como que subjugado pelos poderosos. Semelhança incrível com a primeira quadra do poema de Matos e Guerra, “Santos Unhates”: “Triste Bahia! Oh quão dessemelhante/Estás, e estou no nosso antigo estado!/Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhada,/Rica te vejo eu já, tu a mi abundante”. E à cidade tocou a máquina mercante. “Toda a cidade derrota/essa fome universal”.

Digamos que a principal acusação do Santo Ofício, que pesava sobre Vieira, fosse a defesa sem par dos judeus, bem como dos índios. Desagradava aos cristãos porque a inquisição no Brasil, bem como em Portugal, se deu mais em função do caráter religioso que do econômico; o que não se pode afirmar com relação à Espanha.

E desagradava aos comerciantes por sua visão econômica, expressa em sermões, como quando trata da questão do índio, imaginando que trabalharia para os colonos em regime de contrato de serviço, a exemplo de como se dava com os jesuítas. O que buscava era, através da catequese, colocar os indígenas em condição de integrarem-se à sociedade, abandonando o trabalho escravo. Isso representaria quebra na produção e encarecimento da mão de obra, com maior contingente na importação de africanos. Era vestir um santo e descobrir outro. Ainda, enquanto pensador da economia, digamos assim, interveio como diplomata, propondo uma solução para a questão das invasões holandesas, que seria tolerar-se a ocupação comercial do capital judaico-holandês e tirar partido dos negócios. No entanto, essa medida importava no risco da perda definitiva da zona ocupada pelos flamengos em Pernambuco.

Armando Queiroz
Sermoens, 1997
Prática espiritual da
crucificação do Senhor
Objeto [Object]
Coleção do artista
[Artist's collection]



ILUMINISMO

Paulo Herkenhoff

O projeto de modernidade cultural no Brasil, implicando na realização de uma ciência, uma moral e uma arte autônomas, separadas da religião—como na acepção de Max Weber e Jürgen Habermas—,¹ tem entradas pela Amazônia, no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Segundo Habermas, “o projeto de modernidade formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo consistiu em esforços que visavam a desenvolver tanto a ciência objetiva, a moralidade universal e a lei, quanto a arte autônoma, conforme sua lógica interna”.² Antes dos tratados, o francês La Condamine iniciou sua viagem à América do Sul, concluída em 1743, para medir o grau terrestre por encomenda da Academia de Ciências de Paris. O principal objetivo de sua expedição era medir com exatidão o grau do arco do meridiano próximo da linha do equador que se estendia de Quito a Cuenca. La Condamine publicou vários títulos de astronomia, botânica, etnologia e arqueologia. Em 1743, decide-se a descer o rio Amazonas. Teria sido o primeiro a publicar uma imagem da árvore da seringueira e a tratar do uso da borracha, de acordo com suas observações em Belém.

No século XVIII, as Cortes de Portugal e Espanha haviam compreendido a necessidade de reconfigurar as fronteiras de seus domínios na América ainda regidas pelo Tratado de Tordesilhas (1494). Nelson Sanjad acentua o trabalho de engenheiros, matemáticos, naturalistas e artistas na definição das fronteiras na Amazônia setecentista.³ O primeiro esforço significativo entre Portugal e Espanha foi o Tratado de Madri de 1750, no qual se reconhecia o princípio do direito romano da *uti possidetis*, ou a real ocupação do território, isto é, a posse efetiva da terra. As negociações levaram em conta as terras ocupadas por missões e, à custa do genocídio dos índios e da escravidão, por bandeirantes e pelas populações costeiras no interior de suas capitânicas. Pela orla, a colonização portuguesa havia estendido sua presença da Baía de Paranaguá ao Oiapoque e penetrado profundamente pelas terras da Amazônia. O mapa das Cortes na coleção da Biblioteca Nacional foi precisamente o exemplar que fundamentou a argumentação portuguesa para o Tratado de Madri.

No caso português, as “partidas de limites” foram chefiadas ao capitão-general do Estado do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, com a missão de cotejar os dados que sustentaram o Tratado de Madri e demarcar as fronteiras. As partidas eram formadas por 796 pessoas e 25 barcos. Nelas se destacavam, nos termos do legado iconográfico exposto nesta exposição, o engenheiro alemão Andre Schwebel e o arquiteto bolonhês Giuseppe Landi. Schwebel deixou um importante conjunto de vistas de cidades e vilarejos da Amazônia com desenhos extremamente minuciosos. O naturalista sueco Pehr Löfling (1729-1756), membro da comissão espanhola de José Iturria-

Frontispício Alegórico, [17__]
Desenho [Drawing]
15,5 x 20 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues Ferreira
Fundação Biblioteca Nacional



ga para demarcação dos limites do tratado de 1750, visitou regiões da Venezuela a partir de 1754. Para Stig Ryden, Löfling foi “o primeiro naturalista da escola moderna que trabalhou não só na Venezuela, como em toda a América do Sul”.⁴ Löfling até então realizara o maior trabalho de descrição da botânica e zoologia, na Venezuela, cobrindo partes do Orinoco e regiões até a fronteira da Guiana. Viajou com dois desenhistas, Bruno Salvador e Juan Dias Castel, que registraram suas descobertas. Löfling levara consigo para a Venezuela um exemplar do *Sistema naturae* de seu professor Lineu, de quem fora aluno predileto. Os dois mantiveram uma correspondência, em que Löfling enviava descrições e exemplares de botânica a seu professor. Este fato propiciou a Lineu incluir novas espécies amazônicas em seu *Sistema naturae*. Quando Löfling morre na Venezuela em 1756, seu mestre em Uppsala escreveu que “nunca a Botânica perdeu tanto com uma morte”.⁵

A *Viagem filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) estava vinculada ao assentamento das fronteiras, de acordo com o Tratado de Santos Ildefonso de 1777. Sanjad e Pataca argumentam em favor da continuidade dos propósitos políticos entre as expedições vinculadas aos dois tratados. A empreitada produziu um mapeamento estratégico, com conhecimento da geografia, do clima e das populações nativas. Iniciada em 1783, a viagem concluiu-se em 1792, depois de percorrer as capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. Durante dez anos, foram percorridos cerca de 39 mil quilômetros, reunidos milhares de espécimes minerais, vegetais, animais e centenas de artefatos indígenas, e concluídos alguns volumes de observações e um número ainda não calculado de aquarelas documentais.⁶ No pequeno exército técnico da *Viagem filosófica*, estiveram incluídos engenheiros, astrônomos, jardineiros e dois riscadores, encarregados dos desenhos científicos. Baiano de nascimento, Rodrigues Ferreira foi membro das primeiras turmas de Coimbra que experimentaram as reformas iluministas do Marquês de Pombal de 1772. Coursou, entre ou-

Antônio Vicente Cochado
Discrição Dos Rios Para
Curupa E Amazonas, 1623
Mapa manuscrito
46,5 x 59 cm
Fundação Biblioteca Nacional



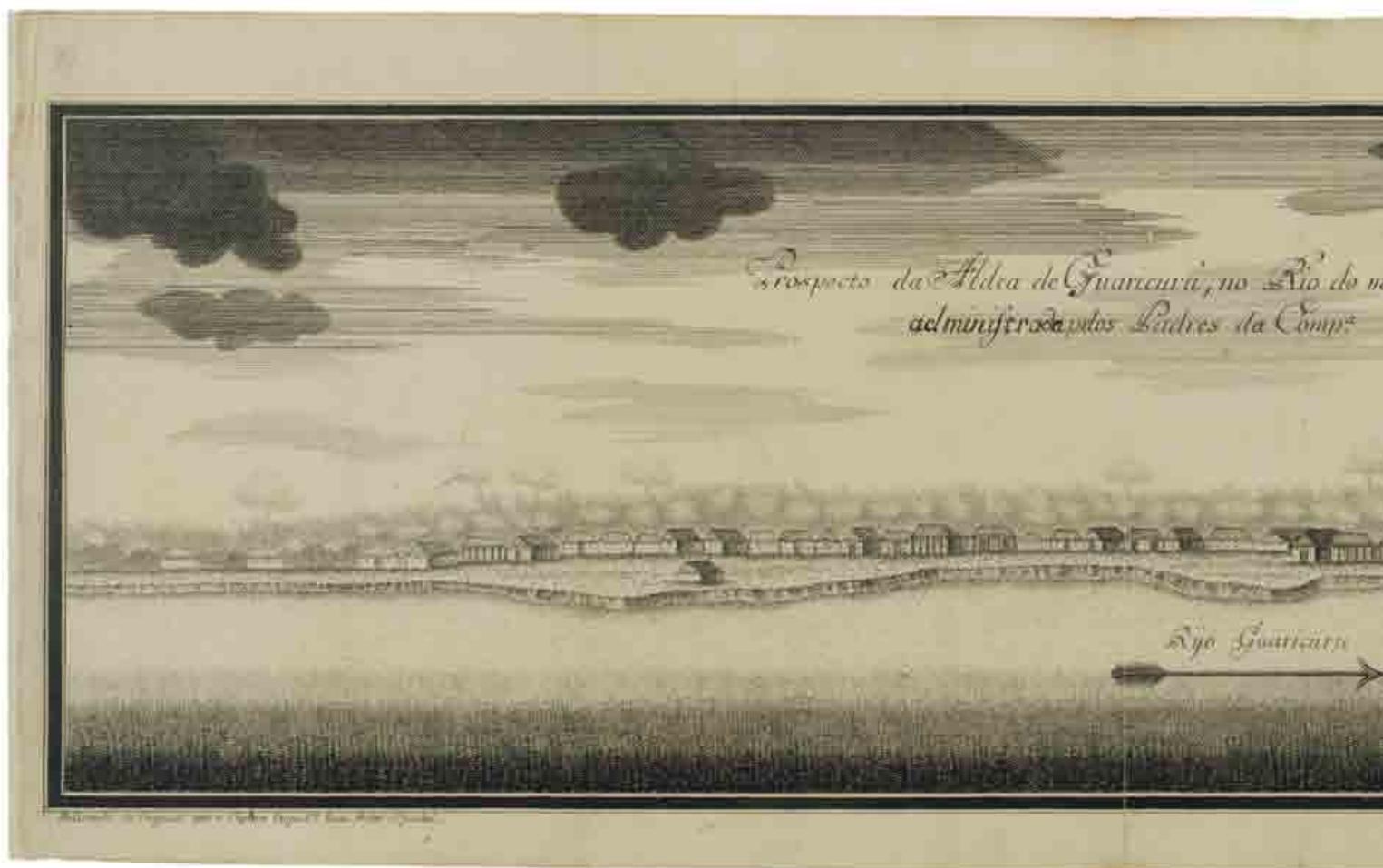
Mapa dos confins do Brazil
com as terras da Coroa
da Espanha na America
Meridional.
Mapa das Cortes, 1749
Mapa manuscrito e
aquarelado, 60 x 54 cm
Fundação Biblioteca Nacional

tras, a Faculdade de Filosofia Natural, cujo programa incluía física experimental, química, história natural (zoologia, botânica e mineralogia), lógica, ética e metafísica. Sua formação acadêmica concluiu-se em 1779, com a obtenção do grau de doutor. Em Coimbra, conheceu o químico e naturalista italiano Domenico Vandelli.

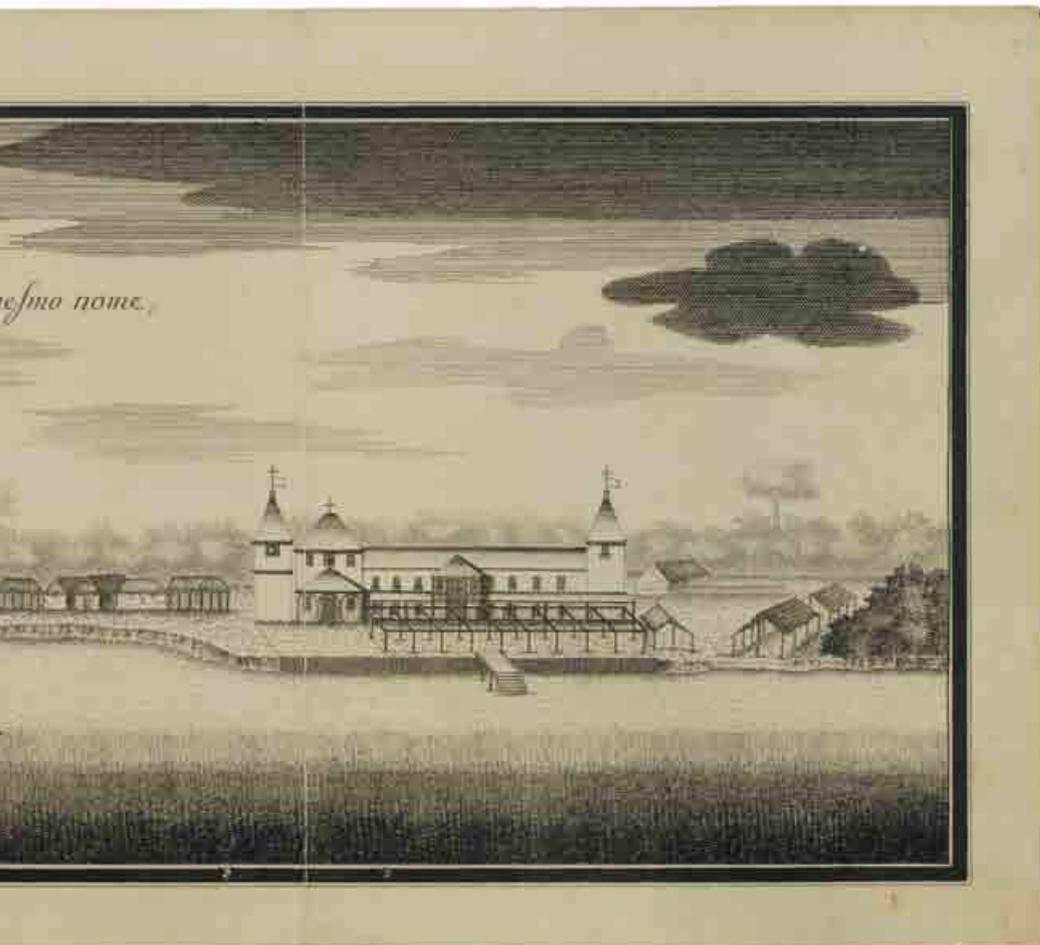
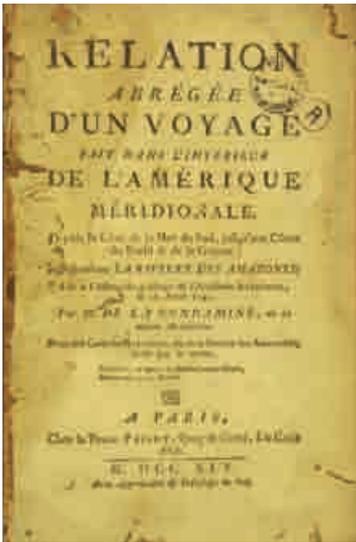
O professor Vandelli já se correspondia com Carl von Linné antes de fixar-se em Portugal. Depois de trabalhar no Jardim Botânico da Ajuda e de se dedicar a algumas instituições científicas no nascente projeto pombalino, Vandelli terminou por se integrar à Universidade de Coimbra, onde instruiu seu discípulo Alexandre Rodrigues Ferreira para a *Viagem filosófica* que o Estado português decidira empreender no rastro da expedição militar para fixação das bases de novo tratado de limites com a Espanha sobre os domínios ibéricos na América do Sul. Atento à vastidão territorial da Amazônia, para Vandelli, a “história natural” solicitava “a maior diligência possível” e exatidão na pesquisa. Nas *Instruções* para os membros da expedição, guardadas na Biblioteca Nacional, definiu-se, já para a travessia oceânica, que a pesca deveria ser acompanhada de desenho dos peixes coletados. É uma recomendação de

exercício do risco como entretenimento e treinamento. “Este exercício não interrompo por dois meses, quando não produza outro efeito, dá à mão mais rebelde aquele jeito de talhar que a alguns nega a natureza.” Vandelli foi divulgador dos novos parâmetros das ciências da natureza fixados por Lineu e realizou seus próprios estudos e organização taxonômica da natureza em Portugal, como o *Diccionario dos termos technicos de História Natural, extrahidos das obras de Linnêo, com sua explicação e estampas abertas em cobre, para facilitar a intelligencia dos mesmos*⁷ ou a *Florae Lusitanicae et Brasiliensis Specimen. Et Epistolae ab eruditissimis viris Carolo a Linné, Antonio de Haen ad Dom. Vandelli scriptae*, entre outros.⁸ Rodrigues Ferreira trabalhou com a observância do *Sistema naturae* de Lineu. Segundo o cientista Emílio Goeldi, Rodrigues Ferreira viajava com um exemplar dessa obra do cientista sueco⁹ para o conhecimento de minerais, plantas e animais. Os objetivos empíricos dos estudos de botânica incluíam estudar a adaptação de plantas ao cultivo na Amazônia, a sua utilidade na farmacopeia, entre outras funções. Em que pesem os interesses políticos e econômicos da *Viagem filosófica*, Rodrigues Ferreira realizou a primeira grande expedição científica portuguesa à Amazônia, que,¹⁰ malgrado seus percalços e limitações, foi um exercício da própria ciência iluminista.

Pouco se conhece a respeito dos dois desenhistas, então denominados debuxadores, Joaquim José Codina e José Joaquim Freire, responsáveis por centenas de aquarelas e desenhos documentais realizados em campo. Esses riscos, representando os espécimes coletados e



as anotações, são fragmentos do universo amazônico, isolados pela ciência europeia. Musgos e vermes, árvores e quadrúpedes, minerais, acidentes geográficos, os índios e seus artefatos, as cidades, tudo agora é destinado a receber um nome ou ser situado em um lugar no sistema taxonômico do conhecimento científico. Era necessário identificar, medir e registrar o universo com exatidão. Grande parte dessas pranchas feitas na Amazônia foi assinada por Codina ou Freire, mas algumas não trazem a identificação de seu autor. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro conserva o *Quaderno de mostrador de ideas fundamentaes, sobre as particularidades da Natureza, ou propriedade das couzas conhecidas por Joaquim Freire*. Apresenta-se como um sujeito sem arte, termo a ser compreendido na sua acepção do século XVIII, e “quase sem estudos mais do que algum em gramática latina, e uma limitação em aritmética”. Suas ideias anunciadas versam sobre desde a divisão do corpo de Cristo até como lidar com roupa encardida. Trata de nova explicação para a pororoca ou de novas utilidades do peixe-boi. Suas ideias plásticas discutem questões da luz e do olhar, tais como “nos olhos estão mais patentes todas as qualidades dos corpos, mas quando se inventarem novos espelhos, então se verão”. Trata ainda da caligrafia e de formas de representação, como “amarrar um volume do tamanho de uma maçã e parecer suspenso nos ares”. Sua ideia de “Fazer que sendo o pai e a mãe pretos, saiam os filhos brancos; e



Cristóbal de Acuña,
n. 1597
Relation de la riviere des Amazonas
Fundação Biblioteca Nacional

Prospecto da Aldea de Guaricurú, no Rio do mesmo nome
Desenho [Drawing]
35 x 139 cm
Fundação Biblioteca Nacional

os brancos também mudarem a cor—observação das árvores” já não trata de um mero conhecimento sobre pigmentos e anilinas nos seres vivos, mas do reflexo de uma situação da sociedade escravagista. Pode-se notar ainda que, nos desenhos de flora, os de Codina em geral são mais amaneirados, com melhor acabamento de todos os detalhes. Freire tende a um tratamento mais simples, muitas vezes satisfazendo-se em detalhar apenas duas ou três folhas de um galho, as demais sendo anotadas na forma, dimensão e variações de cor, como cabe a um desenho científico de botânica. Freire teria assim definido um sentido para os seus desenhos: a anotação visual imediata que, não descuidando das informações neces-



sárias e essenciais do conhecimento, dispensava o supérfluo, como que em uma possível economia de tempo. Em ambos os desenhistas, o desmembramento dos órgãos das plantas traz dados que elucidam, por exemplo, a estrutura e a reprodução das espécies em decidida organização do olhar para a ciência, demonstrando-se claramente a orientação científica de Rodrigues Ferreira. Os desenhos de zoologia não alcançaram tal detalhamento. Na Biblioteca Nacional, conservam-se ainda centenas de desenhos em preto, feitos com tinta nanquim, realizados depois do retorno de Rodrigues Ferreira a Portugal, e a partir dos originais de Codina e Freire. São desenhos preparatórios, extremamente bem precisos e uniformes no acabamento, destinados à confecção das gravuras que comporiam as ilustrações da edição das obras de Alexandre Rodrigues Ferreira. Sobre essas pranchas, ao traço dos riscadores científicos, agora apropriados pela etapa editorial, impõe-se um “estilo” de representação de plantas e animais, como se fosse uma domesticação da natureza adaptada ao gosto gráfico europeu vigente. Em muitos casos, animais e índios são ambientados em paisagem rochosa, com vegetação europeia, contendo vestígios maneiristas e baixa atenção ao real.

A viagem de Rodrigues Ferreira desenvolveu alguns procedimentos análogos à de Löffling na Venezuela, já citada. Vinculadas à demarcação de limites, essas viagens têm a função de

José Joaquim Freire
Prospecto da Vila de Cametá, 1784.
Desenho [Drawing]
46 x 22 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues Ferreira
Fundação Biblioteca Nacional

conhecimento da natureza amazônica, visando razões estratégicas e econômicas. Ambos dedicam-se menos à etnografia¹¹ e mais à botânica, tendo em vista inclusive as possibilidades de exploração econômica. Espanha e Portugal buscavam guardar segredos das descobertas desses naturalistas para não despertar a cobiça das grandes potências europeias. Da mesma maneira como a expedição de Löffling vinculava-se à influência da *Enciclopédie* de Diderot na Espanha, a *Viagem filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira refletia a penetração da ciência do Iluminismo no fechado universo cultural português.

Para compreender a questão do moderno na Amazônia da segunda metade do século XVIII, é necessário abordar a situação coeva do conhecimento em Portugal. O humanismo clássico havia sido descaracterizado pela Contrarreforma em Portugal, que o substituíra pelo culto à forma, em detrimento do saber prático e da cultura científica. Um homem da época, José de S. Bernardino Botelho, sobre a “refundação” da Universidade de Coimbra, afirmou: “dissiparam-se as nuvens temerosas / Que a face das Ciências encobriam.”¹² O despotismo iluminado do Marquês de Pombal (1699-1782) e as ideias de Verney alteram o panorama, reconhecendo-se que “a ciência passava a ser o patrimônio dos modernos”, conforme conclui Vicente Barreto em estudo sobre a independência.¹³ Um decreto pombalino de 1774 estabelecia, por exemplo, a contribuição dos Conselhos regionais de Portugal para a escola de medicina da Universidade de Coimbra.

Alexandre Rodrigues Ferreira está no grupo de brasileiros que comporiam “a nossa primeira geração de intelectuais e cientistas”, segundo Vicente Barreto, com formação na Universidade de Coimbra, renovada com a reforma iluminista. Entre outros, estariam Tomás Antônio Gonzaga, José Bonifácio de Andrada, Hipólito da Costa, Arruda Câmara e Conceição Veloso. Aquele autor demonstrou ainda a insuficiência teórica da Inconfidência Mineira. Entre os livros apreendidos pelo governo, estavam tratados de geometria e história natural, obras de Milton, Condillac, Bossuet, Descartes, Burlamaqui, Vatel, Montesquieu, Racine, Voltaire e Mably. As “ideias francesas”, iluministas e liberais foram absorvidas no Brasil, estiveram presentes no projeto político da Inconfidência Mineira, da Conjuração Carioca e da Conjuração Baiana de 1798, esta a mais radical nos seus ideais de igualdade, mas também enfrentaram as contradições locais. Lendo Montesquieu, os inconfidentes encontrariam respaldo teórico para as suas posições escravagistas, por exemplo.

Canoa Meio Coberta
Séc. XX, s/d
Autor desconhecido
[Unknown artist]
Modelismo [Modeling]
68 x 26 x 105 cm
Coleção [Collection]
Alves Câmara
Diretoria do Patrimônio
Histórico e Documentação
da Marinha



O arquiteto italiano Giuseppe Landi, que fora aluno da Academia Clementino, em Bolonha, fixou-se em Belém depois das demarcações do Tratado de Madri. Landi fora trazido ao Brasil como desenhador da comissão portuguesa demarcatória das fronteiras, em decorrência do tratado de 1750, o mesmo que trouxera Löffling na comissão espanhola de Iturriaga. O bolonhês cooperou mais tarde com Alexandre Rodrigues Ferreira, tendo-lhe oferecido inúmeros desenhos de aquarelas com vistas de Belém e suas edificações, incorporados no arquivo daquele naturalista, constituindo-se em uma das grandes fontes iconográficas da Amazônia setecentista. Os projetos de Landi no Pará são considerados por alguns como o introdutor de ideias de neoclassicismo no Brasil ou, pelo menos, de um estilo “protoneoclássico”.¹⁴ De toda forma, tratava-se de um classicismo sóbrio intrometido no exuberante barroco remanescente no Brasil. O país veria o barroco e o rococó avançarem mesmo até as primeiras décadas do século XIX com a obra de Aleijadinho, enquanto na Amazônia a modernidade classicizante já apresentara seus primeiros indícios. O artigo de Flávio Sidrim Nassar¹⁵ no presente catálogo aborda a estética e o significado político da obra de Landi. A retórica edificante e persuasiva do barroco alimentou-se do espírito da Contrarreforma e intenta-se como instrumento da catequese na América.¹⁶ No Brasil, o estilo, ao lado do rococó, estará no âmbito de outras tensões em Ouro Preto, na Bahia ou no Rio de Janeiro, como as disputas entre irmandades religiosas. O neoclássico viria opor-se a essa instrumentalização religiosa e política.¹⁷ Winckelmann restaura a noção do clássico: “o único caminho que nos resta para chegarmos a ser grandes, e inimitáveis se possível, é o da imitação dos Antigos.”¹⁸ A arte neoclássica, diz Argan, quer ser moderna em sua autonomia, empenhada na problemática de seu tempo.¹⁹ Projeto e método, simplicidade e rigor teórico caracterizariam o neoclássico. Há algo desse caráter moderno que se prenuncia no trabalho austero de Landi, na sua mistura introdutória de elementos do estilo neoclássico no universo arquitetônico do Pará.

Expedições científicas, como as de La Condamine e de Rodrigues Ferreira, demonstram o raio de interesses do conhecimento de orientação iluminista por campos como a antropologia e a astronomia. A tarefa de Rodrigues Ferreira incluía o inventário da produção natural, a orientação da agricultura, a representação cartográfica do território e o aperfeiçoamento da administração colonial.²⁰ Dar um nome à terra já fora um dos primeiros gestos de Colombo em 1492, como ato de conquista e de extensão do império colonial; o ato político da consolidação do processo é conhecer o ambiente.

Referências

- ¹ HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus pós-modernidade. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 86-91, ago. 1983.
- ² Idem, p. 88.
- ³ SANJAD, Nelson, em colaboração com PATACA, Eremlinda Moutinho. As fronteiras do Ultramar: engenheiros, matemáticos, naturalistas e artistas na Amazônia. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6167.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2012. Indica-se ao leitor interessado em expandir suas leituras a consulta a esse artigo.
- ⁴ RYDEN, Stig. *Pedro Löffling en Venezuela (1754-1756)*. Madri: Insula, 1957.
- ⁵ Idem. Ver também LINNAEN, Carl. *Iter hispanicum*. Estocolmo: Tryckt På Direct Lars Salvii Konstad, 1758.
- ⁶ Dados extraídos de CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. *O naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1991.
- ⁷ Coimbra, na R. Of fic. da Univ. 1788.
- ⁸ Coimbra, Typ. Academico Regia, 1788.



Joaquim José Codina
Vista Do Rio Vaupés, [17__]
 Desenho [Drawing]
 40 x 20 cm
 Coleção [Collection]
 Alexandre Rodrigues Ferreira
 Fundação Biblioteca
 Nacional

⁹ GOELDI, Emílio. *Ensaio sobre o Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira*. Belém: Tipografia Alfredo Silva & Cia, 1895.

¹⁰ Conclusões de acordo com MEIRA FILHO, Augusto. *Landi, esse desconhecido*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1976; e RODRIGUES DA CUNHA, Osvaldo. *O naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1991.

¹¹ Ver GOELDI, op. cit., p.88 e RYDEN, op. cit.

¹² BOTELHO, José de S. Bernardino. *Sobre a nova fundação da Universidade de Coimbra feita por ordem de sua magestade fidelissima pelo ilustrissimo e excelentissimo senhor Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquez de Pombal*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1782.

¹³ BARRETO, Vicente. *A ideologia liberal no processo da independência do Brasil (1787-1824)*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1973.

¹⁴ Ver MEIRA FILHO, op. cit. e BARATA, Mario. Século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, W. (Coord.). *História geral da arte no Brasil*. v. 1. São Paulo: Walther Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983. p. 377-451.

¹⁵ “História do viajante Landi narrada à maneira catequética, *ma non troppo*, como no capítulo 17 do Ulisses”.

¹⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *L'Europe des capitales 1600-1700*. Paris: Éditions d'Art Albert Skira, [s.d.].

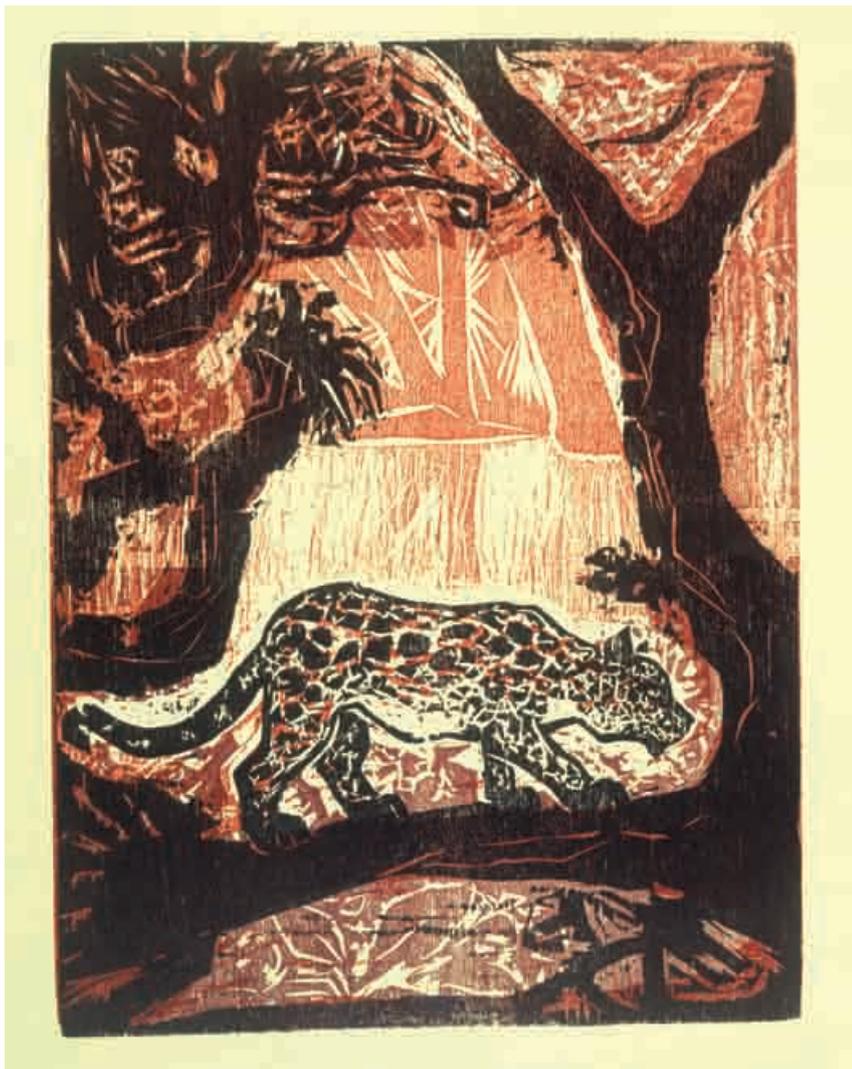
¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*. 12a reimpressão. Florença: Sansoni, 1984.

¹⁸ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Tradução de Vicente Jarque. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*, op. cit.

²⁰ Cf. SANJAD e PATACA, op. cit., p. 435.



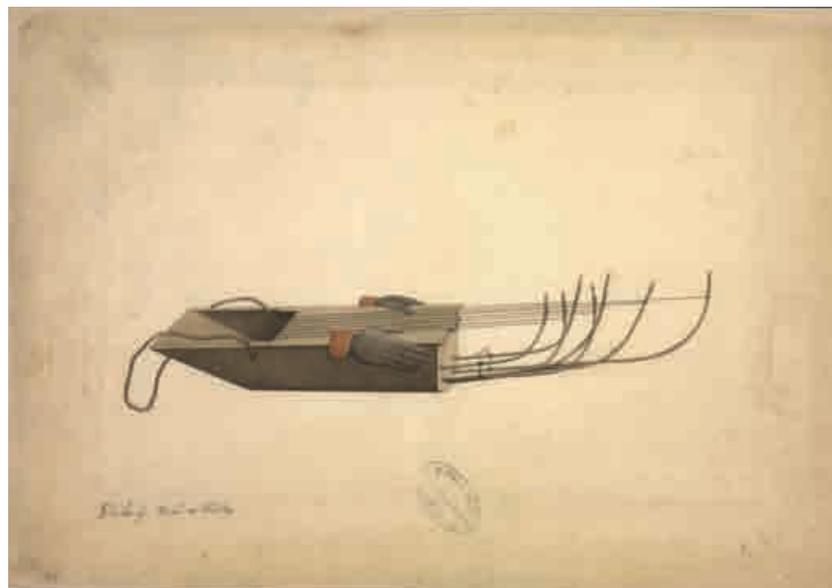


Cruz Cano y Olmedilla
Mapa geográfico de América
Meridional, 1775
 220 x 344 cm

Oswaldo Goeldi, 1937
Cobra Norato, Raul Bopp
 Xilogravura [Woodcut], 36cm
 Fundação Biblioteca Nacional

Gentio Jurupixuna, [17__]
 Desenho [Drawing]
 20 x 15,5 cm

Viola Que Tocam Os Pretos,
 [17__]
 Desenho [Drawing]
 27 x 17 cm
 Coleção [Collection]
 Alexandre Rodrigues Ferreira
 Fundação Biblioteca Nacional





José Joaquim Codina
Araceae Anthurium [17_]
 Desenho [Drawing]
 26,5 x 17 cm

José Joaquim Freire
Orchidea [17_]
 Desenho [Drawing]
 26,5 x 17 cm

Autor desconhecido
[Unknown author]
Sterculiaceae
(sterculia chicha) [17_]
 Desenho [Drawing]
 26,5 x 17 cm





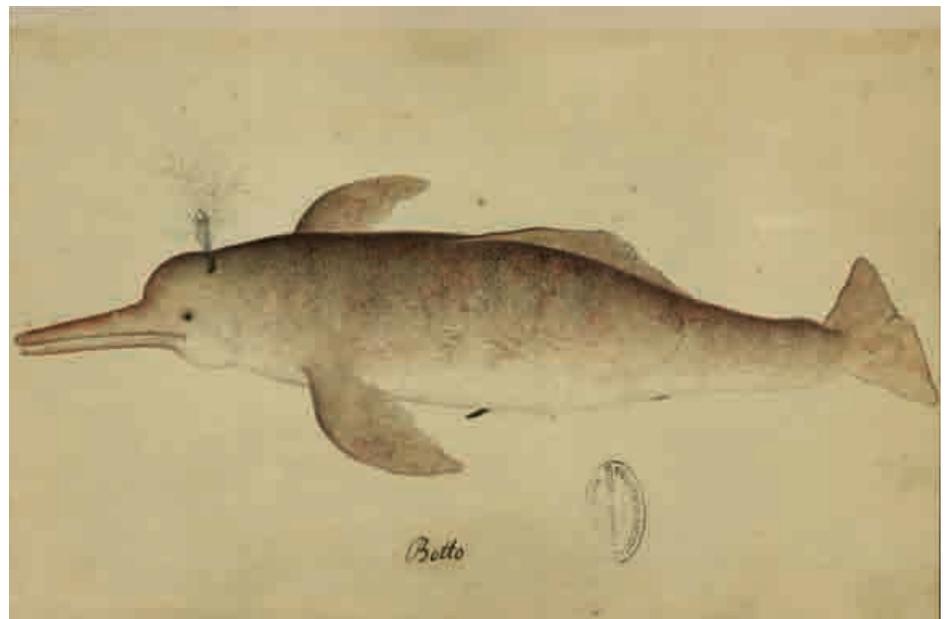
Urubutinga, [17__]
Desenho [Drawing]
31 x 20,5 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues
Ferreira - Fundação
Biblioteca Nacional

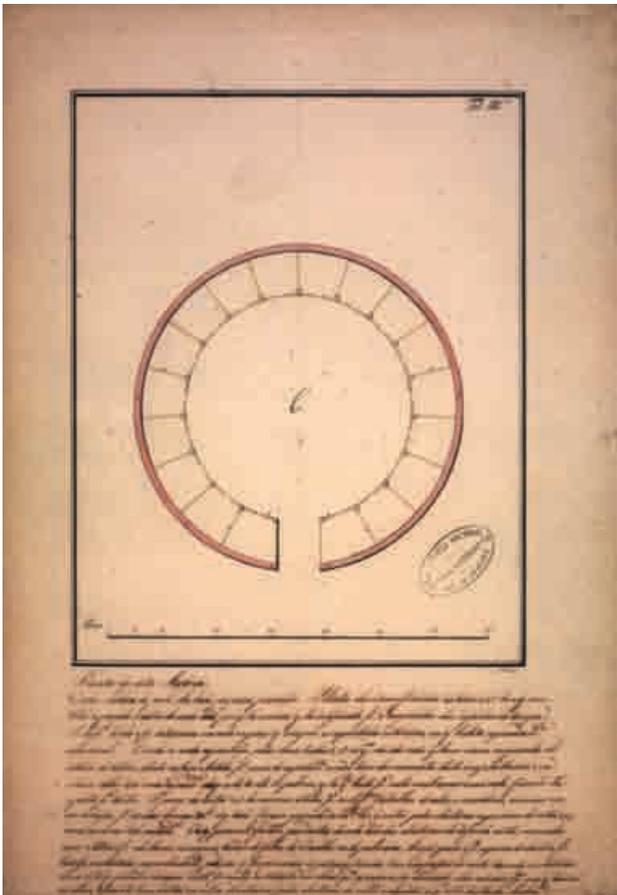
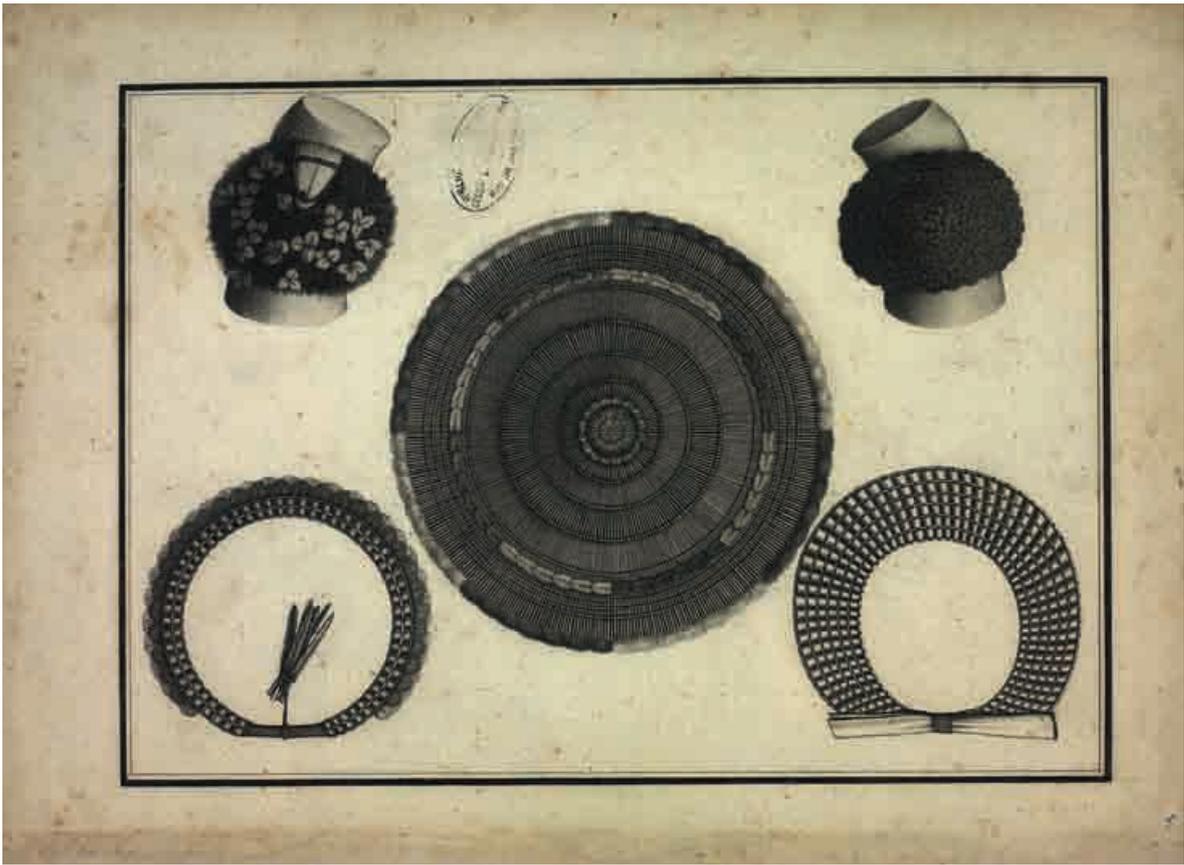
Jacundá, [17__]
Desenho [Drawing]
31 x 21 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues
Ferreira - Fundação
Biblioteca Nacional

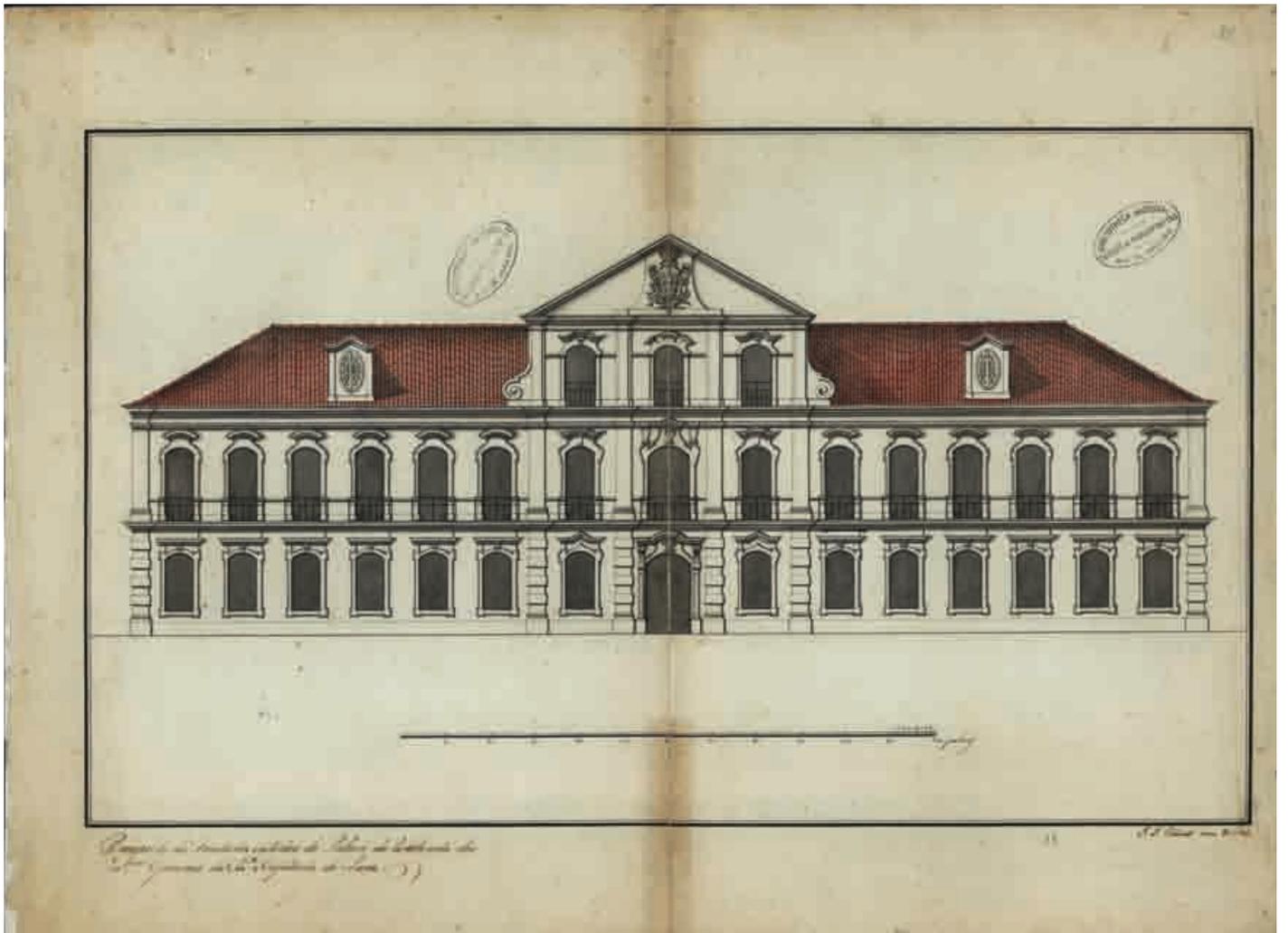


Guaipussá, [17__]
Desenho [Drawing]
31,5 x 21,0 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues
Ferreira - Fundação
Biblioteca Nacional

Botto, [17__]
Desenho [Drawing]
31,5 x 21,0 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues
Ferreira - Fundação
Biblioteca Nacional







Joaquim José Codina
Prospecto da Frontaria Exterior do Palácio da Residência dos Excelentíssimos Generais da Cidade e Capitania do Pará, 1784
Desenho [Drawing]
42 x 25 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues
Ferreira Fundação Biblioteca Nacional

HISTÓRIA DO VIAJANTE LANDI NARRADA À MANEIRA CATEQUÉTICA, MA NON TROPPO, COMO NO CAPÍTULO 17 DO ULISSÉS

Flávio Sidrim Nassar

Quem é Antônio José Landi [esse um]?

Arquiteto bolonhês nascido em 1713, aluno duas vezes premiado da Academia Clementina de Bolonha, da qual se tornaria professor, diretor e membro vitalício. Veio para o Grão-Pará na humilde condição de riscador de mapas e desenhador de História Natural, na comissão demarcadora do Tratado de Madri, que deveria rever os antigos limites do Tratado de Torde-silhas, ignorados tanto por Espanha como por Portugal.

Mas para cá vieram tantos riscadores, desenhistas, engenheiros militares, o que é que [esse um] bolonhês tem?

O maior nome da Academia Clementina foi Ferdinando Bibiena. Admirado por reis e papas, espalhou seus trabalhos nas principais cortes de Europa. Landi era tido como sucessor dele. Gianpietro Zanoti, secretário, teórico e historiador da Clementina, no verbete biográfico de Ferdinando, comenta: “Há **[aquele outro]** ainda que desenha egregiamente, e que se pode dizer é o seu predileto, este é Gioseffo Antonio Landi, aceito ultimamente por nós na academia, mas não ainda no Regimento por causa da idade, onde se vê, que mais rápido lhe foi o saber, que os anos.”

Anos depois, o mesmo Zanoti anotarà, à margem deste, outro importante comentário sobre o perfil psicológico de Landi: “Este Landi é um louco, o mais despropositado que existe no mundo em suma, louco, e ainda louco.”

La calunnia è un venticello
Un'auretta assai gentile

Agora que é nosso acadêmico está um pouco mais ajuizado.

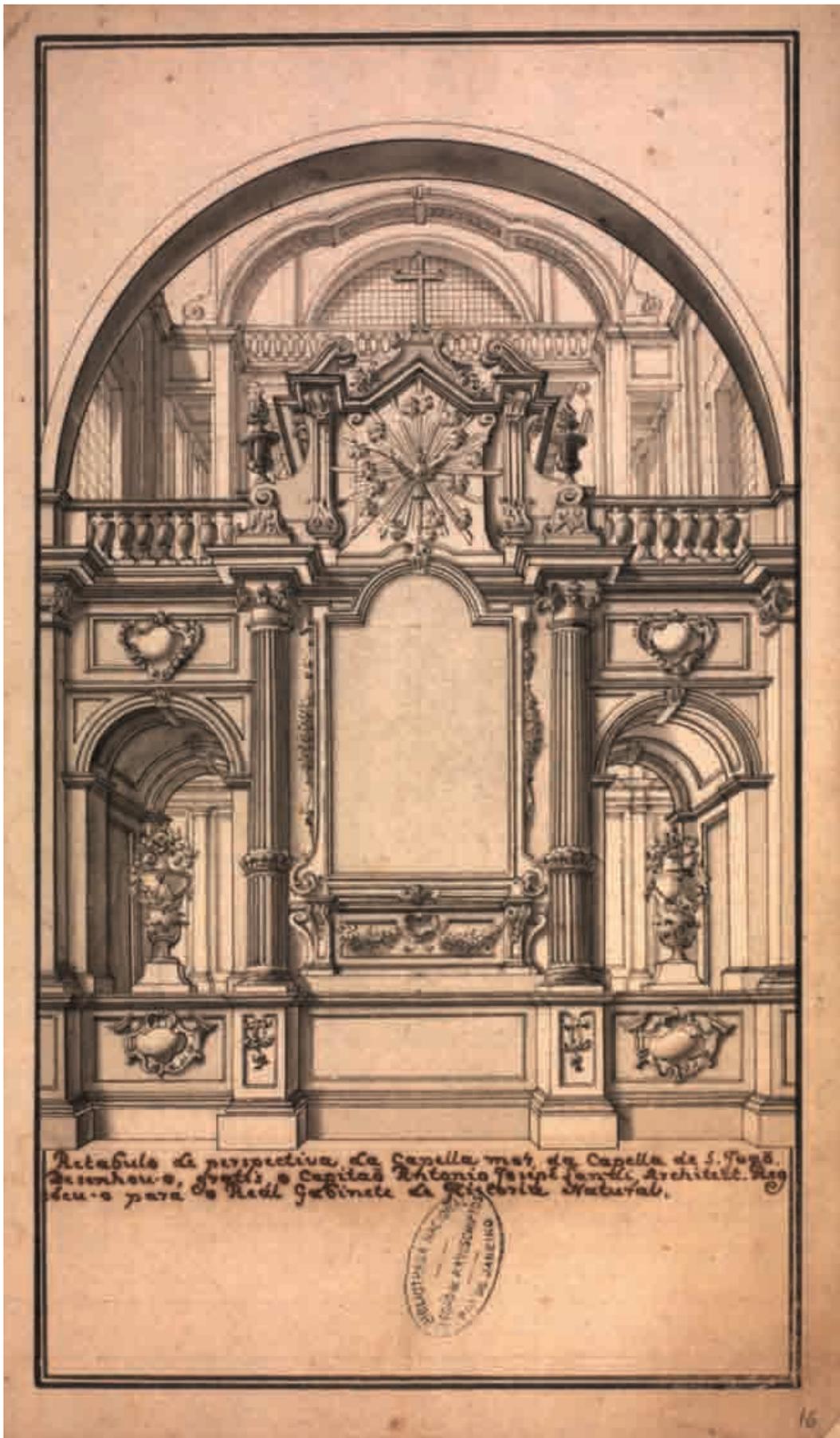
Prossegue: “Landi **[esse um]** é agora arquiteto da nova igreja dos padres Agostinianos em Cesena e nos dá grande honra.”

Conclui: “Ninguém certamente é mais apaixonado pela sua arte do que ele o seja, nem a estuda tão profundamente, se lhe anuncia boa sorte, e a merece porque é honestíssimo, agradável, bufão (brincalhão), engraçado o quanto se pode ser, mas sempre com inteligência e respeito.”

Ah, bravo Figaro!
Bravo, bravissimo!
Fortunatissimo per verità!

Sim, de médico e de louco, todos nós temos um pouco!

Bem-aventurada loucura, o melhor presente que os deuses podem nos conceder, os gregos já sabiam, mas louco ou normal, engraçado ou mal humorado, o fato é que não existe operando na América portuguesa, talvez em todo o continente, na segunda metade do século XVIII, um artista *tan claro, tan rico de aventura*.



Antônio José Landi
Retábulo de Perspectiva da
Capela-Mor da Capela de
São João, [17__]
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues
Ferreira - Fundação
Biblioteca Nacional



Frontaria da Capella de
S. João da Cidade
do Pará, [17...]
Desenho [Drawing]
30 x 17 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues
Ferreira - Fundação
Biblioteca Nacional

Em 1743, com 30 anos de idade, é aceito pelo Regimento e votado acadêmico vitalício. Na mesma ocasião, ingressaram Dotti, arquiteto do Senado e do Instituto das Ciências, com 80 anos, e Torreggiani arquiteto da Cúria e dos Jesuítas, com 65.

A formação do arquiteto restringia-se ao domínio da técnica do desenho de arquitetura, da perspectiva, do ilusionismo, da criação virtual do espaço 3D. Para os que desejavam construir, era permitido que acompanhassem um “mestre da arte” ou que frequentassem cursos de cálculo e técnicas construtivas no Instituto de Ciências, o que deve ter sido o caso de Landi, tanto é que foi convocado para integrar a comissão de clementinos que analisaram e criticaram a proposta de Dotti para o restauro da cúpula de São Pedro em Roma.

Landi construirá duas cúpulas em Belém, em Santana e São João.

Além deste saber técnico, tem amplo domínio dos tratados, conhece teoria e história da arquitetura e literatura clássica. Exemplo é a discussão que sustenta com Reinaldo Manoel dos Santos sobre elementos arquitetônicos de seu projeto da estátua pedestre de D. João V que deveria ser construída em frente ao Palácio dos Governadores do Pará.

“Em quarto lugar como athe o presente se não achou o Autor Antigo ou Moderno que determinasse a proporção que os Plintos devem ter nos Pedestaes ou outras partes de Architettura nã so nã approvo ter o soco tres palmos de alto mas antes abbaixeria o vivo do Pedestal três quartos de palmo para totalmete ficar livre da duvida que se me offerece de que o plano em que deve pozar a gloriosa Estatua do Nosso Augustissimo Monarca não seja tam alto que se venhão a perder os lineamentos mais delicados da mesma.”

Bravo, bravissimo!
Fortunatissimo per verità!

“Emquanto a ultima duvida digo que não irei porque os Gregos e os Romanos como tambem muitos Modernos nunca tiverão por costume de usarem de armas como se pode ver em Seilio e outros Autores. Pois pelas mesmas Estatuas e inscripções he que mais claramente se conheção athe o prezente todos aquelles Eroes aos quaes se dedicarão esses felicíssimos Monumentos.”¹

Ou ainda na descrição que faz do Pau d’Arco na sua História Natural:

“Fortíssima e pesadíssima é esta madeira, que é fina, mas cansa o braço dos metres que a trabalham, é para qualquer obra, creio que seja eterna. Cresce alto e grande como qualquer outra das maiores. Desta madeira mandei trabalhar uma coluna dórica, com pedestal, friso, e arquetraive para o pelourinho desta cidade, e ao trabalhá-la vi que se ria dos ferros, e de contínuo precisava-se amolá-los. Quanto à beleza desta planta, seria preciso um Petrarca para decrevê-la.”²

Ah, bravo Figaro!
Bravo, bravissimo!
Fortunatissimo per verità!

Louco, bufão, enamorado de sua arte, o que falta para completar o perfil psicológico de Landi?

O depoimento de Mendonça Furtado, irmão do Marquês de Pombal, governador do Grão-Pará e comissário das demarcações, completa o perfil de Landi, com um traço de sua personalidade sem o qual é impossível entendê-lo: “[...] não lhe chega porém ao pensamento outra ideia mais do que o modo que há de descobrir de ajuntar dinheiro, e em consequência não pode ali haver imaginação que não seja vil e abominável, e assim o declarou um destes dias,

dizendo aos camaradas que se lhe não oferecia dúvida o levar com um pau, se lhe dessem 20 moedas, e, contando-me esta história e não lhe podendo dar crédito, lhe perguntei a ele mesmo se era verdade ou se lhe levantavam aquele testemunho; me respondeu desembaraçadamente que assim o dissera e que era a verdade, porque a dor das pancadas passava e o dinheiro ficava na gaveta. Esta ideia é bem de italiano.”³

Piano piano terra terra
Sotto voce sibillando
Va scorrendo, va ronzando

Em outro momento, informa ao “irmão do coração” que o designer é inteiramente protegido pela Companhia de Jesus.

Lo schiamazzo va crescendo:
Sembra il tuono, la tempesta
Che nel sen della foresta,
[amazônica]
Va fischiando, brontolando

No entanto, ressalva: “O designer José Antônio Landi risca excelentemente e tem grande notícia da arquitetura.”⁴

Bravo, bravissimo!
Fortunatissimo per verità!

Mas, se ele veio como riscador de mapas, por que se tornou arquiteto?

Alexandre Ferreira refere-se a Landi como Acadêmico Clementino, professor público de arquitetura e perspectiva no Instituto das Ciências de Bolonha, arquiteto pensionário de S. M. Fidelíssima.

Seu artil, sua ambição, sua inteligência, sua capacidade de envolver, de seduzir, mas, sobretudo, o fato de ter grande *notícia da arquitetura* e de riscar excelentemente foram abrindo para Landi os projetos governamentais, das ordens religiosas, de particulares, tanto nas cidades como nos engenhos.

Quando se desfez a comissão e se encerraram as demarcações, Pombal, que conduzia um artiloso e complexo projeto de modernização em Portugal, escolhe o Brasil e o Grão-Pará, que corresponde à Amazônia de hoje, como espaço econômico estratégico. O estado do Grão-Pará, administrado diretamente de Lisboa, não dependia do Estado do Brasil. A capital fora transferida de São Luís para Belém e carecia das dignidades equivalentes ao seu novo status, gozava dos mesmos privilégios da cidade do Porto. Precisava de palácio, quartel, hospital, sé, igrejas, teatro, conventos, pelourinho, bispado.

Tutti mi chiedono,
tutti mi vogliono
Ahimè, che furia! Ahimè,
che folla!
Uno alla volta, per carità!

Landi [**esse um**] foi uma espécie de Niemeyer [aquele outro] fazedor de capital.

Palácios, igrejas se fizeram tantos. O que as [deste um] têm de especial?

O que distingue a produção de Landi e a torna única no contexto do atual Brasil é a sua formação dentro da tradição bolonhesa da Academia Clementina.

A Academia Clementina foi instituída para consolidar a tradição artística característica de Bolonha, distinta daquelas de Florença, Roma, Veneza e Nápoles.

Quais são as características da produção artística de Bolonha que “la Accademia” se propõe a consolidar?

A Clementina foi criada por Luigi Ferdinando Marsili, general, cientista e naturalista, juntamente com o Instituto de Ciências, à semelhança de outras iniciativas europeias interessadas em aceitar e discutir em conjunto os resultados da investigação experimental das ciências e das artes.

Nas artes, o modelo clássico dos irmãos Carracci (Ludovico, Annibale e Agostino) seria a referência-chave. Os três, além de dominarem o panorama da pintura nos Quinhentos e nos Seiscentos, fundaram, sempre em Bolonha, a precursora *Accademia degli Incamminati*.⁵

São famosas as polêmicas de Ferdinando Bibiena, Príncipe da Academia, contra os “arrebiques e folhagens” por “uma verdadeira e sólida arquitetura”.

“Trata-se ainda aqui de uma polêmica contra certas tendências da arquitetura rococó. A invasão dos elementos decorativos, que escondiam e dominavam os elementos portantes, irritava Ferdinando, que, para incitar os jovens a observar as ordens, dá a conhecer os seus famosos textos nos quais, se a decoração abunda, não impede nunca o realce monumental das colunas. [...]



A poética dos Bibiena, que procurava contrastes surpreendentes entre a exibição de elementos de suporte tectônicos e de transparências diáfanas, realizadas graças a aberturas e perfurações das paredes, comprazendo-se num repertório decorativo que não possui qualquer parentesco com o rocaille contemporâneo”.⁶

Só quem não conhece a formação de Landi, a tradição autonomista de Bolonha, no âmbito da qual se cria a Academia Clementina, é que pode fazer afirmações como: Landi é rococó, é barroqueto, é tardo-barroco, é neopaladiano, é precursor do neoclássico.

Landi é Landi, da Academia Clementina, de Bolonha à portuguesa, cozinhado no mato do Grão-Pará.

É evidente que, do ponto de vista de uma divisão cronológica da História da Arte, sua produção ocorre dentro deste período *mobile, qual piuma al vento*, a segunda metade do século XVIII, quando estas expressões se manifestam.

Pertencendo Bolonha ao Estado Pontifício, como falar de pesquisa experimental em ciência e arte de influência francesa?

Bolonha pertencia aos domínios da Igreja, mas sempre teve uma relativa autonomia, sua história é de luta constante para livrar-se da tutela papal. Desde o século XIV, inscreveu em suas armas e bandeiras: *Libertas*.

Oh mia patria sì bella e
perduta!
Oh membranza sì cara e
fatal!

O governo era exercido pelo Senado local “la Repubblica di Bologna”. Neste cenário, tinham forte influência as ideias iluministas que conviviam com um ambiente eclesiástico ainda impregnado do pensamento da Contrarreforma.

o t'ispiri il Signore un
concento
che ne infonda al patire virtù.

Ali podemos falar que se urdia uma Contrarreforma Iluminista, diferente do que se passa, por exemplo, no espaço ibérico, obscurantista, inquisitorial, ainda mais nas colônias.

Um exemplo em que Landi, católico piedoso, quando em uma descrição da beleza de certa espécie de pássaro, admite a hipótese da evolução das espécies, mesmo se consentida por um criador:

*Prospecto da nova Praça das
Mercês, [17__]*
Desenho [Drawing]
29,5 x 44 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues Ferreira
Fundação Biblioteca Nacional

Antônio José Landi
*Prospecto da pintura dos la-
dos da Capela-Mor da Igreja
Matriz de Barcelos, [17__]*
Desenho [Drawing]
30 x 23,5 cm
Coleção [Collection]
Alexandre Rodrigues Ferreira
Fundação Biblioteca Nacional



“Enquanto à sua beleza, mais se creria vendo-as que descrevendo-as [...]. Mas certamente quem louvasse a Deus por havê-las formado, ou deixado que a natureza formasse tão belas aves, não o louvaria ainda suficientemente [...]”⁷

Qual era o cenário político do mundo português?

Neste momento, Portugal vive a Era Pombalina. Pombal é um gênio-demoníaco-demiurgo, culto, ardiloso-prestidigitador, e incansável em sua obstinação de trazer Portugal ao “novo mundo”, o qual outrora, como protagonista, engendrou:

Tinha muito clara a sua missão, definida em frase misteriosa: “Para acabar com o governo de Dom Sebastião, é necessário terminar o de Dom José.”

Ou deixardes de ser governados pelos reis mortos, do passado glorioso, aqueles que foram “dilatando a Fé, o Império, e as terras viciosas de África e de Ásia andaram devastando”; para vos deixardes governar pelo rei vivo, e por seu vivíssimo ministro de Estado, para assim podermos “outra vez conquistarmos a Distância— Do mar ou outra, mas que seja nossa!”. Senão as potências estrangeiras governarão Portugal. De fato, Junot não tardou a chegar.

Detalhista, em suas cartas recomenda ao irmão o cuidado com os talheres com os quais se serviriam os comissários espanhóis, para que aqui, nesta fronteira do reino, se sentissem como se em Lisboa.

Quando a comissão das demarcações chega à aldeia de Mariuá, no “olho do confim do mundo”, em 28 de dezembro de 1754, foram para a igreja, onde as índias cantaram o “Tê Deum laudamos com todo o primor e depois celebrou-se Missa com toda a solenidade [...] admirando-se todos de q’ em País tão remotto da comunicação e civilidade das gentes, e tão faltos de proffessores podessem ser tao bem instruidas”.⁸

Qual é a estratégia de Pombal para atingir seus objetivos?

É Kenneth Maxwell, acadêmico inglês, autoridade na era pombalina, quem fala citando D. Luís da Cunha, um dos mentores de Pombal: “[...] os problemas de Portugal no contexto de sua relação com a Espanha, sua dependência da—e exploração econômica pela—Inglaterra e o que ele reputava serem as fraquezas endógenas de Portugal [...] número excessivo de padres, à atividade da Inquisição e à expulsão e perseguição dos judeus.”

E prossegue Maxwell: “O principal objetivo no comércio colonial era tentar diminuir a influência dos britânicos, mas os métodos empregados para alcançar tal fim eram sutis, pragmáticos e envoltos em subterfúgios.

Nesse respeito, a escolha da Amazônia para dar início ao processo foi um subterfúgio bastante sagaz. Os britânicos não perceberam a ameaça a seus interesses senão ao final da década.”

Quanto à carência de população, afirma ainda o professor inglês: “A fim de promover o aumento da população e intensificar seu compromisso com Portugal, Pombal expediu decretos em 6 e 7 de junho de 1755 suprimindo a autoridade secular dos jesuítas sobre os índios, declarando-os ‘homens livres’ [...] recomendou estimulasse a migração e estabelecimento de casais dos Açores e avertisse o quanto possível o comércio de escravos africanos na região. [...]

O mar com fim será grego
ou romano:
O mar sem fim é português.

Todos hão de servir. [...] Na prática, [...] significava a remoção da tutela dos jesuítas e visava a sua assimilação, em vez de sua separação da sociedade portuguesa no Brasil.”⁹

De Viena, o duque Silva Tarouca escreveu a Pombal: “Mouro, branco, negro, mulato ou mestiço, todos hão de servir, todos são homens e são bons se forem bem governados.”

Para estimular o crescimento da população, o branco que se casasse com índia recebia, além de terras, gratuitamente, ferramentas para o cultivo agrícola.

O sexo, o amor, como política de Estado.

Umberto Eco, em recente entrevista na TV, afirma: “Quem pode construir, de fato, a União Europeia é o programa Erasmus, fazendo circular os universitários entre os países do continente.”

Os portugueses sempre souberam disso, o Brasil foi construído assim...

Depois disso, coincidência irônica, a animosidade latente entre o irmão de Pombal, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, governador do Pará, que fora levado à pia sob a custódia de um santo modelo da empresa jesuíta e os padres da Ordem, transformou-se em guerra e culminou, sempre de acordo com Maxwell, na extinção da Companhia de Jesus, um evento periférico, em um lugar periférico, de um reino periférico...

Pode o bater de asas de uma borboleta na floresta amazônica provocar um furacão na Europa?¹⁰

Por que tanto interesse de Portugal/Pombal pela Grão-ParAmazônia?

O Grão-Pará, Parauassú, o grande rio, rio das amazonas, o Amazonas, Amazônia, era um mundo com uma entrada só, uma só porta, mais fácil de controlar, para uma potência decadente, do que um país litorâneo, e não havia Iluminismo que resistisse a séculos de lendas e, mais do que isso, a imagem exuberante e ilusória da paisagem a sugerir eldorados, bem reais, conversíveis ao equivalente universal, contabilizáveis na balança de exportação.

Penetrar em um território que mais parecia um mar mediterrâneo. Um mar diferente, com trilhas bem definidas (rios, furos, paranás, igarapés), mas sempre hídrico, sempre mar, mesmo que com grandes trechos de terras e florestas e árvores; pois toda a natureza amazônica é fluida, aquosa e é aí, nesse universo de mar doce, oceano, porém doce, do velho oceano já domado pelos heróis que a nova musa imortalizou, nesse universo que lhes é familiar porque hídrico, porque atlântico, porque imenso e oceânico, que os portugueses vão realizar a nova epopeia, a que tornou o Brasil, Brasil, e seu mapa mais largo que comprido. A nova conquista deveu-se, mais uma vez, a essa fantástica faculdade de mover-se, a essa propriedade do que é móvel, da grande mobilidade portuguesa.

Mas serão razões tão refinadas que explicarão sua escolha para ser o arquiteto da capital do novo estado português na América?

Pombal é um déspota esclarecido, líder de uma geração de portugueses ilustrados que frequentou os melhores ambientes *de* Europa, entende de arte, etiqueta e domina a semiótica, a simbologia das representações arquitetônicas, identifica o que é jesuítico, contrarrefor-

místico, impregnado do cheiro e gosto de sacristia até então dominante em tudo o que era português, e o que é iluminista, clássico, laico.

Descobre na arquitetura de formação bolonhesa, clementina, bibienesca, de Landi a melhor expressão de seus ideais para representar o novo Portugal na América: por isso Landi, e somente Landi.

O monumental símbolo desta modernidade era a igreja de Santana, com colunas dóricas, a evocar o templo grego.

Quando esta modernidade é fraturada, com a ascensão de D. Maria, a Pia, a Louca, na chamada Viradeira, virou para trás muita coisa. E por muito tempo continuou virando, tanto é que, oitenta anos depois de sua inauguração, são cravadas, violentamente—um exorcismo—, na fachada helênica do templo dedicado à avó de Prometeu, duas torres beatas.

*Esta é a história do meu Menino Jesus.
Por que razão que se percebe
Não há de ser ela mais verdadeira
Que tudo quanto os filósofos pensam
E tudo quanto as religiões ensinam?
Fernando Antonio Nogueira Pessoa*

Consultei: Stefano Benassi, Marinella Piggozi, Isabel Mendonça, Hidanise Hamoy, Nelson Papavero, Domingos Savio Oliveira, Ana Maria Mateucci, Kenneth Maxwell, João Lúcio de Azevedo e Elna Andersen Trindade.

Referências

¹ SOUZA VITERBO, F. M. *Dicionário histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal*. 1904.

² PAPAVERO, Nelson et al. *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. 2002.

³ MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *A Amazônia na Era Pombalina*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.

⁴ Idem.

⁵ BENASSI, Stefano. *A Academia Clementina: a função pública, a ideologia estética, Landi e o século XVIII na Amazônia*. Belém: UFPA, 2003.

⁶ MATTEUCCI, Ana Maria. *Amazônia Felsinea: Antônio José Landi – itinerário artístico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*. 1999.

⁷ PAPAVERO, Nelson et al. *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. 2002.

⁸ Idem.

⁹ MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: paradoxo do Iluminismo*. 1996.

¹⁰ Efeito Borboleta, Teoria do Caos.



José Joaquim Freire
Plano geral da cidade do Pará em 1791
 Desenho [Drawing]
 78 x 77,5 cm
 Coleção [Collection]
 Alexandre Rodrigues Ferreira
 Fundação Biblioteca Nacional

José Joaquim Freire (p.64-65)
Prospecto da Cidade de S. Maria de Belém do Grão-Pará, 1784
 Desenho [Drawing]
 22 x 92 cm
 Coleção [Collection]
 Alexandre Rodrigues Ferreira
 Fundação Biblioteca Nacional

*Prospecto da Cidade de S.
Paulo de*



Capitão João



Alfredo Norfini
O assalto dos cabanos ao trem, c. 1940
Aquarela [Watercolor]
93 x 69 cm
Museu de Arte de Belém
FUMBEL–Prefeitura
Municipal de Belém

CULTURA NA AMAZÔNIA E COLONIALISMO INTERNO

João de Jesus Paes Loureiro

Do ponto de vista oficial da classe dominante, a história da produção cultural amazônica é a história trágica de uma queda. Teria alcançado seu ápice na época da borracha. Em seguida, iniciara sua interminável queda. Assim como no mito de Prometeu Acorrentado, castigado pelos deuses por ter trazido luz aos mortais! Roubando o fogo da cultura europeia, sob as graças de uma atividade econômica de ressecamento extrativista, teria sido, logo em seguida, condenada aos grilhões de punitiva agonia... Um interminável estado cultural comatoso sob o triste signo adverso do destino.

A visão oficial e dita bem-pensante da cultura amazônica, refletindo a separação qualitativa entre o alto e o baixo, tem entendido rigidamente como alto a cultura de procedência alienígena e, como baixo, a produção local, regional. O período de consagração desse modelo foi a época da borracha. O alto vinha de fora, tinha acesso fácil aos meios de legitimação. E era, também, instrumento legitimador do gosto social. O baixo compreendia a manifestação local, sem legitimação e não legitimadora. Relegada à luta de sobrevivência e afirmação.

E, assim, nos debatemos no círculo do estigma, como portadores da incompetência de não reproduzir, conservar ou zelar pelo patrimônio cultural, que só a intervenção estrangeira no Ciclo da Borracha conseguira criar. Foi eleito, portanto, um modelo histórico de avaliação que vem servindo para privilegiar o antigo colonialismo, mantendo a região em lugar fora do círculo da competência reconhecida nesse mesmo modelo.

Sabe-se, no entanto, que a nossa história cultural, produzida pela sociedade paraense, vem crescendo, afirmando-se quase numa postura contracultural e amadurecendo, mesmo à margem dos processos oficiais de legitimação. A literatura, a música, a pintura, o teatro, a dança, olhados pela ótica de nossa história sociocultural, ao contrário da visão oficializada, apresentam considerável evolução, guardiães da identidade, situando o Pará como um Estado de grande força nativa de cultura, experimentando verdadeiro renascimento artístico.

É necessário que se redimensionem os fatos de nossa história. O passado é sempre vítima ou glória do presente. Pela visão ideológica de nossa história, nem os mortos sobreviveram. A marca dessa história circulante é a tristeza. E não há empatia nos historiadores com uma história que, nos moldes oficiais, é como alguém a contar as vergonhas da família. Cada capítulo dessa história oficial se torna um compromisso com o engano.

E olhamos esse contexto como quem olha a boiuna, deparando, no meio de uma grande noite, o olhar que nos atrai e, ao mesmo tempo, aterroriza. Na versão oficial, nosso passado conduz, como herói falido, as cicatrizes do colonizador, feito medalhas de que se deve orgulhar. Por esse ângulo, nossa história vai sendo contada, numa paradoxal efeméride de

fracassos. Assim como quem tem uma doença crônica. Política pombalina, ciclo do café, ciclo das drogas do sertão, ciclo da borracha, Cabanagem, evasão de minérios, luta pela terra, devastação da ecologia. A história oficial nos narrou e nos tem narrado como uma história de fracassos. Uma história de perdas e danos. O que não se diz é que essa não é a nossa história, mas, sim, a história do outro aqui: uma história do outro, contada pelo outro, garantida pelo outro.

Exemplo dramático da inversão da perspectiva de análise, com efeito perversa sobre a região amazônica, é o da Cabanagem. O movimento simbolizou a rebelião nativa contra o colonialismo e, no entanto, tem sido apresentado, ao longo de nossa história, como imagem da incapacidade do povo se autodeterminar, significando a inferioridade do colonizado face ao colonizador. A rebelião desdobrou-se desde os inícios de 1820 até aproximadamente 1840, sendo um marco na história revolucionária do Brasil. Através dela, o povo chegou ao poder e nele se manteve algum tempo. Revelou-se o conflito de classes no qual as massas empreenderam lutas em busca de hegemonia, atestando, de modo agudo, o distanciamento entre a classe subjugada de trabalhadores e as camadas da pequena burguesia.

A repressão à Cabanagem já antecipava, em solo paraense, a violência, a ferocidade e a brutalidade que, na atual luta pela terra, alcançam, em nosso Estado, dimensões igualmente trágicas. Foi um típico movimento popular. Sua organização teve formas consolidadas de baixo para cima, pelas massas. Foi um movimento revolucionário em busca de independência, nativo no Pará. No entanto, a história oficial e dita “bem-pensante” sempre a narrou ideologicamente como horda de incendiários, desordeiros, emergentes da plebe, membros de baixa extração social, covardes, assassinos, ladrões, súcia de sediciosos, gente da ralé. Assim, a história colonizadora e preconceituosa via o movimento da busca de autodeterminação de nossa gente no bojo das lutas da independência brasileira. Ao referir-se aos cabanos, como personagens da História, a História oficial não registra sequer seu pensamento. São meras peças. São corpos sem alma. Cabeças sem pensamento. Pura ação física de rebeldia. Seres primitivos para serem temidos e não ouvidos. Vozes sem fala. Assombrações. E a Cabanagem foi reprimida com uma das maiores carnificinas de que se tem notícia em nosso país.

A Cabanagem foi então a culminância de todo um processo de aspiração e luta pela independência brasileira, expressão paraense do desejo nativo de autodeterminação, momento de união de classes subalternas na luta por ideais concretos de libertação. Uma revolução de caboclos, índios, negros e outros componentes da população. Uma revolução movida pelo secreto motor da esperança, cujo combustível foram os ideais da independência brasileira e a necessidade de integrá-los à distante Amazônia.

Durante muitos anos, a Cabanagem foi apresentada, pela ótica oficial, como um movimento da ralé derrotado pelas forças da legalidade. Durante muitas décadas, a comemoração da Cabanagem, em Belém do Pará, por exemplo, foi exatamente no dia da sua derrota. Evidência de uma história vista pelos olhos do outro, pela narrativa do colonizador, ou na cumplicidade ideológica de dominados com a dominação. Enquanto a voz da nossa história, pronunciada por uma fala amazônica, essa, apesar de iniciar agora sua articulação, ainda não se expressa na intensidade devida, embora o recente e louvável processo de celebração resgate a valorização do movimento cabano, ocorrido nos últimos quatro anos.



Romeu Mariz Filho

*A tragédia do Brigue
Palhaço, 1936*

Óleo sobre tela
[Oil on canvas]

127 x 145 cm

Museu de Arte de Belém
FUMBEL–Prefeitura
Municipal de Belém

O que de essencial pode ser destacado, na celebração cíclica da efeméride, que se organiza e promove, no 15 de novembro de cada ano, comemorando a Adesão do Pará à Independência, um ano após a sua proclamação nacional? Que é um fato pitoresco, temário de anedotas, termos aderidos à Independência apenas um ano depois de sua proclamação nacional? Que nosso patriotismo, como certas frutas fora de época, teria custado a amadurecer? Acredito que não! O fato histórico evidenciado denota a relação de dependência colonial.

E pode tornar-se um caso anedótico caso venha a ser visto isoladamente, como componente de um vasto exotismo histórico. No entanto, se ligarmos as circunstâncias de nossa adesão à Independência ao processo de radicalização cabana, então percebemos que a demora na adesão foi o esperançoso desejo de manutenção de dependência colonial da classe dominante, enquanto os ideais de independência, nativo, expressam-se pela Cabanagem, que levou ao extremo esse desejo, tentando conduzir o povo ao poder, estágio a que nem a ideologia nacional da independência ousou aspirar. A adesão do Pará à Independência foi um gesto ligado à independência nacional. A Cabanagem foi um gesto anticolonialista, bus-

cando maior independência regional. E a dura repressão à Cabanagem pode ser vista como gesto precursor de futuras violências do colonialismo interno atualmente em curso.

Desse modo, é possível afirmar que o processo de adesão do Pará à Independência foi uma epifania da esperança. No entanto, um ano após a proclamação nacional, revelou-se um gesto, paradoxalmente, ainda comprometido com a imposição de fora sobre a região. Já a Cabanagem foi o gesto de dentro, expressão nativa de busca da independência mais radical, a partir das circunstâncias da região. E, ainda mais, a repressão ao movimento cabano, esmagado pelas forças legalistas do Império, marca o momento sangrentamente simbólico, dos primórdios do colonialismo interno brasileiro. A região precisava ser mantida em dócil e controlada dependência. A ferro e a fogo.

Hoje, o esmagamento de fora para dentro advém, com outra face, da entrada do capitalismo, das articulações do modo capitalista de produção no Pará e na Amazônia. São formas de violências brasileiras na região, como renovada forma de repressão aos cabanos: a federalização das terras, a implantação dos grandes projetos sem participação aos habitantes da região, a pesca predatória, a mortandade de colonos, a expulsão do homem do campo, a degradação trágica da vida indígena, a devastação ecológica e as formas difusas e dispersas de repressão. São renovadas violências do colonialismo interno, agora transfigurado em uma etapa mais moderna na evolução que o sistema de expansão capitalista assumiu. A terra, hoje, é o porão desse novo “Brigue Palhaço” histórico, carregado de tortura, medo e mortes.

Olhando-se criticamente a realidade regional da Amazônia, percebe-se, então, que o conceito de colonialismo, tão adequado em vários séculos de nossa história, passa a ser substituído pelo de capitalismo. O rosto oprimido de nossa sociedade é visível no rosto do colono, do índio, do camponês, do posseiro, do canoeiro, do pescador. No rosto da Amazônia, enfim.

Armando Queiroz
Mar Dulce Barroco, 2009
Vídeo [Video]
Coleção do artista
[Artist's collection]



Vivemos um período decisivo da incorporação da Amazônia no processo de expansão capitalista do país, no violento processo de ocupação expropriadora que a aliança entre o Estado brasileiro e o capital monopolista está produzindo. Capturada pelos interesses nacional e internacional, a região amazônica tornou-se pasto arável do autoritarismo que transformou o processo de expansão de fronteiras na terra, não como a decantada ampliação do desenvolvimento, mas como saque e expropriação. Fundamentado na captação da mais valia como alavanca de seu impulso dominador, o processo de absoluta exploração do trabalho tornou-se desmedido, reconstituindo todas as escalas da servidão humana. Sob a égide do desenvolvimento nacional, promovem-se a ocupação da terra e a devastação do homem. A expansão das fronteiras traz na bandeira de suas entradas o demoníaco agravamento das tensões sociais. A terra se mercantiliza com sufocação, nos balcões do Estado brasileiro e no guichê do capital monopolista, internacionalizando a região, reduzindo o espaço em que respirava o pequeno produtor e ampliando ao desespero o estado agônico das tensões sociais. Os conflitos entre fazendeiros e posseiros, através dos jagunços, conduzem a violência privada. O Estado brasileiro age coadjuvando essa violência através de seus segmentos, principalmente o poder policial e cartorial. E existem as invasões de posses; o escoraçamento de posseiros a fogo e bala; o desmatamento de áreas; a semeadura de capins daninhos, de avião, para denegrir lavouras; a guerra psicológica precedendo a expulsão de famílias inteiras; a compra de suas terras por preços irrisórios, envolvendo-se nisso fazendeiros, grileiros, jagunços, policiais e oficiais de justiça; a usurpação da terra do índio, além de sua mortandade à bala ou espalhando-se roupas, com moléstias contagiosas, de avião, pelas tribos. É, portanto, num quadro concreto de violência confrontado com a magia da região que, por exemplo, nossa literatura nasce.



Armando Queiroz
252, 2008
Vídeo [Video]
Coleção do artista
[Artist's collection]



A dominação ideológica paralisa como o olho mágico da boiuna. Concebidos no interior da classe dominante, os projetos todos se apresentam como descaracterizados de sua postura de classe, escamoteando, no processo, quem é o expropriador e quem é o expropriado. Sabe-se que o modo de pensar é socialmente aprendido, e a vinculação ao sistema de vida institucional leva o homem a esquemas mágicos, no interior de uma expressão, de uma linguagem também socialmente aprendida. Assim, os produtores de cultura das classes subalternas, em regiões dominadas, tendem a subestimar e desvalorizar o seu mundo e suas formas de expressão; sua vida e o processo de produção cultural, mantido incipiente e marginalizado. Convivendo socialmente em sistemas ou aparelhos produtores de hegemonia, a aprendizagem social termina por ser a da confirmação das hegemonias. A submissão à imposição cultural de esquemas de poder emanados da classe dominante.

Algumas instituições operam no sentido de controle social, justificando e reforçando a imposição cultural. O sistema de ensino é culturalmente alienante. As livrarias são em número exíguo. As bibliotecas, indigentes. A produção editorial, confinada, clientelista e sem influência efetiva na vida cultural da região. A cultura nascente, nesse quadro, salvo exceções, é uma cultura de dependência.

É difícil, portanto, imaginar-se a produção de uma identidade cultural sob os impulsos da dominação ideológica vivida na Região Norte. De que maneira cada região pode servir de campo para a produção de sua identidade, em meio a um contexto que, estruturalmente, se fortalece para negá-la? Que se arregimenta em favor da imposição de padrões e normas de do-

Antonieta Santos Feio
Vendedora de Cheiro, 1947
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
105,6 x 74,3 cm
Museu de Arte de Belém
FUMBEL–Prefeitura
Municipal de Belém

minação? Como garantir o autorreconhecimento, o distanciamento crítico, a consciência social, capazes de promover a identidade, sem contrariar os agentes da dominação ideológica?

Temos pouco mercado para nossos livros. A impressão de uma obra custa mais caro do que nos centros de maior produção. A imprensa tende, por entusiasmo e desejo de propiciar novas tendências, a construir realidades de atividade artística desproporcionais ao que realmente acontece. A angústia de ser atual, de ser contemporâneo das vanguardas, leva a que artistas atuem desvinculados de seu contexto, como sendo participantes de uma suprarrealidade, de uma espécie de realidade irreal, o que concorre ainda mais para o isolamento. Distanciadas dos grandes centros de produção, as regiões recebem moderadamente, e com atraso, o impacto das mudanças tecnológicas, no curso da evolução de sua arte. Pelo isolamento gerado, as regiões agravam sua condição de espectadores do “lá de fora”.

É indiscutível que as mudanças experimentadas pela sociedade reorganizam, no campo artístico, as relações sociais próprias. A crise cultural das regiões termina por advir de causas que não são propriamente estéticas, mas sim do modo como se organizam as relações sociais, comerciais e institucionais entre artistas, divulgadores e o público. Para compreendermos, é necessário que se percebam claramente as contradições entre a política cultural e a política socioeconômica, o modo de relação entre a arte e a sociedade, e, além disso, a própria representação ideológica que os agentes culturais têm dessas relações.

Certamente vivemos uma situação de desigualdade. É uma desigualdade opressora. Recebemos, na história recente, a imposição do capital e do modo capitalista de produção. Sendo assim, o caráter de opressão cultural já não resulta propriamente “de fora”, como na época da borracha, mas instala-se também aqui, em etapas galopantes de implantação. E cria uma cumplicidade nos dominados, que acabam por reproduzir a própria dependência. No entanto, a fuga da dominação só é possível sob o gesto de um distanciamento crítico dessa dominação ideológica. Uma caminhada em busca do autorreconhecimento. Caminhada difícil e complexa. Caminhada em busca da construção de uma identidade social, estruturada paralelamente à consciência social.

Walda Marques
Sem título [Untitled]
da série *Faz querer quem*
não me quer, 2006
Fotografia [Photograph]
60 x 40 cm
Coleção da artista
[Artist's collection]



O sistema escolar, como liderança no processo institucional da cultura, pelos métodos e materiais didático-pedagógicos, nos transforma em “outros” aqui. Nos converte em colonizadores de nós mesmos. Nos domestica ao gosto do “outro”. Um “outro” que também somos nós. Por isso, a questão não é a presença desse “outro” aqui. Mas a falta do “nós” nesse outro. Nesse “outro” que é a nação. Nação que também devemos ser.

Enquanto o sistema de ensino permanecer como reprodutor dessa desigualdade regional, a esperança de se construir a consciência social em torno de nossa identidade permanecerá muito difusa. Não podemos esperar que a região resolva aprender sobre si fora de si. Será em seu meio que se há de formar, historicamente, a consciência regional. No espaço de nossa contradição. No eixo de um desenvolvimento que, sendo expropriador social e economicamente, assim se reproduz no plano artístico-cultural. Culturalmente somos mantidos na condição de reservas, numa estranha modalidade de ecologia cultural, em que se chora pelo que é destruído, sendo que, o que destrói, muitas vezes, é o mesmo que chora. É necessário que, ao se questionar o colonialismo residual e as formas atuais de dominação pelo capital em nossa Região Amazônica, se leve em conta a crítica a um desenvolvimento imposto de fora para dentro, dissociado de seus reais interesses. Que se empreenda o esforço de compreender criticamente as transformações na relação entre os homens, provocadoras da desestabilização social, e as transformações na relação entre o homem e o meio, provocadoras da desestabilização ecológica. Além disso, a violência de hábitos e costumes; a perda da espontaneidade nas manifestações culturais; o desaparecimento de formas expressivas marcantes dessas manifestações; a perda do patrimônio histórico e da memória cultura das comunidades; a adoção e privilégio de padrões e opções de habitação, transporte, geração de energia e ocupação produtiva da terra, dissociados das características ambientais e dos reais interesses da comunidade regional; a já acentuada desvinculação entre a educação e os contextos culturais existentes; a perda gradual das articulações de nossa “fala”, esmagada por uma “linguagem” uniformizadora e dominante.

A situação da fala amazônica sobre a cultura equivale à necessidade das minorias de alcançar, no seu próprio coração, o real sentido de si mesmas. Que possa reaparecer a subjetividade inconformada de que teve que se privar. E isso é fonte de poesia. Que possamos reencontrar, por fala reconvertida em gesto mítico, a amazonicidade na forma de seu conteúdo. O canto estrangulado desse Uirapuru. Desexilarmo-nos de nós próprios. Na Amazônia, vive-se, ainda, de corpo presente, o choque entre a linguagem do colonizador com a fala do colonizado; a linguagem niveladora da dominação que procura recusar a diferença, isto é, a fala nativa; linguagem sobreposta à cultura. Daí a necessidade de uma fala, em que o diferente se afirme como sentimento e pensamento crítico, e a região deixe de ser apenas temário de ilustrações e teorias, passando a ser vista por dentro, como quem olha “da região”, e não como quem, mesmo de dentro, olha “a região”.

Ideias contextuais, com ação reveladora de nossa diferença. Uma diferença presente. Um presente que terá de criar também o seu passado. Visto que o passado que nos legaram originou este presente de negatividades. A história oficial da Amazônia é uma história de fracassos. É a história do “outro” aqui. Uma história do outro, contada pelo outro e garantida pelo outro. Precisamos viver a nossa história por nós, isto é, recontá-la a partir do presente.

Luiz Braga

Tajás, 1998

Fotografia [Photograph]

48 x 60 cm

Coleção do artista

[Artist's collection]

Lise Lobato (p. 76-77)

Facas de meu pai, 2005

Instalação [Installation]

106 facas bainhas [knives]

medidas variáveis

Coleção do artista

[Artist's collection]

Pierre Verger (p. 78)

Port-Belém, Brésil, 1948

Fotografia [Photograph]

49 x 57 cm

Coleção [Collection]

Museu de Arte de Belém

FUMBEL–Prefeitura de Belém

Pierre Verger©Fundação

Pierre Verger

Marcel Gautherot (p. 79)

Homem descarregando juta

no Porto de Belém, 1954

Fotografia [Photograph]

30 x 40 cm

Marcel Gautherot/Acervo

Instituto Moreira Salles

Como o índio de hoje que relese no Porantim a história de sua tribo. Um presente já informado pela amazonicidade. Que pode ser uma história de derrotas, mas não de fracassos. Pois de fracassos é a história que a ideologia dominante tenta nos impor, porque não vê a nossa história, mas a deles aqui. Temos nossa memória coletiva. Ela ainda se reparte como penas de um cocar de distâncias, separadas pelos rios, pelas terras-do-sem-fim, pelo tempo da vida regional. Memória capaz de criar uma amazonicidade que também nos crie, enquanto a criamos.

É necessário que a fala amazônica seja reconhecida como um processo de conhecimento. Na pluralidade de suas manifestações—não apenas em nossa arte folclórica, objeto de admiração curiosa, passatempo exótico, devaneio turístico. Nossa fala deve ser reconhecida como busca e produção de conhecimento. A interpretação que possa oferecer deve impor-se como coisa útil e legítima. A nossa fala deve ser sentida, ao mesmo tempo, como um grande gesto de simpatia pela humanidade.

A fala amazônica sobre a cultura será o homem da região, de modo misterioso e aberto, incluindo-se como ser no mundo, contextualizando-se como ser social. Uma tensão humana para além da cultura. O triunfo da região como realidade exibível, capaz de converter-se em produtora de ação cultural, em que o exotismo ceda lugar à originalidade. Conteúdo essencialmente de emoção, a “poesis” como coisa no mundo, mágica e litúrgica, em que o próprio criador é seu conteúdo.











AS FONTES DO OLHAR

João de Jesus Paes Loureiro



A Amazônia tem sua visualidade marcada por grandes linhas de força como a natureza, as tribos indígenas e sua cultura, as manifestações de arte popular, a arte plumária, a cerâmica, as embarcações, as casas, os rios, as ruas. Uma visualidade agônica, temário de elegias, atravessando um permanente processo de descaracterização, pela entrada desse visual imposto pela cultura de massa, industriada na região pelo capitalismo englobante, que, além da padronização de efeitos visuais dados pelos novos materiais e pela eletrônica, inclui as largas solidões visuais das queimadas, após o rubro e a cinza do fogo e da fumaça. Um presente que existe como instância do fim, a cultura regional vive sob a signa da perda, e a consciência dessa perda ainda é a que possibilita a reflexão capaz de reinstalar possíveis rumos alternativos ao processo da cultura local diante disso.

A plasticidade visual na Amazônia, decorrente da criação de “artesãos” da cor, é um caso de dissonância face aos cânones estabelecidos como norma da pintura atual, pela ideologia dominante. Mais precisamente, trata-se de uma forma de distorção. O desenvolvimento de um processo criador em desacordo com os ideários estéticos em vigor. A impossibilidade de seu enquadramento nas correntes estéticas oriundas da ideologia dominante e nas regras que por elas são formuladas ou impostas, configura a sua expressão como sinais manifestos de “distorções significantes das normas em vigor” (France Vernier, “L’écriture et les textes”).

Este texto que visa formular algumas ideias sobre a visualidade amazônica proveniente de seus coloristas e desenhistas populares não poderia deixar de reconhecer uma certa relação genética desse cromatismo com a natureza, com essa experiência do olhar que marca o homem da região numa terra tropical contrastante em sua monumentalidade. Quem caminha na mata ou navega pelos rios sente a experiência do choque, quando em meio à

Marccone Moreira
Equador e Tordesilhas, 2011
Madeira de carroceria
e parafuso
[Truck body wood and
screws]
224 x 236 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

regularidade do verde surgem, de repente, frutas de cores ostensivas ou pássaros de radiantes penas; quando no curso pardacento do rio, pescam-se peixes de coloridas escamas ou de pele manchada por cores intensas. Maracujás e uxis boiam nas marés. Marrons cupuaçus e amarelos abius rolam caídos no capim. Araras e uirapurus estrelam no ar suas penas policrômicas. Assim, para se compreender o cromatismo das pinturas populares (artísticas ou não) na Amazônia, é necessário reinocentar o olhar. Da natureza vem o sentido de plumagem na combinação surpreendente das cores, como, também, dos peixes ornamentais provém a familiaridade com a surpresa cromática. É o paraíso das cores primárias: o vermelho, o azul, o amarelo. E dos contrastes cromáticos chapados. A glória do sensível desmedido. O mundo dos objetos revestidos pelas cores do afeto: o prazer de colorir. E as coisas são coloridas como recebendo um vestuário. E, com isso, a posse pela cor.

São marcas de passagem de um povo que olha. Revelam a insurreição contra a regularidade aparente do verde e do barrento. A escrita do homem sobre o universo, numa visualidade lírica, pois estabelece um acordo do homem da região com o mundo, e do mundo consigo mesmo. Formula o pacto elementar entre a essência e a aparência. É uma visualidade que indicia a ocupação da solidão, horror ao vazio. As cores se apoderam-se de todas as superfícies postas ao dispor do homem. E ele joga com as cores criando a sua humilde, mas berrante natureza humanizada, marcada de tonalidades fortes e agressivos contrastes. Como a epiderme exterior de um desejo de retirar tudo da uniformidade. Uma ânsia de diferença. O gosto pelo particular, numa região de universalidade.

Essa visualidade contraria as normas estéticas aceitas e promovidas pela ideologia dominante quanto às relações cromáticas, ao equilíbrio das cores, às projeções idiossincrásicas de grupos sociais ou de pessoas. Questiona o efeito da pintura “erudita”. A contravenção está no fato de que torna expressiva uma visualidade que não se integra as normas do “bom gosto” estabelecido pela classe dominante. Uma visualidade produzida espontaneamente, como gesto de incluir a emoção humana profunda e visível na superfície das coisas. O mundo como um teatro de cores. Com forte nota de primitivismo, como nas fachadas das casas, por onde berram os mais surpreendentes arranjos cromáticos, como o verde/azul, o róseo insistente ao lado do amarelo mais solar, o mais transgressor lilás ao lado do marrom. Há uma precipitação de contrastes em muros e paredes, em barcos e letreiros. As nuances, as transições gradativas não existem. A relação combinatória é quase sempre traumática. Apenas o branco estende um contraponto suavizador, espumas de rio entre o barrento e o verdoengo. É, portanto, uma visualidade insurrecta. Um berro que se mostra como individualidade humanizada, na vastidão dos sem-fins. À semelhança de tatuagens, são inscrições no corpo do amor, naquilo em que o homem deposita seu afeto: a casa, o barco, a propriedade, enfim.

Nota-se a insistente inclusão de uma presença humana, do mundo dos homens, rastros das mãos e do trabalho, em uma paisagem na qual o homem não se reconhece necessário, e sobre a qual não sente plena realidade de poder. Nela o homem ostenta sua presença de forma berrante e em festa, como quem, nos territórios da solidão, fosse deixando os sinais de sua persistente passagem. O branco adquire o intenso valor plástico de uma elevação à cor. O verde é que passa à função de base, de não-cor, o novo branco. Enquanto o verdadei-

ramente branco tem a sua epifania cromática, como na roupa carismática do boto, ou nas bandeiras desfraldadas nas procissões fluviais, ou na moda.

Há, inegavelmente, um gosto pela simetria, que traduz meros limites de espaços entre as tonalidades relacionados em tensão harmônica, num geometrismo simplificador. As próprias coisas (fachadas, bares, placas, bandeiras etc.) tornam-se suportes de cores. Um espaço pictórico a ser preenchido. A reelaboração da natureza sob o prisma de suas cores básicas como se o homem, diante da exuberância tropical, do seu teatro de cores, em sua tipicidade, buscasse a síntese, a redução ao essencial, ao elemento universal.

Um conjunto característico na visualidade amazônica é formado pelos barcos. É a dança das cores. As embarcações, na região mapeada de rios, assumem as mais diferentes funções de sobrevivência, transporte e lazer. Em meio a isso, a função estética adquire realce pelo especial colorido da pintura dos cascos ou, quando é o caso, das velas. É o barco-casa, o barco-alcova, o barco-altar, o barco-armazém, o barco-caminho. Guardando as características de gosto decorrentes de cada região em que são fabricados, há, por exemplo, os de Abaetetuba, que são dominados pela presença do branco, secundado pelo azul e o vermelho; os da Vigia, as vigilengas, com predomínio do verde e do vermelho. Pelo sentido estético que marca essa pintura, os barcos, na Amazônia, são como telas moventes, boiando ao longo dos rios. Elas levam a marca da região mais do que do pintor. Mas reforçam a recepção do barco como objeto estético, signo-objeto à flor das águas, admirado nos portos e ao longo dos navegáveis rios. Há certo hedonismo estético nesse procedimento colorista nos barcos e, como tal, é recebido espontaneamente pelos habitantes ribeirinhos ou das cidades. Quando se reúnem, em grande número, seja no porto típico do Ver-o-Peso de Belém, seja no porto de Santarém, seja no da Vigia, transformam esses locais em pinacotecas flutuantes. Estetizam a paisagem numa estética aberta, permutacional, possibilidade inesgotável de combinações aleatórias. Um exemplo é o das “procissões fluviais”, quando, pelos rios ou igarapés, deslizam os floridos barcos andores, conduzindo a imagem do santo padroeiro, seguidos de vários barcos policromicamente embandeirados, levando em seu bojo a banda de música, ou alvos anjos, ou coloridas promessas e ex-votos, ou promesseiros vestidos liturgicamente, ou piedosos fiéis. Por outro lado, após o “happening” das chegadas e partidas, transformam-se em salões de arte navegantes pelos rios expondo-se em curtas temporadas em cada porto, para onde atraem a curiosidade geral. São objetos plásticos boiando, bubuiando, rearranjando continuamente a paisagem, imprimindo a marca da criatividade do homem no horizonte dos rios e baías vazantes e preamares. Um museu verdadeiramente aberto, rico de possibilidades combinatórias. A página do gênese das formas ainda por ser escrita. E, mesmo assim, escrevendo-se.

Se nos barcos o pintor não se reconhece artista produtor de beleza e não assume a autoria de seu trabalho, o mesmo não acontece com o pintor de letras. O “abridor de letras”, como gostam de se autointitular. São especialistas em escrever nomes nas embarcações, nas casas comerciais, nas tabuletas do comércio, trabalhando para um mercado e apresentado intuitiva marca publicitária. Dele a letra nasce como “poiesis”, como mundo feito. São signos que mantêm uma configuração significativa própria em que a letra é letra como unidade de um letreiro, e é objeto estético autônomo, no sentido em que, exibindo-se como signo múltiplo

e aberto, condensa sobre si mesmo as atenções do receptor. São letras-telas que, feito espaço pictórico mítico, podem conter dentro deste, tanto um adorno geometrizzante, como uma paisagem desenhada. Assim, tanto remetem ao contexto frasal em que se veem inseridas numa função comunicante, como retêm a mensagem em si mesma. É a letra-signo-objeto, numa verdadeira epifania. Letra que pode ser tela, cenário, guardiã da natureza, suporte plástico do mundo. A letra como alegoria. A letra como mito. Diminuta catedral barroca, a e letra beira o kitsch. Mas não resvala. Vocabulário para os olhos, seu sentido é o da práxis informativa. Mas uma práxis também poética. Como nítida metáfora do barco, a letra leva em seus tombadilhos e porões uma densa carga de figuras, signos, paisagens. Os sinais do mundo. A função comunicativa alterna-se com a função poética, tanto é capaz de passar adiante como reter em si a mensagem. Letra que é passagem para o outro e letra narcísica. Desejo de comunicar e objeto de contemplação. Corpo de tatuagens. Celebração do imaginário. Fulguração. Não é propriamente letra de escrever, mas letra em que se escreve. Letra desalfabetizada na função não discursiva de suporte de cores.

A visualidade amazônica celebra a glória do olhar. A cor faz-se participante do brilho das coisas. Torna-se uma poética em festa, pois engendra um constante jorrar de signos e emoções. É a vida florescente ao lado da vida natural marcada pela ideia de incompletude. Uma forma de beleza que se realiza no olhar que estranha o mundo. O imprevisível apreendido. O mundo percebido pela cor primordial, e expresso numa forma de distorção das normas estéticas dominantes. Um lírico retorno às fontes do olhar.



Grupo Urucum
Divisória Imaginária, 2003
Vídeo [Video]
Coleção dos artistas
[Artists' collection]

Veio Clara. Clara não era namorada, era diferente.

Alfredo já compreendia mais as coisas.

Por onde andava era sempre espalhando seu sorriso. Quando apanhava água no poço, empurrava montaria, em pé, em riba do banco do casco, se podia ver aqueles braços, aquele corpo vigoroso. Às vezes vinha, no inverno dentro d'água. Chegava rindo, água até os joelhos, o vestido ensopado, batataranas e mururés pelos cabelos, e sanguessugas nas pernas. Mergulhava com os curumins nas valas e montava no boi, batendo com um ramo de algodoeiro nos quartos do animal. Ia de montaria para a baixa do teso, se punha em pé e da montaria mesmo apanhava os gogós maduros. Uma vez quase um jacaré ia pegando ela no meio do rio. Gostava do verão, mas o inverno era que a encantava, as águas lhe faziam mais alegre, mais doida, andando em montarias, pescando jijos para isca, jogando farinha para os matupiris que boiavam na porta da sua barraca, apanhando flor de mururé que desabrochava linda dentro d'água, para pôr ao pé de S. Pedro no oratório.

(...)

Tudo para ela era como se comesse uma fruta muito saborosa, meio ácida, com o sumo escorrendo pelo canto da boca. Ele a viu comendo um taperebá perto do poço. Os dentes de Clara deixavam a marca na polpa da fruta e riam com os fiapos do taperebá. A boca úmida devia estar doce como a fruta. As frutas pareciam ter aparecido no mundo para terem o prazer também de ser saboreadas por Clara. As frutas eram mais gostosas comidas por ela, partidas por aqueles dentes.

(...)

Mas uns tempos fazia que Clara não vinha. Ouviu também uma tarde, sua mãe, conversando com o Major Alberto: está aí o que Clara foi fazer no Araquicaua. Uma menina que sabia nadar tão bem! Também ali é arriscado. Ali jacaré boiou a uns metros de mim. A salvação foi a beira, perto...

— Quem, mamãe? Perguntou Alfredo, assustado.

— Clara, meu filho.

— Que foi?

— Enterrou-se ontem na Laranjeira.

— Clara? Clara, mamãe?

Mas sua mãe teve que enxotar uns patos que se aproveitavam da porta aberta. Não respondeu mais nada. Nem podia talvez responder. Ele mesmo sentiu até medo de perguntar de novo. A pergunta voltou para dentro de si e ficou para sempre. Nunca mais quis tocar no assunto. Dona Amélia não gostava de recordar histórias de afogados.

Sua mãe lhe dera a entender que era proibido perguntar e sua curiosidade de menino que tanto se excitava com as proibições se escondeu na sua esperança de ver um dia Clara estendida de novo na cama. A todo momento podia aparecer, podia vir dos campos com a cuia cheia de murucis. Aparecer nas grandes chuvas, entre os matupiris e os mururés.



Elza Lima
Sem título [Untitled], s/d
Fotografia [Photograph]
41 x 50 cm
Coleção da artista
[Artist's collection]

Vir pela água com o vestido pesado, as sanguessugas agarradas nas pernas, com o sorriso cheirando a bacuri e a boca cheia de resina. Poderia Clara ficar reduzida a uma caveira? Era possível a caveira do seu Cristóvão, a gente via-a já sob a pele. A dele, Alfredo, mesmo vista na sombra a parede—via uma forma vaga de esqueleto. Mas Clara? Para onde teria ido o riso dos dentes de Clara? Sonhou: clara, com os pés n'água como raízes e pelo corpo nu as frutas nasciam já maduras, amarelinhas. Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço. Quanto mais apanhava fruta do corpo de Clara, mais nascia fruta. Clara ou a morte de Clara tinha de ficar mistério dentro de Alfredo. (...)

CLARA, AS FRUTAS E O MISTÉRIO DE CLARA—Dalcídio Jurandir

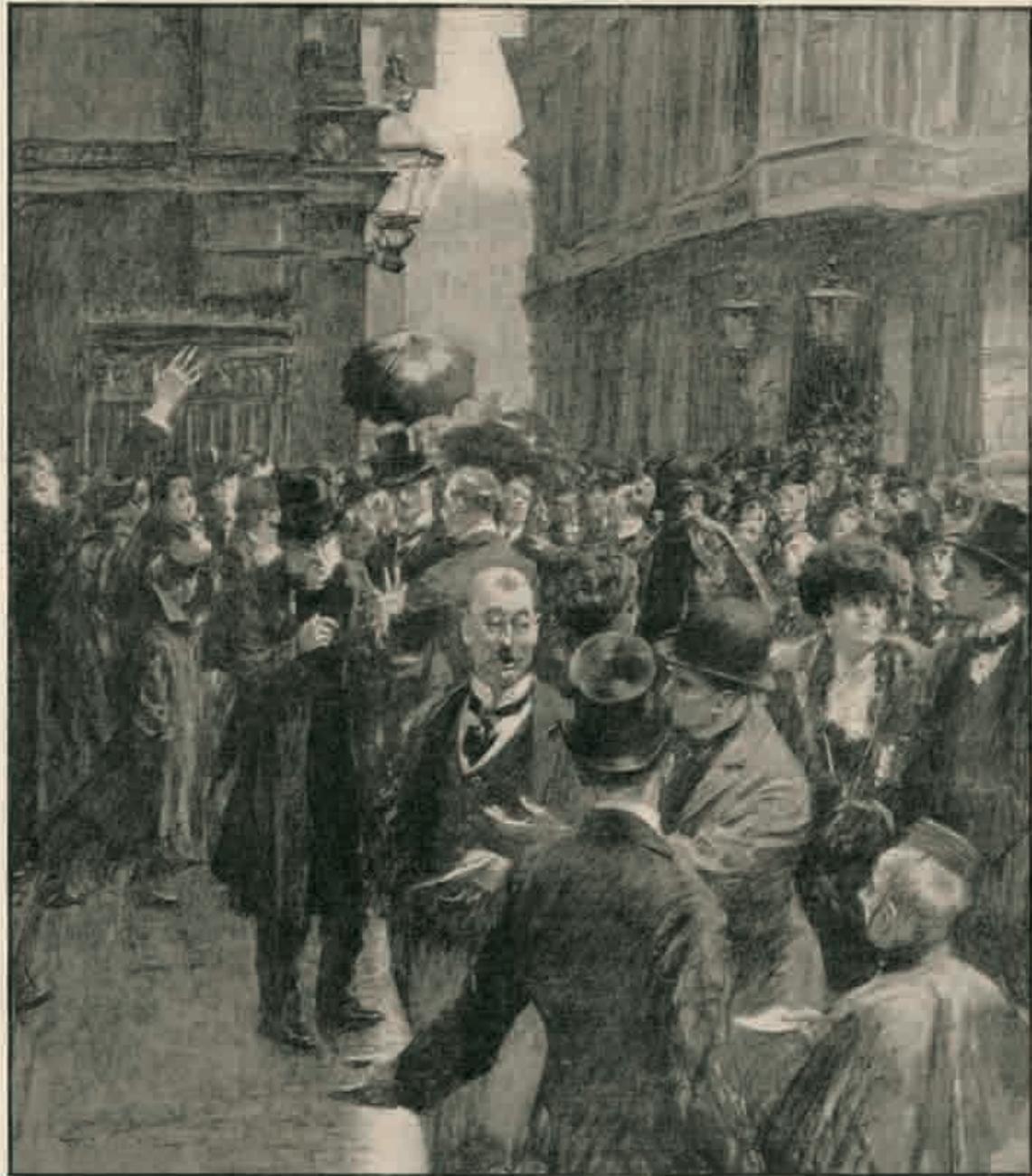
THE GRAPHIC

AN ILLUSTRATED WEEKLY NEWSPAPER
PUBLISHED BY THE GRAPHIC COMPANY, LIMITED, 15, ABchurch Lane, E.C. 4, LONDON.

No. 100—Vol. LXXVI
Published on 4th Street

SATURDAY, APRIL 9, 1910

PRICE SIXPENCE
No. 100—400



MAMMON! THE RUSH FOR RUBBER SHARES: A SCENE OUTSIDE THE STOCK EXCHANGE

The rush for rubber shares has produced a "boom" which is probably unique in the history of the stock exchange. Over 100 million companies have been formed in the last six months, and the shares of some of 100 have advanced at a premium of over 2,000 per cent. The speculation fever has spread to all corners, and nations get acquainted with such an exhibition of money-making. It is a great time to be in the market for a while.

DRAWN BY HERBERT HODGKINS

A ECONOMIA DA BORRACHA E A CONQUISTA DA AMAZÔNIA

João Pacheco de Oliveira



O primeiro censo realizado no Brasil, ocorrido em 1872, nos fornece evidências quanto à presença indígena no Brasil durante o Segundo Reinado. Ao contrário da crença propagada pelo indianismo e transformada em política pública pelos governos provinciais, o censo demonstrou o não desaparecimento dos indígenas na costa atlântica. Em alguns estados como o Ceará, os indígenas chegavam a representar 10% da população total. Na Amazônia os resultados do censo apontavam uma distância ainda maior entre os dados estatísticos e a consciência da elite imperial. O censo nacional de 1872 indicava claramente que 64% da população do Amazonas era classificada como caboclos (isto é, índios e seus descendentes).¹

Na Amazônia, mesmo um autor como Tavares Bastos, que considerava os indígenas uma “raça decaída” e preconizava a miscigenação (biológica), o livre comércio e o trabalho assalariado como mecanismos para aperfeiçoamento da população autóctone, citava dados que contradiziam sua visão sobre a pouca importância dos indígenas naquele contexto. Segundo ele, na década de 1860 haveria cerca de 17 mil índios “vivendo em tribos” (isto é, de forma autônoma) nas planícies do Alto Amazonas (Bastos 1937:357), o que se aproximava bastante da população da região na época.

Até o início do ciclo da borracha, que no Amazonas ocorreu entre 1870 e 1911, o índio ainda era maioria. Antes do último lustro do século XIX, a atividade seringueira não representava grandes rupturas em relação ao modo de colonização vigente desde os alvares do século XVII, com as expedições para coleta de “drogas do sertão”. Inclusive o índio continuou a ser a mão de obra básica nos primeiros seringais no Baixo Amazonas.

Embora alguns autores (como Moreira Neto, 1988) atribuam principalmente à política assimilacionista do Diretório dos Índios a transformação da população autóctone de maioria em minoria, isto não é de maneira alguma correto. Os cenários apresentados pelos viajantes, com os seus relatos e paisagens, mostra a predominância da presença indígena, o que o censo de 1872 veio ratificar.

Jornal *The Graphic*, 1910
A corrida pelas ações
da borracha
[The rush for rubber shares]
Coleção particular
[Private collection]

Ronaldo Moraes Rego
Semente I, 1986
Técnica mista sobre tela
[Mixed media on canvas]
130 x 130 cm
Espaço Cultural
Casa das 11 Janelas

Se hoje há uma tendência a falar da Amazônia como uma unidade, é importante ter claro as enormes diferenças históricas em termos de modalidades de colonização e de densidade demográfica. Enquanto o censo de 1872 atribuía aos indígenas quase 64% da população do Amazonas, no Pará e em Mato Grosso os números são muito contrastantes, respectivamente de 16,2% e 14,1%, refletindo uma ocupação mais antiga, incluindo atividades agrícolas e de mineração. Os dados demográficos apresentados para o Maranhão, local onde existiu uma forte cultura do algodão realizada em *plantations* e com mão de obra de escravos africanos, e Goiás, em função da procura desde o início do século XVIII de minérios preciosos, são ainda mais discrepantes em relação aos do Amazonas, indicando que os indígenas se limitariam respectivamente a 3,5% e 2,6% da população total destas províncias.

A extraordinária expansão da atividade de extração da borracha pelo vale amazônico, ocorrida no final da década de 1870, foi sustentada pela demanda crescente e pelos altos preços do produto no mercado internacional. Todo o processo foi comandado de Londres e Nova York por agentes financeiros, que estabeleceram seus representantes em Belém e Manaus, cujas casas exportadoras controlavam uma miríade de rede de créditos, que se estendiam aos mais distantes seringais do Madeira, do Purus e do Alto Amazonas.

A diferença radical, contudo, residia na escala e na modalidade de articulação comercial em pauta (casas aviadoras e bancos estrangeiros), o que implicava em uma pressão muito distinta em termos de volume da produção, intensidade do trabalho e extensão das áreas afetadas. Para responder a uma demanda crescente e a preços em elevação, foram trazidos para a Amazônia milhares de nordestinos, que seriam transformados em coletores de bor-



Ernst Lohse

Depósito latex, s/d

Fotografia [Photograph]

18 x 24 cm

Arquivo [Archive] Guilherme de La Penha

Acervo [Collection] Museu Paraense Emílio Goeldi

Certificado de ações da Companhia Brasileira de borracha De Mello, 1904
[De Mello certificate of shares—Brazilian Rubber Company]

Coleção particular
[Private collection]

THE DE MELLO BRAZILIAN RUBBER COMPANY

INCORPORATED UNDER THE COMPANIES ACTS 1882 TO 1900

Capital £495,000.

ONE SHILLING
225,000

DIVIDED INTO
225,000 PARTICIPATING CUMULATIVE PREFERENCE SHARES OF £1 EACH, N^{OS} 1 TO 225,000
AND 270,000 ORDINARY SHARES OF £1 EACH, N^{OS} 1 TO 270,000

SHARE WARRANT TO BEARER FOR
1 PARTICIPATING CUMULATIVE PREFERENCE
SHARE OF £1.

TITRE AU PORTEUR DE
1 ACTION PRIVILEGIEE CUMULATIVE DE
£1 STERLING

Numbered

51277

This is to Certify that the Bearer of this Warrant is the Proprietor of 1 fully paid up Participating Cumulative Preference Share of One Pound Sterling numbered as above in the Capital of THE DE MELLO BRAZILIAN RUBBER COMPANY, LIMITED, subject to the Regulations of the Company for the time being.

Il est par ces présentes Certifié que le Porteur du présent Titre est propriétaire de 1 Action Privilegiée Cumulative entièrement libérée de £1 Sterling portant le numéro indiqué et déposée au Capital de THE DE MELLO BRAZILIAN RUBBER COMPANY, LIMITED et soumise aux Règlements de la Société en vigueur à toute époque.

Given under the Common Seal of the Company this 22nd day of JANUARY 1907

L. Walter

Secy Secretary

DIRECTORS

3214

THE DE MELLO BRAZILIAN RUBBER COMPANY, LIMITED.

TALON FOR FRESH SUPPLY OF COUPONS FOR SHARE WARRANT TO BEARER REPRESENTING ONE PARTICIPATING CUMULATIVE PREFERENCE SHARE. THE BEARER OF THE FOREGOING WARRANT SHALL RECEIVE IN EXCHANGE FOR THIS TALON A FRESH SUPPLY OF COUPONS WHEN THESE WARRANTS HAVE ALL VALUED OFF.

SHARE WARRANT FOR PARTICIPATING CUMULATIVE PREFERENCE SHARE

3214

TALON POUR OBTENIR UNE NOUVELLE FEUILLE DE COUPONS POUR EN TITRE AU PORTEUR REPRESENTANT UNE ACTION PRIVILEGIEE CUMULATIVE. LE PORTEUR DU TITRE D'ORDRE RECEVRA EN EXCHANGE DU PRESENT TALON UNE NOUVELLE FEUILLE DE COUPONS QUAND CELLE AFFRANÉE A CE TALON SERA ENLACÉE.

racha mediante esquemas de trabalho compulsório (a escravidão por dívida e o monopólio comercial do barracão).

A mão de obra garantiu essa produção não decorreu de qualquer política oficial de estímulo ou fiscalização desse processo. Foram milhares de brasileiros pobres, recrutados no interior do nordeste, em regiões afetadas pelas secas, que foram transformados em cabeças de frente e suporte básico desta expansão (Furtado 1969; Benchimol 1965). A busca do látex, o “ouro negro”, levou os seringueiros a penetrar no mais recôndito da floresta, entrando em conflito com as populações indígenas que ainda ali mantinham suas formas próprias de vida e uma relativa autonomia face aos comerciantes e aos caboclos ribeirinhos.



Para esta nova modalidade econômica o indígena foi apenas um empecilho, a ser tratado (paradoxalmente) como um invasor, um perigoso intruso a ser expulso para bem longe. O seu extermínio, através de expedições punitivas chamadas de *correrias*, representava de fato uma solução mais corriqueira para o problema. Foi através da capilaridade dessa imensa rede de créditos que comandava um enorme exército de homens que os *índios bravos* que habitavam a Amazônia—e que constituíam a maioria daqueles 800 mil estimados—tiveram as suas terras atravessadas pelas *estradas* de seringa e invadidas por *colocações* de seringueiros. Foi nesse processo que desapareceram inúmeras etnias, dadas como extintas no início do século XX.

Mesmo mais tarde, nas áreas de rentabilidade comparativamente menor e que implicavam em maiores custos de transporte, os índios continuaram a ser importantes na extração de borracha, sobretudo nos chamados *seringais de caboclo* (Pacheco de Oliveira 1979). Outros povos, como os Ticunas, os Caxinauás e os Miranha, foram incorporados como trabalhadores pela frente extrativista, funcionando como mão de obra essencial tanto para a coleta do látex quanto para as atividades de apoio (remeiros, guias, trabalhos agrícolas etc.) no seringal. Se escaparam de um extermínio imediato, passaram a sofrer uma forma de escravidão ainda mais arbitrária e brutal do que aquela imposta aos seringueiros brancos, com profundas repercussões sobre a sua cultura, formas de sociabilidade e volume demográfico (Pacheco de Oliveira 1988; Aquino/Iglesias 2010).

Nota

¹ Embora o uso atual do termo caboclo tenha hoje em dia uma carga étnica menos acentuada, não trazendo uma associação tão imediata com indígenas, é importante lembrar que assim não ocorria no século XIX. Assim, na tradução francesa do censo de 1872 é claramente distinguido o caboclo (traduzido por “indien”, isto é, índio) do mestiço (que no censo é referido por “pardo” e traduzido para “métis”).

Márcio de Souza
Galvez-O imperador do Acre, 1976
Livro [Book]

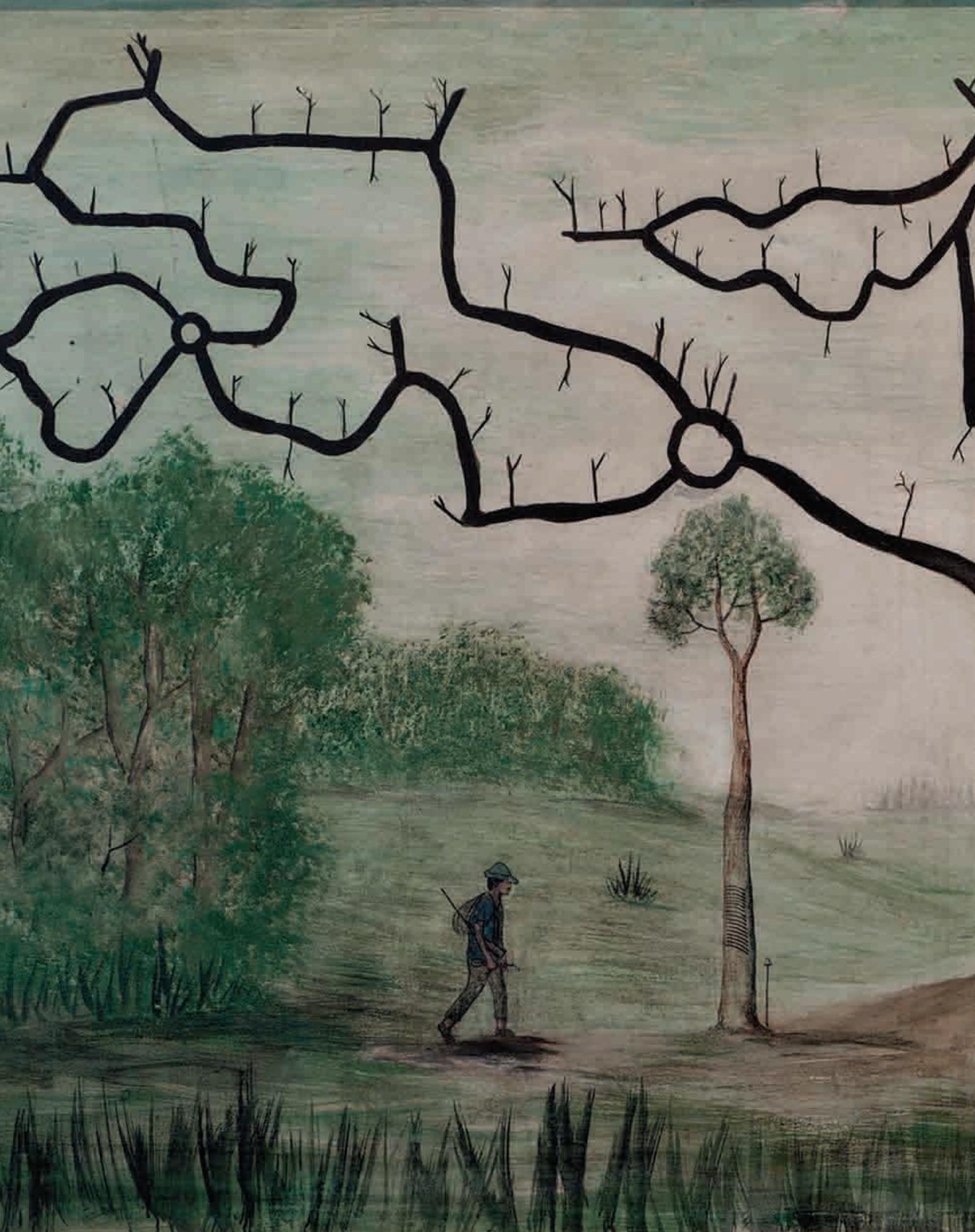
Ueliton Santana
Logomarcas: Signos figurativos, 2010
Fotografia [Photograph]
Coleção do artista
[Artist's collection]

Adalberto, príncipe da Prússia
Skizzen zu dem tagebuche Von Adalbert Prinz Von Preussen, 1842-1843
Litografia [Lithography]
53 cm
Fundação Biblioteca Nacional

Helio Melo (p.92-93)
Estradas de seringas, 1984
PVA sobre compensado [PVA on plywood]
220 x 110,5 cm
Coleção [Collection]
Fundação Elias Mansour











A TANGÍVEL HERANÇA DE UM PERÍODO EFÊMERO

ARQUITETURA DA BORRACHA NA REGIÃO AMAZÔNICA

Jussara Derenji

As possibilidades de exploração comercial da borracha começaram a ser cogitadas a partir do século XVIII quando pesquisadores europeus apresentaram na França as primeiras comunicações sobre o potencial do material. Apesar de utilizada pelos índios amazônicos desde o período pré-colombiano, a borracha só se tornou conhecida para uso amplo no início do século XIX, quando começam a ser fabricados artefatos europeus como sapatos, vasilhames e roupas impermeabilizadas. Desde 1800, o Norte do Brasil exporta garrafas e sapatos de borracha para os Estados Unidos e a Europa. O interesse internacional pelo produto iria aumentar consideravelmente depois de 1830-1840 em decorrência da descoberta de seus novos usos.

A forma de obter a borracha era primitiva e relativamente simples. Por meio de incisões nos troncos de árvores da *Hevea Brasiliensis*, a seringueira, que crescia livremente na floresta amazônica, obtinha-se a seiva, ou látex. Submetida a processos rudimentares de defumação, a borracha bruta transformava-se em bolas consistentes que podiam, então, ser transportadas e comercializadas. O aumento progressivo da procura pelo látex fez com que, em um curto período, da segunda metade do século XIX às primeiras décadas do século XX, a busca de concentrações da árvore fizesse os coletores avançarem por uma enorme extensão territorial para conseguir novos pontos de extração. O coletor da seiva (o seringueiro) deslocava-se diária e solitariamente, em um longo percurso em geral com forma elíptica, a estrada da borracha, recolhendo o produto das incisões. Enquanto ele era submetido a essa rotina de isolamento físico, desgaste e trabalho duro, o seringalista, proprietário do seringal, raramente permanecia na zona de coleta ou mesmo próximo a ela. O rápido enriquecimento dos proprietários, e também da vasta gama de intermediários, os situa nas cidades, em especial nas capitais Belém e Manaus, que se modernizam a partir de 1870. Os aviadores, como são denominados os indivíduos que levam todo o tipo de produtos para os seringais, os comerciantes do meio urbano, os banqueiros, os funcionários das empresas fornecedoras e concessionárias de serviços, além de outros profissionais especializados, formam nova camada social que ocupa com desenvoltura cidades rapidamente dotadas de ruas pavimentadas, iluminação e transporte públicos, coleta de lixo, sistema de esgotos e outros melhoramentos. Esta modernização repentina e veloz seria freada pela queda brusca dos preços da borracha amazônica nos mercados internacionais a partir de 1911. A aclimatação e o plantio sistemático de árvores de seringueira amazônica na floresta asiática, com a consequente baixa nos preços do produto bruto, põem fim ao sonho de riqueza e luxo que perpassara a região Norte do Brasil por algumas décadas.

Marcel Gautherot
Theatro Amazonas,
Manaus, AM, c. 1966
Fotografia [Photograph]
30 x 40 cm
Marcel Gautherot/Acervo
Instituto Moreira Salles

A arquitetura desta fase econômica seria sua herança mais perene e tangível. Os exemplares preservados demonstram a escala de interesses do período. Do abrigo rústico do seringueiro, denominado tapiri, restam apenas fotografias. O sistema construtivo era muito simples, resultando em uma construção em palha, geralmente fechada em apenas um lado por esteiras trançadas. Neste ambiente único e sem mobiliário, o seringueiro dispunha sua rede, a balança para pesar a borracha e seus poucos pertences pessoais. As sedes de seringal eram, em geral, prédios feitos em materiais perecíveis como madeira e palha. A residência do proprietário das terras, na maioria das vezes um simples barracão, era ao mesmo tempo depósito da borracha a ser embarcada, ponto de troca com os aviadores ou regatões e loja, onde os empregados e coletores eram obrigados a adquirir os produtos para sua sobrevivência. Construído em madeira e com raras exceções em alvenaria, o prédio principal não se equiparava, porém, ao luxo e à sofisticação das residências urbanas da época.

As cidades, sobretudo as capitais, serão o local privilegiado em que a arquitetura mostra a influência de novos padrões construtivos e de gosto impostos pela riqueza da borracha. Belém possuía, desde o século XVIII, uma arquitetura monumental constituída de igrejas, conventos, palácios e prédios governamentais que se distribuíam por conjuntos organizados em torno de grandes áreas abertas. Embora tivesse recebido profissionais estrangeiros, como Sturm, Gronfelt, Sambucetti e outros, estes imponentes prédios, em sua maioria, tiveram o traço ou a atuação de um italiano, Antonio Landi (1713-1791). Manaus, capital do Amazonas, tornou-se cidade em 1848, e por algumas décadas ainda sua arquitetura permaneceria sem destaques, a mudança de padrões sendo, portanto, mais marcante na sua malha urbana em expansão. O aumento populacional das capitais nortistas nos anos da borracha foi de mais de 150%. As cidades experimentaram, até a metade do século XIX, uma expansão territorial pequena. A existência de cursos d'água tornava o traçado urbano irregular e interrompido por zonas alagadas. A partir dos anos 1870-1880, o aumento da população e o enriquecimento de camadas significativas dela fazem surgir novos bairros, alguns planejados, que



Ernst Lohse
Seringueiro 2, s/d
Fotografia [Photograph]
18 x 24 cm
Arquivo [Archive] Guilherme
de La Penha
Acervo [Collection] Museu
Paraense Emílio Goeldi

incorporam uma infraestrutura moderna. Acentua-se uma dicotomia que reflete diferenças sociais e econômicas que a economia da borracha favorece. A população pobre é afastada dos centros e continua a erguer casas precárias em madeira, adobe e palha nas zonas baixas, alagadas e insalubres. Esse isolamento de indesejáveis era completado pela criação de prédios públicos especializados. A pobreza, a doença e a loucura foram segregadas em asilos, orfanatos, hospitais e hospícios, conformando uma moldura adequada à nova burguesia.

É marcante a ruptura com os padrões de arquitetura coloniais, com o abandono de modelos, materiais e formas construtivas da herança portuguesa como os sobrados azulejados, as casas geminadas e sem jardins. Em substituição aos projetos de igrejas e palácios do século XVIII, observa-se a construção dos imponentes prédios de serviços públicos já citados, além de escolas e bibliotecas. Serviços de incineração de lixo, água, esgoto e iluminação recebem prédios próprios; os portos são reestruturados. O transporte urbano com bondes e o intermunicipal com trens exigiam prédios específicos, motivando compras no exterior de estruturas metálicas.

O consumo ampliado faz com que sejam construídos mercados, também eles sofisticadas estruturas metálicas, e lojas na tipologia dos grandes magazines europeus. Os nomes valorizam as relações com a França: Au Palais Royal, Paris n'América, Louvre, Bon Marché, Maison Française. Na fotografia, predominam as denominações alemãs: Krause, Engelhart, Weigand. A arquitetura traduziria essas preferências pelo ecletismo.

Belém antecipa-se erguendo, dos anos 1870 em diante, prédios que se transformariam em símbolos da arquitetura do período, dentre eles o imponente Teatro da Paz, inaugurado em 1878. As grandes transformações se dariam, no entanto, no final do século XIX e início do XX. Além da aceleração de novas construções governamentais, comerciais e residenciais, observa-se uma renovação, interna e externa em alguns casos, de prédios como igrejas e palácios oitocentistas. Mesmo o teatro, construído vinte anos antes, é totalmente reformulado em 1904. Pode-se relacionar o ponto de inflexão deste impulso decorativo com a chegada de artistas italianos para a reforma da catedral de Belém em 1886, completando trabalhos contratados desde 1869. Os principais artistas decoradores foram Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, que trariam, até 1900, outros profissionais, como escultores, pintores, estucadores, mestres de fachada, que se espalhariam pelas obras de Belém e na região. Além da Catedral, De Angelis e seu grupo fizeram a nova decoração interna do Teatro da Paz, que receberia alterações na fachada no início do século XX. O Palácio de Governo, projeto de Landi, recebe mudanças internas com decoração do francês Joseph Cassé. Associando-se ao brasileiro Crispim do Amaral, com quem já havia trabalhado em Belém, o grupo italiano foi encarregado da decoração do Teatro Amazonas de 1896. Nas capitais, foram erguidos prédios ecléticos, como o Palácio de Justiça de Manaus e a Alfândega e, em Belém, a Intendência Municipal, o Instituto Lauro Sodré, a Santa Casa e outros.

A mão de obra estrangeira, sobretudo italiana, influenciaria no gosto da arquitetura comercial e residencial. É determinante para a mudança de fachadas a legislação edilícia do final do século XIX, que aumenta a altura da fachada pela imposição de um porão para ventilação e proíbe telhados projetados sobre as calçadas. Cria-se assim a platibanda, um espaço novo que esconde o telhado e deve ser decorado de forma a integrar o volume à fachada. Sur-

gem elaborados elementos decorativos que podem ser comprados em modelos prontos para uso e enriquecidos com detalhes escultóricos criados por artistas de fachada. Os interiores são modificados pelo acréscimo de pinturas parietais.

Sob um tal regime de mudanças urgentes, fala-se que Belém teria 14 mil novas construções no início do século XX, o ferro destaca-se pela praticidade, impacto estético, possibilidades decorativas e funcionais. Em Belém, são construídos em ferro a estação central de trens e um grande educandário, projetos de Gustave Varin, as mais elaboradas estruturas metálicas da região. Das estruturas em ferro dissimuladas no interior de prédios de gosto neoclássico, restam exemplares de rara beleza estética e funcionalidade, como o Mercado Municipal, o Ver-o-Peso e os refeitórios do Asilo D. Macedo Costa. O ferro podia compor, ainda, complexas estruturas internas das quais se destaca a antiga Livraria Tavares Cardozo com seus mezaninos e escadarias, bom indicador do ecletismo local, com fachada em “gótico português” em lioz, estrutura em ferro exposta, vitrais e azulejos importados. O panorama de Manaus não difere deste, sendo um de seus exemplos mais marcantes o do mercado principal com seus elaborados arabescos *art nouveau* e, salientando-se pela beleza das estruturas, as pontes em ferro que dividiam os bairros da cidade.

Equipamentos de grande porte, como os reservatórios de água, são de ferro em Belém, e compõem a estrutura interna de prédios neoclássicos, no caso de Manaus. Os elementos ornamentais como postes, relógios, coretos, pavilhões e quiosques nessas capitais e em cidades do interior exibem o novo gosto em praças e parques. Escadarias e gradis se destacam na Biblioteca Pública e no cemitério de Manaus, na Loja Paris n'América e na Escola Barão do Rio Branco, no prédio do antigo Jornal A Província do Pará e na residência Montenegro em Belém.



Theodoro Braga
Captação d'água, 1905
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
44 x 93 cm
Museu de Arte de Belém
FUMBEL–Prefeitura
Municipal de Belém

Residências totalmente em ferro são adotadas como extravagâncias da classe mais favorecida. Das quatro que existiam em Belém, lastima-se, em especial, que tenha desaparecido um dos exemplares mais finamente decorados, a casa do intendente Antônio Lemos, vindo dos Estados Unidos, divergindo das outras três (duas delas ainda existentes) de origem belga e de desenho simplificado. O intendente Antônio Lemos, o governador do Pará Augusto

Montenegro e o do Amazonas, Eduardo Ribeiro, foram os políticos do período áureo da borracha, devendo-se a eles a legislação modernizadora, a reformulação dos traçados urbanos e a construção dos grandes prédios públicos entre 1897 e 1911.

Entre a herança valiosa e extensa do período na região Norte, que sem dúvida tem como seus exemplares mais marcantes os Teatros da Paz e Amazonas, símbolos do luxo e da efemeridade do período, dois prédios podem sintetizar a arquitetura da borracha. Um deles é a residência do engenheiro Francisco Bolonha, uma construção em torre intensamente decorada com materiais europeus como azulejos marcados a ouro, pisos de vidro e mosaico, painéis decorativos, telhado em ardósia francesa e ferro. O outro é a Loja Paris n'América, inteiramente concebida com materiais europeus em uma tipologia totalmente importada. Neles se exerce plenamente o espírito da época, o gosto pelo acúmulo e pela ostentação, o luxo que não se intimida com o contraste e com as desigualdades. Prédios como esses constituem a herança tangível da arquitetura da borracha, cuja preservação permite a leitura e a interpretação de um período relativamente curto, menos de sessenta anos, que marcou e caracteriza as cidades nortistas.



Felipe Augusto Fidanza

Theatro da Paz, c. 1875

Sem título [Untitled]

Albúmen [Albumen]

15,5 x 14 cm

Coleção [Collection] MAM RJ

Patrocínio [Sponsor]

White Martins





Joseph Leon Righini

Vistas do Brasil, Residência às margens do rio Anil, 1862

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

49,5 x 99,5 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Coleção [Collection] Brasiliana–Fundação

Estudar. Doação [Donation] Fundação Estudar

Belém do Pará, 1868

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

105 x 210 cm

Coleção [Collection]

Museu da Universidade do Pará (MUFPA)



(...)

É naturalmente melancólica a gente da beira do rio. Face a face toda a vida com a natureza grandiosa e solene, mas monótona e triste do Amazonas, isolada e distante da agitação social concentra-se a alma num apático recolhimento, que se traduz externamente pela tristeza do semblante e pela gravidade do gesto.

O caboclo não ri, sorri apenas, e a sua natureza contemplativa revela-se no olhar fixo e vago em que se leem os devaneios íntimos, nascidos da sujeição da inteligência ao mundo objetivo, e dele assoberbada. Os seus pensamentos não se manifestam em palavras por lhes faltar, a esses pobres tapuios, a expressão comunicativa, atrofiada pelo silêncio forçado da solidão.

Havéis de ter encontrado beirando o rio, em viagem pelos sítios, o dono da casa sentado no terreiro a olhar fixamente para as águas da correnteza, para um bem-te-vi que canta na laranjeira, para as nuvens brancas do céu, levando horas e horas esquecido de tudo, imóvel e mudo numa espécie de êxtase. Em que pensará o pobre tapuio? No encanto misterioso da mãe d'água, cuja sedutora voz lhe parece estar ouvindo no murmúrio da corrente? No curupira que vagabundeia nas matas, fatal e esquivo com o olhar ardente cheio de promessas e de ameaças? No diabólico saci-pererê cujo assovio sardônico dá ao corpo o calafrio das sezões? Em que pensa? Na vida? É talvez um sonho, talvez nada. É uma contemplação pura.

Dessa melancolia contínua dão mostra principalmente as mulheres, por causa da vida que levam. Os homens sempre andam, veem uma ou outra vez gente e coisas novas. As mulheres passam toda vida no sítio, no mais completo isolamento. Assim, a tapuia Rosa, que de nada se podia queixar com a vida material segura, suprema ambição do caboclo, foi sempre dada a tristezas; a fronte alta e calma, os olhos pequenos e negros e a boca séria tinham uma expressão de melancolia que impressionava à primeira vista. Teria a natureza estampado naquele rosto o pressentimento de futuras desgraças, ou a mesquinhez da alma humana ante a majestade do rio e da floresta a predispunha a não oferecer resistência aos embates da adversidade? Era a saudade do esposo morto ou o receio vago dos fracos diante dos arcanos do futuro?

(...)

CONTO: VOLUNTÁRIO—Inglês de Sousa

Éder Oliveira
Sem título, 2010
Pintura mural
[Wall painting]
Site-specific



Ernst Lohse
Desenho [Drawing]

Wiegandt

Litografia [Lithography]

Diploma conferido aos cientistas pelo Museu Paraense de História Natural e Ethnographica, Belém.

Fundação Biblioteca Nacional

A LUZ DA CIÊNCIA NA FLORESTA AMAZÔNICA

Nelson Sanjad

No final do século XIX, o nascente governo republicano deu início a grandes obras públicas e sociais na capital do Pará, financiadas pela crescente exportação de látex amazônico. O governo estadual apostou na reforma de uma sociedade considerada arcaica, provendo-lhe educação e trabalho, elementos que seriam capazes de construir uma cidade civilizada. Ainda que esses investimentos tenham sido excludentes para a maior parte da população, que vivia na periferia ou no interior, alheia aos melhoramentos urbanos e às oportunidades de ganhos monetários, eles delinearam um projeto de desenvolvimento que hoje pode ser analisado criticamente.

Um dos pilares desse projeto estava calcado na ciência, valorizada tanto pela doutrina positivista quanto pelo racionalismo, aos quais os políticos e intelectuais da época, de maneira geral, mas com nuances pessoais, aderiram firmemente. O otimismo gerado pelo progresso econômico e a crença nos poderes transformadores da ciência formam a moldura que justificou a reforma e expansão do Museu Paraense, fundado em 1866, mas que chegou à década de 1890 bastante degradado e sem funcionários. Em 1891, ele seria “restaurado” pelo novo diretor da Instrução Pública, José Veríssimo, que o incluiu entre as instituições fundamentais de sua política educacional. Em 1893, o primeiro governador republicano, Lauro Sodré, decidiu ampliar a instituição, colocando-a entre as prioridades de seu governo. Foi quando negociou a contratação do zoólogo suíço Emílio Goeldi, então residente no Rio de Janeiro.

Goeldi assumiu a direção do Museu Paraense em 1894, dando-lhe um novo nome e foco: Museu Paraense de História Natural e Etnografia. Contratou uma produtiva equipe de cientistas, todos doutores, provenientes da Suíça, Alemanha e Áustria. Instalou a complexa infraestrutura para investigações e para as atividades museológicas, composta por escritórios, laboratórios, oficinas, biblioteca, auditório e espaços expositivos. Implementou um programa de expedições, ponto de partida para a formação de coleções, que logo passaram a reunir muitos milhares de exemplares. Um sistema de comunicação científica também foi estruturado, baseado na publicação de livros e periódicos, na montagem de exposições, na organização de conferências públicas e na construção de um jardim zoológico e de um horto botânico. Em pouco tempo, o Museu Paraense transformou-se em um dos principais centros de produção de conhecimento científico do país, em um espaço de sociabilidade das elites locais e também da população desfavorecida, e em um dos mais eficientes veículos e objetos da propaganda governamental.

Goeldi administrou o museu durante treze anos, retirando-se para sua terra natal em 1907, mas deixando sucessores. Sua importância para a institucionalização da ciência na



Amazônia é dupla. Se, por um lado, o zoólogo ajudou a consolidar o Museu Paraense, inserindo-o no movimento científico nacional e internacional, por outro lado ele também foi responsável, pela primeira vez no país, pela formulação de um projeto científico claro e coerente para a Amazônia. Esse projeto teve como núcleo o próprio Museu Paraense, a partir do qual Goeldi e seus colaboradores deram início à sistematização do conhecimento científico sobre a região.

A concentração dos estudos na Amazônia, com formação de coleções e coleta intensiva de dados, está diretamente relacionada à importância geopolítica da região, já perceptível no final do século XIX, à receptividade que o assunto dispunha no meio científico internacional e também à carência de informações sobre a região, cujas principais fontes ainda eram os viajantes e seus relatos, muitas vezes considerados limitados e equivocados. Assim, a agenda científica que o zoólogo elaborou para o Museu Paraense—combinando inventários faunísticos e florísticos, estudos biológicos e ecológicos, questões evolucionistas, etnológicas e arqueológicas—visava, sobretudo, ocupar um vácuo existente no meio científico e também dotar o governo de informações estratégicas para a gestão do território.

Exemplo disso foi o envolvimento de Goeldi no Contestado Franco-Brasileiro, no atual estado do Amapá, e nos conflitos territoriais do rio Purus. Entre 1895 e 1900, duas expedições do Museu Paraense foram realizadas na costa amapaense, dezenas de trabalhos foram publicados e houve forte envolvimento diplomático de Goeldi no litígio com a França, auxiliando diretamente o ministro plenipotenciário brasileiro, o Barão do Rio Branco, durante o processo de arbitragem internacional. Confirmada a vitória do Brasil, o Museu Paraense tornou-se Museu Goeldi—e Emílio logo se veria envolvido em outra contenda política. Em 1903 e 1904, duas expedições do Museu Paraense ao Purus prepararam o terreno para que

Urna funerária zoomorfa
27,5 x 32 x 62 cm
tampa 18 x 1,4 cm
Igarapé do Lago, Rio
Maracá, Amapá
Acervo [Collection]
Museu Emílio Goeldi

Patrick Pardini
Arborecência, 1999-2003
Fotografia, cópia analógica
[Photograph]
Coleção do artista
[Artist's collection]





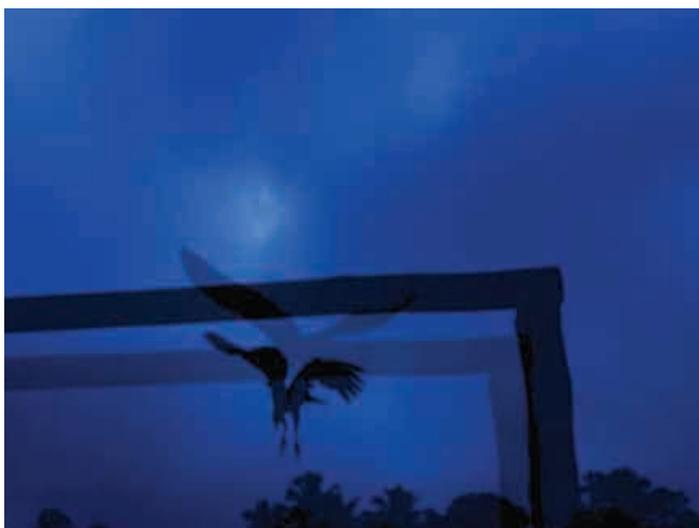
Euclides da Cunha percorresse o rio em 1905, representando o governo brasileiro na demarcação da fronteira com o Peru.

A trajetória do Museu Paraense participa, portanto, da constituição do campo científico no Brasil e da construção do Estado Nacional, processo do qual fazem parte não apenas as questões de fronteira e de soberania, mas também as intervenções regionais destinadas à exploração ou conservação de recursos naturais. Foi esta marca institucional pioneira, construída a partir da gestão de Emílio Goeldi, que se tornou referência, história e memória de longa duração, sendo replicada posteriormente em outras instituições locais, a orientar-lhes a constituição de agendas de pesquisa que possuem traços regionais bastante marcados, embora entrelaçados a discussões internacionais. Atualmente, quando se discute, em âmbito internacional, o conhecimento científico sobre a Amazônia e o papel da ciência no futuro da região, convém lembrar os primeiros passos dados nessa direção.



Urna
64 x 33 x 50 cm
Monte Curu, Rio Cunani
Amapá
Coleção [Collection]
Emílio Goeldi e Lima Guedes
Museu Paraense Emílio
Goeldi

Urna quadrangular
17,5 (A) x 63 (L) x 41 (P) cm
Cerâmica [Ceramics]
Monte Curu, Rio Cunani
Amapá
Coleção [Collection]
Emílio Goeldi e Lima Guedes
Museu Paraense Emílio
Goeldi



Octavio Cardoso
Lugares imaginários, 2009
Vídeo [Vídeo]
Coleção do artista
[Artist's collection]

O tripulante voltou à “Deus te guarde”, um átimo trouxe a encomenda da senhora: uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisação de alfacinha. A senhora recuou um pouco, o leque nos lábios, examinando-a:

— Mas é isto?

E olhava para a menina e para o canoeiro, o leque impaciente:

— Mas eu lhe disse que arranjasse uma maiorzinha pra serviços pesados. Isto aí...

O canoeiro respondia baixo e se enchendo de respeitosas explicações, fazendo valer a mercadoria. A menina, de vez em vez, fitava a senhora com estupor e abandono. Olhou para ele com o mesmo estupor, mas tão demoradamente, como uma cega, que o menino virou o rosto. Andreza teria igual sorte? Para Andreza, a cidade seria isso também?

— Bem, vamos ver. O compadre me leva ela. Não posso levar comigo do jeito que está. E como é teu nome? O teu nome, sim. É muda? Não te batizaram? És pogo? Eh, parece malcriada, parece que precisa de uma correção. Fala tapuru, bicho do mato. Ai, esta consumição... (...)

D. Inácia se empoando estava, se empoando ficou. Olhou-a de revés. Emília tinha saído cedo com Isaura para a Rui Barbosa. De repente, virou-se para a cabocla:

— Que tu não me vá buscar o cheiro de Mãe Ciana, sua peste, que tu não vá.

Libânia pôs-se a soprar o pó que acumulava aqui e ali nas costas da madrinha-mãe. Num relance, viu-se no espelho grande, os olhos castanhas, ágeis, de caçadora.

— Olhando o lobisomem, cobra-d’água?

Atrás das costas largas da madrinha-mãe, a imagem da serva esbraseada queimava o espelho. Rosto agressivo nas suas amêndoas, nas sobranceiras crispadas, a boca da índia que comeu cristão. D. Inácia sentia em Libânia, nas mãos da cabocla, o odor da lenha maraxibé, a seiva das achas verdes, as sementes que ali pareciam germinar, virgem trespassada de resina, óleos da selva, benzeções de curador.

— Tu vai já, desgraçada.

Também para o banho da madrinha-mãe, Libânia ia buscar papéis de cheiro com Mãe Ciana na Rui Barbosa.

Num voo, Libânia foi e voltou.

— Ó peste, como tu demorou!

Mas os olhos da senhora perguntavam, pasmados: “É ou não é da parte do Cão andar assim tão depressa, a pé, da Gentil à Rui Barbosa, só bota-de-sete-léguas.” E intimamente admirava a cabocla, olhava os pés dela, dum couro que desafiava as ruas de Belém.

BELÉM DO GRÃO PARÁ (excertos)—Dalcídio Jurandir



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. O 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 estudava o *Sistema da Natureza* de Lineu. Desde então, a luta emancipatória da Cabanagem terá sido o maior episódio histórico da Amazônia até a borracha.

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 Emílio 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. A ciência moderna na Amazônia expande o sentido de cultura moderna. Por que temos que tratar a pintura como a base única do modernismo brasileiro? Por que não o urbanismo?

A fotografia antropológica 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 avançou com estudos

Thiago Martins de Melo
“Ninguém” Usa o God
Helmet e Cega Polifemo sob
o auxílio de Iemanjá
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
260 x 180 cm
Coleção [Collection]
José Olympio Pereira

sobre a arquitetura e a pintura em Belém e Manaus nos fausto da borracha. 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. Estudos recentes demonstraram a existência de modernidade e vanguarda pernambucanas que antecipavam e sustentavam o eixo Rio-São Paulo ou diferiam da visão de Mário de Andrade. 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. A imagem da selva e o padrão marajoara foram marcantes no modernismo brasileiro.



LUIZ BRAGA: Depois disso, nossa maior característica seria a caboquice 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.

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?

Oswald Goeldi
Cobra Norato, Raul Bopp,
1937
36 cm
Xilogravura [Xilography]
Fundação Biblioteca
Nacional

Helio Melo
Sem título [Untitled], 1984
Tinta e extrato de folhas so-
bre papel cartão [Paint and
leaf extract on paper card]
Coleção [Collection]
Fundação Elias Mansour

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: 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.

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. Pensem 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 e arquitetônica de Severiano Mario Porto.

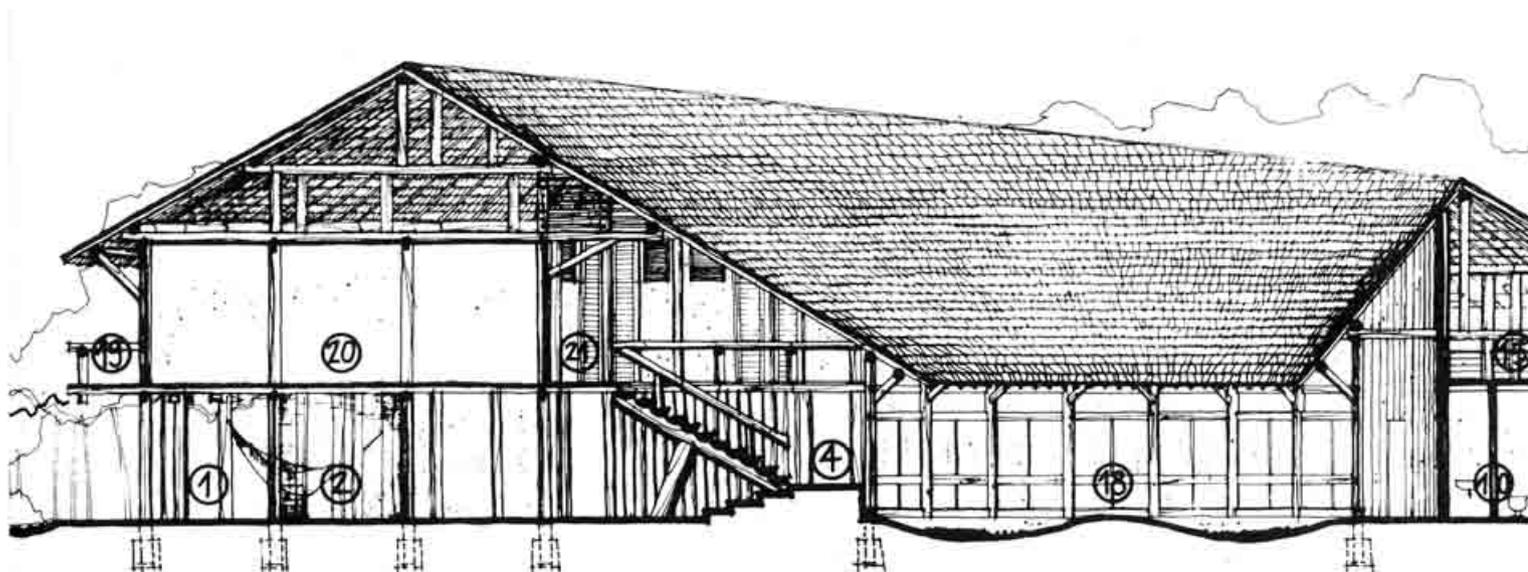
ARMANDO QUEIROZ: Sua presença há muito se tornou histórica no Norte do país. Desde os anos 80, você contribui para o fortalecimento da produção artística da região. Seu contato com vários artistas daqui foi de vital importância para suas trajetórias além das fronteiras locais. Assim como é perceptível 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 e agir. 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

Severiano Mario Porto
Pousada na Ilha de Silves
AM, 1979—Projeto de obra
arquitetônica



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 profundo”. 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.

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 que não têm similar nos outros estudos da Amazônia.

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 específicos, 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 o crítico Mário 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 assíncronos, 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, Miguel Rio Branco, Waltércio Caldas ou Tunga, 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.

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. O que se tem é um rizoma de individualidades. Tratei agora sobre a arte do Pará. Muitos fotógrafos escapa da foto documental e do fotojornalismo. Dão 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. Existe uma modéstia no processo de produção que por vezes se parece com uma arte pobre “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 como na ação política do projeto Vídeo nas Aldeias. 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.

Miguel Rio Branco

Sem título [Untitled], s/d
Fotografia [Photograph]
Coleção do artista
[Artist's collection]

**Orlando Maneschy e
Camila Kzan**

Desaparições D'Or, 2011
40"
Vídeo [Video]

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. 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!... Os artistas emergentes estão alertas contra a burocratização do olhar, a possibilidade de transformação da visualidade amazônica em parâmetros acadêmicos fáceis.

LUIZ BRAGA: Você não acha que, ao contrário dos anos 1900, quando a riqueza da borraça 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?

Marcel Gautherot
Corda do Círio de Nazaré,
Belém, PA, c.1954
Fotografia [Photograph]
30 x 40 cm
Marcel Gautherot/Acervo
Instituto Moreira Salles





PH: Lamentavelmente, o processo de industrialização de Manaus parece ainda não ter sido acompanhado de um programa adequado 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 caligráfica 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 justiça entre opinião e a obra de arte, conforma um método e define seu posicionamento metodológico.

Guy Veloso
Círio, 2011
Vídeo [Video]

Vitor Souza Lima
Mãos de outubro, 2009
Vídeo [Video]
20'
Coleção do artista
[Artist's Collection]

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.



Sitezendorf

Alegoria da América, c. 1900
Porcelana policromada
[Hardpaste]
15.5 cm (alt.)
Coleção [Collection]
Cícero Amaral

Anita Malfatti

Índia, 1917
Pastel sobre papel
[Pastels on paper]
60 x 46 cm
Coleção [Collection]
Gilberto Chateaubriand
MAM RJ





Albert Frisch
Amazônia antiga, 1862
Fotografia em vídeo
[Photograph on video]
Coleção particular
[Private collection]
Ruy Souza e Silva



Estatueta antropomorfa, s/d
Ilha do Marajó, Pará
Cerâmica [Ceramics]
21,5 x 13,1 x 9,1 cm
Acervo [Collection] Museu
Paraense Emílio Goeldi

Vicente do Rego Monteiro
Maternidade Indígena, 1924
Óleo sobre tela
[Oil on canvas]
250 x 104 cm
Acervo [Collection]
Artístico-Cultural dos
Palácios do Governo do
Estado de São Paulo





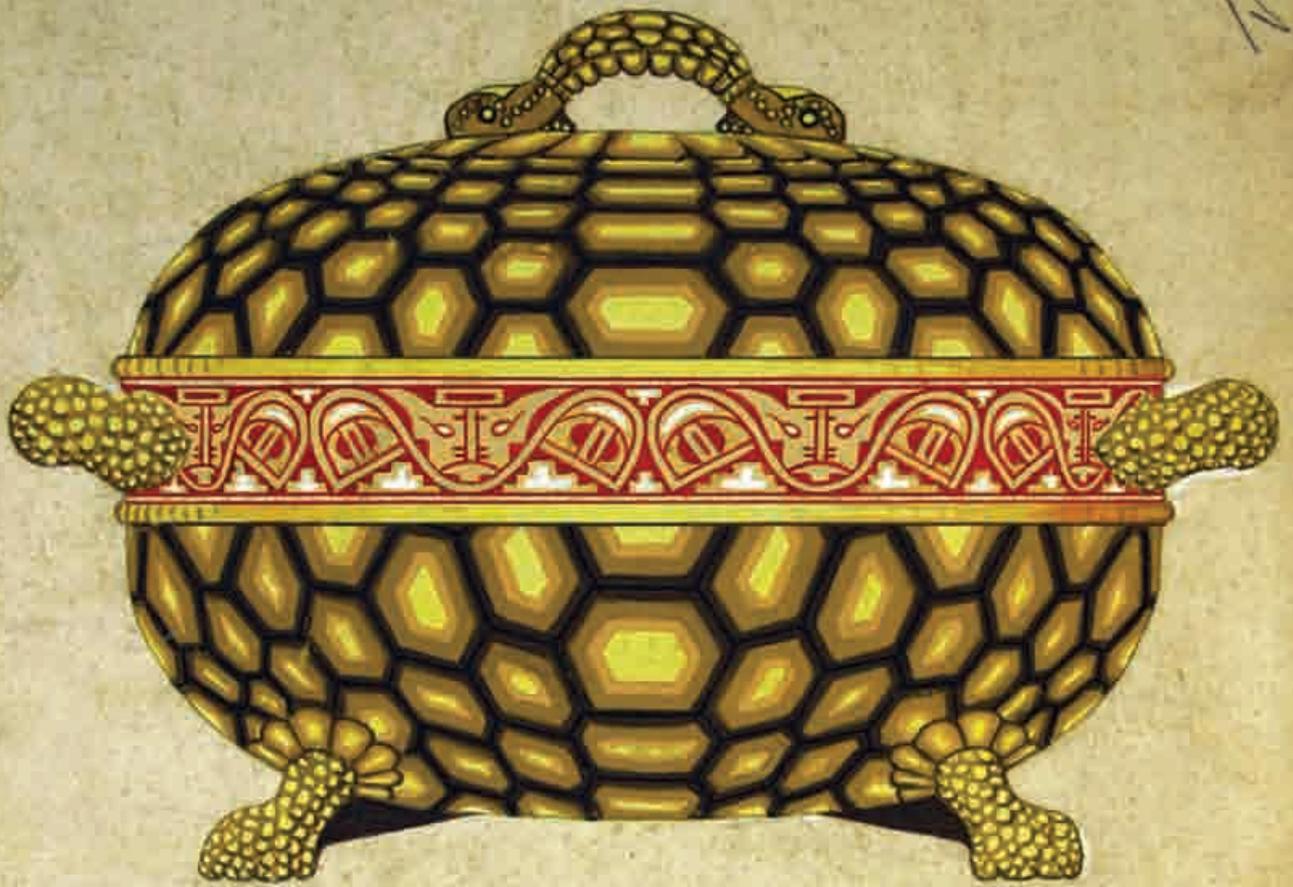
Tanaka
*Cerâmica [Ceramics] com
motivo marajoara, 1933*
19 x 20 cm
Coleção Particular
[Private Collection]

Theodoro Braga
*Cerâmica [Ceramics] com
motivo de jacarés, 1910*
9 x 8 cm
Coleção Particular
[Private Collection]

Theodoro Braga
*Cerâmica [Ceramics] com
motivo de besouros, 1910*
9 x 11 cm
Coleção Particular
[Private Collection]

Manoel Pastana
Terrina marajoara, 1928
Motivo: *Jaboty da matta*
Aquarela sobre papel
[Watercolor on paper]
42,4 x 31,8 cm
Coleção [Collection] Espaço
Cultural Casa das 11 Janelas





TERRINA MOTIVO: JABOTYDAMATA E DESENHOS DA CERAMICA
MARAJOARA PASTANA PARA - BRASIL

M. Costa

1972



Victor de La Rocque
Gallus Sapiens - Parte II
Performance [Performance]

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia, tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro: passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

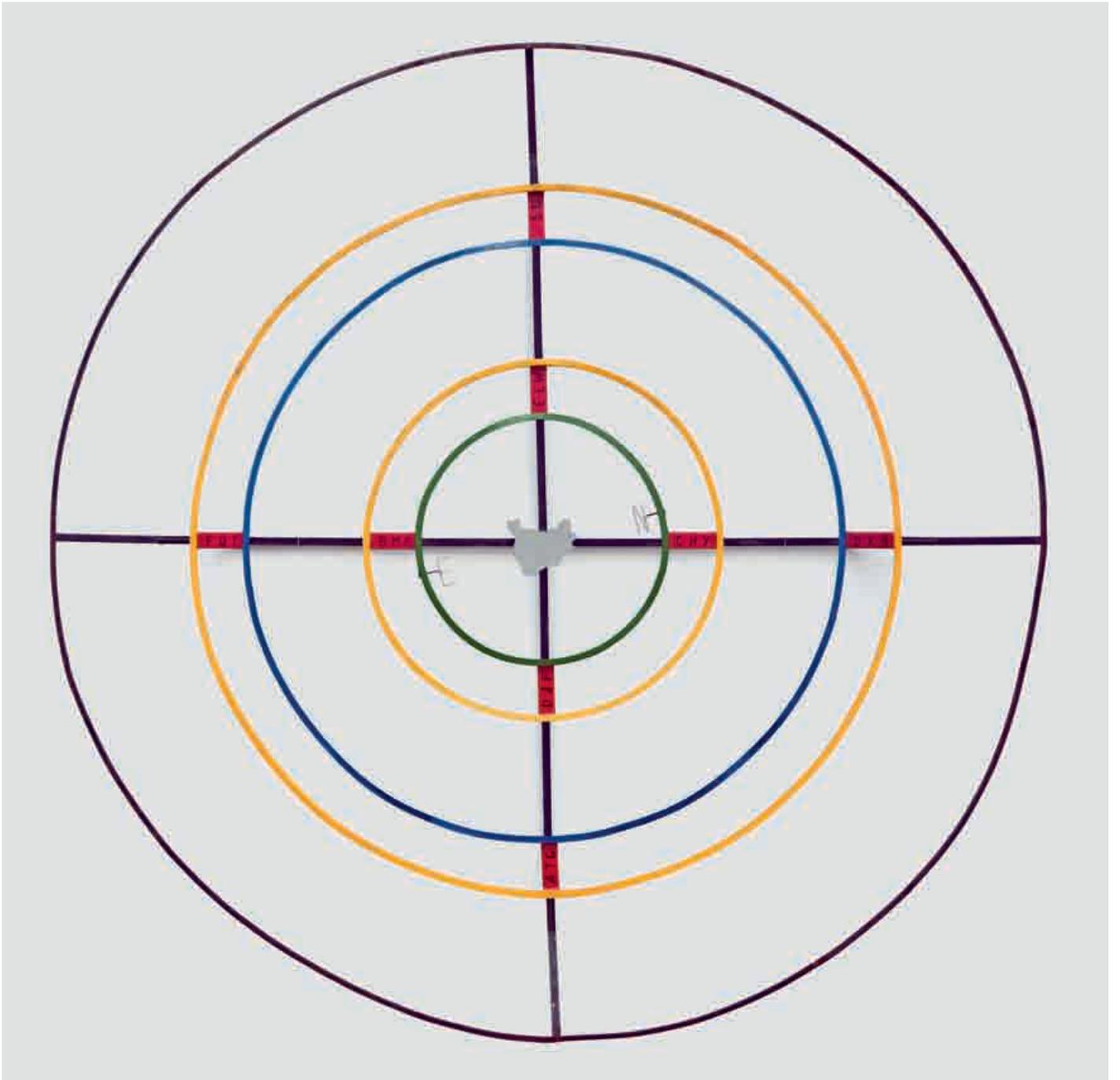
— Ai! que preguiça!...

e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água-doce por lá. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos, e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacorocô a cucucogoe, todas essas danças religiosas da tribo.

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar.

Nas conversas das mulheres no pino do dia o assunto eram sempre as peraltagens do herói. As mulheres se riam muito simpatizadas, falando que “espinho que pinica, de pequeno já traz ponta”, e numa pagelança Rei Nagô fez um discurso e avisou que o herói era inteligente.

MACUNAÍMA, O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER—Mário de Andrade



FORA DO CENTRO, DENTRO DA AMAZÔNIA

FLUXO DE ARTE E LUGARES NA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel

As receitas podem desandar, o que significa que elas andam, mas o fazem de múltiplas maneiras, dependendo de como são compreendidas, de como são praticadas. Isto se deve ao fato de que todas as nossas operações mais cotidianas são mediadas por uma hermenêutica, por uma prática de leitura e de tradução, seja através da linguagem ou de nossas ações. Através delas damos sentido ao mundo, nos damos um mundo, o fabricamos para nele existirmos. (Albuquerque Júnior, 2008, p. 9)

Sim, vivemos em um tempo de velocidade e conectividade, em que especificidades de lugar são muitas vezes ativadas na construção de discursos que buscam um alcance mais amplo, em que relações se configuram como mecanismos para o empreendimento de projetos e sonhos. Novos modelos, a cada momento, podem irromper como estratégias de subversão e/ou de inserção no sistema, como resistência de contracorrentes ou um seguir por fluxos diversos em diálogos que confluem, divergem e algumas vezes ficam inconclusos.

“Damos sentido ao mundo, nos damos um mundo” ao propor um diálogo com a produção de uma região, que dista do centro hegemônico do país; intencionamos constituir espaço para outros discursos, que possam se estabelecer na diferença. A intenção não é organizar um campo fechado, mas um campo móvel, flexível e de conexões diversas. Acreditamos que reconhecer o desigual seja possibilidade de elaborar troca naquilo que nos distingue ou aproxima do outro.

Na multiplicidade de percepções e abordagens, apreendemos e compreendemos que a Amazônia não é uma, tampouco se delimita ao nosso país, mas é um continente vasto, com diferentes histórias escritas, a serem desveladas e que importam não apenas como um território exótico, motivado pelo desejo de inserção que alimenta fantasias e encontra-se deslocado do centro—que supostamente dita a história. A Região Amazônica nos interessa como qualquer outra região do país que constrói diferenças, tece semelhanças e que precisa ser reconhecida, sem fundamentalmente ter de compactuar com a necessidade propagada pelo sistema da arte, de se deslocar ao centro para poder existir.

Talvez esta seja uma peculiaridade histórica da região: ao longo de seus diversos processos que demarcaram a construção de conhecimento, o mergulhar, o adentrar no universo amazônico foi um modo de elaboração de entendimento e pertencimento. As Amazônias¹ há centenas de anos vem sendo atravessadas e ocupadas por povos diversos. Nesses processos, transformações foram se dando e muitos desses visitantes permaneceram, lançando seus olhares para o lugar e sendo afetados por ele. Dos povos autóctones que dispersaram sementes, constituindo a floresta que entendíamos como “virgem”, até os artistas e cientistas que passaram ou foram cooptados pela região. Caso de Antônio Landi (1713-1791), que vem traçar fronteiras e registrar características de um imenso território situado ao Norte do Brasil. Entre 1754 e 1761 atua como “desenhador” da história natural, mas se destacará como arquiteto, desenhando retábulos, capelas e construindo palácios. Outro personagem a percorrer a Amazônia foi o naturalista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), que com sua “viagem filosófica”, empreendida entre 1783 e 1792, irá constituir um

Emmanuel Nassar
Roda alfabética, 2008
Esmalte sintético sobre
estrutura de ferro
[Synthetic enamel over
iron structure]
270 cm diâmetro [diameter]
Coleção do artista
[Artist's collection]
Cortesia [Courtesy]
Galeria Millan, SP

vasto documental sobre a região. Incurções que se estabeleceram no tempo e desenharam experiências vividas no contato íntimo com a região.

Atravessamentos mais recentes, formados por densas relações podem ser deflagrados pelas mais variadas vinculações, como no extenso processo constituído por Claudia Andujar de mergulho no mundo dos Yanomamis. A fotógrafa se aprofunda na genealogia e processos culturais desse povo, travando contato com seus rituais xamânicos, registrando-os em seu universo mítico na série *Sonhos*, passando a interpretar visualmente a transcendência desse povo e suas relações com sua cosmogênese. As imagens da série *Sonhos Yanomamis* foram capturadas entre 1974 e 1976 e revisitadas entre 2000 e 2005, revelando a sensível percepção de Andujar do encontro desse povo com os espíritos da natureza.

Já em *Marcados* (realizado na década de 1980), a artista constitui um conjunto de retratos, captados durante uma missão de socorro, junto com uma equipe de saúde, na busca de levar tratamento médico aos grupos indígenas em contato com o homem branco, que se encontravam assolados por inúmeras doenças. Para o acompanhamento desses indivíduos—cujos nomes se transformam ao longo de suas vidas (uma particularidade de sua cultura)—, optou por registrá-los em fotografia portando pequenas placas com números de identificação. Isso deflagrou em Andujar uma associação ao processo enfrentado em sua juventude, por seu povo judeu, tatuados com números durante o Nazismo. Andujar perdeu amigos e familiares, marcados para morrer. Só que no caso dos Yanomamis, o sentido reverte-se, ao invés da marcação da morte, marca-se os corpos para a vida, os índios estavam portando números na tentativa de serem salvos. Essa situação deflagrou um grande processo reflexivo na artista, que lutou, ao longo de anos, pela demarcação das terras Yanomamis. A arte e a vida de Andujar foram tomadas pela força desse contato, afetando-a decisivamente.

Décadas depois, em 2010, Andujar regressa à Amazônia para trazer à região sua experiência de imersão no convívio com a cultura Yanomami, em uma sala da Rocinha, espaço expositivo do centenário Museu Paraense Emílio Goeldi - MPEG, na qual expõe um recorte expressivo dessa convivência. Pela primeira vez, a artista exhibe sua produção na região do país a qual dedicou anos de trabalho e cuidado. Ela, que foi perseguida e ameaçada de morte pelos madeireiros invasores das terras Yanomamis, já não esperava voltar à região como convidada a apresentar o trabalho que desenvolveu com essa etnia, devido às inúmeras ameaças e restrições que recebeu. Todavia, para nós, foi fundamental² esse regresso.

Trazer um recorte da produção de Andujar à Amazônia, colocando-o em um lugar referencial de geração de conhecimento, como é o Museu Goeldi, foi não só um gesto de confirmação da indiscutível importância para a região do trabalho desta artista, mas também uma afirmação da singularidade de seu conhecimento sobre o povo Yanomami. Conhecimento este de fundamental significado para a construção de outros saberes, evidenciando que arte e ciência podem encontrar pontos de contato e contágio. Essa passagem de Andujar por Belém ainda contou com uma especial e comovente palestra³ acerca da riquíssima convivência com essa etnia e de como essa relação transformou sua vida, no entendimento e no respeito com o outro, na compreensão profunda de como estética, ciência e religião estão interconectadas no universo Yanomami, levando-a a constituir vinculações éticas irreversíveis.

O paraense Armando Queiroz, também se preocupa com a problemática indígena e envolve-se com as questões nevrálgicas da Amazônia, toma posições críticas diante de acontecimentos históricos e de fatos recentes. Ao longo dos últimos anos, o artista se dedica a pensar a região e eventos reveladores da violência que marcaram e ainda ferem o dia a dia do amazônida. No vídeo *Ymá Nhandehetama—Antigamente fomos muitos* (2009), Queiroz dá voz ao grave e revelador depoimento de Almiros Martins, índio guarani que revela o continuado litígio de apagamento das etnias no continente americano. Em meio a uma performance diante da câmara, Martins recebe de Queiroz o espaço da fala, direito que tantos tentam subtrair. Ao dar a fala ao outro, o artista traz à luz processos de exclusão, propicia ao espectador não só o acesso ao discurso de Almiros, mas também possibilita a este se apresentar para a câmara e, ao final do discurso, tingir de preto seu rosto, desaparecendo em frente a lente, reiterando um processo que continua a existir: o do aniquilamento das minorias. Queiroz, neste e em outros projetos, busca um espaço de relação, uma possibilidade de construção ética junto ao outro.

A Amazônia atual, entremeada por cortantes dramas sociais, por dominações que configuram uma sociedade muitas vezes injusta e violenta, é a motivadora do processo criativo de Armando Queiroz. O artista aguça os olhos, permite à mente absorver a diversidade territorial, configurada em uma multiterritorialidade,⁴ com a qual estabelecemos trocas, numa relação nem sempre igual. A arte transita pelos mais diversos campos que atravessam o simbólico, perpassando por materialidades e subjetividades. No vídeo *Mar Dulce Barroco*⁵ (2009), Queiroz traz à tona inúmeras questões, não se detém apenas no que concerne à arte, revelando uma cadeia de ramificações que entrecruza aspectos históricos, sociais e políticos. Com o título da obra demarca o lugar de onde fala. Sob o ponto de vista frontal, capta a imagem a partir de um ângulo instável, revertendo o sentido horizontal da correnteza, transpondo-o para a verticalidade do plano. O revolto das águas barrentas, dispostas em um ângulo inusitado, causa estranheza. O aspecto estético que remete ao barroco deixa-se substituir pelo impacto do movimento, pelo desassossego da aquosa paisagem proposta pelo artista.

Ao ultrapassar a dimensão da arte, Armando Queiroz lança-se na vida em um tecer constante do real e do imaginário, do passado e do presente, cerca-se da memória e da lembrança daquilo que viveu e não viveu. A herança cultural impõe-se e a força da água barrenta irrompe em um trajeto incerto, percorrendo territórios promotores de conflitos. Em qual lugar demarcou-se os limites ordenados pelo colonizador? De quem são verdadeiramente as terras que ainda hoje provocam lutas e mortes?

Navegadores espanhóis e portugueses ocuparam as Américas, fincaram a bandeira e ali permaneceram ou mergulharam em outros oceanos, talvez em um caminho de volta, talvez aportando em outras colônias. Com imposições construíram a história do outro. Mas, afinal, quem somos? O estrangeiro ou o aborígene? Sabe-se que “quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas, mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação”. (Santos, 2000, p. 135).

As referências hegemônicas e a situação de carência apresentam-se duplamente estabelecidas na relação entre ser brasileiro e não pertencer aos países economicamente privilegiados; e ser amazônico é muitas vezes ficar à margem de outras cidades que têm o controle do



Alexandre Sequeira
Nazaré do Mocajuba, 2010
Vídeo [Video]
Coleção do artista
[Artist's collection]



Alberto Bittar
Paisagem Urbana
Vídeo [Video]
Coleção do artista
[Artist's collection]

mercado de arte, promovem a visibilidade de uns, a invisibilidade de outros. A questão, no entanto, não é firmar uma “identidade pura”, mas desenhar o sentimento de pertencimento nesse multiterritório atravessado por fluxos de trocas e enfrentamentos. Rearruram-se cartografias e passe-se a ocupar também os espaços móveis de convivência que apontam em uma direção mais experimental, menos rígida e menos hierarquizante. Mas, mesmo assim reconhece-se que em qualquer situação logo surgem as lutas provocadas pelas dominações territoriais e culturais.

Esse cenário conflituoso interrelacionado a fatos históricos encontra-se presente nos projetos desenvolvidos por Armando Queiroz que apresentam uma forte conotação política e também foram realizados para o Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010), como *Espada cabana* (2010) e os vídeos *252* (2007) e *Pilatos* (2010). Queiroz teve a ideia de criar a *Espada cabana* no momento em que esteve no Ver-o-Peso e conheceu Cezar Angelim,⁶ que se dizia tataraneto de Eduardo Angelim, um dos líderes da Cabanagem.⁷ A espada de Cezar Angelim, que ele afirmava pertencer ao seu tataravô, despertou o interesse de Queiroz que solicitou o seu empréstimo para integrar a exposição que realizaria no Rio de Janeiro. Para o artista pouco importava se o parentesco ou a espada compunham uma verdade histórica, o que lhe interessava era a “autenticidade” representativa, aquilo que da memória cabana permanecia na população.

O vídeo *252* teve como referência os personagens da história do Pará que foram mortos em 1823 no porão do navio Brigue Palhaço, fato que antecedeu a revolta da Cabanagem. Os trabalhadores e usuários do Ver-o-Peso emprestaram sua imagem e voz para pronunciar os nomes e os números daqueles que haviam sido mortos. Em *Pilatos*, os conflitos de terra e as questões de ordem política e social novamente se evidenciam. Queiroz utiliza como referência o ato emblemático de Pôncio Pilatos, prefeito da província romana da Judeia, que se omitiu ao lavar as mãos na ocasião da execução de Cristo. O fato foi associado à omissão das autoridades diante dos conflitos agrários.

A abordagem dos conflitos de terras retorna em dois outros trabalhos, *Ouro de Tolo* (2010) e *Midas* (2010). Para realizar o primeiro trabalho, Queiroz foi até Curionópolis com a finalidade de moldar os dentes dos garimpeiros. Nessa cidade praticamente abandonada, criada em decorrência de Serra Pelada, contou com a ajuda de um protético, e a arcada por ele moldada recebeu douramento, simbolizando a corrida ao ouro que se transformou na miséria, no sonho perdido, no “ouro de tolo”. Em *Midas* é forte a referência a Serra Pelada e de forma performática Armando Queiroz reordena a realidade e assume no próprio corpo o ato simbólico que reúne a multidão e o devorar mútuo. Com o rosto pintado de dourado e a língua exposta recebe o besouro chinês que, aos milhares, se locomovem, perdem-se na garganta em um engolir voraz, em uma aflita luta pela sobrevivência.

Quando *Midas* é apresentado, na forma de instalação, em março de 2012, no Centro Cultural Brasil Estados Unidos - CCBEU, em Belém, ele adensa ainda mais nas questões abordadas. Desta vez, o vídeo multiplica-se, com a disposição no chão de diversos televisores antigos, da década de 1980—período do auge da corrida ao ouro em Serra Pelada. Ao se olhar de cima para baixo, em diferentes tempos, percebe-se o “formigueiro”, vê-se o espaço simbólico da cratera destruidora de homem e terra. O artista destina-nos um lugar para pensar, com-

prometer-se. As imagens dos besouros confundem-se com as dos garimpeiros, devolvendo à nossa memória os conflitos, as tensões. A boca do artista e a boca de quem vê silenciam por um instante para engolir em seco e assimilar o que, próximo, parece-nos tão distante.

Há nessas e em outras proposições artísticas uma coragem pungente de assumir com todo vigor um pacto com a ética. Trata-se de adotar claras posições, de assumir firmes atitudes de comprometimento em relação ao outro. A arte é o veículo para uma conduta que se estabelece no trabalho e na vida do artista, como vemos na obra de Lúcia Gomes, como em *Sanitário* ou *Santuário?*, realizada no Aterro Sanitário do Aurá em Ananindeua, município próximo a Belém, no ano de 2003. Essa intervenção e ação performativa de caráter sociopolítico aconteceu em um grande depósito de lixo em que catadores selecionam material em meio ao descarte e matéria orgânica em estado avançado de decomposição. Gomes, com o auxílio de alguns trabalhadores desloca um barco cujo nome é Belém do Pará que estava ancorado em uma área da cidade e o leva até o lixão, colocando-o em meio os detritos, como se este estivesse ancorado naquele mar de dejetos.

Estagnação, a artista parece apontar, com o estranhamento proporcionado, para a conduta da população diante do abandono da cidade e seus habitantes por parte do poder público. Entre urubus e sujeira, Belém do Pará, o barco, não tem leito por onde navegar. Mas nesse desolado cenário, Gomes parece apontar para uma possibilidade, a da mudança pela arte. Ao cair da tarde, quatro músicos realizam um concerto musical. Impecavelmente trajados, proporcionam aos catadores um momento de delicadeza e lirismo, por meio da música que encerra o dia de trabalho árduo dos catadores. Ao som da música, a artista oferece, de forma ritualística, *beiju*—bolacha feita de farinha de mandioca—, alimento típico do interiorano. Lúcia Gomes deixa-se envolver por um turbilhão de ideias que promove o fluxo constante da vida, busca constituir a comunhão com o outro.



Dirceu Maués

Em um lugar qualquer, 2010

Vídeo [Video]

Coleção do artista

[Artist's collection]



As proposições empreendidas aqui, longe de figurarem em uma grade de metodologias ou apontarem para formulações sistemáticas, têm ligação entre si. A postura crítica, a conduta ética são algumas marcas desses artistas. Ao dialogarem com o habitante da região, com a história e com elementos da cultura, sofrem, por vezes, pressões e tensões de várias naturezas, por suas atuações, pelas posturas adotadas, conseguindo prosseguir por confiar na arte.

Com uma estreita ligação com a Amazônia, Oriana Duarte é uma artista paraibana, radicada em Recife, que tem realizado alguns significativos projetos na região Norte, como a performance *A Coisa em Si* (1997 a 2001), com a qual viajou para vários Estados do país, incluindo o Pará, desenvolvendo ações, constituindo relações obra e observador, atravessando os sistemas de representação da arte com seus conceitos.

Em sua passagem por Belém com a performance *A Coisa em Si*, em 1998, Duarte mergulha na feira do Ver-o-Peso antes da reforma que a modificaria substancialmente. A artista monta sua instalação para a performance no coração da cidade de Belém, em meio a vendedoras de ervas, animais silvestres e toda a sorte de curiosos. É, no espaço delirante da antiga feira, entre barracas “desordenadas” e o afluxo de vida que irrompe, que Duarte articula o espaço do *Barco*—instalação temporária na qual realiza a performance, composta

Luiz Braga
Vendedor de amendoim,
1990
Fotografia [Photograph]
60 x 60 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]



Luiz Braga
*Rapaz e cão em
Carananduba, 1991*
Fotografia [Photograph]
60 x 60 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]

por uma mesa, prato, colher e concha, um caixote com pedras e um banco em cima deste, sobre o qual repousa uma gaiola com um gravador, e sobre ela um aquário; outro caixote e novamente um banco e, em cima deste, uma televisão em que se vê um vídeo de uma gaiola em movimento pendular com uma pedra em chamas. Colocada acima da televisão, há uma panela da qual a artista retira a sopa de pedras com que se alimenta —, com o auxílio dos habitantes da feira, que ajudam e dialogam com a artista. O trabalho acontece em meio a uma troca de experiências sensíveis. A potência do encontro entre Duarte e os frequentadores do Ver-o-Peso revela-se e é captada em vídeo, único documento dessa experiência, que tenta desvendar o arrebatamento da vida, ao mesmo tempo urbana e selvagem, que se alojava ali, no momento exato em que acontecia de fato *A coisa em si*.

A partir da performance, a artista elabora um conjunto de trabalhos formados por mapas, desenhos, objetos e o próprio vídeo da ação. A esse conjunto denomina de *Gabinete de Souvenirs de A Coisa em Si*, que se engendra a partir da itinerância da performance. Esse projeto, que integrou a primeira edição do Rumos Visuais - Itaú Cultural (2000) e a III Bienal do Mercosul (2001), foi realizado em várias situações nas quais Duarte traz pedras da cidade de onde ocorreu a apresentação anterior do trabalho e a “cozinha” junto com pedras

do local em que estava realizando a performance. A ingestão de uma “sopa de pedras” pode ser entendida como o acontecimento, mas ao longo da performance percebe-se que há uma repetição de gestos, com a realocação de objetos, que torcem a ideia corriqueira de refeição, alterando a situação, em que por si só já propõe um processo em que diferenças e similitudes são postas em questão.

Oriana Duarte aponta estratégias para a manutenção de uma esfera do sensível a frente das duras dinâmicas que regem a cultura contemporânea com suas proposições. Em seu atual projeto, *Plus Ultra*, que desenvolve desde 2003, Duarte realiza experiências artístico-atléticas remando por águas urbanas, cruzando o mapa do Brasil. Para tanto, um longo processo de aprendizado e de cuidado de si foi tomando corpo e mente da artista. Músculos trabalhados, treinos e mergulho profundo na filosofia. De um Barco, instalação de *A Coisa em Si*, ao esquife do remo de *Plus Ultra*, a artista constitui um deslizar, com a liberdade de transformar seu *corpoponte*, *corpobarco*, pelo exercício de deslizamento artístico-crítico. Nietzsche, Deleuze e Foucault são seus companheiros de viagem, no colar de paisagens de cidades de todas as regiões do país e na reflexão sobre o lugar do artista na sociedade atual. Oriana Duarte busca constituir lugares de desvio, enlevando a vida como arte, tratando de encarar, por meio de uma “estética da existência”,⁸ algumas interrogações que estão sendo subestimadas no cenário artístico atual, questões por sua vez, fundamentais para a manutenção do exercício da arte e que estão presentes nos processos de reflexão crítica desenvolvidos pela artista.

Em *Plus ultra*, Oriana Duarte emprega diversos dispositivos para o registro de suas travessias, desenhos de seu corpo feito pontes, barcos, bocas, aves e flores, realiza registros fotográficos e videográficos nas garagens dos clubes de remo, fotografa-se ao lado dos remadores, coleciona miniaturas de barcos, além de captar seu navegar nos rios urbanos que atravessa. Depois, reflexão, vídeos com as paisagens justapostas, desenhos, objetos jorram



em instalações e na tese que constitui ao longo do percurso. O remar passa a ser uma grande metáfora sobre o fazer artístico e a vida, em que estética e ética são o tempo todo conclamadas com a necessária atenção, no olhar atento sobre o seu percurso e sobre os processos da arte no país.

De dentro e de fora Paula Sampaio nasceu em Belo Horizonte e mora em Belém desde 1982, é fotógrafa do jornal *O Liberal*, costuma estabelecer, em seu trabalho autoral, laços estreitos entre arte e vida, percorrendo questões de afeto, memória e identidade. Parte de sua vida serve de referência às suas fotografias, nelas estão presentes momentos de sua infância, vividos nas rodovias Transamazônica e Belém-Brasília. Fotógrafa “viajante”, toma como base o mapa do Brasil, conseguido em um livro didático para demarcar suas andanças, e sai recolhendo histórias de vida, registrando sonhos e realidades daqueles que um dia deixaram a sua terra para desbravar, se aventurar em um lugar distante, em busca de uma vida melhor. (Lima, 2009).

Em 1990 com o projeto *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte*, Sampaio documenta as migrações, fotografa homens e mulheres que habitam ao longo das rodovias que integram a Amazônia ao resto do Brasil: Belém-Brasília e Transamazônica, que foi inaugurada em 1972, durante o governo militar, fruto de projetos megalômanos, criados como símbolo do “milagre econômico”. Este projeto de Paula Sampaio reverbera em outros, mantendo como eixo a “memória oral e imagens do cotidiano de comunidades específicas”. As fotos compõem uma série de imagens que perpassa os seus diversos projetos e revelam a figura do anônimo, daquele acostumado com o lento tempo das margens das estradas.

Entre os muitos trabalhos que Paula Sampaio desenvolveu encontra-se o *Refúgio* (2003-2006), que provém do projeto *Terra de Negro* produto da parceria do Programa Raízes com o Instituto de Arte do Pará (IAP). O objetivo era documentar e divulgar os remanescentes de quilombos no Pará. Em outro ensaio, o *Nós*, a identidade fica encoberta pelo ocultamento dos rostos e algumas vezes os corpos confundem-se com a natureza. Ao mesmo tempo em que há o apagamento identitário, existe a integração do homem com o ambiente, a mimetização dos corpos.

Identificações e subjetividades presentificam-se no humano, na paisagem e no lugar que habitam. O olhar de Paula Sampaio amplia essa realidade e nos faz ver o que ali existe e se potencializa. Trata-se de um olhar político e incisivo que, sem esquecer as questões estéticas, transforma a cena em uma poética e contundente imagem.

Em um dos últimos de seus projetos, *No porão*, permanece a questão da memória, das narrativas orais, mas o enfoque é de caráter urbano. Paula Sampaio propõe uma relação de vizinhança, concentra-se entre as fronteiras do bairro da Campina, onde reside, no centro histórico de Belém. Trata-se de uma área sujeita a violência cotidiana em que é perceptível o descaso das políticas públicas. Em um primeiro instante, Sampaio pensou em apenas fotografar os personagens do bairro e ouvir suas histórias e lembranças, para mais tarde expor no porão de sua casa. Mas, em uma atitude de desprendimento, resolve transformar o projeto, dar outro rumo para o que havia planejado. Retira as fotografias que fizera dos moradores e as substitui pelos objetos e pelas imagens afetivas pertencentes a estes sujeitos que não terminavam de chegar a sua casa.

Coletivo Madeirista
Joesér Alvarez
Inventário de sombras,
2008
Vídeo [Video]
Coleção do artista
[Artist's collection]

Rompe as fronteiras e transforma seu território privado em uma sala pública, depositária de objetos e imagens trazidos pela vizinhança. Fotografias, histórias, objetos incorporam-se ao mobiliário da fotografia, às suas recordações. A linha divisória entre a artista e o outro se dilui, e o cenário adquire mobilidade, revela-se um espaço de amizade.

Os artistas, aqui apresentados são apenas alguns dos que transitam entre contradições, realidades provocadoras que deixam exposta uma Amazônia menos idealizada. Emerge a precariedade econômica, os conflitos, o desassossego, assim como também se delineia um lugar que se apresenta como fruto de resistência, dotado de vigor e viabilizador de uma potente arte que se produz ao Norte do Brasil. Condição talvez semelhante à de outras localidades brasileiras, de outros países ou de outros continentes. Mas apontamos aqui um compromisso que se reflete na conduta de quem se permite a imersão, um olhar de dentro do universo com o qual trabalha, com cuidado de um comportamento ético e a coragem de viver, de forma radical, a experiência na Amazônia. Aqui, correm-se riscos.

Notas

¹ Reiteramos aqui a percepção de que a Amazônia, que atravessa vários estados do Brasil e ultrapassa as fronteiras do país, é múltipla, composta de vários nuances, microclimas e diferenças culturais, daí, nos dirigirmos nesse momento a ela no plural.

² Claudia Andujar expõe em Belém em 2010 como artista convidada na mostra “Igualmente diferentes”, no projeto Arte Pará, sob curadoria geral de Orlando Maneschy.

³ No dia 12 de outubro de 2010, na sala de exposições da Rocinha (MPEG) em meio a suas obras, com uma audiência lotando a sala e atentíssima, Andujar relatou sua história de vida e o processo profundo deflagrado a partir de sua convivência com os Yanomamis.

⁴ O sociólogo francês Yves Barel é um dos primeiros autores a se referir aos termos multipertencimento territorial e multiterritorialidade. O brasileiro Rogério Haesbaert tornou-se um grande estudioso sobre o assunto.

⁵ Obra resultante do Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 2009-2010.

⁶ Em 1820, Eduardo Francisco Nogueira chegou ao Pará e recebeu o apelido de “Angelem”, devido a uma madeira dura e muito resistente que tinha esse nome. Ele se tornará um dos líderes revolucionários da Cabanagem.

⁷ Revolta popular que aconteceu no Grão-Pará entre 1835 e 1840 e recebeu o nome de Cabanagem porque muito dos revoltosos (índios e mestiços) moravam em cabanas. Estes, juntamente com comerciantes e fazendeiros, uniram-se contra o governo regencial, reivindicando melhorias econômicas e autonomia.

⁸ Conceito desenvolvido por Michel Foucault e muito trabalhado por Oriana Duarte. Para saber mais, buscar os cursos, *A Hermenêutica do Sujeito* (1982), em que o filósofo apresenta uma investigação sobre a noção de “Cuidado de si” e *A Coragem da Verdade – O Governo de Si e dos Outros II* (1983).

⁹ Depoimento de Paula Sampaio que se encontra em um CD cedido a Marisa Mokarzel, em janeiro de 2008, com textos e imagens referentes aos projetos que vem desenvolvendo desde 1990.

Referências

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. Receitas Regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico. In: *Anais do XIII Encontro de História Anpuh – Rio – Identidades*. Rio de Janeiro, 2008.

Andujar, Claudia. No território das experiências irreversíveis. In: MANESCHY, Orlando (curadoria geral e organização) et aliii. *29o Arte Pará*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

Duarte, Oriana. *Plus ultra (III): invenções em processo ou 5 questões e um breve relato sobre o corpo-barco*. Rio de Janeiro: Anpap, 2011.

Foucault, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Haesbaert, Rogério. Território e multiterritorialidade: um debate. Revista *GEOgraphia*, Ano IX, nº 17, 2007.

Lima, Janice Shirley Souza. Paula Sampaio: uma andarilha entre a floresta e o mar. In: MOKARZEL, Marisa (coord.). *Rios de terras e águas: navegar é preciso*. Belém: Unama, 2009.

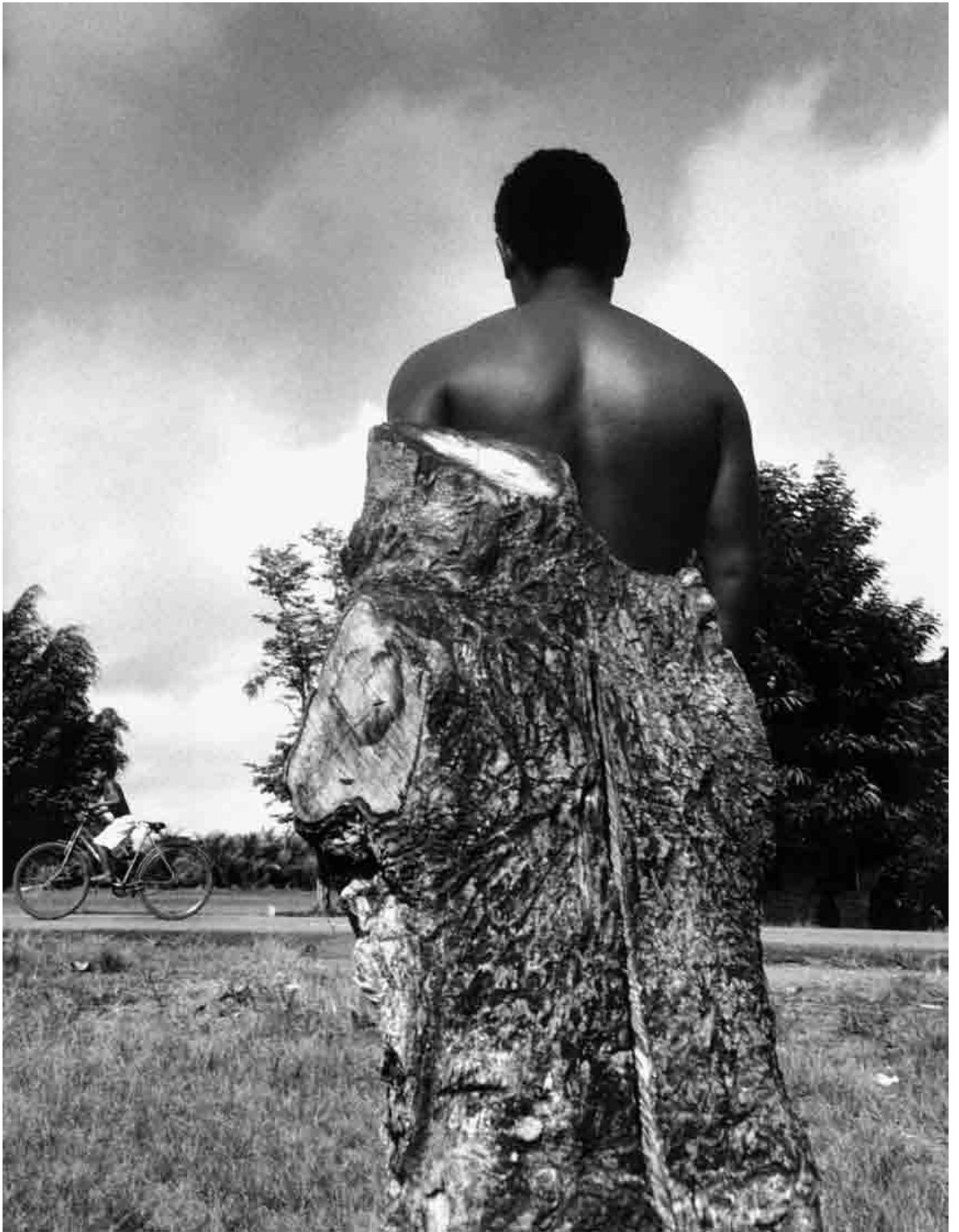
Maneschy, Orlando. Lúcia Gomes e o livre pensar. In: MOKARZEL, Marisa (org.). *Estudos de artes visuais e suas interfaces*. Belém: Unama, 2006.

Mokarzel, Marisa. Armando Queiroz e a Amazônia além fronteira. In: QUEIROZ, Armando et alii. *O fio da ameaça*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

Reale, Heldilene Guerreiro. *Territórios de memórias, conflitos e devorações: a poética de Armando Queiroz no Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010)*. Dissertação apresentada no Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia – UNAMA, em 2011.

Santos, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2000.

Paula Sampaio
Nós, os outros, s/d
Fotografia [Photograph]
150 x 125 cm
Coleção da artista
[Artist's collection]





Paulo Jares
Séria Serra Pelada, 1996
Fotografia [Photograph]
Coleção do artista
[Artist's collection]

Depois de morto, roubaram-lhe a dentadura. Eis o nosso rei destronado, devolvido à sua solidão, fraco e pobre como o mais fraco e mais pobre dos seres. [Comentário sobre o personagem Boca de Ouro da peça homônima de Nelson Rodrigues]

Miséria, hanseníase e abandono espreitam Serra Pelada quase trinta anos depois do início da febre do ouro. Restaram casebres abandonados, pessoas perambulando, quais mortos-vivos, numa cidade fantasma ao redor de um grande lago contaminado de mercúrio, o oco. Restaram velhos aposentados, mulheres e a prostituição infantil. O índice de HIV é altíssimo. O gigante ameaçador, percebido no clima tenso do local, está presente a todo o momento. O gigante quer terra, o gigante quer expulsão, o gigante tem papéis e advogados, o gigante tem anuência do poder decisório. O garimpeiro tem apenas uma amarfanhada carteirinha de autorização para exploração de minério e muita tristeza da sua atual situação. O garimpeiro tem ao lado de si muitas cooperativas, nem todas bem-intencionadas. Muitos não deixam o local simplesmente por vergonha, não teriam condição de encarar seus familiares tantos anos depois sem nada nas mãos. Regra geral ouvir que sairão sempre pior do que chegaram. Dos poucos que ainda exploram o minério, pouca ou nenhuma esperança. O olhar vago de um gaúcho à espera de um hipotético sócio—com dois meses de máquinas paradas—e de um também hipotético veio riquíssimo debaixo de poucos metros de rocha diz tudo.

Noventa mil homens, como insetos de uma gigante colônia a céu aberto, tiveram a capacidade de revolver inteiramente uma montanha! A montanha foi a Maomé! A montanha curvou-se ao desejo e à cobiça. Cobiça, mãe-rainha desta colônia iracunda, deusa filicida. Rabos de dinheiro, viagens de teco-teco em que o passageiro era apenas um chapéu prosaicamente esquecido. Mulheres, cachaça e muita coragem. “Bamburrar” foi para poucos, manter a fortuna para pouquíssimos. Muita morte para que a montanha mantivesse suas vísceras à mostra. Reza a lenda que em montanha que não é banhada por sangue ouro não brota.

Muita expectativa, pouca esperança. É comum a todos que vão a Serra Pelada perceber que aquele momento é um momento especial, algo de positivo irá acontecer brevemente, vã expectativa! Tudo retorna ao mesmo lugar: o lugar da espera, da desesperança. Como tatus cegos, que fuçam incessantemente a terra, esses homens não abandonam o sonho do ouro. Aquela cava submersa é ainda o jardim de rosas onde Midas acolheu o velho sátiro Sileno, mestre e pai de Ovídio.

A morte paira na atmosfera de tudo. Por que fazer um vídeo de Serra Pelada e de seus mortos-vivos? Reter suas dentaduras, suas bocarras? Por que gravar, aprisionar, a ira de Baco vingativo? Esta boca-ânus ancestral. Prazer e gozo. Lembrança de fezes e chocolate. Insetos e morte. Devoradora criatura que se deixa devorar sem fim, mãe-rainha deste golfento formigueiro. Por que aprisionar a ira do Baco ancestral? Uma ode aos primeiros vermes-insetos que irão comer nossas carnes frias. Seremos nós os garimpeiros cegos a fuçar a lama da cobiça? Onde estarão as rosas do jardim? Seremos nós o gigante ameaçador? Ou seremos todos o Midas eterno—orelhas de burro—em miséria, lepra e abandono?

MIDAS—Armando Queiroz

ENTREVISTA MILTON HATOUM

Aida Ramezá Hanania

Milton Hatoum vem merecendo extraordinário reconhecimento por parte da crítica brasileira e internacional, a partir de seu *Relato de um certo Oriente* (São Paulo, Cia. das Letras, 1989). Traduzido para diversas línguas, mais recentemente para o francês (*Récit d'un certain Orient*, Paris, Seuil, 1993), o *Relato* recupera, a partir da implícita subjetividade do autor, inesperadas dimensões de um Oriente, sempre instigante. Arquiteto e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, Milton Hatoum é professor de Língua e Literatura Francesa da Universidade do Amazonas.

AIDA RAMEZÁ HANANIA: Você nasceu no Brasil, mas até que ponto é brasileiro...?

MILTON HATOUM: Antes de mais nada, a noção de pátria está relacionada com a língua e também com a infância. O que mais marca na vida de um escritor, talvez seja a paisagem da infância e a língua que ele fala.

Eu me lembro—a propósito do dilema: falar árabe ou falar português—de que minha mãe dizia que eu deveria falar português, porque a língua é a pátria. A brasilidade está presente na língua, mas não sei até que ponto está presente numa paisagem brasileira: porque não sei se se pode definir exatamente “paisagem brasileira” para quem é da Amazônia. A Amazônia não tem fronteiras; sim há uma delimitação de “fronteiras”, mas para nós não passam de fronteiras imaginárias. Que importa, para os índios yanomamis, por exemplo, se eles foram assassinados na Venezuela ou no lado brasileiro? Para os índios, o território, a terra deles não tem fronteiras...

E para todos nós, nascidos na Amazônia, a noção de terra sem fronteiras está muito presente... Porque é um horizonte vastíssimo, em que as línguas portuguesa e espanhola se interpenetram em algumas regiões, onde as nações indígenas também são bilíngues, às vezes políglotas (índios que falam tucano, espanhol, português...). Há um mosaico de grandes nações, de tribos dispersas; na verdade, cada vez mais dispersas...

Uma dessas pequenas tribos dispersas é a dos orientais; dos imigrantes que chegaram no início do século e que participaram da vida econômica da região. Aliás, os primeiros imigrantes foram para o Acre, para uma terra que não era ainda brasileira. Eu tenho pesquisado documentos sobre a Revolução Acreana e notei que alguns oficiais do exército brasileiro que combateram pela independência do Acre são de origem libanesa: há um Capitão Alexandre Farhat, um Cel. João Turco, personagens que pertencem à história do Acre e estão já presentes também na historiografia.

ARH: Como você classificaria, em parâmetros tradicionais, um livro tão original como o *Relato*? Memórias ou ficção? E, em que medida personagens e temática são reais?

MH: No *Relato* há um tom de confissão, é um texto de memória sem ser memorialístico, sem ser auto-biográfico; há, como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar. Porque minha intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite).

Memória? Com relação ao *Relato*, percebi que causou, talvez, para alguns leitores, uma certa estranheza, a estrutura de encaixes em que está vazado: vozes narrativas que se alternam... Mas, se a própria memória também é desse mesmo modo... O tempo narrativo, no livro, é um tempo fragmentário, que reproduz, de certa forma, a estrutura de funcionamento da memória: essa espécie de vertiginoso vaivém no tempo e no espaço. É precisamente essa correspondência que eu procurei imprimir à narrativa.

ARH: Como surgiu em você o *Relato*?

MH: Por que um escritor escreve? Porque tem vontade de escrever, desejo de escrever. Uma necessidade de escrever que surge de uma falta, de uma ausência, como muitos autores já declararam... Para mim, a arte não é exatamente a vida, mas também não é exatamente a sua negação: isto é, ficamos num limbo. Eu, quando estava na Espanha, recebi uma notícia que me chocou—acentuada pelo drama da distância (eu já estava há quinze anos longe de Manaus)—a notícia da morte de meu avô, que era o narrador, oral, da minha infância. E isso provocou em mim o desejo de escrever sobre esse homem, cuja voz não mais existia; algo assim como a recuperação de uma voz que se foi...

Além disso, as outras lembranças da infância, os relatos dos mais velhos... Eu misturei vozes da família e vozes de outras pessoas, de libaneses, de judeus, amigos que moravam na Espanha e na França, que me contavam histórias do Marrocos, da Síria... é muito curioso: há vozes que não são da minha família, mas de outras *tribos*, de outros *clãs*.

A distância também me ajudou muito a escrever; o fato de estar longe do Brasil, muito longe de Manaus, permitiu-me escrever com mais liberdade. É claro que você pode escrever em qualquer lugar. Eu me lembro de um texto de Thomas Bernhard, que trata de um personagem que escreve na prisão e conta suas histórias para os amigos presidiários e, quando ele sai da prisão, não consegue mais escrever...

ARH: Sei que você esteve no Líbano recentemente. E, nessa visita, teve a oportunidade de *re-conhecer* o Líbano das histórias da infância? Que impressão o país lhe causou?

MH: Reconheci muito pouco. Em Beirute, hoje tão devastada, nada. Só reconheci a família, ao mesmo tempo triste e nostálgica de seu país. Mas foi importante ter conversado com os parentes. Conheci cinquenta e dois parentes...! Soube que meu pai, na década de 20 ou 30, foi um dos três muçulmanos que estudaram no *Collège de la Sagesse*, graças ao Monsenhor Houaiss (parente de Antonio Houaiss), que é da mesma cidade de meu pai, *Burj al Barajne* (Torre das Torres). Essas conexões, esses laços foram muito significativos.

Luiz Braga (p. 150-151)
Caraparú, 2010
(da série *Nightvisions*)
Fotografia [Photograph]
Coleção do artista
[Artist's collection]





Adriana Varejão, Albert Frisch, Alberto Bittar, Alexandre Romariz Sequeira
Alfredo Norfini, Anita Malfatti, Antonieta Santos Feio, Antonio Landi , Antonio
Parreiras, Armando Queiroz, Benedito Calixto, Benedito Nunes, Berna Reale,
Camila Kzan, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Coletivo Madeirista, Dirceu
Maués, Éder Oliveira, Eirishi, Elza Lima, Emmanuel Nassar, Ernst Lohse, Ernesto
de Carvalho, Felipe Augusto Fidanza, Grupo Urucum, Guy Veloso, Flavio Shiró,
Frans Krajcberg, Grupo Urucum, Hans-Karl Wiegandt, Helio Melo, Joaquim
José Freire, José Joaquim Codina, Jorane Castro, Joseph Leon Righini, Katie
van Scherpenberg, Lise Lobato, Luiz Braga, Lygia Pape, Manoel Pastana, Marcel
Gautherot, Marcio de Souza, Maria Martins, Marcone Moreira, Melissa Barbery,
Mestre Valentim (atrib.), Miguel Chikaoka, Miguel Rio Branco, Octavio Cardoso,
Orlando Maneschy, Oswald Goeldi, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Paulo Jares,
Pierre Verger, Priscilla Brasil, Raul Bopp, Roberto Evangelista, Rodrigo Braga,
Romeu Mariz Filho, Ronaldo Moraes Rego, Rossy Amoedo, Sebastião Salgado,
Sergio Zallis, Severiano Mario Porto, Tanaka, Theodoro Braga, Thiago Martins
de Melo, Vicente do Rego Monteiro, Ueliton Santana, Victor de La Rocque,
Vídeo nas Aldeias, Vitor Souza Lima, Vincent Carelli, Walda Marques.

Manuscritos

- CODINA, José Joaquim.
Vista do arraial que se pôs no Rio Ixiê, junto à cachoeira do mesmo Ixiê, séc. XVIII
Desenho [Drawing]
47,5 x 18,0 cm, em f. 48,0 x 24,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- CODINA, José Joaquim.
Espacato da Canoa N. S. do Pilar, c. 1700
Desenho [Drawing]
29,0 x 19,0 cm, em f. 34,5 x 24 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Viola que Tocam os Pretos, c.1700
Desenho [Drawing]
27,0 x 17,0 cm em f. 35,0 x 24 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- CODINA, José Joaquim.
Prospecto do tear que fazem as suas redes mais delicadas as índias da vila de Monte Alegre, 1785
Desenho [Drawing]
26,5 x 17,0 cm em f. 34,5 x 24,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Prospecto da casa da residência do Engenho de açúcar do capitão João Manoel Roriz, séc. XVIII
Desenho [Drawing]
90,5 x 08,5 cm em f. 91,5 x 34,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Prospecto da Cidade de S Maria de Belém do Grão Pará, 20/05/1784
Desenho [Drawing]
22,0 x 92,0 cm em f. 94,0 x 34,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- FREIRE, José Joaquim.
Maloca dos Índios Curutu, século XVIII
Desenho [Drawing]
22,0 x 17,0 cm em f. 35,0 x 24,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- FREIRE, José Joaquim.
Planta da Maloca dos Índios Curutu, séc. XVIII
Desenho [Drawing]
22,0 x 17,0 cm em f. 34,5 x 24,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Prospecto da nova Praça das Mercês, século XVIII
- Desenho [Drawing]
29,5 x 44,0 cm em f. 46,5 x 34,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- CODINA, Joaquim José.
Vista do Rio Uaupés, Afluente do Rio Negro, século XVIII
Desenho [Drawing]
40,0 x 20,0 cm em f. 46,5 x 34,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Prospecto na nova praça do pelourinho, século XVIII
Desenho [Drawing]
46,5 x 24,5 em f. 47,0 x 34,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- FREIRE, José Joaquim.
Prospecto da Vila de Cametá, e da entrada, 1784
Desenho [Drawing]
Imagem 46,0 x 22,0 cm em f. 47,5 x 34,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- CODINA, Joaquim José.
Prospecto da frontaria exterior do palácio da residência dos Generais do Pará, 1784
Desenho [Drawing]
Imagem 42,0 x 25,0 cm em f. 46,0 x 34,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- LANDI, Antônio José.
Prospecto da Pintura dos Lados da Capela-mor, Matriz de Barcelos, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 30,0 x 23,5 cm em f. 35,0 x 30,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- FREIRE, José Joaquim.
Planta Geral da Cidade do Pará, 1791
Desenho [Drawing]
Imagem 78,0 x 77,5 cm em f. 81,0 x 68,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- LANDI, Antônio José.
Retábulo de Perspectiva da Capela-mor de São João, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 30,0 x 17,0 cm em f. 32,5 x 19,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- LANDI, Antônio José.
Frontaria da Capela-mor de São João, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 30,0 x 17,0 cm em f. 32,5 x 19,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- LANDI, Antônio José.
Sacrário da Capela-mor da Matriz de Santa Ana, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 30,0 x 17,0 cm em f. 32,0 x 20,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- LANDI, Antônio José.
Frontispício Alegórico, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 15,5 x 20,0 cm em f. 34,0 x 24,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- LANDI, Antônio José.
Gentio Jurupixuna, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 20,0 x 15,5 cm f. 34,0 x 25,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Macaco, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 20,0 x 15,5 cm em f. 34,0 x 24,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Suruanã Dorsal, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 20,0 x 15,5 cm em f. 34,0 x 24,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Tartaruga com duas cabeças, século XVIII
Desenho [Drawing]
Imagem 20,0 x 15,5 cm em f. 34,0 x 25,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Guapé, século XVIII
Desenho [Drawing]
34,5 x 24,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Tuiuiu, século XVIII
Desenho [Drawing]
31,0 x 21,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Urubutinga, século XVIII
Desenho [Drawing]
31,0 x 20,5 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Galo dos Marabilenos, século XVIII
Desenho [Drawing]
31,5 x 21,0 cm
Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
- Guaipussá, século XVIII
Desenho [Drawing]

31,5 x 21,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	LANDI, Antônio José Araceae Anthurium Sp., século XVIII Desenho [Drawing] Imagem 26,5 x 17,0 cm em f. 34,5 x 24,5 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Anexo datilografado [Typed annex] 27,0 x 21,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
Saguim Argentado, século XVIII Desenho [Drawing] 31,5 x 21,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	CODINA, Joaquim José. Caconeia coccinea, Ambl., século XVIII Desenho sobre papel [Drawing] Imagem 32,5 x 19,5 cm em f. 34,5 x 24,5 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Tesouro descoberto no Rio Amazonas Livro [Book] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
Saguim Dog, século XVIII Desenho [Drawing] 31,5 x 21,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	CODINA, Joaquim José. Cochlospermaceae Cochlospermum Orino- cense (H.B.K.) Steud, século XVIII Desenho sobre papel [Drawing] Imagem 26,5 x 17,0 cm em f. 34,5 x 24,5 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Índios Guaicuru atravessando o rio Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
Cotia, século XVIII Desenho [Drawing] 31,0 x 21,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	CODINA, Joaquim José. Tucunaré [Jacundá] Desenho [Drawing] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Índio Jurupixuna Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
Tamanduá-meri, século XVIII Desenho [Drawing] 31,5 x 20,5 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Prospecto da cidade de Bellem, do Estado do Gram Para Desenho [Drawing] 35 x 139 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Índio Miranha Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
Peixe-cachorro, Piranha-preta (Equivalente), século XVIII Desenho [Drawing] 31,0 x 19,5 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Prospecto da Aldeia de Guaricurú Desenho [Drawing] 35 x 139 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Índio Cambeba Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
Botto, século XVIII Desenho [Drawing] 31,5 x 21,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Prospecto da Fortaleza de Tapajós, com sua Aldeia Desenho [Drawing] 35 x 139 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Maneira de Inalar Paricá e Utensílios dos Índios Mura Artefatos indígenas - utensílios, ornatos e armas [Indian artifacts - tools, ornaments and weapons] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
FREIRE, José Joaquim. Orchidea, século XVIII Desenho [Drawing] Imagem 26,5 x 17,0 em f. 34,5 x 24,5 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	CUNHA, Euclides da. (1866-1909) Caderno de Apontamentos. S.l., s.d. Caderno [Notebook] 13,5 x 9,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Ornatos Indígenas Diversos [Artefatos indi- genas] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
FREIRE, José Joaquim. Lecythidaceae Gustavia Augusta, século XVIII Desenho [Drawing] Imagem 32,0 x 18,5 cm em f. 34,5 x 24,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	CUNHA, Euclides da. (1866-1909) Peru versus Bolívia. Fragmento de manuscri- to em um manuscrito Livro [Book] 23,0 x 17,1 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Zarabatana, Paleta e Arco com Flechas Cura- rizadas [Artefatos indígenas] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
Sterculiaceae (sterculia chicha) Desenho [Drawing] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	LANDI, Antônio José. Espacato pelo qual se vê o retábulo da capela- mor da Igreja Matriz de Santa Ana. Desenho [Drawing] Imagem 29,5x19,0 cm em f. 31,5 x 20,0 cm Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira	Pontas e Flechas [Artefatos indígenas] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
		Viração das Tartarugas na Amazônia [A pesca das tartarugas] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
		Fabrico da manteiga dos ovos da tartaruga Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
		Índio Mura Inalando Paricá [Mura] Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
		Araceae Philodendron Sp. Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
		Cactacea Melocactus Sp. Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira
		Swartzia Sericea Vogel Col. [Collect.] Alexandre Rodrigues Ferreira

Iconografia (FBN)

LANDI, António José

Plantas de uma Igreja (do Pará? a Igreja do Gurupá?) Século XVIII

Desenho: nanquim, aquarela

35x24,6cm a 39x26,7cm em f. 53,1X37,2cm

LANDI, António José

Palmas: Prospecto do Retábulo da Capella do Santíssimo - Século XVIII

Desenho: nanquim, aguada, p&b

49,5 x 36cm.

DEBRIE, Guilherme Francisco Lourenço

Padre António Vieira

Gravura: água-forte, p&b

13,9 x 11,2 cm em papel 17,2 x 12 cm

Arbores ante Christum natum enatae, in Silva

Juxta Fluvium Amazonum

Título secundário: Tabulae Physiognomicae

Gravura: litogravura, duas cores

19,9 x 32,4 cm em papel 30,1 x 46,3 cm.

Ripae insularum in archipelago Paraensi

Título secundário: Tabulae Physiognomicae.

Gravura: litogravura, duas cores;

19 x 32,4 cm em papel 30,4 x 46,3 cm.

Palmetum mauritiae flexuosae, in insula

pautinga archipelagi paraensis

Título secundário: Tabulae Physiognomicae

Gravura: litogravura, duas cores

19,8 x 32,3 cm em papel 29,9 x 46,3 cm.

KELLER-LEUZINGER, Franz

Dois projetos para moradas de índios num

aldeamento às margens do rio Paranapanema

Desenho: grafite e aquarela

33x22,4cm

KELLER-LEUZINGER, Franz

Cap. Manoel chefe dos índios Coroados do

aldeamento de S. Jerônimo (Paraná)

Desenho: aquarela

15x13,6cm

KELLER-LEUZINGER, Franz

Auf der Musiktribune Kirche zu Trindad del Beni

Desenho: aquarela; 21x24,7cm

KELLER-LEUZINGER, Franz

Paisagem de Manaus

Desenho: grafite e aguada

21,6x32,7cm

WIEGANDT,C.

Diploma conferido aos cientistas pelo Museu Paraense de Historia Natural e Ethnographica, Belém

Gravura: litogravura

KOCH-GRUNBERG, Theodor

Indianertypen aus dem Amazonasgebiet:

noch eigenen aufnahmen wahrend seiner

reise in brasilien (6 pranchas)

1 pasta com 6 pranchas. 49cm.

Álbum do estado do Pará

Livro (2 exemplares)

Álbum do Pará em 1899 na administração do Governo de Sua Excia. o Senhor Dr. José Paes de Carvalho

Livro. 41cm.

BOPP, Raul

Cobra Norato

Livro (2 exemplares). 36cm.

PRINZ VONZ PREUSSEN, Adalbert

Skizzen Zu dem Tabebuche. Livro

CHAMPNEY, James Wells

Álbum travels in the north of Brazil

Livro - 32 desenhos:lápis e aguada

CRULS, Gastão

Hiléia amazônica (3 pranchas)

48 desenhos aquarelados

Álbum do Amazonas

Livro

GOELDI, Emilio

Álbum de aves amazônicas (3 pranchas)

3 porta-fólios; 31cm; 29,7 x 23,5 (com margem);

22,7 x 16,8 (sem margem)

Coleção Beatrix Reynal

3 peças: 1º Fascículo (dedicatória) 3º Fascículo

(página de rosto) e prancha 39.

RODRIGUES, J. Barbosa

Sertum palmarum brasiliensium ou Relation des palmiers nouveaux du Brésil

Livro; 64 cm.

Cartografia (FBN)

Mapa dos confins do Brasil com as terras da Coroa da Espanha na América Meridional

Mapa Escala ca. 1:8.500.000. Data:1749

GASTALDI, Giacomo, ca. 1500-ca.1565.

Veneza - Nella Stamperia de Giunti

Localização: ARC.030,02,011on / Divisão de Cartografia

Descrição física: mapa - Dimensão: 26,3 x 36,4cm. em f. 30,9 x 39,4cm.

FRITZ, Samuel, 1654-1724?

El gran rio Marañon o Amazonas con la Mission de la Compañia de Jesus - Data:1707

Mapa; 31 x 41,8cm. Escala: ca.1:70.000.

ALBERNAZ I, João Teixeira

Pequeno atlas do Maranhão e Grão-Pará -

Data: ca.1629

Mapa ms. em 3 seções: desenho a tinta ferro-gálica; 47,3 x 59,7

COCHADO, Antônio Vicente

Discripção dos Rios Para Curupa e Amazonas

discuberto e sondado por mandado de Sua.

Mag. de por Ant.o Vicente Patrão de Pernambuco.

Data: 1623

Mapa ms. em 2 seções

46,5 x 59 em 47,8 x 60,7 cm

LA CONDAMINE, Charles-Marie de

Carte du cours du Maragnon ou de la Grande Riviere de Amazonas

Mapa; 17,2 x 37,7cm em f. 20 x 39,8cm.

DA CUNHA, Euclides

Esboço da Região Litigiosa Perú-Bolívia 38,5 x 48cm

Registro Patrimonial: 168915 AA 1953

LADÁRIO, José da Costa Azevedo,

Carta do Rio Solimões – Data: 1864

65,3 x 84,7 cm (com margem) 45,6 x 68 cm

(sem margem)

LADÁRIO, José da Costa Azevedo,

Esboço do Rio Amazonas, 1862 a 1866,

Belém no Brasil e Loreto no Peru

Livro (176 páginas); 22 x 17 cm.

Registro Patrimonial: 90.450 AA 1950

Obras raras

SMITH, Herbert Huntington

Brazil the Amazons and the Coast

LA CONDAMINE, Charles Marie de

Journal du voyage fait par ordre du roi, a

l'équateur servant d'introduction historique a la mesure destrois premiers degrés du meridiem

LA CONDRAMINE, Charles Marie de Relation abrégé d'un voyage fait dans l'intérieur de Amérique Méridionale	260 x 170 cm <i>Máscaras trançadas</i> , 2012 267 x 200 cm	Cerâmica [Ceramics] 46 x 38 x 39 x 24 Tampa: 21 x 24 cm
ACUÑA, Cristóbal de Relation de la riviere des Amazonas	COLETOR KWAIKWARE KAYAPÓ E PINKY KAYAPÓ <i>Máscaras trançadas</i> , 2012 150 x 147 x 43 cm	<i>Urna funerária zoomorfa</i> , s/d Cerâmica [Ceramics] 27,5 x 32 x 62cm / Tampa: 1,4 x 18 cm
VANDELLI, Domenico Diccionario dos termos technicos de Historia Natural extrahidos das Obras de Linnéo	COLETOR LUÍS BANIWA São Gabriel da Cachoeira, AM <i>Látigo para flagelação</i> , 2010 107 cm <i>Flauta reta com aeroduto</i> , 2010 76 cm	AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA
VANDELLI, Domenico Florae Lusitanicae et Brasiliensis specimen	COLETOR THEODOR KOCH GRÜNBERG Katapolitani, Rio Içana, <i>Tigela</i> , 1905 Cerâmica [Ceramics] 88 x 14 cm <i>Flauta de pã</i> , 1905, 42 x 15 cm Uanana, Rio Caiary, <i>Tanga de Miçanga</i> , 1905 12 x 28 cm Tukano, Rio Tiquié, <i>Colar de dente</i> , 1905 22 x 14 cm	Filme 1 com trechos dos seguintes autores: Berna Reale, 2011 <i>As filhas da Chiquita</i> , Priscilla Brasil, 2006 <i>Cirio</i> , Guy Veloso, 2011 <i>Cirio: Histórias de Fé</i> , Flavia Morete, Gustavo Godinho, Vladimir Cunha, 2007 <i>Mãos de Outubro</i> , Vitor Souza Lima, 2009.
LINNÉ, Carl von Systema Naturae	COLETOR FREI GIL DE VILANOVA Irã Âmrânh-Mebêngôkre, Pará <i>Auriculares</i> , 1902, 51 cm <i>Cavilha auricular</i> , 1902, 12 cm <i>Pingente dorsal</i> , 1902, 72 cm	Filme 2 com trechos dos seguintes autores: <i>A piece of Coleção</i> , Orlando Maneschky, 2003 <i>Invisíveis prazeres cotidianos</i> , Jorane Castro, 2004 <i>Umas Palavras</i> , Benedito Nunes, Canal Futura <i>Em um lugar qualquer</i> , Dirceu Maués, 2010 <i>Low-Tech Garden</i> , Melissa Barbery, 2012.
RODRIGUES, João Barbosa As Heveas ou Seringueiras	COLETOR THEODOR KOCH GRÜNBERG Katapolitani, Rio Içana, <i>Tigela</i> , 1905 Cerâmica [Ceramics] 88 x 14 cm <i>Flauta de pã</i> , 1905, 42 x 15 cm Uanana, Rio Caiary, <i>Tanga de Miçanga</i> , 1905 12 x 28 cm Tukano, Rio Tiquié, <i>Colar de dente</i> , 1905 22 x 14 cm	Filme 3 com trechos dos seguintes autores: <i>Ou Vai ou Racha</i> , Vincent Carelli, 1998 <i>Via- gem das Idéias</i> , Satya Caldenhof, 2008 <i>Fotos Amazônia Antiga</i> , Albert Frich, 1867 <i>Nazaré do Mocajuba</i> , Alexandre Sequeira, 2010 <i>Yaokwoa</i> , Vincent Carelli e Fausto Campoli, 2010.
Obras gerais (FBN)	<i>Diadema horizontal</i> , 1900 Urubu/Kapor, Rio Gurupi, 35 x 26 cm <i>Urna funerária</i> , s/d Ilha de Marajó, PA, Cerâmica [Ceramics] 60 x 58 cm <i>Urna antropomorfa</i> , s/d Cerâmica [Ceramics] 36,7 x 38,5 cm <i>Estatueta antropomorfa</i> , s/d Cerâmica [Ceramics] 21,5 x 13,1 x 9,1 cm	Filme 4 com trechos dos seguintes autores: <i>Brega S/A</i> , Vladimir Cunha e Gustavo Go- dinho, 2009 <i>Ver-o-Peso</i> , Miguel Chikaoka, Ana Catarina Peixoto, Sônia Freitas, Diógenes Leal e Peter Roland, 1981 <i>Cirio</i> , Guy Veloso, 2011 <i>Paisagens Urbanas em 3 atos</i> , Alberto Bittar, 2003.
RICARDO, Cassiano Martim Cererê - 8ª edição de 1945 Lvro (134 páginas) 34 x 24,5 cm	COLEÇÃO EMÍLIO GOELDI E LIMA GUEDES Monte Curu, Rio Cunani - Amapá <i>Urna quadrangular</i> , s/d Cerâmica [Ceramics] 17,5 x 63 x 41 cm <i>Urna antropomorfa</i> , s/d Cerâmica [Ceramics] 37 x 31 cm <i>Urna</i> , s/d Cerâmica [Ceramics] 33 x 50 x 64 cm	Filme 5 com trechos dos seguintes autores: <i>Midas</i> , Armando Queiroz, 2010 <i>Serra Pelada</i> , <i>esperança não é sonho</i> , Priscilla Brasil, 2007 <i>Serra Pelada</i> , Paulo Jares, 1999 <i>Massacre de Eldorado dos Carajás</i> , Ary Souza, 1996 <i>Desaparições Karaokê D'Or</i> , Orlando Manes- chy, 2011.
RICARDO, Cassiano Martim Cererê - 11ª edição de 1962 Livro (301 páginas) 22 x 15 cm	COLEÇÃO AURELIANO LIMA GUEDES Igarapé do Lago, Rio Maracá, Amapá <i>Urna antropomorfa com tampa</i> , s/d Cerâmica [Ceramics] 46,5 x 30 x 45cm Tampa: 19 x 26 cm <i>Urna antropomorfa masculina com tampa</i> , s/d Gruta das Caretas, Macapá, AP	VÍDEO NAS ALDEIAS (CENAS DE FILME)
VANDELLI, Domenico Viridarium grisley lusitanicum linnaeanis Llivro (135 páginas) Dimensões: 16 x 10 cm.	COLETAORA SUZANA PRIMO DOS SANTOS <i>Colar de paina</i> , 53 cm	<i>Xinã Bena</i> , <i>Novos Tempos</i> , Zezinho Yube, Povo Huni Kui no rio Jordão, Acre, 2006, 52" <i>Corumbiara</i> , o contato com os isolados do Umêrê, RO, Vincent Carelli, 2009, 117" <i>Cineastas Indígenas</i> , depoimento de Vincent Carelli e de cineastas indígenas sobre os 25 anos de <i>Video nas Aldeias</i> , 2012, 18".
ACERVO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI	COLETOR KWAIKWARE KAYAPÓ Mebêngôkre, Pará <i>Máscaras trançadas</i> , 2012	

AMAZON, CYCLES OF MODERNITY

It's in the context of the Rio+20 conference that the Ministry of Culture and the Bank of Brasil introduce *Amazon, cycles of modernity*, an exhibition that covers the most important events of renovation and modernization of this vast region in a visual journey, from the eighteenth century to the present.

For its size, which isolates it within itself and secludes from the outside the various cultural postures that make up the Amazon, this huge area remains greatly unknown to the general public. However, that size and isolation also encourage a diversity of artistic evidences and peculiarities, a wide variety in the degree of intervention and development of its institutions, a tremendous uniqueness and diverseness of its creators.

Covering themes such as self-expression, the work made from local materials and plastic values assumed and treated as specific of the region, or the traditional interest in modernity and the advances of technology, the cultural multiplicity of the Amazon is a result of both the advent of modern urbanism and the everyday life rooted deep in the indigenous communities.

Aiming to open up perspectives as well as being a converging space for researchers in many fields, above all introducing the general public to the unique contribution of the Amazon in the cultural and symbolic shaping of the country, Centro Cultural Banco do Brasil presents *Amazon, cycles of modernity* and reaffirms the unavoidable importance of this vast region for the whole planet.

Centro Cultural Banco do Brasil

THE EXHIBITION

The exhibition posits a surprising cartography of visual knowledge and culture in Brazil based on the specificities, differences and contradictions of a complex social space. Although the forest and its inhabitants recognize no national boundaries, the scope of the exhibition restricts itself to the Brazilian Amazon. The earliest modernity was consolidated during the eighteenth century by the Portuguese Marquis of Pombal's brand of enlightenment, as mirrored by science, cartography, architecture and urban planning. Responding to the demands of industrialization in the Northern hemisphere, the exploitation of rubber increased with the introduction of vulcanization (1842) and the pneumatic tire (1890), leading to an accumulation of capital reflected in urban planning, architecture, art and science. Invented by Charles Goodyear, vulcanization is a process that applies heat and pressure in order to endow rubber with form by altering its material properties. It is part of the Amazon's

imaginary in the very broadest terms. "Contemporary art" in the Amazon is a complex of disjointed and fragmentary actions that resist any attempt to totalize a cohesive universe which—in any event—does not exist and is dominated by movements which condense images of identity by converting them into signs of Brazilianness; simultaneously, their dissipation, reaffirmation and questioning stem from economic globalization and globalized communications. The states of the Amazon region are disconnected from one another—more so than from the rest of the country or the world. Places are differentiated according to economic inequality. *Amazônia, ciclos de modernidade* [Amazon, cycles of modernity] does not encompass all fields of symbolic life nor does it accommodate a single linear history. Rather, it unites threads of capillary actions and transversal movements, silences and absence of dialogue. The show responds to the intensity and inventiveness of visual culture in each place. Disparities result from the non-equation of that which is unequal. The artists were selected according to density of their experience with the region. Syntheses and cuts fix upon the Amazonian flow of language (as expressed by Blaise Cendrars) so as to reject metonymic reductionism, such as synecdoche: the part being used for the whole (*pars pro toto*) or the whole for the part (*totum pro parte*). The history of the Amazon is a history of violence. The colonial conquest signified a traumatic clash of cultures, the ideological violence of evangelization, usurpation of territories and riches, genocide and slavery, a belief in the inexhaustibility of nature and in material progress as steps to plundering the natural and human environments. The solidarity of art and anthropology are juxtaposed to social immobility and subalternity, taking on an ethical commitment which determines a clear purpose: the native Indian's transition from an object of study to a subject who knows, from exotic creature to emancipated citizen. Slave labor coexists with meta-genocide in the serial murder of political activists. In this crisis of values, political and economic operations oppose the ethical articulation set forth by philosopher Félix Guattari's integration of three ecologies: the environment, social relations and subjectivity. This is the most urgent challenge faced by "Brazilian civilization".

Paulo Herkenhoff

THE IMAGE OF THE "LAST FRONTIER"

João Pacheco de Oliveira

What images of the Amazon Brazilians carry within and evoke automatically to their spirits when the word is uttered? What do we know about this set of representations that lead us to act

upon and think of a real Amazon, to express ideas not only on its first inhabitants, but also on the history of the region and its current situation?

Such images are within us and look familiar, but they were not produced by us. All of it is exterior and arbitrary; conventions whose premises are often unknown. Deposited in our minds, they are the result of the clash of ideas of past generations, conceived either close or far from us. However, they guide our questions and actions, and many times govern our expectations and emotions.

The beginning of that is not 1500, nor 1492 (the year Europeans first arrived in America), nor 1542 (when Spaniards first navigated the Amazon river), but the 19th century, when most of the ideas that we deal with today were molded as with they were natural, timeless and had no motivation. 19th-century philosophers left behind artistic and scientific representations that cause us to think about the Amazon as monolithic, stereotyped and prejudiced; an unquestionable whole.

According to such accounts—that still feed many current myths—the Amazon is a world of water and forest, in which nature is an integrated, harmonious system, reigning absolute. It is the privileged place on the planet where the primacy of nature over Man endures, a paradise lost reporting us to the land before Man. In sum, the empire of nature and the retraction of humanity, the water planet, the desert of history.

But the assessment on nature oscillates in such a bundle of images: at times, petty and decadent; at others, magnificent and wondrous. The theories regarding the degeneration of the American Man, inspired in the works of Buffon and Cornelius De Paw, emphasized the first path, highlighting the adversities of the environment and the inadequate adaptation of species (Man, above all) (for a more minute account of such theories, see Duchet, 1977). National and foreign authors described in vivid colors how the overwhelming force of the forest would crush Man, imposing an inevitable fate (see, among other novels, Alberto Rangel's *O Inferno Verde* ["Green Hell"], from 1907, with a preface by Euclides da Cunha).

Other philosophers would fit the other group, radically opposed and optimistic. Travelers of the Amazon river, like Bates and Agassiz, pointed out the potential of the region. The latter, in an essay from 1865, tirelessly mocked the negative humdrum on the Amazon Man: "In fact, the general opinion is that the weather in the Amazon is one of the most unhealthy in the world. All travelers describe it as frightening. It is the land of fevers, they say" (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro; May 18, 1865).

Along the same lines, Tavares Bastos, in 1866, concerned of attracting a desirable influx of foreign settlers, introduced

his final verdict: "Manaus has an old reputation for fertility and beauty, as well as excellent weather. The margins of the Solimões and the upper Amazon River are perfectly inhabitable (Bastos, 1937:371).

There might have been disagreements as to the potential of nature in the Amazon, but they all concurred with how majestic it was and how unimportant the part of humanity that lived there was. Naturalists Spix and Martius (1881) established a parallel between an "exuberant nature" and a new history, which had barely begun. Elisée Reclus, a few years later (1862), contrasted the importance of the Amazon in the history of Earth with its nothingness in the history of humanity. Euclides da Cunha not only made very shrewd observations on the local habits, but also reasserted the perspective on the absence of history: "The Amazon really is the last page of the Book of Genesis, yet to be written"; there, man "is still an impertinent intruder" (Cunha 2000a:116; Cunha, 2000b:346).

It should be mentioned that such discourse took place at a certain moment in time, and that by no means was restricted to the region and its inhabitants. The 19th century, especially its second half, saw the most intense colonial expansion, setting European colonizers face to face with native populations all around the world. In 1800, the European powers controlled 35% of the surface of the globe, but, in 1914, the number had gone up to 85%. Edward Said (1995), analyzing the expansion, concluded that never before in the history of mankind there had been such a large number of colonies, which led to an unprecedented level of inequality between the social and political structures of colonizers and the colonized, even when compared to the Ancient Roman Empire.

The trope of the virgin nature, with vast environmental resources, free land and unpopulated by Man is very recurring in the imaginary at the time. Travel books were a very disseminated genre of knowledge in the 19th century in France, England and Germany—the *Bibliothèque Universelle des Voyages* of 1833 is only one of the more than 200 titles found by Berthiaume (1990). That did not take place exclusively in America or the Amazon, but in Africa, India and Oceania as well. In magnificent works of fiction, authors such as Conrad, Kipling and Melville spoke of these distant regions through characters and events in their novels, thus disseminating—in English—very strong images of the colonial world.

In the new American nations, risen from political ruptures with their colonizers, internal processes of colonization also took place. That is what happened in the West of the United States. The virgin nature—to be subdued and put to produce wealth (that is, merchandise)—was then conceived as an always moving frontier. Frederick Jackson Turner's famous the-

sis linking the expansion to the West, the religious affiliation of the pioneers (motivated by the idea of a “manifest destiny”) and the consolidation of egalitarian principles in the North-American society is an example of that¹.

At the other end of the Continent, it also took place to the south of the Bio-Bio river, in Chile, and in the fields of the Argentinean Araucanía (Briones/Carrasco, 2000; Bengoa, 2000). In Brazil, such discursive genre inspired many documents in German, in which settlers in Santa Catarina and Rio Grande do Sul reproduced their memories and connections to the white man’s burden, making accounts of their bravery, sacrifice and dedication (Brignol, 2002).

Descriptions and analyses, however, went from one place to the other with no change in rhetoric, often translated in the idea of “last frontier.” “Virgin,” in this case, meant “with no previous owner,” that is, free to be taken; therefore, not recognizing the previous and exclusive rights of native populations to the land inhabited by them.

In a famous text with the date of 1882, philosopher Ernst Renan (1992), said that nations build their sense of unity not only through celebrated and acknowledged memories, but also through oblivion. Once conventions, they are soon consensual and, therefore, have no need to be spoken of. The interests of native populations were not, in any account, taken into consideration during neither the colonial expansion nor the formation of the new national States.

In the earliest efforts to find sources and to build a systematic history of Brazil—in the decades following the Independence—, the natives were confined to the initial chapters of our history². In the most highlighted works of the Brazilian Historic and Geographic Institute³—such as Martius’s awarded thesis and the minute historic research of Varnhagen (1978)—, natives within national borders were unfavorably depicted, considered purely primitive and unsophisticated. Such perspectives were supported by reiterated comparisons with Pre-colombian States in the Andes and Central America, which allowed native populations in the Amazon to be regarded as the simplest forms of humanity, highlighting their complete distance from even embryonic forms of civilizations.

1. See, among other titles from the author, Turner (1990). For a more critical stance, see Velho (1976).

2. For a critique of the historiography on native populations, see Pacheco de Oliveira (2009b).

3. There is a vast bibliography on the theme, among which Guimarães (1988), Domingues (1989), Guimarães (1995) and Kodama (2005) should be highlighted.

MISSIONS

Paulo Herkenhoff

The full logic of the colonial regime appears to be represented throughout the process of the religious missions as an ideological preparation for submission. From a dialectic perspective—and in spite of the occasional missionary defense of the Indians against their enslavement by the *bandeirantes**—catechesis is the driving force behind a symbolic struggle for monotheistic spiritual progress and imperialist monotheism. In the seventeenth century, the Jesuit Antônio Vieira preached the Sermon of the Holy Spirit on the eve of missionary departures for the Amazon, making use of the vision that appears to Saint Peter even as he hears the thrice-repeated command: “*Surge, Petre, occide et manduca*” (“Get up, Peter. Kill and eat”). Although Vieira believes animals to be forbidden by the Law, he reasons: “But if those animals signified the nations of the heathen, and God wanted Saint Peter to teach and convert those nations, how, then, did He command him to eat and kill them? For this very reason: because the way to convert beasts into men is through killing them and eating them. Nothing more completely resembles teaching and indoctrination than killing and eating.”¹ In the eighteenth century, Europe was appalled at the news of cannibal practices among Brazilian Indians as described by Hans Staden, André Thévet and Jean de Léry as well as in the compilations of Theodor de Bry. In the image presented by Vieira’s sermon, missionaries were cannibals whose mission was to “build” souls for the natives, the very existence of whom engendered the writing of a few papal bulls. Redemption signified rescuing the Indians from extreme “barbarism”—cannibalism—through their conversion to Christianity; in exchange, they were offered the Eucharist as consumption of the transubstantiated body of Christ per the doctrine of the Fourth Council of the Lateran. According to Régis Michel, Christian communion is the highest stage of Western cannibalism. In the dialectic of the raw and the cooked, the Eucharist is raw flesh and blood; among the Indians, it is cooked. The former deals with the mystery of faith; the latter experience that myth. The monstrosity is the place of the transubstantiated body to be eaten by the faithful; the human ashes in the funerary urn will be eaten so that the spirit of the dead may be incorporated to the totem of the community. Therefore, the colonial process was a war of cannibalisms—and the Indians may well have understood this better than the Iberian peoples. Based on Jesuit missions for some truly theocratic states to the southern region of South America, the installation *Mission/Missions* by Cildo Meireles explores the ambiguity of materials taken as

symbols of fragility and power, conquest and ingenuousness, life and death, redemption and genocide. The death drive feeds upon a doctrine that denied Indians the very existence of a soul—that is to say, it denied them the very nature of humanity. The (Eucharistic) body and the martyrology of Baroque monuments now seem to bear witness to the holocaust of its native builders. A mortuary chapel, Meireles' cathedral reveals itself to be a cannibalistic machine. For the Reformation the Baroque takes on the political character of rhetoric and persuasive form—,² as exemplified by Salomonic columns (of communion wafers interspersed with coins in *Missions*) which, by lifting the gaze heavenward, make the temple a metaphor in the Roman Church for connection between God and men, much like the sacrament of the Eucharist. Meireles' strategy politicizes Baroque form without citationism or the appropriation of appearances in order to expose the rhetorical density of persuasive argument in catechesis as moral preparation for the Conquest. In maxim 259 of his *Art of Wordly Wisdom* (1647), Baltasar Gracián—the Spanish philosopher who was a contemporary of Vieira—notes: “That is true *savoir faire* to turn anxieties into pleasures.” Inversely, some of Adriana Varejão's paintings seize upon aspects of desire under the violent colonial regime by way of dealing with trauma in the hybrid making of Brazilian society, the foundation for the myth of a racial democracy. In *Bastard Son*, the painter uses details from prints by Debret to depict a Portuguese official sexually harassing an Indian woman juxtaposed with a priest copulating with a female slave. Varejão's political phenomenology constructs signs and symbols out of flesh-painting as evidence of the colonial body. The flesh to which Merleau-Ponty alludes in *Existence et dialectique* is not material; rather, it is the *enroulement* [coiling up] of the visible around the body that sees, the tangibility of the body that touches which are vouchsafed when the body sees itself—,³ and it is this which Varejão transforms into a violent spectacle of the world.

* Literally, flag-bearers, they were members of the expeditions called *bandeiras*, which penetrated the Brazilian hinterlands in conquest of new land, gold and precious stones. [T.N.]

1. VIEIRA, Pe. Antônio. Sermão do Espírito Santo. In: *Sermões*. vol. V. Ed. by Gonçalo Alves. Lisbon: Lello, 1950. p. 430.

2. ARGAN, Giulio Carlo. *The Baroque Age*. New York: Rizzoli, 1989.

3. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Existence et dialectique*. Paris: PUF, 1971. p. 131.

SERMON OF THE HOLY GHOST

Fr. Antônio Vieira, S.J.

Alone, art has neither the power nor the ability to turn beasts into humans; but Nature has it, and so ordinarily wonderful it is, that it does not show. Behold! You have gone hunting across forests and prairies, you have slain deer, tapirs, and warthogs; your slave has killed chameleons, lizards and crocodiles; and just as he has eaten with his peers, you have eaten with your comrades. And what was to follow? Within eight hours, or less—or less even, if that pleases Galeno—the deer, tapirs, warthogs, chameleons, lizards and crocodiles, they will all have been turned into humans: now it will be human flesh that which only a moment ago was beast meat. For if Nature is capable of such transformation by force of natural heat, then why would not grace do it much more effectively by force of the heat and the fire of the Holy Spirit? If Nature can naturally convert wild beasts into humans, then why would not grace render such conversion supernaturally? The same Spirit that inspired grace revealed and taught it to St. Peter. In the town of Joppa, St. Peter was saying prayers when he saw heaven opening and an object like a great sheet—this is the word in the gospel—, bound at the four corners descending to the earth. In it there was a jumbled multitude of beasts, creeping things, birds of the prey and all kinds of savage four-footed animals, untamed, repulsive and venomous, which in the old law were viewed as unclean. Three times in a row this vision came to St. Peter, who wondered inquisitively about its actual meaning. And three times in a row a voice came to him, “Surge Petre, occide et manduca” (Acts. 10:13), meaning “Rise, Peter; kill and eat.” The words did not give away the enigma, rather they further obfuscated it. To St. Peter it seemed impossible that God would be telling him to eat the beasts that His law had previously rejected. [...] Finally St. Peter understood the great sheet as the world; the four corners from which it was suspended, its four parts; and the unclean savage beasts forbidden by the law, as forming the various barbarian and untamed nations of heathens that up until then ignored God and the obedience to Him, but that the same Lord willed for them to come to obey.

But if those beasts represented the nations of heathens, and God willed for St. Peter to teach and convert these nations, how could He possibly order them killed and eaten? Exactly for this reason: the way to convert beasts into humans is by slaying them and devouring them, as nothing offers a better comparison to teaching and indoctrinating than killing and eating. For a beast to become a human it has to quit being what it was, and turn to being what it was not; and this is accomplished when the beast gets killed and devoured. Upon getting

killed, it stops being the beast it was; and upon getting eaten, it turns into a human. And God willed for St. Peter to convert all those beasts he revealed to him into humans and into faithful humans, therefore a voice from the heavens told him to kill and eat them.

300 YEARS AGO, THE VOICE OF THE THUNDER

Cláudio de La Rocque Leal

Today is the 300th anniversary of the death of Father Antônio Vieira, the master of the Baroque, who was one of the precursors, in literature, of the libertarian ideas that prevail to this day.

Today marks exactly 300 years since the death of Father Antônio Vieira, the most important figure of the Portuguese and Brazilian Baroque. Vieira has been seen, since the beginning, as an exception: generally, a body of work as extensive as his (more than 200 sermons, a hundred letters and some other pieces in various genres) does not tend to be as cohesive as that of this devout. It was this cohesion that led to his investigation by the Inquisition. The Sermons, his true will and testament, were written between 1679 and 1697 (the year of his death) in various locations he passed through, bringing his thunder-like fury, provoking the impious and the authorities; those who opposed his ideas and ideals. For Vieira, there were no obstacles. Not even jail. If we pay attention to these sermons, some delivered precociously, such as the 14th in the “Mary, Mystic Rose” series, we can see that they outline the political and social landscape of colonial Brazil. The social problems, which were already many, were proliferating and becoming greater, according to Vieira’s fiery pronouncements from the pulpits that were honored to receive him with his mission. [...]

The freeing of the black slaves appeared at that time, obviously, impossible to achieve fully; Vieira sought freedom of religion, the right to profess one’s own faith. In his sermons from the “Mary, Mystic Rose” series, delivered in Salvador, around 1635 (Sermons XIV, XX and XXVII), he deals with the freeing of indigenous peoples, which stirred discontent among the Portuguese farmers and traders who needed their labor. Almost three decades later, in 1661, on his return from Portugal, the Inquisition opened proceedings against him. These were very bitter years. In 67 his condemnation for heterodoxy was issued, which forever deprived him of an active or passive voice and of the power to preach. The penalty of silence. The alleged reason was his prophecies, such as the “History of the Future”, which would only be published in 1718 and which

Secult, here in Pará, will be publishing again later this year, as part of the commemorations planned for September. However, it is clear that Vieira was condemned because of the inconvenience he posed to the petty bourgeoisie, like his adversary, the poet Gregório de Matos e Guerra, who was also prosecuted by the Inquisition, and also—like Vieira—freed following condemnation, thanks to his political connections. The fact is that both were an inconvenience to the local bourgeoisie, the cruel and unscrupulous masters of the sugar plantations.

The literary power of Vieira’s work, which has a somewhat modern vision of the cosmos for the period of the Baroque—for the literary structures of the period—was apparently denied when he defended himself in front of the Inquisition: he certainly disowned much of his Baroque rhetoric. However, he would write one of his most ironic passages in “Sermon on the Silent Demon”, decades before the religious episode referred to in 1651: “It is a mirror crafted so differently that, looking into it, we do not see ourselves as we are; rather it makes us like it”. It is a key, where man ceases to be an object and becomes a reflection, in subjugation to the powerful. This is incredibly similar to the first stanza of Matos e Guerra’s poem, “Holy Unhates”: “Sad Poor! Oh how unlike/You are and I to our former state!/I see how you are poor, you see how I am in penury,/ Rich I have seen you already, you me in abundance”. And the machine of the market has changed the city. “The whole city defeated/by this universal hunger”.

We could say that the main charge the Inquisition leveled against Vieira was his unparalleled defense of the Jews and the Indians. This displeased the Christians, because the Inquisition in Brazil, as in Portugal, had more of a religious than an economic character, which cannot be said of Spain.

He also displeased the merchants on account of the economic views expressed in his sermons regarding the Indian question, imagining that they could work for the colonists under contract, as occurred with the Jesuits. He sought to use the catechism to integrate indigenous people into society, abolishing slave labor. This would represent a break in the chain of production and an increase in the cost of labor, with more slaves having to be imported from Africa. It was a question of robbing Peter to pay Paul. Likewise, as an economic thinker, if we can call him that, he intervened as a diplomat, proposing a solution to the issue of the Dutch invasions, which would involve tolerating the commercial occupation of the Judaeo-Dutch capital and have a share in the business. However, this strategy ran the risk of losing the zone occupied by the Dutch in Pernambuco on a permanent basis.

ENLIGHTENMENT

Paulo Herkenhoff

The cultural modernity project in Brazil, involving the accomplishment of an autonomous science, morality and art, apart from religion—as defined by Max Weber and Jürgen Habermas—has gateways through the Amazon into Rio de Janeiro and Minas Gerais. According to Habermas, “The modernity project formulated in the 18th century by the philosophers of the Enlightenment consisted of efforts that sought both to develop scientific objectivity, universal morality and the law, as well as autonomous art, according to its internal logic.” Before the treaties, the Frenchman La Condamine was sent to South America by the Academy of Sciences of Paris to measure the Earth at the equator, a trip he concluded in 1743. The main goal of his expedition was to measure precisely the degree of the meridian arc that extended from Quito to Cuenca near the equator. La Condamine published various documents on astronomy, botany, ethnology and archeology. In 1743, he decided to go down the Amazon River. He would be the first to publish a picture of the rubber tree and to deal with the use of rubber, according to his observations in Belem.

In the 18th century, the Courts of Portugal and Spain understood the necessity to redraw the boundaries of their dominions in America still ruled under the Treaty of Tordesillas (1494). Nelson Sanjad underscores the work of the engineers, mathematicians, naturalists and artists in establishing the 1700s Amazon frontiers. The first significant effort between Portugal and Spain was the Treaty of Madrid of 1750, in which the Roman law principle of *uti possidetis*, or who possesses the land owns the land. The negotiations took into account the lands occupied by the missions and, at the expense of the genocide of native Americans and slavery, by “Bandeirantes” [flag bearer explorers] and by coastal populations within the captaincies. Portuguese colonization had extended its presence along the coast, from the Paranaguá Bay to Oiapoque and penetrated deeply into the Amazon. The map of the Courts in the Biblioteca Nacional [National Library] collection was the perfect example on which the Portuguese based their arguments for the Treaty of Madrid.

For the Portuguese, the boundary expeditions were led the captain-general of Grão Pará and Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, brother of the Marquis of Pombal, with the mission of investigating the data on which the Treaty of Madrid was based and de-

marcating the frontiers. The expeditions were composed of 796 people and 25 boats. Standing out among them, in terms of the iconographic legacy revealed by this account, were the German engineer Andre Schwebel and architect Giuseppe Landi of Bologna. Schwebel left behind an important collection of pictures of Amazon cities and villages with extremely meticulous sketches. The Swedish naturalist Pehr Löfling (1729-1756), a member of José Iturriaga’s Spanish commission for demarcation of the boundaries set by the treaty of 1750, visited parts of Venezuela starting in 1754. For Stig Ryden, Löfling was “the first naturalist of the modern school who worked not only in Venezuela, but also in all of South America.” Up to then, Löfling had carried out the major work of describing the flora and fauna of Venezuela, covering parts of the Orinoco and regions along the Guyana border. He traveled with two sketchers, Bruno Salvador and Juan Dias Castel, who recorded his discoveries. Löfling brought with him to Venezuela a copy of the book *Systema Naturae* written by his professor, Carl von Linné [Carolus Linnaeus], of whom he was a favorite student. The two of them exchanged correspondence in which Löfling sent botanical descriptions and samples to the professor. This fact led Linné to include new Amazon species in his *Systema Naturae*. When Löfling died in Venezuela in 1756, his teacher in Uppsala wrote “never has Botany lost so much with a death.”

Viagem filosófica [Diary of a Philosophical Voyage] by Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) was linked to the establishment of the frontiers under the Treaty of San Ildefonso of 1777. Sanjad and Pataca argue in favor of the political continuity between the expeditions tied to the two treaties. The undertaking produced strategic mapping, with knowledge of the geography, climate and native peoples. Started in 1783, the voyage ended in 1792 after covering the captaincies of Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso and Cuiabá. During 10 years, they covered about 39,000 kilometers, collecting thousands of mineral, vegetable and animal specimens and hundreds of indigenous artifacts, and writing several volumes of observations and an incalculable number of documentary watercolors. The small technical army of the Philosophical Voyage included engineers, astronomers, botanical gardeners and two sketchers, charged with providing scientific drawings. A native of Bahia, Rodrigues Ferreira was a member of one of the first classes at the University of Coimbra that experienced the Marquis of Pombal’s Enlightenment reforms in 1772. He studied at the Faculdade de Filosofia Natural

[College of Natural Philosophy], whose program included experimental physics, chemistry natural history (zoology, botany and mineralogy), logic, ethics, and metaphysics. He completed his academic career in 1779, obtaining a doctorate. In Coimbra he got to know the Italian chemist and naturalist Domenico Vandelli.

Prof. Vandelli had already corresponded with Carl von Linné before settling in Portugal. After working at Lisbon's Ajuda Botanical Garden and dedicating himself to some scientific institutions in the nascent Pombal project, Vandelli wound up at the University of Coimbra where he prepared his disciple Alexandre Rodrigues Ferreira for the Philosophical Voyage that the Portuguese state had decided to undertake in the wake of the military expedition to establish the bases of the new border treaty with Spain on the Iberian-ruled lands in South America. For Vandelli, aware of the territorial vastness of the Amazon region, "natural history" research required "the greatest diligence possible" and accuracy. The Instructions for members of the expedition, housed in the Biblioteca Nacional, determined that drawings should be made of fish caught during the ocean crossing. It was a recommendation that the drawing exercise be both entertainment and training. "This exercise, uninterrupted for two months, even if it does not produce any other effect, allows the most rebellious hand a way to get used to what nature has denied to some." Vandelli disclosed the new parameters of natural science established by Linné and carried out his own studies and taxonomic organization of nature in Portugal as the *Diccionario dos termos technicos de História Natural, extrahidos das obras de Linnêo, com sua explicação e estampas abertas em cobre, para facilitar a intelligencia dos mesmos* [Dictionary of the Technical Terms of Natural History Extracted from the Works of Linné] or the *Florae Lusitanicae et Brasiliensis Specimen. Et Epistolae ab eruditissimis viris Carolo a Linné, Antonio de Haen ad Dom. Vandelli scriptae*, among others.⁸ Rodrigues Ferreira followed Linné's *Systema Naturae* in his work. According to scientist Emílio Goeldi, Rodrigues Ferreira traveled with a copy of the Swedish scientist's work in order to recognize the minerals, plants and animals. The empirical objectives of botanical studies included studying how plants adapted to cultivation in the Amazon region, their usefulness in pharmacopoeia among other functions. In regard to the political and economic interests in *Philosophical Voyage*, Rodrigues Ferreira carried out the first big Portuguese scientific expedition to the Amazon,¹⁰ which in spite of its problems and limitations was an exercise of enlightened science.

Little is known about the two draftsmen, then called sketch artists, Joaquim José Codina and José Joaquim Freire, who were responsible for hundreds of documentary watercolors and sketches made in the field. These sketches, showing the collected specimens and annotations, are fragments of the Amazon universe, isolated by European science. Moss and worms, trees and animals, minerals, geographical accidents, Indians and their artifacts, cities, everything now is destined to be given a name or to be listed in a place in the taxonomic system of scientific knowledge. It was necessary to identify, measure and record the universe with accuracy. Codina or Freire signed a large part of these drawings done in the Amazon, but some carried no identification of their author. The Biblioteca Nacional of Rio de Janeiro holds the *Quaderno de mostrador de ideias fundamentaes, sobre as particularidades da Natureza, ou propriedade das cousas conhecidas por Joaquim Freire* [Notebook Showing Fundamental Ideas on the Peculiarities of Nature, or Property of Things Identified by Joaquim Freire]. He is presented as a person without art, a term to be understood by its meaning in the 18th century as "almost without education beyond some Latin grammar and limited arithmetic." His stated ideas range from the division of the body of Christ to how to deal with dirty clothes. It deals with a new explanation for a tidal bore or new uses for the manatee. His artistic ideas discuss questions of light and appearance, such as "in the eyes all the qualities of the body are the most obvious, but when they invented new mirrors then they will see themselves." He discusses also calligraphy and ways of presentation, such as "to tie up a bundle the size of an apple and it seems suspended in the air." His idea of "To make that being the father and mother black, the children are born white; and the whites also change color—observation of the trees" does not refer to the mere knowledge about pigments and colors in live beings, but to a reflection on a slaveholding society. It can be pointed out also that in the sketches of flora, Codina's in general are more pretentious, with better workmanship in all the details. Freire leans toward a simpler treatment, many times being satisfied in drawing only two or three leaves of a branch, the rest being noted in form, size and variations of color, as befits a scientific botanical drawing. Freire thus would determine a sense for his drawings: immediate visual notation that, not neglecting the necessary and essential information of knowledge, dispenses with the superfluous, as if possibly saving time. In both sketchers, the dissection of plant organs brings data that

elucidate, for example, the structure and reproduction of species in a determined organization with an eye on science, showing clearly the scientific orientation of Rodrigues Ferreira. The sketchers of fauna did not achieve such detailing. In the Biblioteca Nacional are stored hundreds of drawings in black and white, done in Nanking ink after Rodrigues Ferreira's return to Portugal from the originals by Codina and Freire. They are preparatory drawings, extremely precise and uniform in their finish, destined for engravings that compose the illustrations of the edition of Alexandre Rodrigues Ferreira's works. On these sheets, to the outline of the scientific drawings now adapted for the editorial phase, is placed a representational "style" of plants and animals, as if it were a taming of nature adapted to the taste of the current European graphics. In many cases, animals and Indians are placed in a rocky landscape with European vegetation, containing mannerist vestiges and little attention to reality.

Rodrigues Ferreira's voyage developed some procedures analogous to those of Löffling in Venezuela, already mentioned. Tied to the demarcation of borders, these voyages have the function of understanding Amazonian nature, addressing strategic and economic reasons. Both dedicated themselves less to ethnography and more to botany, having in view also the possibilities of economic exploitation. Spain and Portugal were seeking to protect the secrets of the discoveries of these naturalists in order not to awaken the greed of the great European powers. In the same way the Löffling expedition was linked to the influence of the *Encyclopédie* of Diderot in Spain, Alexandre Rodrigues Ferreira's *Philosophical Voyage* reflected the penetration of the science of Enlightenment into the closed Portugal culture universe.

To understand the question of the modern in the Amazon of the second half of the 18th century, it is necessary to touch on the contemporary situation of knowledge in Portugal. Classical humanism had been redefined by the Counter Reformation in Portugal, which replaced it with the worship of form in detriment to practical knowledge and scientific culture. The man of the epoch, José de S. Bernardino Botelho, writing about the "re-foundation" of the University of Coimbra, affirmed: "The fearful clouds dissipated / that covered the face of the Sciences." The enlightened despotism of the Marquis of Pombal (1699-1782) and the ideas of Verney changed the panorama, recognizing that "science has become the heritage of the moderns," as Vicente Barreto concludes in a study on independence. A Pombal decree of 1774 established, for

example, a contribution to the University of Coimbra's school of medicine from regional councils in Portugal.

Alexandre Rodrigues Ferreira, according to Vicente Barreto, is among the group of Brazilians who composed "our first generation of intellectuals and scientists," educated at the University of Coimbra and renewed by the Enlightenment reforms. Among others would be Tomás Antônio Gonzaga, José Bonifácio de Andrada, Hipólito da Costa, Arruda Câmara and Conceição Veloso. That author also showed the theoretical shortcomings of the Inconfidência Mineira [Minas disloyalty — unsuccessful Brazilian independence movement, 1789]. Among the books seized by the government were treatises on geometry and natural history, works by Milton Condillac, Bossuet, Descartes, Burlamaqui, Vatel, Montesquieu, Racine, Voltaire and Mably. The "French ideas," enlightened and liberal, were absorbed in Brazil, were present in the political project of the Inconfidência Mineira, the Conjuração Carioca [Carioca Conspiracy] and the Conjuração Baiana [Bahian Conspiracy] of 1798, the latter the most radical in its ideals of equality, but they also confronted the local contradictions. Reading Montesquieu, the "disloyals" found theoretical support for the positions on slavery, for example.

Italian architect Giuseppe Landi, an alumnus of the Clementino Academy in Bologna, established himself in Belem following the demarcations of the Treaty of Madrid. Landi was brought to Brazil as a draftsman for the Portuguese demarcation of the frontiers under the treaty of 1750, the same one that brought Löffling on the Spanish commission of Iturriaga. The Italian cooperated later with Alexandre Rodrigues Ferreira, having offered him innumerable watercolor sketches with views of Belem and its buildings, placed in the naturalist's archive and becoming one of the great iconographic sources of 1700s Amazon. Landi's projects in Pará are considered by some as the introduction of neoclassicism in Brazil at least of a "proto-neoclassical" style. In any event, it was a serious classicism inserted into the exuberant remnant of the baroque in Brazil. The country would see the Baroque and the Rococo continue into the first decades of the 19th century with the work of Aleijadinho, while in the Amazon the classicizing modernity was already showing its first signs. The article by Flávio Sidrim Nassar in this catalogue touches on the esthetics and the political significance of Landi's work. The edifying and persuasive rhetoric of the Baroque fed the Counter Reform spirit and offers itself as an instrument of catechism in America.

In Brazil, the style, along with the Rococo, will be in the context of other tensions in Ouro Preto, Bahia or in Rio de Janeiro, such as the disputes among religious orders. The neoclassical would oppose this religious and political instrumentalization. Winckelmann restores the notion of the classic: “The only way left to us for becoming great and inimitable if possible is by imitation of the Ancients.” Neoclassical art, says Argan, wants to be modern in its autonomy, engaged in the problems of its time. Project and method, simplicity and theoretical rigor would characterize the neoclassical. There is something of this modern character that was foreshadowed in Landi’s austere work, in its introductory mixture of elements of neoclassical style in the architectonic universe of Pará.

Scientific expeditions such as those of La Condamine and Rodrigues Ferreira, demonstrate the gleam of interest in the knowledge of the Enlightenment orientation toward fields such as anthropology and astronomy. Rodrigues Ferreira’s work included the inventory of natural production, the orientation of agriculture, the mapping of the territory and the improvement of colonial administration. Giving a name to the land was one of the first gestures of Columbus in 1492 as an act of conquest and extension of the colonial empire; the political act of consolidation is to know the lay of the land.

1. HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus pós-modernidade. *Arte em Revista*, São Paulo, year 5, n. 7, p. 86-91, Aug., 1983.
2. Idem, p. 88.
3. SANJAD, Nelson, in collaboration with PATACA, Eremilinda Moutinho. *As fronteiras do Ultramar: engenheiros, matemáticos, naturalistas e artistas na Amazônia* [The Frontiers of the Overseas Engineers, Mathematicians, Naturalists and Artists in the Amazon]. Available at: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6167.pdf>>. Accessed on: April 22, 2012. It is suggested that the reader interested in further reading should consult this article.
4. RYDEN, Stig. *Pedro Löfling en Venezuela (1754-156)*. Madrid: Insula, 1957.
5. Idem. See also LINNAEN, Carl. *Iter hispanicum*. Stockholm: Tryckt På Direct Lars Salvii Konstad, 1758.
6. Data extracted from CUNHA, Osvaldo Rodrigues da. *O naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira* [The Naturalist Alexandre Rodrigues Ferreira]. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 1991.
7. Coimbra, na R. Of fic. da Univ. 1788.
8. Coimbra, Typ. Academico Regia, 1788.
9. GOELDI, Emilio. *Ensaio sobre o Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira* [Essay on Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira]. Belém: Tipografia Alfredo Silva & Cia, 1895.
10. Conclusions according to MEIRA FILHO, Augusto. *Landi, esse desconhecido* [Landi, This Unknown]. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura and Departamento de Assuntos Culturais, 1976; and RODRIGUES DA CUNHA, Osvaldo. *O naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira* [Naturalist Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira]. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 1991.
11. See GOELDI, op. cit., p.88 e RYDEN, op. cit.

12. BOTELHO, José de S. Bernardino. *Sobre a nova fundação da Universidade de Coimbra feita por ordem de sua magestade fidelissima pelo ilustrissimo e excellentissimo senhor Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquez de Pombal* [On the New Foundation of the University of Coimbra Carried out by Order of His Most Faithful Majesty by the Illustrious and Most Excellent Mr. Sebastião José de Carvalho e Mello, Marquis of Pombal]. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1782.
13. BARRETO, Vicente. *A ideologia liberal no processo da independência do Brasil (1787-1824)* [The Liberal Ideology in the Process of Independence of Brasil (1787-1824)]. Brasília: Câmara dos Deputados, 1973.
14. See MEIRA FILHO, op. cit. and BARATA, Mario. Século XIX. Transição e início do século XX [Nineteenth Century. Transition and Beginning of the 20th Century]. In: ZANINI, W. (Coord.). *História geral da arte no Brasil* [General History of Art in Brazil] v. 1. São Paulo: Walther Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983. p. 377-451.
15. “História do viajante Landi narrada à maneira catequética, *ma non troppo*, como no capítulo 17 do Uliisses” [History of the Traveler Landi Narrated in the Catechetical Manner, *ma non troppo*, as in Chapter 17 of Ulysses].
16. ARGAN, Giulio Carlo. *L’Europe des capitales 1600-1700*. Paris: Éditions d’Art Albert Skira, [s.d.].
17. ARGAN, Giulio Carlo. *L’arte moderna 1770/1970*. 12th printing. Florence: Sansoni, 1984.
18. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* [Reflections on the Imitation of Greek Art in Painting and Sculpture]. Translation by Vicente Jarque. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
19. ARGAN, Giulio Carlo. *L’arte moderna 1770/1970*, op. cit.
20. Cf. SANJAD e PATACA, op. cit., p. 435.

THE STORY OF LANDI THE TRAVELER TOLD IN THE MANNER OF THE CATECHISM, MA NON TROPPO, AS IN THE 17TH CHAPTER OF ULYSSES

Flávio Sidrim Nassar

Who is [this] Antônio José Landi?

An architect from Bologna born in 1713, a two-time prize-winning student at the Bologna Clementine Academy, where he became a professor, director and life-time member. He came to Grão-Pará as a humble map-maker and Natural History draughtsman as part of the boundary commission of the Treaty of Madrid, which was to review the boundaries established by the Treaty of Tordesilhas, which had been ignored by both Spain and Portugal.

But so many map-makers, draughtsmen, military engineers and the like came here. What was it with [this] man from Bologna?

The biggest name at the Clementine Academy was Ferdinando Bibiena. Admired by kings and Popes, his work was scattered around the main royal courts of Europe. Landi was his heir ap-

parent. Gianpietro Zanoti, secretary, theorist and historian of the Clementine, wrote in his biographical entry on Ferdinando that: “There is [that other one] who also draws splendidly, and who can be said to be his favorite. This is Gioseffo Antonio Landi, who has recently been accepted by our Academy, but still not on the Board because of his age, since he has accumulated wisdom faster than years.”

Years later, the same Zanoti would note, in the margin, another important comment on the psychological profile of Landi: “This Landi is a madman, the most reckless man in the world; in short, madder than mad.”

*La calunnia è un venticello
Un'auretta assai gentile*

Now that our Academy is a little more judicious.

He goes on, “[this] Landi is now the architect for the Augustinian fathers’ new church in Cesena and does us a great honor.”

He concludes, “Surely there is no-one more passionate about his art than he is, nor anyone who studies it in such depth. He deserves good fortune, because he is deeply honest, affable, fun to be with and witty as can be, but always in an intelligent and respectful manner.”

*Ah, bravo Figaro!
Bravo, bravissimo!
Fortunatissimo per verità!*

Yes, we all have a bit of a doctor and a bit of a madman in us!

The blessing of madness is the best gift the gods can grant us, as the Greeks knew, but mad or not, funny or ill-tempered, the fact is that there is no artist working in the Portuguese Americas, perhaps on the whole continent, in the second half of the 18th century, who is *tan claro, tan rico de aventura*.

In 1743, at the age of thirty, Landi was admitted onto the Board and elected member for life. On the same occasion Dotti, the architect of the Senate House and the Institute of Science, aged 80, and Torreggiani, the architect of the Curia and Jesuits, aged 65, were granted admission.

An architect’s training was restricted to mastering architectural drawing, perspective, illusionism, and the creation of virtual three-dimensional space. Those who wished to build things were allowed to accompany a “master of the art” or attend courses in calculation and building techniques at the Institute of Science, as must have been the case with Landi, since he was invited sit on the commission of Clementines that analyzed and criticized Dotti’s proposal for the restoration of the cupola of Saint Peter’s in Rome.

Landi would build two cupolas in Belém, in Santana and São João.

Apart from his technical know-how, he was also well versed in the Treaties, the theory and history of architecture and classical literature. This is exemplified by his on-going discussion with Reinaldo Manoel dos Santos on the architectural elements of his project for the statue of D. João V that was to be put up in front of the Palace of the Governors of Pará.

“Fourthly, since as yet no ancient or modern author has been found who determined the proportion that the plinths of pedestals should have or other architectural parts, not only do I not approve of the base being three palms in height, but would also lower the shaft of the pedestal by three quarters of a palm in order to fully allay my concern that the plane on which the glorious statue of Our Most August Monarch rests should not be so high that the more delicate features of the statue are lost to view.”

*Bravo, bravissimo!
Fortunatissimo per verità!*

“With regard to the final question, I say that I would not, because the Greeks and Romans, like many Moderns, were never in the habit of using arms, as can be seen in Seilio and other authors. Since, hitherto all those heroes to whom these splendid monuments are dedicated are more clearly recognized from the statues themselves and the inscriptions.”¹

Likewise, in his description of the Pau d’Arco in his Natural History:

“This timber is very sturdy and heavy. Although it is slender it tires the arms of the craftsmen who work it, and for any work of art, I believe it would last forever. It grows high and bulky like any other of the larger trees. I had a Doric column with a pedestal, a frieze and an architrave made of this wood for the market square of this city, and, as I was working it, I noticed that it mocks the tools and I was constantly having to whet them. As for the beauty of this plant, it would require a Petrarch to describe it.”²

*Ah, bravo Figaro!
Bravo, bravissimo!
Fortunatissimo per verità!*

Madman, joker, lover of his art. What else can be said of Landi’s psychological profile?

A statement made by Mendonça Furtado, brother of the Marquês de Pombal, governor of Grão-Pará and boundary commissioner, rounds off the psychological portrait of Landi, with a personality trait that is crucial to understanding him: “...However, nothing was ever more keenly on his mind than thoughts of how to make a fortune, and this meant that his imagina-

tion was full of vile and abominable things, and he declared as much one day, telling his colleagues that they could surely beat him with a stick, if they gave him twenty pieces, and, when he told me this story and I was disinclined to believe it, I asked him if it was true or not, he replied shamelessly that he had indeed said this, because the pain of a beating passes, while money stays in the coffers. This is typical of an Italian.”³

Piano piano terra terra

Sotto voce sibillando

Va scorrendo, va ronzando

On another occasion, he informed his “blood brother” that the draughtsman is fully protected by the Society of Jesus.

Lo schiamazzo va crescendo:

Sembra il tuono, la tempesta

Che nel sen della foresta,

[Amazon]

Va fischiando, brontolando

However, he remarked that “the draughtsman, José Antônio Landi, draws very finely and has great knowledge of architecture.”⁴

Bravo, bravissimo!

Fortunatissimo per verità!

But if he came as a map-maker, why did he become an architect?

Alexandre Ferreira refers to Landi as a Clementine academician, a public teacher of architecture and perspective at the Bologna Institute of Science and an official architect of S. M. Fidelíssima.

His skillfulness, his ambition, his intelligence, his charisma and power of seduction, but, above all, the fact that he had great *knowledge of architecture* and drew very finely opened the way for Landi to projects from governments, religious orders and private citizens, both in the cities and on the plantations.

When the boundaries had been drawn and the commission was dissolved, Pombal, who was undertaking a skillful and complex modernization project in Portugal, chose Brazil and Grão-Pará, which corresponded to what is today Amazônia, as an economically strategic location. The State of Grão-Pará, governed directly from Lisbon, did not depend on the Brazilian state. The capital had been transferred from São Luís to Belém and lacked the dignity befitting its status although it enjoyed the same privileges as the city of Porto. It needed a palace, a barracks, a hospital, a cathedral, churches, a theater, convents, a market square, and a bishop.

Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono

Ahimè, che furia! Ahimè, che folla!

Uno alla volta, per carità!

[This] Landi was like [that other one] Niemeyer a kind of founder of a capital city.

There are so many palaces and churches. What was so special about the ones built by this man?

What distinguishes Landi’s work and makes it unique in contemporary Brazil is his training in the Bolognese tradition of the Clementine Academy.

The Clementine Academy was set up to consolidate the characteristic artistic tradition of Bologna, which was distinct from that of Florence, Rome, Venice and Naples.

What were the artistic characteristics of Bologna that “la Accademia” aimed to consolidate?

The Clementine was founded by Luigi Ferdinando Marsili, a general, scientist and naturalist, along with the Institute of Science, on the model of other European institutions interested in receiving and discussing the results of experimental research in the sciences and the arts.

In the arts, the classical model of the Carracci Brothers (Ludovico, Annibale and Agostino) was the main point of reference. These three brothers, apart from dominating the world of painting in the 1500s and 1600s, founded the *Accademia degli Incamminati* in Bologna.⁵

There are famous polemics by Ferdinando Bibiena, Prince of the Academy, against the “ornament and foliage” in favor of “a solid authentic architecture”.

“This was still a polemic against certain trends in Rococo architecture. The encroachment of decorative elements, which masked or overwhelmed the supporting elements, irritated Ferdinando, who, to encourage young architects to observe the traditional orders, wrote his famous texts, according to which, if there is an abundance of decoration, it should never prevent the columns from achieving their monumental effect...

Bibienna’s aesthetics, which sought striking contrasts between the display of underlying architectonic elements and diaphanous transparencies, created by openings and holes in the walls, forming a decorative repertoire that bore no relation whatsoever to the contemporary Rocaille”.⁶

Only someone unfamiliar with Landi’s background in the independent tradition of Bologna, which led to the creation of the Clementine Academy could claim that Landi is Rococo, Baroque, late Baroque, Neo-Palladian, a precursor of Neoclassicism.

Landi is Landi, from the Clementine Academy, Bologna à la portugais, fired by the heat of the forests of Grão-Pará.

It is clear that, from the point of view of the chronological division of the History of Art, his work was produced during the *mobile, qual piuma al vento* period, the second half of the 18th century, when these forms of expression appeared.

Since Bologna was one of the Papal States, how can one speak of French-influenced experimental research in the sciences and the arts?

Bologna belonged to the Catholic Church but enjoyed a certain autonomy and had a history of constant struggle to free itself of papal tutelage. Since the 14th century the word *Libertas* emblazoned its flags and coats of arms.

Oh mia patria si bella e perduta!

Oh membranza sì cara e fatal!

The city was governed by the local Senate—“la Repubblica di Bologna”. Enlightenment ideas exercised a strong influence within an ecclesiastical environment still heavily imbued with the thinking of the Counter-Reformation.

*o t'ispiri il Signore un concerto
che ne infonda al patire virtù.*

It can be said that an *Enlightened Counter-Reformation* was being put together, very different from the obscurantist, inquisitorial Counter-Reformation that prevailed on the Iberian peninsula and even more so in the colonies.

One example of this is that Landi, a devout Catholic, when describing the beauty of a certain species of bird, was able to accept the theory of the evolution of species, albeit with the consent of a creator:

“Their beauty has to be seen to be believed... But to praise God for having created them or allowed nature to form such splendid birds, would not be praise enough...”⁷

What was the political situation in the Portuguese world?

At that time, Portugal was going through the Pombal Era. Pombal was a demoniacal genius, cultured, a cunning magician, and tireless in his obstinate desire to bring Portugal to the “New World” which it had once brought into being:

The confined sea will be Greek or Roman:

The endless sea is Portuguese.

His mission was very clear and is summed up in the cryptic phrase: “To bring an end to the government of Dom Sebastião, we must put an end to that of Dom José.”

Give up being governed by dead kings, from the glorious past, those who “spread the Faith, the Empire, and laid waste the blighted lands of Africa and Asia”; and let yourself be governed by a living King and your Minister of State, who is very much alive, so that we can “once again conquer distance—be it of the sea or of another kind, so long as it is ours!” Otherwise, foreign

powers will govern Portugal. It didn't take long for Junot to arrive.

Ever attentive to detail, in his letters, he advised his brother to take care to use the right cutlery to serve the Spanish commissars, so that, on this frontier of the Kingdom, they might feel as though they were in Lisbon.

When the boundary commission arrived at the village of Mariuá, “in the back of beyond”, on 28 December 1754, they went to church where the Indians sang the “Tê Deum. We gave fulsome praise and then celebrated a solemn Mass... everyone marveling that in a country so remote from communication and civilization and so lacking in school-teachers, there could be people who are so well educated”.

What strategy did Pombal adopt to achieve his objectives?

Kenneth Maxwell, the British academic, an authority on the Pombaline era cites D. Luís da Cunha, one of Pombal's mentors to the effect that “...Portugal's problems regarding its relation with Spain, its dependence on—and economic exploitation by—England and what were held to be Portugal's home-grown weaknesses... an excess of priests, the work of the Inquisition and the expulsion and persecution of the Jews.”

Maxwell goes on to argue that “the main purpose of colonial trade was to attempt to diminish the influence of the British, but the methods employed to achieve this end were subtle, pragmatic and swathed in subterfuge.

In this respect, the choice of the Amazon to begin this process was a fairly cunning ruse. The British did not perceive the threat to their interests until the end of the decade.”

The British scholar also remarks on the population shortage. “In order to encourage an increase in the population and to strengthen commitment to Portugal, Pombal issued decrees on the 6th and 7th of June 1755 limiting the secular authority of the Jesuits over the Indians, declaring them ‘free men’... He recommended encouraging immigration and bringing in couples from the Azores and, as much as possible, reinvigorate the African slave trade in the region...”

Everyone was expected to serve... In practice... this meant the end Jesuitical tutelage and envisaged assimilation, rather than separation from Portuguese society in Brazil.”⁹

Duke Silva Tarouca wrote to Pombal from Vienna, “Moors, whites, blacks, mulattoes and mestizos can all serve. They are all good men, if well-governed.”

To stimulate population growth, a white man who married an Indian would receive not only land, but also free agricultural tools.

Sex and love as State policy.

Umberto Eco, in a recent TV interview, remarked that “What is really capable of building the European Union is the Erasmus Program, circulating university students around the countries that make up the continent.”

The Portuguese always knew this and that is how Brazil was built...

Later, in an ironic coincidence, the latent animosity between Pombal’s brother, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, governor of Pará, who had been baptized under the auspices of the Jesuits, and the priests of the Order turned into a war and culminated, again according to Maxwell, in the annihilation of the Society of Jesus, a minor event, in an unimportant part of a minor kingdom...

Can the beating of a butterfly’s wings in the Amazon rainforest cause a hurricane in Europe?¹⁰

Why was Portugal/Pombal so interested in Grão-Pará-Amazônia?

Grão-Pará, Parauassú, the great river, the River Amazon, Amazonas, Amazônia, was a world to which there was only one point of entry, only one gate, but it was easier for a declining world power to control than a coastal region, and there were no Enlightenment values that could resist the centuries-old legends and still less the exuberant and illusory appearance of the landscape that suggested real Eldorados that could be turned into universal currency and improve the balance of trade.

Entering a territory that was more like a Mediterranean sea. A different kind of sea, with clearly demarcated routes (rivers, tributaries, and creeks), but always a waterland, always a sea, despite the huge swathes of land and forest and trees. Nature in the Amazon is always fluid, aqueous, and it was here, in the world of freshwater, this freshwater extension to the old ocean already mastered by the heroes immortalized by the new muse. It was in this new world that was familiar to them because it was watery and Atlantic, vast and oceanic, that the Portuguese would establish a new epic era that would make the map of Brazil at least as broad as it was long. The new conquistadors were driven, once again, by the fabulous capacity for mobility that was the gift of the Portuguese.

But were the reasons that explain his having been the chosen architect of the new Portuguese state such refined ones?

Pombal was an enlightened despot, leader of a generation of illustrious Portuguese citizens who frequented the finest European salons. He was well versed in art and etiquette and had mastered the semiotics and the symbolism of architectural rep-

resentation. He could distinguish the Jesuitical and Counter-Reformation style that wreaked of the sacristy that had until then dominated everything Portuguese from that which was enlightened, classical, secular.

He found in the architects trained in Bologna, at the Clementine of Bibieno and in Landi the finest of expressions of his ideal of a new Portugal in the Americas. Hence Landi was the only possible choice.

The monumental symbol of this modernity was the Santana Church, with its Doric columns, reminiscent of a Greek temple.

When this modernity came apart, with the ascension of Queen Maria the Pious, the Mad, the so-called Turnaround, many things turned backwards and would continue to do so for a long time. Eighty years after its inauguration, twin holy towers were thrust violently—like a kind of exorcism—onto the ancient Greek temple dedicated to the grandfather of Prometheus.

*This is the story of my Baby Jesus.
What reason is there not to see
That this contains more truth
Than anything philosophers have thought
Or great religions taught?
Fernando Antonio Nogueira Pessoa*

Sources: Stefano Benassi, Marinella Pigozi, Isabel Mendonça, Hidanise Hamoy, Nelson Papavero, Domingos Savio Oliveira, Ana Maria Mateucci, Kenneth Maxwell, João Lúcio de Azevedo and Elna Andersen Trindade.

1. SOUZA VITERBO, F. M. *Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros e constructores portugueses ou a serviço de Portugal*. 1904.
2. PAPAVERO, Nelson et al. *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. 2002.
3. MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *A Amazônia na Era Pombalina*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.
4. Idem.
5. BENASSI, Stefano. *A Academia Clementina: a função pública, a ideologia estética, Landi e o século XVIII na Amazônia*. Belém: UFPA, 2003.
6. MATTEUCCI, Ana Maria. *Amazônia Felsínea: Antônio José Landi—itinerário artístico de um arquitecto bolonhês na Amazônia do século XVIII*. 1999.
7. PAPAVERO, Nelson et al. *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. 2002.
8. Idem.
9. MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: paradoxo do Iluminismo*. 1996.
10. The butterfly effect, chaos theory.

CULTURE IN THE AMAZON AND DOMESTIC COLONIALISM

João de Jesus Paes Loureiro

From the standpoint of the dominant class, the history of cultural production in the Amazon is the tragic history of a fall. Apparently, the apex was around the rubber boom, followed by a bottomless fall. As in the myth of Prometheus, bashed by the gods for having given fire to mortals! Stealing the fire of European culture, under the auspices of an extractivist, sterilizing economic activity, it was sentenced to the chains of punitive agony. A ceaseless comatose culture under the sad, adverse sign of destiny.

The official, and supposedly well-thought perspective on Amazonian culture—which includes the qualitative distinction between high and low cultures—has rigidly considered foreign-based culture forms high and the local, regional production, low. The pinnacle of this model was the rubber boom. High culture came from outside and was easily accessed by the means that made it legitimate. Plus, it legitimized social taste. Low culture included local forms, illegitimate and incapable of legitimization. Relegated to fighting for survival and to assert itself.

Therefore, we wallow in a circle of stigma, incompetent for not reproducing, preserving or protecting our cultural heritage, which only the foreign intervention of the rubber boom was able to create. Thus, an assessment model—which privileged the old colonial period, keeping the region out of the circle of competence that this model acknowledges—was decided on.

We know, however, that the cultural history of the society of Pará has been growing throughout time, asserting itself almost as a counterculture and maturing, even at the margins of the official means of legitimation. Literature, music, painting, theater and dance—in the eyes of our socio-cultural history, contrary to the official stance—have shown considerable evolution, preserving identities and placing Pará as a state of great native culture that is undergoing a true artistic renaissance.

The facts of our history need to be reassessed. The past always falls prey of or is glorified by the present. Under the ideological perspective of our history, not even the dead would survive. The mark of this history is sadness. There is no empathy between historians and the official history, as if a scandal in the family was being told. Each chapter of that history is a new commitment to a mistake.

And we look at this scenario as if we were looking at a ghost, in the middle of the night, both drawn to it and terrified. In the official version, our past leads—as a fallen hero—

the scars of the colonizers, as if they were medals of which we should be proud. And our history is told under that angle as if with a chronic disease, in a paradoxical celebration of failures. The Marquis of Pombal, the coffee boom, the spices boom, the rubber boom, the Cabanagem, the gold and silver flight, the fight for the land, the devastation of the environment. Our official history has been telling us a story of failures. A history of losses and damages. What has not been told is that this is not our history, this is the history of others here: the history of the other, told by the other and assured by the other.

A dramatic example of a reversal in perspective, which perversely affects the Amazon, is Cabanagem. The movement symbolized the rebellion of the natives against colonialism and, however, has been used to show the people's incapacity to further their self-determination, denoting the inferiority of the colonized in relation to the colonizer. The rebellion took place from the early 1820s until approximately 1840, and is a landmark in the Brazilian history of revolutions. Through Cabanagem, the people rose to power and kept it for a while. The class struggle against which the masses fought towards hegemony was revealed, making the distance between the subdued class of workers and the petit bourgeoisie clearly evident.

The repression of the Cabanagem, in Pará, anticipated the equally tragic levels of violence, ferocity and brutality reached, in our state, in the fight for land. It was a typical popular movement. It was organized from the bottom to the top, by the masses; a revolutionary movement seeking independence, native of Pará. However, the official—and supposedly “well-thought”—history always told it ideologically, painting the members of the movement as incendiary hordes, crooks, plebeians, coming from the low strata of the society, cowards, murderers, thieves, a mob of rioters, scum. The colonizing, prejudiced history turns into a movement of self-determination, in the scope of Brazilian independence struggles. When talking about the cabanos, as characters of our history, the official history does not register their frame of mind. They are pieces. Soulless bodies. Thoughtless heads. Pure physical rebellion. Primitive beings to be feared and not heard. Voices without speech. Specters. And the repression of the Cabanagem was one of the most horrid carnages in the history of our country.

The Cabanagem was, then, the peak of the aspiration and fight for independence in Brazil; the expression, in Pará, of the native desire for self-determination; the union of subdued classes in the fight for freedom. A revolt of mulatos, natives, blacks and other members of the population. A revolution driven by the secret engine of hope, whose fuel was the ideals of the Brazilian independence and the need to take them to the remote Amazon.

For many years, Cabanagem was officially a movement of the riffraff bashed by the forces of legality. For many decades, in Belém do Pará, for instance, Cabanagem has been celebrated at the day of its demise: evidence of a history seen through the eyes of the other, through the narrative of the colonizer, in an intimate ideological rapport between dominated and dominator. Although the voice of our history, uttered in an Amazonian speech, has just started to be expressed, the intensity with which it does so is yet too low, despite the recent and noteworthy reevaluation of the movement that took place in the last couple of years.

What can be pointed out in the anniversary of the event—celebrated November 15, the date Pará adhered to the independence, one year after the national proclamation? That it is curious—a joke—that we adhered to the independence only one year after the national proclamation? That it was very hard for our patriotism to ripen, like out-of-season fruit? I believe not! The historical fact denotes the colonial relation of dependency.

On itself, it could also be seen as anecdotal, as a subset of a vast historical exoticism. However, if we relate the circumstances of our adherence to the independence to the radicalization of the cabanos, then we will understand that we took long in adhering because of our desire to maintain our colonial dependence to the dominant class, whereas the native ideals of independence are expressed in the Cabanagem, which took such desire to an extreme, trying to lead the people to power, which the national ideology of the independence did not dare to aspire. The adhesion of Pará to the independence was linked to the national independence. Cabanagem was a gesture of anti-colonialism, towards more regional independence. The fierce repression to Cabanagem could be interpreted as a precursor of the current violence perpetrated by internal colonialism.

Therefore, one could say that the adhesion of Pará to the independence was an epiphany of hope. However, paradoxically, one year after the national proclamation, an event that shows commitment with a foreign ruling took place. The Cabanagem, on the other hand, rose from within, a native expression of a more radical search for independence, based on the circumstances of the region. Moreover, the repression to the cabano movement, crushed by the legalist forces of the Empire, marks the bloodstained, symbolic emergence of the Brazilian internal colonialism. The regional needed to be kept docile and in controlled dependence. By fire and sword.

The current crushing coming from the outside has a different face and stems from the penetration of capitalism, of the advances of the capitalist mode of production into Pará and the Amazon. These are Brazilian forms of violence in the region,

with a renewed form of violence to the cabanos: the federalization of land, the implementation of large-scale projects without the participation of the inhabitants of the region, predatory fishing, the death of settlers, the driving out of farmers, the tragic degradation of indigenous lifestyles, the devastation of the environment and diffuse, dispersed forms of repression. These are novel, more modern forms of domestic colonial violence, following the evolution of the capitalist system. Today, the land is the hold of this historic “Palhaço Brig”, loaded with torture, fear and death.

By looking critically at the regional reality of the Amazon, one can conclude that the idea of colonialism—which so perfectly fit various centuries of our history—was substituted by that of capitalism. The oppressed demeanor of our society is visible in the face of the settlers, natives, farmers, squatters, and fishermen; in the face of the Amazon, that is.

We are living the decisive incorporation of the Amazon to the capitalist expansion of the country, a violent expropriatory occupation perpetrated by the alliance between the Brazilian State and the monopoly capital. Captured by national and international interests, the Amazon was turned into arable pasture for the authoritarianism that changed the expansion of frontiers in the land, not through a praised expansion in development, but as looting and expropriation. Based on the extraction of surplus value as a lever for domination, the exploration of labor has become immoderate, reconstructing all scales of human servitude. Under the auspices of national development, land is occupied and men are devastated. The expansion of frontiers bears the devilish sign of further inflaming social tensions. Land is marketed through asphyxiation, on the counter of the Brazilian State and at the office of monopoly capital, internationalizing the region, reducing the space of small farmers and expanding social tensions to agonizing levels. The conflicts between landowners and squatters through gunmen give rise to private violence. The Brazilian State is an accomplice of such violence through its police and notarial segments, in particular. Land is invaded; squatters are expelled under gunfire; forest is cleared; destructive grasses are planted by plane to harm crops; psychological wars are battled before entire families are driven out; land is bought for laughable prices, a process in which landowners, gunmen, as well as police and justice officers are involved; the land of the natives is seized, natives are killed and clothes contaminated with diseased are distributed by plane to the tribes. It is, therefore, in a scene of both violence and magic that our literature, for instance, flourishes.

Ideological domination stuns us, like the magic eye of the boiúna. Conceived by the dominant class, projects lose their

class stance; in the process, expropriators and those expropriated are hidden. The way we think is learned socially and our links to an institutional system of life leads us to magical arrangements that are effected from within a form of expression, in a language that has also been socially learned. Thus, in dominated regions, the culture producers of subdued classes tend to underestimate and devalue their world and their forms of expression; their lives and cultural production are kept latent and marginalized. Within social systems or schemes that produce hegemony, social learning ends up asserting hegemonies, generating cultural submission to the power of the dominant class.

Some institutions operate towards social control, advocating and strengthening cultural impositions. The education system is culturally alienating. Bookstores are meager. Libraries, mendicant. Publishers are restricted, clientelist and powerless in the cultural life of the region. The culture that emerges, in this context—with few exceptions—, is a culture of dependence.

It is difficult, therefore, to imagine the development of a cultural identity under the existing ideological domination in the North Region. How can regions produce identities amidst a context that structurally strives to deny it? What factors are brought in to impose the standards and norms of domination? How to assure self-recognition, keep a critical distance and maintain social awareness—which are capable of promoting identities—without going against the agents of ideological domination?

The market for our books is thin. Printing a book costs more than in larger production centers. The press—by passion or desire to stimulate new trends—tends to build artistic realities disproportionate to the reality. The artists' crave to be current, to be contemporary, to be in the vanguard, leads them to operate disconnected from their environment—as if part of a supra-reality, an unreal reality—, which further fuels their isolation. The impact of technological changes, in the course of the evolution of their art, reaches regions far from the large centers of production only modestly and with delay. This increased isolation worsens their condition as consumers of “what comes from outside.”

It is undisputed that changes that the society experiences in the artistic field shape social relations themselves. The cultural crisis that these regions have been going through, in the end, has no aesthetic root; its origins are in the organization of social, commercial and institutional relations between artists, promoters and the public. To comprehend that, we need to clearly understand the contradictions between cultural policies and socioeconomic policies, the relation between art and

society, and moreover, the ideological representations cultural agents have of such relations.

We certainly live in inequality. A repressing inequality. Recently, in our history, we have been imposed the capital and capitalist means of production. Therefore, cultural repression does not necessarily comes “from outside,” like during the rubber boom, but also from within, having been implemented here in overwhelming steps. It turns the dominated into accomplices, who, then, reproduce their dependence. But escaping such domination is only possible by maintaining a critical distance to that ideological domination. A path to self-recognition. A difficult and intricate path towards a social identity, built parallel to social conscience.

Leading the institutionality of culture, the pedagogical material and methods of the education system changes us into “others.” Converts us into colonizers of ourselves. Domesticates us to the taste of the “other,” which we have become as well. Thus, the issue is not the presence of such “other” here. But the lack of the “us” in this other that the nation is. We also have to be that nation.

As long as the education system continues to reproduce such regional inequality, building social conscience regarding that identity is very uncertain. We cannot expect the region to learn about itself from outside. Regional conscience needs to be historically developed from the core. In the realm of our contradictions; under the light of a socioeconomic expropriatory development scheme that is artistically and culturally reproduced. Culturally, we are reserves; a strange form of cultural ecology in which those who cry for what has been destroyed are also the destroyers. The critique of a development scheme imposed from outside—unattached to our real interests—needs to be taken into account in questioning the residual colonialism and current forms of domination through capital in the Amazon. Let us make the effort to critically understand the transformations in human relations, the cause of social instability, and in the relation between Man and its environment, the cause of ecological instability. Moreover, a series of factors emerge: the violation of habits and practices; less spontaneous cultural manifestations; the disappearance of expressive cultural forms of such manifestations; losses in the historical heritage and cultural memory of communities; the adoption and favoring of standards and options for housing, transportation, energy generation and the productive use of the land unlinked to the needs of the environment and the true interests of the regional community; the disassociation between education and cultural contexts, a process well under way; the gradual loss in different articulations of our “speech,” crushed by a standardizing, dominant language.

THE SOURCES OF THE GAZE

João de Jesus Paes Loureiro

The situation of the Amazonian speech on culture is equivalent to the minorities need to reach, in their hearts, their true meaning. Let the nonconformist subjectivity that we were denied reemerge. That, indeed, is a source of poetry. Let us reunite with our Amazoness—in the form of its content—as a speech turned myth. The suffocated song of the uirapuru. Let us “unexile” from ourselves. The clash between the language of the colonizer with the speech of the colonized is still experienced, body and soul, in the Amazon. A flattening language of domination that rejects what is different, that is, the native speech. A language that overarches culture. Thus the need for a speech, in which what is different can assert itself as feeling and critical thought. This region needs to stop being the subject matter of illustrations and theories and be seen from within—as people “from the region” see it, and not as those that, although in it, see only “the region.”

These are contextual ideas that could reveal our difference. A present difference. A present that has also to create its past, since the past we were given brought about such a negative present. The official history of the Amazon is a history of failures. It is the history of the “other” in here. A history of the other, told by the other and backed by the other. We need to live our history for ourselves, that is, to tell it from the present. It is as if the natives, today, read the history of their tribes in the Porantim. A present soaked in Amazoness. It could be a history of defeats, but not of failures. Failed has been the history the dominant ideology tries to feed us, because they do not see our history, only their history here. We have our own collective memory, which is still split, like the feathers of an Indian headdress, separated by rivers, by endless lands, by the pace of the life in the region. This memory is capable of creating an Amazoness that creates us, while we create it.

The Amazon speech needs to be acknowledged as a process of discovery; in the diversity of manifestations—not only in our folk art, the object of curiosity, an exotic hobby, a touristic dream. Our speech needs to be seen as a search for and generation of knowledge. Any interpretation offered needs to be useful and legitimate. At the same time, our speech should be felt as a great gesture of sympathy for humanity.

The Amazon’s contribution for culture will be the mysterious and open inclusion of the people of the region to the world, contextualized as a social being. A human tension, beyond culture. The triumph of the region as an exhibitable reality, capable of becoming a cultural producer, where originality trumps over exoticism. An essentially emotional context, the “poesis” as a thing in the world, magical and liturgical, in which the creator is its content.

Visually, the Amazon is marked by major elements such as nature, native tribes and their culture, popular art, plume art, ceramics, boats, rivers and streets. Such images are agonizing, a collection of sufferings; continuously losing character to the forceful looks of a mass culture that pervades the region by the hands of an engulfing capitalism which not only standardizes images—with the use of new materials and electronics—, but also adds on to it the visual solitude of land cleared by fire after fire and smoke have ceased. A gift that exists as a moment of the end, a regional culture under the sign of loss. And being aware of such loss is what makes rethinking and changing this path possible.

The visibility of the Amazon is the result of the emergence of “artisans” of color, a dissonance in the present canons of painting, established by the dominant ideology. More accurately, it is a form of distortion; created in disagreement with current aesthetic ideas. Since it is impossible to frame it in any aesthetic approach stemming from the dominant ideology and the rules it formulates or imposes, its signs arise from “significant distortions of current norms” (France Vernier, “L’écriture et les textes”).

The goal of this essay is to elaborate a few ideas on the Amazon visualness that emanates from its popular colorists and illustrators; and a certain genetic relation between such chromaticism and nature—with the visual experience of the man in the region in a monumental and contrasting tropical land—has to be recognized. Those that walk in the woods or ride its rivers are shocked when all of a sudden, out of the sameness of the green, fruit in conspicuous colors or birds with radiant feathers emerge; or, out of the muddy or murky waters of the river, fish with colorful scales or skin of intense colors appear. Passion-fruits and *uxis* float in the waters. *Brown cupuaçus* and yellow *abius* fall and roll in the grass. *Macaws* and *uirapurus* dot the sky with their polychromic feathers. Thus, to understand the colors of popular painting (artistic or not) in the Amazon, one has to look through the eyes of a child.

Plumage-like color matching stem from nature; the familiarity with chromatic surprises comes from ornamental fish. It is the paradise of primary colors—red, blue, yellow—and of the blunt contrast between colors. The apex of unmeasured sensibility. Objects coated by the colors of affection: the pleasure of coloring. Things are colored as if they were being dressed. Ownership is claimed through color.

Such marks accuse the presence of a people that look; reveal an insurrection against the apparent regularity of the

green and the muddy. It is the writings of Man over the universe, a lyrical visuality, a concurrence between the man of the region and the world and between world and itself. Establishes the basic pact between essence and looks. Such visualness indicates the occupation of solitude, the horror to emptiness. Colors fill all surfaces made available to Man. And Man plays with colors creating a humble but loud humanized nature, marked by saturated tones and aggressive contrasts, as the outer skin of a desire to make everything non-uniform. A hunger for difference. A taste for the specific in a land of universalities.

Such imagery contradicts aesthetic norms endorsed and promoted by the dominant ideology regarding color relations, color balance and the idiosyncratic projections of social groups or individuals. It objects “erudite” painting. Its crime is making a visual expression—that does not fit the rules of “good taste” formulated by the dominant class—meaningful. A spontaneous visual expression, produced to include deep and visible human emotions to the surface of things. The world is a theater of colors. It shows strong hints of primitivism—such as on the façades of houses, where the most surprising colors are matched, such as green/blue, persistent pinks side by side with solar yellows, and defiant lilacs coupled with browns. Contrasts plunge on walls, boats and signs. Nuances and gradual transitions do not exist. Combinations are almost always traumatic. Only whites offer a soft opposition to that: river foam between the muddy and the greenish. This is, therefore, a rebelled reality. A scream rendered as human individuality in the vastness of endless lands. Similar to tattoos, these are inscriptions in the body of love, in that which Man rests his/her love: the house, the boat, his belongings.

It should be noted that there is always a human presence, that the world of Man is always there; vestiges of hands and labor in a landscape where humans are not necessary, and over which Man does not feel dominant. Over this land, Man extends its presence in a striking, playful manner, as if leaving marks of its persistent movement through the lands of solitude. White acquires intense plastic value, as if it had been elevated to a color. Greens are then the basis, the non-color, the new white; while true whites have a chromatic epiphany, such as in the endearing dress of the *botos* (the Amazon river dolphins), flags flown in fluvial processions, or in fashion.

Undeniably, there is taste for symmetry, which simply expresses the borders between tones, borders which relate to each other in harmonic tension, in a simplifying geometry. Things themselves (façades, bars, signs, flags, etc.) are media for colors. A pictorial space to be filled. This is the reformulation of nature under the lights of its basic colors; as if Man, facing the exuberance of the tropics, of its theater of colors, of

its specificities, sought to synthesize it, to boil it down to its essence, to the universal element.

Another subset of elements in the visual expression of the Amazon is composed of boats. It is a dance of colors. In the rivers, vessels assume the most different functions for the survival, transportation and leisure of the people. Aesthetics are highlighted by the color of hulls and, sometimes, sails. There are house-boats, bedroom-boats, store-boats, path-boats. Excluding traces of taste from the region in which they are made, there are, for instance, the *Abaetetuba*—which are mainly white, but also blue and red—and the *Vigia*—the *vigilengas*, which are mostly green and red. Since boats in the Amazon have an aesthetic significance, they are like moving canvases, floating along rivers. They bear the region more than their “painter.” But still they stress the interpretation of the boat as an aesthetic object, a sign above the waters, admired in the ports and along navigable rivers. There is a certain level of hedonism in the coloring of boats, and this colorfulness is considered natural by the riverside or city dwellers. When they gather in large numbers—whether at the typical port of the *Ver-o-peso* market in Belém, in the port of Santarém, or at the port of *Vigia*—, they convert the places into floating art galleries. They aestheticize the landscape in an open, interchangeable aesthetics; an inexhaustible source of random combinations. One example are the “fluvial processions,” in which boats carrying statues of patron saints slide through rivers and *igarapés* and are followed by other boats with multicolored flags carrying musical bands, white angels, colorful votive offerings or *ex-votos*, people in liturgical dresses fulfilling their vows or pious worshippers. Moreover, after the “event” of boats coming and going, they become display rooms in short stays in each wharf, where they attract curiosity. Plastic objects drifting, floating, constantly changing the landscape, imprinting the creativity of Man in the horizon of rivers, at low or high waters. A truly open museum, a sea of possible combinations. The yet-to-be-written—though constantly writing itself—page of the Genesis on forms.

Regarding boats, “painters” do not see themselves as makers of beauty or claim authorship for their work, but that does not take place with the painter of letterings, the “letter openers,” as they like to be called, in Portuguese. They are experts in writing the names of boats, of stores and other signs, in working for a market and intuitively producing brands. The letter is born as “poiesis,” as a world redone. These signs have their own significant configuration, in which letters are units and sovereign aesthetic objects—in the sense that, being manifold, open-ended signs, they attract the attention of receivers. These letters/canvases are mythical pictorial loci which may

contain both geometrical adornments or outlined landscapes. Thus, they both relate to the phrasal context they are in communicatively and retain the message in themselves. This is a letter/sign/object, a true epiphany. A letter that can be a screen, a stage, a keeper of nature, or a plastic medium for the world. The letter as an allegory, as a myth. A diminutive Baroque cathedral, bordering on kitsch, without slipping away. A vocabulary for the eyes, with informational, but also poetic, practices. A sharp metaphor of the boat, letters have in their deck and hold a dense cargo of figures, signs and landscapes. The signs of the world. The communicative function alternates with the poetic function, capable both of passing on or retaining the message. Letter which is both a step to the other and narcissistic. A desire to communicate, and an object of contemplation. A body of tattoos. A celebration of the imaginary. Fulguration. Not letters one writes with, but letters in which things are written. Illiterate, non-discursive letters, media for colors.

The Amazon's visual expression celebrates the glory of visual perspective. Color is part of the gleam of things. A party of poetry; a constant outpour of signs and emotions. Life flourishes side by side with natural life, marked by incompleteness. The fulfillment of beauty in a vision defamiliarized with the world. The learned unpredictable. The world perceived through primordial colors, expressed through a departure of dominant aesthetic norms. A lyrical return to the sources of the gaze.

CLARA, THE FRUIT AND THE MYSTERY OF CLARA

Dalcídio Jurandir

Then came Clara. Clara was no girlfriend, she was different. Alfredo already understood more about things.

She always smiled wherever she went. When she fetched water from the well standing up on the bench of her canoe, you could see those arms, that vigorous body. Sometimes she came in winter, through the waters. She was laughing when she arrived, water up to her knees, her dress soaked through, morn-ing glories and *mururés* in her hair and leeches on her legs. She dove into ditches with the *curumins* and mounted the bull, beating the animal's hind quarters with a cotton tree branch. She rode her horse to the higher grounds and picked the ripe *gogós* standing in her saddle. Once she was nearly bitten by an alligator in the middle of the river. She liked the summertime, but it was the winter that enchanted her, the waters made her more joyful, madder, merrier, navigating her canoe, fishing for *jijus* for bait, throwing flour to the *matupiris* that floated at the door of her shack, gathering the *mururé* flowers that bloomed

so magnificently in the water to place them at St. Peter's feet in the oratory.

(...)

To her, everything was like eating very tasty, slightly tart fruit, its juice dribbling from the corners of her mouth. He watched her eat a *taperebá* fruit near the well. Clara's teeth left marks on the pulp of the fruit, laughing at the fine threads of the *taperebá*. Her moist mouth must be as sweet as the fruit. Fruit seemed to have appeared in the world so as to have the pleasure of being tasted by Clara. The fruit were tastier when they were eaten by her, split open by those teeth.

(...)

But it had been a while since Clara had come round. One afternoon he heard his mother talking to Major Alberto: That's what Clara was doing in Araquicaú. The girl was such a good swimmer! That's also a risky place. I saw an alligator there, only a few feet away from me. It was the nearby shore that saved me...

— Who, mama? Asked a frightened Alfredo.

— Clara, my son.

— What happened?

— They buried her yesterday at the *Laranjeira*.

— Clara? Clara, mama?

But his mother had to shoo away some ducks who were taking advantage of the open door. She would say no more. She may not have been able to. He himself was afraid to ask again. The question went back inside him and stayed there forever. She never spoke of the subject again. Dona Amélia didn't like to dwell on stories about people who had drowned.

His mother had led him to understand it was forbidden to ask and the typically boyish curiosity that was so thrilled by things forbidden, hid itself away in hopes of someday seeing Clara stretched out upon the bed again. She might appear at any moment, she might come in from the fields with a bowl full of *murucis*, during the great rains, among the *matupiris* and the *mururés*. Coming through the water, her dress heavy, leeches clinging to her legs, her smile smelling of *bacuri* and her mouth filled with resin. Could Clara be reduced to a skull? You could already see Cristóvão's skull under his skin. Alfredo could even see the shadow of his own skull upon the wall—a vaguely skeletal shape. But Clara? Where could the laughter of Clara's teeth have gone to? He dreamed: Clara, her feet in the water like roots and the yellow fruit growing ripe from her body. *Murucis*, *mangos*, *bacuris*, *taperebás*. All you had to do was reach for them. The more fruit he picked from Clara's body, the more fruit ripened. Clara or Clara's death had to remain a mystery within Alfredo."

(...)

THE RUBBER ECONOMY AND THE CONQUEST OF THE AMAZON

João Pacheco de Oliveira

The first Brazilian census, carried out in 1872, gives us information on the presence of natives in Brazil during the Second Reign¹. Contrary to the belief propagated by the indianist artistic movement and changed into policy by provincial governments, the census did not show that natives were gone from the coast. In a few states such as Ceará, natives were 10% of the total population. In the Amazon, the results showed an even greater distance between the statistics and the ideas of the imperial elite. The 1872 national census clearly showed that 64% of the population in the Amazon were classified as *cabocla* (that is, natives or descendants of natives)².

As to the Amazon, even Tavares Bastos—who considered the natives to be a “decayed race” and advocated miscegenation, free trade and wage labour as tools for improving the native population—mentioned data that contradicted his perspective on the little importance of natives in that context. According to him, in the 1860s, around 17 thousand natives “lived in tribes” (that is, autonomously) in the plains of the upper Amazon (1937:357), which was close to the total population of the region at the time.

Until the rubber boom, which the Amazon went through between 1870 and 1911, natives were the majority. Before the last quinquennium of the 19th century and since the beginning of the 17th century, latex extraction did not represent an important rupture from the current mode of colonization, which started with the collection of spices in the backlands of the country (the so-called *drogas do sertão*). In fact, natives continued as the labor force working on the rubber trees of the lower Amazon river. Although a few authors (such as Moreira Neto, 1988) blame the assimilationist policy of the Indian Directorate for the transformation of the native population of a majority into a minority, that is not correct. The accounts of travelers show the predominance of natives, which the 1872 census confirmed.

Today it is common to talk about the Amazon as one whole, but it is important to be aware of the large differences in modes of colonization and demography. While the 1872 census showed that almost 64% of the population of Amazonas was of natives, the numbers for Pará and Mato Grosso are very different, 16.2% and 14.1%, respectively, which represented a longer European occupation, including agricultural activities and mining. The data for Maranhão—where the cultivation of cotton was carried out in plantations with the labor force of African slaves—and Goiás—due to the search for precious

metals since the 18th century—contrast even more: natives were, respectively, 3.5% and 2.6% of the total populations.

The extraordinary expansion of latex extraction in the Amazon in the late 1870s was supported by the growing demand and by the high international prices of the product. The process was managed from London and New York by financial agents and their representatives in Belém and Manaus, whose export houses controlled a myriad of *redes de crédito*, extending from as far as the Madeira river to the Purus and the upper Amazon.

However, the radical difference was in scale and trading schemes (trade houses and foreign banks), which produced a totally diverse level of pressure regarding production, labor intensity and the extension of the affected areas. To respond to a growing demand and rising prices, thousands of people from the Northeast were brought into the Amazon; they would become latex extractors and would work under compulsory work schemes (debt bondage and the trade monopoly of rubber barons).

Such increase in the labor force, which assured greater production, was not the result of official stimulus policies or greater control. Thousands of poor Brazilians were recruited in the drought-stricken backlands of the Northeast, which led and supported such expansion (Frutado, 1969; Benchimol, 1965). The search for latex, the “black gold,” led these people to penetrate even further into the forest, clashing with the native populations that maintained their ways of life, independent from traders and the populations of *caboclos* that lived alongside the rivers.

For this new mode of economic activity, natives were a hindrance that should (paradoxically) be treated as invaders, dangerous intruders that should be expelled to a very distant place. Their extermination, by means of punitive expeditions called *correrias*, was the most common solution for the problem. The capillarity of the immense *rede de créditos* that commanded an enormous army of men, caused the “angry indians” that inhabited the Amazon—and were the majority of the estimated 800 thousand men—to have their lands crossed by *rubber trails* and invaded by settlements of latex extractors. Numerous ethnic groups disappeared at the time and were considered extinct in the beginning of the 20th century.

Even later on, in places with a lower profitability— with greater costs of transportation—, the natives were still important for latex extraction, especially in the so-called *seringais de caboclo* (Pacheco de Oliveira, 1979). Other peoples, such as the Ticuna, the Cashinauá and the Miranha were incorporated as workers—working not only as the basic labor force for the extraction of latex, but also in support activities

(rowers, guides, farmers, etc.). They escaped immediate extermination, but were subjected to a form of slavery even more arbitrary and brutal than that imposed on the whites and with profound repercussions on their culture, forms of sociability and population numbers (Pacheco de Oliveira 1988; Aquino/Iglesias 2010).

1. Although the current use of the word *caboclo* has a less ethnic weight and is not as immediately associated with the natives as it was, that was not the case in the 19th century. Therefore, in the French translation of the 1872 census, the *caboclos* (translated as *indien*, that is, indians) were set apart from the *mestiços* (the “mestizos”, or those of “mixed race”, which, in the census, are called *pardos*, and translated as *métis*).

THE TANGIBLE HERITAGE OF AN EPHEMERAL PERIOD—ARCHITECTURE DURING THE RUBBER BOOM OF THE AMAZON REGION

Jussara Derenji

The consideration of possibilities for the commercial exploitation of rubber began in the eighteenth century, when European researchers in France presented their earliest communications regarding the potential of that material. In spite of the fact that it had been used by Amazonian Indians since the Pre-Columbian period, rubber did not become available for general use until the early nineteenth century, when European artifacts such as shoes, receptacles and waterproofed clothing were first produced. Northern Brazil had been exporting rubber bottles and shoes to the United States and to Europe since 1800. International interest in the product increased considerably after the 1830s and 1840s as a result of the discovery of its new uses.

The method for obtaining rubber was primitive and relatively simple. The sap (or latex) was collected by means of incisions made in the trunks of the *Hevea Brasiliensis*—the Pará rubber tree—which grew wild in the Amazon forest. Submitted to a rudimentary process of smoke-curing, the crude rubber was compacted into balls which could then be transported and commercialized. For a brief period extending from the second half of the nineteenth century to the early decades of the twentieth century, a progressive increase in the demand for latex led gatherers to advance across a vast territorial expanse in their search for concentrated areas of trees that would yield new tapping sources. Day after day, the rubber-tappers moved alone from one place to another across long—usually elliptical—stretches of rubber-tree roads collecting latex from the incisions. Even as the tappers were submitted to this routine of physical isolation, wear and hard labor, the rubber tree proprietors rarely remained within the tapping zones or even

near them. The quickly-achieved prosperity of the owners and the wide array of intermediaries took place in the cities, especially in the capital cities of Belém and Manaus, the modernization of which began in 1870. Along with other specialized professionals, *aviadores* (the name applied to intermediaries who formerly supplied the rubber producer with the merchandise necessary for the year’s operations and received on consignment the rubber collected in the tapping zones), urban merchants, bankers, employees of the supplier businesses and service concessionaries made up a new social stratum which boldly occupied cities that were rapidly endowed with paved streets, public lighting and transportation, garbage collection, sewage systems and other improvements. This swift and sudden modernization was halted by the abrupt drop in Amazonian rubber prices in international markets that took place in 1911. The acclimation and systematic planting of Amazonian rubber trees in Asian forests, and the subsequent price drop of raw material brought an end to the dream of wealth and luxury that had spread across the Northern region of Brazil for some decades.

The architecture of this economic phase would become its most long-lasting and tangible heritage. The examples that have been preserved demonstrate the period’s range of interests. Only photographs remain of the rubber-tappers’ rustic shelters (called *tapiris*). These were very simple buildings made of straw, usually closed on one side only by plaited straw mats. In these one-room, unfurnished spaces, the rubber-tapper set up his hammock, scales to weigh the rubber and a few personal belongings. Rubber plantation headquarters were usually buildings made of perishable materials such as wood and straw. More often than not, the landowners’ homes were simple cottages that doubled as warehouses for the rubber that would soon be shipped off, trading posts for the *aviadores* or middlemen and general stores in which employees and tappers were obliged to buy the kinds of goods that would help them to survive. Made of wood or—with rare exceptions—of masonry—the main building nonetheless did not compare with the luxury and sophistication of the day’s urban homes.

The cities and, above all, the capitals were the privileged place in which architecture reflected the influence of the new standards of construction and taste imposed by the prosperity of the rubber boom. Since the eighteenth century, Belém possessed monumental-scale architecture made up of churches, convents, government palaces and buildings that were distributed in groups organized around large open areas. Although the city had welcomed foreign professionals such as Sturm, Gronfelt, Sambucetti and others, the majority of these imposing buildings were designed or actually built by the Italian An-

tonio Landi (1713-1791). Manaus (the capital of the state of Amazonas) took on the legal status of a city in 1848. For a few decades, its architecture remained undistinguished, although new models and standards now became more evident in its expanding urban grid. Population growth in northern Brazilian capital cities during the years of the rubber boom increased by more than 150%, but—through the mid-nineteenth century—those very same cities were the object of slight territorial expansion in which the existence of waterways rendered the urban outline irregular and interrupted by flooded areas. By the 1870s and 1880s, though, population growth and the prosperity of considerable segments led to the emergence of new districts and neighborhoods—some of which were planned—that incorporated a modern infrastructure. A dichotomy that reflected the social and economic differences brought about by the rubber boom economy became quite pronounced. The poor were moved away from the centers, continuing to erect precarious homes made of wood, adobe and straw in the unsanitary low flood areas. This isolation of undesirables was consummated with the creation of specialized public buildings. Poverty, illness and madness were segregated in shelters, orphanages, hospitals and asylums to provide an appropriate frame for the new bourgeoisie.

There was a striking break with the architectural standards of the colonial period, with the relinquishment of Portuguese construction models, materials and forms such as two-story, tiled homes and gardenless paired houses. Along with schools and libraries, the aforementioned imposing public service buildings replaced the eighteenth-century churches and palaces. Waste incineration services, water, sewage and illumination were assigned structures of their own; the ports were redesigned. Urban trolley car transportation and intermunicipal railway lines called for specific buildings that required the foreign purchase of metal structures.

The growth of consumption led to the construction of markets with equally sophisticated metal structures as well as stores that copied the great European department stores. Their names reflected an appreciation of things French: *Au Palais Royal*, *Paris n'Amérique*, *Louvre*, *Bon Marché*, *Maison Française*. In photography, the German names of *Krause*, *Engelhart* and *Weigand* stood out. Architecture translated this preference for eclecticism.

From the 1870s on, Belém was ahead of its time in erecting buildings that were to become symbols of the architecture of that period, among them the imposing *Teatro da Paz*, inaugurated in 1878. The greatest transformations, however, took place during the late nineteenth and early twentieth centuries. Beyond the acceleration of new governmental, commercial and

residential construction projects, the interior (and, in some cases, exterior) renovation of churches and nineteenth-century style palaces also takes place. Built twenty years earlier, even the theater was completely refurbished in 1904. The turning point of this decorative drive may be equated with the arrival of Italian artists to renovate the Belém cathedral in 1886, thus completing an undertaking for which they had been hired since 1869. The principal artist-decorators were Domenico de Angelis and Giovanni Capranesi who, by 1900, had invited other professionals including sculptors, painters, plasterers and façade masters to work on their projects in Belém and throughout the region. In addition to the Cathedral, De Angelis and his group created a new interior décor for the *Teatro da Paz*, the façade of which was altered in the early twentieth century. The interior decorations of the government palace designed by Landi were modified by Frenchman Joseph Cassé. Associating themselves to Crispim do Amaral (a Brazilian with whom they had worked in Belém), the Italian group was charged with the décor of the *Teatro Amazonas* in 1896. Capital cities saw eclectic buildings such as the Palace of Justice and the Customs House being erected in Manaus and a City Hall, the Lauro Sodré Institute, the Santa Casa (Charity Hospital) and others being raised up in Belém.

Foreign (and, above all, Italian) labor, influenced taste in commercial and residential architecture. Late nineteenth-century legislation increased the height of façades by mandating the construction of basements for ventilation and prohibiting roofing that projected over the sidewalks. Thus the platband was created, a new space that hid the roofs and had to be decorated in order to integrate the volume to the façade. Elaborate decorative elements emerged, purchasable in models that were ready to use and rich in sculptural details created by façade artists. Interiors were modified through the addition of mural paintings.

Under this régime of abundant and urgent change, it was estimated that Belém would have fourteen thousand new constructions by the beginning of the twentieth century. As a material, iron stood out for its practicality, its aesthetic impact and its decorative and functional possibilities. In Belém, the central train station and a large teaching establishment were designed by Gustave Varin, the most elaborate iron structures in the region. The municipal market, the *Ver-o-Peso* marketplace and the refectories of the D. Macedo Costa asylum are extant examples of rare aesthetic beauty and functionality: iron structures hidden within neoclassical buildings. Iron was also used in complex interior structures, an outstanding example of which was the former Tavares Cardozo bookshop with its mezzanines and staircases, a fine indicator of local eclecticism, with

the “Portuguese gothic” limestone façade, exposed iron structure, stained glass windows and imported tile. In Manaus, the panorama was no different. Among its most striking examples were the main marketplace with its elaborate *art nouveau* arabesques and, highlighting the beauty of the structures, the iron bridges that demarcated the city’s districts.

In Belém, large-scale construction sites such as water reservoirs were made of iron and they also appear in the internal structures of neo-classical buildings in Manaus. Ornamental elements such as posts, clocks, bandstands, pavilions and kiosks in these capitals and in cities of the interior reflect the new taste in squares and parks. Staircases and railings are prominent elements of the public library and the Manaus cemetery, of the Paris n’América store and the Baron of Rio Branco school, inside the building of the defunct newspaper A Província do Pará and in Belém’s Montenegro residence.

The wealthy built homes made completely of iron. Of the four that once stood in Belém, the disappearance of the elegantly decorated home of intendant Antônio Lemos—imported from the United States—is especially regrettable, since it differed from the other three (two of which remain standing), which were of Belgian origin and simpler design. The intendant Antônio Lemos, Pará’s governor Augusto Montenegro and Eduardo Ribeiro—the governor of Amazonas—were all politicians of the rubber boom’s golden age, and it is to them that we owe the modernizing of legislation, the reformulation of urban design and the construction of important public buildings between 1897 and 1911.

Amid the period’s vast and valuable heritage in the Northern region—the most remarkable examples of which were, undoubtedly, the Paz and Amazonas theaters, symbols of the period’s luxury and ephemerality—two buildings synthesize architecture during the rubber boom. One of them is the residence of engineer Francisco Bolonha, a tower construction intensely decorated with European materials such as gold-inlaid azulejo tiling, glass and mosaic flooring, with decorative murals and a roof made of French slate and iron. The other is the Loja Paris n’América, built entirely with European materials according to a totally imported typology. The spirit of the age is fully manifest in them—a taste for accumulation and ostentation, for luxury unintimidated by contrast and inequality. Buildings such as these constitute the tangible heritage of rubber boom architecture, the preservation of which allows for the reading and interpretation of a relatively brief period—less than sixty years—, which marked and characterized the cities of Northern Brazil.

SHORT STORY: VOLUNTEER

Inglês de Sousa

Riverside folk are naturally melancholy. A lifetime of being face to face with the magnificent and solemn yet monotonous and sad nature of the Amazon, isolated and distant from social excitement, the soul concentrates itself within an apathetic seclusion externally translated by sadness of face and gravity of gesture.

The *caboclo* does not laugh, he only smiles, and his contemplative nature reveals itself in the fixed, vague gaze in which intimate reveries may be read, born of the subjection of intelligence to the objective world, and overwhelmed by it. His thoughts do not manifest themselves in words because these poor *tapuios** lack communicative expression, atrophied by the forced silence of solitude.

Traveling through river bank places, you must have found the owner of the house sitting in their yards, staring fixedly at the waters of the current, at a flycatcher singing in the orange tree to the white clouds in the sky, oblivious of everything for hours at a stretch, still and mute in a sort of ecstasy. Of what can the poor *tapuio* be thinking? Of the mysterious enchantment of the water nymph whose seductive voice he seems to hear in the murmuring tide? Of the deadly, stealthy *curupira*** who roves the forests, his burning eyes filled with promises and threats? Of the diabolical *saci-pererê**** whose sardonic whistle gives a body the shiver of an intermittent fever? Of what does he think? Of life? Perhaps it is a dream, perhaps nothing. It is a pure contemplation.

Because of the life they lead, it is mainly women who show this continuous melancholy. The men always walk, every once in a while [every so often] they see new people and things. The women spend their whole lives on the farm in the most utter isolation. Thus, Rosa the *tapuia*, who had nothing to complain about, her material life safe—the *caboclo*’s supreme ambition—was always inclined to sadness; her forehead high and calm, her small, black eyes and serious mouth held an expression of melancholy that impressed one at first sight. Could nature have stamped upon that face the foreboding of future misfortunes, or did the human soul’s pettiness before the majesty of the river and the forest predispose her to offer no resistance to adversity’s reversals of fortune? Was it yearning for her dead husband or the vague fear of the weak before the secrets of the future?

* Dark-complexioned Indian mestiços with straight black hair. [T.N.]

** Folkloric sylvan phantom with backwards-pointing feet. [T.N.]

*** Folkloric figure of a little one-legged black man. [T.N.]

THE LIGHT OF SCIENCE IN THE AMAZON FOREST

Nelson Sanjad

At the end of the nineteenth century, the emerging Republican government began to undertake major public and social works in the capital of the Northern Brazilian state of Pará, underwritten by the growing exportation of rubber in the Amazon. State government had invested in the reformation of what was considered to be an archaic society by promoting education and creating jobs as elements that would make possible the building of a civilized city. Even though such investments excluded the majority of the population (who lived in the periphery or the hinterlands, unaware of the urban improvements and opportunities for monetary gain), they outlined a development project that may now be critically analyzed.

One of the pillars of this project was science, highly regarded by positivist doctrine and by the rationalist principles to which politicians and intellectuals of the day generally (albeit with personal nuances) adhered with conviction. The optimism generated by economic progress and a belief in the transformative powers of science made up the frame that justified the reformation and expansion of the Museu Paraense, founded in 1866, yet which entered the 1890s in a state of considerable decadence and devoid of employees. In 1891, it was “restored” by José Veríssimo (the new director of Public Instruction), who included it among the fundamental institutions of his educational policy. By 1893, Lauro Sodré (the first Republican governor) had decided to expand the institution, placing it among his administration’s priorities. It was at that point that he negotiated the hire of Swiss zoologist Emilio Goeldi, who was then a resident of Rio de Janeiro.

Goeldi became director of the Museu Paraense in 1894, giving it a new name and focus: Museu Paraense de História Natural e Etnografia. He hired a productive team of scientists (all of whom held doctorates in their respective fields) who hailed from Switzerland, Germany and Austria. He installed a complex infrastructure for research and museum activities: offices, laboratories, workshops, a library, an auditorium and exhibition spaces. He implemented a program of expeditions that became the starting point for collections which soon numbered many thousands of items. He also fostered systematic scientific communications by publishing books and periodicals, mounting exhibitions, organizing public conferences and building a zoo and a botanical garden. The Museu Paraense rapidly became one of the country’s most important intellectual centers, a place in which local elites and the poor coexisted and one of the most efficient vehicles for (and objects of) government propaganda.

Goeldi ran the museum for thirteen years, finally retiring to his native country in 1907, but he left successors in his place. His importance to the institutionalization of science in the Amazon is twofold. On one hand, the zoologist helped to consolidate the Museu Paraense by inserting it within national (and international scientific) movements; on the other hand, he was also responsible for Brazil’s earliest formulation of a clear and cohesive scientific project for the Amazon. The core of this project was the Museu Paraense itself, whence Goeldi and his collaborators began to systematize scientific knowledge of the region.

Concentrating its investigations within the Amazon itself, building collections and focusing on intensive data gathering, it was directly related to the region’s geopolitical importance (which already obvious by the late nineteenth century), to the interest that the subject commanded within the international scientific community and to the dearth of information about the region, the principal sources of which were still travelers and their accounts, very often considered limited and erroneous. Thus, the scientific agenda that the zoologist set for the Museu Paraense—combining inventories of fauna and flora with biological and ecological studies as well as evolutionist, ethnological and archeological issues—sought, above all else, to fill the void that existed in the scientific milieu and to provide the government with necessary information for territorial administration.

One example of this was Goeldi’s involvement with the Franco-Brazilian territorial dispute over what is currently the state of Amapá and territorial conflicts regarding the Purus River. Between 1895 and 1900, two Museu Paraense expeditions were launched on the coast of Amapá, dozens of works were published and Goeldi became deeply involved in the country’s litigation with France as a direct aide to Brazilian plenipotentiary minister the Baron of Rio Branco during the international arbitration process. Once Brazil’s victory had been confirmed, the Museu Paraense became the Museu Goeldi—and Emílio soon found himself embroiled in another political dispute. In 1903 and 1904, two Museu Paraense expeditions to the Purus River laid the groundwork for Euclides da Cunha’s journey along that waterway in 1905, representing the Brazilian government in its demarcation of the boundaries between this country and Peru.

The trajectory of the Museu Paraense is therefore part of the establishment of the scientific field in Brazil as well as in the construction of the national state, a process that encompassed not only matters of boundaries and sovereignty, but also of regional interventions in the exploitation or preservation of natural resources. It pioneered an institutional brand that was

developed throughout Emilio Goeldi's administration, having become a long-lasting reference of historical significance that was subsequently replicated in other local institutions, guiding the establishment of research agendas that possess clear regional features even as they are intertwined with international debates. Nowadays, whenever scientific knowledge of the Amazon and the role of science in the region's future are discussed, we must look back to the first steps that were taken in that direction.

BELÉM DO PARÁ (excerpts)

Dalcídio Jurandir

(...) The crew member returned to the "God Protect You" and, in a flash, presented what the lady had ordered: a nine-year-old girl, yellow, barefooted, her head shaved, thumb in mouth, wearing a long Portuguese-style shirt. Covering her mouth with her fan, the lady drew back a little and examined the child:

"So this is it?"

And she looked at the girl and the canoe man, fanning herself impatiently:

"But I told you to find me one who was a little older so she could help me with the heavy work. *This thing...*"

The canoe man answered in a low voice filled with respectful explanations, showing off the merchandise. Every so often the girl stared at the lady with a mixture of stupor and abandon. She regarded him with the same stupor, for such a long while—like someone blind—that the boy turned his face away from her. Would Andreza have the same fate? Could this be what the city meant to Andreza, too?

"Well, we'll see. Take her away. I can't keep her with me the way she is. And what's your name? Yes, your name. Can you speak? Have you been baptized? Are you a pagan? Eh, she seems ill-bred, looks like she could do with some correcting. Say something, you *tapuru*, you queer creature. Oh, this consumption..."

(...)

D. Inácia was powdering herself, and powdering herself she remained. She looked at her askance. Emília had left early for Rui Barbosa with Isaura. Suddenly, she turned to the *cabocla*:

"You just try not going to fetch Mãe Ciana's scent, you devil, you just try not going."

Libânia began to blow the powder that accumulated here and there on the godmother's back. She caught a glimpse of herself in the large mirror, her quick, brown eyes like those of a hunter.

— Looking at the werewolf, water snake?

Behind her godmother's broad back, the image of the red-faced servant burned in the mirror. A face that was aggressive in its almond shapes, its curved eyebrows, its mouth of an Indian who had eaten Christians. D. Inácia sensed something in Libânia, in the *cabocla's* hands—an odor of firewood from the *maraxibé* tree, the sap of green logs and seeds that seemed to germinate there, a virgin pierced through by resin, jungle oils and the blessings of healers.

— Go now, wretch.

Now Libânia, too, went off to Rui Barbosa to fetch Mãe Ciana's scented bath salts for her godmother's bath.

Libânia flew off and returned.

— You certainly took your time, you devil!

But the lady's astonished eyes inquired: "Is not moving so quickly on foot from Gentil to Rui Barbosa truly the Devil's work? That would be hard to do even with seven-league boots." And secretly she admired the *cabocla*; she looked at her feet, so leathery that they defied the streets of Belém. (...)

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 studied the nature system of Linnaeus. From then until the rubber cycle, the struggle for emancipation of the Cabanagem was the most important historical episode in Amazônia.

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. Modern science in Amazônia expands the meaning of modern culture. Why should we regard painting as the only basis of Brazilian modernism? Why not urban planning?

Albert Frisch's anthropological 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 made progress with architecture and painting studies in Belém and Manaus in the apex of the rubber era. 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. Recent studies showed 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 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. The image of the jungle and the Marajó pattern were remarkable in the Brazilian modernism.

LUIZ BRAGA: After this, our most significant characteristic would be the mix of the caboquice 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.

MARISA MOKARZEL: Amazônia 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. Amazônia 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 Ianomâmi 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: 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.

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 take 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 and act. 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 Emmanuel 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.

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 that does not have similar in other Amazonian studies. Each area builds up whatever structures are possible for its art according to its own needs and means.

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 specific developments, 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, the critic Mário 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, Miguel Rio Branco, Waltércio Caldas or Tunga, 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. What exists is a rhizome of individualities. I’ll talk here about the art of Pará. Many 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. 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 Barbery'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, such as the political action of the *Video nas Aldeias* project. 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 Maneschy 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. 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 Ianomâmi 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!... Emerging artists are alert to the bureaucratization of the eye, the possibility of transforming the visual image of Amazônia into facile academic parameters.

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 a suitable arts program yet. 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 Ianomâmi, 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 chimera 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.

MACUNAIMA Mário de Andrade

In a far corner of Northern Brazil, at an hour when so deep a hush had fallen on the virgin forest that the brawling of the Uraricoera River could be heard, an Indian woman of the Tapanhuma tribe gave birth to an unlovely son, sired by the Terror of the Night. This child was an oddity, his skin black as calcined ivory. They named him Macunaíma, and he was to become a popular hero.

Even in his childhood this youngster did flabbergasting things. He passed the first six years of his life without talking. If anyone tried to make him speak he would exclaim, “Aw! What a fucking life!” but nothing more. He used to keep in a corner of the communal hut, climbing onto the sleeping platform made of trunks of the rasp palm and watching the others work, particularly his two brothers, Maanape, already getting on in years, and Jiguê, who was in his prime. His favorite pastime was nipping off the heads of leaf-cutting ants. He spent most of his time lying about, but if he spied a coin, he would toddle off at once to get it. He would also rouse himself smartly when the whole family went down to bathe, naked, in the river. He liked to duck under the water and disappear, the women would shriek with amusement at the crabs they said must be living in the fresh water there. In the hut, if one of the girls came to cuddle him, he’d put out his hand to fondle her charms and the girl would run away. As for the men, he spat in their faces. However, he respected his elders and followed with attention all the ritual dances of the tribe, with their songs and dances prescribed for birth and death, for coming of age, for fertility and harvest, for fun and for war.

On going to bed, he always forgot to pee before he climbed into his little hanging basket. At his mother’s hammock was slung below his cradle, the hero flooded her with scalding piss every night, scaring away the mosquitoes. Then he slept, kicking his legs in the air and dreaming of dirty words and fantastic naughtinesses.

During the women’s midday chatter the talk was always about the hero’s pranks. The women laughed knowingly, saying, “The little one’s prickly prickle already has a point!” And in the tribal assembly, King Nagô declared that the hero had his head screwed on the right way.

OUTSIDE THE CENTER, INSIDE THE AMAZON THE FLOW OF ART AND PLACE IN THE AESTHETICS OF EXISTENCE

Orlando Maneshy and Marisa Mocarzel

Recipes can take a wrong turn, which means that they can move, but do so in various different ways, depending on how they are understood, how they are practiced. This is due to the fact that all our most everyday operations are mediated by a hermeneutics, by a reading and a translation, be it through language or through our actions. It is through these that we give meaning to the world, that we provide a world for ourselves; we manufacture it so that we can exist in it.

(Albuquerque Júnior, 2008, p. 9)

Yes, we live in a time of speed and connectivity, in which specificities of place are often activated by the construction of discourses that seek to reach further, in which relations are configured as mechanisms for undertaking projects and dreams. New models can at any moment intervene as strategies for subversion of and/or insertion in the system, as resistance to the counter-currents or a way of following the various dialogues the flow together, diverge and sometimes remain inconclusive.

“We give meaning to the world, we provide ourselves with a world” by proposing a dialogue with the production of a region, distant from the hegemonic center of the country; our aim is to create space for other discourses that can establish themselves in the difference. The aim is not to stake out a closed field, but one that is mobile, flexible, with various connections. We believe that acknowledging the unequal will make it possible to bring about a change in that which distinguishes us from or brings us close to others.

In the multiple perceptions and approaches, we understand that the Amazon is not a single entity, nor is it confined to our country, but is a vast continent, with different written histories, to be revealed, and that not only matter as an exotic territory, motivated by the desire for insertion that feeds our fantasies and finds itself shifted from the center—which supposedly dictates history. The Amazon Region interests us in the same way as that of any other region in the country that constructs differences, weaves similarities, and needs to be recognized, without fundamentally having to be compacted with need propagated by the art system, to shift from the center in order to be able to exist.

This may be an historical peculiarity of the region: in the course of the diverse processes that have staked out the construction of knowledge, diving, entering into the world of the Amazon was one way of developing understanding and a sense of belonging. The Amazon has for centuries been criss-crossed and occupied by various peoples. Through these processes,

transformations have taken place and many of these visitors remained, casting their eyes over the place and being affected by it. From the indigenous peoples who scattered the seeds, creating the forest that we deemed to be “virgin”, to the artists and scientists who passed through or were coopted by the region. This was the case of Antônio Landi (1713-1791), who came to map boundaries and record the features of a vast territory in the North of Brazil. Between 1754 and 1761 he worked as a natural history artist, but excelled himself as an architect, designing altarpieces and chapels and building palaces. Another figure who passed through the Amazon was the Portuguese-Brazilian naturalist, Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), whose “philosophical voyage”, between 1783 and 1792, would build up a vast store of documentary evidence on the region. These are incursions that have established themselves over time and drawn lived experiences in intimate contact with the region.

More recent visits to the region, involving deep relations, may have been triggered by a wide variety of connections, as in the case of Claudia Andujar’s extensive in-depth exploration of the world of the Yanomami. The photographer delved into the genealogy and the cultural processes of this people, witnessing their shamanistic rituals and registering their mythical world in her series, *Dreams*, which provides a visual interpretation of the transcendence of this people and their relations with their own cosmogenesis. The images from the Yanomami *Dreams* series were captured between 1974 and 1976 and revisited between 2000 and 2005, revealing Andujar’s sensitive perception of the meeting between this people and the spirits of nature.

In *Marked* (from the 1980s), the artist put together a series of portraits taken during a relief mission with a health team bringing medicine to indigenous groups in contact with the outside world, who were being afflicted with various diseases. She chose to record these people—whose names change in the course of their lives (a peculiarity of their culture)—in photographs with small identification plates. This triggered an association in Andujar with what her own Jewish people had gone through in her youth, when they had numbers tattooed on them by the Nazis. Andujar lost friends and family members who had been marked for death. Except in the case of the Yanomami, it is the opposite; their bodies are being marked for life, bearing numbers as part of an attempt to save them. All of this led the artist to reflect in depth and she has struggled over the years to mark out the Yanomami lands. The art and life of Andujar were taken over by her contact with these people, having a decisive effect on her.

Decades later, in 2010, Andujar returned to the Amazon to bring the region her experience of immersion in the life and culture of the Yanomami, in a gallery of the Rocinha, the ex-

hibition space of the hundred-year-old Museu Paraense Emílio Goeldi—MPEG, where she presented a significant part of this experience. It was the first time she exhibited her work in the very region to which she had dedicated years of work. She had been persecuted and received death threats from loggers who had invaded the Yanomami territory and did not expect to be invited back to the region to present the work she had been engaged in with this people, owing to the countless threats and restrictions. However, for us, this return was fundamental.

Bringing a part of Andujar’s work to Amazônia, placing it in a reference center for the generation of knowledge, such as the Goeldi Museum, was not only a gesture to confirm the indisputable importance of this artist’s work for the region, but also an affirmation of the singularity of her knowledge of the Yanomami. This knowledge is fundamental for building up new knowledge, showing that art and science can meet and learn from each other. Andujar’s visit to Belém also included a very special moving lecture on her rich experience of living with this people and how this relationship changed her life, in terms of respect and understanding for others, and profound knowledge of how aesthetics, science, and religion are interconnected in the world of the Yanomami, leading her to firm ethical convictions.

Armando Queiroz, from Pará, is also concerned about indigenous people and the neurotic issues of Amazônia, and adopts a critical stance in relation to the region’s history and recent events. The artist has recently been devoting himself to thinking about the region and events that reveal the violence that has marked it and that still scars everyday life in the Amazon. In his video, *Ymá Nhandehetama—Once We were Many* (2009), Queiroz gives a voice to the grave and revealing testimony of Almiros Martins, a Guarani who reveals the continuing controversy regarding the extinction of native American peoples. In a performance in front of the camera, Queiroz gives Martins the floor—a right that so many have tried to deny him. By letting the other speak, the artist brings to light the processes of exclusion and not only provides the audience with access to Almiros’s speech but also enables him to speak to the camera and, at the end of the speech, paint his face black, so that he disappears from the screen, referring once again to the ongoing process of annihilation of minorities. Queiroz, in this and other projects, seeks to find a space in which he can relate, an opportunity to build his ethnicity along with others.

Present-day Amazônia, beset by violent social dramas, by forms of domination that create a society that is often violent and unjust, is what motivates the art of Armando Queiroz. The artist sharpens the eyes, allows the mind to take in the diversity of the territory, as a multiple territory, with which we

share things, in a relationship that is never equal. Art operates in the very many fields that cut through the symbolic, pervading matter and subjectivity. In his video, *Mar Dulce Barroco*, (2009), Queiroz raises numerous questions, not just those relating to art, revealing a chain of ramifications that involve historical, social and political issues. The title of the work stakes out the place it deals with. He captures the image from the front at an unstable angle, inverting the horizontal direction of the current. The turbulent waters set at an unusual angle produce an uncanny effect. The baroque look is replaced by the impact of the movement, by the unsettled watery landscape the artist presents.

By going beyond art, Armando Queiroz is constantly weaving together the real and the imaginary, the past and the present; he surrounds himself with the memories of that which he once lived and that which he did not. The cultural heritage imposes itself and the power of the muddy water breaks in on an uncertain trajectory, flowing through territories that provoke conflict. Where do the boundaries drawn by the colonizers lie? Who do the lands that nowadays cause such violence and death truly belong to?

Spanish and Portuguese navigators occupied the Americas, hoisted their flags over it and either stayed there or set off across other oceans, perhaps returning home, perhaps bringing other colonies into the fold. They imposed a history on the Other. But, who are we? Foreigners or aborigines? It is known that “questioning one’s identity also involves questioning hegemonic points of reference, but, in doing so, one puts oneself in the position of the other and, at the same time, in a state of need and hence subordination”. (Santos, 2000, p. 135).

The hegemonic references and the state of need appear to be doubly established in the relation between being Brazilian and not numbering among the economically privileged nations; and being from the Amazon often means staying on the margins of other cities that control the art market, bringing visibility to some, invisibility to others. The issue, however, is not that of shoring up a “pure identity”, but of drawing up the meaning of belonging in this multiple territory pervaded by flows of conflict and exchange. The maps are redrawn and people also start to occupy the moving shared spaces that point in a more experimental, less rigid, less hierarchical direction. Even so, everyone knows that any situation can swiftly trigger the violence caused by territorial and cultural domination.

This state of conflict, which is interrelated with historical facts, can be found in the projects developed by Armando Queiroz for the Marcantonio Vilaça Prize (2009-2010) and those that have a strong political slant such as *Espada cabana* (2010) and the videos *252* (2007) and *Pilatos* (2010). Queiroz

got the idea for *Espada cabana* when he was in Ver-o-Peso and met Cezar Angelim, who claimed he was the great-great-grandson of Eduardo Angelim, one of the leaders of the Cabanagem. Cezar Angelim’s sword, which he claimed belonged to his great-great-grandfather interested Queiroz who asked to borrow it to put it in exhibition he was due to present in Rio de Janeiro. The artist was not that concerned whether the kinship relations or the story of the sword were historically true; he was interested in the representative “authenticity”, what remains of the memory of the Cabanagem Uprising in the population.

The video, *252*, refers to figures from the history of Pará who were killed in 1823 in the hull of the ship, *Brigue Palhaço*, an event that triggered the Cabanagem Uprising. The workers and users of Ver-o-Peso used their own images and their own voices to pronounce the names and numbers of those killed. In *Pilate*, conflicts over land and questions of a political and social order are again in evidence. Queiroz takes as his point of reference the symbolic act of Pontius Pilate, the governor of the Roman Province of Judea, who excused himself by washing his hands on the occasion of the execution of Jesus Christ. He associates this with the neglect on the part of the authorities regarding agrarian conflict.

The issue of conflict over land will recur in two other pieces, *Fool’s Gold* (2010) and *Midas* (2010). To produce the first, Queiroz went to Curionópolis to mold the teeth of prospectors. In this virtually abandoned city, created because of Serra Pelada, he used a prosthetic and the dentures he molded were then gilded, symbolizing the god rush that turned into the misery of the lost dream of “fool’s gold”. *Midas* makes a strong reference to Serra Pelada in a performance piece in which Armando Queiroz rearranges reality and uses his own body to enact the symbolic action that brings together the multitude and mutual devouring. With his face painted gold and his tongue out, he receives Chinese beetles by the million, moving around, getting lost in his throat and swallowed up, in a desperate struggle for survival.

When *Midas* was presented, in the form of an installation, in March 2012, at the Centro Cultural Brasil Estados Unidos—CCBEU, in Belém, it made these issues even more explicit. This time the video is shown multiple times using various old 1980s television sets laid out on the floor—the 1980s saw the peak of the gold rush in Serra Pelada. Looking down from above, at different times, one can make out the “ant-hill”, see the symbolic space of the crater that destroys men and land. The artist is encouraging us to think and get involved. The images of the beetles can be confused with those of the prospectors, reminding us of the conflict and the tensions. The artist’s mouth and the mouth of the viewer fall silent

for a moment as they struggle to swallow and assimilate something that, although so close, appears so distant.

These and other art works have the courage to face ethical issues head on. They adopt clear positions and attitudes regarding behavior in relation to others. Art is the vehicle for a mode of conduct that establishes itself in the life of the artist, as can be seen in the work of Lúcia Gomes, such as *Sanitarium or Sanctuary?*, performed at the Aurá Sanitary Landfill in Ananindeua, a municipality neighboring Belém, in 2003. This intervention and socio-political performance took place in a huge waste dump in which garbage pickers sift through the waste material and organic substances in an advanced state of decay. With the help of some workers, Gomes brought a barge called Belém do Pará that was anchored in the city to the dump, placing it in the midst of this sea of waste, as if it were anchored there.

By stagnation, the artist seems to be pointing, with due uncanniness, to the behavior of the population in relation to the abandoned city and the abandonment of its inhabitants by the public authorities. Amidst the vultures and the filth, Belém do Pará, the boat, has nowhere to sail to. But, in this desolate scene, Gomes appears to be pointing to the possibility of change through art. As night falls, four musicians play a concert. Impeccably dressed, they provide the scavengers with a moment of delicacy and lyricism, through the music that rounds of their hard day's work. To the sound of the music, the artist ritualistically serves *beiju*—a biscuit made of manioc flour—a staple of the rural parts of the state. Lúcia Gomes wraps herself in a turmoil of ideas that encourage the constant flow of life and the search for communion with the other.

These works, far from providing a methodological framework or systematic formulae, are interconnected. A critical stance and ethical conduct are two of the hallmarks of these artists. By entering into dialogue with the inhabitants of the region, with its history and elements of its culture, they are at times subjected to pressures and tensions of various kinds, resulting from their actions, the positions they take and are spurred to continue by their faith in art.

Oriana Duarte has an intimate relation with Amazônia. She was born in Paraíba, but works in Recife, and has produced some important projects in the North region, such as the performance *The Thing in Itself* (1997-2001), with which she traveled to various States in the country, including Pará, producing pieces that establish relations between the work and the audience, crossing through various forms of representation of art with her concepts.

In her trip to Belém with this performance in 1998, Duarte delved into the Ver-o-Peso fair before the reforms that

would change it substantially. The artist mounts her own installation for performance in the heart of the city of Belém, amidst the vendors of herbs and forest animals and all sorts of curiosities. It is in this hectic space of the old fair, amidst the “jumbled” stalls and flux of life that Duarte installs *Boat*—a temporary installation in which she stages a performance comprising a table, a plate, a spoon, and a ladle, a box of stones and bench on top, on which she places a cage with a voice recorder and on this an aquarium; another box and another bench, and on top of that a television showing a video of a cage swinging with a stone in flames. On top of the television there is a pot from which the artist serves herself stone soup—, with the help of the residents of the area who provide assistance and talk to her. The work takes place in the midst of an exchange of sensory experiences. The potency of the meeting between Duarte and the Ver-o-Peso fair-goers is revealed and is captured on video—a unique record of this experience that attempts to uncover the annihilation of life, at once urban and savage, contained there, at the precise moment that *The Thing in Itself* occurs.

The artist uses the performance to group together pieces that include maps, drawings, objects and the video of the act itself. This set of works is called *Souvenir Cabinet of The Thing in Itself*, which was produced as the performance travelled around. This project, which formed part of the first edition of *Rumos Visuais—Itaú Cultural* (2000) and the 3rd Mercosur Biennale (2001), was presented in various situations in which Duarte brought stones from the location of the previous performance and “cooked” them with the stone of the location of the current performance. Eating “stone soup” can be understood as a happening, but in the course of the performance it can be seen that gestures are repeated and objects relocated, which gives a new twist to the everyday idea of a meal, changing the situation, which, in itself, already proposes a process in which differences and similarities are called into question.

Oriana Duarte's work suggests strategies for retaining sensibility in the harsh dynamics that governs contemporary culture. In her current project, *Plus Ultra*, which she has been working on since 2003, Duarte engages in artistic-athletic experiences, rowing on urban bodies of water, criss-crossing the map of Brazil. This has required a long process of learning and training the body and the mind. Toned muscles, training and in-depth study of philosophy. From *Boat*, the *The Thing in Itself* installation, to the rowing boat in *Plus Ultra*, the artist has established a smooth transition, with the freedom to transform her boat-body, bridge-body, by way of artistic and critical transitions. Nietzsche, Deleuze and Foucault are her travel companions, through the landscapes of cities in all regions of

the country and in her reflections on the place of the artist in contemporary society. Oriana Duarte seeks to create challenging places, giving enchantment to life as art, and confronting by way of an “aesthetics of existence”, some of the questions that have been underestimated in the contemporary art world, questions that in turn are fundamental for the continuation of art and can be found in the artist’s critical reflections.

In *Plus ultra*, Oriana Duarte employs various devices to register her travels, drawings of her body in the form of bridges, boats, mouths, birds and flowers, photographic and video records of the boathouses of the rowing clubs, photographs of herself with her fellow rowers, miniature boats, as well as the actual rowing on the urban rivers. Then comes reflection, videos juxtaposing landscapes, drawings, objects bursting into installations and the thesis that she has been putting together along the way. Rowing comes to be a grand metaphor for art and life, in which aesthetics and ethics are constantly appealed to with the necessary attention, in relation to the artist’s own trajectory and art in the country in general.

Paula Sampaio was born, inside and out, in Belo Horizonte and has lived in Belém since 1982. She is a photographer for the *O Liberal* newspaper and her work establish close ties between life and art, dealing with issues of emotion, memory and identity. Her life serves in part as a point of reference for her photographs, which show times from her childhood on the Transamazônica and Belém–Brasília highways. She is a traveling photographer whose base is the map of Brazil who collects life stories, registering the dreams and realities of those who one day left their homeland to venture into a distant place, in search of a better life. (Lima, 2009).

In 1990, with the *Antônios and Cândidas Have Dreams of Good Fortune* project, Sampaio documents the migrations, photographing men and women who live along the highways that link Amazônia to the rest of Brazil: Belém–Brasília and Transamazônica, which opened 1972, during the military regime, the fruit of megalomaniacal projects, intended as a symbol of the “economic miracle”. Paula Sampaio’s project is echoed in others, the guiding thread being “the oral memory and images of the everyday life of specific communities”. The photos make up a series of images that run through her various projects and reveal the figure of the anonymous, of someone used to the slow passage of time on the margins of the roads.

One of Paula Sampaio’s many works is *Refuge* (2003–2006), which came out of the *Land of Black* project which she developed as part of the partnership between the *Roots Project* and the *Pará Art Institute (IAP)*. The aim was to document and publicize the remnants of the *Pará quilombos*. In another essay, *We*, identity is covered up by hiding the faces of individu-

als and sometimes the bodies blur into nature. While identity is erased, there is integration between man and the environment, the mimetization of bodies.

Identifications and subjectivities are made present in the human and in the landscape they inhabit. Paula Sampaio’s eye broadens this reality and shows what exists and what is potential. It is a political and incisive eye that, without neglecting aesthetic issues, transforms the scene into a striking poetic image.

In one of her latest projects, *In the Basement*, there is still the issue of memory, of oral narratives, but the focus is more urban. Paula Sampaio is dealing here with the relationship of neighborhood, concentrating on the frontiers of the Campina district, where she lives, in the historic center of Belém. This is an area that is afflicted by violence on a daily basis and has obviously been neglected by the public authorities. Initially, Sampaio’s idea was just to photograph people in the neighborhood and listen to their stories and memories and later exhibit them in the basement of her own home. However, in a mood of abandon, she decided to transform the project, to give it a different direction from the one planned. She took out the pictures she had taken of the residents and replaced them with objects and images that meant something to these individuals.

She broke down barriers and transformed her own private space into a public gallery, a depository for objects and images brought from the neighborhood. Photographs, stories and objects are mixed in with the photographer’s furniture and her memories. The dividing line between the artist and the other dissolves and the setting becomes a more fluid place of friendship.

The artists presented here are just some of those that move among these contradictions and provocative realities, revealing a less idealized view of Amazônia. They reveal the economic hardship, the conflicts, the lack of calm, and also portray a place that likes to see itself as the fruit of resistance, endowed with strength and capable of producing powerful art from the North of Brazil. This is perhaps similar to that of other parts of Brazil and of other countries and continents. However, what we observe here is a commitment that is reflected in the behavior of one who allows him or herself to be immersed, to see the inside of the world they work with, being careful to be ethical and having the courage live, in the most radical fashion, the experience of Amazônia. Here risks are run.

1. It should be remembered here that Amazônia, covering various states of Brazil and extending beyond the frontiers of the country, is a multiple entity, with various nuances, microclimates, and cultural differences. Hence, at this point, we refer to it in the plural.
2. Claudia Andujar exhibited in Belém in 2010 as an invited artists for the show, “Equally Different”, as part of the *Arte Pará Project*, under the general curatorship of Orlando Maneschky.

3. On 12 October 2010, in the Rocinha Exhibition Room (MPEG) surrounded by her works, with a packed and attentive audience, Andujar told the story of her life and the profound effect on her of living with the Yanomami.
4. The French sociologist, Yves Barel, was one of the first authors to use the terms territorial multi-belonging and multi-territoriality. The Brazilian scholar, Rogério Haesbaert, is a specialist in this subject.
5. Work resulting from the CNI SESI Marcantonio Vilaça Visual Arts Prize, 2009-2010.
6. In 1820, Eduardo Francisco Nogueira arrived in Pará and received the nickname “Angelim”, because of the hard resilient wood of this name. He became one of the leaders of the Cabanagem uprising.
7. A popular uprising that occurred in Grão-Pará between 1835 and 1840. It received the name Cabanagem because many of the rebels (indigenous Brazilians and people of mixed race) lived in cabins. These united with the tradesmen and the farmers against the Regency government, demanding better economic conditions and independence.
8. A concept developed by Michel Foucault that Oriana Duarte works with a lot. To find out more, consult the courses, *The Hermeneutics of the Subject* (1982), in which the philosopher presents an investigation of the notion of “the care of the self” and *The Courage of the Truth—The Government of the Self and Others II* (1983).
9. Statement made by Paula Sampaio on a CD given to Marisa Mokarzel, in January 2008, with texts and images relating to the projects she has been developing since 1990.

Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. *Receitas Regionais: a noção de região como um ingrediente da historiografia brasileira ou o regionalismo como modo de preparo historiográfico*. In: *Anais do XIII Encontro de História Anpuh—Rio—Identidades*. Rio de Janeiro, 2008.

Andujar, Claudia. *No território das experiências irreversíveis*. In: Manesch, Orlando (curadoria geral e organização) et alii. *29o Arte Pará*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

Duarte, Oriana. *Plus ultra (III): invenções em processo ou 5 questões e um breve relato sobre o corpo-barco*. Rio de Janeiro: Anpap, 2011.

Foucault, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *A coragem da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Haesbaert, Rogério. *Território e multiterritorialidade: um debate*. *Revista GEOgraphia*, Ano IX, nº 17, 2007.

Lima, Janice Shirley Souza. *Paula Sampaio: uma andarilha entre a floresta e o mar*. In: Mokarzel, Marisa (coord.). *Rios de terras e águas: navegar é preciso*. Belém: Unama, 2009.

Manesch, Orlando. *Lúcia Gomes e o livre pensar*. In: Mokarzel, Marisa (org.). *Estudos de artes visuais e suas interfaces*. Belém: Unama, 2006.

Mokarzel, Marisa. *Armando Queiroz e a Amazônia além fronteira*. In: QUEIROZ, Armando et alii. *O fio da ameaça*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

Reale, Heldilene Guerreiro. *Territórios de memórias, conflitos e devorações: a poética de Armando Queiroz no Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010)*. Dissertação apresentada no Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia—UNAMA, em 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2000.

MIDAS

Armando Queiroz

*When he was dead, they stole his dentures. Behold, our dethroned king!
Returned to his loneliness, weak and poor as the weakest and poorest of
creatures. [Comment on Golden Mouth, a character in Nelson Rodrigues's play of the same name]*

Abject poverty, leprosy and neglect still hold sway over Serra Pelada almost thirty years after the beginning of the gold rush. All that is left are abandoned hovels, people roaming about like the living dead, in a ghost town around the hollow center of a lake poisoned by mercury. All that is left are retired people, women, and child prostitutes. The HIV infection rate is sky high. The threatening giant is ever present, producing a tangible air of tension in the area. The giant wants land, the giant wants people evicted, the giant has papers and lawyers, the giant has the power to make decisions. The prospector has only a crumpled written mining permit, and is much saddened by the current situation. The prospector has many cooperatives standing by him, but not all of them have good intentions. Many only refuse to leave the place out of shame; they couldn't face going back to their families after so many years with nothing in their pockets to show for it. The general rule is that people leave worse off than they were when they arrived. Among the few who are still working the mine, there is little or no hope. The vacant gaze of gaucho waiting for a hypothetical partner—with his machinery at a standstill for two months—and for an equally hypothetical rich vein a few meters beneath the rock says it all.

Ninety thousand men, like insects in a giant open-air colony, were able to turn round a whole mountain! The mountain came to Mohammad! The mountain bowed down to desire and greed. Greed, the mother-queen of this wrathful colony, an infanticidal goddess. Pots of money, trips in light aircraft where the only passenger is a prosaically forgotten hat. Women, white rum, and a lot of guts. Few strike it rich; very few indeed keep their hands on their fortune. Many died to ensure the mountain's entrails remained open to the sky. The legend has it that unless a mountain has been bathed in blood no gold will flow.

Great expectations, little hope. It is common for everyone who comes to see that moment as a special one, to feel that something positive will happen in the near future. Vain expectations! Everything returns to the same place: the place of hope and the lack of it. Like blind moles that burrow incessantly in the Earth, these men never relinquish their dream of gold. That underground cave is also the rose Garden where Midas received the old satyr, Silenus, Ovid's master and father.

Death hovers everywhere in the air. Why make a video of Serra Pelada and its living dead? Keep its dentures, its big mouth? Why record, bottle up the vengeful wrath of Bacchus? This ancestral mouth-anus. Pleasure and orgasm. A memoir of feces and chocolate. Insects and death. A devouring creature that lets itself be endlessly devoured, the mother-queen of this giant anthill. Why bottle up the ancestral wrath of Bacchus? An ode to the first verminous insects that will gnaw at our cold flesh. Will we be the blind prospectors burrowing in the mud of greed? Where are the garden roses? Will we be the threatening giant? Or will all be the eternal Midas—with his ass's ears—abandoned, leprous, wretchedly poor?

INTERVIEW, 1993

Milton Hatoum

Milton Hatoum deserved recognition by Brazilian and international critics specially after his *Relato de um certo Oriente* (S. Paulo, Cia das Letras, 1989). Having been translated into many languages—the French translation is the most recent (*Récit d'un certain Orient*, Paris, Seuil, 1993); Bloomsbury Publishing has published the book in English with the title *Tale of a certain Orient*—, the *Tale* recovers, based on the implicit subjectivity of the author, unexpected dimensions of an always exciting Middle East. Milton Hatoum is an architect with a Masters in Language and Literature by the University of São Paulo, as well as a professor of French Language and Literature at the Federal University of Amazonas.

AIDA RAMEZÁ HANANIA: You were born in Brazil, but to what degree are you Brazilian?

MILTON HATOUM: First, the idea of a homeland relates to language and childhood. Maybe, what is most memorable in the life of a writer is the landscape of his/her childhood and the language he/she speaks. I remember—regarding the dilemma “speaking Arab or speaking Portuguese”—my mother saying I should speak Portuguese, because “language is the homeland.” Our *Brazilianess* is in our language, but I am not sure whether it is also in the Brazilian landscape, because I am also not sure whether this “Brazilian landscape” can be explained for people that come from the Amazon. The Amazon has no frontiers. “Borders” have been drawn, but for us they are only imaginary lines. The Yanomami do not care whether they were murdered in Venezuela or Brazil. For the natives, their territory, their land, has no boundaries.

And for all of us that were born in the Amazon, the idea of a borderless land is deeply imbued; a vast horizon where

the Portuguese and Spanish languages mingle in some regions, where Indian nations are bilingual and sometimes multilingual (natives that speak Tucanoan languages, Spanish, Portuguese, etc.). There is a mosaic of large nations, of dispersed tribes—which are increasingly more dispersed.

One of such dispersed tribes is that of the “easterners”; of the immigrants that arrived in the beginning of the 20th century and participate in the economic life of the region. By the way, the first immigrants went to Acre, a land that was yet to be Brazilian. I have been researching documents on the “Acrean Revolution” and I noticed that a few officials in the Brazilian army that fought for the independence of Acre were originally Lebanese: there is a Capitán Alexandre Farhat, a Colonel João Turco [“turco” is the Portuguese word for “Turkish”], which are characters in the history of Acre and have been included in our History books.

ARH: How would you classify, in traditional terms, a book as original as *Relato*? A memoir or a novel? To what degree are the characters and the issues real?

MH: *Relato* is somewhat confessional. It is a book about my memories, but it is not a memoir; it is not a biography. Elements of my life and family have been included, naturally, because, as a writer, my goal is connecting personal and family histories: that is my objective. At a certain moment in our lives, our history is also the history of our families and that of our countries (with all the limitations and delimitations that such histories bring about).

A memoir? The embedded narratives (the alternating narrators) of *Relato* were considered unusual in some measure by some readers. How come, if our memories work in the way? The time of the narrative, in the book, is fragmented. It mirrors the workings of our memory: this dizzying come and go in time and space. I sought to permeate the narrative with that relation.

ARH: How did *Relato* emerge in you?

MH: Why does any writer write? Because he/she wants or desires to write. This need to write stems from an absence, a shortage, that many authors have mentioned. For me, art does not exactly imitate life, but it does not deny it also. Thus, we get stuck in a limbo. When I was in Spain, I was struck by some news, which were amplified by the distance (since I had been away from Manaus for 15 years): the death of my grandfather, the oral narrator of my childhood. That made me want to write about this man, whose voice no longer existed; as to recover a voice that was no more.

Besides that, there were other memories of my childhood, the stories older people told. I mixed the voices of my family

with the voices of other people: Lebanese people, Jews, friends that lived in Spain and France and told me stories of Morocco and Syria. It is curious: some voices are not in my family, but in other tribes, other *clans*.

The distance also helped me writing. The fact that I was away from Brazil, and very far away from Manaus, allowed me to write with greater liberty. You can write anywhere, of course. I remember something Thomas Bernhard wrote about a character that writes from prison and tells his stories to the other inmates, and is unable to write after he got out.

ARH: I know you have been to Lebanon recently. In this trip, did you recognize the Lebanon of your childhood stories? What impression did the country cause on you?

MH: I recognized very little. Today, Beirut is devastated, so... nothing. I only recognized the family, at once sad and nostalgic of their country. But having talked to my relatives was important. I got to know 52 of them! I found out that my father, in the 1920s or 1930s, was one of the three Muslim students to go to the *Collège de la Sagesse* thanks to Monsignor Houaiss (a relative of Antonio Houaiss, the lexicographer), which is from the same city of my father, *Burj al Barajne* (Tower of Towers). Such connection, such bond, was very significant.

AUTORES E TEXTOS (em ordem alfabética)
AUTHORS AND TEXTS (alphabetical order)

Aida Ramezá Hanania é professora titular aposentada de Cultura Árabe da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

[Aida Ramezá Hanania was formerly a full professor of Arab Culture at the Universidade de São Paulo's College of Philosophy, Letters and Human Sciences.]

HANANIA, Aida Ramezá. Entrevista [Interview]: Milton Hatoum. *Collatio*, ano IV, n. 6, 2001. Available at: <<http://www.hotopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2007 [Accessed on Nov. 10, 2007].

(Versão para o inglês [English version] Cristiano Botafogo)

Armando Queiroz é paraense, artista visual, técnico em museu e graduando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará. Tem se detido conceitualmente às questões sociais, políticas e patrimoniais relacionadas à arte.

[Armando Queiroz was born in the Brazilian state of Pará. He is a visual artist, museum technician and undergraduate visual arts student at the Universidade Federal do Pará whose work focuses on social and political problems and on the problems of heritage as they relate to art.]

QUEIROZ, Armando. *Midas*. Texto inédito [Unpublished text], 2011.

(Revisão de texto [Copy-editing] Rosalina Gouvêa)

(Versão para o inglês [English version] Paul Webb)

Cláudio de La Rocque Leal (1958-2006) é poeta e jornalista. [Cláudio de La Rocque Leal (1958-2006) is a poet and journalist.]

LEAL, Cláudio de La Rocque. Há 300 anos, a voz do trovão [300 Years Ago, the Voice of the Thunder]. *O Liberal*, p. 2, June 18, 1997. [Especial para a Editoria do Cartaz / Special editorial for Cartaz].

(Versão para o inglês [English version] Paul Webb)

Dalcídio Jurandir (1909-1979) é romancista brasileiro e repórter da *Imprensa Popular*, em Belém do Pará.

[Dalcídio Jurandir is a Brazilian novelist and journalist for *Imprensa Popular* in Belém do Pará.]

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA, 2004. Chapters 3 and 5. [Coleção Ciclo do Extremo Norte/ Ciclo do Extremo Norte Collection].

JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos campos de cachoeira: Clara, as frutas e o mistério de Clara* [It Rains in the Fields of Cachoeira:

Clara, the Fruit and the Mystery of Clara]. Edição crítica de Rosa Assis [Critical edition by Rosa Assis]. Belém do Pará: Editora Unama, 1998. p. 280-283.

(Versão para o inglês [English version] Steve Berg)

Flávio Sidrim Nassar é arquiteto, professor da Universidade Federal do Pará e coordenador do Fórum Landi.

[Flávio Sidrim Nassar is an architect and professor at the Universidade Federal do Pará and coordinator of Fórum Landi.]

NASSAR, Flávio Sidrim. *História do viajante Landi narrada à maneira caquetica, ma non troppo, como no capítulo 17 do Ulisses* [History of Landi the Traveler Narrated in the Cachexic ma non troppo Manner, as in Chapter 17 of Ulysses].

(Versão para o inglês [English version] Paul Webb)

Inglês de Sousa (1853-1918) foi escritor e membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Introduziu o naturalismo na literatura brasileira.

[Inglês de Sousa was a writer and founding member of the Brazilian Academy of Letters. He introduced Naturalism into Brazilian literature.]

SOUSA, Inglês de. *Contos amazônicos* [Tales of the Amazon]: conto [Short Story]: voluntário [Volunteer], 1893. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [Coleção Contistas e Cronistas do Brasil] [Short Story Writers and Chroniclers of Brazil].

(Versão para o inglês [English version] Steve Berg)

João de Jesus Paes Loureiro, escritor e poeta, é professor da Universidade Federal do Pará, mestre em Teoria da Literatura e Semiótica pela PUC-SP/Unicamp e doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris, França.

[João de Jesus Paes Loureiro is a writer and poet. A professor at the Universidade Federal do Pará, he holds a master's degree in Literature and Semiotics from PUC-SP/Unicamp and a doctorate in Sociology from the Sorbonne in Paris, France.]

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Elementos de estética* [Elements of Aesthetics]. 2. ed. ampliada [revised edition]. Belém: Edições CEJUP, 1988.

“As fontes do olhar” [“The Sources of the Gaze”] e “Cultura na amazônia e colonialismo” [“Culture in the Amazon and Colonialism”].

(Versão para o inglês [English version] Cristiano Botafogo)

João Pacheco de Oliveira é antropólogo, professor titular do Museu Nacional e curador das Coleções Etnológicas desta instituição. Um dos fundadores do Museu Maguta (1991), foi presidente da Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

[João Pacheco de Oliveira is an anthropologist and full profes-

sor at the Museu Nacional and curator of its ethnographic collections. One of the founders of the Museu Maguta, he is a past president of the Brazilian Anthropological Association.]

OLIVEIRA, João Pacheco de. A imagem da “última fronteira” [“The Image of the ‘Final Frontier’”]. In: *Indian 27*. Cidade: Ibero-amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Gebr. Mann Verlag - Berlin.

_____. A economia da borracha e a conquista da Amazônia [The Rubber Economy and the Conquest of the Amazon]. In: *Indian 27*. Cidade: Ibero-amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Gebr. Mann Verlag – Berlin.

(Versão para o inglês [English version] Cristiano Botafogo)

Jussara Derenji é arquiteta, mestre em História e dirige o Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) desde 2003.

[Jussara Derenji is an architect. She holds a master’s degree in history and has been Director of the Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) since 2003.]

DERENJI, Jussara. A tangível herança de um período efêmero [The Tangible Heritage of an Ephemeral Period]. 2012.

(Versão para o inglês [English version] Steve Berg)

Mário de Andrade (1893-1945), um dos fundadores do modernismo brasileiro, foi poeta, romancista, historiador, músico, fotógrafo e crítico de arte.

[One of the founders of Brazilian Modernism, Mário de Andrade was a poet, novelist, historian, musician, photographer and art critic.]

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* [Macunaíma]: excerto, abertura do livro [excerpt, part one]. 1928. (Tradução para o inglês [English translation] E. A. Coodland)*

Marisa Mokarzel é socióloga, mestra em história da arte e professora de artes visuais e tecnologia da imagem. Foi diretora e curadora do Espaço Cultural Casa Onze Janelas da Secretaria de Cultura do Estado do Pará.

[Marisa Mokarzel is a sociologist. She holds a master’s degree in art history and teaches visual arts and the technology of the image. She is a past director and curator of the Espaço Cultural Casa Onze Janelas for the State of Pará’s Department of Culture.]

Orlando Maneschy é artista e professor doutor da Universidade Federal do Pará.

[Orlando Maneschy is an artist and professor at the Universidade Federal do Pará.]

MANESCHY, Orlando; MOKARZEL, Marisa. Fora do centro, dentro da Amazônia / Fluxo de arte e lugares na estética da

existência [Outside the Center, Inside the Amazon / The Flux of Art and Places in the Aesthetics of Existence]. 2012.*

* *Este texto também participa do 21º Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).*

[This text was presented at the 21st meeting of the Brazilian National Association of Visual Arts Researchers].

(Revisão de texto [Copy-editing] Rosalina Gouvêa)

(Versão para o inglês [English version] Paul Webb)

Nelson Sanjad é doutor em história das ciências, coordenador de comunicação e extensão do Museu Paraense Emílio Goeldi, membro diretor da Sociedade Brasileira de História das Ciências e representante do Ministério da Ciência e Tecnologia na Comissão Nacional de Jardins Botânicos.

[Nelson Sanjad holds a doctorate in the history of science. He is communications and extension coordinator for the Museu Paraense Emílio Goeldi as well as a director of the Brazilian Society of Science History and a representative of the National Commission on Botanical Gardens for the Brazilian Ministry of Science and Technology.]

SANJAD, Nelson. *A luz da ciência na floresta amazônica* [The Light of Science in the Amazon Forest]. 2012.

(Versão para o inglês [English version] Steve Berg)

Padre Antônio Vieira (1608-1697), professor de Retórica na cidade de Olinda, atuou como missionário católico, defendendo a liberdade dos indígenas brasileiros, constituindo-se em um dos principais representantes do Barroco na Literatura Brasileira.

[A professor of rhetoric in the city of Olinda, Fr. Antônio Vieira (1608-1697) was a Catholic missionary who defended the freedom of Brazilian native Indians. He was one of the leading exponents of the Baroque in Brazilian literature.]

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão do Espírito Santo. In: _____. *Sermões*. v. 5. Porto [Oporto]: Lello&Irmão, 1959. p. 414

(Tradução para o inglês [English translation] Izabel Burbridge)

Paulo Herkenhoff é curador independente.

“Apresentação” e “Missões”

(Versão para o inglês [English version] Steve Berg)

“Iluminismo”

(Versão para o inglês [English version] Steve Yolen)

“Entrevista”

(Versão para o inglês [English version] Paul Webb)

*Os textos neste catálogo têm autorização de publicação, são obras de domínio público ou estão sendo publicados de acordo com o Art. 46, inciso VII da Lei nº 9.610, de fevereiro de 1998.

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Patrocínio
Banco do Brasil
Realização
Centro Cultural Banco do Brasil

EXPOSIÇÃO

Concepção e curadoria [Concept and curatorship]
Paulo Herkenhoff

Curadoria da Sala Museu Emílio Goeldi
[Museu Goeldi's Salon curatorship]
Nelson Sanjad

Consultoria da Sala Museu Emílio Goeldi
[Museu Goeldi's Salon consultant]
Ima Vieira

Coordenação [Coordination]
Maria Clara Rodrigues

Produção executiva [Executive production]
Maria Cristaldi

Identidade visual [Visual identity]
Emmanuel Nassar

Criação *site-specific*–Fachada
[Site-specific creation–Facade]
Éder Oliveira

Criação *site-specific*–Árvore amazônica
[Site-specific creation–Amazonian tree]
Rossy Amoedo

Consultoria–*site-specific*
[Site-specific consultant]
Paulo Roberto Santi

Expografia [Exhibition design]
Estúdio Ronaldo Barbosa
Ronaldo Barbosa e Jarbas Gomes

Apresentação do vídeo [Video presentation]
“Ymã Nhandehetama”
Projeção de fotos [Photoprojection]–Luiz Braga
Estúdio Preto e Branco

Apresentação [Presentation] “Vídeo nas Aldeias”
Vincent Carelli

Edição de vídeos Amazônia contemporânea
[Video editing]
Camila Kzan

Trilha sonora Amazônia contemporânea
[Sound track]
Leonardo Venturieri

Projeto Gráfico dos impressos
[Graphic design printed material]
Estúdio Ronaldo Barbosa

Projeto e produção [Project and production]
Zureta produções artísticas

Assessoria de Imprensa [Press agent]
A Dois Comunicação
Anna Accioly e Adriane Constante

Assessoria Jurídica [Legal counseling]
Gustavo Martins de Almeida

Administração financeira [Financial management]
Lídia Maria de Paiva Dias

Assistência de produção [Production assistance]
Andreia Alves, Bianca Fontoura e
Daniela Alves

Museologia [Museology]
Heloisa Biancalana , São Paulo
Sandra Sautter, Rio de Janeiro
Paula Curado, Rio de Janeiro
Tânia Veloso , Belém

Coordenação de montagem [Set up coordinator]
Nathalia Ungarelli

Pintura artística [Artistic painting]
Elíseo José

cenotécnica [Scenography]
H. O. Silva Produções

Iluminação [Lighting]
B Light–Samuel Betts

Montagem das obras [Set up]
Alessander Batista de Souza, Carlos José
de Araújo, Kazuhiro Bedim, Moisés Barbosa,
Thiago Barboteo e William Galdino

Transporte das obras [Artworks transport]
Millenium Transportes

Seguro das obras [Artwork insurance]
Affinitè Seguros–ACE

CATÁLOGO

Coordenação editorial [Editorial coordination]
Paulo Herkenhoff

Coordenação de produção [Production coordination]
Maria Clara Rodrigues e Maria Cristaldi

Projeto Gráfico e execução [Design and development]
Maria Cristaldi

Versão para o inglês [English version]
Cristiano Botafogo
Izabel Murat Burbridge
Paul Webb
Steve Berg
Steve Yolen

Imagem de capa [Cover image]
Criação [Creation]
Emmanuel Nassar
Crédito fotográfico [Photo credit]
Rômulo Fialdini

Fotografias [Photographs]
Cristiana Isidoro (p.19)
Edouard Fraipont (p.27, 132)
Eduardo Eckenfels (p.102)
Eduardo Ortega (p.112)
Ernesto de Carvalho (p.12)
Jaime Acioli (p.26,41,124,128)
Octavio Cardoso (p.130)
Pat Kilgore (p.28)
Patrick Pardini (p.100-101)
Paulinho Muniz (p.17)
Rodolfo Braga (p.66,69,72,98)
Rômulo Fialdini (p.20,101,106,108,109,127)
Sergio Araújo (p.76,77,92,93,114)
Vicente de Mello (p.24,125)

Tratamento de imagens [Digital imaging and support]
Trio Studio

Liberação de direitos autorais [Copyright clearing]
Plural Comunicação Memória & Cultura

Impressão e acabamento [Printing and binding]
Gráfica Pancrom

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Às instituições, galerias, colecionadores e colaboradores

Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, SP
Coleção Roberto Marinho, RJ
Coleção Ruy Souza e Silva, SP
Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Belém, PA
Fundação Biblioteca Nacional, RJ
Fundação Elias Mansour, Governo do Acre
Fundação Pierre Verger, BA
Galeria Canvas, RJ
Galeria Millan, SP
Galeria Mendes Wood, SP
Galeria Tempo, RJ
Galeria Vermelho, SP
Instituto Moreira Salles, RJ
Museu de Arte de Belém, MABE, PA
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC Niterói, RJ
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM RJ
Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, PA
Museu Histórico do Pará, MHPA, PA
Museu do Índio, FUNAI, RJ
Museu Nacional, RJ
Museu Naval, RJ
Museu da Universidade Federal do Pará, MUFPA, PA
Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP
SIM–Sistema Integrado de Museus do Pará

Aida Ramezá Hanania
Darci Seles
Daura Gomes
Duda Costa
Fatima Melo
Flávio Sidrim Nassar
Franklin Esparth Pedroso
Gilberto Chateaubriand
João Pacheco de Oliveira
João de Jesus Paes Loureiro
José Olympio Pereira
Joel Coelho
Jussara Derenji
Marcelo Mattos Araújo
Marcia Barroso
Maria Alice Penna
Maria Eugenia Saturni
Maria José Sardella
Maria Lucia Farinha Veríssimo
Marisa Mokarzel
Milton Hatoum
Nelson Sanjad
Paulo Roberto Santi
Rômulo Fialdini
Rosa Arraes
Ruy Sousa e Silva
Sergio Melo
Steve Berg
Suzana Primo
Sylvia Sousa
Vera Guapindaia
Vitória Arruda

Equipe da Fundação Biblioteca Nacional
Equipe do Museu de Arte Moderna RJ
Equipe do Museu Paraense Emílio Goeldi
G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel
Presidente Wilson da Silva Alves
Diretor de carnaval Jr Shall

Aos artistas:
Adriana Varejão
Alberto Bittar
Alexandre Sequeira
Aog Rocha
Armando Queiroz
Berna Reale
Camila Kzan
Cildo Meireles
Claudia Andujar
Dirceu Maués
Eder Oliveira
Elza Lima
Emmanuel Nassar
Flavio Shiró
Frans Krajcberg
Guy Veloso
Joesér Alvarez
Katie van Scherpenberg
Lise Lobato
Luiz Braga
Marcone Moreira
Melissa Barbery
Miguel Chikaoka
Miguel Rio Branco
Octavio Cardoso
Orlando Maneschy
Patrick Pardini
Paula Sampaio
Paulo Jares
Priscilla Brasil
Roberto Evangelista
Rodrigo Braga
Ronaldo Moraes Rego
Rossy Amoedo
Sebastião Salgado
Sergio Zallis
Thiago Martins de Melo
Ueliton Santana
Victor de La Rocque
Vitor Souza Lima
Vincent Carelli
Walda Marques

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

A489

Amazônia : ciclos de modernidade. – São Paulo : Zureta, 2012.
200p. : il. (algumas color.) ; 26,5 cm.

ISBN : 978-85-65730-00-6

Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural
Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, de 28 de maio a 22 de julho de 2012
e em Brasília, de 13 de agosto a 23 de setembro.

Curadoria: Paulo Herkenhoff.

Texto em português com versão em inglês.

1. Arte. 2. História. 3. Ciência. 4. Antropologia. 5. Amazônia –
Exposições. 6. Borracha – Amazônia – Exposições. 7. Amazônia –
Aspectos econômicos – Exposições. I. Herkenhoff, Paulo, 1949-

CDD- 709.811



Produção



Realização

Ministério da
Cultura

