

Paulo Herkenhoff (Org.)

Pororoca

A AMAZÔNIA NO MAR



Pororoca

A AMAZÔNIA NO MAR

Paulo Herkenhoff

(Org.)

CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO



PATROCÍNIO MASTER



APOIO



GESTÃO



REALIZAÇÃO



CIRCUITO

2014

SUMÁRIO

- 8 Pororoca – A Amazônia no MAR
Carlos Gradim
- 11 Amazônia, a Pororoca e alguns paradigmas possíveis
Paulo Herkenhoff
- 16 Manifesto do Rio Negro – do naturalismo integral
Pierre Restany
- 20 Enricar – perder tudo
Armando Queiroz
- 22 Máquina de pensar a paisagem – *O esplendor dos contrários*
Arthur Omar
- 27 A imagem instauradora
João de Jesus Paes Loureiro
- 42 Octavio Cardoso, inútil paisagem
Paulo Herkenhoff
- 56 Tinha eu 5 anos de idade
Walter Firmo
- 58 Sobre a pele...
Cláudia Leão
- 64 A solidão do Sujeito
Paulo Herkenhoff
- 70 Katie van Scherpenberg: a ocupação do mundo pela pintura
Paulo Herkenhoff
- 76 Luz amazônica
Paulo Herkenhoff
- 79 Palafitas em dois invernos: do lago de Zurique à linha do Equador
Paulo Herkenhoff
- 84 Trecho de “Diário de Bordo do São José III (MCPUL – MA – Z6) do dia 19 de setembro de 2013”
Bernardo Mosqueira
- 90 A ideia é que a Amazônia é toda água
Walter Firmo
- 92 O imaginário de Luiz Braga – a contra-Amazônia (excertos)
Paulo Herkenhoff
- 107 A pororoca da arte como vida
Flávio L. Abreu da Silveira
- 108 A madeira e a aquarela forjam o milagre da flutuação
Danielle Fonseca
- 112 *Plus Ultra: outrasVAGÂNCIAS*
Oriana Duarte
- 114 *Plus Ultra (Nós, errantes)*
Fernando Cocchiarale
- 128 Abaeté de miriti
Armando Queiroz
- 130 Guy Veloso, o *corpus* em êxtase
Paulo Herkenhoff
- 138 Judeus na Amazônia
Paulo Herkenhoff
- 142 *Portfólio de luz*
Luiz Braga

Todas as obras, objetos e documentos incluídos nesta publicação integram o acervo do Museu de Arte do Rio – MAR, salvo quando houver expressa indicação em contrário.

- 153 **A poesia como encantaria da linguagem**
João de Jesus Paes Loureiro
- 161 **Hinos dionisíacos ao Boto**
João de Jesus Paes Loureiro
- 164 **Otoni Mesquita, *Oferenda da floresta***
Rafael Cardoso
- 170 ***La pendaison*, ou *Campo de espera***
Paulo Herkenhoff
- 190 **A última aventura: Romy Pocztaruk**
Ana Maria Maia
- 195 **Arte de ciclos da borracha: seringueiros artistas**
Paulo Herkenhoff
- 208 **Aquele menino poderia ter sido eu**
Armando Queiroz
- 218 **As fronteiras são invenções humanas (e os sonhos também)**
Adolfo Gomes
- 246 **Uma festa Baniwa na *Pororoca***
Thiago Oliveira
- 248 **Há 300 anos, a voz do trovão**
Cláudio de La Rocque Leal
- 253 **Fragmento de Sermão do Espírito Santo**
Pe. Antônio Vieira
- 254 **Sermão da Primeira Oitava de Páscoa**
Pe. Antônio Vieira
- 256 ***Ethos***
Paulo Herkenhoff
- 258 **Circunstâncias**
Claudia Andujar
- 260 **Mater Dolorosa, *in memoriam***
Roberto Evangelista
- 264 **Nasci às margens do Rio Caetés**
Bené Fonteles
- 266 **Somos todos filhos da terra**
Milton Guran
- 292 ***Vídeo nas aldeias***
Filmografia na Coleção Pororoca (Fundo Z)
- 296 ***Ymá Nhandehetama***
Almires Martins
- 298 **A libido e a cafuza**
Paulo Herkenhoff
- 300 **Elza Lima, taxonomia das distâncias**
Paulo Herkenhoff
- 305 **Nazaré do Mocajuba**
Alexandre Sequeira
- 316 **Pintores cenógrafos, um olhar curioso sobre o Pará do século XIX**
Jussara Derenji
- 320 **A fotografia de Mariano Klautau**
Paulo Herkenhoff
- 324 **Dirceu Maués: território em transe e trânsito**
Paulo Herkenhoff
- 327 ***...feito poeira ao vento...***
Dirceu Maués
- 332 **Prece de amazonense em São Paulo**
Milton Hatoum
- 335 **Cócccóooo có có có có?**
Victor de La Rocque
- 346 **Autorretrato**
Eder Oliveira
- 352 **Berna Reale ou do corpo íntegro entre a vileza e o vilipêndio**
Paulo Herkenhoff
- 361 **Corte seco**
Eder Chiodetto
- 367 **Pistolagem na Amazônia**
Violeta Refkalesky Loureiro
- 380 **Histórias às margens**
Adriano Pedrosa
- 383 **Açaí – cacho de signos**
João de Jesus Paes Loureiro
- 398 **Margalho Açu e a potência do precário**
Marisa Mokarzel
- 400 **Horizontes dinâmicos de Osmar Dillon**
Marília Palmeira
- 404 **Quase um sopro**
Paulo Herkenhoff
- 406 **Acácio Sobral e os desafios da matéria**
Marisa Mokarzel
- 412 **Esta é uma pintura sobre o feminino**
Thiago Martins de Melo
- 418 **Orlando Maneschy – o olhar não dizente e dizer o dizer torcido**
Paulo Herkenhoff
- 424 **Livros de artista e outras publicações no MAR**
- 425 **Erosão**
Paulo Herkenhoff
- 427 **Sujeitos melancólicos**
Paulo Herkenhoff
- 454 **Amazônia e Modernidade (excertos)**
Paulo Herkenhoff
- 475 **Notas sobre o caminho**
Miguel Chikaoka
- 479 **Projeto de aquisição para a Coleção Pororoca**
- 482 **Suplemento da Coleção Pororoca (obras no acervo do MAR)**

Pororoca – A Amazônia no MAR

Carlos Gradim
DIRETOR-PRESIDENTE
DO INSTITUTO ODEON – MAR

Como instituição capaz de se articular a partir de seus próprios poros, o Museu de Arte do Rio vem formando seu acervo por meio de parcerias e diálogos contínuos com artistas, colecionadores e instituições.

Situado no porto do Rio de Janeiro, o museu propõe uma escuta ativa da sociedade brasileira. Talvez isso aconteça, fundamentalmente, porque o MAR está aqui, diante do mar. E porque este local de vislumbre nos desvela a vastidão cultural deste nosso país e nos lembra o compromisso que uma casa como a nossa deve sempre ter com a formação libertadora da cidadania. O Instituto Odeon, parceiro da prefeitura da cidade na gestão do Museu de Arte do Rio, tem papel crucial como gestor e propulsor de um acervo crescente e plural.

Certos de que a responsabilidade de formar coleção significa também contribuir para os processos de formação de imaginários sociais, a política de constituição de acervo do MAR é orientada por Núcleos Significativos, conjuntos de objetos que adensam sentidos por estarem juntos, articulando-se por afinidades e convergências, e também por transversalidades e cortes. Nosso núcleo dedicado à visualidade amazônica – conceito surgido na década de 1980, inicialmente em correlação com a cultura popular – é parte do encontro do MAR com outras regiões do Brasil, valorizando a contribuição do Norte brasileiro para sensibilidades que são comuns ao próprio país.

Foi dessa ideia e desse desejo que surgiu a Coleção Pororoca, já partilhada com o público na mostra *Vídeos da Coleção MAR*, em 2013. E foi apresentada na íntegra em uma exposição que se abriu ao público de 9 de setembro a 23 de novembro. Além disso, está parcialmente publicada neste catálogo. Assim, exposição e livro se organizam a partir da presença significativa de artistas cuja obra tem um de seus principais centros de representação e documentação no Museu de Arte do Rio – Berna Reale, Armando Queiroz, Alexandre Sequeira, Danielle Fonseca,

Paula Sampaio, Paulo Sampaio, Hélio Melo, Walda Marques, entre outros.

Séries inteiras desses artistas são trazidas a público, muitas delas exibidas pela primeira vez no Rio de Janeiro. Com grande presença da produção do Pará, nossa *Pororoca*, como onda enorme que é, traz em sua crista artistas de outras partes do Brasil. Gente que pensou e experimentou a Amazônia, como Miguel Rio Branco, Rodrigo Braga e, fundamentalmente, Claudia Andujar. Além das obras que ativam aspectos diversos dessa região sociocultural singular – como a paisagem, a história da violência social e a questão ambiental – *Pororoca – A Amazônia no MAR* articula ainda trabalhos, documentos e outros elementos que tratam da autorrepresentação e da interpretação das culturas indígenas do Brasil.

Exposição e catálogo são partes do exercício dialógico e contínuo do MAR, que atrai experiências e experimentações para seu interior e se expande devolvendo-se à cidade e a seus visitantes. Reafirmando o legado do MAR para a educação, nossa expectativa é que *Pororoca* seja, como já se disse, onda ingente e transformadora para aquele que a encontra, tomando-a como fenômeno do encontro de águas de diferentes naturezas, capaz de trazer outros mundos consigo. O que daqui deste MAR se vislumbra e se pede é que tais mundos, artistas, falares e pensares, aspectos, geografias, definições e indefinições possam ser aprendidos e, simbolicamente, construídos por meio da experiência direta da arte. Da arte, esta pororoca estrondosa, capaz de mudar as paisagens.

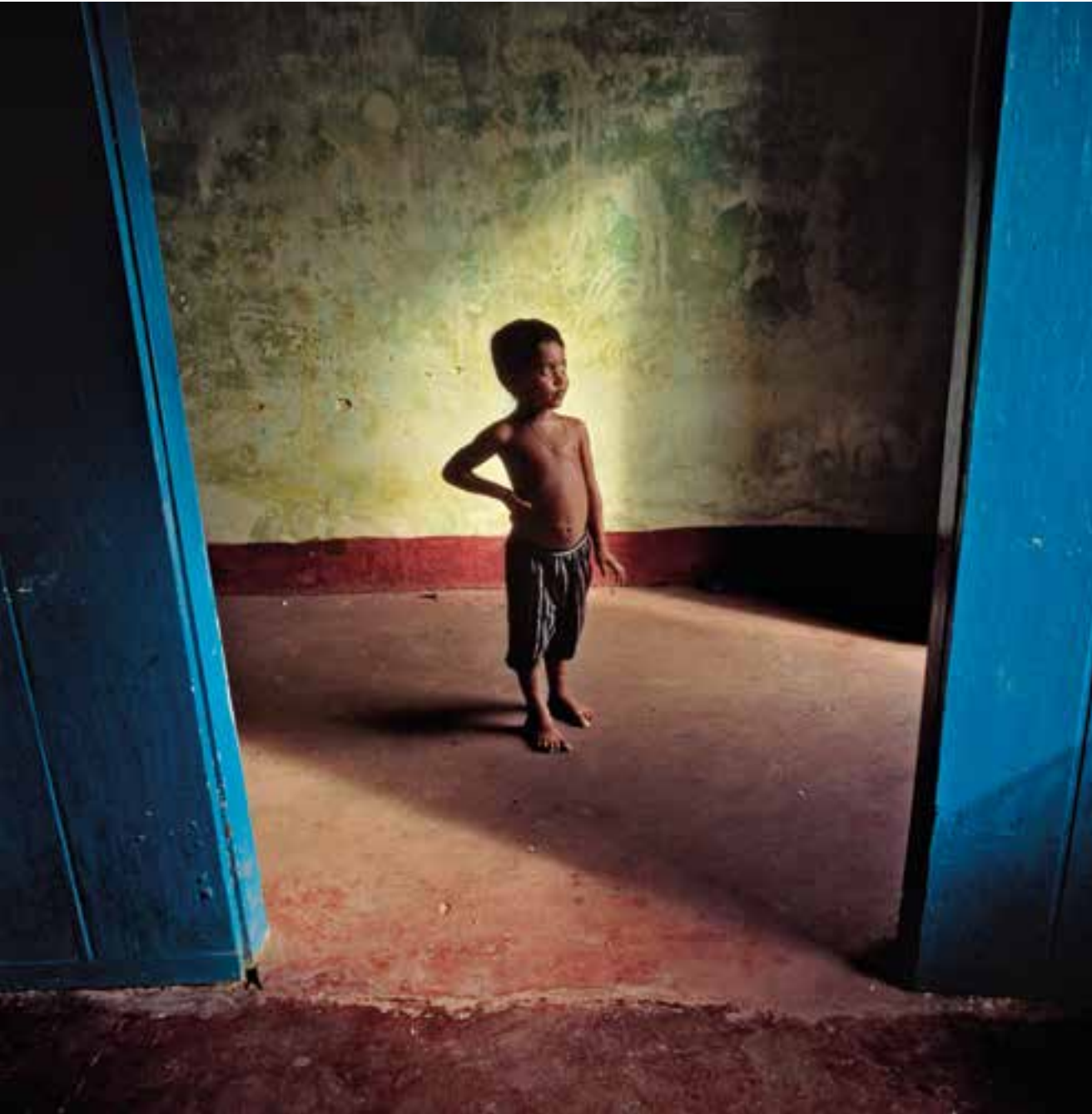
Pororoca não é obra do acaso. Paulo Herkenhoff frequenta a Amazônia desde o início da década de 1980, quando trabalhou na Funarte e dirigiu o antigo Instituto Nacional de Artes Plásticas. Desde então, manteve um fluxo ininterrupto de contatos e viajou mais de 50 vezes à região. Realizou inúmeras exposições lá e no Sudeste do país, além de ter escrito mais de 50 artigos sobre a cultura visual da Amazônia.



Luciana Magno
Belterra, 2014
Vídeo, looping
Doação da artista

No Museu de Arte do Rio não seria diferente. Por outro lado, a orientação de Herkenhoff tem sido levar o MAR a assumir uma política de apresentação da arte do Brasil no Rio de Janeiro sob um viés diversificado e inédito. São suas histórias transversais. Propôs ao MAR a mostra *Pernambuco Experimental*, dando prosseguimento a *Pernambuco Moderno*, que ele realizou em Recife em 2006. Confiou-a a Clarissa Diniz. A política com relação ao Nordeste já se implantou com as mostras *Turvações Estratigráficas*, de Yuri Firmeza, *Tatu: Futebol, Adversidade e Cultura da Caatinga* e *Museu do Homem do Nordeste*, de Jonathas de Andrade. Com o Centro-Oeste, abriu-se por meio da exposição e processo de residências *Eu como Você*, do Grupo EmpreZa. Os grupos experimentais de São Paulo serão objeto da exposição *Zona de Poesia Árida* em 2015. *Pororoca – A Amazônia no MAR* (2014) e a mostra de Berna Reale, *Vazio de Nós* (2013), foram as primeiras experiências com a cultura do Amazonas. É um privilégio para nosso museu que Paulo

Herkenhoff também tenha se dedicado ao processo de formar um acervo amazônico no MAR e a implantar uma política de exposições com a arte da região. Um viés por ele escolhido é a história da violência na Amazônia, com as mostras individuais de Berna Reale, em 2013 e Armando Queiroz, em 2016. O MAR se sente distinguido e muito agradecido pela adesão de artistas amazônicos na formação de nosso acervo, bem como pelas doações da Fundação Roberto Marinho, da Fundação Romulo Maiorana, do Fundo Z, do Fundo Orlando Nóbrega, do Museu do Índio, dos Fundos Luiz Paulo Montenegro, Guy Veloso, Max Perlingeiro, Adriana Varejão, Arthur Omar, Berna Reale, Patrícia e Cicero Amaral, Emmanuel Nassar, Fernando Lindote, Luiz Braga, Marcio Roiter, Milton Guran, Orlando Maneschy, Maria Eduarda e Cesar Aché, Ricardo Faiziliber, Pedro e Gabriel Chrysostomo, Grupo EmpreZa, Armando Queiroz e de dezenas de doadores esparsos. Ao todo são cerca de 60 fontes doadoras de mais de 500 itens entre obras de arte e documentos históricos.



Luiz Braga
Casa de Nagô, 1988
Cromo digitalizado 35 mm
Fundo Orlando Nóbrega

Amazônia, a Pororoca e alguns paradigmas possíveis

Paulo Herkenhoff

A Amazônia interroga sobre as possibilidades de que seu ambiente ecosófico possa propiciar paradigmas de análise e inquietação. Um museu que pense o Brasil contemporâneo de forma múltipla, e sem centros de poder institucionalizados sobre a arte, precisa caminhar por vias transversais e compor seus circuitos.

1. Fantasmas da modernidade amazônica

A modernidade geral brasileira produziu alguns fantasmas sobre a cultura da Amazônia, que lhe serviram como uma espécie de reserva de estranhamento, de *Unheimliche* freudiano – familiar e incongruente, ou seja, familiar ao imaginário do Sul sobre a Amazônia. *Das Unheimliche* é oposto ao que é familiar – isto é, é oposto ao que é familiar à dominação pela prosa e pela pintura, à cultura regente produzida no Sul do Brasil. Alguns fantasmas são memórias – como a obra de Oswald Goeldi, cuja infância viveu no Pará –, outros são aparições extemporâneas (como a tela *A Paraense*, da paulista Anita Malfatti. Estranha mulher, a “paraense”, mas não se conhece, entre suas imagens de mulheres do Sul, uma intitulada *A Paulista*, pois “aqui” de onde pinto – não estamos falando da Amazônia – é o centro do mundo). Goeldi escavou na madeira a matriz de seus fantasmas – é a matéria amazônica com que este “outro”¹ do modernismo constrói sua cena de uma espécie de “inconsciente amazônico”. A madeira tem uma relação fundante na narrativa de *Cobra Norato*, a hiperfantasmagoria de Raul Bopp, na de *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, não à toa ambas ilustradas por Goeldi. Outras encenações são visitas de outro mundo, como a fotografia de Mário de Andrade, o turista aprendiz. Alguns fantasmas são transparentes, i. e., são diáfanos. Diáfano, do grego, *dia* e *phainein* – que se deixa enxergar através de si. Vê-se o quê? Fantasia. Mário de Andrade, por sua agenda secreta paulistocêntrica, trai a etimologia, invertendo seu sentido. Sua narrativa do Brasil é o paradoxo

do fantasma antitransparente. O Brasil que se enxerga através dele é uma cultura subalterna a um centro simbólico. A totalização é totalitária. A luxúria dos corpos da escultura de Maria Martins – os corpos em missão poético-antropológica evoluem do mito para a fantasmática do desejo *desvelado*. Evolução de uma espécie amazônica. A subalternidade simbólica da Amazônia em *Macunaíma* de Mário de Andrade, pois, afinal, como ilusões distorcem a realidade, são absorvidas pela maioria de seus leitores famintos de brasilidade. Em Ismael Nery, a arte era a superfície da fantasmática sobre a qual emergiam imagens oriundas da profundidade das dobras da alma.

2. O “fluxo amazônico da linguagem” de Blaise Cendrars

Muitas das fotografias dos *coffee table books* são meras interjeições de pasmo diante da grandeza da paisagem e da riqueza simbólica da Amazônia urbana, rural e silvícola. Muitas são para bancos de imagens, dimensão da economia bancária da cultura. Quase sempre, são também interjeições ora da boa alma hegeliana, ora da exploração do capital simbólico representado, pela cultura material e pelo patrimônio imaterial de povos indígenas e de segmentos de população, como os ribeirinhos, que servem como uma espécie de “bom selvagem” e de uma “reserva de alteridade”. Essas fotografias são quase reações emotivas fáceis, detonadas na mecânica de apertar o disparador da câmera. O “fluxo amazônico da linguagem” de Blaise Cendrars só tem significado poético quando, em lugar das interjeições, ocorre no plano semântico.

3. *Animal symbolicum* amazônico

A política da memória na Amazônia demanda, contra o esquecimento da violência, a construção de história crítica do *animal symbolicum* amazônico.² Invocando a psicologia animal, Ernst Cassirer reivindica a passagem de uma *linguagem emocional*,

expressão reativa como nas interjeições fotográficas já abordadas, em direção à *linguagem proposicional* de discurso simbólico. Essa passagem, segundo Casirer, requalifica a racionalidade do homem.

Aparentemente, a memória amazônica se constrói sobre o que está fora do território da história nos termos de Hegel. No entanto, sobre a sociedade ágrafa, analfabeta, isolada na selva, está a história dos movimentos físicos do projeto colonial e de suas sequelas sobre o *ethos* brasileiro: a violência como solução de conflitos, o esmagamento do mais fraco como resposta à diferença minoritária. O colonialismo ontem e as formas de colonialismo interno hoje são movimentos do capital.

Se pensarmos no eixo Emmanuel Nassar e Marcone Moreira, podemos reconhecer uma tradição. Algo que aconteceu no Brasil no pós-guerra com o impacto do neoconcretismo. A arte do Pará teria então uma “curta história densa”, um processo que me parece ter ocorrido na Califórnia dos anos 1960 aos 1980 e em Brasília, após sua inauguração. Nassar funda a relação com a Amazônia como dimensão radical do “Brasil profundo” para a cultura contemporânea do país – a gambiarra hoje de tantos. O peso de Nassar se assemelha ao de Torres García invertendo a ideia de “Norte” como significação de Sul no olhar do Rio de La Plata na direção da Europa. Sua sintaxe e seus processos generativos do signo visual amazônico popular, sobretudo urbano e ribeirinho, articulam-se numa arte polissêmica. Sua política do signo redefine a luta contra a regência simbólica do país pela centralidade determinada pelo Estado e pelo capital. 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.

4. Disparates de uma rosa dos ventos da Amazônia
Sul, na Amazônia, é região do poder político e econômico, entre o Rio de Janeiro e São Paulo na modernidade, isto é, Sudeste do Brasil, antes de Brasília. Não é Norte nem E é Este ou Leste. Ambos configuram regiões do Brasil profundo. Por isso, é necessário fraturar a bandeira brasileira, recompor seus cacos em articulação cambiante de obra aberta, como uma

espécie de território fractalizado por diferenças, imobilidade sócio-regional e sistemas de dominação nacionais e intra-amazônicos. Isso nunca seria *The Flag*, de Jasper Johns. Talvez seja essa a mais verdadeira bandeira do Brasil, que vê o país concreto e múltiplo, que se recusa à totalização totalitária de um Mário de Andrade. Bené Fonteles, o artista nascido no Pará, nunca saiu do Brasil, nem Mário conseguiu não deixar o Brasil, pois visitou a Bolívia.

5. Fenomenologia

Por uma fenomenologia da Amazônia. Qual? A tão evocada diversidade biológica sobrepõe-se omitindo outra, não menos diversa – os múltiplos olhares que se abrem de dentro da floresta ou sobre ela incidem, no intento de atravessar mata cerrada. Portanto, não há uma fenomenologia da Amazônia, mas modos como a região se apresenta e é apreendida pelo sujeito. A teoria de Carlos Zílio, *Claude Monet e a Amazônia*,³ como provocação às visões essencialistas. A pintura abstrata de Flavio-Shiró com a construção de fantasmas no gesto e pântanos na matéria. O que é a luz em diferenças como Armando Reverón, Oswaldo Goeldi e Luiz Braga? As noites de Hélio Melo e Octavio Cardoso, entre o medo e a cautela em um e o silêncio do outro. Arte é subjetividade.

6. Lugar e imensidão

Linha do Equador, entre-hemisférios, entreoceanos, entremares. O Brasil caribenho – caraíba na etimologia do canibal. Como comparar a Amazônia com a imensidão íntima do sujeito? Uma questão que a obra de Elza Lima parece bordejar. Não existe a produção amazônica nem uma produção amazônica – isso só é possível operacionalmente. O que ocorre é um rizoma de individualidades.

7. A invenção do olhar

Paula Sampaio. “[...] lembrei de uma manhã dessas de dia claro em que encontrei Miguel. Na porta da casa (somos vizinhos), ele olhava firme pra algum lugar que eu não via e me disse: ‘Hoje furei meus olhos’. Como assim?! ‘Com espinhos de tucumã’, ele falou. Esperei pela cegueira. Nasceu *Hagakure*, no dia em que Miguel Chikaoka furou seus olhos. Instalação/fotografia/filosofia... Pra mais ver e pensar, pra querer ter feito.”

8. Visibilidade amazônica

Com a *visibilidade amazônica* na década de 1980, a antropologia visual como discurso do artista encontrou na região uma formulação singular que representou um salto intelectual no modo de articular o pensamento sobre o visível. Hoje é menos literária. Ultrapassado o período de desenvolvimento conceitual e estabelecimento de alguns paradigmas, tornou-se mais sutil e fenomenológica. A necessidade de evitar o cânon que seduz, como modelo fácil, porque pronto, aos artistas mais jovens.

9. Treme-terra

A música popular indica que Belém é nossa porta para o Caribe. A Amazônia é transnacional. Aquele universo é uma matriz para o Brasil profundo de Emmanuel Nassar.

10. A elasticidade e os territórios nacionais

A supraterritorialidade das etnias sobre as fronteiras nacionais. Ianomâmis.

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, do Peru, do Equador, da Colômbia, da Venezuela e das Guianas. Outra forma ética de ver a Amazônia é pensá-la a partir dos territórios e das terras correspondentes aos povos indígenas que a habitam. A Amazônia é supranacional e transtemporal se pensarmos em culturas como os ianomâmis. A Amazônia brasileira se restringe à divisão do IBGE, ao conceito de Amazônia Legal. Inclui Maranhão, Tocantins, Mato Grosso e outras zonas. 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.

11. Portas de modernidades do Brasil: ciência e arte
no Grão-Pará setecentista e as miragens do ciclo da borracha no inferno da seringa.

A modernidade da Amazônia desdobrou-se em ciclos, entremeados por saltos e estagnação: (1) acontecimentos iluministas 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.

O Estado do Grão-Pará foi a primeira modernidade: a arquitetura com rasgos neoclássicos de Giuseppe Maria Landi e a ciência de Alexandre Rodrigues Ferreira pensada a partir de *Sistema da Natureza*, de Lineu. Comparado ao resto do Brasil, o Grão-Pará pombalino foi um salto singular de modernidade. Novas pesquisas sobre Landi, como a de Flávio Nassar, reiteram as bases paraenses da modernidade no Brasil. Desde então, a luta emancipatória da Cabanagem terá sido o maior episódio histórico da Amazônia até a borracha, que Armando Queiroz retoma em sua obra.

O auge do ciclo da borracha (ca. 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, com 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, como aponta Nelson Sanjad. Essa modernidade expande o sentido de cultura. Por que temos de tratar a pintura como base do modernismo brasileiro? Por que não o urbanismo, como o de Belém?

A fotografia de Albert Frisch chega ao Alto Amazonas em 1865. O Teatro da Paz (1878) e o Teatro Amazonas (1896) não tinham rival no país na época. As reformas urbanísticas pensavam Belém como Paris sob Haussmann. No Brasil, só o Rio adota o *art nouveau* ou *modern style* com a intensidade de 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 1980, o livro de Célia Bassalo sobre o *art nouveau* em Belém propunha a ruptura dessa opacidade. Jussara Derenji também avançou o debate. A arquitetura de ferro em Belém é outro signo de modernidade, a “rocinha” é o

modelo arquitetônico amazônico que incorpora conforto ambiental a padrões úteis e estéticos.

O terceiro ciclo indaga o que foi o modernismo na Amazônia. A tese “Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929”, de Aldrin Moura de Figueiredo, confronta o real e a vassalagem universitária. A tese, feita na Unicamp, comprova que a ruptura do modelo não ocorrerá nas universidades da cidade de São Paulo, onde o interesse em consolidar a presente hegemonia paulistana se sobrepõe a todo questionamento. Campinas é a alternativa. A exposição *Pernambuco Moderno* foi minha ocasião para demonstrar a existência de modernidade e vanguarda pernambucanas que antecipavam e sustentavam o eixo Rio-São Paulo ou diferiam da visão de Mário de Andrade. Assim, trabalhei com o meio acadêmico pernambucano e publiquei no *Journal of Decorative Arts* (1994) ensaio sobre a imagem da selva e o padrão marajoara no modernismo brasileiro.

12. Violência

A violentação da violência é uma prática da arte na Amazônia (Roberto Evangelista, Cildo Meireles, Emmanuel Nassar, Bené Fonteles, Miguel Rio Branco, Sebastião Salgado, Ary Souza, Alberto Bitar, Arthur Leandro, Armando Queiroz, Berna Reale, Eder Oliveira, Victor de la Rocque) [como em Michel Foucault].

13. Gueto

A Amazônia já pôde ser vista como o Grande Gueto. Hoje, o capital mercantil do mercado de arte quer esta parte da produção porque a amazonidade tornou-se fator que agrega valor ao objeto de arte.

A Amazônia se desfolha múltipla. Pensá-la como uma totalidade é arrogância e totalitarismo. A *caboquice* é transtemporal, embora seja dinâmica. Tem ritmo próprio em fricção com as rápidas mudanças no mundo que afetam a vida cotidiana. Contra o folclorismo e contra a visão urbanoide de elogio da

metrópole. A *caboquice*, então, só faria sentido vista como hibridismo vivo e em movimento, que não se retém nem pode ser retido, mas isso não significa estar aberta para ser violentada. Que as mudanças sejam para a emancipação coletiva e a realização subjetiva. Que o caboclo conflua para a universidade, para os centros de aprendizado técnico, para as escolas de arte. Pensemos na população afro-americana. A geração do jazz era uma, mas a dos artistas contemporâneos é outra, com 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...

13. Selva

Se a Amazônia é símbolo de selva, por que se abandonou o conceito “capitalismo selvagem” a partir da instalação do neoliberalismo?

14. Verbo

Pensar. Agir. Produzir. Debater. Compartilhar. Preparar-se. Planejar. Fazer trocas. Fazer autocrítica. Preservar. 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.

15. Contra a natureza

Aflições à natureza: a coivara tradicional e a tapiagem no equilíbrio ecológico entre as sociedades tradicionais versus a grilagem, o genocídio, o crime encomendado — o capital é voraz — em múltiplas formas de vampiragem social.

1 Expressão de Carlos Zílio.

2 Ernst Cassirer introduz a ideia de *animal symbolicum* em *An essay on man*. New Haven: Yale University Press, 1944. p. 26.

3 In: *Artes visuais na Amazônia*. Belém: Funarte/Semec, 1985.

