

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

Miriam Maria Vieira Martins

LABVERDE:

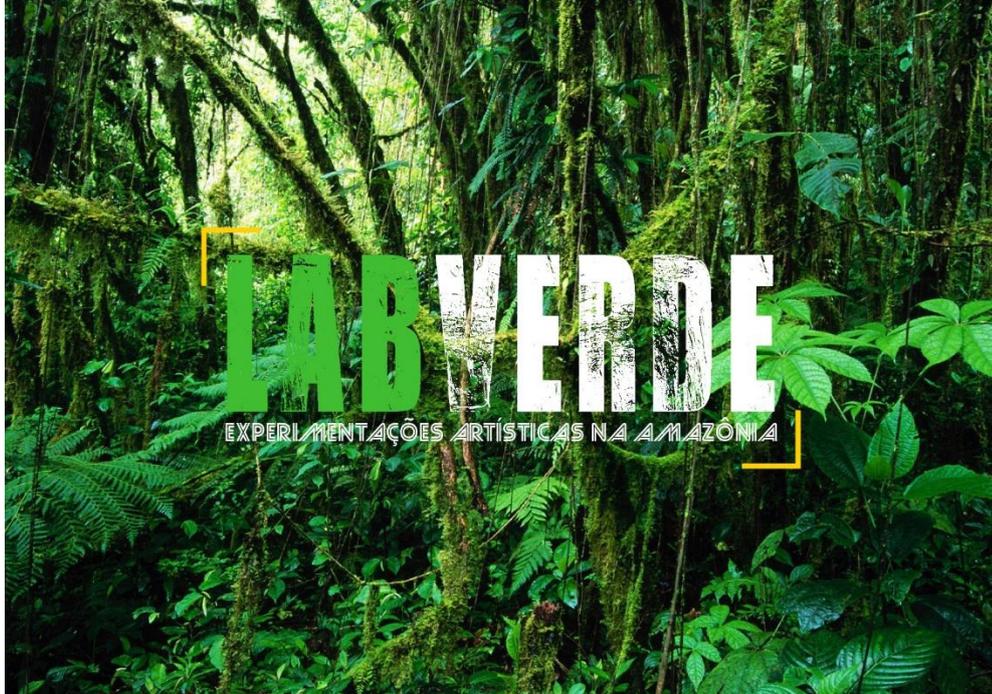
**Deslocamentos de espaços e lugares no ambiente da residência
artística**

Niterói

2016

Miriam Maria Vieira Martins

Figura 1: Labverde



Fonte: Catálogo Labverde

LABVERDE:

Deslocamentos de espaços e lugares no ambiente da residência artística

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de pesquisa: Estudos das Artes em Contextos Sociais

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Niterói, 2016.

MARTINS, Miriam. LABVERDE: Deslocamentos de espaços e lugares no ambiente da residência artística

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara
(Orientador)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Luiz Sérgio da Cruz Oliveira
(Membro PPGAV)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Marcelo Simon Wassem
(Membro Externo)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

À minha família.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à natureza, fonte inesgotável de inspiração e curiosidade cujos caminhos me trouxeram até aqui. Em segundo lugar, agradeço a Amazônia, *heartland* pulsante e território sagrado.

Agradeço à Universidade Federal Fluminense a oportunidade de expandir meus estudos e particularmente ao PPGCA – Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes que possibilitou todo o desenvolvimento de minha pesquisa.

Ao querido Professor, meu orientador Doutor (NYU) Luiz Guilherme Vergara por sua visão aguçada, paciência, perseverança e fé em minhas capacidades. A partilha de sentimentos, a atenção a natureza e ao meio-ambiente, bem como a troca de experiências reforçaram a minha certeza na minha escolha enquanto orientador.

Ao professor Doutor (UFRJ) Luís Sérgio com quem desde a graduação tive aulas únicas e esclarecedoras que contribuíram para um pensamento crítico e profundo acerca das questões que permeiam o universo do artista. Agradeço também as diversas sugestões para transformar o meu trabalho em algo pessoal, empoderando minha narrativa em algo que transborda a experiência e o contato.

Ao professor Doutor (UFRJ) Marcelo pelo entusiasmo e valiosas sugestões, bem como pelas inestimáveis contribuições e interesse em minha pesquisa.

Às professoras Laura Bedran e Arlete Granero que foram cruciais para eu estar onde estou alcançando mais esta conquista, que sempre me apoiaram em seguir uma carreira acadêmica.

Aos participantes do Labverde, por todas as horas dispendidas em entrevistas e e-mails, trocas de informação e experiências. Agradeço também a coragem em participar e realizar uma residência na Amazônia e me fornecer material e inspiração para meu trabalho.

Agradeço aos demais professores do PPGCA pelas oportunidades que me foram oferecidas, por seus ensinamentos e aulas incríveis.

Agradeço a minha família, em especial minha mãe, meus irmãos e minha madrinha por todo o apoio incondicional para a continuidade de meus estudos e por me proporcionar uma vida maravilhosa e repleta de deslocamentos.

Ao meu marido, namorado, amigo, confidente e companheiro Ricardo Jevoux, por toda a paciência e amor dedicados, mesmo nos momentos mais difíceis estando presente e me apoiando em minhas decisões.

Ao meu sogro e minha sogra, por todo o apoio, suporte e confiança nas minhas capacidades, pela ajuda a distância, disposição em sempre ajudar e pelo carinho sempre demonstrado, sem os quais a presente dissertação não existiria.

Agradeço a Minerva, companheira fiel e sincera que desde sempre me acompanha e me inspira constantemente a me tornar um ser humano melhor.

À minha família do coração, meus amigos e amigas do Brasil e de Portugal, que permanecem na minha vida como fonte inesgotável de ampliação de horizontes e pensamentos. Dimas Vieira, Aline Fonte, Rodrigo Fomel e Thiago Carvalho por estarem sempre presentes me dando forças e ouvindo sempre com paciência minhas indagações sem fim. Letícia Campos, por ser um exemplo de mulher e guerreira, amiga, filha e mãe. Herlaine Romão pela mão estendida desde sempre, por me tornar parte de sua família e me ensinar a ser mais forte. Tatiana Almeida e Ana Hortides, sem as quais as aulas seriam mais longas e os dias mais tristes, por toda a ajuda de coração à distância, sem medir esforços e sem exitação, pelas afinidades e pela clareza de pensamento.

A Bianca Máximo e Márcio Pereira pela constane presença no velho continente, mãos amigas estendidas diariamente. Pelas trocas de experiências, pelas momentos compartilhados e pelos problemas aliviados.

Agradeço a Universidade do Porto, Portugal, por me mostrar novos horizontes e me permitir uma imersão em minha própria prática artística, além de estrutura e conhecimento disponíveis para a realização da pesquisa.

Aos amigos argentinos, chilenos, espanhóis, alemães, suecos, australianos pelo compartilhamento de saberes e das experiências além mar, por me moldar como ser do mundo e constante viajante.

Resumo

Palavras-chave: Labverde, residência artística, espaço, Amazônia, natureza.

A presente dissertação busca investigar e refletir a respeito dos novos espaços de criação na prática artística contemporânea, direcionando o olhar, mais especificamente, para o lugar da residência artística hoje. Para realizar tal trabalho, tomo como referência a residência artística Labverde: experimentações artísticas na Amazônia, realizada no ano de 2013 na reserva Adolpho Ducke, em Manaus, estado do Amazonas. A residência lida com questões que vão de encontro com as ideias de deslocamento e mobilidade artística, direcionando elementos da pesquisa sobre os conceitos de espaço e lugar desde a época clássica até os dias atuais diante da globalização e do capitalismo tardio. Utilizando-se saberes advindos da geografia, tanto espacial quanto social, aliados a filosofia e antropologia na percepção do homem com o seu ambiente, a dissertação propõe uma análise “conjuntural” envolvendo o caso do cenário amazônico atual, examinando de que forma essa interdisciplinaridade lança luz nas práticas envolvidas com a natureza e como isso altera a percepção das produções artísticas contemporâneas.

Abstract

Keywords: Labverde, artist residency, space, Amazon, nature.

This thesis aims to investigate and wonder about the new spaces of creation in the contemporary artistic practice, directing the view, more specifically, to the place of artistic residencies today. To accomplish such work, I take as reference the artistic residence Labverde: artistic experimentations in the Amazon, performed in 2013 in Adolpho Ducke reserve, Manaus, in the Amazonas state. The residency deals with issues that encounter the ideas of artistic shift and mobility, driving elements of research on the concepts of space and place from classical times to the present day in face of the globalization and late capitalism. Using knowledge arising from geography, both spatial and social, combined with philosophy and anthropology in the perception of man with his environment, the dissertation proposes a "conjunctural" analysis involving the case of the current Amazonian landscape, examining how this interdisciplinary approach sheds light on the practices involved with nature and how it changes the perception of contemporary artistic productions.

Lista de Figuras

Figura 1 – Labverde.....	ii
Figura 2 – Reserva Adolpho Ducke – AM no mapa.....	23
Figura 3 – Participantes do Labverde.....	24
Figura 4 – Mapa das residências no mundo.....	32
Figura 5 - A estrada para a reserva.....	41
Figura 6 - Reserva Adolpho Ducke (2).....	43
Figura 7 - Participantes do Labverde na reserva.....	46
Figura 8 – Adaptação.....	49
Figura 9 - <i>Socratea exorrhiza</i>	50
Figura 10 - Caixa de observação da palmeira.....	52
Figura 11 - Questionários criados pela artista.....	53
Figura 12 - Material científico do trabalho.....	54
Figura 13 - Métrica da movimentação da palmeira.....	55
Figura 14 - Cinco espelhos.....	56
Figura 15 - Proposta enviada ao Labverde.....	57
Figura 16 - Cinco espelhos (2)	58
Figura 17 - Cinco espelhos (3)	59
Figura 18 - Cinco espelhos visto de trás.....	60
Figura 19 - Lívia direcionando um espelho.....	61
Figura 20 - Lívia estruturando o trabalho.....	62
Figura 21 - Proteção feita pelo homem, para proteger a natureza do Homem.....	63
Figura 22 – Árvores dentro da reserva.....	65
Figura 23 – Detalhe do material protetor.....	65
Figura 24 - Esboço enviado ao Labverde.....	66
Figura 25 - Pequena estrutura protetora da planta na cidade.....	68
Figura 26 - Tamanho da instalação em comparação a uma pessoa.....	69
Figura 27 - <i>Screenshots</i> do vídeo da construção da instalação.....	71
Figura 28 - Trabalho Sem Título.....	73
Figura 29 - Trabalho Sem Título (2)	74
Figura 30 - Trabalho Sem Título (3)	75
Figura 31 - Trabalho Sem Título (4).....	76
Figura 32 - Rodrigo Braga montando o trabalho.....	77
Figura 33 - Desenho da proposta enviado ao Labverde.....	78
Figura 34 - Amazônia.....	81
Figura 35 - Manaus.....	83
Figura 36 - Entrada do INPA em Manaus.....	84
Figura 37 - Parque do Mindu.....	89
Figura 38 - Igarapé do Parque do Mindu (2013).....	90
Figura 39 - Reunião com o coletivo Difusão.....	92
Figura 40 - Alojamento dos artistas no Labverde.....	96
Figura 41 - Reserva Adolpho Ducke.....	97
Figura 42 - Reserva Adolpho Ducke (2)	99
Figura 43 - Participantes do Labverde na reserva.....	99
Figura 44 - Planta e formigas na reserva.....	101
Figura 45 - Rodrigo Braga.....	103
Figura 46 - Área desmatada em Manaus.....	106
Figura 47 - Participantes do Labverde observando pássaros.....	109

Figura 48 - Folhas perfuradas por lagartas.....	112
Figura 49 - Interior dos dormitórios dos participantes.....	114
Figura 50 - Árvore da reserva.....	116

Sumário

Introdução: A zona híbrida entre natureza e arte.....	12
1. Laboratório Verde	23
1.1. Genealogia das residências.....	30
1.2. Mapeamento.....	33
1.3. Estudos críticos curatoriais.....	38
2. Arte Amazônica	41
2.1. Adaptação.....	49
2.2. Cinco Espelhos.....	56
2.3. Proteção feita pelo homem, para proteger a natureza do homem.....	63
2.4. Sem título.....	72
3. Residir enquanto floresta	81
3.1 Selva de pedra.....	83
3.2. Amazônia <i>in natura</i>	95
3.3. O artista residente.....	108
Conclusão	120
Referências Bibliográficas	124
Bibliografia consultada	126
Anexos	
I. Entrevista com Lílian Fraiji.....	129
II. Entrevista com Cauê Alves.....	136
III. Entrevista com Fabrício Baccaro.....	145
IV. Entrevista com Felipe Cidade.....	153
V. Entrevista com Fernanda Rappa.....	165
VI. Entrevista com Lívia Pasqual.....	176
VII. Entrevista com Rodrigo Braga.....	188
VIII. Entrevista com Lílian Fraiji (2016).....	197
IX. Calendário e programação do Labverde.....	202
X. Edital de convocatória do Labverde.....	205

A zona híbrida entre natureza e arte

Atualmente o mundo onde vivemos é cada vez mais tomado pela tecnologia e pela constante presença do *novo* em tudo que é realizado ou pensado. A necessidade de se atualizar e se manter em constante movimento com o que a contemporaneidade oferece nos faria, muitas vezes, reféns de uma realidade mecânica e afastada do natural. É cada vez mais raro o contato do ser humano com a natureza em uma das suas formas mais fundamentais: a floresta. As causas poderiam se dar tanto devido ao fato de as demandas contemporâneas não deixarem tempo para esse contato, quanto também por conta da diminuição, geográfica e espacialmente falando, das áreas de florestas e ambientes naturais. O homem dominou a natureza, criou mecanismos para conviver com os espaços onde o concreto e as máquinas ainda não chegaram. Mas será que ele realmente controlaria o meio-ambiente, o ambiente natural?

É importante questionar se esse desenvolvimento mecânico-tecnológico é o culpado pelo afastamento da humanidade de outras questões anteriores, tais como a natureza. O capitalismo pode ser levantado como uma das causas, mas o próprio desenvolvimento natural da espécie, o domínio do fogo, o fim do nomadismo e o nascimento da comunicação figuram também como diferentes caminhos ao mesmo fim. É de se pensar que se essa é uma consequência natural quando avaliamos um ser pensante e racional tal como o ser humano, nada mais justo do que usufruir das capacidades adquiridas e tanto estudadas para tornar a vida mais fácil e mais prática. Mas é importante também se perguntar quais as consequências desse modo de viver que se voltaria cada vez mais ao novo, imediato, concreto e cada vez menos ao natural, original e à própria natureza.

Torna-se cada vez mais comum crianças que nunca sequer viram uma galinha, um boi, uma vaca. Que não sabem da onde vem os alimentos que consomem e da onde vem a água que bebem, não percebem mais os pássaros, os peixes, os insetos. Vivem em condomínios fechados onde tudo é condicionado às leis do concreto e da engenharia contemporânea, onde pode-se dizer, a pequenez do ser humano mediante o planeta terra torna-se secundária, quase desconsiderada. As plantas são artificiais, os animais são domesticados, os insetos são controlados através de sistemas eletrônicos de envenenamento, os alimentos já vem embalados, o céu e as matas são vistos através de um televisor de 42 polegadas integrado com *home-theater*, tudo para nos aproximar cada vez mais da experiência intensa de viver o aqui e agora proporcionado pela tecnologia. Comprariamos conforto, status e aparência enquanto venderíamos tempo, conhecimento e experiências.

Cada vez mais temos cidades maravilhosas, meios de transportes mais rápidos e eficientes, casas automatizadas e objetos de consumo embalados e industrializados prontos para o consumo rápido e eficiente, tal como nosso desenvolvimento permite. Porém, é importante também indagar os custos desse desenvolvimento e dos nossos novos meios de sobrevivência. A que custo temos a cidade e a sociedade contemporânea? O que foi perdido, morto e destruído para chegarmos no atual ponto de “evolução”?

Seria o que acontece atualmente uma destruição do planeta, um completo descaso com o natural e o meio-ambiente, com todo o sistema integrado, do qual fazemos parte desde que nascemos até a nossa morte? Ou estaria a sociedade se aproximando da própria extinção? Esse é um dos motores que move a minha busca e pesquisa sobre como a arte que apropria a natureza teria potência enquanto geradora de novos significados. O grande espaço que acolhe tudo, cidade, campo, floresta, rios, mares, geleiras e desertos seria também um lugar recipiente, *container* de experiências. O ser humano domina efetivamente a natureza? É possível o existir sem coexistência, existir e destruir?

Consideramos importante nessa introdução abordar tais questões assim como evoca Fernanda Rappa, enquanto “artista-ativista”: “Nós temos um papel importante. Até nesse sentido a minha vontade de trabalhar com arte é uma vontade de ser uma ativista num outro lugar.” (RAPPA, 2016, p.). Eu também me considero uma pesquisadora-ativista. Perceber o que nos rodeia, para além dos muros dos condomínios e das autoestradas que margeiam as nossas cidades se mostra essencial para nos encontrarmos enquanto seres humanos, enquanto seres participantes no ambiente em que vivemos e de delinear o lugar que habitamos nesse espaço chamado Terra.

A presente dissertação foi baseada no meu encontro com a natureza, aliado aos meus constantes deslocamentos espaciais e mentais. É uma pesquisa sobre o processo artístico no meio natural, em áreas de fronteira e de coexistência entre diversos seres que a todo tempo cooperam e competem entre si. É sobre a forma como o ser humano, enquanto artista, lida com um novo meio-ambiente e quais relações são extraídas desses encontros, qual a poética por trás dos embates entre o contemporâneo e o natural, arte e natureza, construção e desconstrução. Discutir residência e resistência, ou até ambas simultaneamente de forma porosa, e a rede de fluxos nômades, que ao mesmo tempo acolhe artistas viajantes para residirem e habitarem, como pela produção da estranheza, do olhar estrangeiro no cotidiano – tanto urbano quanto rural. É exatamente nesta zona comum entre pertencer, habitar e residir que os circuitos de

residência artística indicam tendências da globalização voltadas a um investimento em práticas artísticas ligadas ao contágio, colaboração e comunidades locais.

A narrativa contendo as entrevistas foi a via de registro e de comunicação da experiência do artista, relacionada à formulação do conceito de lugar na contemporaneidade, que equivale ao conceito ambiental que envolve o social e o geográfico. O presente trabalho pretende suscitar o quanto o lugar afeta e conduz a produção do artista contemporâneo, amparado pelo ambiente da residência artística. Os relatos, nesse sentido, desempenhariam um momento único em qualquer descrição, porque é quando se visualiza através das palavras, a partir do nosso próprio imaginário, tudo que aconteceu. É quando a experiência nos tocava e nos transformaria, seria o que move a curiosidade e intensifica os nossos encontros, potencializa as nossas relações e geraria novos significados dentro do nosso repertório de vivências. Portanto, assim como as entrevistas figuram um ponto chave na pesquisa sobre o Labverde, a narrativa do meu encontro, e posterior reencontro com a natureza figuraria como essência para o entendimento do presente trabalho.

Cresci em uma pequena cidade no interior de Minas Gerais chamada Santos Dumont. Minha cidade se situa na zona-da-mata do meu estado, mais ao sul, dentro de um vale onde antigamente era cercado por Mata Atlântica nativa. Em Juiz de Fora, cidade vizinha, ainda é possível encontrar uma reserva de Mata Atlântica - uma das poucas que restaram desde que fomos colonizados - que atualmente compõe os 12,5% que restam da mata original no país¹. Portanto, desde criança convivo com essa estatística de desmatamento. Minas Gerais, atualmente, é o estado campeão em desmatamento, e até hoje as queimadas são uma prática comum para a agricultura na região. Hoje em dia a maior parte de nossa vegetação no estado corresponde ao cerrado, que é devido a sucessivos processos abrasivos do solo onde a vegetação original não tem mais forças para crescer, dando origem a uma mata rasteira e enfraquecida que caracteriza essa vegetação.

Através desses pensamentos e experiências empíricas conseguimos perceber que a arte figuraria um papel importante na relação homem-natureza. Não só por ser um registro do passado e do presente, mas também porque a criação sugere algo intrínseco da natureza. Animais se reproduzem e criam outro ser, as plantas se unem e formam uma nova espécie, a

¹ Dados retirados de: <https://www.sosma.org.br/14622/divulgados-novos-dados-sobre-a-situacao-da-mata-atlantica/>

tempestade se funde em meio ao sol e cria o arco-íris. A arte se uniria à natureza e geraria um novo significado, novos encontros e desdobramentos.

A partir disso, temos no Capítulo 1 da presente dissertação um estudo sobre as Residências Artísticas na contemporaneidade. Embora este não possa dar conta da complexidade das questões levantadas, ainda sim, acolhe para si enquanto potência geradora que habita os paradoxos do contemporâneo, e espera levantar indagações, principalmente na atualidade, onde a arte contemporânea instiga a potência do possível ao atrair o diferente, o novo, o conceitual para dentro do real.

O circuito de residências estaria representando novas formas do fazer artístico indissociáveis do sentido de espaço, *site*², lugar. Entre estrangeiros e desterritorialização³, a contemporaneidade se inscreve como anacronismo das novas conformações das práticas artísticas. Os programas de residência articulariam redes de deslocamentos e nomadismos transculturais, como contrapartes intrínsecas do artista contemporâneo diante do domínio da virtualidade das novas tecnologias.

Como que as práticas artísticas contemporâneas agem através de circuitos internacionais de residências? Na investigação abordamos o Labverde levantando as origens desses tipos de manifestações artísticas e a sua distribuição no Brasil e no mundo. Buscamos nas origens da residência artística contrapontos com os modelos de residências existentes na contemporaneidade.

Vemos ainda como as residências artísticas não são um acontecimento recente. Talvez em um passado que se refere ao modelo que temos atualmente, as residências possuíssem outra denominação, ou mesmo, objetivos distintos do que ela possui hoje, porém estão muito além de suas origens nas primordiais colônias de artistas do século XIX, abordadas no primeiro capítulo. Independente de denominações, o fenômeno que vemos surgir hoje por todo o globo competiria não somente ao universo artístico, mas também a demandas contemporâneas que quiçá somente a arte poderia penetrar e transpor, agregando conceitos como os de cultura e sociedade na produção artística dentro de um espaço diferenciado.

A noção de onde estamos, qual é o espaço ocupado, em qual lugar nos situamos, abre margem para questionar o que é esse lugar habitado pelo artista contemporâneo. O que são

² Aqui, o conceito de *site* abordado do ponto de vista da arte *site-specific* discutida por Miwon Kwon.

³ “Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas, ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias. Tudo voa. Daí a ideia de desterritorialização. Desterritorialização é, frequentemente, uma outra palavra para significar estranhamento, que é, também, desculturização.” (SANTOS, 2002, p. 328)

residências artísticas? Ademais, como elas se formam, quem as frequenta, como são geridas, que resultados isso pode acarretar? Falar de práticas artísticas contemporâneas sugere falar em residências, e traçar um histórico e pesquisa nesse sentido se mostra essencial, já que cada vez mais elas ocupariam a práxis artística e adquirem maior abrangência, contaminando espaços sociais e culturais nos mais diversos formatos.

A partir da análise de práticas curatoriais ainda no capítulo 1, pesquisamos as variadas conformações das residências e como elas diferem entre si em diversos aspectos: objetivos, financiamento, seleção, duração, dentre outros. Através disso, traçamos um denominador comum encontrado nos diversos relatórios analisados que corresponde a: (1) oferecer um local de criação, pesquisa e produção para projetos artísticos; (2) oferecer a divulgação e/ou exposição das obras dos artistas; e (3) causar a interação com um público que não necessariamente é o frequentador de museus, galerias e instituições.

O artista nômade, móvel, que faz parte desse novo cenário de produção de arte, frequentemente encontraria na residência um local onde possui tempo, espaço e recursos para dar vazão ao processo criativo, o qual muitas vezes o ateliê não comportaria mais. Além disso, com o intercâmbio de artistas para os mais distintos países, a diversidade cultural estende-se e amiúde se conjectura como uma inestimável fonte de trocas interculturais a curto prazo, ampliando a participação de uma determinada sociedade em sua própria cultura, ou até mesmo aprimorando as relações na política e na economia entre determinados países. Assim como as manifestações artísticas engajadas, que em diferentes épocas reconfiguraram práticas e territórios no eixo sul na América, temos o coletivo Ala Plástica⁴ e o projeto coletivo Tucumán Arde⁵ na Argentina. Tais práticas nos permitem refletir o quanto o Labverde figura nesse panorama de práticas artísticas contemporâneas que representam um marco para as questões de engajamento ambiental e social nos países subdesenvolvidos, tal como o Brasil.

O questionamento do quanto o lugar afeta e conduz a produção artística se mostra pertinente, principalmente quando se analisa dados quantitativos relativos às residências. Para tal objetivo, um mapeamento da inserção de residências tanto no Brasil como no mundo se fez necessário, visto que a análise das interações ambientais – onde são realizadas as residências – amplia a relação com o social, foco da abordagem.

⁴ Ala Plástica é um coletivo que busca modos alternativos na produção artística iniciado na Argentina em 1991.

⁵ Movimento coletivo iniciado em 1968 por artistas, jornalistas e sociólogos de Buenos Aires e Rosário (Argentina) que realizou várias ações que, através da arte, queriam denunciar a distância existente entre realidade e política.

Além disso, para arquitetar o pensamento em torno do que é uma residência artística e realizar o mapeamento da sua inserção tanto no Brasil como no mundo, tomei como base as seguintes fontes pesquisadas: (1) para estabelecer uma perspectiva mais concreta dessas práticas em um contexto internacional, através da internet, acessei publicações sugeridas ou realizadas pelas organizações *Trans Artists* e *Res Artis*, onde foi possível traçar um panorama dos mais variados programas existentes ao redor do mundo; e (2) no contexto nacional, também através da internet, averigui websites de residências já consolidadas no país, bem como publicações de órgãos de fomento à arte no país, como a FUNARTE que forneceu um mapeamento inédito realizado em 2014 das residências existentes no Brasil.

As residências artísticas apontariam para novos direcionamentos, distantes dos tradicionais mercados e estúdios, explorando outras relações culturais e sociais que geram experiências além das próprias obras. O projeto de residências artísticas do Labverde reúne características peculiares dessa nova prática, talvez devido à sua limitação temporal e orçamentária, mas principalmente por levantar questões com o espaço que se transforma e o lugar onde se vive diferente do habitual, usando como pano de fundo a floresta amazônica em uma crítica da relação do homem com a sua paisagem, do artista com a mobilidade e o deslocamento cultural, do ser humano com a natureza.

As “residências – residir – habitar” provocariam o artista contemporâneo a um estado de viajante experimentador, explorador, que se faz estrangeiro-local insaciável de vontade de inaugurar formas do próprio fazer artístico indissociável aos modos de percepção sujeitos aos diversos ambientes, com fundamentação própria e porosa à diversidade cultural.

Seguindo nessa direção, no capítulo 2 traçamos uma análise crítica da relação dos artistas, seus trabalhos e o espaço da Amazônia. Longe de empreender em uma crítica de arte, o que se busca é um estudo crítico do contexto ambiental dos trabalhos enquanto apropriações da natureza e seus materiais, além de questionar até onde a intertextualidade entre os saberes envolvidos no Labverde reverberam para além do acontecimento da residência. A partir disso temos quatro artistas indo em direção a Amazônia para a realização de seus projetos inscritos no Labverde: o paulistano Felipe Cidade que resguarda uma árvore a partir de elementos da própria floresta – madeira e plástico; Fernanda Rappa, natural de Campinas, compõe todo um aparato científico para a hipótese da palmeira errante; Lívia Pasqual, de Caxias do Sul, propõe o direcionamento da luz do sol para a paisagem em uma condensação dos tons de verde; e

Rodrigo Braga, manauara radicado no Recife que utiliza o diálogo entre fauna e flora para o registro dos grafismos presentes na natureza.

A interpretação das narrativas colhidas, nesse sentido, apontam diversos aspectos sobre o tema das residências artísticas, como: o paradoxo da reterritorialização e desterritorialização⁶; práticas de fronteira, de margem (tais como aquelas encontradas na Ala Plástica); a importância de repensar os contextos do lugar artístico; a necessidade de reflexão acerca do deslocamento do artista, que denota a porosidade da arte na relação com a natureza.

As discussões serão possíveis a partir de reflexões entre os relatos dos artistas e os diálogos com autores que transitam pelo tema. O estudo pretende explorar as publicações que discutem a arte também enquanto prática colaborativa, como Grant Kester e Ala Plástica, e até onde é possível traçar um paralelo com pesquisadores brasileiros, tais como Paulo Herkenhoff, Milton Santos. É fundamental a pesquisa alcançar também autores brasileiros para empreender uma análise de um espaço definido dentro do Brasil, e também para a compreensão do contexto da floresta Amazônica, onde mesmo no sudeste do Brasil ainda é pouco explorado.

As obras realizadas no Labverde servirão, portanto, para um questionamento acerca da arte colaborativa, contagiada pelos contextos ambientais, apropriações da natureza com reverberações em esferas de múltiplos saberes. Até onde a experiência do lugar é vivida e sentida pelo artista através do deslocamento real, geográfico, e até onde isso é produto de uma sociedade que busca uma ruptura com o cotidiano, com o comum.

Os trabalhos realizados pelos artistas, ainda que exibidos em uma exposição temporária, levantam um debate sobre a sua natureza *site-specific*, uma vez que são trabalhos voltados especificamente para a floresta Amazônica no contexto de residência. Mesmo que não permaneçam no espaço de exposição, ou seja, no Parque do Mindu – para onde foram deslocadas para serem expostas -, foram produzidas exclusivamente com o intuito de interagir com um *site* específico.

Nesse sentido, o discurso da residência seria importante pois levanta questionamentos quanto a sua permeabilidade e porosidade no contexto social do acontecer artístico, do nomadismo contemporâneo – onde se inclui as novas tecnologias e a virtualidade da internet –

⁶Guattari e Deleuze abordam esses conceitos em Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia (1995-1997).

e da interpelação entre lugar formalmente delimitado ou direcionado que a abordagem fenomenológica apresenta.

Por fim, no capítulo 3 buscamos uma discussão que vai além da natureza lúdica, seu imaginário e representação. Assim, também acessamos o saber geográfico como apoio para perceber as colocações de espaço e para dar conta de todos os acontecimentos em nossa sociedade que moldariam as nossas percepções acerca do meio natural e do meio técnico-científico. É preciso dar conta das políticas em territórios, do cotidiano do ser humano no lugar de múltiplos significados que perpassa nas redes⁷ informacionais e sociais contidas no espaço. Estaria a arte em mobilidade, caminhando em uma perspectiva facilitadora e favorável aos deslocamentos, gerando uma crítica aos modelos atuais de produção e sociedade através dos trabalhos dos artistas, das apropriações dos lugares ou essa mobilidade seria só uma forma desterritorialização comum a todo ser humano?

Falar de deslocamento implica falar de geografia, uma vez que essa ciência estuda localizações, territórios, mapas e espaço. Por isso, nos apropriamos de uma ótica multidisciplinar para pesquisar o Labverde, uma vez que colocar a arte produzida naquela residência somente na esfera estética indicaria um esvaziamento dos potenciais encontros e reflexões acerca do que foi essa arte produzida na Amazônia.

Para dialogar o pensamento entre natureza e arte, primeiramente iniciamos uma abordagem filosófica da natureza através de Michel Ribon⁸ e Merleau-Ponty⁹, para então analisarmos os conceitos contemporâneos que englobam a apropriação social da natureza do ponto de vista ambiental e sustentável levantados por Enrique Leff¹⁰ e Felix Guattari¹¹. Os questionamentos desses autores sugerem que falar de natureza sem explorar cientificamente o campo teórico do meio-ambiente conduziria a uma noção estritamente geográfica do espaço, e que portanto falar de Amazônia seria também falar de degradação ambiental, colapso ecológico

⁷ Milton Santos nos coloca que as redes hoje existentes buscam “mundializar-se” e são “os mais eficazes transmissores do processo de globalização que assistimos”. O autor sugere que é preciso uma compreensão abrangente, para além de manifestações locais e regionais, mas que ao mesmo tempo sem essas manifestações, é impossível compreender o todo. (SANTOS, 2002, p. 262)

⁸ Em seu livro “A arte e a natureza” o autor identifica as diferentes percepções da natureza na arte no decorrer do tempo, onde através da filosofia e da estética discute o papel do artista em suas apropriações e vivências.

⁹ Merleau-Ponty explora as diferentes relações entre natureza e logos em “A natureza”, lidando também com a estética mas estendendo o pensamento da natureza para as noções de espaço e tempo.

¹⁰ O conceito de saber ambiental e da apropriação da natureza questiona até onde “a natureza converte-se assim num meio de produção, objeto de uma apropriação social, atravessado por relações de poder”, questões que vão de encontro a problemática presente na região de fronteira da Amazônia.

¹¹ A Ecosofia de Guattari, onde o autor discute em seu livro “As três ecologias” a crise ecológica atual questionando os modelos políticos, sociais e culturais vigentes.

e avanço das desigualdades. Construir uma base sólida tanto na geografia física quanto na geografia política indica um transbordo do conceito de Amazônia, e explorar isso a fundo se mostra fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Ainda no terceiro capítulo, buscamos como as relações de poder e fronteira são construídas na Amazônia, uma vez que aquele território na década de 60 vivenciou uma industrialização pesada, convivendo lado a lado com a floresta amazônica, dicotomia que permanece até os dias atuais. Por que Manaus negaria a floresta, como coloca Fabrício Baccaro em sua entrevista? Por que as políticas ambientais e de proteção a comunidades ameaçadas no Brasil são tão defasadas, como delimita Fernanda Rappa? Estas são questões que talvez não tenham uma conclusão em qualquer investigação, mas definitivamente tentamos melhor elucidá-las e compreendê-las, tanto em um nível histórico quanto político, através também da análise da geopolítica na virada do terceiro milênio empreendida por Bertha K. Becker.

A potência dos relatos são pilares para a construção deste trabalho, não somente dos artistas participantes mas também de toda a organização do Labverde. Houve pontos díspares mas a questão do deslocamento foi central para entender a relação que se criou entre o artista e a Amazônia, entre ator e local.

Pensar o deslocamento tomando como questão central a presença de possíveis interseções entre os conceitos de espaço e lugar, bem como os seus desdobramentos trazendo para a discussão a problemática do artista em mobilidade, seus alcances, limitações e perspectivas, torna perceptível a urgência da discussão dos desdobramentos sociais, culturais e econômicos que a residência artística geraria tanto para os seus protagonistas (artistas, curadores, produtores, etc.) quanto para a sociedade. Nesse sentido, Lucy Lippard direcionaria um olhar diferente ao aproximar o artista deslocado com o turista viajante, questionando até que ponto o lugar é local e estrangeiro e até onde o artista também é um visitante, um turista.

As perspectivas do conceito de lugar também geram um horizonte abundante nos desdobramentos com relação ao espaço. Começaremos pela descrição aristotélica de lugar enquanto recipiente e *container*¹², traçando um terreno comum com o vazio e o limite nas definições de fronteira. Assim, vai de encontro com as questões sobre o lugar e o deslocamento propostas por Miwon Kwon e a da percepção desses lugares por Edward T. Hall¹³.

¹² Aqui como explorado por Edward Casey em “Lugar como container” (1997, p. 50)

¹³ Em “A dimensão oculta” o autor analisa como os seres vivos percebem o espaço, principalmente do ponto de vista humano e animal. Através dos sentidos e da cultura, Hall traça um paralelo entre a territorialidade e o modelo de organização presente na antropologia do espaço.

Pensar no artista que se mobiliza, não é só falar de deslocamento geográfico, mas também suscitar as distâncias sociais e culturais que estão presentes em qualquer movimentação na direção de se fazer arte. Buscar o questionamento de lugar através da experiência do outro, do não pertencimento, do estranhamento e do isolamento é a experiência própria de qualquer ser humano, e com o artista não haveria de ser diferente.

A realização do projeto Labverde respondeu à demanda por novas concepções no campo das artes, possibilitando a investigação da Amazônia enquanto lugar, conteúdo e meio, e ampliando a consciência política, social e econômica das transformações humanas na natureza. (FRAIJI, 2013, p. 9)

Assim, dispondo desses locais desterritorializados e através de experiências com o espaço, e mais ainda, com a natureza, no capítulo 3 procuramos traçar o caminho daquele que percorre esse lugar artístico contemporâneo que é a residência artística, assim como o que foi realizado no projeto Labverde.

Estas são as inquietações que conduzem esta pesquisa para a residência artística Labverde: Experimentações Artísticas na Amazônia, que ocorreu em 2013 em Manaus, na reserva Adolpho Ducke. Como o artista globalizado do século XXI lida com a mobilidade e a corporeidade das interações sociais como contingência do ser contemporâneo? Qual é o sentido do lugar Amazônia com a sociedade de múltiplos espaços – tempo virtuais? O contexto da floresta amazônica é explorado como lugar contingente simbólico – do dentro-fora, centro-marginal, de um espaço-fronteira de possíveis transformações e constantes embates. Neste caso, a cidade ao mesmo tempo que aglutina a floresta, aumentando os seus espaços de concreto no avanço sob a mata, altera a paisagem natural e evidencia que há muito mais entre as relações do homem com o seu ambiente, do artista com a residência, do homem com a natureza e que isso tudo é extremamente relevante e merece ser pesquisado. Essas relações servem como alicerces para um contexto social onde o Labverde está inserido, o ambiental, a margem, a fronteira e o desterritorializado.

Seria a arte produzida no Labverde mais uma manifestação artística que não produziu afetações além daqueles sete dias de residência ou é possível percebermos o “surgimento de uma arte como ciência” (MARQUEZ, 2006, p. 22) engajada com o meio-ambiente e a natureza?

Esses e outros questionamentos são tencionados nos capítulos a seguir, buscando uma aproximação entre a arte e natureza na esfera estética que dialoga com a filosofia fenomenológica, a geografia, a antropologia e ecologia. Multi-saberes como pontos de apoio

para um estudo crítico das afetações produzidas por uma residência artística realizada na Amazônia.

1. Laboratório verde

O interesse do trabalho na pesquisa de residências artísticas vem da investigação do projeto Labverde: Experimentações Artísticas na Amazônia, que ocorreu em 2013 em Manaus, na reserva Adolpho Ducke.

Figura 2: Reserva Adolpho Ducke – AM no mapa



Fonte: Catálogo Labverde

O Labverde, na análise do conceito contemporâneo de residência que será estudado mais a fundo neste capítulo, seria uma micro-residência que ocorreu com a duração de uma semana. Cinco artistas foram selecionados – Felipe Cidade, Fernanda Rappa, Lívia Pasqual, Rodrigo Braga e Val Sampaio - por uma comissão avaliadora e quatro deles (exceto Val Sampaio) se deslocaram até o Amazonas com o intuito de desenvolver seus trabalhos artísticos através da experiência conjunta na floresta.

Figura 3: Participantes do Labverde



Fotografia de Lílian Fraiji

A escolha dessa residência específica se deu devido à sua natureza multidisciplinar, onde biólogos e artistas se reuniram para discutir a paisagem amazônica da floresta e realizar intervenções nesse espaço. Atualmente, no Brasil, e principalmente na região norte, situações como as proporcionadas pelo Labverde se mostram uma tendência recente na história da arte no país, além de escassas e difíceis de se realizar. Através de um mapeamento realizado pela FUNARTE de residências artísticas brasileiras veremos mais adiante como se situa esse cenário atualmente.

Para mim, o Labverde surgiu como parte de uma investigação de projetos de residência artística no Brasil que tivessem como tema principal a apropriação da natureza. Depois disso, me chamou a atenção o caráter de formação que a residência teve, reunindo artistas que trabalham nas mais diversas mídias mas não só, também produtores, historiadores da arte, biólogos e ecólogos que estavam envolvidos com as questões da biologia, ecologia, sociedade e paisagem.

Eu gostei das relações de fato que foram estabelecidas durante o projeto, gostei dessa pulsão ali da reserva. Eu acho que é um programa de formação. Pela própria verba era um programa para artistas que estão em início de carreira, mas incrivelmente, se você pensar num artista como o Rodrigo Braga, que não é início de carreira, ele já tem um percurso ali e ele se inscreveu. Então é a ideia de que é uma formação que é contínua. (ALVES, 2016, p.142)

Além de discutir as relações do homem com o seu ambiente, a residência propôs discutir um novo olhar sob a floresta. Através de uma programação montada especificamente para o Labverde, diversas atividades foram desenvolvidas durante todos os sete dias da residência, como mostra o Anexo IX (p. 202). Nesse sentido, o programa buscou ao máximo abrir o leque de opções para expandir os sentidos dos artistas e também tornar o contato com a floresta algo o mais afastado do superficial o possível. Houve desde banho no igarapé, observação de insetos aquáticos e pássaros até a apresentação de plantas alimentícias onde os artistas puderam conhecer melhor a flora presente na reserva.

Acho que a gente pareceu uns idiotas. Olha esse cemitério de formigas, aí todos iam e olhavam o cemitério de formigas. Olha esse homenzinho que assopra, sai musiquinha e vem o passarinho, aí a gente ia e olhava para o passarinho. Nós não entendemos nada da floresta, eu não entendo nada disso. Esse fungozinho que entra nessa formiguinha, é uma coisa assim maravilhosa. As pessoas foram super legais com a gente mas acho que eles precisaram vir bem de um bê-á-bá. Nós tínhamos várias perguntas e acho que eram perguntas bem básicas, porque zero noção de biologia, zero noção de ecologia, zero noção disso. (PASCAL, 2016, p. 181)

Essa interação a partir do contato com profissionais que lidam com questões pertinentes ao espaço amazônico, tal como a biologia e geopolítica da região, sugere que os artistas puderam criar a sua própria visão do que é a Amazônia hoje. A intenção que se percebe de toda a experimentação que ocorreu na floresta indica uma tentativa de remover um pouco do ideal romântico que faz parte do imaginário de quem nunca visitou a floresta.

Para mim é super interessante trabalhar com o imaginário do artista, que é o que nós queríamos. Pensar na ideia que ele tem, e transformar a ideia, manipulá-la, de certa forma. Então é aquela história: chegamos na reserva de noite para alterar a percepção, fazê-los sentir. Fizemos uma trilha a noite, então isso tudo foi mexendo com o imaginário. Até eles verem na luz do dia o que é, muita coisa já passou pela cabeça. Eu gosto de mexer com o desconhecido do artista, acho que isso abre um pouco as portas da percepção para certas coisas e estimula o imaginário dele. Mesmo que o real não seja a verdade, porque tudo que a gente vai oferecer pra eles será um conhecimento da floresta, que não necessariamente é a verdade do que a floresta é. (FRAIJI, 2014, p.131)

A floresta, como menciona a curadora na entrevista, possui muitas camadas. A Amazônia, território já muito devastado, em comum com a cidade de Manaus, sua vizinha e também devoradora, apresenta as condições para se realizar um projeto como o Labverde uma vez que é a maior floresta equatorial brasileira e alvo de estudos em biodiversidade e geografia tanto por parte de intelectuais brasileiros como pesquisadores internacionais – não é por acaso que ela ocorreu na Reserva Adolpho Ducke, uma vez que lá abriga diversos pesquisadores das mais diversas áreas do INPA (Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia) que estudam a floresta amazônica. É interessante questionar até que ponto a residência, onde artistas se encontram no meio da mata, é uma experiência válida e que gera novos significados e até onde

ela é mais uma parasita da paisagem amazônica, alterando também a configuração do ambiente quase imaculado, intocado. Segundo Lilian Fraiji, a curadora da residência, uma das intenções do projeto foi a de atualizar o que é a Amazônia, reinventá-la a partir de novos olhares que a arte proporciona. Mas até que ponto essa reinvenção concretizada pelo fazer artístico também pode ser considerada uma reinvenção no modo de produção do artista?

Seria a residência uma resistência, uma resiliência, como propõe Amilcar Packer no mapeamento da FUNARTE? Um espaço fora do comum para o artista, que representa também um momento de imersão para a criação e produção? O lugar das residências hoje, pode representar também esse espaço onde a cidade não alcança, tal como é caso do Labverde e como a Ala Plástica na Argentina - caso que retomaremos no capítulo 3 -, que através do deslocamento e isolamento do artista em uma área repleta de natureza, torna a experiência com o ambiente tão maior quanto um movimento de questionamento, de resistência à sociedade de consumo e do capital, quando se retira da paisagem dos arranha-céus monumentais e se limita a uma nova dinâmica que esse novo espaço impõe, onde não mais o ser humano é o predominante, onde figuram outras regras de sobrevivência.

Mário Pedrosa, quando fala da crise cultural e do movimento de contracultura na década de 70, chegou a propor uma exposição de arte indígena devido ao seu encantamento pela Amazônia. Sua motivação permanecia também no contato do humano com a natureza, na antipatia frente aos avanços tecnológicos que a sensibilidade da atual sociedade não acompanha. Então, de certa maneira, é de se pensar que a arte pode ainda estar em crise, e como enuncia Pedrosa, “o fenômeno cultural da criatividade artística não é um fenômeno de progresso, é de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas.” (PEDROSA, 1997, p.119) Assim, o Labverde, em sua poética com a natureza, indica possuir as qualidades para representar a arte nesse patamar, e apesar do discurso ser de algumas décadas atrás, as colocações permanecem atuais: “Quero mostrar que a arte vem desta profundidade, deste nível, e não de marchands, Bienais ou de outras combinações que se resumem, no fundo, em valorização de mercado.” (PEDROSA, 1997, p. 119).

O artista em residência pode ser considerado um tipo que busca a fuga de um sistema que não o representa e frequentemente impõe amarras que limitam sua criação, seja por meio de prazos rigorosos, de demanda na produção, seja pela limitação da visibilidade de sua obra, ou até mesmo do seu processo criativo. É exatamente nesse ponto, nesse incômodo, que a residência artística habita o universo artístico. Através da locomoção, da mudança do lugar

habitual para o novo, o artista se reinventa e até mesmo foge dos grandes centros urbanos populosos, do mercado capitalista para uma forma mais social e humana de se fazer arte, onde buscam o convívio e a reflexão longe das distrações do mundo pós-moderno.

Rodrigo Braga, em entrevista também realizada para a presente dissertação, levanta também essa questão do tempo para a criação, do deslocamento e isolamento. Segundo o artista, o fato de não ter tempo para se isolar, parte integrante do seu processo criativo, a angústia por não propiciar uma ruptura com o cotidiano, e que é preciso “resolver a relação tempo e tempo para criação”, pois as demandas do artista de hoje (exposições, palestras, viagens, etc.) são consequências naturais de um processo de crescimento do artista contemporâneo. Desta maneira, mesmo que o processo criativo de outros artistas não inclua um isolamento tal qual o de Rodrigo, é de se crer que a ruptura com a rotina proporciona um momento e um lugar diferenciados, independentemente de ocorrer na floresta ou numa casa dentro de uma outra cidade, outro país.

Passar esse tempo nesse outro lugar te possibilita que a experiência seja muito mais produtiva do que se fosse para um lugar e fizesse um negócio. Porque tem essa coisa de dividir com a residência, dividir com os residentes. Você estar num outro processo de criação é bem diferente a troca que você tem. Então eu acho isso importante. Acho que tem pouco ainda. No Brasil tem pouco e eu acho que tinha que ser explorado. E eu penso que abre portas também, porque às vezes as pessoas não iriam para esses lugares se não tivesse essa estrutura. (RAPP, 2016, p.170)

Se deslocar para fazer arte, exclusivamente, indica um mergulho profundo na própria criação artística, que se desdobra em uma produção onde o artista vive a experiência de romper a neutralidade, se deixando transformar pelo que a residência oferece. Mas será que o deslocamento para produzir arte em um outro lugar é exclusivamente voltado para isso? Até onde o artista é esse ser que consegue fechar as outras portas de percepção para se focar no seu trabalho? E mais, até onde o ser humano é capaz de se desvencilhar do seu contexto ambiental para se concentrar em uma única tarefa, como a de criar um trabalho artístico? Assim como coloca Fernanda Rappa, as motivações para o artista buscar uma residência não são exclusivas com relação a sua produção e criação. Isso sugere que assim como no caso de qualquer viagem, o artista também se moveria para um outro espaço talvez por causa do próprio espaço, para conhecer um lugar novo, para visitar um local que não teria a oportunidade se não fosse pela residência, ou mesmo, como levantado, para se deixar afetar pela residência. No caso do Labverde, a potência desse rompimento é deflagrada não só pelo lugar, a floresta, a natureza, mas também pelo encontro com o outro que a residência proporcionou, tanto de artistas com artistas quanto de artistas com biólogos, geográficos, produtores, etc.

Se encararmos o lugar como propõe Aristóteles, o lugar enquanto recipiente, enquanto *container*, o que conteria o lugar da residência artística? Qual seria o conteúdo desse espaço de produção fora da academia? A floresta seria o lugar – container que remete a Aristóteles como recipiente participativo – ativo. O convite para residir assume, neste caso, a imersão, apropriação mútua entre o artista e o ambiente, ambos tomados pelo acontecimento do devir artístico – estranho, estrangeiro e local. Nesta fenomenologia quase Aristotélica, conteúdo e *container* mutuamente se afetam.

Neste sentido, a Floresta para o Labverde e para os artistas assume um condição de ecossistema a ser estudado sob uma abordagem fenomenológica. Isto é, o artista residente e o ambiente-mundo residência são indissociáveis enquanto agentes de interações sociais, éticas, estéticas fundadoras de afetos e potências transformadoras. O contato com o ambiente e as pessoas, esse contexto ambiental atravessado por múltiplos encontros das mais diversas áreas enriquece o repertório do artista enquanto *container* de experiências.

Foi um contato incrível, ainda mais porque estavam completamente abertos para receber artistas, então vinham ideias e pensamentos de todos os lados: meu, da Lívia, da Fernanda, do Rodrigo. Estar com o Fabrício e ver que ele é especialista em formiga, andar no meio da floresta e ele diz: “Olha, essa daqui é essa.” Havia um outro que estudava peixes, fazia tatuagem neles e conseguia achá-los depois, num igarapé que eu não conseguia ver nem o meu próprio pé quando estava lá dentro. O especialista dos pássaros tinha discos dos cantos dos próprios pássaros, e tocava os discos para chamar os outros por causa do territorialismo dos pássaros. Foi incrível. (CIDADE, 2016, p.157)

Resgata-se Aristóteles, em seu livro IV da Física, para se construir uma leitura do Labverde e das residências afins em situações de fronteiras ambientais, com foco no sentido ativo do lugar - abrigo no mundo como *container* participativo sem paredes. Neste sentido fenomenológico dos processos artísticos, cabem as contribuições de Edward Casey a partir de Aristóteles. O lugar e coisa interagem juntos: o lugar tem poder dado que circunda a coisa (conteúdo) e dessa maneira situa o que está dentro dele. A coisa, por sua vez, também tem poder, já que está sempre se movendo dentro ou para algum lugar. Esse lugar, portanto, só é considerado dentro do espaço, efetivamente, um lugar, porque há a coexistência nele de conteúdo e recipientes, juntos.

Assim, o lugar da residência artística se abre como abrigo mundo¹ (Oiticica?), um espaço de potência de diferenciação (recipiente) a ser habitado-transformado, imóvel e

¹ “Para chegar ao Mundo-abrigo (...) [é preciso] sentir-se livre (sem ‘condições ideais’) para assumir o experimental no comportamento (relações com o MUNDO)” (OITICICA, 1973)

movente, condutor e conduzido pelo artista (sujeito-objeto, coisa). Esta porosidade intuitiva – para o processo artístico, penetrável e penetrante, torna as relações entre artista, ambiente e mundo como reversibilidades de papéis geradores e coadjuvantes de conteúdo-continentes que determinam uma função intersubjetiva para aquele lugar. Nesta abordagem cabe assumir a abordagem fenomenológica de Casey para o sentido de lugar. Tratar os espaços como meros recipientes para conteúdo é não reconhecer a importância que um determinado lugar exerce no espaço, e o porquê de ele receber uma denominação específica de “lugar”. Como propõe Casey, em sua reflexão acerca do pensamento de Aristóteles:

Sem lugar, as coisas não somente falhariam em ser localizadas; elas nem sequer seriam *coisas*: elas não teriam um *lugar para ser as coisas que elas são*. A perda seria ontológica e não somente cosmológica: seria uma perda no *tipo* do ser e não meramente no número de seres que existem. (CASEY, p. 71, 1997, tradução nossa)

Casey problematiza a questão de Aristóteles quando propõe o deslocamento entre lugares, que um lugar não é um lugar somente para um corpo, mas um lugar dentro de um lugar maior, um outro pedaço do espaço. Se o ser se locomove, altera o posicionamento no espaço e portanto altera o lugar, mas para qualquer espaço que se mova, sempre será um lugar dentro do espaço, e portanto um lugar dentro de outro lugar. Portanto, estar no lugar, se posicionar em determinado local é na verdade um reposicionamento advindo de um deslocamento. Assim, é fundamental destacar que a compreensão do lugar da residência artística, especificamente falando do Labverde, só foi possível através do meu deslocamento até o espaço onde tudo ocorreu, na reserva Adolpho Ducke, em uma visita realizada em janeiro de 2015. Entender um lugar, compreender a residência artística num local como a Amazônia, todos os desdobramentos e implicações que se desenvolvem num projeto como esse, demanda também estar no lugar, ser contido num mesmo espaço com a floresta, ultrapassar os limites e as fronteiras não só geográficas, mas da percepção para coexistir pessoa e lugar, conteúdo e recipiente.

Mais adiante no capítulo 3, com a análise das entrevistas também com outros participantes da residência e a observação de seus trabalhos, serão investigadas as diferentes tensões e graus de porosidade dos processos artísticos com o espaço amazônico. Nesta abordagem fenomenológica o que se indaga qualitativamente é o papel das relações artista - ambiente - natureza – enquanto recipiente – *container* participativo nos deslocamentos, vínculos e residência das ações in-situ, situ-ações do Labverde.

Trabalhar a questão do lugar na residência artística, principalmente quando o ambiente para onde o artista deslocado é uma floresta, já denota a importância do acontecimento. O lugar

não é somente outro espaço da cidade, ele se altera completamente; a percepção na floresta aproxima o artista de outros encontros, outros limites.

A partir das reflexões acima realizadas, torna-se imprescindível empreender uma pesquisa no sentido de documentar quais são as origens dessas práticas artísticas, os parâmetros que definem uma residência artística, quais características elas possuem, como é sua inserção no âmbito nacional e internacional, para mais à frente realizar uma argumentação acerca de como se dá o deslocamento, a origem das inquietudes do artista, o porquê da mudança de lugar para a criação e realização dessas práticas artísticas.

1.1. A origem do residir artístico

As primeiras residências artísticas, identificadas especificamente sob essa nomenclatura, tem seus principais registros no início da década de noventa, mas sua origem e história conhece suas raízes no século XV. Em 1664, a Academia Real de Pintura e Escultura de Paris criou o *Prix de Rome*, a primeira bolsa de residência artística que se tem notícia, com a mobilidade do aluno vencedor para a *Academie de France*, em Roma, com uma duração de aproximadamente quatro anos. Esse pode ser encarado como o primeiro indício de residências no mundo da arte, já que o artista se deslocava para outro país, por um determinado espaço de tempo para criar, longe de seu lugar habitual, formas distintas de se fazer arte.

Já no século XIX, temos a presença das colônias de artistas formadas principalmente por norte-americanos, que nessa época ainda atendiam as demandas dos artistas como uma resposta à forte industrialização, transformando a paisagem urbana e tornando esse espaço pouco adequado para a produção artística, em parte devido as constantes distrações que a nova conformação citadina, transformada pela revolução industrial pós guerra civil americana, impunha: o aumento da população, o barulho, a poluição, etc. Buscando diferentes condições numa visão utópica e até mesmo romântica da arte, muitos migraram para o campo, em colônias, juntamente com outros artistas para produzir arte num ambiente colaborativo, extremamente concentrado e recluso do cotidiano das grandes cidades, ou seja, um lugar isolado para a criação. É nesse ponto, exatamente, que as colônias se aproximam do conceito de residência, onde processos colaborativos e trocas são parte integrante dessa imersão experienciada pelo artista.

Merece destaque a existência da colônia MacDowell, uma das mais antigas já registradas e que existe até os dias de hoje. A história remonta a 1896, quando Edward

McDowell e Marian MacDowell, ele compositor e ela pianista, compraram uma fazenda em Peterborough, New Hampshire. O casal passava seus verões na casa, trabalhando em uma paisagem rural que com o tempo perceberam ser uma oportunidade favorável para outros artistas que compartilhavam a mesma intenção de desenvolver suas habilidades num ambiente calmo e tranquilo. Em 1906, com o intuito de tornar realidade a ideia de um “retiro” para artistas, foi criado um fundo em homenagem a Edward, que depois Marian, nos anos seguintes à morte do marido, procedeu à fundação da colônia, com a maioria dos 32 estúdios construídos onde o programa se desenvolveu e floresceu. Nesse experimento sem precedentes, a colônia já contou com a participação de mais de 6.000 artistas, celebrando em 2007 o seu centenário.

Mais adiante, dentre a década de 1930 até 1957 nos Estados Unidos da América, a arte passa a ser valorizada como elemento fundamental no aprendizado. A escola se situava longe dos grandes centros urbanos, enfatizando a convivência entre alunos e professores como uma proposição de vida comunitária, expressa principalmente pela *Black Mountain College*². Essa escola, fundada em 1933 por John A. Rice, nasceu do desejo de criar um novo tipo de universidade com princípios progressistas de educação. O crescimento e desenvolvimento da *Black Mountain College*, é de fundamental importância destacar, deu-se em grande parte devido ao momento histórico de sua fundação, coincidindo com a ascensão de Adolf Hitler na Alemanha, o fechamento da Bauhaus pelos nazistas e o início da perseguição de artistas e intelectuais na Europa. Todo esse cenário existente, então, colaborou para que esse modelo de faculdade divergisse de tudo que existia na época nos EUA, onde num ambiente recluso e isolado se viu crescer um intenso senso de individualidade e criatividade fomentado por essa nova forma de estudar a arte.

Em seguida, no cenário nova-iorquino em plena década de 60, viu-se o declínio da cidade: as empresas retiraram-se de Manhattan para reduzir custos de manutenção, fazendo surgir diversos espaços comerciais e galpões industriais abandonados numa área que posteriormente ficou conhecida como o SoHo³. Foi nessa época, através da ocupação desses espaços abandonados, que surgiram as primeiras “A.I.Rs” (*artists-in-residence*)⁴.

Atualmente, a busca pela experimentação de novos conceitos e formas de fazer sugerem o que compreende a residência artística contemporânea. A internet, rede que interliga pontos distantes e as mais variadas culturas, se mostra aliada nessa nova conformação, e a

² Informações quanto ao seu histórico e fundação disponíveis em: <http://www.blackmountaincollege.org/>.

³ *South of Houston*, bairro de Manhattan, na cidade de Nova York.

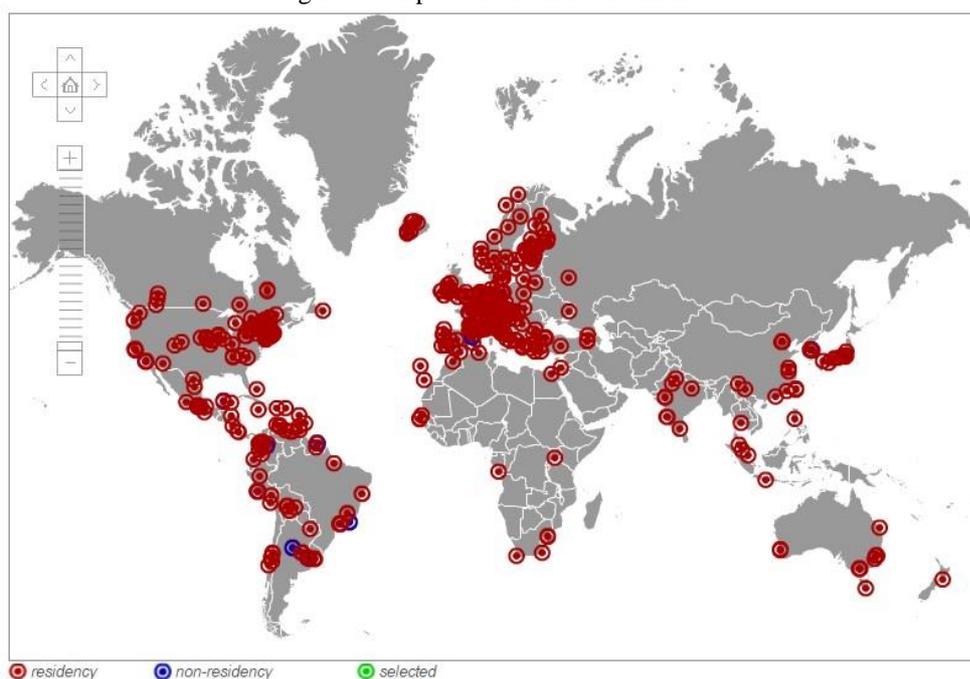
⁴ *Artist-in-residence*: denominação internacional para as residências artísticas.

globalização oferecida pelas redes sociais só contribui para esse processo. Enquanto a tecnologia continuar a avançar, novos modelos de se produzir arte que venham a surgir indicam uma relação contínua com uma realidade quase incontornável do mundo globalizado através da internet.

Eu penso que essa é uma realidade incontornável. Não que seja a única possível, mas essas proliferações de residências pelo mundo afora indicam isso: essa ideia de um mundo global, conectado, que as pessoas viajam cada vez mais e conhecem contextos diferentes. Eu acho que isso é uma realidade. O deslocamento, o trânsito, essas itinerâncias foram intensificadas de uns anos para cá, talvez dez ou quinze anos, isso se tornou mais forte. Então não dá para achar que alguém possa estar isolado produzindo sozinho numa localidade. Essa localidade está em contato com toda uma outra rede, do circuito contemporâneo de outras cidades que sem dúvida fazem parte do universo do artista. Não dá para pensar que ele está fora. Mesmo que não necessariamente ele viaje sempre, não são todos que estão viajando o tempo inteiro, produzindo, fazendo residência, mas ele está conectado de algum modo. Você está em Portugal, eu estou aqui, a gente está conversando, a comunicação está muito facilitada. Então não dá para pensar o mundo de hoje sem essas conexões, parece que isso seria inviável para o mundo de hoje. (ALVES, 2016, p.141)

A situação presente dessas apropriações artísticas em outros territórios equivale ao último estágio na criação e origem das residências artísticas, quando elas saem do eixo Europa e EUA para o restante do mundo, dando lugar a manifestações no hemisfério sul, englobando a América, Ásia e Oceania no contingente artístico. Esse momento é delineado não somente no campo das artes, mas é um fenômeno generalizado em todos os meios culturais e de produção contemporâneos, em que a rede formada a partir da internet espalha-se e contamina todos os pontos do globo.

Figura 4: Mapa de residências no mundo



Fonte: www.resartis.org

1.2. Mapeamento

Dois diretórios de residências artísticas foram essenciais para estabelecer uma perspectiva mais concreta dessas práticas em um contexto internacional: *Trans Artists* e *Res Artis*. Através da internet, acessando publicações sugeridas ou realizadas por essas organizações, foi possível traçar um panorama dos mais variados programas existentes ao redor do mundo.

A organização *Trans Artists* apresenta-se como um guia de residências artísticas e sua criação remonta ao ano de 2001, quando a Fundação *Trans Artists* surgiu em Amsterdã. Inicialmente, ganhando dimensão na Holanda, em 2001 a fundação passa a abrigar o escritório oficial da *Res Artis* e a partir daí se transforma numa plataforma de informação para qualquer artista que um dia planeje adentrar no universo das residências artísticas.

A diferença primordial entre as duas organizações reside em seu público-alvo. Enquanto a *Trans Artists* possui um banco de dados voltado exclusivamente para o usuário e utilizador dessa nova prática, ou seja, o artista, a *Res Artis* é responsável por fornecer informação às entidades e instituições que desejam desenvolver essa nova prática - membros de sua própria rede de contatos, que são os próprios centros de residências artísticas. É possível considerar que essa combinação foi de extrema importância para a análise contida neste trabalho, pois forneceu perspectivas de ambos os lados: tanto dos artistas, que são os participantes, quanto dos programas de residência que são responsáveis por toda a coordenação, organização e continuação dessas práticas. Através da consulta de relatórios deduzidos dos websites de ambas as organizações, foi possível delinear um estudo que justifica e comprova o crescimento das residências artísticas, e não só isso, mas atesta também o interesse crescente dos artistas contemporâneos nesses programas.

De acordo com o relatório *Serving Emerging Artists*⁵, existem atualmente mais de 1.500 programas de residências artísticas ativos em todo o mundo, com 500 somente na América do Norte, e tendências apontam que esse número só deve crescer. Para exemplificar,

⁵ *Best Practices At-a-glance: Serving Emerging Artists*. Uma série de pequenos relatórios que documentam as práticas de gerenciamento de programas de residências artísticas de 2012 conduzido pela Arrowmont School of Arts and Crafts e Alliance of Artists Communities.

o Japão no ano de 2012 lançou um mapeamento das residências, chamado *Micro-residência! 2012*⁶, onde constam diversos programas surgindo também no lado oriental do globo.

Diversas práticas têm sido levantadas, principalmente na Europa, na direção de garantir um melhor trânsito de artistas entre países que oferecem programas de residências. Nesse sentido, o cenário internacional se demonstrou muito mais organizado e inclinado a fomentar o deslocamento de artistas e o escambo cultural, principalmente nos países desenvolvidos que possuem acordos de cooperação.

A União Europeia (UE), conformação que agrega vários países sob um mesmo acordo de cooperação que permite o livre trânsito de seus habitantes entre os países membros, se apresenta como um grande facilitador da mobilidade de seus artistas. Com programas como o *Creative Europe*⁷ e *On the Move*⁸ (OTM), a mobilidade e a cooperação são fatores constantemente encorajados e facilitados, com o objetivo de construir um espaço cultural europeu fortemente conectado com o mundo. Outro exemplo disso é o TamizdatAVAIL⁹, um projeto que está sendo desenvolvido para facilitar a obtenção de vistos para artistas performers poderem circular nas diversas residências artísticas pelo mundo. Iniciativas como os programas acima citados demonstram o compromisso de certos governos e entidades para o desenvolvimento da cultura e da arte, fomentando o deslocamento de seus artistas para além das barreiras geográficas, valorizando-o também como um agente capaz de realizar mudanças culturais e sociais significativas não somente através de experiências em seu próprio país mas também com uma bagagem advinda de outros lugares.

Apesar de o Brasil já demonstrar certa expressividade no diretório da *Trans Artists*, constando as residências da FAAP, VideoBrasil, Capacete, Sacatar e Iberê Camargo, ainda falta integração e ajustes por parte dos programas em se fazerem presentes no cenário internacional como demonstrado no subcapítulo seguinte, através de dados extraídos do mapeamento de residências artísticas no Brasil realizado pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em 2014.

⁶ *MicroResidence 2012! Artist in Residence from a Micro Perspective*. Um relatório da Youkobo Art Space, organização no Japão que é responsável por um dos programas de residência mais representativo no país e que colabora com a pesquisa e fomento de residências na Ásia.

⁷ Novo programa da União Europeia para o setores culturais e criativos, organizado para durar até 2020. Disponível em: <http://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/>.

⁸ Rede de colaboradores com informações sobre mobilidade cultural com mais de 30 membros em mais de 20 países da Europa e além. Disponível em: <http://on-the-move.org/>.

⁹ Um projeto sem fins lucrativos que fornece soluções para artistas enfrentando problemas com vistos nos EUA. Disponível em: <http://www.tamizdat.org/avail/>.

Mapear as residências artísticas no âmbito nacional se mostrou mais complicado que no âmbito internacional. Poucas foram as fontes seguras que oferecem dados concretos sobre sua incidência no país, encontrando-se melhores informações sobre residências já consolidadas no Brasil, como a Residência Artística FAAP em São Paulo e a do Instituto Sacatar, com 18 e 14 anos de funcionamento respectivamente. Foi identificado que a maioria das residências neste formato contemporâneo que temos hoje no país se formaram principalmente em meados dos anos 90, com uma grande expansão nos últimos anos.

Inicialmente, portanto, a maior parte da pesquisa sobre as residências artísticas no Brasil, desde seu surgimento até o desenvolvimento atual, se pautou em *websites* que forneciam alguma informação vaga sobre o assunto, tais como *sites* oficiais das residências acima citadas – que contavam mais sobre sua própria história do que sobre o cenário brasileiro das residências – como aqueles de colaboração aberta, como a *wikipedia*. Em 2014, a FUNARTE, sob a organização de Ana Vasconcelos – que já efetuava pesquisas acerca da inserção da FUNARTE no âmbito da cultura – e André Bezerra, publicou um mapeamento recente de residências artísticas, com informações coletadas e analisadas pela equipe do Cepin (Centro de Programas Integrados da FUNARTE), onde foram convidadas a participar tanto instituições públicas quanto privadas, contendo resultados que muito colaboraram com a pesquisa.

O mapeamento das residências artísticas partiu, portanto, da necessidade de se ter um diagnóstico, um grande mapa do campo das residências no Brasil. Para construirmos qualquer política com seriedade, era fundamental identificarmos nossos interlocutores, a partir de quais territórios se daria nosso diálogo, e sobretudo, qual seria a natureza desse diálogo. (VASCONCELOS, 2014, p. 18)

O mapeamento mostrou-se importante também porque explicita através da análise dos dados o crescimento dessa prática no país, enquanto estabelece as diretrizes e atividades que normalmente se encontram nos mais diversos tipos de residência espalhadas pelo Brasil. É de se pensar que ações como estas fomentem a elaboração de políticas públicas para a qualificação de artistas e aumentem o fluxo de pesquisadores e gestores interessados em investir nessa prática em nível nacional. Todavia, é concludente a parca atenção governamental e também cultural direcionada tanto para políticas de fomento quanto para pesquisa em comparação com Europa e Estados Unidos no que tange as residências artísticas e a mobilidade dos artistas, bem como ao incentivo à cultura e a criação artística. O Brasil ainda caminha a passos lentos e a esmagadora fonte de informação internacional sobre o tema, bem como mapeamentos, relatórios e programas de incentivo denota uma defasagem em políticas culturais de incentivo em relação ao hemisfério norte.

É importante ressaltar que apesar de terem sido mapeadas somente 194 residências no Brasil, esse número provavelmente é muito maior, pois foram selecionadas no mapeamento somente aquelas que atenderam a certos critérios de avaliação estabelecidas pela FUNARTE. Apesar do número de cadastros ter sido alto, aqueles que cumpriram com os requisitos básicos estabelecidos, e foram comprovados pela FUNARTE para serem considerados residências de fato, foi menos da metade.¹⁰ Isso sugere que o Brasil é um território fértil para as práticas das residências artísticas mas não dispõem totalmente de condições técnicas para sua realização. Assim como Lílian Fraiji teve dificuldades em encontrar artistas por exemplo, da região norte, que conseguissem reunir em um projeto os requisitos básicos para participar na seleção do Labverde, o país como um todo ainda não parece preparado para esse fenômeno global.

A gente fez uma reunião lá em Manaus, apresentamos o projeto do Labverde para a comunidade artística local e fomos bombardeados na palestra porque os artistas estavam inconformados que não tinha ninguém da região norte representada na residência. Isso foi uma grande questão, porque a única menina que era da região norte não conseguiu ir na residência, ela não participou. E a galera começou a ficar nervosa: “Como que a gente não pode fazer parte disso?”. E aí a gente vendo do outro lado com o pessoal da coordenação dizendo: “Por mais que a gente quisesse colocar alguém da região norte, que era uma prioridade nossa, era quase que impossível escolher um projeto dos proponentes do norte porque eles não conseguiam formalizar”. Eles mesmo falavam que não conseguiam mandar o PDF. É totalmente marginalizado lá. Eles estão à beira, não estão participando. Eles são uma ilha lá assim como outros lugares do Brasil. (RAPPA, 2016, p.173)

Mapear um país tão grande e multicultural como o Brasil através dos mesmos parâmetros para cada região distinta também sugere um despreparo não só dos coordenadores de residências, mas talvez da própria Funarte. Porém, a fundação é um dos poucos órgãos que dispõe desse tipo de informação no país.

O objetivo desse estudo foi primordialmente estimar o número de residências artísticas em atividade no país e conhecer tanto sua distribuição geográfica quanto as características de cada programa. Portanto, foram traçadas três formas básicas de organização presentes no país. A primeira, se refere ao segmento das artes visuais e artes integradas, com “...espaços de criação e pesquisa com a finalidade específica de sediar residências artísticas” (FUNARTE, 2014, p. 56); a segunda diz respeito ao atrelamento da residência a uma instituição específica, quando normalmente é realizada em um ateliê pertencente a uma instituição de ensino, centro cultural ou museu, por exemplo; e a última, relaciona a residência à presença de um criador convidado, onde o mesmo pode realizar novos trabalhos e criações.

¹⁰ “O sistema que hospedou o questionário recebeu um total de 690 cadastros, apenas 360 preencheram todas as seções. Após a validação, 194 registros comprovaram experiências com residências artísticas, resultando daí a análise de dados definitiva deste estudo.” (FUNARTE, 2014, p. 59)

Os resultados do mapeamento apontam para várias direções de análise dentro do espaço Brasil, posto que destacaremos alguns dos dados levantados pela FUNARTE que são considerados relevantes para a pesquisa. Infelizmente, o mapeamento não mostrou informações relativas ao perfil do artista que frequenta residências no país, mas evidenciou o fato da maioria estar situada na região sudeste.

Apesar de no exterior haver uma grande presença de residências artísticas consideradas independentes, no Brasil essa situação não se expressa no mapeamento, onde a maioria declara que é formal, ou seja, possui sede própria e Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ). Um dos motivos levantados para esses dados é a política de editais realizada em ampla escala no país, contemplando, diversas vezes, projetos que se enquadram na definição de residência artística. Para a aprovação desses projetos dentre os editais, é requisitado ao proponente possuir um CNPJ e ser registrado formalmente. Porém, mesmo apesar desses requisitos, o mapeamento apontou os editais públicos como a forma de financiamento mais utilizada.

Quanto a área de atuação, a maioria afirma atuar exclusivamente na área da cultura e funcionam, em sua maior parte com recursos próprios. Um fato que corrobora com essa estatística é que a maioria das instituições é de pequeno porte, funcionando com até 5 funcionários, sendo portanto mais fáceis de serem geridas com recursos próprios devido ao seu tamanho e encargos reduzidos.

Foi destacado anteriormente a grande gama de fatores que caracterizam as residências artísticas. Em sua maioria, de acordo com os dados obtidos através de relatórios internacionais realizados pela *Trans Artists* e *Res Artis*, não há uma concessão de apoio financeiro ou bolsas para os residentes, onde frequentemente o artista arca sozinho com os custos do programa de seu interesse. Esse fato se mostra em voga também em âmbito nacional, já que menos da metade concede bolsa, apoio financeiro ou qualquer outro tipo de premiação.

Por fim, foram mapeados o crescimento, continuidade e periodicidade dos programas de residência no país a partir de 2006. Temos que de 2006 a 2012 o número de residências praticamente quadruplicou, e que a maior parte delas ocorreu mais de uma vez e na maioria das vezes, se deu numa frequência anual.

1.3. Estudos críticos curatoriais

Os motivos para artistas ingressarem em residências artísticas são os mais diversos e a pesquisa realizada neste capítulo não pretende levantar as possíveis hipóteses para esse fato

– isso será retomado no segundo capítulo, quando será considerada a situação do artista em mobilidade, porém é de suma importância delimitar quais elementos caracterizam as residências na contemporaneidade e de que forma elas se manifestam.

Há diversos tipos de residências artísticas e a partir de suas variadas manifestações podemos estabelecer classificações de acordo com alguns aspectos específicos. É interessante designar características para identificar os tipos de residências existentes, não como forma de classificação e demarcação mas para ilustração do extensivo conceito que compreende as atuais residências artísticas. Dessa maneira, é possível listar:

- O modelo “clássico”: organizações com reputação já estabelecida no mundo da arte, financiadas pelo governo ou fundos de investimento. Normalmente, oferecem programas públicos, como por exemplo, exposições e encontros que são centrados na atividade principal da residência artística. Em geral se enquadram num misto de encontros e trocas tanto artísticas quanto criativas, pois regularmente dispõem de visitas de curadores e colecionadores devido a reputação da instituição ou quando convidados pela mesma.
- Conectadas a uma instituição de arte ou festival: localizadas em uma instituição ou centro cultural, se beneficiam de sua proximidade com um ambiente artístico profissional. Frequentemente há a oportunidade dos artistas apresentarem seus trabalhos a outros profissionais, ou mesmo ao público.
- Centros de residência liderados por artistas: criadas por profissionais do meio artístico, usualmente são baseadas nas prioridades dos fundadores. Por isso, costumam ter um perfil específico, centradas num determinado setor de arte. E.g.: residências para escritores, para teatro, para dança, etc.
- Baseadas em pesquisa: os artistas se utilizam do processo de pesquisa para criar soluções e alternativas para as questões que surgem no decorrer da residência. Estas divergem das citadas acima no que diz respeito ao contato com as pessoas e os lugares onde realizam o trabalho.
- Temáticas: lidam com diversos tipos de abordagens artísticas e em geral vão além do desenvolvimento artístico, contribuindo com outros temas em voga. Por exemplo, quando o objetivo é celebrar uma determinada identidade regional ou herança cultural.

- Baseadas na produção: a realização da ideia/projeto é o objetivo central. São oferecidos material, infraestrutura ou *know-how* onde o processo é parte do trabalho.
- Interdisciplinares ou multidisciplinares: abrigam artistas que trabalham com diversas mídias em diferentes disciplinas do campo das artes. Há a colaboração com parceiros de outros setores, afora das artes.

Muitos programas de residência possuem alguma forma de financiamento. É possível encontrar aquelas que fornecem os mais diversos recursos: deslocamento; hospedagem, muitas vezes realizada no próprio espaço em que acontece a parte prática do projeto, e em outras por meio de hotéis ou acomodações exclusivas para os artistas; ajuda de custo, seja para a compra de materiais, despesa com o transporte dos mesmos ou ainda para a terceirização de mão-de-obra quando o artista não dispõe do conhecimento específico necessário; alimentação; e local de trabalho, seja ao ar livre ou na utilização de ateliês individuais ou coletivos.

O tipo mais tradicional de residência oferece um estúdio e fornece tempo e espaço longe da vida cotidiana. O processo ou o objetivo da estadia não é definido, e o artista trabalha durante um certo período com a sua própria arte. O foco principal da atividade é fornecer trabalho, espaço e alojamento.¹¹ (POUSETTE, 2011, p. 41, tradução nossa)

A duração é um fator bastante variável, compreendendo desde uma semana até anos. Em alguns cenários há um prazo e cronograma pré-estabelecido de atividades a serem executadas, e em outros isso varia de acordo com as demandas dos projetos. O que costuma ser constante é a presença do artista na residência, ao qual, contudo, em raras vezes é permitida a saída e o retorno ao programa.

Os processos de aplicação também variam amplamente; nem todos os programas organizam uma chamada aberta para aplicações. Algumas oportunidades são limitadas a convidados, ou são oferecidas por meio de parcerias especiais com outras instituições, financiadores ou organizações.¹² (GARDNER, 2013, p.1, tradução nossa).

A seleção é talvez um dos fatores mais variantes e funciona de forma reservada para muitos dos participantes. Na grande maioria, devido às facilidades proporcionadas pela internet, a porta de entrada para muitas residências é o preenchimento de formulários online que contêm várias informações sobre o candidato, como dados pessoais, qualificações acadêmicas e

¹¹ “The more traditional type of residency offers a studio and provides time and space away from everyday life. The process or objective of the stay is not defined, and the artist works during a certain period with his/her own art. The main focus of the activity is to provide work and space and lodging.”

¹² “The application processes also vary widely; not all programs organise an open call for applications. Some opportunities are by invitation only, or are offered through special partnerships with other institutions, funding bodies, or organisations.”

profissionais e detalhes sobre o projeto. Não raro existe a necessidade da inscrição de um portfólio atualizado, contendo os trabalhos já realizados pelo artista e detalhamento do projeto que pretende executar. Além disso, em certos programas são solicitados comprovantes de participação em exposições (algumas coletivas, outras individuais) e cartas de referência e/ou recomendação. Os critérios de avaliação variam e frequentemente dependem da interpretação de quem os analisa, sendo a comissão julgadora normalmente composta por especialistas nas áreas que a própria residência engloba.

As vantagens de uma residência artística englobam diversas esferas sociais, econômicas e culturais tanto para artistas quanto para as instituições que se habilitam a executar esses programas. Há um desenvolvimento profissional, cultural e econômico do artista, e há também o reforço na imagem da instituição que sedia o evento e do local onde ele acontece, frequentemente alterando a configuração econômica e turística de uma região. Independente da medida, é irrefutável que a política cultural e social é movimentada de uma maneira marcante e em geral, duradoura, onde as comunidades só tendem a enriquecer em suas novas práticas. Assim, toda uma configuração espacial e social é alterada, onde a arte mais uma vez desempenha o papel de uma plataforma de colaboração, conscientização e associação de livres ideias.

2. Arte Amazônica

Lidar com a arte contemporânea e a natureza hoje propõe ir além da *mimesis*, além da pintura romântica que retratava belas paisagens de forma quase fidedigna, da paisagem copiada presente durante o período de arte clássica. A arte e nessa abordagem, os trabalhos realizados no Labverde, apontam para uma interação entre arte, paisagem e meio-ambiente que sugere uma potência geradora de novos significados que se traduziriam em interações sociais e colaborações dentro de práticas artísticas contemporâneas.

Durante toda a residência temos a presença da dicotomia floresta-cidade. Os artistas, inclusive, fizeram esse deslocamento geográfico durante a residência, convivendo metade do tempo dentro da Reserva Adolpho Ducke e a outra metade dentro da metrópole, Manaus.

Figura 5: A estrada para a reserva



Fontografia de Felipe Cidade

Um dos motivos para a residência ocorrer também na cidade, aliás, veio de uma das preocupações dos organizadores em colocar o Labverde em contato com a cena artística local, com o intuito de deixar um legado para os futuros artistas manauaras, e não só, mas também movimentar esse cenário.

E foi bacana porque a ideia de que esse projeto deixa alguma coisa para a cena artística local, fazer na cidade e fazer no parque acho que foi uma solução que no final funcionou porque permitiu um contato mais direto. A reserva é mais afastada, o

acesso é mais difícil, é complicado qualquer intervenção na reserva. Mas no parque ali, na cidade, num parque urbano como o que a gente usou foi interessante, então eu acho que isso foi um aspecto positivo do projeto. (ALVES, 2016, p.138)

Mas esse aspecto positivo do projeto, o contato entre o urbano e a natureza, desdobrados a partir dos trabalhos de arte contemporânea do lugar-residência poderiam ser encarados como realmente um legado para a cena artística local? Até onde estaria a arte contemporânea produzida no Labverde produzindo afetações para além da residência?

A partir do pensamento de Lucy Lippard, que acredita “as particularidades dos lugares estão sendo continuamente homogeneizadas, generalizadas, e comoditizadas para melhor acomodar a expansão do capitalismo por via da abstração do espaço (ou criação de “não-espacos)” (In KWON, 2002, p. 158, tradução nossa), teríamos um cenário onde o lugar enquanto *container*¹ seria preenchido não só por lugares onde ocorrem interações sociais em vários níveis, mas também por lugares que seriam “produtos ideológicos e um instrumento em si” (KWON, 2002, p. 158). A abstração do espaço por via da expansão do capitalismo sugere uma outra interpretação da instalação de uma residência no meio da Amazônia e nos faz refletir até onde isso acrescenta social e ambientalmente para a cena local e até onde isso desvincula e segrega os próprios artistas da região fora da redoma de arte contemporânea que estaria presente no Labverde. Seria isso um dos motivos para o estranhamento dos artistas locais e do público que frequentou a exposição com relação aos trabalhos no Labverde?

Além disso, a reserva Adolpho Ducke está situada dentro de um perímetro do INPA, que regula e pesquisa esse pedaço da floresta Amazônica. Portanto, intervir nesse lugar, ainda que artisticamente, alteraria o bioma de floresta primária que existe naquele espaço. Uma das preocupações do Labverde, inclusive, iria de encontro a proteção ambiental e ecológica da Amazônia enquanto fonte de biodiversidade. Sendo assim, que reverberações alcançariam a dimensão socioambiental presente Amazônia? Como a arte poderia intervir sem destruir esse ambiente?

¹ Baseado no conceito de Aristóteles do lugar enquanto *container* analisado por Edward Casey presente no capítulo 1.

Figura 6: Reserva Adolpho Ducke (2)



Fotografia de Felipe Cidade

Segundo Lilian Fraiji, a ideia do Labverde surgiu da conexão dos idealizadores tanto com a floresta quanto com a cidade.

Acho importante dizer que as pessoas do Labverde todas tem alguma conexão com a cidade. Eu nasci aqui, cresci aqui, vivi até os 15 anos aqui. Meu marido é belga e veio para cá, conhece aqui também. E a Juliana também tinha morado aqui na infância. Então todos conheciam a realidade daqui, trabalham como, por exemplo, arquiteto, arte educadora, trabalham um pouco com a indústria cultural. Por isso que decidimos: vamos para a Amazônia, a Amazônia é um poço de inspiração para as artes, para a poesia. Então achamos que seria interessante fazer uma residência aqui. (FRAIJI, 2015, p.129)

A partir do deslocamento de quatro artistas temos a realização de quatro trabalhos que foram pensados a partir da perspectiva da floresta amazônica. Val Sampaio, a única artista da região norte, não pôde comparecer à residência por motivos pessoais. Desde o princípio quando foi iniciado o processo da realização de entrevistas, ficou claro que era necessário também perceber o porquê não houve a participação de artistas da região norte, e durante a investigação, como abordado nos capítulos anteriores, alguns motivos foram levantados. De fato, tentamos o contato com a artista Val Sampaio para saber diretamente da artista qual foi o motivo de sua ausência, porém sem sucesso. Houve troca de e-mails mas a

artista não compareceu ao horário marcado da entrevista e depois não foram obtidas respostas, permanecendo uma incógnita do porquê seu trabalho não ter sido realizado.

É importante destacar que foi a partir da perspectiva da floresta, e não dentro dela, que os trabalhos foram expostos. Apesar disso, pensado em uma perspectiva multidisciplinar, social e ecológica o Labverde foi uma residência onde o fazer artístico, em toda a sua porosidade e condutividade, através de uma “vivência sensorial e emocional com o meio” (FRAIJI in Catálogo Labverde, 2013, p. 9) foi diretamente afetado pela floresta.

Os trabalhos realizados divergem e se aproximam em diversas camadas. Felipe Cidade coloca uma “proteção” em volta de uma árvore e Fernanda Rappa também “protege” o seu visor para o registro do movimento da palmeira. Por sua vez, as fotografias de Fernanda que registram a palmeira possuem um propósito que indica uma aproximação com o método científico, enquanto as fotografias de Rodrigo Braga retratam uma manipulação quase científica que lida com a composição de animais e vegetais presentes na reserva e a interação entre as suas grafias. Lívia Pasqual utiliza a luz para convocar o público a observar as diferentes tonalidades de verde presentes na natureza e Fernanda Rappa também convoca o público para a observação da palmeira andante. Porém, a tela “protetora” de Felipe seria uma proteção ou um encarceramento? E a palmeira de Fernanda, analisada pela *mimesis* com o método científico, aproximaria ou afastaria o observador?

Tais questionamentos não buscam uma resposta, mas são indagações pertinentes que nos direcionam para uma análise crítica do contexto social onde os trabalhos foram realizados. O estado do Amazonas, a Amazônia e a natureza indicam um pano de fundo para estender e dilatar o conceito de arte contemporânea em um país multicultural, multiétnico e pluriterritorial como Brasil.

O Labverde não só surgiu como uma proposta de se fazer arte na Amazônia como agora pode-se configurar como um dos elementos capazes de nos fazer refletir o que seria a arte produzida na natureza no cenário contemporâneo brasileiro e como isso penetra por entre as diversas intertextualidades já discutidas nos outros capítulos.

Os trabalhos realizados no Parque do Mindu foram pensados a partir de elementos presentes na Amazônia. Plantas, animais e até a própria luz encontram coincidências gráficas tanto com a floresta como com a cidade. O projeto com a imersão dos artistas na reserva por um período de três dias, inclusive, contou com diversas atividades acompanhadas por profissionais do INPA. Nesse sentido, temos a aproximação da residência Labverde com as

práticas multidisciplinares que se proliferam pela arte, tais como o Ala Plástica na Argentina, por exemplo.

O coletivo Ala Plástica também lida com a dualidade entre cidade e natureza quando situado na Argentina, junto ao Rio Prata, percebe que “a cidade amplia suas demandas” (PLÁSTICA, 2015) sobre o ambiente natural com que convive, onde geraria consequências socioambientais para o lugar como um todo.

“A cidade simplesmente amplia suas demandas exercendo enorme pressão sobre os ecossistemas costeiros, gerando situações socioambientais de toxicidade que têm graves efeitos sobre a qualidade de vida e a sanidade do conjunto e acarretando conflitos de natureza social, econômica e ambiental aos quais se presta escassa atenção, já que ocorrem fora da área urbana e não a afetam diretamente.” (PLÁSTICA, 2015)

O Ala Plástica trata o ambiente como uma extensão do que nós somos, culturalmente e socialmente. Isso sugere que essas práticas artísticas aliadas à natureza sob o modelo de residência, ou de imersão, possuiriam um potencial estimulador não só da arte, mas também sobre as questões socioambientais e culturais do entorno.

Sob a forma de diversas ações, o Ala Plástica se apropriaria da natureza através da arte e se estabeleceria como um articulador de forças coletivas para proporcionar o fazer comunitário. Ele age por meio de intervenções diretas mas que também dialogam com outros saberes, também transitando pela ecologia, geografia e biologia.

Embora situado em um contexto cultural/geográfico diferente, as reverberações do Labverde encontram diversos paralelos com o Ala Plástica. A imersão na natureza, a presença do deslocamento para a práxis artística, o contato dos artistas não só com a floresta, mas com toda a região (incluindo a cidade), a interação dos artistas com a cena-artística de Manaus e o caráter multidisciplinar: todos são pontos de intertextualidade entres esses dois lugares.

Nesse sentido, seria possível também pensar o Labverde enquanto estrutura porosa formadora de saberes da natureza aliado a arte? Seria a residência parte do contágio de práticas artísticas colaborativas da contemporaneidade?

Pelo ponto de vista multidisciplinar da residência Labverde, artistas e cientistas conviveram e se deixaram afetar pela floresta. As diversas incursões para dentro da reserva foram sempre acompanhadas por algum pesquisador, criando uma relação ampliada do artista com os saberes da floresta, sua percepção com a observação científica.

Figura 7: Participantes do Labverde na reserva



Fotografia de Felipe Cidade

Isso indicaria uma práxis criativa a partir da troca de saberes científicos e estéticos que se estenderia até o que se classifica como arte colaborativa nos dias de hoje.

O efeito da prática de arte colaborativa é enquadrar essa troca (especialmente, institucionalmente, processualmente), afastando-a suficientemente da interação social cotidiana para estimular um grau de autorreflexão; chama a atenção para a própria troca como práxis criativa. (KESTER, 2006, p. 31)

Além disso, a residência enquanto ambiente deslocado, fora do lugar habitual do artista, território híbrido de ações e apropriações, *container* participativo de formas do fazer artístico isolado da cidade e inserido na floresta, indica também um afastamento das interações sociais cotidianas de que fala Grand Kester. O Labverde então se manifestaria enquanto encontro com a diferença, onde seriam geradas as pretensões que ultrapassariam o plano estético e se estenderiam para o social, o ambiental e o cultural.

Dessa forma, podemos identificar na seleção dos trabalhos duas propostas que vão de encontro não só à natureza e à paisagem do local, mas também convocam uma interação com o público, sugerindo também que isso é parte das afetações produzidas pelas obras do Labverde. Os trabalhos de Fernanda Rappa e Lívia Pasqual se comunicam através de uma interação maior com o espectador, quando no primeiro os observadores são convocados a expor suas reflexões em um questionário elaborado pela artista dizendo se a Paxiúba caminha

e o porquê, a partir de suas próprias observações, e quando no segundo é a partir da visão dos observadores que se verificam as diversas tonalidades de verde presentes na vegetação. Espaço e lugar estariam sendo ressignificados a partir da percepção não só das artistas, mas também do público que vê o trabalho.

Mas enquanto o Labverde possuiria também essa natureza de colaboração na arte, residência multidisciplinar que invoca vários saberes que complementariam os sentidos na percepção da floresta para o artista, é também questionável até onde isso configuraria uma prática colaborativa dentro do cenário artístico-social de Manaus. Sabemos que essa prática ocorreu dentro da floresta, mas que reverberações isso gerou dentro do contexto artístico-cultural da cidade? E quanto ao Brasil? Como estas interações estariam afetando futuros projetos na Amazônia?

Assim como os artistas selecionados realizaram alguma pesquisa acerca da natureza e da Amazônia para a realização dos seus trabalhos, é parte importante na análise do pesquisador de arte investigar o que está sendo criado, produzido e gerar questionamentos e indagações críticas com relação ao situamento de contextos ambientais que singularizam as práticas artísticas na contemporaneidade.

Até onde estaria o Labverde comprometido em aumentar o intercâmbio de informações sobre a produção artística na Amazônia? Com acessos precários à região norte e provável isolamento cultural com relação ao restante do Brasil, estaria o Labverde colaborando para uma nova ordem artística onde a Amazônia também teria acesso ao cenário artístico nacional e conseqüentemente, ao internacional? Ou seria a residência uma manifestação artística mais próxima das matrizes contemporâneas que muitas vezes deslegitimam a produção regional e o valor da arte que é produzida por artistas de lá? Estaria a arte produzida na Amazônia, de forte caráter regionalista, esquecida e menosprezada por não atender ao parâmetros do mercado e das atuais instituições de arte?

As obras realizadas na residência podem ser percebidas não só como manifestações artísticas na Amazônia que nos permitem pensar a floresta de forma crítica, mas também como um “reconhecimento de sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepitível e evanescente.” (KWON, 2002, p. 24) Da mesma forma que o acontecimento da floresta seria um evento único, irrepitível e móvel, onde a todo tempo ocorrem transformações desde o nível micro até o macro, a arte produzida ali, através da residência, outro fator deslocado, em movimento, também seria possuidora dessa

característica *site-specific* indicada por Kwon, onde a relação entre a obra e o local (*site*) não está baseada na sua permanência física e estática.

Esse lugar das residências artísticas, esse novo *site* de criação, que nós poderíamos definir enquanto espaço de mobilidade e transformação estaria estruturado de forma geográfica, como abordado por Milton Santos², ou estaria estruturado intertextualmente, como proposto por Miwon Kwon?

O que significa que agora o *site* é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. Similar ao padrão de movimento nos espaços eletrônicos da internet e do espaço cibernético, que de forma parecida são estruturados para ser experimentados transitivamente, uma coisa depois da outra, e não como simultaneidade sincrônica, essa transformação do *site* textualiza espaços e espacializa discursos. (KWON, 2002, p. 29)

Além do deslocamento geográfico realizado pelo artista em residência, o mesmo também inicia a viagem a esse outro local através da internet, do espaço cibernético. Antes de entrar no avião, de pegar o ônibus ou mesmo de caminhar até um ponto qualquer, muitas vezes usamos também a internet para nos localizarmos, para efetuarmos compras de passagens, para acessar mapas e conferir guias de viagem. Esse itinerário de que fala Kwon comporia o *site* da residência, textualizando o espaço de criação do artista e espacializando o discurso da arte em residência.

Neste último capítulo, portanto, propomos uma análise crítica não dos trabalhos dos artistas, mas dos artistas perante os seus trabalhos e as suas experiências na Amazônia.

Compreender um artista não é ter resposta para tudo a respeito de sua vida e de seu tempo; é ver com ele o que jamais teríamos visto. Pois a grande arte é fazer ver. (RIBON, 1991, p.11)

O que a arte produzida no Labverde nos faria ver? Que aproximações e distanciamentos encontrados entre os mais diversos trabalhos munidos de variadas linguagens? Como se dá a *poiesis* da arte na natureza experienciada no Labverde?

Investigaremos neste segundo capítulo as motivações e as inspirações artísticas comuns e díspares entre os artistas que não buscam uma única resposta. Tais questões sugerem uma coletânea de apropriações e reverberações da arte na natureza e, vice versa, da natureza no acontecimento artístico através das experiências do Labverde.

² Ver capítulo 2.

2.1. Adaptação

É muita poesia que rola lá dentro e que é muito parecido com a nossa vida, com as relações que a gente tem com os outros, dentro da nossa sociedade. Enfim, me faz entender mais o ser humano enquanto espécie e como ele interage. (RAPPA, 2016, p. 169)

Figura 8: Adaptação



Fotografia de Fernanda Rappa

Fernanda Rappa é uma artista visual que atualmente vive em São Paulo. Se formou em Fotografia na escola Panamericana de Arte e Design e utiliza a fotografia como registro, suporte e composição na maioria de seus trabalhos.

A obra de Fernanda envolve muitas questões, mas um traço comum é a utilização da natureza como meio, ou mesmo como paisagem que sugere uma crítica ao modelo ambiental atual do Brasil e do mundo. Segundo a artista, que passou dois anos vivendo em Berlim e lá também realizou um trabalho (*Fähigkeiten*³), o deslocamento é parte motora de sua prática artística. Dentre os selecionados, aliás, somente ela e Rodrigo Braga já tinham ido até a Amazônia e conhecido parte do território.

Eu fui para Santarém (PA), fui para Alter, no Tapajós, e depois subi de barco até Manaus e fui para uma reserva no meio da floresta Mamirauá, que é um lugar tipo um hotel mas que tem uma relação muito forte com a pesquisa científica. (...) E

³ Série fotográfica de 2013 em que a artista faz o registro fotográfico de jardins – os chamados *Schrebergärten* – na Alemanha.

depois em Manaus eu fui visitar a reserva Ducke porque me interessa, na realidade. (RAPPA, 2016, p.167)

O seu trabalho no Labverde, *Adaptação*, é uma potente indagação que indica um comprometimento não só com a natureza, mas também com a cultura amazônica. Através de conversas com pessoas da região, a artista colhia relatos das pessoas que vivem no lugar e se interessou por um onde supostamente uma palmeira (da espécie *Socratea exorrhiza*) se moveria, ou seja, de fato, andaria pelo espaço.

Figura 9: *Socratea exorrhiza*



Fotografia de Fernanda Rappa

A paxiúba, nome pelo qual a palmeira é vulgarmente conhecida, é uma palmeira de grande porte presente da reserva Adolpho Ducke e também no Parque do Mindu. Segundo a

artista, os relatos relacionados ao deslocamento da planta divergiam com relação a razão para isso acontecer mas realmente havia uma crença baseada nessa hipótese.

Eu já tinha um negócio muito claro na minha cabeça do que eu queria fazer. Todo esse imaginário, ouvindo as histórias e cada um falava uma coisa. Alguns diziam que a palmeira andava, outros diziam que ela tinha mudado de lugar durante a noite e tudo isso me serviu como base para o trabalho. (RAPPA, 2016, p. 166)

O imaginário da região colaborou para a criação do trabalho. A Amazônia é além de biodiversidade também um espaço onde diversas culturas coexistem. São mais de “66 etnias, um número grande também de diferenças linguísticas, ou seja tipos de culturas, modo de vida e hierarquias sociais completamente diferentes” (FRAIJI, 2016, p.198).

Essa vasta enciclopédia de saberes advindos dos constantes deslocamentos da artista é parte do repertório que ela acessa para criar seus trabalhos. No caso de “Adaptação”, temos uma planta típica da vegetação da região, com suas raízes fixadas em solo amazônico, que caracterizariam o seu trabalho a partir de uma perspectiva *site-specific*. Isso, inclusive, se relacionaria com a redescoberta de pequenos lugares onde a cultura dominante não alcança, tal como sugere a arte produzida na Amazônia.

“Certainly, site-specific art can lead to the unearthing of repressed histories, help provide greater visibility to marginalized groups and issues, and initiate the re (dis)covery of ‘minor’ places so far ignored by the dominant culture.” (KWON, 2002, p. 53)

Ao tratar do mito da palmeira paxiúba, a artista entraria no terreno ignorado pela cultura dominante e sugere visibilidade a essas histórias esquecidas ou mesmo desconhecidas pelo resto do Brasil e do mundo. É um trabalho que lida não só com a arte, mas sugere um empoderamento de povos que necessitam de maior voz e representatividade na contemporaneidade.

“Adaptação” consiste em um aparato que remete a um projeto de metodologia científica de análise. A palmeira tem papel principal nessa composição uma vez que ela representa o objeto a ser investigado do ponto de vista científico. Porém, ao analisarmos como essa investigação foi empreendida aliada ao trabalho artístico e imagético da artista, temos não só fotografias da palmeira, questionários catalogados com relatos dos observadores (nesse caso, o público que visitou a exposição) ou caixas de madeiras montadas no meio da mata como pilares do trabalho, mas também a participação do público na obra, a interação da palmeira com o imaginário coletivo da região e a apropriação da cultura amazônica para o objeto artístico.

Figura 10: Caixa de observação da palmeira



Fotografia de Fernanda Rappa

“Adaptação” oferece “um conjunto de evidências constituído de informações gráficas, imagens e textos científicos que auxilia o observador a intuir sobre a hipótese da palmeira andar” (CATÁLOGO LABVERDE, 2013, p.41). Além disso, dispõe da montagem de um observatório através de caixas de madeira instaladas no Parque Mindu, que focam na palmeira enquanto objeto de pesquisa. Para aproximar ainda mais o trabalho com o método científico, Fernanda também dispõe fichas em branco onde se lia a pergunta: “Você acredita que a planta denominada *Socratea exorrhiza* (também conhecida como paxiúba, castiçal, baxiúba, zancona e bombom) pode realmente andar?”. Com as opções “sim” ou “não” o observador preenchia o porquê de suas conclusões.

O trabalho de Fernanda, assim como o de Livia Pasqual (Cinco espelhos), se desenvolve também a partir da interação do público com a instalação. Enquanto Livia utiliza cinco espelhos para refletir a luz, onde através da observação supostamente podemos verificar ou não a existência de diversas tonalidades de verde ao longo do dia, Fernanda faz o espectador parte de sua obra quando não só os possibilita observar o movimento da palmeira quando também colhe relatos sobre as observações individuais dos participantes. A artista, nesse sentido, quebraria a barreira de estranhamento da arte quando convida o observador a

ser parte do trabalho. Seria então o trabalho de Fernanda exibido em um parque no meio de Manaus para um público distante das obras de arte contemporânea? Ou estaria ele mais próximo da cultura local por inserir o público (moradores locais, pessoas que trabalham no Mindu, visitantes do parque) para participar com seu saber coletivo e com seu imaginário na composição da obra?

A liberdade dada ao público através da interação não só tátil e visual com as caixas de observação, mas também escrita, com os questionários a serem preenchidos evidenciaria a importância do público para a artista. A partir da percepção e imaginação dos observadores, a artista se insere no imaginário e portanto compartilha um saber local com aquele lugar. “As formigas carregam”, “suas raízes não saem do lugar”, “árvore sem raiz, ela não respira” ou simplesmente “porque a natureza é imprevisível” foram algumas das respostas encontradas nos questionários.

Figura 11: Questionários criados pela artista

The image shows two questionnaires side-by-side, both titled "HIPÓTESE DA ÁRVORE ERRANTE" and "QUESTIONÁRIO".

Left Questionnaire:

Question: "Você acredita que a planta denominada *Socratea exorrhiza* (também conhecida como paxiúba, castiçal, baxiúba, zancana e bombom) pode realmente andar?"

Response: SIM

Why? "as formigas carregam"

Name: Daymar

Age: _____

City of Birth: _____

Right Questionnaire:

Question: "Você acredita que a planta denominada *Socratea exorrhiza* (também conhecida como paxiúba, castiçal, baxiúba, zancana e bombom) pode realmente andar?"

Response: SIM NÃO

Why? "porque nem uma árvore tem poder de andar e se ela sair do lugar ela vai morrer por que árvore sem raiz ela não respira e se ela não respira ela não consegue respirar"

Name: Paulo Junior Carvalho

Age: 16

City of Birth: Manaus AM

Fonte: Fernanda Rappa

Ao conhecer a obra de Fernanda Rappa, também chama a atenção o direcionamento de seus trabalhos para questões emergentes – desmatamento, individualismo, crise ambiental – mas também sua conexão com saberes locais e comunidades diversas – como por exemplo o *Fähigkeiten*. Além disso, é possível reconhecer também uma relação com a ciência, com a

biologia, com a taxonomia e com o próprio método científico, presente não só em seu trabalho no Labverde.

Eu na realidade queria ter feito biologia na faculdade, biologia marinha, para ser mais específica. Mas na época não dava, quem vai ser biólogo? Então as biológicas sempre me interessaram muito e eu sempre estudei porque eu gosto. Sempre tive interesse na questão da natureza no Brasil mesmo. E quando eu comecei mais a desenvolver o meu trabalho de arte eu não tinha como desvincular uma coisa da outra, porque a minha pesquisa era sempre muito em cima de ciência, muito evolução, neo-darwinismo, sociobiologia. (RAPPA, 2016, p. 166)

Figura 12: Material científico do trabalho



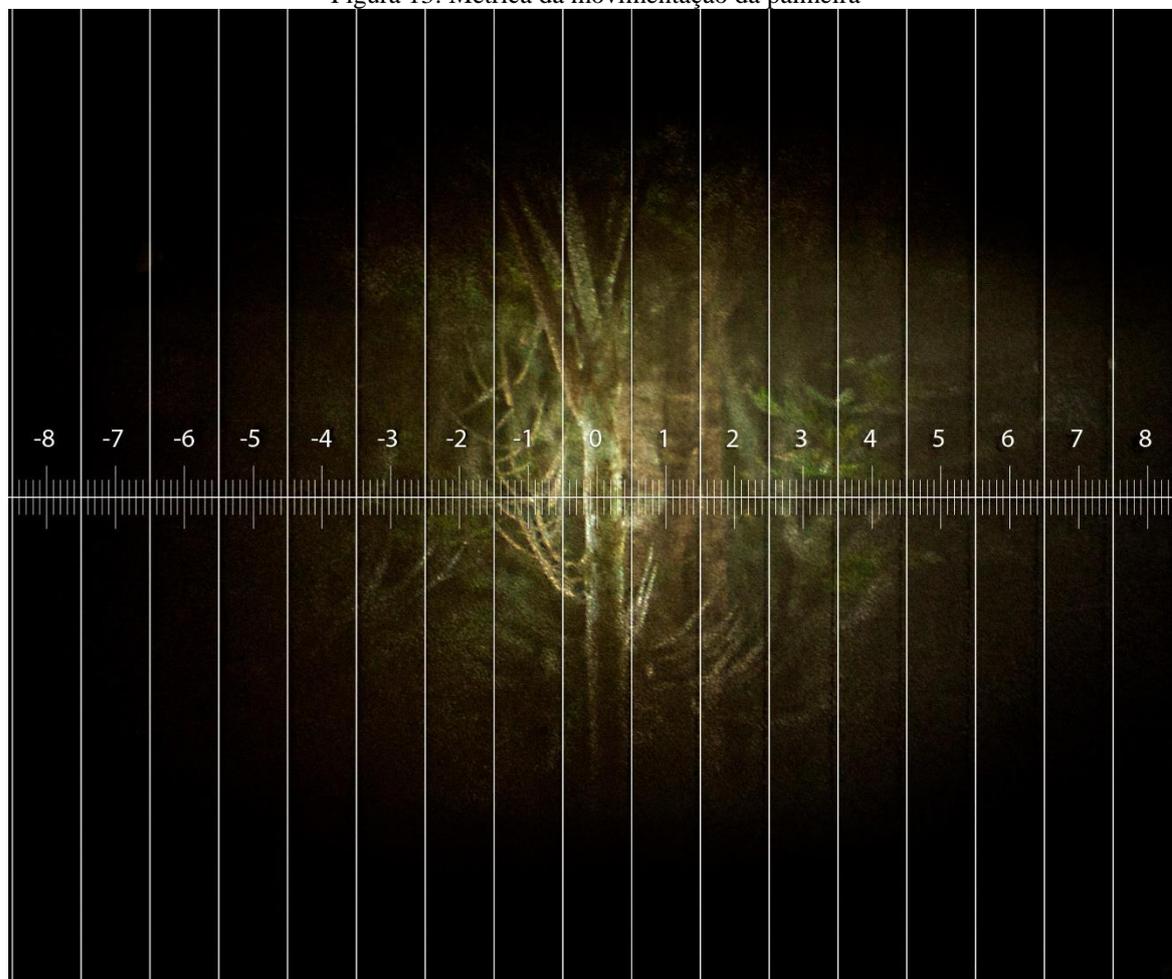
Fontografia de Fernanda Rappa

A biologia, no caso da artista, pode ser entendida também como um suporte para a criação de seus trabalhos, uma vez que ela se apropriaria de elementos comuns a uma investigação científica para criar em sua obra também uma crítica ao modelo tecnicista, científico e tecnológico presente em nossa sociedade atual. É interessante notar que isso sugere uma dicotomia interessante porque enquanto a ciência no século XXI é regida pela investigação, análise e catalogação da natureza através do método científico para sua própria validação, a artista utiliza essa ferramenta como forma de retomar a natureza manifestada em culturas locais, comunidades de fronteira onde o saber local sugere o conhecimento principal. Antes de entrar na era da técnica e dos objetos, muito antes de haver hipóteses científicas

para fenômenos naturais, era dessa forma que os povos primitivos se conectavam ao lugar onde viviam e explicavam os acontecimentos; a crença popular, lendas, imaginário local eram o que norteava o conhecimento em épocas remotas.

A partir disso, temos todo um aparato que compõe a obra da artista que nos transportaria para o imaginário da Amazônia não só através de imagens mas também a partir do saber local e do relato escrito de quem observou a palmeira. A paxiúba, inclusive, pode ser percebida como a essência do trabalho, e a constatação ou não-constatação de seu movimento pelo público facilitaria sua relação no encontro com a arte contemporânea, uma vez que a artista dá ao observador o poder de constatação da hipótese do movimento da planta.

Figura 13: Métrica da movimentação da palmeira



Fotografia de Fernanda Rappa

O trabalho de Fernanda, então, sugere um saber não só proveniente do artista, mas também daqueles que interagem com a obra. “Adaptação” estaria assim, através desse consciente do observador, nessa caso encarado até mesmo com o um consciente coletivo do

imaginário da Amazônia, transpondo também a quarta barreira da arte, quando usa do público para compor a obra?

Nós também encontramos colaborações que quebram a “quarta barreira” da criatividade artística, transformando expectadores em participantes. Isso inclui espaços organizados pelo artista (...) bem como formas mais diretas de participação em planejamento, implementação e coleta de dados. (KESTER, 2010, p 1, tradução nossa)

A recolha de dados a partir das impressões dos participantes, preenchidos nos questionários disponíveis para quem observava a palmeira sugere também uma transformação dos observadores em participantes, diminuindo a distância entre arte e natureza, apropriando a realidade amazônica para dentro do universo da arte contemporânea. Sem dúvida, indica uma reapropriação sutil da natureza através da arte onde os observadores também seriam convidados a entrar nesse universo ambiental.

2.2. Cinco espelhos

Eu sempre penso onde eu quero ir, qual situação eu quero experimentar. Eu acho que é maravilhoso para o artista quando ele se coloca na posição de abandonar seu lugar comum e se colocar em uma situação para pensar um trabalho. Não é uma colônia de férias. (PASCAL, 2016, p.184)

Figura 14 : Cinco espelhos



Fotografia de Lívia Pascal

Lívia Pascal é uma artista de Caxias do Sul que vive e trabalha em Porto Alegre. De todos os participantes, sem dúvida, foi a que chegou a Amazônia vinda do ponto mais distante do Brasil.

Foi a minha primeira vez no norte, em geral. O meu limite era a Bahia. É longe, tem que pegar dois aviões, não era assim “vou pegar um avião para a Bahia”, era um planejamento porque tem que parar em São Paulo sempre. (PASCAL, 2016, p.178)

Assim como Felipe Cidade, Lívia se deslocou pela primeira vez em direção ao Amazonas com destino a Manaus. A artista inclusive coloca isso em sua entrevista, como acontece um estranhamento, quase que um desafio, em se propor um trabalho para ser produzido e exposto em um local estrangeiro como a Amazônia, onde ela nunca havia ido, ocupando talvez o lugar de quem conhece a região e poderia estar alterando de forma “legítima” aquela paisagem. Tal percepção sugere uma relação com o artista desterritorializado que discutiremos no capítulo 3 e levanta questionamentos na própria artista: Até que ponto “isso aqui é uma coisa de forasteira? É o Vik Muniz falando do Brasil, sabe? Ou estou fazendo uma coisa que é interessante mesmo?” (PASCAL, 2016, p.182)

O trabalho de Lívia, intitulado Midori no catálogo do Labverde, utiliza de cinco espelhos para direcionar a luz do sol na paisagem e a partir disso perceber as diversas nuances de verde presentes na floresta. Essas estruturas, na realidade, não são realmente compostas de espelhos, mas de papel refletor que rebate a luz incidida para onde estiverem direcionados.

Figura 15: Proposta enviada ao Labverde



Fotografia de Lívia Pascal

A instalação dispõe de cinco tripés da altura de uma pessoa de estatura média situados em uma clareira no parque do Mindu. Segundo a artista, originalmente ele foi pensado para ser montado na reserva mas depois de conhecer a floresta, e também de a exposição ter se transferido para o parque, nota-se que seria de difícil realização dentro da mata fechada. Em parte porque o acesso a mata é complicado, e também porque era preciso achar uma clareira no meio da mata para a montagem, uma vez que ele depende da incidência da luz direta, coisa que em alguns pontos da Amazônia, devido ao tamanho das árvores e sua vegetação, não se encontra dentro da floresta.

E também exigia isso, era muito difícil achar uma clareira porque é muito denso aquilo lá, e eu cheguei e me dei conta: “Meu Deus, isso nunca vai funcionar”. Porque não tem entrada de sol, e eu vou ter que levantar isso aqui muito alto e ninguém vai ver. Ou eu vou ter que encontrar um respirinho. Então foi naquela dobrinha do Parque do Mindu. É um parque normal, tinha uma passeiozinho e ele ficava num recuo, numa curva num passeio. O passeio fazia uma curva e tinha uma pequena clareira. (PASCAL, 2016, p.180)

Figura 16: Cinco espelhos (2)



Fotografia de Roumen Koynov

O fato de realizar o trabalho no Parque do Mindu, aliás, foi algo que a artista colocou como um ponto de melhoria no Labverde.

Lívia se diferenciaria dos outros participantes devido a forma como lida com a arte, já que trabalha como fotógrafa e não vive da venda de suas obras. A artista possui um

background no audiovisual, sua formação, e portanto trabalha tanto com fotografia como com vídeo.

“Cinco espelhos” brinca com o olhar e com a exposição de luz ao usar da reflexão, um fenômeno físico, para gerar novas cores e significâncias nas folhagens amazônicas. Lívia joga com a percepção dos observadores quando altera a luminosidade da paisagem e portanto modificaria o que se vê e o que permanece encoberto. Ao considerarmos que cada pessoa vê algo diferente, e que a percepção de cada um nunca é a mesma dado um determinado referencial, os reflexos dos espelhos sugerem meios de encurtar distâncias perceptuais entre dois indivíduos onde através de uma pluralidade de tons e cores, e de acordo com o posicionamento do observador, do sol e dos espelhos carregariam sua obra com movimento.

O conceito de que não existem duas pessoas que vejam exatamente a mesma coisa quando utilizam os olhos de modo ativo numa situação natural deixa algumas pessoas estarecidas, porque fica implícito que nem todos os homens se relacionam com o mundo ao seu redor da mesma forma. (HALL, 2005, p. 84)

Dessa maneira, o trabalho de Lívia adentraria na fronteira da percepção e inauguraria um novo olhar sobre a paisagem amazônica. Ao considerarmos se o trabalho fosse executado dentro da mata, nos depararíamos com uma infinidade de desdobramentos que penetrações distintas de luz poderiam executar em áreas densas de floresta, por exemplo. Que criaturas viriam a luz sob essa nova ótica dentro da floresta? Que cores ainda se encontram por ser descobertas no meio natural?

Figura 17: Cinco espelhos (3)



Fotografia de Roumen Koynov

Mas não é só da física da luz que Livia se apropria. Cinco espelhos também indica a apropriação do tempo, variável crucial no sentido da observação de sua obra em ação. Além disso, também depende das próprias forças da natureza para existir, para se manifestar quando a partir da previsão do tempo é que se verificam as diferentes intensidades de luz que incidem na mata.

Eu acho que funcionou e eu só me ressinto de não ter ficado lá para ver ele várias vezes funcionando, porque ele me parecia um soco na cara de luz mesmo. Eu queria ver como em dia nublado ele não ia funcionar, acho que isso podia ser legal também. Quando estava encoberto, ele ia entrar e sair e no dia da montagem ele estava assim. E era uma coisa bonita também, porque era rápido de se ver, esse entrar e sair da luz, senão tu tinha que ficar ali observando. É um tempo de observação que exige 50 minutos para ficar ali vendo a luz entrar e sair, portanto tem que escolher muito bem quem é o seu espectador. Mas quando o tempo é encoberto ele é instantâneo e machuca o olho mesmo. (PASCAL, 2016, p.180)

Nesse sentido, a paisagem alterada por Livia através de seus espelhos seria transformada nesse híbrido entre tempo e espaço. Para se compreender o espaço onde essas novas luzes incidiriam seria preciso contar com o fator do tempo, para juntos ressignificarem uma nova paisagem, um acontecer que seria gerador de novas apropriações do visível. Seu trabalho, portanto, anunciaria através das mudanças de luminosidade alterações não só na natureza visível, como também na natureza profunda.

Figura 18: Cinco espelhos visto de trás



Fotografia de Roumen Koynov

Fica evidente a natureza contemplativa de Cinco Espelhos. Poética do existir que manipularia o visível e o invisível, a obra sugere uma profundidade não só no campo visual, mas na manipulação da nossa visão da floresta. Ao iluminar pontos chave, a artista direciona o nosso olhar para a natureza, a mata, o verde, elementos constitutivos da paisagem amazônica que a cidade lutaria para afastar.

Figura 19: Livia direcionando um espelho



Fotografia de Roumen Koynov

Geraria portanto um diálogo potente entre o direcionamento do campo visual para o que está ali mas que nem sempre se vê, tal como Manaus se comportaria em sua negação da floresta, convivendo com ela mas na tentativa de se distanciar visualmente daquilo, a partir do concreto e asfalto da metrópole.

O trabalho de Livia tem muito de percepção e possibilitaria uma reflexão acerca do que nós podemos ver e perceber através do estímulo visual. Estenderia, nesse sentido, o conceito de realidade que temos contato no cotidiano para o ambiente da floresta, onde tempo e espaço são outros, onde a percepção seria tão intensificada a ponto de se tornar inesgotável.

...assim, a percepção de uma coisa relativa à sua posição no espaço, à proximidade das que a circulam, a cada um dos infinitos pontos de vista que posso adotar em relação a ela: para minha percepção, sua realidade é inesgotável. (RIBON, 1991, p. 115)

A artista descreve sua experiência na floresta como “uma grande aventura”, como geradora de novos significados e sentidos para o seu trabalho. A residência, nesse contexto,

tomaria o papel então de realidade inesgotável frente ao infinitos pontos de vista que podemos adotar em relação a ela. Ofereceria um imenso repertório não só visual, mas também sensitivo onde o artista poderia visualizar e pensar sua criação.

De acordo com Livia, que depois do Labverde viajou para a Islândia para participar de outra residência, “se cresce muito como indivíduo e é uma espécie de se pensar o trabalho, talvez mais do que realizar o trabalho. É bem uma imersão de se pensar o trabalho.” (PASCAL, 2016, p.184). A artista levou toda a estrutura dos “Cinco Espelhos” para realizar em um *iceberg* o jogo de luz e reflexão executado na Amazônia, onde a estrutura teve de ser repensada para funcionar em um lugar com condições tão diferentes do Brasil.

Figura 20: Livia estruturando o trabalho



Fotografia de Roumen Koynov

Esse acontecimento indica que seu trabalho, assim como o de Fernanda Rappa, por exemplo, possui características *site-specific* em sua construção. Ao mover a obra de arte fora de seu contexto ambiental, *site*, seu significado também se altera e sua forma, constituição e estrutura, nesse caso específico, precisaram ser reavaliadas para dar sentido à composição naquele novo ambiente. Como um “reconhecimento da sua impermanência não fixada, para ser vivido como uma situação fugaz e que não se repete” (KWON, 2002, p. 24, tradução nossa), Livia Pasqual explora as inconstâncias da natureza enquanto descobriria significados intrínsecos de sua própria obra ao se deslocar para fazer arte.

2.3. Proteção feita pelo Homem, para proteger a natureza do Homem

“O ato de ‘embrulhar’ as coisas é um ato egoísta, ou é um ato generoso?” (CIDADE, 2013, p. 3)

Figura 21: Proteção feita pelo homem, para proteger a natureza do Homem



Fotografia de Felipe Cidade

O trabalho realizado por Felipe Cidade intitulado “Proteção feita pelo Homem, para proteger a Natureza do Homem” constitui um dos motivos da exposição ter sido realizada no Parque do Mindu e não diretamente na Reserva Adolpho Ducke. Segundo o próprio artista, a antiga diretora da reserva achou que a árvore iria morrer se o trabalho fosse realizado na floresta e portanto todos os outros trabalhos foram movidos em conjunto para o Parque do Mindu.

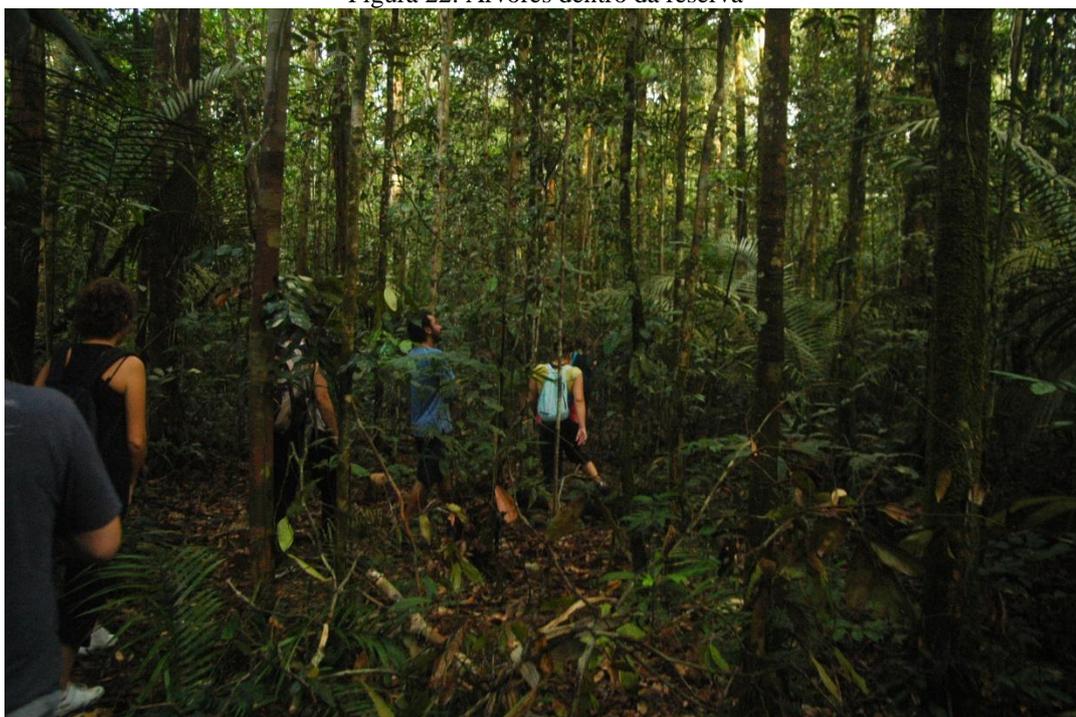
A estrutura da instalação consiste, nas palavras do próprio artista, “em uma estrutura que transita as linguagens de *site-specific* e *land art*” (CIDADE, 2013, p. 2). Assim, é possível pensar que a sua natureza *site-specific* seja devido à utilização do objeto árvore, componente importante da floresta e devidamente presente nesse tipo de vegetação, mas também *site-specific* porque se comunica com a realidade do desmatamento presente na Amazônia, se tornando *site-specific* para aquele determinado lugar enquanto crítica e indagação de qual é o papel do homem na natureza atualmente. Seria o papel de destruidor, de transformador, ou seria o homem mais um ser que coexiste naquele ecossistema e a sua intervenção destruidora, transformadora, na verdade é o próprio desvelar da natureza?

Land art já sugere uma natureza *site-specific*, como vimos no capítulo anterior através de Miwon Kwon. A floresta seria considerada não como um espaço comum da arte, mas um dos lugares em que a arte pode ocupar. Através da origem do Labverde, que propõe intervenções artísticas na floresta, os trabalhos propostos seguiram por essa óptica de se inserirem no meio natural, e portanto, no caso de Felipe Cidade, intervindo no que seria um símbolo da floresta, a árvore.

Nesse sentido, o *site* da arte começa a divergir do espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica regride como o elemento primário da concepção de um *site*. (KWON, 2002, p. 19, tradução nossa)

Dessa forma, o ambiente onde os trabalhos em um primeiro momento seriam executados, sugere a escolha do elemento árvore e mais uma vez reforça a ideia de *site-specific*. O primeiro elemento para a concepção do trabalho seria a árvore, e isso é o que define o local onde foi exposto. O artista explicou que a sua ideia inicial era fazer a instalação no meio da floresta, mas que uma vez lá, dentro da reserva Adolpho Ducke, se mostrou impossível de realizar “porque o problema da estrutura é que se tivesse muita árvore próxima ia ser quase impossível levanta-la” (CIDADE, 2016, p.161).

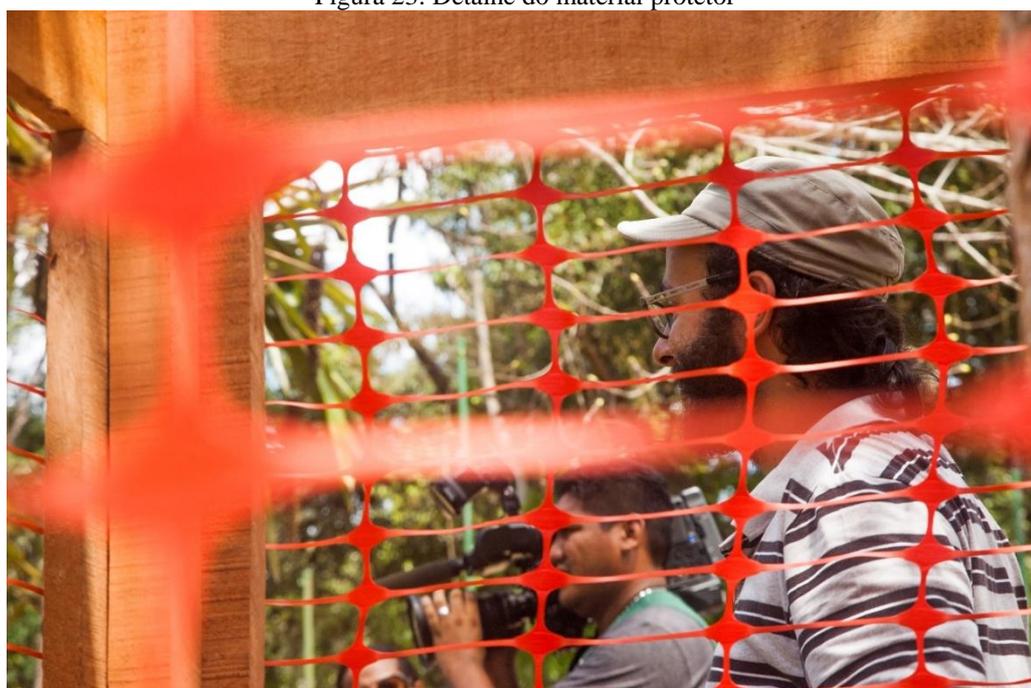
Figura 22: Árvores dentro da reserva



Fotografia de Felipe Cidade

A estrutura, em sua descrição física, é formada por madeira e plástico que revestem a árvore de forma que qualquer toque ou aproximação seja evitada. As madeiras utilizadas são tábuas de no mínimo 1,5 metros de largura por 8 metros de altura, e ao fim foi utilizado um plástico laranja em forma de rede comumente usado no isolamento de áreas para circulação de pedestres ou demarcação de construções civis.

Figura 23: Detalhe do material protetor



Fotografia de Felipe Cidade

Assim, levantar madeiras de 8 metros para se fazer uma estrutura em volta de uma única árvore se mostrou bastante complicado face à organização da floresta, onde o espaçamento entre as árvores não permite a articulação das tábuas de madeira de mais de 8 metros de altura.

A instalação é uma proteção feita pelo homem, isto é, construída por ele, com materiais extraídos da natureza para protegê-la desse homem, que também destrói, derruba e desmata. Na segunda parte do título, se empreendermos uma análise semântica simples, é ainda possível levantarmos uma terceira colocação onde não só se protege a natureza – quase uma entidade, nesse caso – do ser humano, homem; como também podemos entender que a proteção é feita para a natureza do homem, natureza essa comum a todos os seres vivos e portanto pertencente também ao homem. O nome, em si, funciona como um leque de possibilidades de onde podemos extrair variados sentidos que nos fazem questionar o papel do artista com a natureza no contemporâneo.

O trabalho foi pensado da perspectiva de um morador da região sudeste com relação à Amazônia, território ainda desconhecido para o artista. Tanto que “no desenho a estrutura inteira fecha a árvore, porém no projeto realizado, os galhos passam pela estruturas porque não tinha como dobrá-los, ou empurrar para dentro.” (CIDADE, 2016, p.161)

Figura 24: Esboço enviado ao Labverde



Fotografia de Felipe Cidade

Esse não conhecimento prévio da floresta é algo comum a quem nunca pisou na Amazônia. O mesmo fato foi relatado diversas vezes por outros artistas. Livia Pasqual até questiona se não seria uma afronta àquela cultura e região o fato de artistas de tão longe proporem trabalhos em um lugar onde nunca estiveram, onde só se teria uma ideia imaginada do que realmente é. Isso nos sugere uma aproximação com, por exemplo, Hélio Oiticica, quando o artista sobe a favela da Mangueira e se depara com outra realidade, um outro Brasil que lá embaixo do morro não se tem acesso e cria os parangolés. Esse choque poderia ser o homem correndo para a savana⁴, encarado como o desbravamento do homem urbano nos múltiplos Brasis que compõem o nosso país.

O Brasil, por ser um país riquíssimo não só em biodiversidade mas também em território, criaria margem para empreender uma relação entre o homem civilizado do sudeste brasileiro, urbano e industrializado, que retomaria as suas origens, redescobriria a sua terra, voltaria para a selva para conhecer realmente o lugar onde vive. Como em décadas anteriores, quando artistas brasileiros estudavam arte na Europa para retornar ao Brasil e redescobrir a sua terra, estariam na contemporaneidade os artistas brasileiros, viventes no lugar urbano, na selva de pedra fazendo esse movimento de retorno à terra, a floresta, ao desconhecido dentro do seu próprio país?

O próprio artista, na descrição do seu projeto, coloca em questão se o ato de embrulhar uma árvore seria um ato egoísta ou um ato protetor. Até onde a intenção protetora valida uma intervenção segregadora mesmo que seja para a continuação e o desenvolvimento da árvore? Afinal de contas, nas grandes cidades, quando se planta uma muda é comum vermos uma cerca na planta com arame, ou mesmo madeira, para garantir a sustentação e proteção contra choques até que ela se torne uma árvore. O argumento é de proteção, mas será que isso acontece na prática?

⁴ VAZ, Guilherme. O homem correndo na savana. 2003. In. MANATA, Franz. Guilherme Vaz. Uma Fração do Infinito. Rio de Janeiro: EXST, 2016. (p. 260)

Figura 25: Pequena estrutura protetora da planta na cidade



Fotografia de Felipe Cidade

Assim como políticas seriam realizadas a todo o momento para a proteção e conservação do meio ambiente por políticos quase que totalmente dissociados do que representa um bioma de floresta tropical para biólogos, ecólogos e cientistas, seria a obra de Felipe Cidade mais uma manifestação distanciada e dissociada do real contexto da natureza, de forma egoísta, como cita o próprio artista? Ou será que é realmente uma tentativa legítima de proteção de uma planta que advém de quem conhece e vivencia no seu dia-a-dia essa proteção enjaulada, engaiolada e segregada?

As grandes cidades no Brasil atualmente lidam diariamente com a “proteção” com o uso de grades, portas eletrônicas e câmeras que vigiam e cercam o território de determinadas pessoas. Isso é evidente principalmente em condomínios de luxo e prédios residenciais em áreas urbanas onde o poder aquisitivo é superior. Ao subir uma favela, por exemplo, nos deparamos com casas sem grades, portas abertas durante todo o dia e vizinhos que se conhecem, interagem e se comunicam diariamente. Dessa forma, assim como podemos questionar do que as pessoas em condomínios de luxo estão se protegendo, ou mais especificamente, de quem, podemos nos indagar do que a instalação do Felipe protege a árvore? De quem? E além, por quê? Novamente se esbarra no *egoísta* e no *generoso* tratados por Cidade.

A sua obra pode ser encarada como ressignificante enquanto *container*⁵ - que contém algo que define o lugar. O conteúdo daquele recipiente dá significado ao lugar e é a partir desse ponto que a sua obra gera significados e ganha força. No caso do trabalho do Labverde, as grades redefinem o que é uma árvore, seriam quase que um recipiente isolante e protetor que transforma o natural em algo importante a ser protegido, quiçá santificado, precioso. A natureza é ressignificada através da *mimesis* com a cidade, através da grade e do tamanho grandioso da estrutura, mas também a partir da redefinição do lugar quando a árvore é um elemento destacado que precisa ser preservado, principalmente por causa do homem, construtor inclusive da estrutura protetora.

Figura 26: Tamanho da instalação em comparação a uma pessoa



Fotografia de Felipe Cidade

Predador e presa se alternariam na natureza, e assim como no trabalho de Felipe Cidade, é o homem que deveria temer a árvore ou é a árvore que deveria temer o homem?

⁵ Nesse caso, o *container* de Aristóteles, citado anteriormente sob as perspectivas de lugar propostas por Edward Casey que veremos mais a fundo no capítulo a seguir.

Estaríamos nós a protegendo por conta de um instinto egoísta de sobrevivência ou por generosidade com uma outra espécie?

Tais questionamentos movem a nossa discussão e não pretendem desvendar o propósito do artista, mas são importantes porque geram pontos de tensão onde é possível discutir onde e como se dá a arte na natureza hoje, dentro do Brasil.

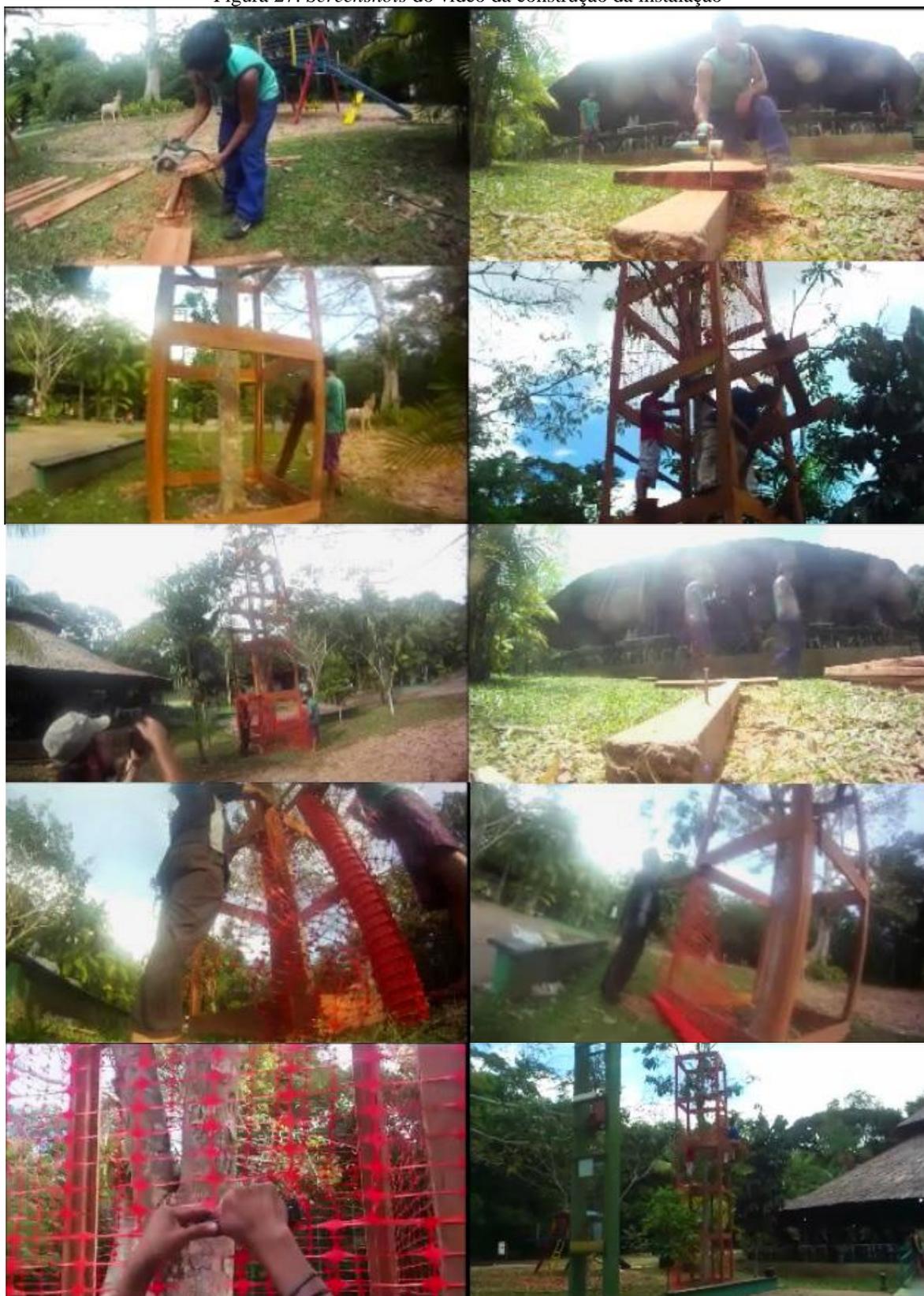
Outro ponto importante a ser abordado com relação ao trabalho de Felipe Cidade diz respeito à estrutura proposta no projeto, que devido à sua escala e dimensão não pôde ser montada somente por uma pessoa. Inclusive, o próprio artista concebeu a ideia mas não participou na montagem em si. Uma equipe de construtores locais de Manaus foi contratada para realizar a construção da estrutura.

“E em dois dias e meio montaram tudo e não me deixaram bater um prego. Um trabalho fino, profissionalismo incrível, trabalhando do meio dia às cinco da tarde, num ritmo incrível, fizeram o que eu não acreditava que iam conseguir fazer. Eu tenho o vídeo do marking of desse trabalho porque não me deixavam fazer nada, então só me restou registrar.” (CIDADE, 2016, p.160)

O registro foi todo realizado por fotos – muitas delas compõem também a presente dissertação - e um vídeo⁶ que mostra como tudo foi construído. É interessante porque ao ser questionado sobre ter o seu trabalho montado exclusivamente por outras pessoas o artista demonstrou estar de acordo com a forma como tudo correu e como foi executado.

⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/68986588>.

Figura 27: Screenshots do vídeo da construção da instalação



Fotografia de Felipe Cidade

Até onde a “Proteção feita pelo homem, para proteger a natureza do homem” é uma instalação crítica sobre a nossa manipulação da natureza? Através das fotos é possível

constatar o seu tamanho aumentado, o que se destaca dentre o tamanho dos outros trabalhos, sugerindo talvez uma semelhança com a noção clássica de escultura, prostrada em um local de destaque, vertical, como um monumento. Seria o trabalho de Felipe uma crítica ou uma constatação da manipulação do homem na natureza? O local onde a instalação foi exposta nos permite traçar um paralelo entre o trabalho de Felipe Cidade no Labverde com o conceito de campo ampliado de Rosalind Krauss, onde Felipe Cidade intervém em um espaço construído pela arquitetura – Parque do Mindu – e dispõe de elementos da natureza para construir uma instalação nessa não-paisagem, criticando o uso da própria natureza e convocando uma ampliação do campo, saindo do território da escultura formal, do museu, da instituição transformando o espaço em paisagem, não-arquitetura.

Assim como vários artistas no fim da década de 60 quebraram com o conceito da escultura modernista⁷, tendo seus trabalhos fora das condições de classificação existentes na época, estaria Felipe quebrando com o conceito de instalação ao utilizar materiais oriundos da própria origem que deseja proteger, a natureza?

2.4. Sem Título

Fico com um pouco de angústia agora em ter tempo para me isolar de novo, se eu precisar. Porque às vezes eu acho que é o único meio, a única forma de acontecer. Porque enquanto eu estou na cidade, eu estou sendo demandado e não consigo criar o tempo e o espaço na cabeça para receber o mundo com mais sensibilidade e criar de novo, entende? Então precisa às vezes de uma ruptura. (BRAGA, 2015, p.196)

⁷ “Parece bastante claro que a permissão (ou pressão) para pensar a ampliação desse campo foi sentida por vários artistas mais ou menos ao mesmo tempo, entre os anos de 1968 e 1970. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, um depois do outro, assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podem ser descritas como modernistas. Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo.” (KRAUSS, 1979, p. 135)

Figura 28: Trabalho Sem Título



Fotografia de Lílian Fraiji

O trabalho “Sem título” de Rodrigo Braga para o Labverde constitui o único projeto que foi realizado a partir de elementos exclusivos da floresta Amazônica. A partir da leitura dos projetos inscritos pelos participantes, temos o trabalho de Rodrigo, um dos poucos que já conhecia a Amazônia, como uma proposta aberta de intervenção na floresta. Apesar de desde o início o artista ter a intenção de realizar algo que envolvesse as folhagens da Arácea juntamente com o peixe tambaqui, só a partir do início da residência de fato é que o projeto tomou forma e foi traçado um cronograma de produção.

Apropriando-se de elementos presentes na reserva ele cria composições visuais que transformariam a paisagem; sem utilizar nenhum elemento criado pelo homem, tendo a fotografia como linguagem, registra encontros improváveis presentes na natureza. Nesse sentido, a sua obra sugere também esse encontro do artista com a natureza, tornando ele próprio primeiro criador daquela nova paisagem.

Figura 29: Trabalho Sem Título (2)



Fotografia de Rodrigo Braga

Em uma substituição dos dispositivos de sinalização do parque pelas fotos construídas por Rodrigo, seu trabalho exposto no Parque do Mindu se espalhava como alternativa impressa para uma interpretação da arte, onde a partir de coincidências presentes nos padrões variados da natureza levanta questões construtivas e destrutivas sobre as relações que se estabelecem na floresta. Seu trabalho dialogaria diretamente com conformações dentro da fauna e flora da região, onde a partir de aproximações gráficas entre a folhagem de uma Arácea e um peixe tambaqui o artista cria novos tecidos naturais/artificiais.

A figura do peixe, segundo o artista, foi escolhida porque é algo característico do estado do Amazonas. Enquanto em seu trabalho no sertão⁸ o artista criou apropriações com o boi, fazia sentido que no Amazonas, estado rico em rios e água, se utilizasse o peixe como parte da composição do trabalho.

Então a partir das andanças no Rio Negro eu fui identificando os peixes, fui nas feiras, fui conversar com pescadores, e aí foi trazendo pra mim também esses elementos pra rearrumá-los, reagrupá-los, formular novas situações a partir desses elementos, assim foi que entrou mais os peixes locais como o Tambaqui. (BRAGA, 2015, p. 190)

⁸ Série de fotografias “Desejo Eremita”, de 2009.

Figura 30: Trabalho Sem Título (3)



Fotografia de Rodrigo Braga

A obra de Rodrigo sugere porosidades entre laboratório e natureza. O artista é filho de biólogos e manauara de nascença, e apesar de ter vivido um longo tempo no Recife, atualmente reside no Rio de Janeiro. De 2010 para 2011 já tinha se deslocado para a Amazônia por várias vezes realizando períodos de imersão – uma dessas imersões durou cinco meses – onde ia sozinho para o meio da mata vivenciar o ambiente da floresta. Segundo ele, essas situações de isolamento serviriam para criar situações onde o artista abria suas sensibilidades para esse novo lugar.

Eu cheguei a conhecer algumas pessoas da pousada em que eu me hospedei, ou na própria comunidade mesmo, através do barqueiro, que me levava para os locais. Eu cheguei a dormir numa casa de ribeirinhos, no alto do Rio Negro; cheguei a visitar um foragido da justiça, que é mantido isolado. São situações e oportunidades que você vai lidando e isso acontece comigo não só na Amazônia, todos os lugares que eu visito. (BRAGA, 2015, p. 192)

Seria esse deslocamento uma forma do artista se inserir em situações fora do comum? Se desterritorializar para então criar? Isso sugere que o lugar seria uma das forças motrizes para a inspiração do artista, e que no caso da Amazônia, implica também o tecer de encontros sociais e ambientais que potencializariam o fazer artístico. Se pensarmos em um lugar em constante transformação tal como a floresta, poderíamos então traçar um paralelo entre o trabalho de Rodrigo e as relações de poder existentes na natureza. Os animais

caçariam uns aos outros enquanto insetos se alimentariam de outros insetos, plantas; temos a todo tempo um conjunto de relações que estão em constante mudança dentro da floresta.

Figura 31: Trabalho Sem Título (4)



Fotografia de Lílian Fraiji

A natureza, com todos os seus movimentos constantes de relações acontecendo nos mais variados níveis biológicos e geográficos, sugere uma fonte de inspiração quase infinita para quem se dispõe a observá-la.

A natureza não se contenta com doar ao artista aquilo que será uma parte de seu poder. Repertório de signos, ela oferece um sistema universal de referências suscetíveis de ser compreendidas por todos; esse primeiro vocabulário de formas, cores e energia é o mesmo em todos os lugares: em toda parte existem um céu e nuvens, regatos e campinas, montanhas e vales; por toda parte existem luz e sombra, auroras e crepúsculos; e como os homens sempre investiram-nas de seus desejos e temores, nostalgias e esperanças, angústias e alegrias, essas formas eternamente suscetíveis de carregar esquemas afetivos e existenciais, são retomadas por todo artista como matérias simbólicas; ainda melhor, através de um mundo todavia novo e outro, falam a todos os homens e, tornando-os mais próximos de si mesmos e da natureza, ao mesmo tempo, fazem com que sintam seu secreto parentesco com uma natureza que a cultura tende a ocultar. (RIBON, 1991, p. 91)

O artista contemporâneo se apropriaria então da floresta, palco também de esquemas afetivos e existenciais, de presença encarnada em mutualismos diversos para se aproximar desse novo mundo amazônico. Rodrigo, nessa direção, faria um recorte de tempo onde através do isolamento e distanciamento do espaço urbano conseguiria atingir um momento de

observação onde apreende o ambiental, o relacional e o estético em um hibridismo artístico que joga com o natural e não esteticamente construído contido na Amazônia.

Essas *mimésis*, essas aparências de formas da natureza são muito recorrentes, não só na folha e no peixe mas várias outras. Foi observação. Quando eu parto para fazer um trabalho, é muito sobre observação: andanças, caminhadas e a coisa vai sendo construída a partir do que eu vou vendo, experiências que eu vou tendo, inclusive muito do que eu ouço das histórias que me contam, eu acabo entrando um pouco na cultura local. Não só o meio ambiente, mas a cultura local. (BRAGA, 2015, p. 191)

Dessa forma, até onde se limitaria o ambiente do artista, nesse caso? Qual é o limite das afetações causadas pela relação artista-natureza quando elas transpassam o nível biológico e adentram no nível social e cultural da Amazônia? Como o artista desterritorializado entra nesse novo ambiente, e não só, na cultural local?

O artista utiliza a folha da Arácea perfurada por insetos e animais, devorada pela ação da natureza, como tecido que recobre o tambaqui, peixe também perfurado pela ação humana, colocados à venda na feira do Manaus Moderno. Aqui, notamos como o trabalho apesar de utilizar elementos presentes na floresta, se comunicaria também com o cenário urbano e com a cidade, já que o artista apropria-se de um peixe que ele compra no próprio mercado, dentro da metrópole e transporta isso para dentro da reserva, quase que o “devolvendo” ao seu habitat natural. Além disso, é possível levantarmos interessantes dicotomias entre fauna e flora, devorar e construir, movimento e morte, conteúdo e *container*.

Figura 32: Rodrigo Braga montando o trabalho



Fotografia de Lílian Fraiji

Casey, quando analisa o ato da criação que procederia o caos⁹, nos apresenta um lugar onde haveria a coexistência entre conteúdo e *container*, um espaço ocupado definido pelo termo “região”.

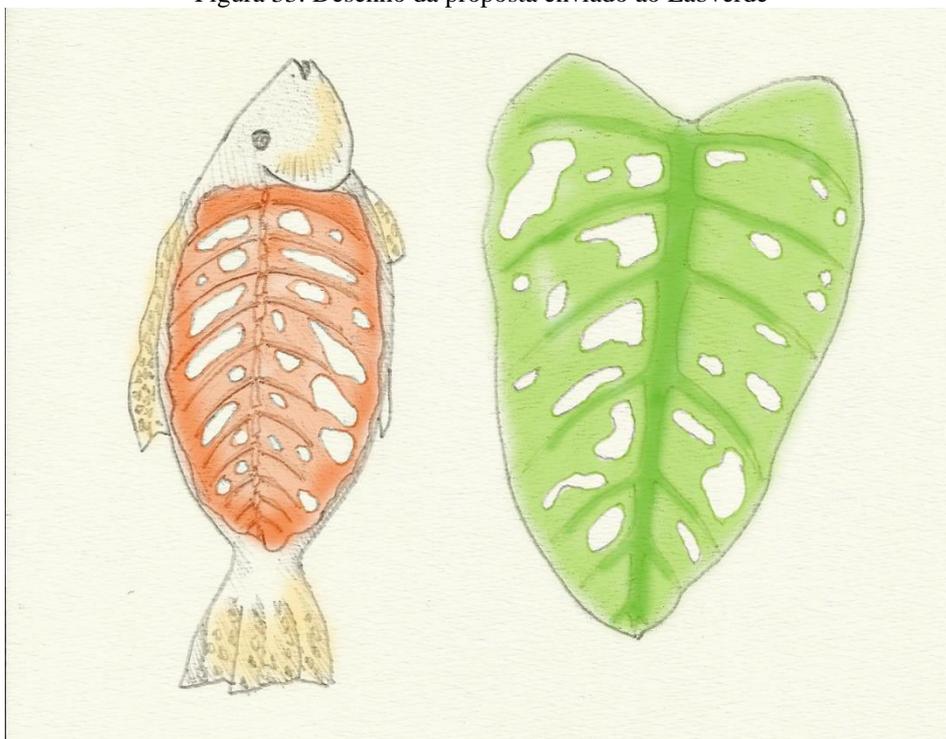
Um região não é só uma condição formal de possibilidade. É um substantivo lugar-de-ocupação. *Chōra*, traduzido tanto como “região” como “espaço” por Cornford, conota espaço ocupado, por exemplo, um campo cheio de colheitas ou um quarto repleto de coisas. Uma região inclui tanto o *container* quanto o conteúdo. (CASEY, 1997, p. 34, tradução nossa)

Seria então o trabalho de Rodrigo Braga uma região, onde o peixe contém a folha, mas a folha em seus furos contém a carne do peixe, como denomina Casey? Esse espaço ocupado, híbrido e simbiótico entre dois organismos da natureza, seria gerador de um lugar-de-ocupação da arte na natureza?

Animal e folha, dois seres que em certa altura estavam vivos, depois de mortos se encontrariam dentro da terra da floresta para se transformarem em uma nova região, uma nova composição (ou decomposição?) de seus tecidos que formam um único híbrido, a partir das partes ausentes de si próprios.

Então eu quis simplesmente pegar a folha carcomida pelos insetos e o peixe, também devorado pelo homem e fazer essa sobreposição aqui. Os dois, como eu chamo de "Mortalha Mútua". Como se um, também, fosse o lençol sobre o outro, um amparo. Deixa de ser uma coisa. (BRAGA, 2015, p. 191)

Figura 33: Desenho da proposta enviado ao Labverde



Fotografia de Rodrigo Braga

⁹ Caos enquanto momento anterior à criação, como abordado no capítulo 2.

Ausência e presença, aliás, seria outra dualidade que caracterizaria o trabalho de Rodrigo não só por ser uma folha com pedaços faltantes, ou metade de um peixe, mas porque ao mesmo tempo que teríamos a presença dessa composição haveria também a ausência de fato do objeto fotografado. O objeto que foi criado, esse híbrido, a partir do momento em que foi transposto para o papel fotográfico, para a sua nova forma - gráfica, deixou de existir fisicamente. As folhas provavelmente foram devolvidas para a mata, e os peixes dados de comida a outros peixes.

São retalhos, né? Ou seja, é o que o homem não come. Isso aqui já é de trato de peixe então já é resto mesmo. Este aqui, certamente os jacarés e as piranhas comeram. (BRAGA, 2015, p. 190)

Esse ato de devolver o peixe morto à água, dando de comer a outros animais, sugere também a continuidade e transformação que seriam características da natureza, mais uma *mimesis* quase que involuntária do artista para com a floresta. Além disso, já que o trabalho é uma intervenção efêmera, o registro pela fotografia foi também uma forma encontrada pelo artista de manter o objeto em exposição levando em consideração a utilização de materiais que posteriormente entrariam em decomposição.

Mas estaria o trabalho do Rodrigo, a partir da *mimesis* presente na natureza, direcionando o olhar do observador para o seu próprio habitat? Sobre as suas próprias relações com o meio ambiente? Que desdobramentos a “Mortalha Mútua” de Rodrigo reverberaria na arte contemporânea realizada na Amazônia?

Rodrigo Braga, tal como observado, possui uma conexão anterior com Manaus, com a Amazônia. Pensando nisso, e na busca pela descoberta do que significa ser manauara, a sua obra indica uma preocupação para além do estético, alcançando esferas socioambientais onde, a partir de relações estabelecidas no espaço de transformação o artista se encontraria, e além, encontraria também a arte.

Passei dentro da barriga da minha mãe, nós fomos nas cidades que eles foram quando eram casados. Então eu comecei a frequentar a Amazônia mais fortemente, porque o meu interesse não era só reconstituir uma questão familiar, era também isso, porque eu sempre soube que eu era manauara mas sem saber o que é “ser” direito. Mas ao mesmo tempo o fato de ser manauara constituiu um pouco da minha ideia de origem, do que eu era e etc. Até porque eu ouvi os relatos dos meus pais, as fotografias em casa, essa coisa toda. Então, eu comecei a transitar por lá por esse interesse da família, e ao mesmo tempo, pela região, pela natureza mesmo, pela paisagem que eu queria conhecer. (BRAGA, 2015, p. 189)

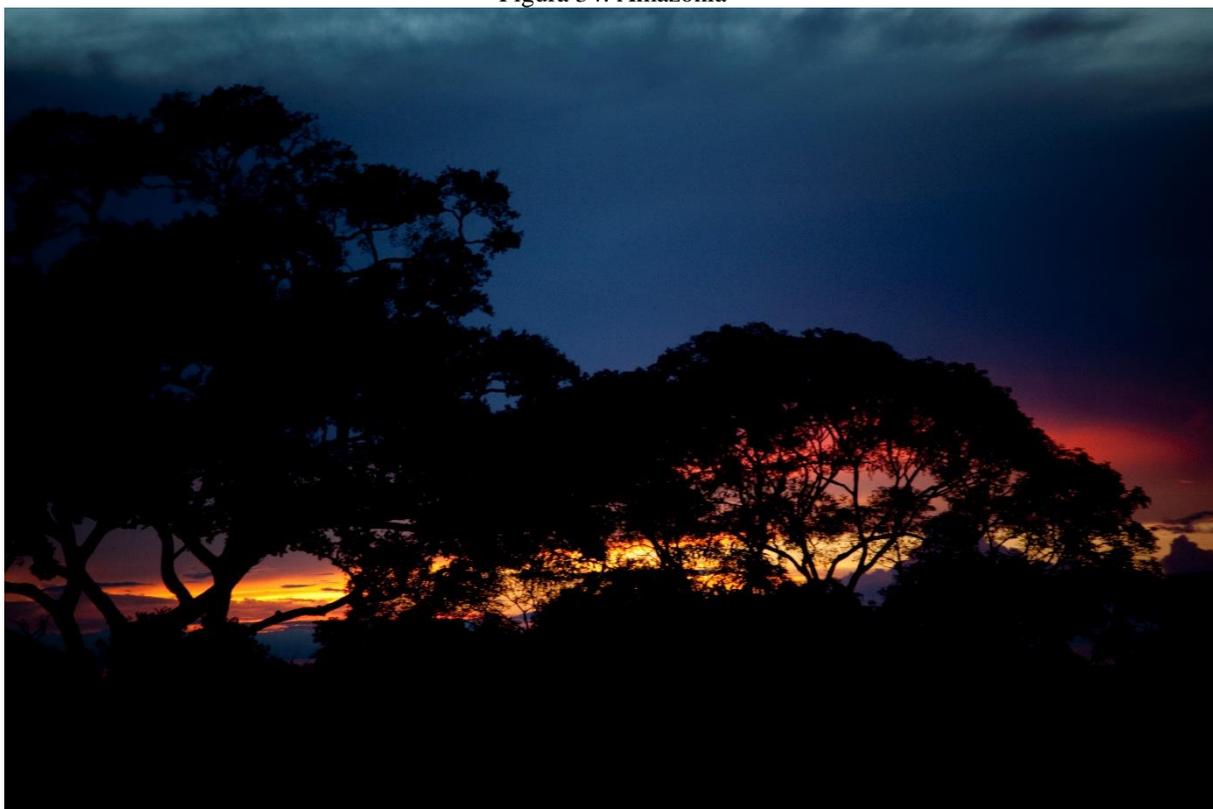
Tais desdobramentos fariam parte do artista residente que experiencia a desterritorialização em seu próprio habitat? Temos como exemplo Rodrigo, onde até mesmo

oriundo do próprio lugar, Manaus, empreende uma busca na natureza que alcance também as suas origens. Como definir o lugar do artista em residência enquanto espaço múltiplo de territorialização, no seu pertencer ao território geográfico, mas também de uma desterritorialização, no seu estranhamento com a diversidade socioambiental e cultural que a Amazônia é capaz de abrigar?

3. Residir enquanto floresta

A floresta é impressionante, eu acho, para qualquer pessoa que vá lá. Você andar pela floresta secundária e de repente entrar na floresta primária, que em teoria não foi tão destruída assim pelos homens, e você dá de cara com uma árvore que é praticamente uma entidade viva ali de não sei quantos anos, é muito forte. Acho que não tem nem como colocar em palavras. É só uma sensação da pequenez do ser humano e ao mesmo tempo do poder de destruição que a gente tem. (RAPP, 2016, p.168)

Figura 34: Amazônia



Fotografia de Lílian Fraiji

Tratar do espaço sob as mais diversas ópticas pode ser considerado tanto uma tarefa desafiadora quanto leviana. Encontrar um denominador comum que dê conta de todos os significados possíveis que a conformação espaço-lugar venha a ter é trabalho árduo e complexo. Para tanto, é necessário ter parcimônia na hora de empreender uma análise crítica de percepção sobre lugar, local, espaço e habitat.

Nós, seres humanos, somos conhecidos por ter a incrível capacidade de nos adaptarmos às condições mais adversas e aos ambientes mais inóspitos mesmo quando tudo parece estar contra o nosso favor. Somos uma espécie que aprendeu a racionar logicamente e portanto dispõe de capacidades de locomoção que desafiam a física enquanto estuda, investiga e analisa outras espécies em busca de aerodinâmica, estabilidade, distribuição de peso e velocidade para nossos projetos. Deixamos de viver uma natureza nômade para nos fixarmos e

expandirmos nossos territórios, reproduzirmos nossa espécie e por conseguinte, nos desenvolvermos socialmente e culturalmente com o intuito de sobreviver. A analogia é tênue mas mesmo como seres pensantes ainda temos instintos tão primitivos quanto animais, apesar das cidades, selvas de pedra; apesar dos arranha-céus, árvores de concreto; apesar de nossas rodovias, trilhas desbravadoras.

Enquanto a nossa sociedade se desenvolve, dentro do sistema capitalista, a partir de uma revolução tecnológica que quiçá ainda está ocorrendo, enquanto parte de um mundo globalizado pela internet e pela troca rápida de informações, é uma incógnita o custo disso tudo. Nossos mares, nossas florestas, nossos campos, nosso ar, mas também nossas cidades, nossa política, nossa cultura, meros contornos que delimitam territórios ainda por construir, ainda por explorar sem uma definição exata do limite do conquistar.

Os territórios hoje conquistados, delimitados através de fronteiras (físicas ou não) criam uma “configuração territorial que é cada vez mais o resultado de uma produção histórica e tende a uma negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada.” (SANTOS, 2009, p, 62) A exemplo disso, quando falamos de Amazônia, temos em mente Manaus, metrópole polo industrial do país, vizinha direta da maior floresta tropical do mundo. A cidade, assim como a floresta, é constituída por diversas camadas, sua população advém em sua maioria dos povos indígenas e comunidades ribeirinhas que viviam ali desde antes da fundação de Manaus. A floresta, não só resiste bravamente aos desmatamentos e queimadas, o que eu considero uma visão romântica de muitos ambientalistas, como também incomoda, quase em um contra fluxo de forças entre homem e natureza onde ela tentaria a todo tempo “engolir” a cidade, tomar o que é seu originalmente.

Mas em compensação eles tem um medo muito grande também. Então ninguém gosta de árvore dentro de casa, porque a árvore pode cair e quebrar o telhado. A cidade é muito pouco arborizada, podia ser muito mais, porque tem esse medo da árvore cair. Enfim, é uma relação muito estranha. Então, ao mesmo tempo eles gostam muito e tem muito orgulho, ao mesmo tempo eles tem um medo, querem ser vistos ou tentar se distanciar o máximo da floresta. (BACCARO, 2016, p.148)

Analisar a floresta sem considerar Manaus seria como analisar a Baía de Guanabara sem considerar o Rio de Janeiro. Pensar em um projeto como Labverde, que reuniu artistas para conhecer e realizar trabalhos artísticos em parte do estado do Amazonas tanto no espaço natural – Amazônia – quanto no espaço construído – Manaus faz parte da dicotomia do Amazonas para uma dimensão muito ampliada de como abordar o artista residente nesses dois universos tão diferentes e ao mesmo tempo complementares. Assim, a partir de um ponto de vista onde cidade

e floresta conviveriam, mas também competiriam, nesse capítulo será realizado um aprofundamento do Labverde no sentido da cidade, da floresta e por fim, através do artista residente que habitou esses dois universos enquanto a residência ocorria.

3.1. Selva de pedra

Falar de Amazônia no estado do Amazonas aponta a necessidade de considerarmos a convivência da floresta com a capital Manaus. Cidade fronteira, com forte crescimento horizontal e em constante embate com a floresta, Manaus impressiona.

Figura 35: Manaus



Fotografia da autora

Quando visitei a cidade eram meados de janeiro, e meu maior medo era o calor que supostamente seria insuportável naquela época. A diferença já começa no aeroporto. As fisionomias antes mescladas mais entre brancos e negros dá lugar a outras aparências. A estatura muda, o corpo, a cor da pele e o formato dos olhos. Por mais que a cidade tente se afastar da sua origem de povos nativos do nosso país, a visão não engana e os traços indígenas estão por toda parte.

Eu, assim como os artistas, não imaginava uma cidade cheia de verde e subdesenvolvida. Já sabia por relatos de outras pessoas que estiveram lá que Manaus era uma

cidade desenvolvida, com grandes avenidas, viadutos, *shopping centers*, supermercados e trânsito, como toda grande cidade brasileira.

Eu sabia que era uma cidade grande, eu não vim para cá imaginando que era uma floresta com onça passando na rua. Eu sabia que era uma cidade grande, que tinha problemas de estrutura, toda cidade grande no Brasil é assim. Toda cidade grande, acima de 1,5 milhão de habitantes aqui no Brasil começa a ter esses problemas de mobilidade, de um monte de coisas. Quando cheguei aqui eu achei meio chocante. Por exemplo, eu sabia que ia ser quente, mas é só quando você chega aqui que você sente o clima mesmo. Então eu imaginava que o pessoal ia ter inúmeras tecnologias inovadoras para lidar com o calor, para deixar a casa mais agradável. E cheguei aqui e vi que não tinha nada disso, que o jeito de deixar a casa mais agradável é botar uma janela minúscula e um ar condicionado no talo. Portanto isso me deixou um pouco decepcionado. (BACCARO, 2016, p.147)

Ao conhecer Manaus para realizar uma pesquisa sobre um projeto que envolveu arte e natureza, visitei também o INPA que realiza pesquisas na Reserva Adolpho Ducke.

Figura 36: Entrada do INPA em Manaus



Fotografia da autora

Além disso, conheci algumas comunidades ribeirinhas e uma tribo indígena sob a forma de um programa turístico em um barco que passava o dia todo circulando pelo rio Negro, fazendo diversas paradas em lugares chave para termos contato com a cultura amazônica – tudo sempre do ponto de vista do turista, visitante. É importante destacar que durante o tempo que

estive lá, enquanto pesquisadora ou não, fui tratada como turista e uma pessoa de fora, alguém que estava lá para conhecer as belezas do lugar e experimentar as comidas típicas da região.

Foram interessantes os momentos passados lá porque serviram tanto para formar uma opinião acerca do que é Manaus e do que é a Amazônia, e para além, a floresta, mas também tive a oportunidade de ter contato e conversar com pessoas que vivem lá, ou seja, experimentam a realidade diária do lugar. Vesti tanto a carapuça da artista/pesquisadora quanto da turista/viajante. Aproveitei esses momentos para conversar com o taxista, com o capitão do barco que estávamos, com uma amiga que tinha se mudado para lá há pouco tempo para trabalhar na gerência de um *shopping center*, com outros turistas, com funcionários do INPA, com os habitantes que estavam no mesmo transporte público que eu, com o garçom. Enfim, eu tentei ao máximo viver a experiência do local sob diversas óticas, e aprender tudo que estivesse ao meu alcance sobre a realidade de Manaus, o que era a Amazônia, como era a floresta.

É curioso notar as diferenças de opiniões e impressões ao longo do caminho. Os turistas que do sudeste possuíam pouca noção geográfica e histórica da Amazônia, muito provavelmente porque esse conhecimento não chegaria a nós senão pelos estudos no colégio. Exceto no caso de um biólogo, antropólogo ou geógrafo, qualquer dado e conhecimento acerca da região amazônica só alcança até aquele momento, o que aponta uma gradativa substituição pelo imaginário coletivo e pelo que se vê na televisão. No fim, seria uma visão “globo repórter” das maravilhas que estariam lá. Isso sugere que a poética por trás disso, da experiência enquanto potência do encontro, do acontecer da natureza tende a permanecer somente no imaginário. Talvez venha daí a potência da floresta, da biodiversidade e da natureza que nos moveria enquanto seres habitantes do planeta Terra.

Antes de ir para lá, também consultei o meu próprio imaginário e as minhas expectativas. Sabia que era longe, que o clima era quente e abafado, que as pessoas tinham traços indígenas e que Manaus era considerada um polo industrial forte no país. Era de se esperar uma metrópole já com uma estrutura voltada para o turismo, visto que a Amazônia é um dos destinos mais procurados no Brasil por viajantes internacionais interessados em natureza. Quanto a floresta, inundavam imagens de árvores gigantes, milenares, milhares de pássaros e animais, tribos indígenas, muita água e claro, muitos peixes. É curioso pensar como que os livros e a televisão seriam os responsáveis por uma outra imagem do que realmente é, indicando uma experiência quase de desencantamento quando nos deparamos com a realidade nua e crua.

Geograficamente, 63% dos territórios da floresta amazônica se estendem também entre outros oito estados brasileiros (além do Amazonas): Acre, Amapá, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins, Mato Grosso e Maranhão. Além disso, não só no Brasil, mas a floresta alcança também Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. A maior parte da população demonstra conhecimento de dados da floresta e da bacia amazônica, tal como sabem o nome de cada peixe, cada canto de pássaro e animal que por ali circula. Todos os que trabalham com bens e serviços falam com muito orgulho não só da cidade como da Floresta Amazônica.

Dessa forma, ao realizar as entrevistas com os participantes do Labverde, impressionou-me o fato de que as novas gerações amazônicas, que vivem efetivamente na cidade, cada vez mais negam a floresta e o conhecimento advindo dela. Me espantei com o relato de Fernanda Rappa acerca dos adolescentes indígenas que cometem suicídio bem como ao problema com as comunidades ribeirinhas.

Porque os indígenas eu acho que tem um trabalho sendo feito com eles, para eles entenderem o valor daquilo e acho que eles mesmo sabem o valor da floresta, apesar de ter um alto índice de suicídio de adolescentes. Isso ninguém fala muito mas é altíssimo o índice de suicídio de adolescentes indígenas. Quando eles se deparam com o mundo não querem mais fazer parte disso. E do mesmo jeito que esses adolescentes estão nesse limbo, também estão muitas comunidades ribeirinhas. Quando você conversa com os pais e os avós eles falam que as crianças tem uma coisa de negação da floresta mesmo. Não comem mais os frutos da floresta, querem comer coisas mais industrializadas, falam que não são tatu, que não vão comer porque não são bichos, não são índios. Eles tem uma negação forte. (RAPPA, 2016, p.167)

Pensar em Manaus, uma cidade fronteira com a selva amazônica, que tira todos seus recursos dali e que desconsidera e nega a floresta, não sabe lidar com o crescimento das plantas e dos animais, não sabe controlar a poluição e o desmatamento levanta o questionamento de até que ponto nós, conterrâneos brasileiros distantes, podemos discutir e pensar em pontos de melhoria na situação atual. A impotência diante desses problemas não indica um impedimento, sugerindo que o conhecimento deve ser buscado para pelo menos se discutir novas formas de atuar nessas regiões de margem, tais como Manaus. A partir da discussão é que se poderia gerar uma troca, e a partir da troca é quando se realizaria a ação, a tomada de decisão e o empoderamento. Grande parte desse problema é porque “no caso da Amazônia, perduram imagens obsoletas sobre sua realidade, verdadeiros mitos, que dificultam a tomada de decisão nas políticas públicas, complicadas também por fortes conflitos de interesses quanto ao uso do território regional (BECKER, 2009, p. 145)”. Se fala muito sobre a Amazônia, o povo brasileiro tem orgulho de possuir esse território, sabemos que é um coração verde no mundo mas ainda é uma área considerada isolada, que não participaria ativamente (econômico e politicamente

falando) dos números efetivos do país. Enquanto área de fronteira, esse espaço pode e deve ser considerado gerador de novas realidades onde há a esperança de mudança desse cenário atual. O presente trabalho, por si só, pode ser encarado como uma das armas nessa luta pela difusão do conhecimento acerca da Amazônia.

Manaus possui uma grande concentração industrial devido aos incentivos do Estado a partir de 1967 com a criação da Zona Franca de Manaus, com o objetivo de impulsionar o desenvolvimento econômico da Amazônia Ocidental. Isso se torna evidente ao analisarmos o crescimento populacional da região, e Manaus é hoje “a capital da grande fronteira amazônica, que está situada no contato entre o corredor de circulação noroeste e as extensões florestais (tanto da Amazônia brasileira como da Sul-americana) (BECKER, 2009, p. 155)”. A população estimada da cidade atualmente ronda os 2 milhões de habitantes¹ e muito do que se lê ou se vê enquanto turista ainda estaria distante da realidade de quem vive na cidade. Não fazer parte do cotidiano da cidade afastaria o observador dos problemas efetivos de Manaus e indica a cegueira em que nós, pertencentes à parte mais economicamente e culturalmente ativa, estaríamos mergulhados mediante as regiões de margem. A realidade do turista é outra. A cidade parece maravilhosa quando nos locomovemos somente por táxi, comemos em restaurantes e dormimos no hotel. Nada disso transmite uma noção real do que se passa com quem habita verdadeiramente o local até conversar com pessoas de lá, que sofreriam com essa realidade diariamente.

Atualmente, portanto, a floresta amazônica se encontra num estado de fronteira com as cidades à sua volta. Apesar de “imensa a sua potencialidade não só em florestas mas em disponibilidade de águas, a que se somam os recursos minerais (BECKER, 2009, p. 155)” a infraestrutura da região ainda pode ser considerada modesta e retrógrada. Segundo informações das entrevistas, é ínfima a taxa de saneamento básico na cidade de Manaus.

Eu acho que não chega a 15% com tratamento de esgoto, então todo o resto ou é esgoto a céu aberto direto na rua – quando eu falo na rua às vezes é num igarapé, às vezes não, às vezes é na sarjeta mesmo, escorre – ou é igual na minha casa que é uma fossa. Eu brinco com os meus alunos que a gente mora em cima de um mar de merda, porque é isso. Todo mundo aqui, a maioria esmagadora, ou tem fossa ou é esgoto a céu aberto, direto no igarapé ou na rua mesmo, o que é ruim. (BACCARO, 2016, p.150)

A preocupação com o depósito de lixo e dejetos nos rios e igarapés é pouco presente, uma vez que também não haveria um interesse em informar a população e desenvolver uma

¹ Dados obtidos em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=130260>.

cultura de preservação. Interesses privados ultrapassam os interesses de ordem cultural e de educação, e infelizmente esse tipo de política sinaliza um problema não só em Manaus, mas por todo o país. “É impossível, hoje, mais do que nunca, compreender o que se passa num lugar e, conseqüentemente, conceber e implementar políticas públicas adequadas, sem considerar os interesses e as ações conflituosas das diferentes escalas geográficas (BECKER, 2009, p. 21).” O interesse do estado em investigar as políticas territorialistas e também coronelistas em Manaus iria até onde começaria o interesse privado na região, uma vez que o capital é o que alimenta as indústrias e o turismo, que por sua vez paga o que o povo consome e onde ele vive.

É irônico saber também que o abastecimento de água em Manaus carece de estrutura e não tem uma configuração regular. Assim como coloca Fabrício Baccaro,

E a outra coisa ruim aqui é a água. Pode parecer piada, mas é. A maior parte da cidade não recebe água constante, todo dia, e não é porque falta, óbvio, aqui não falta água. Nós estamos do lado do maior rio do mundo, e a água do Rio Negro é usada para abastecer a cidade. Logo eles pegam a água, tratam e abastecem a cidade. Não é falta d'água, é má gestão. A minha casa falta água todo dia. A gente não percebe porque tem a caixa d'água, mas ela só enche de noite e de tarde, de manhã não. Então óbvio, não falta porque a gente não vai gastar uma caixa d'água inteira de manhã mas não precisava acontecer isso. Mas são essas coisas que me deixam meio intrigado. É falta de planejamento mesmo. (BACCARO, 2016, p.150)

a má gestão dos recursos que a cidade dispõe, graças à sua posição geográfica e contato direto com uma das maiores fontes de biodiversidade do mundo, impediriam que a população tenha acesso a uma estrutura de qualidade que compõe as necessidades básicas de qualquer indivíduo que vive na cidade. Como causas prováveis temos o crescimento acelerado e sem planejamento que Manaus sofreu nos últimos anos desde que teve o *boom* da imigração a partir dos anos 60. A falta de investimento em recursos de base para a população figura um espelho de como são feitas as políticas na região norte do país.

Na Amazônia não há falta de recursos em água doce. Como é sabido, a bacia Amazônica contém a mais extensa rede hidrográfica do planeta, com um total de 6.925.000 quilômetros quadrados desde suas nascentes nos Andes até sua foz no Atlântico. Abrange territórios de sete-países sul-americanos, mas 63% estão localizados no Brasil; grande parte das cabeceiras dos formadores do Amazonas situam-se fora do país, mas não há maiores tensões com os países vizinhos; não existe o problema de “explosão” demográfica, nem no Brasil, onde as taxas de crescimento caíram nas últimas décadas, nem na Amazônia, onde se reduziu a imigração e o crescimento vegetativo não é de assustar; tampouco há na região desperdício de água com a irrigação; à semelhança do que ocorre no Brasil como um todo, existem, contudo, problemas ambientais e de saneamento nas cidades, cujo rápido crescimento nas últimas décadas não foi acompanhado pela implantação da infraestrutura necessária. (BECKER, 2009, p. 43)

O próprio Parque do Mindu, onde foi realizada a exposição dos trabalhos desenvolvidos durante o Labverde denuncia a situação abandonada que rios e igarapés sofrem na cidade.

Figura 37: Parque do Mindu



Fotografia de Tereza Cidade

Segundo relatos dos que trabalham no local, o rio que percorre o parque já está completamente poluído e isso afeta não só os peixes e outros animais que estão na água como toda a fauna e flora da região.

Você vê que todos os rios já estão poluídos, o próprio rio dentro do Parque do Mindu, que foi onde a gente fez a exposição, era puro esgoto num parque que está aberto à visitação. Você vai lá e tem uns jacarés gordos que se alimentam de lixo, que ficam tomando sol em ilhas de lixo. O rio antes de passar pelo parque passa por cinco comunidades, cinco favelas e a galera joga tudo no rio e vem descendo. É um problema e eles não conseguem controlar, porque mesmo que eles façam uma barragem ali em cima o negócio entope. Enfim, é um problema de planejamento urbano mesmo. Eles ao contar acham normal, é isso, os rios todos são poluídos lá, os córregos também. Assim como São Paulo também é tudo poluído, é que lá você acha que vão ter uma relação diferente com a natureza e não tem também. (RAPPA, 2016, p.168)

Figura 38: Igarapé do Parque do Mindu (2013)



Fonte: TripAdvisor

Isso é extremamente preocupante se levarmos em consideração que Manaus é um foco importante de atração para toda área por conta dos rios que abastecem a região, e além disso, é a cidade que possui as melhores condições de navegabilidade em território brasileiro. Isso mostra o descaso das políticas públicas que poderiam começar de forma simples, como com a conscientização da população e educação ambiental. Se percebe uma negligência das instituições governamentais para com o meio-ambiente e com a cidade de Manaus. Mas será que separar a cidade da floresta no âmbito das políticas ambientais e sustentáveis faria sentido? Estariam a floresta e a cidade conectadas de tal forma que elas só coexistem porque necessitam da cooperação uma da outra?

Como colocou Fabrício Baccaro quando relatou o seu primeiro contato com a cidade e a sua expectativa inicial, era de se esperar que uma cidade que sofre com o calor já tivesse desenvolvido tecnologias avançadas para lidar com o problema, muito além do ar-condicionado. Assim como a urbanização e a concretagem desenfreadas estariam desconectadas do fator da temperatura dentro do urbano, permanece essa dicotomia de Manaus: cidade de concreto, subdesenvolvida ecologicamente, quase sem a presença de árvores que no

entanto é a cidade fronteira com a Amazônia, uma das maiores fontes de biodiversidade do mundo, rica em água, fauna e flora.

É preciso considerar e analisar de forma ponderada não só como a natureza convive com Manaus, mas também como Manaus convive com a natureza. A forte migração que a cidade teve, as muitas indústrias que ela possui e a economia intensa de bens, serviços e produtos presentes na metrópole também molda a forma como o homem encararia a floresta, como ele perceberia a Amazônia. “Quando, através do trabalho, o homem exerce ação sobre a natureza, isto é, sobre o meio, ele muda a si mesmo, sua natureza íntima, ao mesmo tempo em que modifica a natureza externa (SANTOS, 2009, p. 78).” Refletir sobre o papel do indivíduo enquanto cidadão de Manaus, cidade fronteira com a floresta sugere uma inevitabilidade em estabelecer uma relação amigável e menos predadora com a floresta. Seria o Labverde parte desse processo? Conscientizar o indivíduo de que essa coexistência é possível, fornecendo ferramentas para esse entendimento seria um dos pontos-chaves para se alterar a realidade do povo manauara para com sua cidade e para com a Amazônia como um todo.

E um último ponto importante para se abordar com relação a Manaus é o cenário artístico-cultural presente na região, que também dialoga com a questão das redes proposta por Milton Santos. Nesse caso, o Brasil se manifestaria como um espaço múltiplo, portanto diferenciado, o que sugere que as redes que se formam pelo país seriam igualmente heterogêneas.

E onde as redes existem, elas não são uniformes. Num mesmo subespaço, há uma superposição de redes, que inclui redes principais e redes afluentes ou tributárias, constelações de pontos e traçados de linhas. Levando em conta seu aproveitamento social, registram-se desigualdades no uso e é diverso o papel dos agentes no processo de controle e de regulação de seu funcionamento. (SANTOS, 2009, p. 268)

O cenário-artístico do Amazonas, nesse sentido, seria uma rede ainda inexpressiva se levarmos em consideração a inserção, por exemplo, no sudeste do país tanto na produção quanto comercialização de arte.

Durante o Labverde, numa proposta multidisciplinar em que se levou em conta não somente os artistas trazidos de fora, mas também dentro de uma preocupação com o cenário artístico-cultural da cidade, foi realizada uma reunião com o coletivo Difusão² para apresentar

² O coletivo Difusão atua desde 2006 na cidade de Manaus visando a produção de arte e difusão da cultura, e além disso viabiliza e organiza oficinas, workshops, seminários e grupos de estudos que se relacionam com a produção artística da cidade.

os projetos selecionados da residência artística e realizar o intercâmbio cultural entre os artistas de diversas partes do país.

Figura 39: Reunião com o coletivo Difusão



Fontografia de Lílian Fraiji

Essa reunião, realizada no dia 13 de junho, foi abordada com os participantes do Labverde nas entrevistas e mostrou uma gama de opiniões e divergências de impressões que me auxiliou a ter uma impressão melhor do que acontece com a arte de Manaus. Houve quem dissesse que a experiência foi muito rica, quem dissesse que se sentiu muito mal, quem dissesse que o começo foi difícil mas depois a discussão gerou uma troca de experiência significativa.

O primeiro foi esse momento que nós fizemos com o coletivo Difusão, onde sentamos lá no centro com os artistas para tentar chamar os artistas locais e todos falarem, e aí alguns apareceram e a gente conversou. Os artistas de fora apresentaram os projetos, os daqui também. Houve muito ciúme, alguns artistas que são muito enciumados porque aqui eles não tem oportunidade. Imagine, eu peguei um dinheiro federal para trabalhar aqui e não teve nenhum artista local, e isso foi uma coisa chata. Eu queria que tivesse mas eu não podia passar por cima da seleção. Houve esse conflito mas foi interessante pela troca de experiência. (FRAIJI, 2015, p.133)

Uma das hipóteses para justificar as reações sentidas na reunião é o fato de a cena artística em Manaus não seria muito desenvolvida, no sentido de que ela não estaria no mesmo compasso que o restante do cenário da arte contemporânea no Brasil, que corresponde principalmente ao eixo sudeste-sul do país. O nordeste só agora começaria a aparecer de forma concisa no cenário nacional, e como denota Felipe Cidade

O crescimento do norte e nordeste é recente, graças ao Lula que o norte e nordeste começaram a crescer. Foram feitas mais de 20 universidades lá e o crescimento foi incrivelmente abundante, Na nossa cultura o nordestino era o folgado que não fazia nada. Não tem como a gente querer lidar com ele de uma forma contemporânea porque na própria cultura do brasileiro ele o excluía... (CIDADE, 2016, p. 159)

as políticas de fomento à cultura e inclusão traçaram um novo cenário para regiões antes esquecidas no país, tal como a região nordeste. A criação de universidades que discutem o conhecimento tanto de cultura quanto de arte, e por conseguinte fomentam não só a pesquisa como a produção artística, pode também ser levantado como um fator diferencial que ainda não alcançou Manaus.

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 brancos não só representam uma concentração de renda como de investimentos em cultura em suas sedes. Quem protesta e reivindica? (HERKENHOFF, 2012, p. 123)

Será que as redes de comunicação com o resto do país, e do mundo, são capazes de transformar a realidade do circuito artístico de Manaus? Se pensarmos que a circulação pode ser um dos fatores que detém o comando de valor no espaço, a cidade precisaria então encontrar meios para aumentar a circulação de pessoas e informação, e a partir disso, dessa diversidade de fenômenos sociais agregados à cultura e a arte, talvez seja possível falarmos do acontecimento solidário³ necessário para a inclusão de zonas de fronteira nas redes mundiais.

O fato de não haver uma ligação eficiente por terra com o restante do país seria um dos responsáveis também por esse isolamento? A navegação e aviação são facilitadas para aquela região, mas Manaus ainda carece de estradas de qualidade que abasteçam a malha rodoviária para um acesso mais direto das regiões sul e sudeste do país. Atualmente, “Belém continua a ser o grande centro da cultura amazônica...” (BECKER, 2009, p. 148) e abriga a UFPA – Universidade Federal do Paraná - que possui o Instituto de Ciências da Arte, uma das faculdades pilares que estimula a criação artística na Amazônia oriental. Estaria Manaus, portanto, testemunhando um envelhecimento do seu espaço com relação ao restante do país no que tange a cena artística?

³ Para Milton Santos, o lugar é encarado como uma terceira totalidade – sendo o mundo a primeira e o território a segunda – “onde fragmentos da rede ganham uma dimensão única e socialmente concreta, graças a ocorrência, na contiguidade, de fenômenos sociais agregados, baseados num acontecer solidário, que é fruto da diversidade e num acontecer repetitivo, que não exclui a surpresa.”

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”. (LOUREIRO in *Amazônia: Ciclos da Modernidade*, 2012, p. 75)

A cidade, do ponto de vista da fluidez para circulação de ideias, mensagens, produtos ou dinheiro, estaria em um subespaço defasado?

Como foi colocado tanto pela curadora quanto pela artista Fernanda Rappa, a comunidade artística do norte não conseguia formalizar um projeto, ou seja, não tinha condições de haver uma seleção de projetos que não atingiam um requisito mínimo oferecido pelos organizadores. Assim como nas entrevistas, onde eu ouvi que todos sabem entrar e utilizar as redes sociais, entra em questionamento a inclusão digital desses habitantes de partes longínquas e com pouco contato com os polos de cultura e arte do resto do país. Inclusão digital não é entendida somente como ligar o computador, abrir e fechar arquivos e navegar na internet; inclusão digital aqui é considerada de forma que se daria a ferramenta e se ensinaria como usá-la para o proveito da sociedade no que tange as suas condições de vida na sua região e no mundo. A importância dessas redes de comunicação sugere que elas não podem ser consideradas somente a partir de manifestações locais ou regionais. Esses fenômenos sociais agregados que acompanhariam as redes presentes em Manaus, manifestações de cultura regionais, o conhecimento e pesquisa acerca da biodiversidade e mesmo o folclore local são qualidades consideradas indispensáveis para a formação das redes à escala global. Cada lugar possui suas características próprias e seus espaços são diferenciados, motivo pelo qual as redes também seriam heterogêneas entre si, porém a solidariedade, o acontecer solidário, só pode ser sentido no mundo quando essas redes coexistem entre si produzindo “... uma totalidade não apenas concreta, mas, também, empírica” (SANTOS, 2009, p. 270).

Então como fazer Manaus crescer estruturalmente? Como aliar desenvolvimento econômico ao planejamento urbano? A cidade sugere uma carência não só de uma política ambiental e sustentável, mas também de um modelo social que inclua o indivíduo na participação da conservação desse bioma e no constante desenvolvimento da cidade. Faltam iniciativas de planejamento urbano em Manaus mas isso aponta para realizações que vão muito além, que incluiriam também políticas ambientais e conservação da natureza.

Será que através dos seus artistas e promotores de cultura os problemas estruturais de Manaus poderiam ter mais visibilidade? Ao recordar o episódio de Paulo Freire quando ouviu de um jovem operário que já se foi o tempo que ele tinha vergonha de ser favelado, pois “Não

é o favelado que deve ter vergonha da condição de favelado mas quem, vivendo bem e fácil, nada faz para mudar a realidade que causa a favela. Aprendi isso com a luta. (FREIRE, 2002, p.32)”, seríamos nós, pesquisadores e produtores de arte, pertencentes à classe média, residentes no sudeste que colaboramos para a imagem que temos do cenário artístico de lá ou são os seus próprios atores, artistas visuais que se inserem na condição de “favelado”, descrita por Paulo Freire? Uma das alternativas possíveis talvez seja a de divulgar cada vez mais o que se produz na Amazônia e apoiar medidas que visem o incentivo da arte e da cultura nas regiões de margem do país, tal como Manaus.

Seria preciso também que políticas de base aconteçam, para fornecer instrumentos capazes de gerar conhecimento e então assistir os seus desdobramentos. O meu trabalho não é só como pesquisadora, a experiência me atravessa e enquanto artista eu não vou somente para um outro lugar com um olhar antropológico, distanciado, mas lanço mão da fenomenologia desses encontros para deixar o processo me afetar, me moldar e me alterar.

Se uma residência artística não é o bastante para incluir esses artistas e os seus trabalhos num cenário artístico mais amplo, o que será? Estaria a solução em criar Bienais Manauaras e Feiras *ArtNorte*? Assim como o favelado, esse trabalho se estabeleceria como também um aprendizado dessa luta.

Seria impossível apresentar com certeza causas concretas para os problemas que Manaus vivencia enquanto cidade, mas discutir as diferenças e suscitar questões acerca dos porquês da cidade ser afetada e como isso se desenvolve configuraria um importante pilar no caminho para o desenvolvimento não só da cidade, como da cultura e sociedade da região.

3.2. Amazônia In natura

Abrir a janela e a única paisagem possível era um banho de verde. Parece que tinham pego aquela esponjinha do *Photoshop* e pintado de uma cor. Era isso. Parecia uma esponjinha do *Photoshop*. E todas as aberturas faziam isso, muito engraçado. Você abria uma: verdinho. Você abria outra: verdinho. É quase ficcional, será que isso existe de verdade? (PASCAL, 2016, p. 179)

Figura 40: Alojamento dos artistas no Labverde

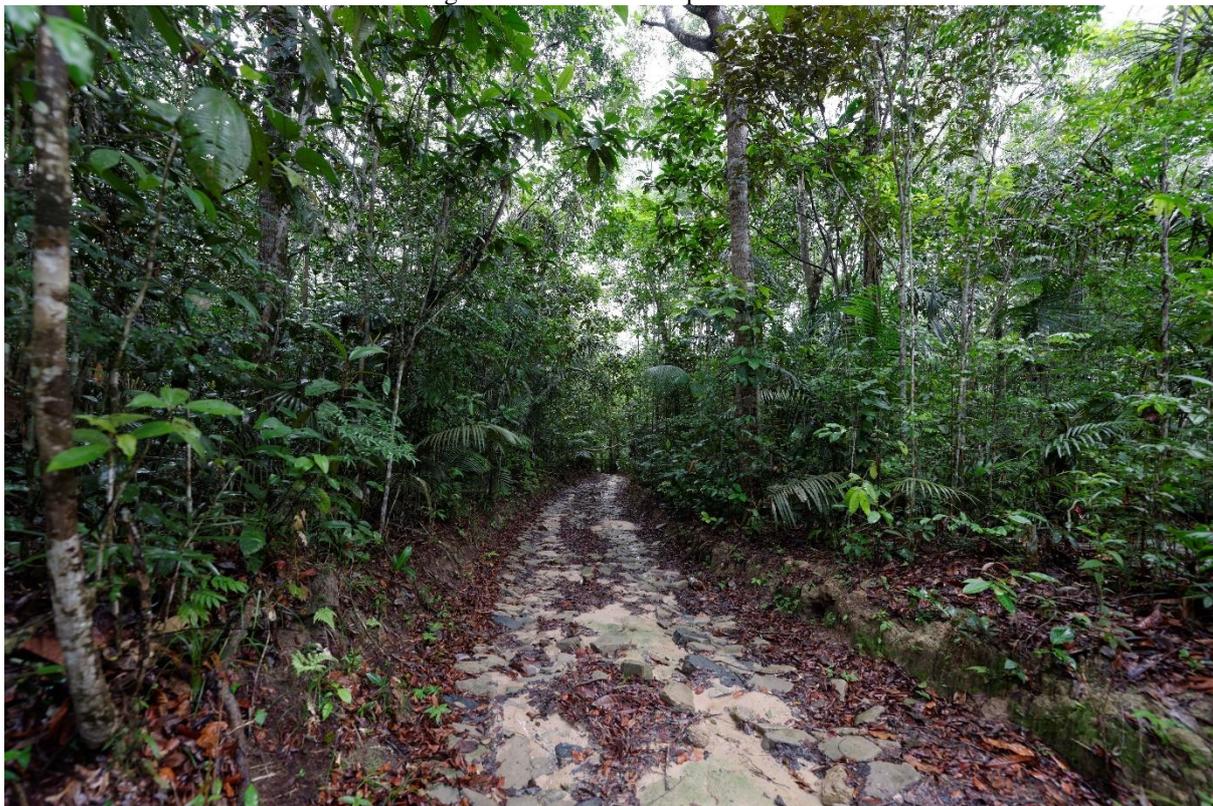


Fotografia de Roumen Koynov

Escrever sobre a Amazônia pode ser comparado ao ato de narrar um conto de fadas. São tantas camadas, relações, simbioses, poesias, seres míticos, lendas e saberes que qualquer tentativa de abordar tudo o que se tem até hoje corre o grande risco de se tornar vazia e ineficiente. Baseado nisso, decidimos por abordar a Amazônia física e social, geográfica e política através da filosofia sobre a natureza munida de conceitos que vão desde a natureza romântica e idealizada até a sociologia ecológica, a ecosofia (GUATTARI, 1990, p. 8) e a apropriação da natureza através da ecologia e do desenvolvimento sustentável.

Depois de cruzar de avião toda a imensidão de verde e água que eu só ouvia falar e visitar a Reserva Adolpho Ducke, um pedaço ainda que pequeno da Amazônia, pensar o Labverde tomou outras dimensões.

Figura 41: Reserva Adolpho Ducke



Fotografia de Roumen Koynov

Conhecer a *heartland*, um dos maiores espaços verdes do mundo bem no meio do meu próprio país me deu motivo de orgulho e apreensão. Imaginar o que é a Amazônia e vivenciar a Amazônia seriam duas coisas diferentes. Entrar no encontro dos rios, com as águas de um lado cor de barro e do outro negro; nadar no rio Negro, onde na superfície a água é quente mas logo abaixo onde passa uma corrente ela é fria; brincar com botos cor de rosa; pegar uma jiboia e uma preguiça nas mãos; conversar com índios; assistir aos rituais; comer peixes feitos com todo o tipo de planta que se possa imaginar. Esse lado poético da Amazônia indicaria uma potência do existir, seria o que torna a existência dentro da natureza algo único, efêmero e especial. O habitar a floresta e seus lugares seria o que dá fundamento ao poético, mas para além disso, a Amazônia também representaria o ético com os modos de situar as relações, de estar junto, de co-habitar na observação dos próprios seres que ali residem. Como lidar com o imaginário da floresta quando somos quase estrangeiros em nossa própria terra? Como esses processos de porosidade e contágio com a cultura local do Amazonas adquirem suas existências fundadas no poético mas também no ético enquanto extensões de si mesmos?

Os próprios artistas que visitaram o Amazonas pela primeira vez também destacam que se deslocar dentro do Brasil, um país gigante em território, toma dimensões tais como a de

deslocar-se para outro país. Por conta disso, “às vezes sair de São Paulo e cair em Manaus é quase ir para um outro país, porque é uma cultura totalmente diferente da daqui.” (CIDADE, 2016, p.) A Amazônia seria mais um dos mundos contidos dentro do espaço Brasil, atravessado por diversas culturas, faunas, flores e estruturas sociais diversas.

No Brasil, para efeitos econômicos e políticos a Amazônia recebe o nome de Amazônia Legal, nomenclatura definida pela SUDAM (Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia) em 1996.

Sabe-se que a Amazônia Sul-americana corresponde a 1/20 da superfície terrestre e a dois quintos da América do Sul; contém um quinto da disponibilidade mundial de água doce (17%) e um terço das florestas mundiais latifoliadas, mas somente 3,5 milésimos da população planetária. (BECKER, 2009, p. 33)

A cidade de Manaus e a região do Amazonas correspondem à Amazônia Ocidental, que se caracteriza por vastas extensões que ainda possuem a natureza como condição principal. “É imensa a sua potencialidade não só em florestas mas em disponibilidade de águas, a que se somam os recursos minerais” (BECKER, 2009, p. 155) e com o modelo industrial implementado em Manaus, ainda apresenta 98% da cobertura vegetal focando no desenvolvimento de indústrias leves, não poluidoras. Atualmente, Amapá e Amazonas são os estados mais preservados da região Norte, com apenas 1,9% do seu território alterado.

Visitar pela primeira vez aquele território desconhecido mostra-se tarefa difícil ao se conciliar o imaginário com a realidade da floresta. As árvores são mais finas e longas, as folhas que caem formam uma vegetação que junto com sedimentos delimita algumas trilhas e torna o solo úmido e fofo.

Teve um dia que a gente chegou no INPA, fomos tomar banho no Igarapé para voltar depois. E aí era um caminho que alguém sabia chegar, que estava enxergando esse caminho - porque para mim não era caminho nenhum, era só um monte de árvore. E nós não temos a menor capacidade de enxergar uma aranha, uma cobra, não tem. A gente não enxerga isso, somos condicionados pela perspectiva. Nós só vemos fundos. Os prédios diminuindo e coisas ficando maiores e menores. Mas a floresta não te dá isso, não tem perspectiva; fica tendo esse emaranhado de informação que não muda. É uma tontura, é muito amedrontador e fascinante ao mesmo tempo. Então estava todo mundo tomando banho no igarapé, tudo sujo, embarrado, e era maravilhoso: aquele calor, aquela aguinha. Logo começou a anoitecer e a floresta – eu sabia disso, mas não trazia para a razão – não é uma floresta que você caminha com o pezinho duro na terra. Ela é mole. A gente afunda e não tem como andar rápido, e não tem como andar sem resvalar. Cada passo é uma possibilidade de queda. (PASCAL, 2016, p.178)

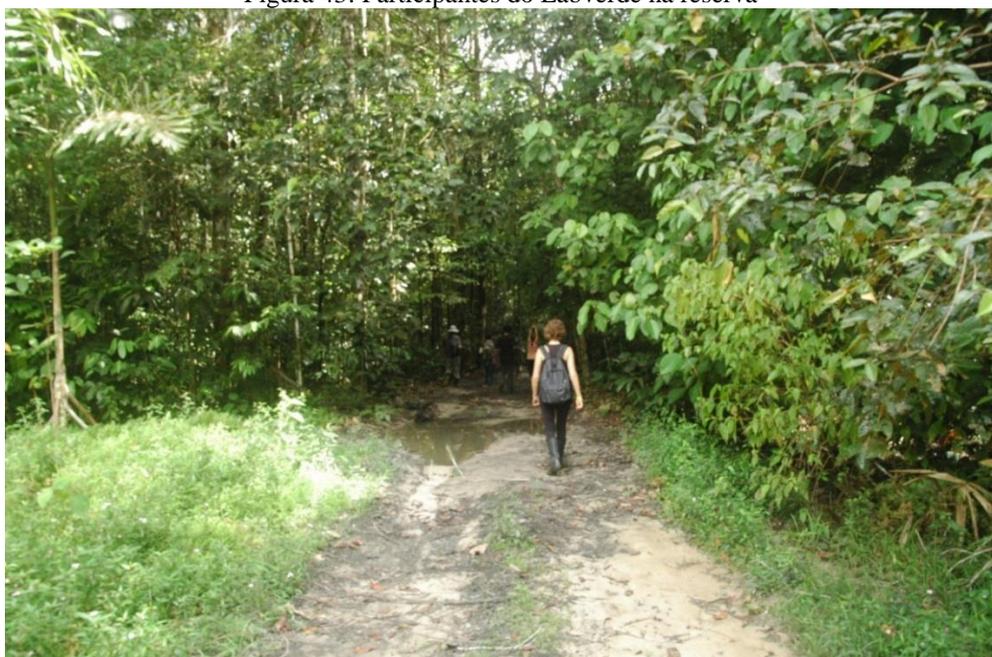
Figura 42: Reserva Adolpho Ducke (2)



Fotografia da autora

Viver a floresta e andar por entre as suas matas sugere treino e prática. Assim como o artista acomodaria uma visão treinada para dimensionar desenhos e escolher cores para a pintura, por exemplo, quem convive com a floresta treinaria outras capacidades que tornam muito mais fácil a convivência e adaptação a essa outra realidade.

Figura 43: Participantes do Labverde na reserva



Fotografia de Felipe Cidade

A natureza está presente à nossa volta e é parte de nós, mas a dimensão do contato com esse outro ambiente indica outros conhecimentos que delimitam quase que uma realidade paralela, diferente da habitual. Assim, é possível questionar até que ponto o nosso desenvolvimento científico e filosófico nos afasta da natureza, nos coloca como expectadores ao invés de parte dela. Nesses desdobramentos, um questionamento pertinente na contemporaneidade é se a arte também não seria uma manifestação da própria natureza. A iniciativa de criar, inerente à natureza, não seria a natureza propriamente manifesta no artista enquanto parte dela própria?

Ora, nós, enquanto seres humanos, ainda sim somos seres, criaturas, e em meio a classificações taxonômicas que a ciência criou para estudar o mundo natural, somos parte da composição não só de uma espécie, mas de um gênero, família, ordem, etc.

Em contrapartida, por que a aparência do visível dos fenômenos submetidos às leis da natureza, longe de nos deixar indiferentes, desperta-nos uma emoção estética? É que, segundo Caillois, o homem não se opõe a natureza, ele próprio é natureza; as leis físicas e biológicas que governam o universo penetram no homem, atravessam-no, organizam-no; ele coincide com elas ou pelo menos não se pode separar delas, e essas leis são geradoras de beleza. (RIBON, 1991, p. 49)

Os desdobramentos das estruturas de transborda da arte contemporânea propõem um pensar para além de somente tratar a natureza como algo belo e perfeito. Apesar do artista ainda buscar inspiração na natureza, outras questões são colocadas nos dias de hoje que iriam muito além de divindades, obras harmoniosas e do sublime oriundo do romantismo⁴. É possível argumentar que esse tempo já passou, que esse tipo de arte já foi feita e que por isso novas demandas surgiram e novas questões se foram colocadas em voga ao se tratar de natureza. É evidente que a preocupação do homem moderno hoje exporia problemas de outra ordem, a partir do esgotamento da natureza na arte que atualmente a direciona para um novo patamar que engloba o social, econômico e ambiental como diligências mais urgentes em nosso tempo. O Labverde, aliás, indicaria um exemplo dessas novas manifestações em que a arte atua junto à natureza num sentido além do esteticamente construído. Seria então essa arte nova, inclusive, também parte do trabalho artístico da natureza e de nossa incessante evolução? Seria ela, a priori, composição do sujeito e do mundo? Tais questionamentos abrem margem para também se considerar tudo e qualquer coisa uma manifestação da natureza nas suas mais variadas formas. O momento em que o artista cria seria também um momento sublime da manifestação

⁴ “Assim, na Grécia antiga, a natureza é concebida tanto como habitada pelos deuses, para lhes oferecer uma segunda morada, quanto como conjunto das realidades sensíveis que participam do mundo intelegível; na época clássica a natureza é a polida, a racional e a bela harmoniosa; mais tarde, é a grande mãe provedora, a selvagem, a apaixonada e veemente, com suas sublimes tempestades românticas.” (RIBON, 1991, p. 19)

da natureza através do homem, talvez um “momento da dialética do ser no processo de sua manifestação” (RIBON, 1991, p. 48).

Como aponta Merleau-Ponty, seria necessário que a natureza contida em nós tivesse alguma relação com a natureza fora de nós, “é necessário até mesmo que a Natureza fora de nós seja desvelada pela natureza que nós somos.” (MERLEAU-PONTY, p. 332). Estar na floresta, se deslocar para o meio da mata, onde nos condicionáramos a ser mais um ser coexistindo com outros seres num sistema aquém de nosso domínio, fora da cidade onde nossa espécie se coloca como maioria e onde se tem a ideia de controle facilitada pela sociedade, sugere a busca dessa relação com a natureza fora de nós na sua forma mais direta e objetiva.

Figura 44: Planta e formigas na reserva



Fotografia de Felipe Cidade

O que somos dentro da selva, em uma condição de sobrevivência onde os nossos sentidos sugerem subjugar qualquer tentativa de filosofia, desvelaria a natureza que há em nós e do que realmente somos constituídos. Carne, osso, sangue, árvore, caule, seiva: seria a natureza, portanto, um sistema organizado que não vê distinção? A humanidade também faria parte de um organismo biológico maior, e “o abismo que separa os humanos do resto do reino animal não é tão imenso quanto a maioria considera” (HALL, 2005, p. x). Para compreender o impacto que criamos em qualquer ambiente seria preciso conhecer como que o espaço é processado por nós através de estímulos e sentidos que compõem a nossa percepção. As

experiências que Lívia Pascal teve, por exemplo, enquanto andava na floresta ou nadava no igarapé podem ser descritas da mesma maneira mas muito provavelmente foram percebidas de forma diferente do que por outro artista, outro participante. Isso indica que além da nossa bagagem sensitiva, carregávamos conosco diversas interpretações baseadas na cultura que vivenciamos e no nosso conhecimento adquirido ao longo do tempo.

Estar na natureza, num ambiente selvagem sugere um processo que levaria à plenitude? Ou o homem civilizado no meio selvagem, experimentando outras sensações estaria simplesmente percebendo uma outra realidade de forma mais intensa, um outro espaço que não acontece enquanto estamos na cidade, em sociedade, convivendo com outros seres humanos sob regras e comportamentos adequados para a cidade, para o sistema urbano? Edward Hall aponta que quando há maior aglomeração de pessoas, o estresse aumenta e estas necessitam de cada vez mais espaço “...à medida que a disponibilidade de espaço se torna cada vez menor” (HALL, 2005, p.159). Territórios imensos condicionados a uma superpopulação, onde construções verticais com uma pequena área ocupada abrigam várias pessoas em espaços divididos em blocos, que convivem entre si a partir da perspectiva de lugar reduzido. Seria a cidade, nesse sentido, uma das manifestações dessa aglomeração descrita pelo autor (obviamente em vários níveis - se levarmos em conta suas dimensões e populações)? Deslocar-se para a natureza, essa zona distanciada da aglomeração e do estresse, proporcionaria portanto uma mudança de comportamento onde nós entraríamos em contato novamente com as forças naturais e originais que estão presentes na terra, na floresta, no meio-ambiente? Através do movimento em direção à natureza, que intertextualidades o artista pode perceber e transpor em sua arte, na sua criação no contato com a natureza?

Uma preocupação identificada em alguns artistas diz respeito ao impacto que as suas obras teriam em um espaço tão gigantesco e monumental como a Amazônia.

Mas a Amazônia tem essa exuberância toda de natureza que me interessava. Comecei a ver que a situação ambiental lá é tão gigantesca, é tão monumental que eu comecei a ficar angustiada também pela minha insignificância diante dela, pelo que isso podia representar como trabalho artístico, o que eu poderia fazer lá. Começou a se tornar muito difícil tentar visualizar isso sozinho porque eu andava quilômetros de barco, de ônibus, de avião, de bicicleta, e a paisagem é gigantesca sempre, aquele inferno verde, você passa por cima e não muda nunca e você acha que vai acabar e não acaba. Então, o que eu poderia fazer lá de transformação da paisagem, que pudesse ser interessante como algo artístico? E foi nessa, com um pouco de confusão, que eu acabei olhando mais para o micro mesmo. Se eu não posso com a paisagem inteira, eu vou para o que eu posso e fui recortando. (BRAGA, 20115, p. 190)

Figura 45: Rodrigo Braga



Fotografia de Lílian Fraiji

Como pensar a realidade do desmatamento e da extinção das espécies uma vez inserido no mundo verde? Como o artista absorveria a experiência na floresta e traduziria isso em uma apropriação artística interessante? Como se enxergar enquanto artista-ator perante a insignificância diante da grandiosidade da Amazônia?

Tais indagações abrem espaço para se pensar em que consiste viajar para esse novo espaço, para a Amazônia. Através dos relatos mas também de minha própria experiência, esse movimento indica não só um deslocamento físico mas também um deslocamento sensitivo do artista. Seria então o deslocamento para Amazônia uma desterritorialização do artista? Como manifestar o artístico-estético em um pensar com os sentidos dentro do espaço floresta?

O sentido que o ser humano tem do espaço é uma síntese de muitos estímulos sensoriais: visuais, auditivos, sinestésicos, olfativos e térmicos. Cada um desses não só constitui um sistema complexo – como, por exemplo, as dezenas de modos diferentes de perceber a profundidade em termos visuais – mas cada um é moldado e configurado pela cultura. (HALL, 2005, p. 225)

Ambientes diferentes desencadeariam reações diferentes em uma escala muito maior do que a geografia poderia conceber. O meio natural, original, estenderia então as possibilidades do nosso aparelho sensorial uma vez que o relacionamento com essa extensão pode ser entendido como uma continuação do relacionamento também de outros organismos com seu meio ambiente. Talvez resida aí o porquê de algumas pessoas, tais como os artistas do

Labverde, se sentirem tão bem e à vontade em meio à natureza. Seria a real percepção do sentido comum da cooperação e coexistência com outros seres vivos num mesmo espaço? Onde não poderíamos nos classificar como dominantes – mesmo que fosse percebido em quantidade de pessoas num mesmo espaço. Tais questões se estendem também para um prolongamento desse pensamento em comunhão e respeito ao meio-ambiente. Assim como identifica Ian Mc Harg em “A Condição Urbana”, citado por Edward Hall, o ser humano não estaria excluído de ter de ajustar-se a outros membros da mesma comunidade e ao meio-ambiente para garantir a sua sobrevivência. Todos, dessa forma, precisariam de um ambiente, e zelar por esse ambiente pode ser entendido como parte de uma existência não-destrutiva e mantenedora que enquanto seres pensantes teríamos as condições de buscar.

Mas não é só o espaço que se modificaria à medida em que nos deslocamos. O tempo pode também ser considerado diferente, modificado. O ritmo do natural sugere um passo diferente do mecânico e tecnológico das grandes cidades. Estar na natureza, então, pode ser comparado à sensação de perder-se no tempo e atingir um outro lugar, um outro espaço, uma outra consciência?

Eu não conseguia ter essa ideia de razão e foi algo mais empírico, do tipo: estou lá, estou sentindo, ouvi o pássaro tal, senti isso, dá para sentir a humidade aqui, o quê que isso quer dizer, o vento para lá, o ângulo que está o sol, é leste, norte, sul? Então foi ter uma experiência que eu nunca achei que eu teria, tão próximo de um estado quase de meditação, não ter um raciocínio lógico mas ter um raciocínio sensitivo. Foi incrível. Eu nunca esperei ter uma experiência dessa. (CIDADE, 2016, p.163)

Como coloca Felipe Cidade, para quem sempre viveu na cidade, estar na floresta seria algo como um estado de quase meditação. A natureza teria portanto essa capacidade de se tornar um refúgio onde nos encontraríamos com nossos estados mais primitivos e seríamos abstraídos do cotidiano.

Considero igualmente importante apontar conceitos relativos ao espaço de fronteira e território. Como a Amazônia é considerada um lugar de constantes conflitos de terras – madeiras exploradoras, interpretação do que são considerados crimes ambientais, demarcação de território indígena, aglutinação da floresta pela cidade, etc. e de conflitos também culturais – já citamos os problemas das comunidades ribeirinhas, dos indígenas e da própria população na sua percepção com a floresta - seria esse território amazônico uma zona não estruturada? Estaria a Amazônia situada na fronteira, à margem do que se conhece como Brasil?

Embora a fronteira possa ser um fator de integração, na medida em que é uma zona de interpenetração mútua e de constante manipulação de estruturas sócio-políticas e

culturais distintas, cada lado de uma fronteira apresente estruturas culturais, sociais, econômicas, políticas e demográficas diferenciadas. Caracterizam-se ainda as fronteiras, por serem locais de instabilidade e mutabilidade, onde podem surgir reações de conflitos de diferentes naturezas (nacionalistas, libertadores, econômicos etc.), a partir tanto das aspirações das populações que vivem nessas zonas, como de pressões externas. A presença do imprevisível é, assim, outro aspecto marcante da Faixa de Fronteira, para o que contribui a multiplicidade de atores e redes técnicas e políticas que nela incidem. (BECKER, 2009, p.57)

Todas essas abordagens apontam a Amazônia como território fértil para a transformação. Seria uma transformação da nossa percepção distorcida e distanciada do que a natureza representa hoje dentro dos conceitos de meio-ambiente e ecologia? Ou simplesmente no sentido de ser vivo dentro de um sistema integrado de ações, acontecimentos solidários e redes de informação e comunicação presentes na conexão com o urbano?

Será que é próprio da natureza do artista encarar como solo fértil um território que se estenderia tanto para a biodiversidade como para novas ideias? Até onde o repertório dele não se esgota? Quais os desdobramentos artísticos possíveis ao se pensar a situação da Amazônia hoje no Brasil? As previsões apontadas pelos participantes com relação ao futuro do Brasil enquanto nação que zela pelo meio-ambiente e se direciona para políticas sustentáveis e ecológicas, não indica grandes mudanças nesse sentido.

Eu sou muito cético. Esse período de bonança que a Amazônia teve nos últimos anos, que foi essa fase de ouro do Brasil, onde a economia estava *super bombada* e o desmatamento caiu, eu não acho que foi um resultado da política ambiental. A gente não tem política ambiental no Brasil. Basta alguma coisa se tornar um pouquinho mais interessante, é passado por cima e é o que está acontecendo agora. Então a economia desaqueceu, muita gente está desempregada, a população de mais baixa renda volta a fazer o que ela fazia antes, que é derrubar floresta, fazer carvão, essas coisas. O desmatamento está aumentando em todos os estados, e eu sempre achei que era isso mesmo. Então nós não temos uma política ambiental.” (BACCARO, 2016, p.152)

Assim, até onde a apropriação da natureza é dever do artista? Até onde o devir artístico sugere uma ressignificação do que é viver em harmonia com o meio-ambiente e com a floresta? Estariam essas preocupações genuinamente presentes nos artistas que trabalharam no Amazonas ou apenas nas hipóteses levantadas para justificar a estética contemporânea manifesta nas obras realizadas no ambiente floresta?

Eu percebi em meus deslocamentos tanto enquanto turista como enquanto artista que é muito difícil se ter a noção do nível de degradação da natureza causado no Amazonas. A troca com os habitantes locais, o fluxo de experiências e o contato direto com a degradação, poluição e desmatamento sugerem uma forma sensível ao artista de perceber a dimensão concreta dessas ações.

A reserva está sendo engolida pela cidade e isso é muito evidente nos mapas. Fora a questão toda de saneamento básico. No parque onde a gente fez as intervenções, uma das cenas que foi muito marcante aconteceu no rio que passava dentro do parque, onde tinha vários jacarés em ilhas de lixo. O negócio era muito impressionante. Como que aqueles animais selvagens vivem ali num parque, numa cidade em que a produção de lixo vai toda para o rio e passa por ali? É um negócio muito escancarado, chocante. Então a relação da reserva com a cidade é a pior possível. (ALVES, 2016, p. 139)

Figura 46: Área desmatada em Manaus



Fotografia de Felipe Cidade

Fazer as entrevistas e colocar os relatos em contraste com a realidade das políticas ambientais em nosso país foi muito difícil, assim como foi difícil ver índios amazônicos recebendo um certo valor em dinheiro após fazerem uma apresentação para turistas. A sensação de desconforto aponta que talvez tudo seria consumível e insustentável.

O presente trabalho não tem a ambição de alterar a realidade das políticas públicas e ambientais deficientes no Brasil, mas através dos questionamentos levantados aqui indicaria talvez uma reavaliação de valores, novos direcionamentos onde a arte poderia penetrar e se apropriar como crítica aos modos atuais de conservação. Como coloca Fernanda Rappa, “o planeta está num estado de sofrimento, agonizando” (RAPPA, 2016, p. 175) e isso afetaria seres humanos, pessoas, cidadãos, indivíduos, e afetaria também meu trabalho enquanto pesquisadora e artista. Assim, seria o Labverde uma das vias de penetração e abertura da arte nas questões socioambientais que ocorrem na Amazônia? Ou por sua singularidade espacial, a

Amazônia, estaria a residência, de forma quase automática, contida no cerne dessas preocupações?

Perceber também através dos relatos dos participantes da residência que grande parte desse desenvolvimento é imobilizado por conta de desavenças de ordem política nos mostra o quão despreparados estaríamos para discutir novas formas de conservar e proteger a natureza. Félix Guattari aborda esse assunto quando coloca em questão todo o aparato tecnológico que possuímos e ao mesmo tempo nossa consequente incapacidade em geri-lo num direcionamento mais sustentável e ecológico.

Assim, para onde quer que nos voltemos, reencontramos esse mesmo paradoxo lancinante: de um lado, o desenvolvimento contínuo de novos meios técnico-científicos potencialmente capazes de resolver as problemáticas ecológicas dominantes e determinar o reequilíbrio das atividades socialmente úteis sobre a superfície do planeta e, de outro lado, a incapacidade das forças sociais organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar desses meios para torná-los operativos. (GUATTARI, 2001, p. 12)

Então a revolução que teria que acompanhar as mudanças com relação a como lidamos com o nosso meio-ambiente seria também política, social e cultural? Projetos como o Labverde podem ser considerados vazios de intenção caso os resultados não reverberem além de quem participou e de quem organizou a residência? Longe de dar respostas a essas perguntas, abordar esses pontos sugerem no mínimo um rompimento com o ostracismo mediante às questões ecológicas que nos seriam colocadas todos os dias, aos montes, por jornais de notícias e artigos científicos. Ao mesmo tempo, de onde partiria esse ostracismo, qual a origem de tal exclusão? Seria advindo do distanciamento da natureza? Mostra-se coerente nesse momento considerar a nossa existência dentre um meio integrado de forças agindo uma sobre as outras nas mais diversas instâncias, onde o mundo seria um sistema integrado que funcionaria em plena atividade. Não é um convite para nos tornarmos ativistas ecológicos vazios de sentimento, desconectados das relações sociais que perpassam o meio-ambiente e a natureza, mas talvez o rompimento com a neutralidade e passividade já poderiam ser um primeiro passo para alterar o caminho que estamos tomando.

Guattari nos convocaria para um retomada ecosófica, onde o ecológico, social e filosófico trabalhariam juntos para uma apropriação da natureza. Em seu pensamento, o autor aborda a escalada de alguns problemas que o Brasil ainda encara nos dias de hoje e os vê crescer, tais como: "... fanatismo religioso, dos cismas nacionalitários caindo em fechamentos reacionários, os da exploração do trabalho das crianças, da opressão das mulheres." (GUATTARI, 2001, p.17). Isso evidencia que são problemas não só do Brasil, mas quiçá de

ordem mundial. Assim, essa nova práxis ecológica necessária a este novo tempo indica um direcionamento a uma retomada social, cultural e ambiental da natureza. Toda essa degradação ambiental e avanço da desigualdade social de que somos testemunhas hoje poderiam então ser encaradas como uma nova crise, só que agora do mundo globalizado.

No século XXI não seria mais necessário falar de crise ecológica e ambiental, mas mais importante que isso, é preciso convocar todos a um saber ambiental que unificaria as demandas sociais dos mais desfavorecidos, as demandas culturais dos países esquecidos e também as demandas ecológicas dos grandes biomas de nosso planeta.

A emergência do saber ambiental abriu novas frentes para o desenvolvimento das disciplinas sociais: a relação entre cultura e natureza, a complementaridade entre geografia e ecologia, a influência do meio na consciência e no comportamento social, as bases ecológicas de uma economia sustentável e a análise da dinâmica de sistemas socioambientais complexos. Desta maneira, o saber ambiental transforma o campo do conhecimento gerando novos objetos interdisciplinares de conhecimento, novos campos de aplicação e novos processos sociais de objetivação onde se constrói a racionalidade ambiental. (LEFF, 2001, p. 151)

Nesse sentido, iniciativas como o Labverde podem ser encaradas como dentre aquelas que se apropriam da natureza através da arte? A residência, enquanto novo campo interdisciplinar de saberes artísticos faria parte desse saber ambiental enquanto manifestação do pensamento de Guattari? Projetos como esse, em territórios de fronteira e margem, onde diversas lutas estão em curso em áreas desestabilizadas mas mutantes, são importantes pelos seus potenciais geradores de resistências, sugerem um contra fluxo à degradação seja dos operadores tradicionais de regulação social – o próprio Estado – como da produção desenfreada e impensada dos bens materiais e consumíveis. Seria então a residência artística na natureza um acontecimento que daria lugar, mesmo que aos poucos, às rupturas necessárias para que haja um desenvolvimento no sentido ecológico e ambiental? Até onde essas estruturas em convivência com a natureza são capazes de alterar as relações humanas com o meio ambiente no sentido social, cultural e filosófico? Seria o Labverde um exemplo da reapropriação da natureza pelo homem, dessa vez através da arte?

3.3. O Artista Residente

Eu sou o deslocamento, vou falar bem a verdade para você. Eu sempre fui o deslocamento então eu só consigo trabalhar assim, eu acho. Em São Paulo eu não faço nada, por exemplo. O deslocamento para mim é fundamental para trabalhar. Chegar num lugar, conhecer os códigos da cidade, ouvir as histórias, interagir com a comunidade, para mim é muito rico no processo. (RAPPA, 2016, p. 169)

Visitar a Amazônia pode ser descrito como uma experiência incrível. Lidar ao vivo com tudo que nós só lemos ou vimos através de fotografias foi capaz de gerar um novo significado para a minha pesquisa, e sem isso não haveria qualquer embasamento para escrever a atual dissertação. Todo esse vocabulário traduzido em uma experiência sensorial, cultural e social surge na forma de um conhecimento empírico necessário para tentar compreender o que levaria o artista a fazer residência, o porquê de se deslocar e ir a um outro lugar, supostamente diferente daquilo que ele conhece e que muitas vezes confronta o seu imaginário, ou seja, quais motivos podemos levantar que levariam os artistas de hoje a viajar para fazerem arte?

Quatro artistas se deslocaram de suas cidades para o estado do Amazonas no ano de 2013, onde no meio da floresta amazônica se depararam com esse novo território.

Figura 47: Participantes do Labverde observando pássaros



Fotografia de Felipe Cidade

Ao fim de sete dias realizaram os seus projetos propostos em uma residência artística em um local diferente, o Parque do Mindu, já na cidade de Manaus, fora da floresta. Somente nessa breve descrição, já se notam presentes vários deslocamentos físicos e geográficos de pessoas em um determinado território, dentro do país Brasil. Mas será que falar do artista residente, deslocado, visitante, turista é falar só de deslocamento físico? O que acontece com o deslocamento mental, cultural e social que acontece? Como isso se relaciona com a arte e o ambiente/habitat realizados em um determinado lugar inscrito dentro do espaço?

Uma viagem pode representar o sair do lugar-comum, conhecer um novo espaço, abrir-se e muitas vezes arriscar-se em uma nova experiência. É claro que a percepção de cada um seria diferente e essa experiência nem sempre seria agradável, mas há algo diferente em viajar, e portanto, ao mesmo tempo em que nos afastaríamos do cotidiano, das tarefas do dia-a-dia, isso indica o novo que surge, o desconhecido.

O meu próprio trabalho enquanto artista-pesquisadora consiste de constantes deslocamentos. Desloco-me fisicamente mas também moveria minhas ideias, residiria em diferentes mundos perceptivos, onde experiências distintas me fazem questionar o espaço que habito e o lugar onde existo. Ao nos movimentarmos através do espaço geográfico encararíamos novos mundos, novas realidades locais e pontuais, entraríamos em contato com costumes e hábitos diferentes do que estamos acostumados.

Nesse sentido, os artistas do Labverde enquanto artistas contemporâneos que foram fazer residência em um outro local poderiam ser considerados artistas viajantes. Com o mundo globalizado em pleno século XXI, o deslocamento físico nem sempre se faria necessário, sendo possível se deslocar em longas distâncias através de um computador munido de uma câmera e microfone. Vivemos em uma era onde encurtaríamos distâncias através da tecnologia mas que também criaria abismos culturais e sociais entre civilizações inteiras. O que acontece quando toda essa facilidade de deslocamento imaterial é necessária em locais ainda não alcançados pela tecnologia? Como lidar com as demandas físicas e estruturais da sociedade através do deslocamento virtual?

Eu saí do Rio de Janeiro em direção a Manaus para conhecer o espaço onde aconteceu a residência artística Labverde. Tomei um avião no sudeste e desci no Norte, me desloquei para e pela cidade de Manaus, em seguida para a Reserva Adolpho Ducke e depois para a selva amazônica através de um caminho fluvial que seguia pelas águas do rio Negro. Livia Pasqual saiu de Porto Alegre e foi para Manaus também, bem como Fernanda Rappa, Felipe Cidade e Cauê Alves saíram de São Paulo para o mesmo destino. Rodrigo Braga saiu de Recife e também foi para o Amazonas onde lá já estavam Lílian Fraiji, Laurent Troost e Fabrício Baccaro. Ao mesmo tempo, é possível argumentar que eu me desloquei temporalmente através de um *software* de computador para realizar entrevistas com pessoas residentes do Brasil onde o dia ainda estava situado com quatro horas de diferença de onde eu estou. Tais situações sugerem formas de deslocamento presentes na contemporaneidade que se alargariam e se estenderiam para além de fronteiras, onde o espaço hoje “é um misto, um híbrido, um composto de formas-conteúdo” (SANTOS, 2009, p. 42).

Dessa forma, ao viajar não nos distanciariamos somente do nosso cotidiano e daquilo que nos é familiar, mas também indica que nos distanciariamos de quem somos em uma outra realidade, no nosso lugar-comum. Viajar para mim, enquanto turista, é uma escolha e um prazer, é um momento de lazer e de abertura para diferentes culturas e espaços diferentes com os mais diversos significados. Da mesma forma que eu tenho essa percepção, pude perceber através das entrevistas que alguns dos artistas também sentem essa necessidade de ir para um lugar diferente, ou mesmo simplesmente de estar sozinho em um outro lugar ainda desconhecido.

Andar por uns lugares com umas paisagens que eu não conheço, pensar em outras coisas, sabe? Pensar sozinha, ficar sozinha, me coloca num estado que eu não consigo alcançar em nenhum outro lugar. Eu chego num outro estado e isso para mim é quase religioso. Então eu acho que algumas pessoas vão para a igreja evangélica, outras vão para o templo budista, eu faço residência. O deslocamento é o principal. (PASCAL, 2016, p. 187)

Estar sozinha então implicaria um outro estado de consciência? Se esvaziar de preocupações, como cita Livia Pascal, seria algo semelhante a um estado quase religioso? Enquanto alguns buscariam isso através de templos e igrejas, através da religião, é possível conceber que o alcance desse outro estado pode se dar nas mais diversas formas. Alguns artistas, inclusive, produziram mais e melhor quando isolados ou deslocados, onde esse novo ambiente indicaria uma nova situação onde quem cria nesse novo espaço consegue produzir arte.

É de criar situações pra mim. Criar situações que me permitam abrir sensibilidades, ter mais calma, seguir apurando o olhar sobre o que eu estou me debruçando. Fico pouco no ateliê, porque meu espaço de produção não é o ateliê, definitivamente. É externo. E aqui (no ateliê) eu organizo minhas coisas e é fundamental pra mim, já não consigo mais viver sem. Nem que fosse um quarto ateliê dentro da garagem, tenho que ter um espaço próprio pra isso. Mas eu não trabalho muito no ateliê. (BRAGA, 2015, p. 195)

O ateliê durante muito tempo também representou esse espaço necessário para a produção do artista, um lugar que tem a sua função definida para trabalho e criação. Mas não seria esse deslocamento um repensar do propósito do espaço de criação do artista? A residência, por exemplo, poderia ser encarada como esse espaço para onde o artista se desloca em um lugar poroso de co-habitação com outras disciplinas e até mesmo outros artistas, onde “práticas colaborativas operam em registros múltiplos” (KESTER, 2010, p. 1). O deslocamento então sugere uma movimentação do próprio ateliê, e enquanto natureza, espaço aberto e meio-ambiente, haveria também uma prática imersiva envolvida. Seria possível então pensar no desaparecimento do artista enquanto criador e produtor, uma vez que ele se encontra em um espaço onde a própria natureza manifesta essas ações a todo o momento? Estaria ele sob uma

nova forma, como artista co-adjuvante⁵ em sua própria obra? Teríamos então a natureza enquanto artista geradora, criadora, produtora onde o artista *per se* só se apropriaria de seus elementos para a realização de mais um trabalho, mais uma construção.

A interação entre as espécies na Amazônia é um aprendizado que a gente não tem nem noção do que é. Por exemplo, construção. Construção de casas, habitações. Se as pessoas tivessem um foco, uma linha de estudo em cima das construções das espécies na floresta e desenvolvesse isso para a construção civil, seria um avanço. Se a gente for se debruçar sobre a medicina que vem da floresta e o uso dessas plantas que foram utilizadas nos últimos cinco, dez mil anos por várias civilizações que viveram e que estão aí, que é natural e não tem nada de prejudicial. (RAPPA, 2016, p. 171)

Figura 48: Folhas perfuradas por lagartas



Fontografia Felipe Cidade

Encarar a natureza como um lugar onde complexas forças atuam e nos ensinam poderia ser parte de uma nova prática ambiental-artística? Viajar para um espaço onde isso seria possível e absorver a floresta não só como fonte de inspiração, mas como espaço crítico e inesgotável de relações indica uma transposição da experiência de criação para um patamar desconhecido, território ainda não explorado. Sendo assim, seria esse um dos objetivos experimentados durante o Labverde? Será que os artistas que se deslocam para um espaço como a floresta se dão conta e se deixam afetar pelo ambiente de forma transcendental ou seria

⁵ “O artista-coadjuvante ainda quebra distâncias, ou radicaliza proximidades e contatos diretos com “outros espaços e centros”, realiza justaposições de opostos, de valores e saberes excluídos e invisíveis da história, ciência e teorias hegemônicas da arte. (VERGARA, 2014, p. 179)

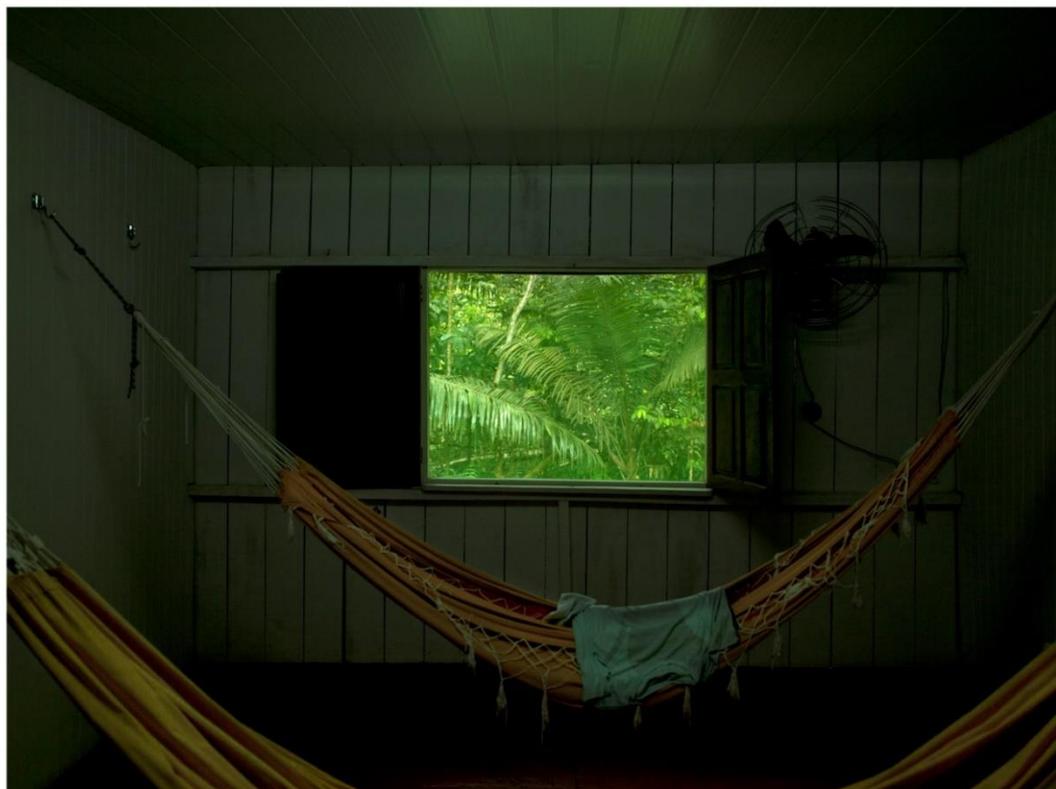
simplesmente as afetações de conhecer um novo lugar e ter uma nova experiência como outra qualquer?

Viajar por motivo de férias ou lazer pode ser considerado bem diferente de viajar com um objetivo específico, como estudo, trabalho, etc. Apesar de ambos representarem formas legítimas de deslocamento, uma vez que um corpo se move no espaço, se levarmos em consideração a ida para o mesmo local com duas finalidades diferentes, as experiências vividas nesse tempo fora de casa assumiriam significados diferentes em função do motivo desse deslocamento. Por exemplo, através de relatos dos participantes do Labverde temos diversas descrições dos mesmos lugares com pontos-de-vista algumas vezes totalmente diferentes. Lívia Pascal, por exemplo, descreve a experiência na floresta como uma “quebra na perspectiva”, através do empírico, de fenomenológico, que seria “amedrontador e fascinante ao mesmo tempo”.

E nós não temos a menor capacidade de enxergar uma aranha, uma cobra, não tem. A gente não enxerga isso, somos condicionados pela perspectiva. Nós só vemos fundos. Os prédios diminuindo e coisas ficando maiores e menores. Mas a floresta não te dá isso, não tem perspectiva; fica tendo esse emaranhado de informação que não muda. É uma tontura, é muito amedrontador e fascinante ao mesmo tempo. (PASCAL, 2016, p. 178)

Contudo, isso se altera a partir das vivências de cada indivíduo. A experiência sugere um significado para cada espaço, significado que é único a cada indivíduo. Residir e habitar gerariam desdobramentos diversos dependentes da percepção de um conjunto de fatores, dentre eles, o tempo. Seria então a residência na Amazônia geradora de desdobramentos artísticos? Os artistas que habitaram a residência por sete dias podem ser considerados residentes daquele espaço, ou haveria uma métrica para a classificação do habitar?

Figura 49: Interior dos dormitórios dos participantes



Fontografia de Livia Pascal

Qual seria o tempo necessário para deixarmos de ser estrangeiros em um determinado lugar? Segundo Miwon Kwon, todo lugar seria local e estrangeiro, na medida em que ele se afetaria por experiências consideradas como locais e estrangeiras dependendo do indivíduo. Seria, assim o “local de duas experiências bem diferentes” (KWON, 2002, p. 2)?

Fabrizio Baccaro, um dos biólogos do Labverde, percebe a cidade e a floresta hoje de forma bem diferente de quando começou a viver naquela região. No seu relato, ele conta como pensava que as pessoas que residem em Manaus teriam tecnologias de ponta para lidar com o calor, sendo Manaus uma cidade muito quente, e se mostrou decepcionado por perceber que era como o resto do Brasil. Além disso, só quem experiencia isso no dia-a-dia conseguiria perceber realmente os problemas de deslocamento dentro da cidade, questões como o trânsito caótico e desordenado de Manaus. Esses fatores destoantes de uma organização pré-concebida que nós teríamos das cidades que nunca visitamos, onde só acessamos através do imaginário, poderiam ser percebidos a curto prazo ou a longo prazo. Tais problemas acima citados que convivem com a cidade de Manaus foram pouco mencionados pelos participantes do Labverde

que vivem fora da região Norte, da metrópole do Amazonas. Para Fabrício que já vive lá há 10 anos, o cenário já seria percebido de forma diferente.

Daí eu fui me acostumando. Hoje em dia eu tento não me estressar com essas coisas porque senão a gente vive uma vida miserável. Se todo dia eu reclamar do trânsito, não vai mudar, só vai me deixar mais triste, então eu parei. Eu não reclamo mais do trânsito, o calor eu fico suado e pronto, com a tampa da marmita na testa todo pingando, e está indo. (BACCARO, 2016, p. 147)

As demandas de quem vive em um determinado lugar seriam diferentes de quem está simplesmente visitando, de um turista, por exemplo? O lazer sugere um outro tipo de experiência de viagem onde quem viaja nem sempre tem que lidar com as situações de quem está condicionado ao cotidiano naquele espaço. O caos urbano, experienciado por quem vive em Manaus, mesmo com relação aos artistas que foram àquele local para trabalhar, seria percebido de forma diferente da população que reside na cidade. Os artistas, nesse caso, poderiam ser considerados turistas em residência? Ou talvez, simplesmente foram turistas enquanto andavam na cidade, onde se destacavam da população local? Será que esses artistas se moveram até outro lugar para se deixar afetar por aquela experiência sob a óptica do aprendizado e da criação oferecida pelo Labverde? Independente de uma resposta a essas questões, com base em algumas entrevistas nota-se que alguns se sentiram como turistas.

Porém, a cidade em si vive o espetáculo da selva de Manaus só que dentro do âmbito metropolitano deles é até irônico, porque chegavam para mim e para o Cauê falando “*Welcome to the jungle*”, sabe? Bom, o Cauê consegue passar por um *gringo* muito fácil, mas eles viajam que a gente não era de lá e já tinham uma abordagem totalmente turística. (CIDADE, 2016, p. 155)

Poderia então o Labverde, ou as residências como um todo serem consideradas um tipo de turismo cultural? Algo que está entre o turismo para o lazer e uma viagem exclusivamente a trabalho? Porque criticamente essa forma diferente de se propor a fazer arte, se deslocar para fazer residência, se encaixaria com perfeição dentro de certas definições existentes tanto de turismo quanto de trabalho. Além disso, havia um objetivo específico a se alcançar com o cronograma tanto dentro da floresta quanto na cidade, algo além do contemplativo e do divertimento que caracterizariam uma atividade turística.

Nós não fazemos turismo para exercitar o nosso cérebro. Férias é literalmente um esvaziamento, um anulamento das experiências e responsabilidades diárias. As férias são supostamente divertidas, mas alguns de nós abandona o pensamento crítico. Isso levanta questões sobre os estilos de vida de outras pessoas e os nossos próprios. Na melhor das hipóteses abala os sistemas de crenças e valores e abre-se para reciprocidade com a natureza e culturas familiares, assim como nós as reinventamos para nosso próprio deleite. (LIPPARD, 1998, p. 4, tradução nossa)

Esse esvaziamento proporcionado pelas férias, “o vazio das experiências diárias e responsabilidades” enquanto vagamos pelo lugar fora do familiar, ainda sim indica o estar entre

lugares. Mas como encarar esse a viagem até esse lugar fora do cotidiano realizada pelos artistas? Até mesmo, como lidar com a distância desse caos urbano em que muitos deles alegam viver em seu dia a dia?

Casey nos apresenta ao caos não como uma cena da desordem, mas como “uma cena de ordem emergente” (CASEY, 1997, p. 9). Em algumas culturas, o que se denomina caos seria simplesmente o momento precedente ao estado de criação⁶. Nesse sentido, podemos encarar o deslocamento do artista como uma forma de caos, um conflito com a ideia de não estar mais imerso na ordem natural das coisas, ou seja, no seu cotidiano? Deslocar-se, como já vimos, possui várias definições, dentre elas mover-se de um ponto ao outro, mas mesmo durante o movimento ocuparíamos um espaço, ainda que por breves instantes, breves lugares. O artista que se move de um ponto para o outro no universo o faz pelos mais diversos motivos, mas se encararmos a chegada em uma residência, por exemplo, como a tomada de iniciativa para a criação, seria possível aproximarmos a ideia de movimentação ao caos, algo que precede a criação. Seria onde tudo está suspenso e flutua para então o artista chegar a esse novo lugar e iniciar o seu processo de criação, advindo do caótico, do movimento.

Figura 50: Árvore da reserva



Fonte: Seleção Reverte

⁶ “De fato, no poema de Hesíodo, este relata o Caos como o primeiro estágio da criação; é o que torna o restante da ordem criada possível em primeiro lugar.” (CASEY, 1997, p. 9, tradução nossa)

Esse movimento, portanto, leva a um novo lugar, onde advindo do caos, seria novamente estabelecida a ordem. A ordem, então, poderia ser compreendida como o estado ideal desses indivíduos. No caso do artista, ao analisar o seu trabalho, podemos indicar esse estado ideal como a criação que leva à produção, independente de qual mídia ou meio ele utilize para isso. Sem essa ordem, ele não teria porquê se denominar artista, já que artista seria aquele que cria, aquele que produz algo. A experiência do deslocamento, portanto, indicaria uma tentativa do artista em atingir o seu ideal originário de ordem? Nesse novo lugar ele daria vazão ao seu modo de existir enquanto artista, ou seja, sua criação?

A experiência seria afetada pelo lugar e o lugar seria afetado pela experiência. Casey coloca isso em discussão quando diz que para se ter “uma consideração completa de lugar nós temos que levar em consideração ambas as questões: como o lugar é ‘dentro de si próprio’ e como ele é em relação a outras coisas” (CASEY, 1997, p. 53, tradução nossa). Assim, uma vez que o artista ocuparia esse novo lugar, esse espaço-residência dentro e fora da floresta, ele estaria moldando a compreensão que temos desse lugar e ressignificando o espaço. A Reserva Adolpho Ducke, dessa forma, na semana em que ocorreu o Labverde, não cabe ser descrita somente como um lugar que abriga uma floresta e seus pesquisadores, mas também uma residência de artistas que habitaram esse local e o ressignificaram, mesmo que por um curto espaço de tempo. Para mim, por exemplo, ao fazer a visita em 2015 a reserva não era só um espaço delimitado protegido da Amazônia, mas era também um lugar onde quatro artistas residiram por três dias, foram os seus “ateliês” e minha percepção do lugar foi alterada devido a experiência que ocorreu lá.

As residências surgiram então para proporcionar diversas conformações atuais onde o artista experimenta novos paradigmas do deslocamento para se fazer arte. O Labverde, mesmo sendo uma residência de pequeno porte se propôs a deslocar no mínimo seis pessoas para realizar um trabalho na floresta. Mas será que essa forma de se fazer arte, deslocando-se para um lugar fora do comum consiste em uma nova tendência na arte?

É importante notar que a questão do artista viajante não é contemporânea. O artista sempre viajou e o que se comprova hoje é que isso está cada vez mais facilitado com a globalização, a evolução tecnológica e com o próprio capitalismo. Conhecer outro lugar, aliás, fazia parte do trabalho do artista em retratar paisagens para o próprio turismo, por exemplo, como descreve Lucy Lippard.

Artistas sempre viajaram e forneceram uma lente através da qual o resto de nós vê a nossa volta. Artistas da corte, artistas científicos, retratistas itinerantes, e ultimamente fotógrafos expedicionários e documentais tem “objetivamente” documentado muitas

das maiores excursões e incursões da sociedade ocidental. Eles participaram em um negócio em expansão de livros guias e literatura turística, que começou por volta de 1820 nos Estados Unidos. Antes disso, informação e dicas de viagem eram passadas de boca em boca e redes sociais, e o cenário era permeado por pinturas e gravuras – principais engrenagens das rodas de propaganda e desenvolvimento, assim como foi a fotografia adiante, com os cartões postais e calendários hoje. (LIPPARD, 1998, p. 4)

É irônico considerar como antigamente o deslocamento se relacionava com a arte através do turismo, sendo a forma de retratar outras paisagens, lugares desconhecidos, com imaginários fortes como, por exemplo, a Amazônia. Esse, aliás, era o trabalho de muitos artistas. Hoje em dia, com a proliferação de bens consumíveis, Lippard nos coloca que o próprio turismo, assim como a arte, é “...uma forma de transformação, até mesmo canibalismo - o consumo de outros lugares, outras culturas, ou a digestão de seus poderes” (LIPPARD, 1998, p. 5). Essa aproximação nos permite perceber uma sensível diferença entre turista e viajante, uma vez que o artista ao se deslocar para trabalhar e exercer o seu ofício não consumiria outro lugar, outra cultura, mas sim sugere um compartilhamento desse lugar e dessa cultura nas residências artísticas. De novo se esbarra nas práticas colaborativas proporcionadas pelas residências, e também pelo deslocamento. Mas será que compartilhar cultura, sociedade e espaço faria parte da natureza colaborativa das residências do ponto de vista do artista deslocado? Ou seria isso simplesmente uma suposição lógica devido ao caráter multidisciplinar do Labverde?

O artista se movimentaria para obter uma nova perspectiva, não só de trabalho mas também para ampliar os seus horizontes criativos, criar novas conexões, se deixar afetar pelas experiências do novo lugar. A própria noção de lugar, delimitado dentro do espaço, também ganharia significado a partir do ser que ocupa aquele lugar e que sofre as experiências naquele espaço.

Porém, será que o artista se desloca porque precisa de inspiração e quer um novo lugar para criar arte? Muitas vezes, na visão das instituições, por exemplo, mover um artista poderia ser mais fácil (e.g.: economicamente falando) do que mover um trabalho, uma obra. Em um mundo onde o capital é considerado uma das bases para a realização de transações em vários níveis, esse deslocamento nem sempre parte dos artistas e os próprios museus, galerias e centros culturais já participariam nessa outra conformação.

Ao mesmo tempo que os deslocamentos estão cada vez mais intensos, com um grande número de voos, o que a gente percebe é que no campo das exposições é mais viável, hoje em dia, por incrível que pareça, levar o artista do que levar a obra. Se você tem pouco orçamento, você leva o artista e ele faz uma obra lá, porque os deslocamentos internacionais, especialmente com obras de arte, exigem uma questão de alfândega, de taxas de importação, exportação, exigem uma burocracia e um tempo para isso que

o deslocamento do corpo às vezes fica mais fácil. É impressionante imaginar que é mais fácil levar a pessoa mesmo, mais barato leva-la. (ALVES, 2016, p. 140)

Até pouco tempo atrás tínhamos também artistas se deslocando na *land art*, onde o ambiente era algo que direcionaria esse deslocamento dependendo do que o trabalho exigia, seja em escala, localização, tamanho, etc. As condições físicas de um local seriam os primeiros elementos na concepção de um trabalho. Portanto o deslocamento, nessa situação, poderia até ser considerado implícito uma vez que raramente o próprio ateliê serviria para a produção de um trabalho.

O Labverde, nesse caso, sugere também um natureza *site-specific*, já que

Trabalhos *site-specific* lidam com os componentes ambientais de dados lugares. A escala, tamanho, e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pelo topografia do *site*, seja ele urbano ou paisagem ou espaços fechados da arquitetura. Os trabalhos se tornam parte do *site* e reestruturam tanto conceitualmente e perceptualmente a organização do site. (KWON, 2002, p. 12, tradução nossa)

Mas apesar de possuir essa natureza, se questiona também até que ponto os trabalhos lá criados poderiam ser reconstruídos em outros lugares, se adaptando a uma nova localização ou mesmo com a utilização de outros materiais. As fotos de Rodrigo Braga poderiam ser expostas em outros locais, em uma galeria ou museu, por exemplo; a instalação de Felipe Cidade também poderia ser colocada em uma outra árvore dentro de outra cidade, como São Paulo ou Rio de Janeiro. Além disso, as obras não se tornaram parte do Parque do Mindu, isto é, não se tornaram acervo fixo do local, e não indicam uma reestruturação da organização seja da Amazônia ou do parque. Seria então o Labverde uma manifestação artística *site-oriented* mais do que *site-specific*? A residência teve uma composição multidisciplinar forte e houve uma aproximação com as questões ambientais e de margem que a própria Amazônia invocaria. O próprio Cauê Alves durante a entrevista argumenta “que essa categoria *land art* não é suficiente para qualificar o projeto, e mesmo *site-specific*, não dá conta do que aconteceu lá, que é muito mais singular do que esse campo.” (ALVES, 2016, p. 137).

Então há alguma singularidade do Labverde? E se há, seria não só por ser um residência artística, mas pela inauguração de um novo território para a construção de um saber ambiental integrado com a arte? Natureza, meio-ambiente, cultura e sociedade explorados e investigados sob o prisma da criação artística sugere a produção de conhecimento e experiências, que a partir do contato dos artistas com esse lugar híbrido produziu trabalhos artísticos explorados a fundo pela presente dissertação.

Conclusão

A natureza: uma incitação, uma provocação, a promessa de uma instauração; por isso ela é insubstituível. As vegetações do imaginário que antes faziam de uma colina, de um prado ou de um vale “a montanha sagrada”, “o jardim da eternidade” ou “a morada dos Imortais”, são metáforas que na arte não cansam de multiplicar as correspondências entre a vigília e o sonho, entre a matéria e o espírito, o aqui e o alhures, a vida e a morte, o tempo e a eternidade. Sem dúvida, a natureza ignora essas correspondências que elevam; mas sem ela seria possível esse voo? A natureza continua a ser o humo obrigatório de qualquer metáfora de que a imaginação é o fermento e a alquimia. (RIBON, 1991, p. 90)

Pensar em natureza hoje no Brasil suscita pensar também em Amazônia. E ao se falar de Amazônia, encontramos um pequenino recorte que corresponde à Reserva Adolpho Ducke, situada em Manaus, onde toda uma gama de experiências e intertextualidades ocorrem através da residência artística Labverde.

As considerações finais que aqui se encontram pretendem compor novos desdobramentos possíveis através da ligação entre diversos saberes e arte, meio-ambiente e práxis artística, natureza e criação. O contemporâneo demanda e faz surgir novas manifestações nos mais diversos campos, mas é na arte que identificamos contextos sociais dilatados e expandidos para outras esferas além do que se conhece como o fazer artístico. É preciso uma retomada de consciência, aliada a toda a conexão entre habitante-habitat, conteúdo-*container*, artista-natureza. Concebemos a pesquisa como uma ideia-ativista, onde uma pesquisadora-ativista busca compreender que reverberações encontramos na arte produzida na floresta.

O foco centra-se na discussão da reapropriação da natureza através da arte juntamente com outros saberes da terra e do homem, o deslocar-se por entre a multidisciplinaridade presente no que se conhece como residência artística hoje e do que foi a residência Labverde na Amazônia. Quando pesquisamos as conformações inseridas em residência, observamos como todas as camadas são muito mais densas, tanto pela presença do próprio lugar, nesse caso, a floresta amazônica, como pelas relações que perpassam artistas-colaboradores-público através de elementos sociais de contágio, colaboração e partilha.

Durante a pesquisa, a partir de deslocamentos geográficos, culturais, ambientais e mentais abre-se um leque de possibilidades de movimentações tangíveis do artista contemporâneo. O constante estar na selva de pedra para posterior movimento direto para o *in natura* fazem parte do contexto de novas práticas artísticas que se distanciam dos modos de produção de mercado e apontam para contextos inter-relacionais muito mais amplos e transmissíveis, colocando a proposição do Labverde também como estrutura mutante, se

deixando afetar ou afetando o meio social e ambiental desse novo lugar, novo habitat, nova residência do artista.

Aos poucos, movimentos que se direcionam para um contato mais próximo com as demandas aquém das econômicas transitam mais intensamente no cenário artístico. Já uma realidade, residências artísticas enquanto potências geradoras que habitam os paradoxos do contemporâneo fluem na direção da reapropriação social da natureza, convocando uma “ambientalização interdisciplinar do saber” (LEFF, 2007, p. 146) onde o ambiente também transforma as ciências e o ser humano. Ao empreender as pesquisas da presente dissertação, encontramos paralelos com movimentos que transbordam o seu contexto ambiental para o social e político, conformações até mesmo sob outros formatos de residências, investigados sob a forma de interconexões entre saberes e vivências.

Os sentidos de espaço, lugar, *site*, entre estrangeiros e reterritorializações traçam anacronismos de redes articuladas de deslocamentos e nomadismos transculturais. Situações que problematizam, ainda que em uma esfera recortada e difusa, os atuais problemas ambientais destacados das políticas públicas de urbanização e do desenvolvimento de infraestrutura deficientes em diversos locais. Nesse contexto de residência móvel entre floresta e cidade, são adicionados os conceitos de território, fronteira e margem como denominações comuns aos diversos recortes atribuídos a Amazônia.

As obras de arte, enquanto geradoras de desdobramentos significativos para as questões dos limites geográficos, biológicos, ecológicos e sensíveis, configuram o novo lugar da residência artística, percepções de conteúdos em espaços ampliados e dilatados entre compartilhamento de experiências, contágio social e apropriação do meio-ambiente-floresta. Acontecimentos residentes empoderados de significados e transbordamentos, conhecer o trabalho dos artistas como um todo e verificar as suas correspondências e afetações com o manauara, e ao mesmo tempo com o amazônico, trouxe experiências que só acrescentam no que tange ao ético, estético, ecológico e ambiental da arte contemporânea. Procuramos adequar a nossa percepção da arte e da natureza em uma abordagem mais vasta, assumir um aspecto mais crítico a partir dos próprios relatos dos participantes advindos de uma experiência ativa e modeladora do pensamento ambiental e social.

O deslocamento figura como elemento chave para uma mudança de perspectiva, mesmo que momentânea, do artista que rompe com o isolamento vertical e arquitetônico para adentrar em suas raízes mais profundas, em contato com os seus sentidos primeiros, uma

desconstrução do esteticamente construído através de inter-relações presentes nos mais variados níveis dentro da natureza mais primitiva até o advento do raciocínio humano. Vimos aqui quatro artistas e outros participantes que ampliam essas conformações na reflexão do nosso próprio pensamento em um direcionamento mais complementar entre cultura e natureza, geografia e ecologia, consciência e comportamento, social e ambiental. Formas de práticas coletivas ecoam como iniciativas mais saudáveis e honestas com relação aos problemas contemporâneos da sociedade desenvolvida e pluricultural, tais como a Ala Plástica e Tucumán Arde, na Argentina, que trabalham sob uma abordagem socioambiental e sociopolítica no papel da arte na contemporaneidade.

O Labverde tenciona a fronteira entre floresta e cidade, gera novas formas de se observar uma prática contemporânea aliada ao contexto ambiental onde se insere e nos demonstra o quanto a arte é capaz de se apropriar de saberes múltiplos para ressignificar tanto o artista brasileiro-estrangeiro dentro da Amazônia, quanto para levantar questões de reapropriação da natureza e do saber socioambiental, cultural e político figurados arbitrariamente em segundo plano dentro do Brasil hoje.

Em 2016, a partir de uma construção contínua, o Labverde ganha sua segunda edição a partir do conjunto de experimentações advindas de 2013. Passado e presente se encontram em um novo tempo, dessa vez englobando mais saberes e vivências a partir de um funcionamento melhor capitalizado. Como uma segunda chance, vemos surgir outra iniciativa de integrar artista e natureza, mas dessa vez sob uma perspectiva ambiental mais demarcada, onde a sociedade e a cultura amazônica figuram como plano de fundo. Consequências também do momento político-econômico pelo que passa o país em 2016, o Labverde parte de uma abordagem consoante com os meios de financiamento disponíveis atualmente e se internacionaliza e se mercantiliza para continuar a existir.

Na atual conjuntura, temos a política e a economia supervalorizadas e cultura e sociedade ainda em segundo plano. Devemos questionar esse modelo, mesmo que através de práticas artísticas igualmente questionáveis, objetivando a distensão do pensamento crítico para uma ruptura com os meios de produção vigentes, desprovidos de sensibilidade e solidariedade. Manifestações como as do Labverde compõem essa resistência-residência por um saber integrado com a natureza, afetadas pelo socioambiental e cultural que as margeiam. Em uma analogia, figura como um telescópio frente ao céu aberto, onde diversas constelações coexistem e por onde diversas supernovas permeiam o passado, o presente o futuro. A arte, nesse sentido,

é o instrumento que o ser humano possui para se conectar com outros mundos, outros tempos, outros espaços e extrair significado de experiências sensitivas trazidas para a forma artística situadas em uma constante construção.

Referências Bibliográficas

BECKER, Bertha K. *Amazônia: geopolítica na virada do III milênio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BUENO, M. L. A condição de artista contemporâneo no Brasil. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, 3, 2013, Brasília.

CASEY, Edward S. *The Fate of Place: a philosophical history*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Tradução: Maria C. F. Bittencourt. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GUNTHER, Hartmut; PINHEIRO, José Q.; GUZZO, Raquel Souza Lobo. *Psicologia ambiental: entendendo as relações do homem com seu ambiente*. Campinas: Editora Alínea, 2006.

HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Tradução Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HAWKINS, Harriet. Geography and art. An expanding field: site, body and practice. In: *Progress in Human Geography*, Egham, 2012, v. 37, n. 1, p. 52-71, 2012.

HEIDEGGER, M. Construir, habitar e pensar. In: _____ *Ensaio e Conferências*. São Paulo: Vozes, 2001 (Pensamento Humano).

HERKENHOFF, Paulo. *Amazônia: ciclos de modernidade*. Brasil: CCBB-Rio, 2012.

HORA, D. Residências Artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos. In *CADERNO Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, vol.2, n. 2, 2006, p. 54-77. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/downloads/1358887>. Acesso em 27 de junho de 2014.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In *CADERNO Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, vol.2, n. 2, 2006, p. 10-35. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/downloads/1358887>. Acesso em 27 de junho de 2014.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In *Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, n. 1, 1984, p. 129-137.

KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LABVERDE. Experimentações Artísticas na Amazônia. Manaus, 2013. Disponível em: <http://www.labverde.com.br/>. Acesso em: 07 julho de 2013.

LEFF, Enrique. *Saber ambiental: sustentabilidade, racionalidade, complexidade, poder*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the local: Senses of Place in a Multicentered society*. New York: The New Press, 1998.

MARQUEZ, Renata Moreira. Arte e Geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Imagens Marginais*. Natal: EdUFRN, p. 11-22, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: WMF Editora, 2006.

MOKARZEL, M. Entre garças e urubus — a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. In *CADERNO Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, vol.2, n. 2, 2006, p. 78-109. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/downloads/1358887>. Acesso em 30 de janeiro de 2016.

MORAES, M. Residência Artística ou a experiência de ser estrangeiro. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

MOKARZEL, Marisa. Entre Garças e Urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. In *CADERNO Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, vol.2, n. 2, 2006, p. 78-109. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/downloads/1358887>. Acesso em 27 de junho de 2014.

PLÁSTICA, Ala. Iniciativa Biorregional: A redefinição dos espaços de criação e ação. *Revista Mesa*. Rio de Janeiro, n. 2, abril, 2015. Disponível em: http://institutomesa.org/RevistaMesa_2/iniciativa-biorregional-a-redefinicao-dos-espacos-de-criacao-e-acao/. Acesso em 6 de junho de 2015.

POLICY Handbook on Artists' Residencies. European Union, 2014. Disponível em: http://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf. Acesso em 15 de fevereiro de 2015.

RE-tooling RESIDENCIES: A Closer Look at the Mobility of Art Professionals. Warsaw, 2011. Disponível em: <http://on-the-move.org/news/region/article/14396/re-tooling-residencies-a-closer-look-at-the/?category=39>. Acesso em 27 de fevereiro de 2015.

RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas: Papiрус, 1991. (Coleção filosofar no presente)

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

VASCONCELOS, Ana. Residências artísticas como política pública no âmbito da Funarte. III Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro. 2012.

VASCONCELOS, Ana e BEZERRA, André (Org.). *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

Bibliografia consultada

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARISTOTLE. *The Physics*. Tradução: P. H. Wisksteed and F. M. Cornford. London: Harvard University Press, 1957.

BAPTISTA, Bernardo Wagner Marques. *Vuelvo al Sur: panorama da gestão de residências artísticas no MERCOSUL*. Trabalho de conclusão de curso apresentado a Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, Centro de Estudos Gerais, Niterói, 2013. Disponível em: <http://academico.tagcultural.com.br/vuelvo-al-sur-panorama-da-gestao-de-residencias-artisticas-no-mercosul/>. Acesso em 29 de setembro de 2014.

BUDEN, B.; STEYERL, H. *The Artist as Res(Ident)T*. B-Chronicles, 2006. Disponível em: http://www.b-kronieken.be/index.php?type=publication_dieter&txt_id=95&lng=eng. Acesso em: 04 de abril de 2015.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. Tradução: Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1999.

CARNEVALE, Graciela. *Passado como pensamento forma*. *Revista Mesa*. Rio de Janeiro, n. 4, maio, 2015. Disponível em: http://institutomesa.org/RevistaMesa_4/graciela-carnevale/. Acesso em 26 de fevereiro de 2016.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes)

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as Artes)

DANIEL, Grant. *Artist-in-residence programs and artist colonies*. *American Artist*, New York, v. 60, n. 650, p. 14, 1996.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

DOHERTY, Claire. *From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishin, 2004.

DUNN, P; LEESON, L. *The Aesthetics of Collaboration*. In: *Art Journal*, College Art Association of America, v. 56, n. 1, 1997.

FILHO, D. B. *Pequena história das artes no Brasil*. Campinas: Editora Átomo, 2005.

GARDNER, S. (ed.) 2013 'International Perspectives on Artist Residencies', *D'Art Topics in Arts Policy*, no. 45, International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, Sydney. Disponível em: <http://media.ifacca.org/files/DArt45ResidenciesMay2013.pdf>. Acesso em 14 de março de 2015.

HAWKINS, Harriet. *Geography and art. An expanding field: site, body and practice*. In: *Progress in Human Geography*, Egham, 2012, v. 37, n. 1, p. 52-71, 2012.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In Bueno, Maria Lúcia; Camargo, Luiz Octávio de Lima (Org.) *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2012.

JACOB, M. J.; ZEISKE, C. (Hg.). *Fernweh - A Travelling Curators' Project*. Berlin: Graspco CZ, a. s., Zlín, 2014. Disponível em: <http://www.jovis.de/media/pdf/Fernweh.pdf>. Acesso em: 23 de abril de 2015.

KENINS, Laura. Escapists and Jet-Setters: Residencies and Sustainability. *C Magazine*, Toronto, n. 119, p. 8–14, set./dez. 2013.

KESTER, Grant. Collaborative Practices in Environmental Art. San Diego: University of California, 2010. Disponível em: http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=208. Acesso em 07 de abril de 2016.

MANATA, Franz et al. Guilherme Vaz: Uma Fração do Infinito. CCBB Rio, 2016.

MICRORESIDENCE! 2012 Artist in Residence, from a Micro Perspective. Tokyo: Youkobo Art Space, 2013. Disponível em: <http://www.youkobo.co.jp>. Acesso em 04 de março de 2015.

MORAES, Marcos José Santos. Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-29042010093532/publico/Marcos_Jose_tese.pdf. Acesso em 13 de janeiro de 2015.

OITICICA, Helio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

ON THE MOVE / Practics, Guide to Funding Opportunities for the International Mobility of Artists and Culture Professionals in Europe: Interarts, 2011. Disponível em: <http://on-the-move.org/files/Guide%20funding%20for%20mobility.pdf>. Acesso em 08 de março de 2015.

PEDROSA, Mário. In Filho, César Oiticica (Org.) *Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

SANTOS, Milton. A Redescoberta da Natureza. (aula inaugural da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1992). *Estudos Avançados*. São Paulo 6, n. 14, p. 95-106, 1992. *Apud* ABREU, Miriam Santini de. *Op. cit.*

THE MACRO Possibilities of a Micro Art Space - An Interim Report on Microresidence Research. Tokyo: Youkobo Art Space, 2012. Disponível em: <http://www.youkobo.co.jp>. Acesso em 04 de março de 2015.

PEVSNER, N. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

UPITIS, Rena. Developing Ecological Habits of Mind through the Arts. In: *International Journal of Education & The Arts*, Lincoln, v. 10, n. 26, 2009.

VERGARA, L. G. Carlos Vergara: Sudário.1. ed. Rio de Janeiro: Automática, 2014

VERGARA, L. G. Dilemas éticos do lugar da arte contemporânea - Acontecimentos solidários de múltiplas vozes. In *Visualidades*, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 59-81, jan-jun 2013. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/28184/15842>. Acesso em 18 de fevereiro de 2015.

I. Entrevista com Lilian Fraiji realizada em 2015

Uma das criadoras da empresa Manifesta Arte e Cultura, trabalha na área de curadoria e produção cultural há dez anos, tendo atuado em inúmeras cidades brasileiras, assim como na Espanha, Portugal, Holanda, Bélgica e Bolívia. Formada em Comunicação Social pela ESPM, com mestrado em Curadoria de Arte pela Universidade de Barcelona, trabalhou em inúmeros projetos vinculados à área de exposições e museus no Estado do Amazonas e em São Paulo. Atualmente atua na promoção de conteúdos culturais relacionados a Região Amazônica e coordena o programa Labverde: Experimentações Artísticas na Amazônia.

[Miriam Vieira] **Como surgiu a ideia do Labverde?**

[Lilian Fraiji] Acho importante dizer que as pessoas do Labverde todas tem alguma conexão com a cidade. Eu nasci aqui, cresci aqui, vivi até os 15 anos aqui. Meu marido¹ é belga e veio para cá, conhece aqui também. E a Juliana² também tinha morado aqui na infância. Então todos conheciam a realidade daqui, trabalham como, por exemplo, arquiteto, arte educadora, trabalham um pouco com a indústria cultural. Por isso que decidimos: vamos para a Amazônia, a Amazônia é um poço de inspiração para as artes, para a poesia. Então achamos que seria interessante fazer uma residência aqui.

[M. V.] **Por que a escolha da reserva Adolpho Ducke?**

[L. F.] Porque a Reserva Adolpho Ducke é o espaço da Amazônia que possui estrutura, para estudar a Amazônia e é o espaço mais estudado. Então já existe o INPA, instituição que estuda por aqui, que tem essa infraestrutura, que traz os estudantes. Também era possível fazer essa parceria do conhecimento na área da biologia. Isso para nós era essencial porque éramos todos da área de humanas, depois entrou o Fabrício, entende? Então precisávamos dessa mediação da área da biologia. Não dá só para olhar a árvore e achar ela bonita, tem que entender como funciona, qual a espécie, o ecossistema, qual é a biodiversidade.

[M. V.] **Houve algum profissional daqui da reserva que ajudou vocês, que acompanhou o processo?**

[L. F.] Não há um profissional da reserva, aqui não mora ninguém. Os biólogos do INPA são todos daqui, estudam aqui, passam o dia inteiro, então todos que fizeram parte da programação, são daqui, estudam na reserva. Quem nos acompanhou foi o Fabrício, biólogo e doutorando do INPA na época.

¹ Laurent Troost, um dos idealizadores e coordenadores do projeto.

² Juliana Rotta, também uma das idealizadoras e coordenadoras do projeto.

[M. V.] **Qual foi o critério principal para a seleção dos trabalhos?**

[L. F.] Uma das coisas era a discussão da paisagem. E ter alguma sensibilidade para a preservação da natureza, isso também era outro critério. Apontar alguma coisa nova sobre a paisagem, uma leitura nova, que é para refletir o que é a Amazônia hoje, mas não a partir dessa visão romantizada. Através da visão local, por exemplo, quando a Fernanda Rappa trouxe uma abordagem de um conhecimento popular, da paxiúba que andava e fez uma poesia disso. Um pouco isso, uma visão diferente. Não que seja a visão real, porque nós não tem essa pretensão. A paisagem nunca é real, a paisagem é sempre inventada. É um pouco: atualizar o que é a Amazônia, ou reinventá-la de alguma forma.

[M. V.] **Qual foi a duração do projeto?**

[L. F.] Quatro dias na reserva Adolpho Ducke e mais três dias no Parque Mindu.

[M. V.] **Além do apoio do INPA, houve o apoio de mais alguma instituição?**

[L. F.] Teve o apoio da prefeitura de Manaus, o apoio através da Secretaria de Meio Ambiente que fizemos lá no INPA, um certo apoio do MUSA, que é esse museu que está do outro lado da reserva, que nos ajudou a divulgar em certo momento. Houve outros apoios de divulgação, dessas instituições ligadas a arte que conhecíamos, que nos ajudou lá em São Paulo; pessoal do Canal Contemporâneo, Fórum Permanente. Teve o apoio do pessoal daqui do coletivo Difusão, que é um coletivo de artistas onde nós fizemos uma discussão com os artistas locais. No dia dessa apresentação do projeto, foram muitas pessoas. Na inauguração da exposição não foram, mas quando nós reunimos os artistas para encontrar com os artistas locais, foi preciso essa parceria do coletivo Difusão, ligado a todas as artes, não somente às artes visuais. E teve o apoio de um hotel local.

[M. V.] **Durante a realização dos trabalhos os artistas permaneceram na reserva. Quando o projeto passou para o Parque Mindu, eles continuaram residindo na reserva?**

[L. F.] Aqui é muito longe. Na segunda parte da residência eles foram para o centro e ficaram no Go Inn Hotel. Eu achei super interessante porque está se falando da floresta amazônica, mas Manaus também é uma cidade que é inevitável. Quando viemos para cá, já era claro para nós que falar de uma floresta que está do lado de Manaus, sem olhar Manaus, sem conhecer Manaus - porque a maioria dos artistas não tinha vindo para cá - era impraticável. Porque a cidade foi a floresta e ela influencia muito a reserva. A reserva sofre uma ameaça a cada dia e está perdendo

esse espaço para a cidade. Se vai se falar de paisagem, ela também é uma mediação das pessoas que estão convivendo com aquela paisagem.

[M. V.] Havia um cronograma com as atividades a serem realizadas por cada artista ou isso era livre?

[L. F.] Como não tínhamos muito tempo e nós queríamos que eles saíssem com uma experiência grande de vivenciar a natureza, intensa, então era uma programação intensa durante os sete dias. Nós os colocamos mediante as mesmas regras que a FUNARTE nos colocou, que é aquela produção e meio de produto. Você tem que produzir, você tem que se inspirar, você tem que estudar, você tem que receber orientação porque senão a coisa não acontecia de uma forma que pudéssemos prestar contas. Então eles vieram pra cá e havia uma programação diária. Por exemplo, as 10h da manhã vinha o biólogo, essa é a especialização dele e ele ia fazer uma visita de uma hora, e era isso de manhã e de tarde. Havia um tempo de mais ou menos duas horas que eles tinham para dar uma respirada. A gente sentava aqui, almoçava junto. A maioria não queria fazer essas atividades do calendário, e sim socializar. Só o Rodrigo Braga que ia para um canto, ficava mais isolado.

[M. V.] Como você percebeu a experiência de deslocar artistas para Manaus, para a cultura manauara, para dentro da floresta amazônica? Já que provavelmente muitos já ouviram falar mas muitos não conheciam.

[L. F.] No meu caso, já trouxe muitas pessoas para cá para mostrar a Amazônia. Morando aqui muita gente tem interesse porque é um lugar desconhecido do resto do Brasil, então recebo muita gente de fora. Para mim é super interessante trabalhar com o imaginário do artista, que é o que nós queríamos. Pensar na ideia que ele tem, e transformar a ideia, manipulá-la, de certa forma. Então é aquela história: chegamos na reserva de noite para alterar a percepção, fazê-los sentir. Fizemos uma trilha a noite, então isso tudo foi mexendo com o imaginário. Até eles verem na luz do dia o que é, muita coisa já passou pela cabeça. Eu gosto de mexer com o desconhecido do artista, acho que isso abre um pouco as portas da percepção para certas coisas e estimula o imaginário dele. Mesmo que o real não seja a verdade, porque tudo que a gente vai oferecer pra eles será um conhecimento da floresta, que não necessariamente é a verdade do que a floresta é.

[M. V.] Você acha que isso facilita a criação?

[L. F.] Eu acho isso super estimulante. Só que eles tem que enfrentar essas duas versões: a do biólogo falando, com essa visão pragmática do que é a floresta, objetivo, de como funciona o ecossistema; e a visão romantizada, de ele vir de noite, fazer uma trilha sem luz e sem conhecer. É por isso também que nós vimos que tem muita necessidade no projeto de falar um pouco da parte antropológica, falar sobre a cidade de Manaus, ter um pouco mais essa conexão. Porque paisagem é tudo isso, é todo esse imaginário, a Amazônia são muitas camadas. Então uma coisa que nós sentimos carência foi de trazer uma pessoa, por exemplo, o Roberto Evangelista (um artista maravilhoso que fala da Amazônia) que fala com muita propriedade pois ele é daqui. É uma pessoa inteligentíssima, fala de paisagem, mesmo que se olhe a primeira vez e não pareça, mas fala de paisagem muito bem. Ele é uma pessoa que deveria ter estado no projeto, mas as coisas vão se construindo e ganhando força.

[M. V.] **Como foi o clima de colaboração entre os artistas, biólogos e curadores?**

[L. F.] Foi super legal. Imagine, quem é que não quer: você ganha um dinheiro, viaja para um lugar legal, diferente, onde você nunca esteve, com um várias pessoas que são do seu meio, para experimentar uma outra realidade. Foi muito legal, todos muitos abertos. Gente jovem é legal de trabalhar, são mais abertos, todos toparam tudo. E também eu acho que o próprio edital já estava dizendo isso então não ia vir ninguém quem não estava afim de se enfiar no mato. Acho que essa era a “pegada” da coisa. Inicialmente nós íamos fazer as obras lá no outro lado da reserva, no MUSA, mas o MUSA também é um museu que já está desmatado, como o Parque do Mindu. Então quando fomos para o Mindu, ele tem lixo ali perto, pois é um parque no meio da cidade, uma cidade brasileira, típica, onde não tem esgoto. Essa coisa da idealização da natureza imaculada impede a realização, porque se ela é imaculada como você vai chegar lá e fazer o seu projeto? E hoje em dia não existe isso. Você não vai ser o cara que vai olhar, passar num avião e os índios vão estar jogando flecha com um projeto da Funarte, entende? A Funarte oferece um projeto pequeno, que tem verba pequena então temos que ser realistas e trabalhar com o que a gente tem. E o que temos na Amazônia é muito precário: problemas estruturais, problemas financeiros, vários problemas que aconteceram no decorrer do projeto com os parceiros. Isso daqui é uma reserva, ainda é um lugar muito preservado, onde vem gente de vários lugares do mundo estudar, então acho que podemos usar isso, um lugar que já tem uma verba federal, usar para as artes também.

[M. V.] **Você acha que chegar aqui e ver a Amazônia, tanto a versão romântica quanto a versão biológica, interferiu e modificou de alguma forma os projetos dos artistas?**

[L. F.] Eu acho que foi uma experiência. Primeiro, era difícil modificar os projetos pela questão do tempo, já que tínhamos que cumprir um calendário. Mas eu tenho certeza que houveram desdobramentos para projetos futuros deles, e eles pensam na Amazônia de maneira diferente, com certeza. Qualquer viagem que a gente faça, qualquer deslocamento é um ganho, você nunca mais será o mesmo, sempre vai mudar.

[M. V.] Na sua opinião, houve algum estranhamento dos artistas com relação a população e a cultura local?

[L. F.] Existiram dois momentos de encontro. O primeiro foi esse momento que nós fizemos com o coletivo Difusão, onde sentamos lá no centro com os artistas para tentar chamar os artistas locais e todos falarem, e aí alguns apareceram e a gente conversou, os artistas de fora apresentaram os projetos, os daqui também. Houve muito ciúme, alguns artistas que são muito enciumados porque aqui eles não tem oportunidade. Imagine, eu peguei um dinheiro federal para trabalhar aqui e não teve nenhum artista local, e isso foi uma coisa chata. Eu queria que tivesse mas eu não podia passar por cima da seleção. Houve esse conflito mas foi interessante pela troca de experiência. E o outro momento foi na inauguração onde foi um público mais abrangente, que não era somente artistas, então houve muito estranhamento. Mesmo os guias do parque, que eram biólogos, geógrafos, mesmo nós falando, conversando, eles não conseguiam entender, era muito complexo.

[M. V.] Por que você acha que houve esse estranhamento?

[L. F.] Porque arte contemporânea ninguém entende, vamos ser bem francos: você entende? Eu não entendo e estudo há vários anos. Arte contemporânea não é feita para entender, cada vez ela está mais elitizada, numa forma até de dar um valor, atribuir um valor para a arte que não existe. Então o projeto teve um pouco disso. As pessoas que nós chamamos são da área da arte contemporânea, o próprio trabalho do Rodrigo Braga, que é um trabalho mais a cara do projeto, também é um muito complexo, tem várias camadas, você tem que ter um entendimento prévio do que é aquilo. Ele até mudou um pouco a forma de apresentar: colocando umas plaquinhas no parque, o que foi interessante para também tirar a arte um pouco do cubo branco, para botar ela num outro espaço, uma outra mediação com a arte. Mas para você entender isso, é preciso ter esse conhecimento prévio da arte no cubo branco, a arte institucionalizada. Por isso que eu quero voltar um pouco e esse projeto tem que ser mais institucional, porque ele possui muitas partes experimentais, e para levar essa arte experimental para um outro espaço, que ainda

também é experimental, parece que fica tudo meio perdido mesmo e é mais difícil das pessoas entenderem. Quando há uma instituição, o curador trabalha lá, no que ela comunica, no que ela representa, e isso é preciso. Mesmo se fosse num lugar onde a arte é mais envolvida, melhor desenvolvida, em São Paulo, por exemplo, seria também um bicho de sete cabeças, porque as imagens eram mesmo trabalhos diferentes. Eu acho que o mais óbvio de todos, mas que também era possível fazer várias reflexões era o do Felipe Cidade. E a Lívia Pasqual, por exemplo, falar de luz na Amazônia, é complexo.

[M. V.] Falando de clima, de toda a diferença climática, geográfica, cultural. Você percebeu alguma influência disso no comportamento dos artistas?

[L. F.] Isso foi algo que nós queríamos, também. Viver a experiência como ela é. Dormir na rede, pois aqui o pessoal dorme na rede. Por que se dorme na rede? Porque é muito úmido, a umidade pega no colchão, então no interior a maioria dos caboclos dorme na rede. Comer a comida local, farinha com peixe. Então aqui nós queríamos proporcionar uma experiência cultural: tinham que comer a comida daqui. Eles adoraram, todo mundo estava aqui pra isso. Podem até não ter gostado da comida, mas adoraram a experiência: dormir, sentir o calor, sentir o bafo, caminhar na floresta, morrer de calor, suar como um condenado, ser picado por mosquitos, ser picado por bicho, por aquelas formigas gigantes. Você tem que encarar um pouco isso porque senão você não vivencia a natureza.

[M. V.] Qual foi o saldo do Labverde?

[L. F.] Não tínhamos nenhuma pretensão. Não é um projeto que vai mudar a preservação da natureza e nem comunicar isso para o mundo. Primeiro, houve uma troca com as pessoas, e depois, com as poucas pessoas que conseguimos trazer pra cá, mostramos uma realidade diferente, e fizemos com que elas refletissem sobre essa realidade e nos dessem alguma coisa em troca, que foi a obra - uma nova leitura sobre essa experiência. Uma vez que o projeto foi pequeno, ele teve uma pretensão pequena.

[M. V.] Haverá outra versão do projeto Labverde?

[L. F.] Nós queremos, mas é preciso ser mais institucional, porque é tão experimental que é difícil captar recursos.

[M. V.] Então há a pretensão de manter a intervenção na paisagem amazônica?

[L. F.] Na paisagem não. Porque a paisagem é uma representação, então não necessariamente terá de intervir na paisagem. Para falar de paisagem você pode simplesmente retratar através de outra técnica, e como estamos falando que é muito mais interessante ir para a reserva, que é um lugar imaculado, mesmo que não totalmente, mas que ainda está virgem, é feito para estudar, onde a gente pode ter a mediação desses biólogos, então o lugar será mantido porque tem de haver a mediação do INPA. E é a Amazônia, estamos falando de Amazônia. Mas as obras não necessariamente precisam ficar aqui, elas podem estar em qualquer lugar.

II. Entrevista com Cauê Alves realizada em 2016

Mestre e Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Escreve regularmente sobre arte contemporânea e tem experiência em história da arte, teoria da arte e estética. Desde 2006 é curador do Clube de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi membro do conselho consultivo de artes do MAM-SP (2005–2007) e realizou, entre outras curadorias, “MAM[na]OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo” (2006), “Quase líquido”, no Itaú Cultural (2008) e “Da estrutura ao tempo: Hélio Oiticica” (2009) e “Mira Schendel: avesso do avesso” (2010), ambas no Instituto de Arte Contemporânea. Foi um dos curadores do 32º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (2011) e curador-adjunto da 8ª Bienal do Mercosul (2011). Em 2013 participou como orientador do programa Labverde: Experimentações Artísticas na Amazônia.

[Miriam Vieira] **Qual é a sua formação e área de atuação?**

[Cauê Alves] Eu sou formado em filosofia. Fiz pesquisa de mestrado e doutorado na área de estética e filosofia da arte, e atuo mais no campo da arte hoje em dia. Sou professor do departamento de arte da PUC e coordenador do curso de arte da Belas Artes de São Paulo. Então trabalho com curadoria, trabalho com exposições e com arte contemporânea, basicamente.

[M.V.] **Como foi a sua experiência no Labverde?**

[C.A.] Foi incrível. Na verdade foi uma experiência muito intensa. Primeiro começou com o convite da Lílian para participar da seleção dos artistas. Eu não lembro a quantidade mas eram muitos inscritos na época, lembro que eram vários portfólios. Participou da seleção eu, o Wellington Cançado, lá de Minas Gerais, e a própria Lílian. A gente ficou em contato, tudo virtual e foi uma seleção difícil, mas eu acho que a gente conseguiu levar um pessoal muito legal para lá, que deu liga. Para mim foi uma experiência muito intensa, como eu disse, porque a gente ficou lá junto nos alojamentos do INPA, fizemos todas as atividades, então foi uma experiência muito horizontal na relação curador e os artistas. Embora eu tenha participado da seleção, a maioria era de fora da região, não conhecia aquele espaço, não conhecia as particularidades. E eu fui muito aluno, eu assisti as palestras do Fabrício, as aulas, todas as atividades que foram feitas, como a observação de pássaros com especialista. Eu participei das atividades que o Instituto de Pesquisa da Amazônia ofereceu no programa. Então eu falo que eu fiz uma residência também, embora eu estivesse mais no campo da organização, do acompanhamento dos trabalhos. Eu era somente um orientador ali naquela situação. De fato eu

conversei com os artistas sobre seus projetos, a gente discutiu em alguns momentos da produção e colaborei em certas decisões, isso foi muito legal mas eu me via muito mais como alguém que estava participando da residência. Portanto foi incrível nesse ponto de vista de se fazer uma residência numa reserva como aquela. E depois na época da montagem, lá no Parque, que era uma situação mais urbana, quer dizer, é um parque urbano, aí foi uma coisa mais de acompanhamento, de ajudar. Eu lembro que eu ajudei na produção do trabalho do Rodrigo Braga, em alguns momentos fui uma espécie de assistente. Estava lá com ele pegando água, ajudando a solucionar as questões técnicas e também conversando sobre o processo; indo ao mercado comprar o peixe, para ver ele escolher os peixes e cortes. Toda essa relação do curador com o artista foi muito bacana porque eu acompanhei o processo de construção e elaboração do trabalho, e no fim não foi uma visão distanciada, de fora. Eu me via muito mais como interlocutor dos artistas, como uma testemunha, como alguém que está de perto conversando sobre o que está acontecendo e não como aquele que está ali só para encontrar uma solução espacial ou outra, ou para aprovar ou não. Ao contrário, foi uma coisa muito bacana que aconteceu lá.

[M.V.] Como você vê o Labverde na questão paisagem – natureza – *Land art* e *Site-specific*?

[C.A.] *Land art* eu acho que é mais uma referência histórica para gente partir. Acho que não tem como a gente pensar em arte contemporânea no meio ambiente sem ter isso como já dado. Mas, sem dúvida, tudo o que a gente fez não tem nada a ver com *Land Art*, não é isso. Mas eu acho que entender a presença do artista na cidade, no meio-ambiente, foi muito importante para o projeto e eu creio que acabei escrevendo mais sobre os trabalhos porque estava faltando mesmo no catálogo. A gente sempre pode escrever sobre muita coisa, porque eu penso também que teve um momento que eu tive que dar uma aula aberta, alguma coisa lá no programa, cada um falava mais sobre sua área de conhecimento e eu falei sobre arte. Então de algum modo, a discussão de arte contemporânea foi uma fala bastante informal até, e para entender a relação do artista com aquele lugar eu acabei usando isso. Mas de fato eu acho que essa categoria *land art* não é suficiente para qualificar o projeto, e mesmo *site-specific*, não dá conta do que aconteceu lá, que é muito mais singular do que esse campo.

[M.V.] Foi a sua primeira vez em Manaus ou você já conhecia a cidade?

[C.A.] Foi a primeira vez e foi muito impactante. Foi muito impactante mesmo por tudo. Conversei muito com a Lílian de que éramos todos de fora, saindo de São Paulo, outro veio do Recife, do Rio, teve gente lá do sul, a Lívia de Porto Alegre, a Fernanda de Jundiá. Todo mundo estava lá como pessoas que eram de fora da cidade e que não tinham um vínculo com aquela cena artística. E uma coisa que eu falei para ela é que eu não queria que esse programa virasse uma espécie de turismo: de que nós fossemos lá para Manaus, extraíssemos aquilo que é mais bacana, realizássemos uma atividade sem ter nenhuma relação com a cena artística local. Ela concordou que não gostaria de um programa assim também, então a gente marcou conversas com espaços culturais, com um coletivo que tem ali em Manaus na tentativa de fazer com que artistas de lá participassem realmente do projeto, e que esse projeto deixasse uma espécie de legado, de uma história e que tivesse um vínculo com a cena local. Que não fosse algo completamente exterior e que não reverberasse em nada ali. A gente teve uma conversa com um coletivo que foi muito bacana, embora no começo eles estavam mais resistentes, pensando “quem é esse pessoal de fora?”, mas depois, ao longo da própria conversa que a gente estabeleceu ali foi muito legal. Também houve poucas inscrições locais, acho que a Lílian deve saber melhor. Foi aberto para o Brasil inteiro, daí a gente achou que alguns artistas de Manaus mesmo poderiam participar da residência, e não teve. Portanto a gente foi entender um pouco que resistência foi essa. E foi bacana porque a ideia de que esse projeto deixa alguma coisa para a cena artística local, fazer na cidade e fazer no parque acho que foi uma solução que no final funcionou porque permitiu um contato mais direto. A reserva é mais afastada, o acesso é mais difícil, é complicado qualquer intervenção na reserva. Mas no parque ali, na cidade, num parque urbano como o que a gente usou foi interessante, então eu acho que isso foi um aspecto positivo do projeto.

[M.V.] E por que você acha que não houve inscrições de artistas manauaras?

[C.A.] Pelo o que a gente entendeu, muito se deve, claro, à cena artística de lá. É muito rarefeita, no sentido de que não há cursos universitários, ou mesmo de extensão, voltados para as artes visuais. E depois, pelo que a gente notou, pela dificuldade de muitos artistas de se organizar em fazer um texto, um projeto. Esse tipo de organização é algo que não é muito comum, porque foi um edital aberto, a gente queria de fato que tivessem pessoas de lá também participando. Mas acho que foi por uma dificuldade de comunicação. Eles acharam que não era interessante porque eu acho que eles se empolgariam mais para fazer um projeto para ir para outra cidade do que fazer um projeto em Manaus mesmo, numa residência ali. Depois dessa conversa deu

para entender um pouco do modo como eles compreenderam o projeto e acho que o principal foi uma falta de prática nas demandas de um edital: tem que mandar um projeto, tem que mandar foto, esboço, tem que escrever algumas linhas e isso não era muito comum para aquele grupo. Estranhamente, a cena artística que a gente encontrou ali era assim.

[M.V.] Qual foi a sua percepção da convivência entre Amazônia e metrópole (Manaus)?

[C.A.] A relação é péssima, terrível. A reserva que a gente estava é muito próxima da cidade então há muita pressão ali ao redor. Você vê no mapa, não sei se você entrou no *google* para ver o quadradinho que é a reserva, é enorme para a escala humana mas para a dimensão da Amazônia é muito pequena. Ela está sendo ameaçada. A reserva está sendo engolida pela cidade e isso é muito evidente nos mapas. Fora a questão toda de saneamento básico. No parque onde a gente fez as intervenções, uma das cenas que foi muito marcante aconteceu no rio que passava dentro do parque, onde tinha vários jacarés em ilhas de lixo. O negócio era muito impressionante. Como que aqueles animais selvagens vivem ali num parque, numa cidade em que a produção de lixo vai toda para o rio e passa por ali? É um negócio muito escancarado, chocante. Então a relação da reserva com a cidade é a pior possível.

[M.V.] Como foi a construção do cronograma de atividades para a residência?

[C.A.] Eu não lembro muito, mas eu acho que foi uma coisa mais da Lilian. A gente conversou um pouco, mas eu fazia parte do cronograma mais do que construí o cronograma. Ela que tomou a frente disso porque ela que é diretora do projeto, coordenadora. Eu acompanhei as atividades com o Laurent. A ideia central acho que era integrar arte, urbanismo, biologia e meio-ambiente. Era esse o campo, mas eu não participei diretamente na construção desse cronograma, não.

[M.V.] Como se deu o clima de colaboração e interação dentre todos os participantes?

[C.A.] Do meu ponto de vista foi ótimo. Eu achei que os artistas se deram muito bem entre si, conversaram, trocaram, foi uma convivência muito intensa. Nós ficávamos juntos o dia inteiro basicamente, fazendo as atividades. Depois, no final, na hora de dormir a gente ia dormir nas redes. Era uma coisa separada, quarto dos meninos e quarto das meninas, foi muito intenso e muito tranquilo também. Apesar de tudo, foi legal; a convivência foi bacana. A gente comia junto, fazia tudo junto. A noite ficava brincando, fazia jogos, algumas coisas assim; um ou outro dia fizemos umas atividades mais lúdicas e foi legal, foi prazeroso.

[M.V.] Como você vê as residências artísticas enquanto investigador de arte?

[C.A.] É um fenômeno mundial. Embora o nome seja mais recente, ele diz respeito a uma questão de deslocamento, de troca e de entender que as relações entre as pessoas são mais intensas que as relações mediadas pelo computador. As pessoas e os territórios, que antes eram muito mais distantes, estão ficando cada vez mais próximos. E ao mesmo tempo que os deslocamentos estão cada vez mais intensos, com um grande número de voos, o que a gente percebe é que no campo das exposições é mais viável, hoje em dia, por incrível que pareça, levar o artista do que levar a obra. Se você tem pouco orçamento, você leva o artista e ele faz uma obra lá, porque os deslocamentos internacionais, especialmente com obras de arte, exigem uma questão de alfândega, de taxas de importação, exportação, exigem uma burocracia e um tempo para isso que o deslocamento do corpo às vezes fica mais fácil. É impressionante imaginar que é mais fácil levar a pessoa mesmo, mais barato leva-la. E fora que as residências proporcionam essas experiências, esses contatos. Então sem dúvida as residências promovem ao mesmo tempo um momento de pausa, um momento de você sair do seu cotidiano. Você se desliga das suas tarefas diárias e você tem um momento, um período que você vai se dedicar a compreender aquele espaço, aquele ambiente, aquele local, as relações sociais, tudo que se passa ali. E lá na Amazônia especialmente, porque na reserva não pegava celular, não pegava internet, você estava de fato ali imerso num ambiente em que se dá um outro tempo para aquilo. Algo que talvez o artista, o curador ou o historiador não tenham no seu cotidiano a possibilidade de parar as atividades corriqueiras para se dedicar a um projeto, e lá você era obrigado a fazer isso. Por isso que eu digo dessa questão da intensidade: aconteceram muitas coisas no mesmo dia, você aprendia muita coisa. Eu acho que as residências tem um pouco disso, de provocar essa imersão e a ideia de que na viagem a gente saia transformado um pouco dela, a gente volta com um outro olhar. A ideia de que para compreender o seu lugar, compreender a sua cidade, compreender o seu ambiente, você precisa sair. Então não é que indo para uma residência o artista apenas conhece o lugar que ele tá, ele conhece a si mesmo, ele passa a conhecer mais a sua própria cidade, o seu lugar, a reação que estabelece com os outros lugares. Isso eu acho que é muito importante nesse fenômeno da residência.

[M.V.] E com relação a produção artística em residência, qual a sua opinião?

[C.A.] O que eu percebi conversando com a Lilian, nos dias todos, no final das contas é isso: o discurso que eu estou falando da residência como lugar de suspensão das atividades, da imersão, de um contato direto e pleno com o lugar. Às vezes essa obrigação do artista fazer um projeto lá pode acelerar muito o processo, e aí você tem que se dedicar muito a questões práticas de

produção e não consegue aproveitar a residência tanto assim. Aí a ideia, conversando com a Lilian, até no próximo programa que ela está lançando, de não ter uma obrigação de fazer uma exposição lá, porque as questões de produção e essa ansiedade acabam se sobrepondo. Parece que a finalidade da residência passa a ser a exposição, como se tudo que foi visto lá estivesse fadado a se transformar num trabalho. Às vezes o trabalho nem é a questão mais importante. O próprio contato com a residência e com o programa, com as atividades, com o cronograma todo que era o que a residência propunha, isso era o mais importante. Então claro que como na residência a gente teve uma fase na reserva, a fase da cidade foi diferente, ficou bem marcado que ela teve essas duas etapas ali. Mas eu acho que a segunda etapa, no nosso mundo que está sempre voltado para produtos, para objetos, ela acaba parecendo mais importante, mas eu acho que na verdade ela é a menos importante. Por isso que eu penso que a Lilian também reviu e percebeu que não é obrigatório ter isso. Então a gente falava de uma possibilidade de fazer depois da residência Labverde, uma exposição talvez seis meses depois. O cara volta para a cidade e reflete, pensa, e daí sai um trabalho. Não tem aquela coisa tão direta assim de ter um projeto que a gente aprova, sabe? Foi meio assim.

[M.V.] O deslocamento pode ser considerado, então, uma característica cada vez mais presente no artista contemporâneo?

[C.A.] Sim, eu acho que já é, sem dúvida. Eu penso que essa é uma realidade incontornável. Não que seja a única possível, mas essas proliferações de residências pelo mundo fora indicam isso: essa ideia de um mundo global, conectado, que as pessoas viajam cada vez mais e conhecem contextos diferentes. Eu acho que isso é uma realidade. O deslocamento, o trânsito, essas intinerâncias foram intensificadas de uns anos para cá, talvez dez ou quinze anos, isso se tornou mais forte. Então não dá para achar que alguém possa estar isolado produzindo sozinho numa localidade. Essa localidade está em contato com toda uma outra rede, do circuito contemporâneo de outras cidades que sem dúvida fazem parte do universo do artista. Não dá para pensar que ele está fora. Mesmo que não necessariamente ele viaje sempre, não são todos que estão viajando o tempo inteiro, produzindo, fazendo residência, mas ele está conectado de algum modo. Você está em Portugal, eu estou aqui, a gente está conversando, a comunicação está muito facilitada. Então não dá para pensar o mundo de hoje sem essas conexões, parece que isso seria inviável para o mundo de hoje.

[M.V.] Como você vê o cenário das residências artísticas no Brasil?

[C.A.] Teve um *boom* no começo dos anos 2000 e isso se espalhou. Tem vários programas, projetos, mas também o Brasil está num momento muito difícil. O impeachment foi aprovado, a notícia que vem é que o Ministério da Cultura vai fechar, então acho que nós estamos num momento muito sombrio. Todos os anos da era Lula foram momentos de novos editais públicos que promoviam residências, promoviam exposições, deram uma outra possibilidade de atuação do artista que não exclusivamente pelo mercado de compra e venda de obras de arte; uma atuação do artista que se dava via fomento do estado, e isso está paralizado e ameaçado de não existir mais. A gente está numa fase sombria da história, e eu vejo com muito pessimismo. As residências estão basicamente se financiando a partir de verbas particulares agora, o próprio Labverde está vivendo isso. Ele não conseguiu nenhuma verba pública como ele tinha conseguido na primeira edição. A segunda edição vai ser inteira a partir de financiamento privado, no sentido que o artista mesmo tem que ter a verba para que ele possa participar. Isso é uma pena. Claro que vão ter algumas bolsas que a Lilian está prevendo, mas é um pouco diferente, vai ter que se adaptar. As residências vão ter que se adaptar a essa nova situação econômica e política em que há uma ausência quase completa do estado no campo da cultura. E uma ausência do próprio Ministério da Cultura no nosso panorama que é terrível, é um retrocesso de cem anos, cinquenta anos, e é isso que a gente está vivendo.

[M.V.] O que você mais gostou do Labverde?

[C.A.] Eu gostei das relações de fato que foram estabelecidas durante o projeto, gostei dessa pulsão ali da reserva. Eu acho que é um programa de formação. Pela própria verba era um programa para artistas que estão em início de carreira, mas incrivelmente, se você pensar num artista como o Rodrigo Braga, que não é início de carreira, ele já tem um percurso ali e ele se inscreveu. Então é a ideia de que é uma formação que é contínua. Todo mundo tem que estar em formação o tempo inteiro, a gente nunca vai parar de se formar, de aprender, de estudar. Eu tive um contato e uma troca muito grande com os artistas, com a organização, com a Lillian, com o Laurent, com os biólogos. Eu nasci em São Paulo, cresci em São Paulo, vivo em São Paulo e participar de uma residência na Amazônia é de fato conhecer um outro campo de possibilidades, um outro universo. Foi um aprendizado gigantesco, resumindo. O que eu mais gostei foi isso.

[M.V.] E o que você acha que poderia ter sido melhor?

[C.A.] Sempre pode ser melhor. Uma das coisas que a gente já falou é a exigência da produção, mas isso foi um critério também para a gente selecionar os trabalhos. Acho que talvez um pouco mais de tempo, embora seja difícil, incrivelmente. Olha só que contradição, eu falo que poderia ser mais tempo mas é que não tem mais tempo. Na verdade a gente não tem tempo para ficar isolado no meio da floresta. Até a Lillian me convidou de novo para ir para a residência Labverde em setembro e eu não posso, não tenho tempo, não consegui um lugar na minha agenda para ficar uma semana em Manaus. Infelizmente não vou poder participar dessa segunda edição tão de perto, vou acompanhar mais de longe. Mas eu acho que isso é fundamental, porque passa rápido no final das contas, passa rápido porque tem que ser rápido. É uma contradição.

[M.V.] **Você já conhecia o trabalho dos artistas selecionados?**

[C.A.] Eu conhecia o trabalho do Rodrigo Braga, obviamente, mas eu não conhecia ele pessoalmente. Mas o Rodrigo Braga já é um artista que tem um percurso mais amplo, então era o único que eu conhecia. E de fato há mais tempo que ele tinha um trabalho com uma relação com a Amazônia, com Manaus. E conhecia o trabalho do Felipe Cidade também porque eu fui da banca dele de TCC, ele estudou na Belas Artes e eu fui professor dele lá, então eu tinha um contato anterior já. Só esses dois. A Livia e a Fernanda eu não conhecia o trabalho, conheci lá.

[M.V.] **A Val Sampaio também foi selecionada mais não atendeu à residência. Como foi isso?**

[C.A.] Ela não foi. Pelo que eu entendi ela não podia. A Lillian sabe mais sobre isso. Nós selecionamos alguém da região norte, queríamos alguém de lá. Ela tinha um trabalho muito bacana com som que eu conheci também só pelo projeto, mas na data da residência ela não podia. Eu não sei se foi problema de saúde, ou problema de outra ordem, eu não sei. Mas eu sei que ela não pode se deslocar até lá e aí ficou a ideia de fazer depois, mas fazer depois não tinha mais sentido porque a coisa aconteceu ali, o programa todo. Não é simplesmente ir lá no parque e fazer um trabalho se ela não participou da residência. Foi uma coisa que veio dela, não estava realmente disponível e eu não sei exatamente o motivo, não me recordo mesmo se era de saúde ou de agenda. O projeto era muito bacana, com sons e com som que é muito importante. Eu descobri isso lá na Amazônia mesmo, o modo como o som se propaga, a comunicação que tem entre os pássaros. Uma demarcação de um território a partir dos sons ia ser muito bacana. Até a gente conversando com o Fabrício, na biologia, falando várias coisas de som, e do canto dos

pássaros. Foi uma pena, uma falta muito grande, ela fez falta de fato mas eu não me lembro o motivo, então vale a pena saber.

III. Entrevista com Fabrício Baccaro realizada em 2016

Doutor em Ecologia pelo Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, Manaus (INPA). É professor do Departamento de Zoologia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Mora em Manaus desde 2004 e estuda diversos aspectos da ecologia de insetos sociais, principalmente das formigas. Além de publicações científicas, foi um dos organizadores do livro “Reserva Ducke: a biodiversidade amazônica através de uma grade”, e do “Guia para os gêneros de formigas do Brasil” que apresenta resultados de pesquisas científicas ao público em geral e aproxima estudantes e curiosos da enorme diversidade de formigas que vivem no Brasil. Em 2013 participou como orientador do programa Labverde: Experimentações Artísticas na Amazônia.

[Miriam Vieira] **Como foi a sua experiência no Labverde?**

[Fabrício Baccaro] Eu gostei muito. Eu não lembro exatamente como a Lílian me achou, acho que alguém passou o nome, eu não lembro direito. Mas quando ela falou comigo a primeira vez, eu achei muito legal a ideia. Fiquei empolgado porque a minha mãe é artista plástica. Agora ela não exerce mais, mas ela era artista tanto na prática como de formação; depois de velha ela entrou no curso de artes e montou um ateliê lá em casa. Então eu cresci no meio do ateliê, com as alunas e os alunos dela, portanto sempre tive um contato muito grande com esse mundo das artes e da música também. Minha mãe tocava então ela me apresentou um monte de coisas. Eu toquei violino desde os cinco anos. Então eu fiquei super empolgado. Eu não sabia direito qual seria o meu papel no projeto. No começo a gente tinha pensado que eu ia ajudar também a selecionar os projetos, só que daí tiveram tantos projetos que a Lílian falou: “Não, a gente vai fazer uma pré triagem aqui e sentamos só com um número menor porque senão você vai ficar louco.” E durante o projeto em si, eu achei muito legal porque nós ficamos muito fechados na comunidade científica. Na realidade no final da faculdade eu fui me desligando da música. Eu tocava na noite, fui parando de fazer essas coisas e comecei a entrar no mundo científico e a virar uma pessoa séria, e chata. Eu era administrador de empresas, daí eu larguei a profissão e fui fazer biologia e durante todo esse tempo eu tocava. Eu me formei a segunda vez já tinha uns 24, 25 anos e daí eu me mudei para Manaus. O pessoal daqui é muito mais samba do que rock, daí eu acabei encostando o baixo. Ele está lá agora, guardado na minha casa mas eu não mexo mais com isso. E existe uma endogamia muito forte porque muita gente lá no INPA (agora eu estou na UFAM, mas antes eu estava no INPA), quase 90% do pessoal é de fora. Então tem uma comunidade de gente de fora muito forte. E o que acontece? As pessoas de fora viram sua

extensão, sua família, e você interage muito pouco com o pessoal daqui porque você não tem contato com eles. Então isso cria um circulozinho que é gostoso. Festinha na casa de todo mundo sempre, todo mundo se conhece, mas ao mesmo tempo vira uma endogamia muito forte. Você vai nas festas e fica falando de trabalho e coisas do tipo. Então quando a Lílian me chamou eu achei super legal porque era uma opção de conhecer gente de outras áreas, sair um pouco desse mundo, e foi isso que aconteceu. A gente passou uma semana falando de outras coisas. Falava um pouco de ecologia também, mas de um outro jeito. Então para mim foi muito boa. Do mesmo jeito que o Felipe gostou, eu gostei muito de conversar com eles e lembrar um pouco dessa minha raiz, dessas coisas que fazia quando era pequeno que eu acabei deixando de lado. Então foi muito legal!

[M.V.] Por que estudar o mestrado em Manaus?

[F.B.] Por dois motivos: o primeiro é que eu sempre tive curiosidade e vontade de conhecer a Amazônia. Para quem trabalha com ecologia de florestas, que é o meu caso, trabalhar na Amazônia eu acho que é o sonho de consumo. É a maior floresta do mundo, tem ainda grandes partes de floresta intacta que é uma coisa rara no resto do Brasil. Então a ideia maior era essa, era ir no lugar, desbravar, fazer essas coisas. Foi isso que eu fiz no começo. Fiz o mestrado e durante o mestrado eu fui muito para o campo. Depois eu arranjei um emprego de gerente de pesquisa de campo e eu viajei bastante, conheci praticamente todos os cafundós dessa Amazônia. Onde você imaginar eu já passei, de alguma forma. Então foi muito legal, e depois que eu estava mais maduro eu achei que seria um retrocesso abrir mão disso para fazer o doutorado em outro lugar. É sempre bom você fazer o mestrado em um lugar e o doutorado em outro porque você conhece mais gente, expande mais as suas relações mas eu fiquei na dúvida. Eu tinha um convite para fazer o doutorado inteiro fora, nos Estados Unidos, e eu abri mão, falei: “Não, vou ficar aqui no Brasil e vou fazer só um pedaço fora”. E foi isso que fiz. Eu acabei passando um ano e meio em duas cidades lá nos Estados Unidos, e eu achei que foi a melhor coisa que eu fiz. Eu não perdi os contatos, acabei o doutorado e apareceu emprego. Eu fiz o concurso e passei. Eu passei no concurso antes de defender, então tecnicamente eu não era ainda nem doutor quando eu passei. Então foi uma conjunção de fatores e acabou me enraizando aqui. Agora eu não tenho muitas perspectivas de sair de Manaus, já comprei uma casa, minha filha é manauara e agora nós vamos ficar por aqui.

[M.V.] Qual foi sua impressão a primeira vez que esteve em Manaus e na Amazônia?

[F.B.] Foi diferente do que eu esperava. Eu sabia que era uma cidade grande, eu não vim para cá imaginando que era uma floresta com onça passando na rua. Eu sabia que era uma cidade grande, que tinha problemas de estrutura, toda cidade grande no Brasil é assim. Toda cidade grande, acima de 1,5 milhão de habitantes aqui no Brasil começa a ter esses problemas de mobilidade, de um monte de coisas. Daí quando eu cheguei aqui eu achei meio chocante. Por exemplo, eu sabia que ia ser quente, mas é só quando você chega aqui que você sente o clima mesmo. Então eu imaginava que o pessoal ia ter inúmeras tecnologias inovadoras para lidar com o calor, para deixar a casa mais agradável. E cheguei aqui e vi que não tinha nada disso, que o jeito de deixar a casa mais agradável é botar uma janela minúscula e um ar condicionado no talo. Portanto isso me deixou um pouco decepcionado. Eu passei um tempo procurando casa para morar e tinha uma que eu tinha medo de ficar dentro dela porque eu achei que ela podia cair. Aqui tem essa coisa arraigada muito forte que a pessoa constrói por conta, sem um engenheiro, sem arquiteto. É muito louco isso. O cara levanta uma parede e põe a outra parede, põe uma porta e vai fazendo, vai puxando. Demorou um pouco até a gente achar um lugar. Mas quando eu passei no mestrado, passaram outras oito pessoas lá de Londrina em diferentes cursos. Então eu cheguei aqui e não cheguei sozinho, tinham outras pessoas também na mesma situação e no fim, na primeira república que eu morei, morei só com gente de Londrina. Não porque eu não queria me misturar, mas porque estava todo mundo na mesma onda. Daí eu fui me acostumando. Hoje em dia eu tento não me estressar com essas coisas porque senão a gente vive uma vida miserável. Se todo dia eu reclamar do trânsito, não vai mudar, só vai me deixar mais triste, então eu parei. Eu não reclamo mais do trânsito, o calor eu fico suado e pronto, com a tampa da marmitta na testa todo pingando, e está indo.

[M.V.] O seu imaginário da floresta correspondia a realidade da floresta Amazônica?

[F.B.] Foi bem diferente, um pouco decepcionante. Porque a floresta aqui, na Amazônia central, é uma floresta mais baixa. É uma floresta menos imponente do que os remanescentes de florestas lá do Paraná, por exemplo, que era onde eu trabalhava. Lá em Londrina não é mais mata Atlântica, já é considera mata de altitude mas faz parte do bioma da mata Atlântica. Não tem quase nada intacto mais. O Paraná acho que tem menos de 5% da cobertura original, mas as florestas que sobraram, os pedacinhos que sobraram, que são ridículos, super pequenos, eles tinham árvores grandes, grossas e super altas. Eu cheguei aqui e a maioria das árvores eram menores, poucas árvores grandes, então aquilo foi a primeira coisa que eu vi e fiquei um pouco decepcionado. Mas em compensação o trabalho de campo era bem diferente do que a gente

fazia no Paraná. Então lá em Londrina eu ia de manhã, pegava a camionete e ia dirigindo. Chegava lá, coletava as coisas, voltava para casa. Às vezes eu voltava para almoçar e voltava no fim do dia de novo e aqui não tem isso. Quando você vai para o mato, você vai para o mato, você dorme no mato, você passa um tempo lá. Eu já cheguei a ficar 45 dias uma vez, dentro de um barco trabalhando, coletando com um monte de gente. Então essa vivência de viver o campo, de verdade mesmo, ficar imerso sem internet, sem telefone, sem nada, e às vezes até sem computador - porque dependendo da expedição nós não levamos gerador, para ficar mais leve a gente vai sem nada, vai só com você mesmo - é diferente e eu gostei muito. E gostei muito da figura do mateiro. É uma figura que a gente não tinha lá no Paraná. Você não precisa de um ajudante de campo, de um guia. Talvez você precisaria de uma ajudante de campo para carregar as coisas para você, como é muita tralha, mas aqui não, aqui você precisa de um guia mesmo, você precisa de uma pessoa que mora na mata mesmo, sabe? Porque senão você se perde, você faz besteira. E conhecer esses caras foi um negócio também que eu gostei muito, fiquei amigo de vários deles, principalmente na época em que eu era gerente. Era sempre diversão ir para o mato com esses caras. E era uma bagunça, mas ninguém nunca morreu.

[M.V.] Como é a relação da cidade com a floresta?

[F.B.] É uma coexistência super estranha. Porque o que eu sinto é que eles tem muito orgulho da floresta, todo mundo aqui orgulhoso da floresta, de estar cercado pela floresta. A população em geral, principalmente a de média para baixa renda usa muito os recursos da floresta, os frutos, a caça inclusive, que eu não acho isso muito legal. Mas aqui em Manaus você consegue comprar carne de caça e não é nem um mercado muito escondido não, é só querer que você consegue comprar o que quiser, tipo: tartaruga, paca, essas coisas todas. Mas em compensação eles tem um medo muito grande também. Então ninguém gosta de árvore dentro de casa, porque a árvore pode cair e quebrar o telhado. A cidade é muito pouco arborizada, podia ser muito mais, porque tem esse medo da árvore cair. Enfim, é uma relação muito estranha. Então, ao mesmo tempo eles gostam muito e tem muito orgulho, ao mesmo tempo eles tem um medo, querem ser vistos ou tentar se distanciar o máximo da floresta, porque eles não são índios, eles não são pessoas da floresta. Portanto é um coisa muito interessante. Não sei se alguém já estudou isso, pelo menos é a impressão que eu tenho. Eu posso estar enganado mas é a impressão que eu tenho.

[M.V.] Como é o crescimento da cidade em relação a floresta?

[F.B.] Está começando agora o crescimento vertical mas é extremamente high class. Então são pouquíssimos prédios de médio para baixo padrão, falando de apartamentos de 700 mil, 1,5 milhão de reais. Logo é para uma parcela pequena da população e nesse caso acho que não dá nem para considerar. Mas é isso, o crescimento é horizontal e desordenado e esse é o problema. Aqui tem aquela cultura, que não é só daqui de Manaus, é bem comum em várias cidades do nordeste também, que é aquela cultura da invasão e a restituição do estado. Então a população seleciona uma área, é super organizado isso e tem dedo do político no meio. O pessoal diz que é assim: um político, um parente de político, uma pessoa importante que compra uma grande área, ou tem uma grande área solta uma fofoca para certas pessoas chaves, líderes comunitários. Aí eles se organizam, a população invade aquele lugar todo, destrói tudo, começa a construir os barracos e então a pessoa entra com o processo na justiça. O governo indeniza bem acima do mercado e aí essas pessoas que estão lá vão na primeira eleição e tem prometido a água. Na segunda eleição, ele vai prometer a luz. Na terceira eleição, ele vai levar o asfalto. Porque o esgoto nunca, eu nem preciso dizer. Assim você cria essa política de sempre estar dando alguma coisa em troca, e essas invasões são sempre chamadas de invasão mas lá no sudeste e no sul são favelas; é a mesma coisa. Aquelas ruas estreitas sem espaço para nada e a cidade vai crescendo, portanto você tem esses blocos de invasões espalhados pela cidade que deixa o trânsito um caos. Às vezes para você passar de um lado para o outro, não tem opção, você tem que entrar nesse bololô e andar numa ruazinha que passa um carro por vez.

[M.V.] **E a violência, como é em Manaus?**

[F.B.] Eu tinha impressão que era bem baixa. Eu sempre falava isso para todo mundo, quando eu ia lá para Londrina, minha cidade natal, porque lá é muito violento. Eu acho que por causa do tráfico, rota lá do Paraguai, nossa, o pau lá como feio mesmo! Mas aqui eu achava que não, eu achava que era um lugar super seguro, eu nunca tive problema nenhum. Mas conversando com meu ex-orientador ele falou que não, ele disse que mesmo fazendo per capita, Manaus pelo menos nos últimos anos está ficando bem violenta. Só que essa violência mais bizarra, mais forte, de assassinato, de cortar o braço, essas coisas todas, acontece na periferia, então a gente não vê aquilo direto. Você vê só se ligar aqueles jornais que escorrem sangue, não vê isso acontecendo do seu lado. Então eu creio que fiquei com essa falsa sensação de segurança mas na realidade não é tão seguro assim. Mas eu me sinto seguro aqui. Já andei a noite a pé sozinho no meio dessas invasões e nunca aconteceu nada. Talvez porque eu tenha 1,90 de altura e peso 100 quilos. Talvez isso ajuda um pouco.

[M.V.] Como é a situação de infraestrutura em Manaus?

[F.B.] Os valores são horríveis. Eu acho que não chega a 15% com tratamento de esgoto, então todo o resto ou é esgoto a céu aberto direto na rua – quando eu falo na rua às vezes é num igarapé, às vezes não, às vezes é na sarjeta mesmo, escorre – ou é igual na minha casa que é uma fossa. Eu brinco com os meus alunos que a gente mora em cima de um mar de merda, porque é isso. Todo mundo aqui, a maioria esmagadora, ou tem fossa ou é esgoto a céu aberto, direto no igarapé ou na rua mesmo, o que é ruim. Fazer o quê? A fossa negra do ponto de vista ambiental não é tão ruim assim porque se você faz bem feito, funciona. No ocidente faz 2050 anos que a humanidade viveu assim então não é ruim. Mas seria bom a gente ter um sistema de tratamento de esgoto um pouquinho maior. E a outra coisa ruim aqui é a água. Pode parecer piada, mas é. A maior parte da cidade não recebe água constante, todo dia, e não é porque falta, óbvio, aqui não falta água. Nós estamos do lado do maior rio do mundo, e a água do Rio Negro é usada para abastecer a cidade. Logo eles pegam a água, tratam e abastecem a cidade. Não é falta d'água, é má gestão. A minha casa falta água todo dia. A gente não percebe porque tem a caixa d'água, mas ela só enche de noite e de tarde, de manhã não. Então óbvio, não falta porque a gente não vai gastar uma caixa d'água inteira de manhã mas não precisava acontecer isso. Mas são essas coisas que me deixam meio intrigado. É falta de planejamento mesmo.

[M.V.] Como eram as atividades que foram realizadas no Labverde junto com os artistas?

[F.B.] Eu não lembro exatamente dos detalhes, mas eu participei de todas as palestras, visitas guiadas dos palestrantes convidados. Conversei com eles e durante alguns dias eu não tive contato, que eu acho que foi na época em que eles estavam montando as obras, instalando as coisas e tal. Mas eu lembro que a primeira semana foi um contato intenso. Eu ficava junto com eles o dia inteiro e a gente conversava sobre tudo, desde essas coisas que a gente está falando agora, da cidade em si, até de biologia mesmo, dos bichos, das plantas e coisas do tipo. Eu não lembro de detalhes, realmente.

[M.V.] Como foi o clima de colaboração e a interação com os artistas?

[F.B.] Eu achei que foi super legal. A maioria deles foram pessoas muito abertas e queriam esse tipo de interação. A Fernanda Rappa, por exemplo, voltou aqui e ficou lá em casa. Então eles queriam ter essa interação e a gente se deu muito bem. É óbvio que sempre tem gente que é um pouco mais fechado e eu não sou daquelas pessoas também que acha que todo mundo tem que sorrir e falar bom dia todo dia. Logo eu acho que você não precisa disso, Mas de uma forma em

geral foi muito legal. Eu lembro de todos eles, então isso é um bom sinal, significa que eu interagi com todo mundo.

[M.V.] O que você mais gostou no Labverde?

[F.B.] O que eu mais gostei foi aquilo que eu te falei, foi uma válvula de escape, sair um pouco desse mundo científico estrito e entrar numa coisa completamente diferente, com pessoas com outro *background*, com uma outra linguagem. Até isso às vezes era um desafio, porque a gente esbarrava em problemas de comunicação, dos dois lados, tanto eles quanto eu, logo foi um desafio para todo mundo. Então eu acho que isso foi a parte que mais me motivou. Depois que o projeto começou, eu queria ver o produto final de cada um e era legal. Levei a minha esposa, um monte de gente que eu chamei para ir lá ver, fiquei fazendo propaganda porque apesar de eu não ter feito nada, eu tinha uma ligação. Eu tinha lido o projeto de cada um portanto eu sabia o que estava por trás do projeto deles. Era legal e foi uma sensação bacana de ir lá ver e andar pelo Mindu.

[M.V.] O que você acha que poderia ter sido melhor no Labverde?

[F.B.] Olha, eu acho que no final ninguém ficou muito satisfeito com o lugar que foi escolhido para fazer a exposição. A ideia inicial era fazer lá no Jardim Botânico do INPA, que é dentro da reserva. Eu acho que lá teria menos visibilidade, para o público em geral, mas seria mais honesto com o projeto, entende? Porque eu não sei se o Felipe falou para você mas lá no Mindu, onde a gente fez a montagem, você descia, tinha um igarapé e tinha um sofá, podre, dentro do igarapé com um jacaré em cima do sofá, com um monte de garrafas de plástico. Era um lugar completamente bagunçado, então eu acho que foi só isso. Por um lado, mais gente da cidade viu o projeto, mas por outro lado ficou num lugar que não fazia muito sentido. Se a ideia era experimentar a floresta, a gente não estava mais na floresta, estávamos num lugar completamente destruído. Mas penso que foi só isso, o resto foi bem legal. A Lilian me colocou em contato com as pessoas da Secretaria de Cultura aqui de Manaus, conheci um monte de gente muito bacana e foi muito bom também essa parte.

[M.V.] Como você avalia a situação da Amazônia hoje no cenário ambiental/sustentável do Brasil?

[F.B.] Eu sou muito cético. Esse período de bonança que a Amazônia teve nos últimos anos, que foi essa fase de ouro do Brasil, onde a economia estava super bombada e o desmatamento

caiu, eu não acho que foi um resultado da política ambiental. A gente não tem política ambiental no Brasil. Basta alguma coisa se tornar um pouquinho mais interessante, é passado por cima e é o que está acontecendo agora. Então a economia desaqueceu, muita gente está desempregada, a população de mais baixa renda volta a fazer o que ela fazia antes, que é derrubar floresta, fazer carvão, essas coisas. O desmatamento está aumentando em todos os estados, e eu sempre achei que era isso mesmo. Então nós não temos uma política ambiental. Alguns políticos fazem um marketing maior e eu falo marketing porque é mais ou menos isso, entende? Alguns exploram esse marketing, a propaganda e alguns nem um tipo de exploração fazem. Mas é isso, é só uma perfumaria: ela está lá, mas precisou de qualquer coisa, de destruir a volta do Xingu, que é um lugar sagrado para um monte de etnias, que é uma beleza cênica ímpar, uma coisa única no mundo, para construir uma hidrelétrica que vai produzir 10% da energia - Ah, vamos, não tem importância! É assim que funciona e vai continuar desse jeito. Talvez até piore agora.

IV. Entrevista com Felipe Cidade realizada em 2016

Felipe Cidade é bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Sua prática artística consiste em estabelecer uma relação de entropia dentro do âmbito social, reunindo fatores históricos e reconfigurando signos encontrados na sociedade. Cidade toma como referência direta a Arte Póvera, Minimalismo, Neoconcretismo, Arte Conceitual e Antropofagia. Já exibiu seus trabalhos em Nova York – EUA, Hamburgo – Alemanha, Córdoba – Argentina, Lima – Peru, Porto – Portugal, Manaus – Brasil e São Paulo – Brasil. Participou de residências artísticas em Córdoba – Argentina, Villa Alegre – Chile e Manaus – Brasil. Atualmente vive e trabalha em São Paulo.³

[Miriam Vieira] **Qual é a sua formação e como começou a sua carreira?**

[Felipe Cidade] Eu sou formado em Artes Visuais no Centro de Belas Artes de São Paulo e meu primeiro contato com arte foi mais ou menos com 14, 15 anos porque o meu irmão mais velho, Marcelo Cidade, também é artista. Eu tive sempre uma proximidade só que comecei a entrar mais no meio de arte mesmo quando comecei a estudar sociologia e política. Quando mais novo eu era muito ligado ao movimento punk, anarco-punk daqui de São Paulo e quando vi estava estudando artes. Foi meio inesperado e durante a faculdade eu comecei a trabalhar como assistente do artista argentino Nicolás Robbio, e ainda trabalho para ele também; a gente se ajuda bastante. E partiu daí a minha relação com arte e política, as duas vieram quase que juntas e ao mesmo tempo.

[M.V.] **Eu notei nos seus trabalhos bastante referências a Argentina e aos Estados Unidos. Por que esses dois países?**

[F.C.] Em 2013 eu participei de uma residência no Chile de duas semanas em Vila Alegre e fiz muito contato com pessoas da América Latina inteira, desde a Argentina subindo até o México. Essa residência na Argentina aconteceu via convite de uma das artistas que estava nessa residência do Chile. Ela estava fazendo um festival de performance, me convidou para uma residência e para participar do festival também.

[M.V.] **Você sempre esteve em São Paulo?**

[F.C.] Sim, sou natural de São Paulo, paulista e paulistano, toda a família é daqui da capital.

[M.V.] **O seu trabalho “Ser livre é obedecer às leis” faz alguma referência ao trabalho que você realizou no Labverde?**

³ Descrição retirada do site do artista, disponível em: <http://fcidade.wix.com/todoartistaediota>.

[F.C.] Eu acredito que todos os meus trabalhos tem uma relação entre eles. O desenho é como um trepa-trepa, brinquedo de criança. É uma ironia, na verdade, porque se você obedecer às leis você pode ser tratado como uma pessoa livre. Boa parte dos meus trabalhos tem esse tom irônico e contraditório, para poder mostrar o meu ponto de vista. Eu acho que foi depois do Labverde que eu desenhei isso, então sim, com certeza tem tudo a ver um com o outro.

[M.V.] Há um outro trabalho seu de 2013, “Da Casquinha em Casquinha”, que é a bandeira do Amazonas. Qual é a relação do trabalho com o Amazonas, com os manauaras?

[F.C.] A residência foi uma residência muito rápida, foi um turbilhão de informações que eu tive. Foi por causa do meu trabalho que a residência se dividiu em duas, porque era para ser só na Reserva Adolpho Ducke. A antiga diretora achou que a árvore ia acabar morrendo e não estava gostando muito, em seguida mudou a presidente e queriam cortar com tudo, tanto que a exposição mudou. Ela foi no Parque do Mindu exatamente por causa disso, e portanto metade da residência foi em Manaus, fora da reserva. Então eu pude ter um contato direto com a cidade de Manaus e eu vi que quem não é de Manaus e vai para lá, vai conhecer a reserva, acha que está indo para uma cidade que não é uma cidade com dois milhões de pessoas, desenvolvida, numa especulação imobiliária louca que é Manaus. São Paulo não é caótico perto do horário de *rush* de lá, é um lugar bem louco mesmo. E no tempo que eu fiquei na cidade eu consegui perceber isso. Então essa pequena relação que eu tive com a cidade de Manaus foi o que resolveu esse trabalho, tanto que é a bandeira de Manaus com um arpão de pesca deles. O arpão foi porque, se não me engano, menos de 10% dos igarapés são ainda com água potável, o resto virou esgoto a céu aberto, é impossível você entrar. No próprio igarapé do Parque do Mindu já acharam um fusca no próprio parque, então foi um choque muito grande para mim ver que a cidade de Manaus, a urbanização de lá se tornou uma coisa que a ideia de estar na Amazônia quase não existe. É muito difícil você ver árvore na cidade de Manaus, você vê mais tocos de árvores porque o solo de lá não segura e a queda das árvores se tornou um problema muito grande para eles. Sem contar que eles, num ambiente natural é 35°C o ano todo, e cimentando a cidade inteira e cortando as árvores subiu para 40°C, óbvio. Esse pouco tempo que tive em Manaus eu consegui perceber essas coisas, e claro que conversando com o Laurent e com o pessoal de lá eu consegui ter essa possibilidade maior. Mas foi uma sorte muito grande não ter ficado o tempo todo na reserva, apesar de ter adorado, de ter sido uma experiência única ter ficado lá, eu pude ter uma noção de que a ideia fantástica do Amazonas não é o que a gente

pensa ser. Quem está lá consegue perceber isso mas a gente não tem tanta informação disso aqui. Pelo menos eu não sabia.

[M.V.] Quais percepções você teve com relação a população de lá, os manauaras?

[F.C.] Durante a abertura eu tive a oportunidade de conversar com muita gente de lá e ver que eles não entenderam muito bem a ideia de arte contemporânea que nós estávamos passando, tanto que o Cauê visitou a faculdade de lá e saiu um pouco em choque, porque era uns bons anos atrasada comparado ao entendimento de história da arte e suas atualizações. Porém, a cidade em si vive o espetáculo da selva de Manaus só que dentro do âmbito metropolitano deles é até irônico, porque chegavam para mim e para o Cauê falando *Welcome to the jungle*, sabe? Bom, o Cauê consegue passar por um gringo muito fácil, mas eles viam que a gente não era de lá e já tinham uma abordagem totalmente turística. Sem contar que a cultura manauara de lá é totalmente diferente da do sudeste, a forma das pessoas falarem, a forma das pessoas conversarem com você é totalmente diferente.

[M.V.] Como é o processo de construção, e muitas vezes desconstrução, no seu trabalho?

[F.C.] A relação nos meus trabalhos meio que vai acontecendo, na verdade. Eu não consigo planejar primeiro o que vai ser ou não. Mas, às vezes, dependendo do que eu estou pensando, por exemplo, no que eu estava pensando em Manaus, de fato era uma construção. Realmente, pensando um pouco a arquitetura dentro de São Paulo, eu não podia falar de Manaus porque não conhecia nada e casou perfeitamente para minha sorte. Às vezes o trabalho me leva a construir e às vezes me leva a desconstruir, ou a destruir, então eu não tenho um certo controle disso, é meio que um *feeling*, então o trabalho vai dizendo aos poucos o que eu devo fazer com ele. Sabe? Praticamente todos os meus trabalhos começam com desenho, mesmo que seja o desenho da ideia, o desenho do projeto, ele parte do desenho então, por exemplo, se for um tridimensional, um *site-specific* ou uma performance eu tento reproduzir o que está no projeto do desenho, porém, como eu digo, no desenho não existe lei de gravidade, não existe física, você pode sobrepor duas coisas. No entanto na vida real nem sempre é assim. Então é nessas horas que eu consigo sentir direito se vou construir, se eu vou desconstruir, se eu vou equilibrar, se eu vou desequilibrar as coisas, é um pouco disso. Eu tenho que ir na base processual e ir testando para ver o que acontece com ele aos poucos.

[M.V.] Como se dá a escolha dos materiais com que você trabalha?

[F.C.] Eles vem a partir de estudos. Apesar de eu ter minha base de sociologia e política, eu tenho livros de arquitetura e naturologia sobre ervas medicinais e tudo mais, então é muito difícil dizer isso porque acontece. Por exemplo, o trabalho do Labverde, o projeto dele eu posso te dizer que a ideia veio quando eu estava voltando para a minha casa caindo de bêbado, vi a estrutura e pensei: Nossa, essa estrutura em cima da árvore ia ficar incrível. Tirei uma foto com o celular, cheguei em casa, desenhei e no dia seguinte continuei o trabalho, então eu não tenho um certo controle disso, ele vem. Às vezes faço um trabalho com plantas. Ontem, por exemplo, eu montei um trabalho numa exposição que são dois mastros com duas bandeiras, uma sendo presa pela base da outra e eles vão acontecendo. A partir do que estudo, vejo e o que acontece no mundo. Eu não tenho muito controle sobre isso então é bem complicado de falar sobre. Mas é nesse ponto, é bem intuitivo.

[M.V.] Por que o nome “Proteção feita pelo homem para proteger a natureza do homem”?

[F.C.] Foi vendo o material da estrutura que eu comecei a pensar que praticamente todos os materiais que nós temos vem da natureza, e a estrutura original de engenharia é para proteger a árvore de que pessoas derrubem as árvores, porque normalmente são mudas, são mais frágeis. Porém a ironia de ser construída com uma outra madeira foi a chave de pensar que é de onde vem essa folha de madeira: vem da árvore crescida. A ironia do trabalho se dá a partir disso, de usar todo o material, tanto que a cerca laranja é feita de plástico que também vem da própria natureza e da borracha da árvore. De certa forma a própria proteção da árvore é ela mesma, ou outra árvore que se deu em outra. É como um sistema biológico que ele por si mesmo acaba criando uma proteção dele mesmo, ele se protege porque ele sabe que ele vai se destruir em algum momento. Na verdade foi essa a ideia inicial do trabalho, porque depois a relação com a arquitetura e com a urbanização da cidade foi algo mais secundário. Com certeza depois de feito o trabalho mesmo, de poder ve-lo, entende-lo um pouco melhor, foi aí que veio. Mas a ideia principal foi da contradição do uso material natural para separar e proteger ele mesmo, então é praticamente esse o núcleo da ideia do trabalho.

[M.V.] Como foi o contato com a equipe multidisciplinar que estava dando apoio a vocês na residência?

[F.C.] Foi um contato incrível, ainda mais porque estavam completamente abertos para receber artistas, então vinham ideias e pensamentos de todos os lados: meu, da Lívia, da Fernanda, do Rodrigo. Estar com o Fabrício e ver que ele é especialista em formiga, andar no meio da floresta

e ele diz: “Olha, essa daqui é essa.” Havia um outro que estudava peixes, fazia tatuagem neles e conseguia achá-los depois, num igarapé que eu não conseguia ver nem o meu próprio pé quando estava lá dentro. O especialista dos pássaros tinha discos dos cantos dos próprios pássaros, e tocava os discos para chamar os outros por causa do territorialismo dos pássaros. Foi incrível. Tanto que eu fiz uma sequência de fotos usando a luneta dele. Ver que o olhar treinado do artista, por exemplo, como eu, que às vezes trabalha com o lixo, trabalha com material descartado, consigo olhar-lo e falar: “É esse o trabalho”. Eles conseguem achar no meio do mato o que eles estão procurando e foi uma proximidade do olhar e da atenção que foi incrível. Sem contar que também teve dois outros gringos, tinha um inglês e um alemão, que se não me engano eram câmeras da *National Geographic*, que estavam lá e eu pude vê-los também num âmbito de busca de animas. Teve um dia que eles saíram com pilhas de equipamento na busca de um macaco, então ver a relação do trabalho deles em campo com a relação do artista num ateliê, ou com um artista como eu, que tem uma base meio situacionista de estar na rua e ter o olhar atento aos elementos da rua, foi incrível. Foi ótimo poder ver que mesmo em áreas que não sejam tão próximas, na prática elas conseguem ter uma proximidade muito forte no campo. Foi incrível.

[M.V.] Você fez mais alguma residência além do Labverde e a do Chile?

[F.C.] Eu fiz uma residência dois anos atrás em Córdoba, na Argentina e passei um mês em Nova York para uma exposição de performance que, para mim, foi uma residência. Porque apesar da exposição ter durado umas duas a três semanas, eu me senti como nas residências já que acabei caindo num hostel que só tinha artistas; artistas fazendo mestrado para jovens curadores. Portanto foi um âmbito de troca muito forte lá. Legitimadamente não foi uma residência, mas eu absorvi como uma.

[M.V.] Como é se deslocar para fazer arte?

[F.C.] Eu acho que é de extrema importância para um artista ter essa oportunidade de desenvolver um trabalho, mesmo que no mesmo país grande como Brasil. Às vezes sair de São Paulo e cair em Manaus é quase ir para um outro país, porque é uma cultura totalmente diferente da daqui. Mas eu acho que é uma abertura de troca muito importante para o artista, que eu acredito que não estaria onde eu estou hoje em dia se não fosse pelas residências, pelo que eu aprendi nelas. Não só o que eu conheci, como a história, mas como o desenvolver da sociedade em cada plano geográfico. Um dos princípios dos meus trabalhos é a disputa de espaço, a

disputa de poder dentro do espaço público e na cidade, é como cada lugar, por exemplo, São Paulo, Nova York, Córdoba, são completamente diferentes na forma como você é tratado na rua, a forma que as pessoas dividem o espaço e a forma que caminham. Então pelo menos para mim eu acho de extrema importância isso, porque meu repertório só aumenta, e a relação que eu tenho com o meu trabalho e o desenvolver dele também se complementam muito. Ele se torna cada vez mais rico nesse ponto.

[M.V.] Na sua opinião como está o cenário de arte e meio ambiente no Brasil?

[F.C.] É muito difícil falar de arte e meio ambiente, especialmente aqui no Brasil porque a gente nunca teve um quê muito forte para *Land Art* e para a relação de como introduzir isso nos nossos espaços. Acredito que isso seja por causa do eixo Rio-São Paulo no meio artístico. Eu não posso ter certeza, mas acho que o Labverde hoje em dia é o único que tem essa abertura próxima de fato com a natureza no sentido natural, de você de fato estar numa floresta que é cuidada por biólogos e não num trecho em que ela está ali convivendo e sabe-se lá o que acontece lá, entende? Então é muito complicado. Existem artistas que lidam com essas questões da arquitetura e da *Land Art*, porém nunca chega num ponto que o Labverde chegou, de fato: irmos para a floresta e termos contato com as pessoas que estudam isso e estão lá para ter essa troca. Muito diferente dos EUA, que por exemplo você tem um deserto que você pode chegar lá e construir, sem contar as instituições que apoiam. Aqui isso hoje em dia é muito complicado, então eu acho que nesse ponto o Brasil ainda está caminhando a pequenos passos e eu penso que o Labverde tem de tudo para poder avançar nessa proposta.

[M.V.] Você está sabendo que vai acontecer uma segunda edição do Labverde esse ano?

[F.C.] Sim, a gente conversa por e-mail de vez em quando e se não me engano há um ano, ou dois anos atrás me mandaram um e-mail falando que iam tentar de novo, perguntando o que eu achei melhor, o que podia melhorar ou o que podiam evitar. Mas sim, é lindo que estejam refazendo esse projeto porque eu acho que é um projeto muito ambicioso, ainda mais para um plano artístico e um meio artístico brasileiro que é fechado em São Paulo, Rio e um pouco de Porto Alegre e Recife. E Manaus é completamente excluída, lá é gigantesco e tem muito que se possa fazer lá. Eu fico feliz que estejam conseguindo fazer isso de novo.

[M.V.] O que você acha que poderia ter sido melhor no Labverde?

[F.C.] Eu gostaria de ter passado mais tempo. Gostaria de ter passado um tempo a mais lá para poder sentir melhor a cidade e entender um pouco melhor lá. Porque mesmo indo para residências com um projeto, ou alguns projetos, eu acabo produzindo lá. Eu não me contendo e quando vou ver eu estou passando a noite inteira acordado num hotel desenhando, lendo, vendo o que está acontecendo. Então eu acho que o tempo de residência de uma semana é muita informação para pouco tempo, nós não temos muito tempo para absorver isso. Porém, eu acho que eles deveriam dar um carinho maior para a cidade de Manaus. Apesar do projeto deles ser focado na natureza e tudo mais, eu acredito que é muito importante para isso também. Lá no Labverde me mostraram fotos via satélite antigas de Manaus, de como era a zona norte, que é onde fica próximo a reserva e como é que está hoje em dia, então querendo ou não a cidade de Manaus está crescendo e engolindo a própria reserva. Para uma residência que você propõe que aconteça em Manaus e que você queira lidar com a relação da natureza, eu acho que você tem que dar uma atenção para a cidade grande que tem ao lado, porque eles estão unidos. Hoje em dia, principalmente, eles estão completamente unidos um ao outro. Então eu penso que é preciso ter esse cuidado para não cair no que eu acreditava ser uma fantasia da Amazônia, de Manaus, de não ser uma cidade desenvolvida, porque eu não acredito que ela seja desenvolvida. Lá, se não me engano, o saneamento básico era apenas 12%. Mas em relação à especulação imobiliária, o cimento e grandes avenidas, lá é lotado disso, então eu creio que eles tem que dar uma olhada nesse ponto. É muito importante para os artistas que estiverem lá, e para quem puder realizar seus projetos, ter essa noção da questão social e política que acontece em Manaus, e que afeta a reserva, afeta o que está envolta, especialmente a natureza. O crescimento do norte e nordeste é recente, graças ao Lula que o norte e nordeste começou a crescer. Foram-se feitas mais de 20 universidades lá e o crescimento foi incrivelmente abundante, Na nossa cultura o nordestino era o folgado que não fazia nada. Não tem como a gente querer lidar com ele de uma forma contemporânea porque na própria cultura do brasileiro ele o excluía, então é muito difícil de se falar disso por causa dessas questões. O coronelismo lá, por exemplo, é algo muito forte. Portanto é uma zona onde existem pessoas completamente ricas e completamente pobres. Então tem que se olhar e pensar mais que aquele lado o Brasil é um todo e é uma região muito rica, não economicamente, mas culturalmente e naturalmente falando, é deixado de lado. É um território brasileiro, então como as pessoas querem realizar um projeto de arte que esteja lá, tem que se dar conta ao todo. Uma coisa que me chamou muita atenção quando eu estava lá foi quando eu estava conversando com o pessoal que eu chamei para me ajudar a fazer a instalação *site-specific*; eles estavam falando que era muito mais fácil encontrar pessoas de Rondônia ou

Roraima do que próprios manauaras, porque lá se tornou um pólo tão forte naquela localização geográfica que a migração foi algo forte também. Eu não tinha ideia disso, só fiquei sabendo disso lá. Então o brasileiro tem que abrir os olhos um pouco mais para lá e ver que de lá tem muito que se aprender.

[M.V.] Como foi a montagem do seu trabalho no Labverde?

[F.C.] Logo depois que saiu o resultado dos editais, eu, a Lílian e o Wellington Cançado, um arquiteto que estava no projeto, e se não me engano o Cauê também nos reunimos para falar como que a gente ia fazer esse trabalho, porque euorcei esse trabalho aqui em São Paulo e sairia uns 8 mil reais, e pensei, impossível eu bancar isso e levar para aí e montar, então eu vou ter que fazer em Manaus. A partir disso a Lílian já estava em Manaus e arranhou o contato do Luciano. Nós conseguimos colocar um orçamento que estava dentro da premiação e quando eu cheguei lá, já tinha desenhado o projeto de como montar, eles falaram: “A gente tem um jeito aqui de como montar, assim e assim”. E em dois dias e meio montaram tudo e não me deixaram bater um prego. Um trabalho fino, profissionalismo incrível, trabalhando do meio dia às cinco da tarde, num ritmo incrível, fizeram o que eu não acreditava que iam conseguir fazer. Eu tenho o vídeo do *marking of* desse trabalho⁴ porque não me deixavam fazer nada, então só me restou registrar. Tanto que durante a montagem o Cauê chegava para mim e falava: “Para você está sossegado, né? Não precisa fazer nada”. Nunca passe por isso na vida, única vez que um projeto sai praticamente 100% concretizado e não me estressei em nada com isso. Então eu me dediquei a registrar a produção que foi incrível; o pessoal foi muito bom.

[M.V.] Como foi estar nessa posição de fazer o registro da própria construção do seu trabalho?

[F.C.] Muitas vezes trabalhando com o meu irmão, com o Nikolás, me sobrava o registro depois de pronto. Então quando eu me dei conta realmente de que eles não iam me deixar fazer nada, eu tive que fazer alguma coisa porque eu estava lá para ir encaminhando. Só que o pessoal absorveu de uma tal forma o trabalho, tão bem, e conseguiram montar o trabalho de uma forma tão incrível que eu não precisei me impor e falar assim ou assado em momento algum. Eu estava com a minha filmadora, minha máquina fotográfica e registrei, não tinha o que fazer. Eu estava

⁴ Disponível em <https://vimeo.com/68986588>.

vendo eles montarem em total sintonia com o que eu estava pensando e com que eu pensei no projeto. Estavam fazendo perfeito, me restava fazer o que faltava fazer: registrar.

[M.V.] Qual foi seu maior desafio durante a residência?

[F.C.] Engolir o fato de que eu ia ter que fazer aquela estrutura no meio de uma árvore, porque eu desenhei o projeto e enviei-o sem nenhuma expectativa. Eu acho que a minha inscrição foi uma das últimas, se não me engano eu mandei quando o edital prorrogou. Eu já sabia do edital mas eu não tinha a mínima ideia do que mandar, e nesse dia, eu voltando para casa pensei nisso e decidi que era para o Labverde. Vou mandar. E quando eu passei, pensei: vou ter que fazer agora. Então o desafio foi esse, encarar de fato que eu ia ter que fazer um projeto com uma escala que eu nunca fiz e que não sabia se ia ficar de pé e o que poderia acontecer. Portanto o desafio foi esse, na verdade. Foi de aceitar que passei e que eu tinha que fazer.

[M.V.] Houve algum critério na escolha da árvore na instalação?

[F.C.] O Parque do Mindu era um pouco complicado. Porque o problema da estrutura é que se tivesse muita árvore próxima ia ser quase impossível levanta-la. Por exemplo, no desenho a estrutura inteira fecha a árvore, porém no projeto realizado os galhos passam pela estruturas, porque não tinha como dobrar ela, ou empurrar para dentro. Tanto que eu vi muitos ninhos de pássaros na própria árvore e decidi deixar intacto, não íamos cortar. Se não me engano as madeiras já tinham uma medida que era de 8 a 12 metros. Por ser um parque, ele tem o roteiro de parque, para onde você caminha e tudo mais, então dentro desse caminho que era para partes como administração, áreas mais sociais, encontramos uma árvore com uma escala mais próxima, dentro do tamanho das madeiras para conseguir formar a estrutura.

[M.V.] Como foi a convivência com os outros artistas?

[F.C.] Foi incrível, eu conhecia o Rodrigo Braga por causa da Galeria Vermelho⁵. Não era uma convivência tão próxima mas a Livia e a Fernanda eu não conhecia e foi uma experiência incrível, todo mundo se deu super bem. Na nona bienal do Mercosul eu fui para Porto Alegre, fiquei na casa da Livia. Às vezes quando tem abertura da Fernanda aqui em São Paulo a gente se encontra, do Rodrigo também. Então foi uma experiência que todo mundo saiu muito amigo

⁵ Galeria de arte situada em São Paulo, SP.

de lá, e isso eu acho que é uma das coisas muito importante de residências. Poder ter contato e troca de ideias, conversar com todo mundo foi muito importante.

[M.V.] Como foi viver a experiência da Amazônia como um local? Viver os hábitos e o clima da região.

[F.C.] Foi um choque de diferenças. Uma coisa é você estar no seu quarto, no ar-condicionado gelado. Quando abre a porta vem um bafo quente forte. E na reserva nós estávamos dormindo num quarto que só tinha redes, dormíamos todos em redes. Era aquela coisa, você ia por o tênis e você bate ele antes de calçar. Dito e feito, no primeiro dia caiu um aranha do meu tênis. Na cozinha da reserva um dia nós estávamos comendo, o segurança achou uma falsa coral, uma cobra passando ali do lado. Então não foi só o clima, mas foi a noção de que lá nós estamos dentro de uma reserva, dentro de um plano de estudo, dentro da Amazônia de fato. E na cidade nós estamos na cidade, era como estar em São Paulo para mim só que com o clima totalmente acima em temperatura. E a reserva, sensorialmente falando, no primeiro dia não conseguimos se sentir muito bem nela; mas logo no segundo dia a gente já conseguia identificar o canto do capitão-da-selva - ele percebe movimento e canta. Eu fiz muito áudio das trilhas, eu pegava o celular e ligava o gravador. Dentro da experiência sensorial com o ouvido, o tato, o caminhar dentro da selva, da floresta, foi uma coisa que a gente voltou a sentir os nossos atributos como ser vivos: a audição, a vista. Teve um trilha que a gente fez que nós acabamos voltando às sete horas da noite e não tinha luz, só tinha duas lanternas e nós estávamos em oito. Eu tenho uma das fotos que eu tirei em alta exposição que você só vê a lâmpada, você não vê o resto. Caminhar no completo escuro, cair, tomar cuidado onde põe a mão, porque você pode por a mão numa aranha, tomar cuidado onde você pisa, porque você pode pisar numa cobra. É uma relação que nascido em São Paulo e criado a vida inteira em São Paulo eu nunca tive lá. Também pude me sentir o mais próximo do que nós somos feitos, da onde a gente veio, da natureza em si e não dentro do âmbito metropolitano. Então essa diferença para mim foi muito crucial. E voltar para a cidade depois foi perceber como nós somos muito bem adaptáveis, porque no primeiro dia ninguém estava entendendo muito bem aonde estava, no segundo já estávamos quase completamente acostumados ao ambiente da floresta. Portanto eu acho que isso foi um dos pontos mais fortes da relação do eixo reserva e do eixo cidade.

[M.V.] Como foi a relação do seu imaginário com a realidade da floresta?

[F.C.] Foi muito mais úmido do que eu esperava. É muito engraçado porque esteticamente falando ela é muito mais composta e você vê que é uma disputa de espaço muito forte que acontece lá. O tempo todo tem plantas soltando pólen para cá, formigas indo para lá, aranha indo para cá, e sempre ficavam falando: “Cuidado com a onça, pode aparecer um onça aí”. E não aparece nada porque o animal é especialista em se esconder e estar escondido, então você não vai vê-la, a não se que ela pule em você, literalmente. Para andar na floresta amazônica você tem que estar muito bem concentrado, porque você perde o seu norte, não sabe direito, perde a noção. Você não sabe se você está andando em linha reta ou em círculos. Teve momentos em que estava chovendo porém não caía água na gente, porque é tudo fechado de árvore. Eu cheguei com uma ideia de floresta e a floresta em si mostrou que era totalmente outra coisa. Porém não é aquela coisa desesperadora de que eu vou me perder na floresta e nunca mais vou sair, eu vou ficar mais um dia aqui, ela vai se mostrar para mim, meu corpo vai sentir ela do jeito que ele foi feito para sentir e eu vou saber. Está no nosso inconsciente estar atento a esses pontos. Eu comecei a não racionalizar tanto lá dentro e comecei a sentir muito mais. Tanto que eu acho que foi com a Lívia que eu comentei, que dentro da floresta eu não conseguia pensar no que produzo e sim estar. Eu não conseguia ter essa ideia de razão e foi algo mais empírico, do tipo: estou lá, estou sentindo, ouvi o pássaro tal, senti isso, dá para sentir a humidade aqui, o quê que isso quer dizer, o vento para lá, o ângulo que está o sol, é leste, norte, sul? Então foi ter uma experiência que eu nunca achei que eu teria, tão próximo de um estado quase de meditação, não ter um raciocínio lógico mas ter um raciocínio sensitivo. Foi incrível. Eu nunca esperei ter uma experiência dessa.

[M.V.] E a paisagem, correspondeu ao que você imaginava?

[F.C.] Não, nem um pouco. É uma paisagem violenta. Você tem que lembrar que tudo a sua volta ali é um ser vivo, diversos seres vivos, e estão o tempo todo vivendo, resistindo, morrendo, nascendo. Tanto que numa das trilhas o Fabrício falou: “Olha, toma cuidado com isso aqui, que isso é um trilha da formiga X, ela é cega e ela come o que tiver na frente”. Os índios, quando essas formigas chegam nas ocas, saem das ocas e esperam as formigas irem embora. Então você começa a ver que ali é um ambiente de disputa de espaço natural que não é aquela coisa cinematográfica hollywoodiana. Você vai ver planta podre, você vai ver animais bizarros, completamente estranhos porque estão sujeitos a uma vida natural. É meio difícil de descrever, mas foi um choque de realidade que eu nunca tive e sempre tinha imaginado por causa do nosso imaginário coletivo, por causa de cinema e fotografia. Foi um choque ver que a

natureza não necessariamente é aquela coisa linda e bonita, porém é uma estética que está sempre se forçando a sobreviver, ela está sempre sobrevivendo. Tirar as fotos lá foi uma coisa muito difícil, fotografar na floresta é uma coisa absurdamente difícil.

V. Entrevista com Fernanda Rappa realizada em 2016

Fernanda Rappa, 1981 é uma artista brasileira que vive em São Paulo. Sua pesquisa volta-se à biopolítica, sociobiologia e conhecimentos tradicionais. Articulando arte e ciência / mito e realidade em narrativas que se apropriam do imaginário coletivo para existir, a artista fundamenta sua produção através de parcerias com Universidades e programas de ONGs. Em 2012 ganhou o Prêmio Estímulo de Cultura de Jundiaí e expôs a série *The Hunt* no Goethe Institut, em Porto Alegre. No ano seguinte, foi selecionada para a Temporada de Projetos do Paço das Artes com a série *Fähigkeiten*, participou da Residência Labverde em Manaus, da 5ª edição do Bolsa Pampulha em Belo Horizonte e foi ganhadora do Prêmio Brasil de Fotografia para Desenvolvimento de Projeto. Em 2014, é selecionada para o Projeto de Residência Artística FUNDAJ⁶ (PB), é destaque no site da Fundação Iberê Camargo, participa do Programa de Residência Internacional JA.CA⁷ e apresenta sua segunda individual na Central Galeria de Arte, intitulada *Ininterrupto*. Pós Graduada em Belas Artes pela University of Arts (Central Saint Martins) em Londres e Bacharel em Comunicação Social pela ESPM em São Paulo, possui suas obras nas coleções Banco Santander, SP Arte e no Museu de Arte da Pampulha. Ainda em 2014 é contemplada nos editais PROAC⁸ de Artes Visuais e Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 11ª edição. Em 2015 participa das exposições *Ervaria Móvel* simultaneamente no CCBB⁹-BH e Museu Mineiro e da exposição *CRU* no CCBB-BS e apresenta a individual *16'39''*, extinção no reino deste mundo no CCSP¹⁰-SP.

[Miriam Vieira] **Como foi o seu percurso acadêmico e profissional até hoje?**

[Fernanda Rappa] Eu me formei em Comunicação Social na ESPM¹¹, em São Paulo, e não tem nada a ver com arte. Mas eu sempre fotografei. Na verdade eu fiz ESPM mais para ter um diploma do que para atuar na área de propaganda e marketing. Eu já estudava fotografia junto então eu sempre trabalhei com fotografia. Mas enfim, entrei no mundo comercial mesmo. Fiz assistência para vários fotógrafos e quando eu terminei a faculdade fui fazer uma pós em Londres, na Saint Martins, que aí era em artes mesmo, *Fine Arts*. Portanto eu acho que foi um divisor de águas nessa época porque eu acreditava mais nos projetos pessoais do que na parte comercial, e isso foi tomando corpo quando eu estava lá. Então desde 2008, 2009, que eu me dedico única e exclusivamente à arte. Inicialmente bem focada em fotografia, que é da onde eu venho, e depois a fotografia deixou de ser essa âncora e o trabalho começou a expandir para outras coisas. Mas claro que não tem como negar que a fotografia está em todos os meus trabalhos de alguma maneira.

⁶ Fundação Joaquim Nabuco.

⁷ Jardim Canadá Art center.

⁸ Programa de Ação Cultural.

⁹ Centro Cultural Banco do Brasil.

¹⁰ Centro Cultural de São Paulo.

¹¹ Escola Superior de Propaganda e Marketing.

[M.V.] Como é a relação do seu trabalho com a natureza?

[F.R.] Eu na realidade queria ter feito biologia na faculdade, biologia marinha, para ser mais específica. Mas na época não dava, quem vai ser biólogo? Então as biológicas sempre me interessaram muito e eu sempre estudei porque eu gosto. Sempre tive interesse na questão da natureza no Brasil mesmo. E quando eu comecei mais a desenvolver o meu trabalho de arte eu não tinha como desvincular uma coisa da outra, porque a minha pesquisa era sempre muito em cima de ciência, muito evolução, neodarwinismo, sociobiologia. Todos esses temas me interessavam até mesmo para eu entender o funcionamento do mundo. Isso foi meio natural. As questões que eu queria trabalhar sempre estiveram ligadas a isso. Tanto que quando eu fui para Manaus fazer o Labverde, foi uma época que eu já estava querendo muito voltar da Europa para o Brasil. Porque não fazia sentido eu estar lá sendo que eu queria trabalhar com as questões da natureza aqui, que eu acho que são muito mais fortes. Até pelo fato da gente ter essa mistura de cultura tão forte. E nessa época me interessava muito essa coisa da gente fazer parte de um país que ainda tem tribos ainda não contatadas, de pessoas que vivem completamente imersas na natureza e ter São Paulo, por exemplo, um bloco de concreto. E eu como brasileira achava que isso fazia sentido, eu estar aqui para trabalhar com essas questões e ir atrás desse imaginário coletivo que se relaciona muito com a natureza.

[M.V.] Como surgiu a ideia do trabalho do Labverde “Adaptação”?

[F.R.] Eu tinha visitado a Amazônia fazia pouco tempo. Era a primeira vez que eu tinha ido para lá e era um sonho meu conhecer. Então eu já estava meio mergulhada nesse lugar e eu estava planejando fazer vários trabalhos lá. Quando surgiu o Labverde eu falei: “Nossa, não acredito que abriu essa residência, porque tem tudo a ver com o que estou querendo fazer.” Ainda mais que era na reserva Adolpho Ducke, me interessava muito e eu já tinha visitado. Enfim, o contato com os cientistas, para mim era maravilhoso poder vir trocar um ideia com o Fabrício sobre as formigas zumbis, era todo um universo que já fazia parte da minha pesquisa. Então quando veio eu já tinha um negócio muito claro na minha cabeça do que eu queria fazer. Todo esse imaginário, ouvindo as histórias e cada um falava uma coisa. Alguns diziam que a palmeira andava, outros diziam que ela tinha mudado de lugar durante a noite e tudo isso me serviu como base para o trabalho. Lidar com a questão científica também que é muito presente nos meus trabalhos e levantar essa hipótese. A construção eu levei as caixas desde aqui de São Paulo, porque não ia dar tempo de fazer lá. A impressão foi feita lá, numa gráfica rápida com o que tinha. A parte dentro da biblioteca eu fiz lá, que era a impressão de algumas coisas. Tinha

uma pesquisa que eu queria fazer dentro do Parque também. Só começou também porque não deu tempo de avançar, não tinha tempo para fazer isso.

[M.V.] Como foi o seu primeiro contato com a Amazônia?

[F.R.] Eu fui para Santarém (PA), fui para Alter, no Tapajós, e depois subi de barco até Manaus e fui para uma reserva no meio da floresta Mamirauá, que é um lugar tipo um hotel mas que tem uma relação muito forte com a pesquisa científica. Então tem muito biólogo que está lá em campo fazendo pesquisa seja com o boto, seja com a onça e tem vários projetos de pesquisa. E quando você está dentro da reserva você vai visitar os pontos de pesquisa, conversar com as pessoas que estão envolvidas, logo tem uma outra pegada. Me interessava ir para esse lugar justamente por isso. E depois em Manaus eu fui visitar a reserva Ducke porque me interessa, na realidade. E durante essa viagem na Amazônia você ouve muita história, não tem como, o imaginário coletivo é forte, as lendas da floresta são muito fortes ainda.

[M.V.] Como você a relação de Manaus com a floresta?

[F.R.] Eu acho que isso agora está cada vez mais forte. Essa coisa da gente tentar empoderar esses povos, principalmente as comunidades ribeirinhas, mais até do que as comunidades indígenas. Porque os indígenas eu acho que tem um trabalho sendo feito com eles, para eles entenderem o valor daquilo e acho que eles mesmo sabem o valor da floresta, apesar de ter um alto índice de suicídio de adolescentes. Isso ninguém fala muito mas é altíssimo o índice de suicídio de adolescentes indígenas. Quando eles se deparam com o mundo não querem mais fazer parte disso. E do mesmo jeito que esses adolescentes estão nesse limbo, também estão muitas comunidades ribeirinhas. Quando você conversa com os pais e os avós eles falam que as crianças tem uma coisa de negação da floresta mesmo. Não comem mais os frutos da floresta, querem comer coisas mais industrializadas, falam que não são tatu, que não vão comer porque não são bichos, não são índios. Eles tem uma negação forte. Eu acho que tem que ter um empoderamento desses povos para entender que o lugar que eles vivem é o mais rico do mundo, a biodiversidade é incrível. Eles tem tudo lá: o solo mais fértil, a água mais incrível que tem. Eu fiquei meio chocada com isso e Manaus também é muito concreto. A diferença de temperatura da reserva Adolpho Ducke, que é dentro de Manaus, para a cidade acho que gira em torno de 10°C. É muita coisa. Porque em Manaus querem derrubar a floresta. A floresta é uma força muito grande e eles entendem que se deixar o negócio cresce mesmo e vem com tudo. Portanto é meio chocante a relação que eles tem lá com a floresta, a relação que se

estabeleceu com os rios, que eu acho que é uma das questões mais críticas da cidade. Saber que quase não tem saneamento básico na cidade é outra coisa super chocante. Você vê que todos os rios já estão poluídos, o próprio rio dentro do Parque do Mindu, que foi onde a gente fez a exposição, era puro esgoto num parque que está aberto à visitação. Você vai lá e tem uns jacarés gordos que se alimentam de lixo, que ficam tomando sol em ilhas de lixo. O rio antes de passar pelo parque passa por cinco comunidades, cinco favelas e a galera joga tudo no rio e vem descendo. É um problema e eles não conseguem controlar, porque mesmo que eles façam uma barragem ali em cima o negócio entope. Enfim, é um problema de planejamento urbano mesmo. Eles ao contar acham normal, é isso, os rios todos são poluídos lá, os córregos também. Assim como São Paulo também é tudo poluído, é que lá você acha que vão ter uma relação diferente com a natureza e não tem também. São umas imagens muito chocantes e saber que isso aconteceu nos últimos 20 anos, é uma coisa muito recente. Antes as pessoas iam para esse parque tomar banho de rio. O negócio era limpo 20 anos atrás. A própria Lilian do Labverde cresceu lá e até para ela foi meio chocante porque era uma coisa bizarra. Então Manaus foi chocante para mim nesse sentido, de eles terem mudado todo o funcionamento dos rios. Antes era quase uma Veneza, as casas eram todas construídas na água e os caras tiraram tudo e colocaram concreto em cima, sem entender o funcionamento do que era o lugar, de como as águas são importantes, de talvez tentar fazer um planejamento urbano diferente do convencional e tentar entender aonde eles estavam. Eu também não quero ficar falando muito dessa forma porque parece que a gente está atacando e eu acho que isso aconteceu no Brasil inteiro, essa falta de planejamento urbano. Não só lá. Se a gente está começando a recuperar o uso dos espaços públicos agora aqui (São Paulo), lá você pode imaginar que não existe, não existe espaço público. É outra relação. Eles estão querendo o concreto mesmo, então é triste. E quando você voa também, quando você está viajando de um lugar para outro você vê a destruição. Essas coisas para mim foram bem chocantes porque é uma coisa que nós ficamos vendo na televisão ou em fotos e não temos noção ao vivo. Você chega lá e dá vontade de chorar. Eu chorei em muitos momentos na Amazônia porque a relação que se estabeleceu com a floresta é bem crítica mesmo. Mas a floresta é impressionante eu acho para qualquer pessoa que vá lá. Você andar pela floresta secundária e de repente entrar na floresta primária, que em teoria não foi tão destruída assim pelos homens, e você dá de cara com uma árvore que é praticamente uma entidade viva ali de não sei quantos anos, é muito forte. Acho que não tem nem como colocar em palavras. É só uma sensação da pequenez do ser humano e ao mesmo tempo do poder de destruição que a gente tem. Porque você derrubar uma árvore daquela, você chegar com uma

serra e derrubar aquilo, eu não sei como a pessoa sai dali sem estar com o coração despedaçado. É muito forte, as árvores são muito fortes, e é todo um ecossistema que vive nela. Enfim, é uma viagem você estar na floresta. Então para mim a floresta é muita coisa rolando, tem muitos processos de cooperação que são encantadores. Você vai ver como as formigas trabalham com as plantas, e lá tem muitas formigas, tem muitas espécies. Logo é muito louco você ver como elas se associam às plantas, como elas constroem as casas para proteger algumas plantas; plantas que já tem umas estruturas que são tipo tubos dentro delas, ocos, que servem de abrigo para essas formigas. Quando você encosta a mão na folha, as formigas já saem desse tubo que está do lado da folha e já protegem a planta. Então você vai começando a entender umas estratégias da floresta que às vezes não são tão óbvias. Ou processos de herbivoria, em que as plantas se protegem dos bichos, produzindo folhas mais vermelhas que se assemelham mais à carne e aí os bichos não comem. Todo esse universo da ciência me encanta muito porque para mim é muito lúdico tudo isso também, você entender essas coisas. É muito mágico ver as plantas todas com as folhas novas, tipo vermelho carne, para espantar os herbívoros. E as folhas mais verdes, que são mais maduras e mais antigas que são menos frágeis estão ali, de repente, para eles se alimentarem. Enfim, todo um sistema maluco que funciona lá. E eu acho que a sociobiologia vem para fazer paralelos com a nossa vida. Assim tem o cipó que é o abraço da morte. Ele cresce junto com a árvore, nessa sustentação, e ao longo da vida ele vai sufocando ela, vai apertando, apertando até que uma hora ele mata essa árvore. Ela cai porque ele aperta tanto que ela já não consegue passar seiva pelo meio, mas ele também se mata ao mesmo tempo. É muita poesia que rola lá dentro e que é muito parecido com a nossa vida, com as relações que a gente tem com os outros, dentro da nossa sociedade. Enfim, me faz entender mais o ser humano enquanto espécie e como ele interage.

[M.V.] Os seus trabalhos lidam muito com a questão do deslocamento de lugar. Como é isso para você enquanto artista?

[F.R.] Eu sou o deslocamento, vou falar bem a verdade para você. Eu sempre fui o deslocamento então eu só consigo trabalhar assim, eu acho. Eu, em São Paulo, não faço nada, por exemplo. O deslocamento para mim é fundamental para trabalhar. Chegar num lugar, conhecer os códigos da cidade, ouvir as histórias, interagir com a comunidade, para mim é muito rico no processo. Me enche muito de material para eu trabalhar depois. Então o deslocamento eu acho que é uma parte motora mesmo. Até para trabalhar com questões que falam sobre natureza, eu acho que você tem que estar em deslocamento mesmo. Ainda mais num país do tamanho do nosso.

[M.V.] O Labverde foi a única residência que você fez?

[F.R.] Não. Após o Labverde eu fiz o Bolsa Pampulha em Minas, depois eu fiz o JÁ.CA, na sequência, que é lá em Minas também e então o FUNDAJ que é na Paraíba. O meu projeto que foi aprovado no Prêmio Brasil de Fotografia, também foi uma espécie de residência na Paraíba, já que a ideia era essa coisa de permanência, de trabalhar no lugar. E por fim eu fiz o projeto da Ervanaria Móvel que também foi um projeto de residência. Onde a gente mesmo fez a gestão e éramos quatro artistas nesse laboratório móvel que era tipo uma residência móvel. Foi pelo REDES da Funarte, então tem essa característica de residência. Não foi uma residência tradicional mas foi uma residência.

[M.V.] Como você vê as residências artísticas?

[F.R.] Eu acho que para o meu trabalho funciona demais. Até a questão que nós estávamos falando do deslocamento, de você estar num outro lugar e fazer um recorte lá. Passar esse tempo nesse outro lugar te possibilita que a experiência seja muito mais produtiva do que se fosse para um lugar e fizesse um negócio. Porque tem essa coisa de dividir com a residência, dividir com os residentes. Você estar num outro processo de criação é bem diferente a troca que você tem. Então eu acho isso importante. Acho que tem pouco ainda. No Brasil tem pouco e eu acho que tinha que ser explorado. E eu penso que abre portas também, porque às vezes as pessoas não iriam para esses lugares se não tivesse essa estrutura. Acho que abre um diálogo incrível no meio das artes justamente pelo fato de você estar lidando com várias pessoas, o pessoal que coordena as residências, os convidados. Você gera um fluxo diferente de um fluxo normal de trabalho, que é você estar no seu ateliê em São Paulo. Daí você faz uma visita com um crítico, com alguém que está vendo o seu trabalho. Quando você está na residência você está vivendo um trabalho com outras pessoas, com os críticos, e num lugar específico que te traz uma proposta diferente. Então eu acho, para mim, incrível. É fundamental essa proposta de trabalho e eu acho que devia ter mais. Penso também que depende porque tem gente que não se adapta a isso.

[M.V.] Como você analisa o cenário ambiental do Brasil hoje?

[F.R.] Eu acho que eu sou uma pessoa super pessimista com relação a isso. Acho que a gente é muito retrógrado, está caminhando cada vez mais para trás em relação a questão ambiental e acho uma pena. Eu penso na hora que o país entender que a biodiversidade é a maior riqueza que a gente tem e não são os *commodities*, entender que aqui é a maior biodiversidade do mundo

e que com ela a gente poderia aprender muitas coisas. A interação entre as espécies na Amazônia é um aprendizado que a gente não tem nem noção do que é. Por exemplo, construção. Construção de casas, habitações. Se as pessoas tivessem um foco, uma linha de estudo em cima das construções das espécies na floresta e desenvolvesse isso para a construção civil, seria um avanço. Se a gente for se debruçar sobre a medicina que vem da floresta e o uso dessas plantas que foram utilizadas nos últimos cinco, dez mil anos por várias civilizações que viveram e que estão aí, que é natural e não tem nada de prejudicial. É que é muita questão. Você colocar a bancada ruralista para gerir o ministério do meio ambiente, para mim é um retrocesso absurdo. Você entender que o país é um dos países que mais usa agrotóxico no mundo, sendo que a gente não precisaria usar nada, que a gente poderia produzir alimento de um outro jeito. A questão ambiental é a coisa mais urgente, porque nós somos um dos últimos redutos de mata virgem no mundo, que conseguiu preservar a biodiversidade em algum nível e que poderia aprender muito com ela. Fica muito claro para mim que é uma questão urgente. Os cientistas do mundo inteiro estão desesperados com o caminho que está sendo traçado aqui, que não tem uma política de educação ambiental para a população, que não tem a inclusão das pessoas que estão trabalhando. Se você for pensar que o Brasil é o país que mais mata ativistas e ambientalistas no mundo, não sei qual que é a taxa agora; são inúmeras as lideranças indígenas, os ambientalistas que estão trabalhando na floresta são mortos todo dia. Então você trabalhar com meio ambiente no Brasil é estar sendo alvo desses ruralistas que estão detonando e destruindo a Amazônia. É super delicada a questão da Amazônia. É terra de ninguém, é um lugar que está totalmente desprotegido ainda. Eu estava conversando com os índios esses dias lá em Minas, e não sei se você viu que foi recentemente lançado um livro das plantas medicinais utilizadas por uma tribo e que foi lançado na língua deles só. Não foi lançado em outra língua para tentar preservar um pouco desse conhecimento. O conhecimento dos raizeiros está sendo perdido por causa da indústria farmacêutica. Estão barrando um monte de coisas. A lei da biodiversidade que foi aprovada aí no começo do ano passado (2015) foi escrita por pessoas que estão ligadas à indústria farmacêutica. Portanto elas estão beneficiando muito mais a indústria do que o conhecimento tradicional, que é um conhecimento milenar e que não tem preço. Eu posso ficar falando muitas horas sobre isso... Se você for pensar a agropecuária, ela é primeiro dedicada à exportação. Segundo que muito da agricultura é destinada a alimentação do gado, tudo isso gera um pasto só, um país. E isso para mudanças climáticas não é uma bobagem. Nós estamos falando de coisas muito sérias. A gente tem um papel importante. Até nesse sentido a minha vontade de trabalhar com arte é uma vontade de ser uma ativista num outro lugar. Trazer essas

questões para mim. Às vezes eu até penso que devo estar fazendo a coisa errada, porque não sei se toca em alguém eu falar sobre isso dentro de um ambiente de arte contemporânea, trazer essas questões para o museu, para a instituição, para as galerias. Não sei se isso está fazendo algo de bem. Mas a ideia é usar a arte junto com essas questões para trabalhar junto por uma coisa maior, que é o planeta. Sou super pessimista, nós estamos destruindo não só a biodiversidade, nós estamos destruindo a água. É uma outra questão muito urgente, poluindo muito a água. Eu fui numa palestra segunda-feira que o cara mostra o mapa do uso de agrotóxicos no Brasil e aí quando ele coloca no mapa e você vê tudo aquilo pintado de vermelho, que é onde mais as pessoas usam agrotóxicos. Não só agrotóxico, mas os agrotóxicos que são proibidos na maior parte do mundo aqui não são. Então é isso, tem um limbo aí que vai demorar muito tempo para a gente conseguir tirar. E estão não só usando agrotóxicos, estão poluindo lençóis freáticos, poluindo todos os rios, ou seja, a água desses lugares, daqui a 10 anos vai estar completamente contaminada e isso já vai gerar um processo de desertificação em curto prazo. Quando você começa a ouvir que está todo mundo mega pessimista não tem como você estar diferente. Você se sente impotente enquanto indivíduo é uma das coisas que me impulsionam também a fazer o trabalho que eu faço.

[M.V.] O que na sua opinião gera esse tipo de comportamento com relação ao meio-ambiente?

[F.R.] É o capitalismo puro. É o dinheiro na mão de um monte de gente que quer ter mais dinheiro. É a falta do acesso à educação, é a falta de acesso à informação, é a Rede Globo mandando no país inteiro. Tem um milhão de questões. Por que você atravessa Minas Gerais e em cada cidade que tem uma mineradora nojenta no meio da cidade, que detona tudo, detona a água, detona o solo, detona a saúde das pessoas também, por que ninguém fala nada? Porque 80% da população trabalha na empresa, e sem a empresa não vai ter o dinheiro, não vai ter a comida. Política do governo com certeza. A inclusão digital na Paraíba, por exemplo, que foi uma das coisas bem impactantes para mim. Todo mundo consegue entrar no *facebook*, todo mundo entra na rede social. Ninguém troca informação sobre plantio, sobre tecnologias que podem ser desenvolvidas no semiárido. Não existe inclusão digital. A inclusão digital não é só você oferecer a internet para a pessoas, é você oferecer a internet mostrando os caminhos para você melhorar tudo, para criar redes de compartilhamento de informação para fortalecer a comunidade, a cultura local, a economia, seja ela colaborativa ou de qualquer jeito. E eu acho que esse é um papel também importante das residências, de estarem em lugares diferentes dos

grandes centros, estarem em outros lugares e vivenciar essas outras realidades que são completamente diferentes das realidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre talvez. É muito importante começar a criar esse relacionamento cultural. A gente fez uma reunião lá em Manaus, apresentamos o projeto do Labverde para a comunidade artística local e fomos bombardeados na palestra porque os artistas estavam inconformados que não tinha ninguém da região norte representada na residência. Isso foi uma grande questão, porque a única menina que era da região norte não conseguiu ir na residência, ela não participou. E a galera começou a ficar nervosa: “Como que a gente não pode fazer parte disso?”. E aí a gente vendo do outro lado com o pessoal da coordenação dizendo: “Por mais que a gente quisesse colocar alguém da região norte, que era uma prioridade nossa, era quase que impossível escolher um projeto dos proponentes do norte porque eles não conseguiam formalizar”. Eles mesmo falavam que não conseguiam mandar o PDF. É totalmente marginalizado lá. Eles estão à beira, não estão participando. Eles são uma ilha lá assim como outros lugares do Brasil. Foi bem duro esse dia da conversa porque ali também fica claro esse abismo entre o norte e o sul. Manaus não ter uma ligação por terra para o resto do Brasil, está ilhadas lá. O que é arte contemporânea? As pessoas que estão organizando ficam numa situação difícil, como você vai colocar um trabalho só para ter que haver um trabalho? Eu acho que eles ficaram numa posição bastante desconfortável. Eu conversei com a Lilian muito sobre isso, ela disse que tinha voltado para lá para trabalhar com arte contemporânea, fazer uma residência super legal, abrir as portas e quando ela viu esse cenário, ela pensou que se tem que trabalhar num outro lugar, antes. Trabalhar em formação de educadores, trabalhar com coleta de lixo. Muitos passos atrás antes de querer fazer uma residência de arte contemporânea do meio da Amazônia. O buraco é mais embaixo.

[M.V.] O que você acha da segunda edição que vai abrir do Labverde?

[F.R.] Eu acho incrível, até falei para a Lílían que se precisar de ajuda eu estou junto. Uma pena que é pago mas também é difícil mesmo. Porque o custo da residência é altíssimo para levar as pessoas até lá. Eu acho uma pena porque isso limita o tipo de proposta e quem pode ir. Não necessariamente vai ser uma coisa por qualidade de projeto nesse sentido. Tem duas bolsas que estão sendo oferecidas e eu acho que muita gente vai se inscrever por isso, mas os outros participantes que vão pagar, vão pagar. A FUNARTE é legal porque é um dos maiores prêmios de arte do mundo. Se for ver o tanto de dinheiro que eles dão sem uma burocracia financeira, de você apresentar comprovação de gastos... Mas o pior da FUNARTE, na minha opinião, que

é o que para ela também pega é o tempo. É muito pouco tempo, são seis meses para você fazer o negócio acontecer. No nosso projeto da FUNARTE também extrapolamos o prazo em não sei quantos meses porque não tinha como a gente fazer em tão pouco tempo. Organizar, chamar, fazer a convocatória, analisar, fica muita correria. Então eu acho que desse jeito eles tem mais tempo para se organizar. É uma pena que não haja uma outra forma de financiar um projeto que é tão legal e esse intercâmbio que é tão necessário. Propostas como essa do Labverde ainda estão bem escassas no Brasil e deveriam ser mais presentes, até residências no Brasil que tem um caráter mais transdisciplinar. Trabalhar com essas questões mesmo, estar no meio de educação, trabalhar com a comunidade científica local. Enfim, juntar essas áreas de conhecimento. Eu acho que as residências são um lugar muito fértil para isso acontecer, modelos de residência que tenham isso em mente.

[M.V.] O que você acha que poderia ser melhor no Labverde?

[F.R.] A única coisa que deixou a desejar - porque eu acho que eles não deixaram nada a desejar na proposta que eles tinham, foi o tempo. Primeiro porque eu acho que as pessoas não conseguiram entender direito o que era. Você tinha que ter uma proposta muito clara do que você queria fazer, não era uma residência, eram sete dias para você executar um projeto. Nesses sete dias eles fizeram muita coisa em muito pouco tempo. Nós tivemos dias de vivência intensa na reserva com uma galera muito interessante, com pesquisadores incríveis que você não vai ter a oportunidade de ter esse contato tão facilmente. Então eles articularam isso de uma forma muito legal. Trouxeram a comunidade científica para dentro de um projeto de arte, o que eu acho que é um mega desafio hoje em dia. Eu que trabalho com isso sei que é super difícil, tem uma restrição. A comunidade científica muitas vezes não consegue ver a vantagem de trabalhar com arte, que para eles não tem um resultado concreto. Então eu achei isso uma das coisas surpreendentes, a forma como eles articularam isso. Porém isso também joga meio contra, porque você fica dias ali tendo muito *input*, tendo muita coisa. Você está ali vivendo, conversando e trocando e sua cabeça borbulhando. Depois você não tem tempo para desenvolver um projeto baseado naquela experiência, você já tem que executar o projeto que você tinha para executar, porque também não vai ter tempo para você elaborar uma outra coisa. Então o tempo para mim foi a questão principal. O tanto de coisa que eles ofereceram. A gente tinha que ter mais tempo para talvez conseguir digerir isso. Estabelecer parcerias com os próprios cientistas, que isso eu acho que é a coisa mais maravilhosa que pode acontecer mesmo. Acho que é o tempo mesmo, você ter um pouco mais tempo para desenvolver o seu trabalho lá,

seja em parceria com os caras ou não. Mas é muita informação. A Amazônia por si só já é muita informação. Trazer essas pessoas que estão estudando a Amazônia já é mais um monte de informação. E aí você fica ali numa *trip* de ácido. Você não sabe para que lado você vai de tanta coisa que tem para depois você ter que seguir um projeto que você definiu antes. De repente a gente poderia ter mudado completamente a ideia. Vou fazer outra coisa e daí não dá mais tempo. A produção de conhecimento gerada nessa residência eu acho que tinha que ser mais explorada para quem não estava lá. Eu acho que nós também temos esse papel como agentes culturais. De algum jeito, produzir conhecimento e oferece-lo para todas as pessoas. O catálogo é legal, está online mas a produção de conteúdo poderia ter sido mais intensa e mais disponibilizada. Mas isso também é dinheiro, que é a questão. Se eles tivessem um grande patrocinador por trás, talvez. O que eu acho um absurdo eles não terem, como que não tem? Eu acho que esse caminho seria um caminho importante. Todo mundo fica curioso também. Ninguém sabe direito como foi, o que aconteceu, quem são essas pessoas, quais são as pesquisas delas. O trabalho do Fabrício é maravilhoso, é incrível mesmo e a gente não tem nem noção. Ele tem contato com os maiores cientistas do mundo com o trabalho dele sobre as formigas. Eu não acredito que eu, que sou alucinada por um biólogo, um cientista e filósofo que estuda as formigas há anos e leio todos os livros do cara, ouvi o Fabrício dizendo: “Ah, eu estava lá com o Edward, quando eu fui...”. Como assim? O próprio Valderly Kinupp¹², que trabalha com as plantas, estava lá fazendo um trabalho no Parque do Mindu e eu acho que ninguém nem sabe. Pessoas que tem que ser reverenciadas. Eu acho que a arte tinha que dar muito mais voz para essas pessoas, na minha opinião, pessoas que tem muito mais importância do que esses artistas aqui que estão fazendo trabalhos para falar do sofrimento do *selfie*, do sofrimento do eu no mundo. Eu acho que tem uma importância maior. O planeta está num estado de sofrimento, agonizando.

¹² Pesquisador do IFAM (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas).

VI. Entrevista com Livia Pasqual realizada em 2016

Livia Pascal nasceu em Caxias do Sul, RS, em 1984. Vive e trabalha em Porto Alegre. Formada em Realização Audiovisual (Unisinos¹³/Brasil 2009) e pós-graduada em Fotografia de Conceito e Criação (EFTI/Espanha 2011). Em 2012 esteve entre os finalistas da Bolsa Iberê Camargo; integrou o projeto o Labverde - experimentações artísticas na Amazônia, em 2013; em 2014 participou do programa de residência artística na SÍM - Samband Íslenskra Myndlistarmanna - Reykjavik/Islândia e, em 2015, integra o LABMIS¹⁴, programa de residência artística do Museu da Imagem e do Som.¹⁵

[Miriam Vieira] **Como foi o seu percurso acadêmico e profissional até hoje?**

[Livia Pasqual] Eu estudei cinema e arquitetura, as duas carreiras ao mesmo tempo. Eu cursei arquitetura bem antes, pensava muito em urbanismo nessa época. Eu queria ser urbanista e aí de repente entrou o cinema e cruzou comigo mesmo. Eu mudei de faculdade, morava mais no interior ainda (Porto Alegre já é interior) e eu vim para cá fazer as duas faculdades e ficava muito envolvida nisso. Eu ia me formar nas duas no mesmo ano. Então me formei em cinema, que demandava muito, e não voltei mais para a arquitetura. A arquitetura continua presente na minha vida de muitas maneiras, mas mais no território do poético do que como uma carreira profissional. Eu não vivo de arte. Sou diretora de fotografia e trabalho bastante com isso. Essa semana eu estava gravando o “Fronteiras do pensamento”, é um programa onde eles chamam teóricos do mundo inteiro e eles vem uma vez por mês. Fazemos um longa-metragem todo ano. Eu fiz a direção de fotografia disso, acabou essa semana então está meio corrido. Eu me proponho sempre a fazer um projeto grande por ano e tem sido residências em via de regra. Retomando, eu me formei em arquitetura e fui para a Espanha fazer uma pós em fotografia. Foi de um ano numa Escola de Fotografia na Espanha (EFTI) e quando eu voltei comecei a aplicar para editais. Apliquei para a bolsa do Iberê, aí fiquei finalista nessa bolsa. No ano seguinte apliquei para o Labverde, entrei e depois veio a Islândia. E ano passado fiz a residência do LABMIS, que agora eles não abrem mais para artistas de fora de São Paulo. Logo foi a última possibilidade de fazer essa residência ali. Eu trabalho bastante com vídeo, porque são as derivações lógicas da minha profissão. O meu trabalho no Labverde já era assim. Era uma ideia que eu tinha que se encaixava no edital, mas eu nunca tinha pensado em fazer nada que fosse fora do aparato fotográfico e videográfico. Isso sempre foi o meu foco de interesse. De repente

¹³ Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

¹⁴ O Laboratório de Novas Mídias do Museu da Imagem e do Som.

¹⁵ Retirado de: http://www.labmis.org.br/residencia2015-livia_pasqual.php.

nesse projeto eu tinha essa ideia, ela estava desenhada em umas folhinhas, foi meio mágico. Aí o edital apareceu e começou a chegar a mim por várias vias: “Ah, uma amiga minha Lilian tem esse edital, se inscreve!”. Eu inscrevi esse projeto ao acaso e ele é bem fotográfico também, lida muito com luz que é uma coisa que eu gosto. Eu lido com isso diariamente, observo muito isso na própria imagem fotográfica, ainda que ela não tenha o aparato nessa situação específica.

[M.V.] Como surgiu esse seu interesse pela fotografia?

[L.P.] Eu não sei como foi que isso apareceu realmente. Eu comecei a fotografar com um amigo meu, ele tinha uma câmera analógica. A gente fotografava e eu fazia arquitetura. Nós conversávamos muito sobre o que cada um estava fazendo na faculdade, tínhamos alguns embates. Ele me fazia perguntas e eu perguntava coisas a ele, e acho que talvez tenha sido ali. Eu fui vendo que isso era bem bonito também. Eu podia talvez me aproximar mais disso, depois eu poderia usar isso como hobby. Mas depois veio o amar isso e não posso deixar de fazer. Eu acho que foi um caminho bem sutil, que foi crescendo em mim e que agora é isso, não tem mais volta.

[M.V.] Qual a explicação do nome MIDORI para a obra do Labverde?

[L.P.] Então, não tem mais esse nome. Esse foi um erro que aconteceu no projeto. Esse nome foi um nome que eu tinha inventado antes, que tinha lido alguma coisa na época, mas nem chamo mais ele assim. Hoje eu chamo ele de “Cinco espelhos”, apesar de não serem espelhos. Mas Midori foi uma coisa que acabou. Eu tinha falado para a galera e no fim esqueceram e saiu no catálogo. Daí foi se esquecendo e no fim eu disse “Tá bom”. Não vou ficar fazendo um escândalo. E era uma coisa que estava dentro dessa pesquisa inicial do trabalho, que era bem específica. Era sobre como os orientais tem uma cor só para o verde o amarelo que pertence ao mesmo espectro, e eu achava isso uma rima interessante. Ampliar um pouco essa gama do que pode ser a floresta. Mas foi tudo antes da gente chegar lá. Os meninos devem ter lhe falado isso. Nós fomos muito surpreendidos, acho que todo mundo. Era uma coisa que a gente falou muito lá. Eu sou de Porto Alegre, não tenho como estar mais longe da Amazônia. É muito distante para mim essa paisagem, esse calor excessivo, essa umidade, tudo é muito diferente e é um deslumbramento muito grande. A floresta provoca isso. De certa maneira acho que o trabalho dialogou com isso, sem saber. Eu não imaginava que ia ser tão forte essa relação com o lugar. A gente fica completamente perdido. Quando você for conversar com a Fernanda você vai ouvir dela também. Teve um dia que a gente chegou no INPA, fomos tomar banho no Igarapé para voltar depois. E aí era um caminho que alguém sabia chegar, que estava enxergando esse caminho - porque para mim não era caminho nenhum, era só um monte de árvore. E nós não

temos a menor capacidade de enxergar uma aranha, uma cobra, não tem. A gente não enxerga isso, somos condicionados pela perspectiva. Nós só vemos fundos. Os prédios diminuindo e coisas ficando maiores e menores. Mas a floresta não te dá isso, não tem perspectiva; fica tendo esse emaranhado de informação que não muda. É uma tontura, é muito amedrontador e fascinante ao mesmo tempo. Então estava todo mundo tomando banho no igarapé, tudo sujo, embarrado, e era maravilhoso: aquele calor, aquela aguinha. Logo começou a anoitecer e a floresta – eu sabia disso, mas não trazia para a razão – não é uma floresta que você caminha com o pezinho duro na terra. Ela é mole. A gente afunda e não tem como andar rápido, e não tem como andar sem resvalar. Cada passo é uma possibilidade de queda. Estava anoitecendo e eu e a Fernanda morrendo de frio, e ela: “Posso me apoiar em ti?”, e eu também “Posso me apoiar em ti?”. Assim a gente foi se apoiando por uma hora voltando, de um jeito que parecia que estava num outro planeta. É isso que eu acho que foi uma das coisas que nos assombra muito. A floresta é muito, e falar muito assim, parece vago, mas foi esse sentimento de “muito”. E o trabalho talvez a princípio não fosse corresponder a esse muito, porque propor essa ideia poderia parecer errado ou vago.

[M.V.] Foi a sua primeira vez, seu primeiro contato em Manaus e na Amazônia?

[L.P.] Foi a minha primeira vez no norte, em geral. O meu limite era a Bahia. É longe, tem que pegar dois aviões, não era assim “vou pegar um avião para a Bahia”, era um planejamento porque tem que parar em São Paulo sempre.

[M.V.] Como foi a sua percepção da cidade, do clima e das diferenças?

[L.P.] Eu acho que tem esses dois momentos: tem a cidade que nega a floresta completamente. A cidade é o oposto do que é a floresta. Parece que ela odeia a floresta, ela não quer estar cercada da floresta, então a atmosfera é muito diferente. O calor é insuportável, porque não tem árvore. Na cidade de Manaus não tem árvore e a floresta é arejada, tem até um friozinho a noite, você sente uma brisa, se respira. Eu senti muita dificuldade de respirar e aquilo estava me parecendo muito errado, porque vocês tem árvore aqui. Não é que nada cresce aqui nesse Saara, é justamente o oposto. É um pulmãozão, então por que é que eu não consigo respirar nesse pulmãozão? Então essas duas coisas são quase antagônicas, Manaus e a floresta. Por que fazem isso? E a gente ficou num hotel super legal, numa arezinha legal. Aconteceu um episódio muito legal que foi no dia do lançamento do livro do Rodrigo num shopping. Foi esquisito, uma coisa meio de coronelismo. A gente estava no shopping, lá no carro, todo mundo. O Rodrigo ia lançar o livro dele e todo mundo foi: estavam a Lilian, eu, a Fernanda e o Felipe e a Ju. A gente estava dando umas voltas para achar um lugar para estacionar. Nós vimos um lugar para estacionar e

íamos dar uma ré. Em seguida veio uma camionetona, uma camionete gigante, e a gente dando sinal quando ele foi se colocar para entrar. Eu e a Fernanda descemos correndo do carro e ficamos em cima da vaga para ele não entrar, porque nós estávamos dando umas voltas e a vaga era nossa - a gente achava que era nossa. E aí ele jogou o carro para cima da gente. Ele acelerou e jogou o carro pra cima de nós e desceu do carro, deu um discurso com o dedo em riste, bem de coronel: “Ah, vocês não sabem que eu sou...”. Então foi um momento de tensão, a gente ficou muito brava. Dissemos coisas do tipo: “Os visitantes de Manaus, é assim que vocês tratam, etc.” Eu senti Manaus bem hostil, no trato. Senti uma coisa de posição. Mesmo quando a gente ficou sabendo que não ia poder expor lá no INPA e teve que expor no Mindu, tinha lá o cara que era bem político. Tinham umas coisas para a gente “acertar”. Sempre tem uma coisa assim que não estou acostumada, é uma maneira de se relacionar que eu não estava acostumada. E não é ruim nem bom, é só diferente. Uma outra dinâmica, com algumas coisas meio veladas, umas coisas esquisitas.

[M.V.] A floresta correspondeu ao seu imaginário da Floresta Amazônica?

[L.P.] A floresta foi mais, eu acho. Eu sinto e quero voltar, ainda não pude. Mas eu sinto que a floresta é muito mais, é uma coisa muito preciosa. E essa noção eu não tinha porque é muito distante. Floresta amazônica, todo aquele repertório do clichê e daquilo que se sabe academicamente sobre a floresta. Mas estar lá é uma outra experiência. E isso de provocar essa experiência que é uma coisa que eu me dei conta que é muito importante. Que é isso e não tanto um projeto teórico sobre meu trabalho que vai fazer ele ser bom ou eu gostar dele. Mais isso de eu gostar do projeto, essa relação de experiência, se colocar dentro da experiência. Foi um lugar onde eu entendi isso, que é a experiência que vai fazer eu ver ou atribuir valor ao meu trabalho. Aquilo foi importante. A gente ficou umas três ou quatro noites na floresta, não sei se foram três ou quatro. E é óbvio, eu nunca tinha dormido numa rede na minha vida, numa casinha que era bem direitinha, tudo bonitinho, bem fechadinho, nós na redinha. Mas era tão diferente aquilo, com os cobertorzinhos e com o nosso quartinho. E abrir a janela e a única paisagem possível era um banho de verde. Parece que tinham pego aquela esponjinha do *Photoshop* e pintado de uma cor, era isso. Parecia uma esponjinha do *Photoshop*. E todas as aberturas faziam isso, muito engraçado. Você abria uma: verdinho. Você abria outra: verdinho. É quase ficcional, será que isso existe de verdade?

[M.V.] Como foi a montagem do seu projeto? Correspondeu as suas expectativas?

[L.P.] Eu acho que ele funcionou lá. Depois eu tentei montar ele em outras situações e percebi que era só lá mesmo. Poderia ter dado muito errado porque a gente não testou, e depois eu

percebi que essa estrutura podia ter várias falhas. Era muito simples. Era realmente um aro onde a gente prendia os rebatedores com uns cliques, de prender papel, e ele ficava preso com isso; e aí um outro semicírculo que fazia ele girar, colocado num tripé bagaceiro cujos pés estavam enterrados na terra. Podia ser uma coisa super tecnológica, mas nós não tínhamos grana então foi assim. Tinha uma grana mas era a grana que dava para fazer isso. Então era muito analógico ainda, uma estrutura muito analógica. Se eu tivesse que refazer hoje, acho que eu faria funcional dessa mesma maneira mas um pouco mais bonitinho, porque ninguém chegava muito perto. Só que surpreendentemente ele funcionou muito bem. A luz incidiu realmente com muita força e era uma luz dura, direta e que varia muito. Logo aquilo funcionava dentro daquele período. Ele ficava em pleno funcionamento dentro de cerca de meia hora, uns quarenta minutos, e eu só vi ele funcionando duas vezes lá porque tinha a montagem. No dia seguinte eu fiz as fotos e depois eu tive que ir embora antes, minha passagem era longe e ia ter de mudar muitos valores, então fui embora no dia da abertura, mas de manhã. A abertura ia ser a tarde e eu não estava lá. O Cauê que apresentou o trabalho por mim. Então eu acho que funcionou e eu só me ressinto de não ter ficado lá para ver ele várias vezes funcionando, porque ele me parecia um soco na cara de luz mesmo. Eu queria ver como em dia nublado ele não ia funcionar, acho que isso podia ser legal também. Quando estava encoberto, ele ia entrar e sair e no dia da montagem ele estava assim. E era uma coisa bonita também, porque era rápido de se ver, esse entrar e sair da luz, senão tu tinha que ficar ali observando. É um tempo de observação que exige 50 minutos para ficar ali vendo a luz entrar e sair, portanto tem que escolher muito bem quem é o seu espectador. Mas quando o tempo é encoberto ele é instantâneo e machuca o olho mesmo. E eu achei legal, ele respondeu bem a uma situação que eu não estava acostumada, que eu não sabia lidar, e cujos os riscos eu não medi. Então poderia dar errado, mas eu acho que dentro da proposta funcionou. E funciona bem como exposição também, todo mundo junto, foi legal de ver no final. Como a gente estava muito longe um do outro, não dava para ver muito as montagens. A Fê estava num lugar, o Felipe estava no centro, o Rodrigo se espalhou, eu estava num beco, numa voltinha. E também exigia isso, era muito difícil achar uma clareira porque é muito denso aquilo lá, e eu cheguei e me dei conta: “Meu Deus, isso nunca vai funcionar”. Porque não tem entrada de sol, e eu vou ter que levantar isso aqui muito alto e ninguém vai ver. Ou eu vou ter que encontrar um respirinho. Então foi naquela dobrinha do Parque do Mindu. É um parque normal, tinha uma passeiozinho e ele ficava num recuo, numa curva num passeio. O passeio fazia uma curva e tinha uma pequena clareira. E nem era o lugar mais bonito, tinha muito uma cara de parque, e tinha bem direitinho e marcadinho onde era curva que as pessoas passavam, então tinha as

plaquinhas das plantas. Isso talvez tenha sido a coisa que eu acho que não funcionou tão bem, que era estar num parque. Parecia um parque de diversões. Se estivesse na floresta mesmo, ia ser mais difícil para eu implementar o projeto mas eu acho que ele teria cumprido mais a função inicial de todo mundo.

[M.V.] Como foi o contato com os cientistas do INPA?

[L.P.] Acho que a gente pareceu uns idiotas. Olha esse cemitério de formigas, aí todos iam e olhavam o cemitério de formigas. Olha esse homenzinho que assopra, sai musiquinha e vem o passarinho, aí a gente ia e olhava para o passarinho. Nós não entendemos nada da floresta, eu não entendo nada disso. Esse fungozinho que entra nessa formiguinha, é uma coisa assim maravilhosa. As pessoas foram super legais com a gente mas acho que eles precisaram vir bem de um bê-á-bá. Nós tínhamos várias perguntas e acho que eram perguntas bem básicas, porque zero noção de biologia, zero noção de ecologia, zero noção disso. Apareceu uma cobra um dia no café da manhã, era uma falsa coral, daí alguém viu e foi aquele stress: “Ai, uma cobra, uma cobra!”. Todo mundo muito calmo e nós, os da cidade, tendo síncopes nervosas. Tudo nos fazia parecer muito forasteiros ali. Mas também o que me impressiona muito é essa dinâmica de andar pela floresta. Todo mundo sabe andar muito bem na floresta, qualquer um dos cientistas, dos professores, sabiam andar muito bem na floresta. E isso eu continuei não entendendo. Não entendi quando fui lá, não entendi quando me explicaram, eu não conseguia ver nenhuma diferença. Eu sei que tinham algumas marcações, era uma malha octogonal e que eu deveria saber chegar com tantos passos para cá. E eu não conseguia ter a menor ideia de localização. A gente ficou muito amigo do Fabrício, ele foi muito legal, estava bem perto da gente e nos respondia muitas questões, e também estava muito interessado no que estava acontecendo. A gente teve orientação antes de ir para a floresta, era o Cauê, o Fabrício e mais uma pessoa que eu não conversei que não foi pra lá que era o Cançado da Piseagrama, que é uma revista de arquitetura mas de uma outra forma. Ele não foi para a floresta, acho que tinha outros compromissos e acabou não indo. Eu falava muito com o Cauê, então a minha relação era mais com o Cauê, de tanto conceitualmente do projeto e foi com quem eu mais me relacionei. Ótimo com todo mundo mas a gente também não conversou muito, eu conversava com o Cauê e ele de boa, ainda com as meninhas bebês, com chorinho no *Skype* e ele ajudando. A relação foi boa mas sem grandes extensões de diálogos.

[M.V.] Qual foi o maior desafio com a sua obra no Labverde?

[L.P.] Às vezes eu achava que ele ter sido proposto sem eu ver a floresta o deslegitimava, transformava ele numa coisa meio *outsider*. Sabe? Quando vem uma pessoa de fora e quer fazer

um trabalho bem clichê sobre aquilo que a gente tem de mais precioso, mais básico e já mais batido. Eu me sentia um pouco assim. Me perguntei muito se aquilo era legítimo ou não, se era um bom trabalho ou não, e naquela hora eu não conseguia ver muito. Já se passaram três anos, então eu já tenho um certo distanciamento agora. Eu venho gostando mais dele ao longo dos anos, mas essa sempre foi uma sensação de: isso aqui é uma coisa de forasteira? É o Vik Muniz falando do Brasil, sabe? Ou estou fazendo uma coisa que é interessante mesmo? Às vezes eu acho que é preciso ser remontado, às vezes eu penso que é preciso voltar para lá e botar ele na floresta de verdade. E é uma coisa que eu preciso lidar. Se eu quiser voltar, eu vou ter que voltar e fazer ele direito. Talvez tenha ficado no meio do caminho por causa do parque. Temos tantos exemplos de *Land Art* que estão lá e não se encontra mais. Está tão lá no meio, tão dentro, está tão relacionado com a floresta que não é para inglês ver. É uma relação com a floresta, é um outro tipo de relação e de experiência. E se eu estou falando da experiência eu não posso achar que ele se completa num parque de visitação. Eu não estou quase me encostando na floresta, com igarapé sujo, com jacarés em cima de máquinas de lavar roupas. Sabe? Eu entendo que não é uma questão de produção, porque se fez tudo. A Lilian, a Ju e o Laurent foram sensacionais, estavam com a gente o tempo inteiro, cumpriram todas as demandas que a gente tinha e que não eram poucas. Porque eram uns trabalhos que não era só pregar na parede. E a gente fazia tudo meio junto: imprimir as fotos do Rodrigo; pegar as caixinhas da Fernanda; conversar com o marceneiro que o Felipe tinha contratado. Então estava todo mundo super aí para o projeto, mas que é difícil mesmo. É difícil lidar com a floresta, pensar em exposição num projeto que apareça. Enfim, para quem produz é interessante que apareça porque o artista talvez se preocupe com outras questões. Dentro de um edital, tem que prestar contas e tudo mais, esconder isso eu não sei como é para eles. Para mim talvez seja isso. Eu acho que ele como conceito, se sustenta. Eu gosto disso. Nunca pensei em mudar isso de nenhuma maneira. Eu acho ele bonito, ver ele funcionando me emociona. Acho que era isso mesmo que queria quando eu propus ele, mas não ali. Ali talvez ele quase funciona, “quase cheguei”. Acho que essa é a maior questão.

[M.V.] O que você acha que poderia ter sido melhor na construção da sua proposta?

[L.P.] Ter ido visitar antes de propor o projeto. Eu não sei como isso se daria mas eu me sentiria bem melhor de ter proposto o projeto, propor um pré-projeto. Vai lá, olha e revisa o projeto para então voltar. Talvez tenha que ser duas visitas. É muito assustador propor um projeto e depois chegar lá. Até hoje, que cara de pau! Propor um projeto assim na floresta amazônica sem nem ter ido lá, que desrespeito. Às vezes eu sinto que desrespeitei uma coisa que eu cheguei lá

e fui obrigada. Não tem nem como “vou escolher respeitar” a Amazônia. A Amazônia é uma senhora enorme, idosa, e usa uma coroa. É muito legal ficar na floresta, é super legal ter a atenção de cientistas que te explicam coisas. A gente subiu num mirante para ver a Amazônia de cima, viu um monte de bicho. Tinham uns caras da *National Geographic* quando a gente estava lá e eles ficaram ali tirando umas imagens com um puta equipamento. De noite nós jogávamos aquele jogo de colar um *post-it* na testa e adivinhar quem era. Nós jogávamos esse joguinho com esses caras e era difícil conseguir cerveja. Parecia que estávamos vivendo uma grande aventura quando estávamos no INPA. Eu acho que foi a melhor residência que eu fiz. Eu não fiz tantas, fiz três. Mas de longe foi a que me possibilitou experimentar de verdade uma nova coisa e a partir dali gerar novos significados e sentidos para o meu trabalho. Só realmente, não dá para fazer um trabalho sem ir para a Amazônia, não dá. Corre-se muitos riscos de ser equivocado, de ser errado, eu acho isso.

[M.V.] E na residência, o que poderia ter sido melhor?

[L.P.] Talvez pudesse ser um pouco mais longa porque uma semana eu acho que é muito pouco. Eu acho que um mês é legal, sabe? Eu acho que um mês seria bom. É um tempo mínimo para se fazer uma residência em qualquer lugar. Eu fiquei um mês na Islândia e achei pouco. Fiquei três meses agora em São Paulo e tudo bem, foi um filme que estava fazendo e foi legal. Consegui fazer um filme, uma narrativa muito pequena mas dentro desse tempo. Três meses para mim é excelente. Agora uma semana é pouco e foi super intenso. Eu entendo que teve um monte de coisas, a gente fez mil coisas dentro disso: viu a cidade, falou de urbanismo, falou de ecologia, falou de terras indígenas, conheceu um monte de gente que trabalha com cultura lá, teve um conversa com pessoas, teve isso de confrontar com coisas, com outras realidades e com um outro desenho de cidade, outro clima. Então é muita coisa para lidar em uma semana. Talvez esse seja o grande assombro que ainda está. A Fernanda voltou para lá, dois meses depois ela estava lá de novo. Eu não podia mas acho que ela foi umas duas vezes. O Felipe também. A gente conversa muito das experiências que nós tivemos depois, como isso ainda é uma coisa forte para nós. Porque é óbvio, foi condensado em uma semana muitos assuntos, muitas ramificações. É difícil de assimilar, sabe? E vai passando o tempo e vai lembrando, tentando compreender. Eu acho que a compreensão não é na hora. Na hora é um grande assombro, e daí vem depois. Eu lembro bem de tudo, e também foi a primeira residência que eu fiz. Quando eu decidi que queria ter um trabalho artístico, foi muito depois de eu ter decidido fazer cinema, de fazer arquitetura. Aquilo veio para mim muito depois. Eu acho que as coisas em mim demoram para assentar, e foi justo assim: voltei da Espanha, estava fazendo uma pós em fotografia, então

acho que meu trabalho tem mais a ver com isso e vou começar a pensar assim. Era muito recente, tinha um ano que eu tinha decidido fazer isso então vou começar a me inscrever em residências. Foi a primeira que eu me inscrevi e aí foi indo. Então acho que pode ter sido isso, a floresta é um novo mundo e foram muitas coisas acontecendo juntas.

[M.V.] Como que as residências a afetam enquanto artista?

[L.P.] Eu sempre penso onde eu quero ir, qual situação eu quero experimentar. Eu acho que é maravilhoso para o artista quando ele se coloca na posição de abandonar seu lugar comum e se colocar numa situação para pensar um trabalho. Não é uma colônia de férias. É um outro lugar onde não tem ninguém te ligando, te mandando fazer um comercial do M&Ms, não é isso. Ninguém vai me ligar aqui na Islândia, no meio dos icebergs. Eu vou ficar lendo os livros, vou ficar pensando nos trabalhos, vou ter uma coisa pré-determinada e vou realizar isso com outras pessoas. Enfim, esse contato com outras pessoas também é muito importante. No caso do Labverde, um monte de gente do Brasil, de vários lugares, com as suas pequenas diferenças entre si. No caso de uma coisa internacional, você tem um monte de questões que você se coloca. Eu acho que se cresce muito como indivíduo e é uma espécie de se pensar o trabalho, talvez mais do que realizar o trabalho. É bem uma imersão de se pensar o trabalho. Toda vez isso se vem confirmando, de evoluir o trabalho mesmo, olhar para ele. Olha num outro contexto, cola ele contra um outro fundo. Eu acho que isso provoca perguntas e algumas respostas, que eventualmente, na melhor das hipóteses, são importantes. Se você quiser pensar no trabalho, como artista mesmo. Tentando melhorar, tentando ser relevante, não num panorama comercial, mas relevante em fazer um trabalho que eu não olhe e ache que ele é médio ou vazio, que ele seja uma coisa que eu tenho orgulho, que eu acho que ele diga alguma coisa, que fale mesmo. Acho que são situações em que isso potencializa esse pensamento. Então não penso em parar de fazer isso. Esse ano não se para onde eu vou, ainda não me inscrevi em nenhuma. Até meu namorado também queria ir em Portugal em uma residência: “Ai, vamos se inscrever nessa residência que nós ficamos em Portugal seis meses.” Essa é uma possibilidade.

[M.V.] Como foi o processo de se preparar para sair do país e realizar um trabalho fora?

[L.P.] Eu ia ficar um mês na Islândia então não precisei de visto. O problema foi levar o trabalho que é enorme. Não cabe na mala, tem que ficar sempre pagando excesso de bagagem, então eu comecei a gastar muito dinheiro para levar o projeto para lá. E como eu queria levar e testar, levei cinco tripés. Levei cinco daqueles troços gigantes e são super pesados, levei os rebatedores com uma malinha muito pequenininha porque já estava com excesso de bagagem. Comprei voo barato. Vai para São Paulo, de São Paulo vai para não sei onde, de não sei onde vai para não

sei onde, e de não sei onde vai para a Islândia. Então isso foi bastante mal calculado. Foi muito impulsivo porque eu gastei um monte de dinheiro. Ainda um cara do aeroporto me ajudou, me disse assim: “Ah, então tá, bota ali que eu não vou te cobrar”. Então eu cheguei nesse lugar na Islândia que era uma residência bem legal que tem lá e em Berlim, uma coisa de artistas nos dois lugares. Ali era no quinto andar de um prédio que tinha vários estúdios de artistas. Cada um dormia no seu quarto, ou dividia com outro, mas você podia escolher; uma cozinha comum e não tinha elevador. Então eu cheguei morta de cansada, às 3h da manhã, no sol da meia noite. Logo não estava escuro, estava claro, aquele claro da Islândia no verão que é mega azul, carregando o negócio no meu braço, cheia de feridas de ficar carregando aquilo durante um mês para cima e para baixo. Eu cheguei em Reykjavík que é a capital, e eu queria fazer o trabalho a seis horas dali, onde tinha uma lagoa de icebergs. Tinha que alugar um carro, ir até lá, que é um frio do caramba e tentar montar o trabalho. Eu fui duas vezes. A primeira vez tinha muito vento e eu cheguei na hora errada, e ainda foi todo mundo. Aluguei um carro, dividi com as pessoas que queriam ir, com toda aquela parafernália e deu tudo errado. Fui tentar montar e não deu. A gente dormiu dentro do carro na frente do iceberg num puta frio, porque não tinha hotel e também era muito caro. Nós voltamos. Assim eu aluguei o carro de novo sozinha, fui pra lá sozinha e tentei montar de manhã. Saí muito cedo e cheguei lá meio dia, para ter pelo menos umas quatro ou cinco horas para montar antes que baixasse o sol. Mas é um sol muito diferente, e estava muito nebuloso, então não respondia bem. Não entrava sol ali e a previsão do tempo não era de melhorar até o tempo que eu fosse embora. Então pensei, vou montar de qualquer jeito, vou ficar fotografando, porque pelo menos eu fotografo a variação. Eu vou *setar* para a mesma exposição e vou ficar fotografando. Logo quando entrar muita luz vai estourar, quando não entrar não vai. Foi mais ou menos assim que fiz o registro para parecer o que era. *Setei* a câmera para uma exposição média entre o estouro e as baixas luzes e aqui eu vou conseguir sentir a diferença da luz. E aí botei nos tripés, botei primeiro num tripé e saiu voando, porque era um vento muito violento. Era óbvio. Se esse tripé não vai se articular com nenhuma árvore que tem aqui, porque não tem árvore, eu vou tirar do tripé e vou botar ele no chão. E eu vou pensar se existe uma melhor articulação. Realmente se articulava melhor com a paisagem. Era uma lagoa de *iceberg* e se eu deixasse ele parado eu ia ter uma relação até formal melhor com aquilo. E aí eu montei com quatro rebatedores, que o primeiro tinha voado para dentro da lagoa e afundado, e fiz o registro. Teve uma certa variação mas era o registro. Deveria ter deixado lá mas fiquei com medo que aquilo voasse, aí anoiteceu e eu dormi lá de novo. Lá na frente do *iceberg* dentro do carro. Eu tinha levado uns cobertores dessa vez e aí foi o limite da exaustão

física. Estava carregando esse monte de troço, não estava funcionando, foi muito mal calculado e eu abortei. Guardei tudo e voltei. A gente até fez uma exposiçãozinha lá e eu saí, na tentativa. Mas foi legal para eu entender que eu preciso me planejar um pouco melhor. Porque eu acho que talvez tenha funcionado na Amazônia por algumas coisas e uma delas foi o acaso mesmo. Eu não podia ficar contando com o acaso o tempo inteiro então foi uma boa maneira de aprender.

[M.V.] Quais são seus planos para o futuro com relação a sua carreira?

[L.P.] Eu continuo com esses mesmos planos. Ter um trabalho, desenvolve-lo por um ano. Que seja bem desenvolvido. O meu plano inicial era tirar um mês do meu ano para fazer uma residência. Agora o meu plano inicial ano passado foram três meses. E esse ano eu quero que sejam três meses também. Tirar um tempo para isso porque eu preciso achar esse tempo. Eu faço outras coisas para ganhar dinheiro, eu não vendo o meu trabalho. Eu faço ele e muito porque é mais fácil fazer do que não fazer. Eu ia gastar muito em terapia não fazendo. Estou trabalhando muito com vídeo, indo para o terceiro vídeo. Bem vídeo experimental. Não consigo chamar de vídeo arte, mas é um filme experimental onde eu estou me sentindo bem confortável trabalhando. Eu estou fazendo umas mini esculturas de umas histórias que são muito menores que um filme. Estou imprimindo elas em 3D. Então agora estou nessa função das impressoras ao mesmo tempo que eu desejaria no meu íntimo só fazer isso. Mas os meus planos a curto prazo são esses: eu me inscrevo em lugares, eu me inscrevo em coisas. Agora tem esse filmezinho que eu fiz que está rodando em festivais de filme experimental e eu tenho ido em alguns. Continuo com esses planos e fazendo, sabe?

[M.V.] Por que fazer residências?

L: Isso foi uma coisa que o Labverde inaugurou em mim. Eu gosto. Eu acho que eu preciso disso, desse viver a experiência. De me colocar num lugar de experiência como ser frágil num lugar diferente, vivendo a experiência. Eu creio que isso é algo que se tornou importante para mim, por diversos motivos, mas eu acho isso importante. Isso me tira da normalidade, parece que é uma quebra, uma ruptura, um hiato do que seria um cotidiano que me faria infeliz. Não tenho uma resposta maior do que me traz felicidade. Eu me sinto feliz mesmo de me colocar nessas situações. São Paulo foi a pior de todas porque parece que não saí de nenhum lugar. Foi bem louco. Eu decidi fazer essa residência em São Paulo, que era legal porque o museu pagava o projeto, e pagava um monte de coisas. Pagou o lugar onde eu ficava, pagou a minha passagem, pagou o projeto, sabe? Dava uma grana e era um projeto que precisava de mais dinheiro mesmo. Eu não ia conseguir fazer ele sozinha, era uma série de complexidades. Mas se eu puder fazer,

e perto da natureza, ainda que meu trabalho não se relacione tanto com a natureza, no sentido de ter ele inserido nela, eu acho importante ficar sozinha. Andar por uns lugares com umas paisagens que eu não conheço, pensar em outras coisas, sabe? Pensar sozinha, ficar sozinha, me coloca num estado que eu não consigo alcançar em nenhum outro lugar. Eu chego num outro estado e isso para mim é quase religioso. Então eu acho que algumas pessoas vão para a igreja evangélica, outras vão para o templo budista, eu faço residência. O deslocamento é o principal.

VII. Entrevista com Rodrigo Braga realizada em 2015

Nascido em Manaus em 1976, logo mudou-se para Recife, onde graduou-se em Artes Plásticas pela UFPE (2002). Atualmente vive no Rio de Janeiro. Expõe com regularidade desde 1999 e em 2012 participou da 30ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 2009 recebe Prêmio Marcantonio Vilaça – Funarte/MinC; em 2010 o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, em 2012 o Prêmio Pipa/MAM-RJ Voto Popular e em 2013 o Prêmio MASP Talento Emergente. Possui obras em acervos particulares e institucionais no Brasil e no exterior, como MAM-SP, MAM-RJ e Maison Européene de La Photographie - Paris.

[Miriam Vieira] **Como foi vir para o Rio de Janeiro?**

[Rodrigo Braga] Na minha relação de trabalho, já aconteceu, lá com a banda de cá também, só que muito mais São Paulo. Posso dizer que a minha relação de trabalho melhorou com o Rio, depois que eu vim para cá. Eu fazia muito pouca coisa aqui. Eu só tinha participado, até 2011, quando eu me mudei pra cá, de duas exposições grandes coletivas aqui no Rio. Mais nada.

[M.V.] **Como surgiu esse seu interesse pela fotografia, pela manipulação de imagens?**

[R. B.] Quando eu comecei a trabalhar com arte, foi nas linguagens mais tradicionais mesmo. Normal, como quase todos os artistas: começam no desenho, pintura e tal. Mas aí quando entrei na faculdade, até por conta própria eu comecei a ter contato com fotografia, mas ao passo que ia tendo informações mais de arte contemporânea também, natural. Eu tinha uma câmera analógica que eu tinha ganhado do meu pai, que era biólogo e ele usava essa câmera pra trabalhar, e a partir daí comecei a fotografar. A primeira exposição que eu fiz foi em 99, já trazia fotografia misturada com pintura. Depois a fotografia foi ganhando autonomia e em 2004 eu fiz aquela série do cachorro com manipulação digital. Esses dois anos, 2004 e 2005, eu estava muito dedicado a essa relação de linguagem, da fotografia com verdade/ficção, essa mistura toda, que abre também uma discussão muito dessa transição do século, com câmeras digitais chegando mais forte, *photoshop*, etc. Então não só eu, mas outros artistas do mundo inteiro estavam conectados com isso. Mas então a minha relação com a manipulação digital de imagem acabou em 2005, que foi quando eu fiz aquele trabalho do olho, não sei se você conhece, já que é meu trabalho menos conhecido. Na verdade eu o criei em 2004 e apresentei em 2005. Depois disso eu não usei mais manipulação, mas continuei trabalhando com fotografia, fortemente, já que é uma das vertentes mais fortes de linguagem no meu trabalho. Vídeio eu tenho entrado bastante também ultimamente.

[M.V.] **Mas você considera que a fotografia é algo mais relacionado ao registro da arte?**

[R. B.] Não, de jeito nenhum. Ela entra como linguagem também.

[M.V.] **Qual é a sua formação?**

[R. B.] Artes visuais. É um curso esquizofrênico, nós temos uma licenciatura, e na verdade, não temos bacharelado. Incrível, não é? É uma grade curricular bem antiga, década de 70 ainda. Mas é um curso que a maioria dos alunos, talvez metade, entra querendo ser artista, e na verdade eles queriam bacharelado e não tem, então faz a licenciatura. Foi o que eu fiz. Então fiz as cadeiras de educação todas também.

[M.V.] **E porque você escolheu o Recife?**

[R. B.] Eu morava lá. Sou recifense de formação, de base. Eu sou manauara de nascença, estou morando no Rio há três anos e meio, mas dos 2 aos 34 anos eu morei em Recife, então eu sou mais pernambucano de formação, de origem de trabalho. Então é isso, a minha formação se deu dessa maneira com a imagem e com a fotografia: pouco contato na academia mas muita pesquisa fora.

[M.V.] **Como surgiu a ideia do seu projeto no Labverde?**

[R. B.] Antes do Labverde, a partir de 2010 eu fui à Amazônia sucessivas vezes. Entre 2010 e 2011 eu fui mais, durante 5 meses, seguidos, vários meses. Eu ficava entre 15 dias no mínimo até um mês em cada ilha dessa. Eu ia sozinho, só a primeira vez que eu fui com meu pai, que foi me apresentando à Amazônia e que eu passei quando era bebê na verdade. Passei dentro da barriga da minha mãe, nós fomos nas cidades que eles foram quando eram casados. Então eu comecei a frequentar a Amazônia mais fortemente, porque o meu interesse não era só reconstituir uma questão familiar, era também isso, porque eu sempre soube que eu era manauara mas sem saber o que é “ser” direito. Mas ao mesmo tempo o fato de ser manauara constituiu um pouco da minha ideia de origem, do que eu era e etc. Até porque eu ouvi os relatos dos meus pais, as fotografias em casa, essa coisa toda. Então, eu comecei a transitar por lá por esse interesse da família, e ao mesmo tempo, pela região, pela natureza mesmo, pela paisagem

que eu queria conhecer. Se eu já transitava por paisagens, por áreas rurais e etc., lá era uma área, com certeza de interesse, como podem a vir outras a serem no Brasil e fora do Brasil. Mas a Amazônia tem essa exuberância toda de natureza que me interessava. Comecei a ver que a situação ambiental lá é tão gigantesca, é tão monumental que eu comecei a ficar angustiado também pela minha insignificância diante dela, pelo que isso podia representar como trabalho artístico, o que eu poderia fazer lá. Começou a se tornar muito difícil tentar visualizar isso sozinho porque eu andava quilômetros de barco, de ônibus, de avião, de bicicleta, e a paisagem é gigantesca sempre, aquele inferno verde, você passa por cima e não muda nunca e você acha que vai acabar e não acaba. Então, o que eu poderia fazer lá de transformação da paisagem, que pudesse ser interessante como algo artístico? E foi nessa, com um pouco de confusão, que eu acabei olhando mais para o micro mesmo. Se eu não posso com a paisagem inteira, eu vou para o que eu posso e fui recortando. Esse é o poder da fotografia também: recorte de tempo e espaço, de você focar o que você quer mostrar, e a partir daí direcionar olhares e criar histórias em cima. Então o peixe começou a entrar por aí, porque que é uma realidade amazônica, todo mundo sabe. Assim como no sertão eu trabalhei muito com boi, também é uma realidade de lá. A Amazônia foi peixe, e é natural que fosse, e a vegetação também. Então a partir das andanças no Rio Negro eu fui identificando os peixes, fui nas feiras, fui conversar com pescadores, e aí foi trazendo pra mim também esses elementos pra rearrumá-los, reagrupá-los, formular novas situações a partir desses elementos, assim foi que entrou mais os peixes locais como o Tambaqui.

[M.V.] Você utiliza os peixes dos pescadores. Como foi essa relação com os pescadores pra conseguir o peixe?

[R. B.] Por exemplo, ou eu ia na cidade ou no município do Novo Airão, comprava direto do pescador que pescava mesmo, e vendia muito próximo ao rio. Já em Manaus eu comprei direto na feira, no Manaus Moderno. E eu também trabalhei com peixe vivo, que está naquele vídeo Tonus, que ele pula, se mexe. Aquele eu consegui com os guardas florestais mesmo.

[M.V.] E depois o que você faz com esse peixe? Depois da fotografia, depois de tudo?

[R. B.] São retalhos, né? Ou seja, é o que o homem não come. Isso aqui já é de trato de peixe então já é resto mesmo. Este aqui, certamente os jacarés e as piranhas comeram.

[M.V.] E a composição com as folhas, como foi pensada?

[R. B.] É uma composição formal também. O meu interesse sobre essas folhas foi esse comido, esse carcomido pelas formigas, por insetos. Então eu quis simplesmente pegar a folha carcomida pelos insetos e o peixe, também devorado pelo homem e fazer essa sobreposição aqui. Os dois, como eu chamo de "Mortalha Mútua". Como se um, também, fosse o lençol sobre o outro, um amparo. Deixa de ser uma coisa. É um gesto muito simples também. Essas *mimésis*, essas aparências de formas da natureza são muito recorrentes, não só na folha e no peixe mas várias outras. Foi observação. Quando eu parto para fazer um trabalho, é muito sobre observação: andanças, caminhadas e a coisa vai sendo construída a partir do que eu vou vendo, experiências que eu vou tendo, inclusive muito do que eu ouço das histórias que me contam, eu acabo entrando um pouco na cultura local. Não só o meio ambiente, mas a cultura local.

[M.V.] E durante o tempo que vocês estiveram lá para desenvolver os trabalhos, vocês tiveram contato com as pessoas que vivem lá, diretamente para o projeto?

[R. B.] Na reserva não, porque na reserva a gente ficou com cientistas, com pessoas da área da biologia. Todos estavam lá em função de algo de pesquisa e não há comunidade. É uma reserva muito grande, numa área semiurbana, dentro de Manaus, na borda, na saída da cidade já. Mas não houve contato direto com comunidade não. E outra parte foi no parque do Mindú, a Lilian deve ter te falado. Esse sim é mais urbano, inclusive tem uma área muito poluída. Os Igarapés, como todo Igarapé urbano, é muito poluído, e isso foi uma surpresa pra nós, a gente se chocou um pouco. Conversamos até com a secretária do meio ambiente, o diretor do parque, etc. Demos algumas alfinetadas mas é um problema estrutural da cidade, de falta de saneamento porque por mais que o parque limpe, o esgoto, o lixo vem de fora também e é lançado no parque. Então você vê tartarugas e jacarés com lixo mesmo. Mas isso é uma realidade em muitos lugares, não é só em Manaus. Mas em Manaus, me parece assim, em relação com a cidade de ver a cidade, é muito dessa forma, que é meio quase um avesso do que é a Amazônia de uma forma geral.

[M.V.] Como foi então esse contato com os cientistas que trabalhavam lá?

[R. B.] Vou começar pelo Fabrício pois ele apresentou outras pessoas. Meu contato com cientistas começou já muito antes, posso dizer que começou na infância porque eram os colegas dos meus pais, sempre foram. Mas nas idas de 2010, 2011, eu conheci outros cientistas dentro da Universidade Federal do Amazonas(UFAM) e também no INPA, e meu pai me apresentou até os cientistas que me conheceram bebê. Conversei com vários e também com professores da universidade. Isso aí já é uma área que eu traquejo mais. Então o contato mais direto era com o Fabrício, que era já uma pessoa integrada ao projeto. Ele não tolheu nunca, só abriu questões e fez a gente ver. Tinha também um outro pesquisador de aves, biólogo, que deu uma palestra sobre as aves. Portanto, começa a ampliar e na verdade, a perceber mais o meio ambiente. Você passa, depois de uma experiência dessa, a ver as formigas de uma forma diferente, ouvir as aves de uma forma diferente, vê-las, avistá-las, vai criando sensibilidades, assim como o artista vai criando sensibilidades sobre algo que lhe chama atenção e você vai treinando a olhar. O cientista também tem essa vertente, dá essa possibilidade que faz a gente olhar o mundo com mais atenção. Então não, não houve poda de forma alguma, pelo contrário, eles abriram questões pra gente. Eu cheguei a conhecer algumas pessoas da pousada que eu me hospedei, ou na própria comunidade mesmo, através do barqueiro, que me levava para os locais. Eu cheguei a dormir numa casa de ribeirinhos, no alto do Rio Negro; cheguei a visitar um foragido da justiça, que é mantido isolado. São situações e oportunidades que você vai lidando e isso acontece comigo não só na Amazônia, todos os lugares que eu visito.

[M.V.] O Labverde teve uma proposta de interações principalmente entre arte, meio ambiente e paisagem. Na premissa que nós vemos tanto pelo catálogo, quanto pelos trabalhos, há esse tipo de direcionamento. Na sua opinião, como está esse cenário da arte e meio ambiente no país, no Brasil?

[R. B.] Minha arte dialoga com esse temas desde que comecei a fazer arte. Tem esse diálogo que é bem próprio da minha formação, como você sabe. Então isso foi acontecendo, sem que eu percebesse eu já estava completamente dentro. Eu continuo prezando muito por esse lado, porque é esse coisa de juntar duas coisas que me interessam muito: arte e natureza. E sim, nós sabemos que nos últimos anos não só na arte, mas no mundo inteiro, a discussão ambiental virou um mote muito importante e claro, necessário de ser discutido também, com certos modismos e trejeitos também de acontecer. Isso foi entrando também no campo da cultura, no campo nas artes visuais e o Brasil é um campo fértil pra isso porque a natureza está muito

presente, faz parte do Brasil, um país tão grande que tem zonas rurais. Portanto há muitos artistas transitando por aí e eu vejo com otimismo porque também temos aí discussões acadêmicas sobre o assunto, seminário arte e natureza na USP. Tem exposições específicas no MAM e como eu transito por esse universo já há algum tempo, acaba que eu também me insiro nesse circuito de uma forma natural, mas acho que há um amadurecimento nessa discussão. Na verdade a relação arte e natureza sempre existiu, desde as primeiras formas de representação imagética, das cavernas mesmo, até inicialmente por um viés mais espiritualista, inclusive. Os gregos, os romanos, o Egito, cada período passou por uma relação com a natureza. Inclusive na arte do século XIX européia, e anterior, sempre há essas questões de representação da natureza, discussões filosóficas que aí eu desconheço, mas a filosofia traz muito essa relação arte e natureza. Artistas, filósofos, discutindo a base na natureza, a relação homem e meio ambiente. Então na verdade isso acontece há muito tempo, só que como hoje é um assunto muito em voga nas mídias, na televisão e nós temos novas linguagens de recursos pra trabalhar com a arte contemporânea, então ela é reapresentada. Ela é apresentada de novas roupagens, acredito. Mas nós não estamos inventando essa relação, pois ela já existe a muito tempo.

[M.V.] Qual foi o maior desafio no seu trabalho no Labverde?

[R. B.] Para mim foi o tempo curto. Nós conversamos sobre isso lá e ao mesmo tempo o recurso do projeto não dava pra mais, o número de pessoas, a infraestrutura mesmo. Era o primeiro, o piloto e eu compreendo perfeitamente. Por sorte, eu já tinha tido incursões antes na Amazônia. Eu acho que a minha questão de relação com o tempo do projeto ficou mais acentuada porque eu fui sem nada pré-estabelecido, embora eu já conhecesse a Amazônia e já soubesse um pouco das possibilidades que eu teria por lá. Mas eu queria chegar e criar e pra isso eu preciso de um tempo, de concentração, imersão; já os outros artistas, não. Já vieram com projetos definidos pra serem executados lá.

[M.V.] Então a definição do seu projeto se deu na reserva?

[R. B.] Exato. Inclusive, eu jogava algumas possibilidades e já no projeto tem a relação da folha furada e o peixe furado. A coisa do mimetismo entre os dois elementos, já tem um desenho do esboço lá, disso. O projeto eu já tinha mas isso era só uma vaga ideia do que poderia ser ainda muito maior e de fato foi. Eu fiz por volta de sete ou oito imagens e na exposição do parque do

Mindú, eu ainda juntei com outras imagens que eu já tinha gerado antes e acabou sendo uma coisa maior mesmo. A dificuldade maior foi a questão do tempo mas isso era próprio do meu trabalho e eu acredito que os outros não tiveram essa dificuldade. Mas no mais, correu tudo bem. Um projeto excepcionalmente bem organizado, muito bom. Pessoas muito sensíveis e capazes de realizar. O Cauê, foi uma grande surpresa de interação porque ele nunca tinha visitado a Amazônia, bem paulistano, muito ligado ao conhecimento acadêmico, aos artistas jovens de São Paulo, e também de outros lugares do Brasil, mas na Amazônia ele não havia transitado. A nossa relação com ele foi muito interessante, de mão-na-massa inclusive. Ele me ajudou muito até carregando água, levando peixe, fez *making of*, um cara que eu ainda conhecia pouco. Conhecia de São Paulo das *vernisages*. Mas nada foi difícil, entendeu? O projeto fluiu muito bem. Excelente.

[M.V.] Como é que foi trocar Recife pelo Rio?

[R. B.] Está sendo uma nova experiência, muito boa certamente. Agora Recife eu não troquei, continuo indo muito, continuo atuando no cenário da cultura de lá. Então eu continuo lá e cá, como continuo indo mais a Manaus também, ainda quero ir mais. Não foi uma troca, mas claro que aqui eu estou tendo vivências novas e que estão me ampliando o campo de oportunidades, muito mais que o campo do fazer. Até porque quando eu volto a Recife, no ano passado em 2013 eu fui lá, passei um mês inteiro no litoral, sozinho, imerso e fiz uma produção grande lá também. Então essa troca foi mais do circuito das artes, digamos assim. Claro, no sentido institucional e do mercado também. Porque mercado infelizmente em Recife pra arte contemporânea é quase inexistente. Lá encontramos mais a tradição pictórica mesmo: escultura e pintura. Eu me sustento através de vendas no sudeste mesmo, ou no exterior. Mas na minha cidade, não, infelizmente. Eu não queria que fosse assim e continuo com a galeria lá, trabalhando, mas localmente é difícil. Mas ainda é, enfim, sempre será um lugar que me desperta muita sensibilidade, pela paisagem, pelo encontro, pelas pessoas, pelas histórias, pela cultura, tudo isso. A minha estada aqui no Rio, a permanência, não tem a ver só com instituição e mercado. Claro que a paisagem do entorno também me interessa muito. Eu tenho feito muitas incursões à floresta da Tijuca, quero ir mais além, quero ir no litoral, quero ir pra outros lugares, mas por enquanto não está no meu domínio aqui a circulação de conhecer, inclusive, adentrar mais e mais nessa parte mais beirando a cidade. Na verdade, acho que qualquer lugar que eu

vá, já fiz residência no exterior e foi a mesma coisa, me abrem janelas de percepção, outras paisagens. Sou artista e estou criando.

[M.V.] **O seu trabalho tem muito do isolamento. Como é isso?**

[R. B.] É de criar situações pra mim. Criar situações que me permitam abrir sensibilidades, ter mais calma, seguir apurando o olhar sobre o que eu estou me debruçando. Fico pouco no ateliê, porque meu espaço de produção não é o ateliê, definitivamente. É externo. E aqui (no ateliê) eu organizo minhas coisas e é fundamental pra mim, já não consigo mais viver sem. Nem que fosse um quarto ateliê dentro da garagem, tenho que ter um espaço próprio pra isso. Mas eu não trabalho muito no ateliê.

[M.V.] **Bem como a *Land Art*?**

[R. B.] Essa é uma referência certamente. Para a minha geração, não só pra mim. *Land Art*, *Body Art*, arte conceitual, enfim, tudo isso está entrando no meu caldeirão. Meus trabalhos são muito visuais também, que é dado à minha formação em pintura e desenho. Muito escultórico: eu construo coisas. Instalativo: eu já fiz instalação, então isso aparece nas fotografias. Acaba sendo muito híbrido o campo de atuação dessas linguagens. O que se chama “trabalhar fotografia” era um resultado, era um produto, mas ele se mete com muitas ações, com muitas sobreposições performáticas, construtivas, escultóricas e pictóricas, uma vez que eu defino também os cromatismos, os elementos que vão entrar. Eu rearrumo. A *Land Art* entra aí também, eu cavo buraco, levo elementos. Tem sim, certamente.

[M.V.] **E as fotos dos seus últimos trabalhos passam por alguma editoração?**

[R. B.] Não, não mais. É só o tratamento de cor, de imagem, tratamento normal que qualquer fotógrafo faz. Mas manipulação digital, não. Minha manipulação se converteu para o objeto em si, para a realidade. Então eu pré manipulo tudo, mas a pós-produção é quase nada, na verdade.

[M.V.] **Como é essa relação da fotografia com o seu trabalho?**

[R. B.] Eu acho que é fundamentalmente fotografia. Mais do que nunca eu não vejo o meu trabalho como registro. Mesmo quando tem atitudes mais performáticas, ele é pensado esteticamente como imagem também. Até nos vídeos eu tenho alguns e são partindo de ações performáticas também.

[M.V.] Você que fotografa seus próprios trabalhos?

[R. B.] É, tem de tudo. Essa série "Desejar Anita", como eu fiz só no sertão, quase todas as imagens sou eu quem tiro no tripé e controle remoto. Até aquela que parece que não, eu estou dentro, mas fotografando ao mesmo tempo, o controle remoto está na minha mão.

[M.V.] Você não lida mais com fotografia analógica ou digital?

[R. B.] Só digital. O meu trabalho artístico praticamente começou quase por aí. Só esse de 1999 que foi analógica. E hoje eu acho a fotografia digital praticamente insubstituível para a maioria das situações que eu tenho e não vejo a necessidade de ter a fotografia. Eu comprei até uma câmera melhor agora que está me dando mais possibilidade de ampliar mais ainda.

[M.V.] Quais são os seus planos para o futuro com relação à sua arte, com relação à sua carreira?

[R. B.] É resolver a relação tempo e tempo pra criação. Porque eu estou já com muitas coisas agendadas e elas vão acontecer e vai ser sempre assim. Fico com um pouco de angústia agora em ter tempo para me isolar de novo, se eu precisar. Porque às vezes eu acho que é o único meio, a única forma de acontecer. Porque enquanto eu estou na cidade, eu estou sendo demandado e não consigo criar o tempo e o espaço na cabeça para receber o mundo com mais sensibilidade e criar de novo, entende? Então precisa às vezes de uma ruptura. Ano que vem (2015) eu vou estar dedicado a cinco individuais e eu nunca fiz isso na minha vida. O máximo que eu tive foram duas em cartaz e ano que vem são cinco e são grandes. Fora essa de São Paulo que já foi bastante trabalhosa. Dá medo, mas é o que tem para o futuro.

VIII. Entrevista com a curadora LÍlian Fraiji realizada em 2016 sobre a segunda edição do Labverde.

[Miriam Vieira] **Qual o saldo de inscrições nessa nova edição do Labverde de 2016?**

[LÍlian Fraiji] Entendo que essa edição do Labverde está sendo muito bem sucedida. Mesmo sem muita publicidade, recebemos 145 inscritos, de 26 países, de todos os continentes. O que mostra a demanda artística por esse tipo de proposta. Está super difícil fazer a seleção, a gente aumentou o número de vagas porque para selecionar 15 vagadas dentre 150 seria uma pessoa a cada 10. Fiquei feliz que saiu porque nós estávamos sem perspectiva de como íamos financiar. E foi legal porque os próprios artistas vão financiar sua vinda dessa vez, cada um financia o seu e pronto. Resolve o nosso problema de ir atrás de financiamento em um país em crise como o Brasil.

[M.V.] **O que mudou entre a primeira edição do Labverde em 2013 para essa de agora, em 2016?**

[L.F.] Tudo é uma construção. O primeiro foi uma experimentação mesmo, uma aposta. E daí quando os artistas vieram, nós conversamos com eles pois ninguém daqui, do pessoal que trabalha na produção, é artista. Aí conversando com os artistas participantes, Rodrigo Braga, Fernanda Rappa, Lívia Pasqual, Felipe Cidade e com o curador Cauê Alves, chegamos em uma nova metodologia que seria o ideal. O primeiro Labverde foi uma metodologia para atender o edital da FUNARTE, que é ruim porque você tem que fazer tudo em seis meses. É pouco tempo para fazer em seis meses, tem que pôr o artista na pressão de entregar alguma coisa. Tudo é muito corrido, tinha que fazer edital, selecionar, e agora não. Como resolvemos a questão do financiamento podemos trabalhar com uma metodologia em que acreditamos. Conversando com os artistas, na ocasião da primeira edição, a gente pensou que o ideal seria mesmo um tempo de 10 dias porque aí temos um envolvimento e imersão maior, um maior distanciamento do cotidiano dos participantes. E achamos interessante também colocar outras ciências no conteúdo programático, que não fossem somente da área de biologia e ecologia. Tem vários filósofos, tem músico, tem antropólogo, tem artista visual também, porque é um pouco sobre isso, discutir a estetização e poética da natureza. Porém todas essas questões abordadas de um ponto de vista ecológico. Antes a gente pensava em tudo que seria legal abordar para tratar da Amazônia, mas sem focar muito. Chegando aqui você vê que pode falar dessa região sob

diferentes aspectos. A Amazônia é super complexa. Primeiro que ela não trata só de um país, ela não trata só de uma sociedade, são várias sociedades com vários idiomas. Então a gente entendeu que seria interessante focar para não trazer uma abordagem superficial. E como temos essa co-produção com o INPA (Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia) achamos que seria interessante essa abordagem da natureza. O INPA, de certa forma, nos credencia a falar deste aspecto da ecologia da Amazônia porque é uma instituição que está pesquisando isso há 45 anos.

[M.V.] E como foi essa mudança de perspectiva?

[L.F.] Eu acho que, claro, a segunda vez você consegue perceber muito melhor. Eu também venho pesquisando isso desde a primeira edição que foi em 2013. Eu estou como você. Então essa 2ª edição já tinha um amadurecimento muito melhor. Eu passei três anos pesquisando, de forma independente, lendo coisas e eu acho que muito desse foco que a gente deu é do meu interesse pessoal também, porque eu sou muito ligada às questões ecológicas, sabe? Mas tem uma vertente forte de outros colaboradores do Labverde que querem muito fazer um trabalho que envolva mais a área de antropologia da Amazônia. A gente está estudando a viabilidade disso porque existe a demanda artística e é um tema super interessante poder abordar as tribos, as comunidades, etc. Só que a gente está vendo qual é a instituição que pode também nos dar um apoio técnico em relação a isso. Por exemplo, a gente está de olho aí em várias instituições para nos ajudar a definir o conteúdo programático, qual comunidade visitar, qual conhecimentos explorar. Porque também é outro mundo você falar de comunidades da Amazônia, só no estado do Amazonas são 66 etnias, um número grande também de diferenças linguísticas, ou seja tipos de culturas, modo de vida e hierarquias sociais completamente diferentes. Enfim, é outra possibilidade que é quase que infinita também.

[M.V.] Há alguma pretensão, nessa nova edição, de disponibilizar um material sobre a residência além do catálogo?

[L.F.] Então, sabe qual é o problema? É que não tem dinheiro. Esse é um projeto sem fins lucrativos, eu estou virando uma organização sem fins lucrativos, estou me tornando agora então tem sempre essa questão financeira. A gente queria fazer um catálogo, mas tem dinheiro? Um bom catálogo custa no mínimo uns cinquenta mil reais, é quase o dinheiro inteiro do projeto, entende? Eu não vejo no Brasil perspectiva para financiar isso porque ainda é um programa muito experimental. Eu creio que ano que vem poderia haver uma publicação do

catálogo, mas isso vai depender de como vai se desenrolar essa edição. Existe alguns contatos internacional para a publicação de um catálogo como uma editora independente da Califórnia, mas ainda muito insipientes. E também já nos convidaram para fazer uma exposição em São Paulo, do resultado do Labverde. Mas é outra questão. Porque quando entenderem qual o custo disso, já que agora vai ser uma exposição internacional porque os artistas são do mundo inteiro, imagina trazer obra do mundo inteiro? Quem que tem bala na agulha para pagar isso no Brasil? Quais são as instituições que fazem exposições internacionais no Brasil? No Rio eu nem sei te dizer, em São Paulo é o SESC, talvez. Mas também nem sei se é o nosso interesse. A exposição é uma coisa um pouquinho mais além. Primeiro porque não atinge o público que a gente está interessado, porque o nosso público está todo online, ele está no mundo. Então pra gente é muito mais eficiente um bom catálogo online do que uma exposição para paulista ver. Talvez a gente se desdobre nisso, mas aí vai perder um pouco o foco do programa.

[M.V.] Vocês tem vagas reservadas para brasileiros na residência ou vai depender da seleção como um todo?

[L.F.] Então, tem um monte de artista brasileiro interessado. Quando nós lançamos o programa, um monte de gente entrou em contato conosco e a gente viu que 1900 dólares era muito caro para os brasileiros. E não faz sentido para nós promover um programa que discute uma Região, onde os locais e o resto do país não possa participar. Essa edição nós fazemos por amor, não fazemos para ganhar grana. Então nós resolvemos baixar o preço para brasileiros, e aí ficou, ao invés de 1900 dólares, 4800 reais. Ainda está caro, mas enfim, viajar pela Amazônia é caro, a gente tem que arcar com vários custos, e é isso que paga mesmo. A gente tem uma parceria com o INPA mas até as palestras a gente paga. Aqui no Amazonas não tem muito financiamento, você sabe como é o Brasil, não é? Não tem dinheiro para nada, principalmente para cultura e conhecimento, tudo você tem que pagar mas pelo menos as coisas não são tão caras.

[M.V.] Como você vê o Labverde no cenário econômico e político atual do Brasil?

[L.F.] Eu acho que nós fomos muito espertos de internacionalizar o Labverde, numa época em que o Brasil está em crise. Se fosse só nacional nunca iria rolar esse projeto. O dólar está super caro e nós só conseguimos pagar esse programa porque o dólar está caro. Se o dólar ficar equivalente ao real a gente vai ter que subir muito mais o preço. Então, na verdade, essa crise econômica do Brasil foi uma saída para gente. Uma saída econômica de financiamento. Agora,

é claro que, o projeto poderia acontecer em outro contexto, dentro de uma perspectiva onde o Brasil tenha políticas culturais que abarquem esses tipos de ideias, isso sim seria o ideal. Mas quando isso acontece?

[M.V.] Há uma diversificação maior no tipo de atividades oferecidas nessa nova edição do Labverde. Como foi essa definição?

[L.F.] Sim. Endentemos que precisávamos oferecer atividades diversas, para abordar o conteúdo de maneira prática e teórica. Além das expedições, que é o caminhar in loco, uma ação fenomenológica, muito empregada na prática de landart, vamos promover palestras e oficinas para possibilitar trocas e canalizar a experiência para a produção criativa.

[M.V.] Qual é o direcionamento dos projetos inscritos no Labverde até agora?

[L.F.] Nós estamos avaliando, trabalhando no processo seletivo. Tem de tudo, é muito legal ver. Desde gente que trabalhou no Circo de Soleil e está afim de fazer uma apresentação, uma performance étnica no meio da floresta, até gente que discute paisagem. Agora, o que está muito mais legal nessa edição é que a gente conseguiu passar melhor a nossa mensagem, do que a gente queria que é realmente discutir natureza e paisagem. Os artistas que se inscreveram já tem essa pegada, esse histórico. Porque o nível das propostas agora está mais alto. O nível das inscrições está bem melhor.

[M.V.] Você conhece algum outro projeto como o Labverde no Brasil?

[L.F.] Olha, tem um programa que eles lançaram aqui no Amazonas, que se chama Amazonas Summer School, mas é bem diferente do Labverde. Esse é um programa de turismo social, voltado para um outro público e com outro fim. você já viu? É legal de ver como referencia porque também aborda a Amazônia e traz uma turma internacional para cá, mas tem objetivos e público muito distintos do Labverde.

[M.V.] E uma residência artística no mesmo formato do Labverde no Brasil?

[L.F.] No Brasil eu acho que não tem nada parecido. Tem aquele Artic Circle, você já ouviu falar? É uma residência que eles ficam em um barco no ártico. Só que essa residência é de um cara também que é super capitalista. Ele faz várias residências, cobra super caro, faz várias em sequência, seleciona um monte de gente. Todo mundo que quer pagar ele seleciona, sabe? É

outra pegada, mas também não tem essa questão ecológica que a gente tem e nem um programa pedagógico. Nós estamos realmente trazendo especialistas muito bacanas pra falar. Ele não, ele mostra o ártico e ponto. Eu sei porque eu conheço um monte de gente que já foi. Aí ele contrata um guia turístico pra mostrar e é isso. Igualmente parece uma experiência válida. Do ponto de vista de experimentar a natureza, de ter uma tipo de residência novo, imagina estar num barco no meio do ártico?

[M.V.] A última versão do Labverde contou com um período dos artistas na reserva e outro na cidade. Haverá essa divisão na nova edição?

[L.F.] É, na cidade. Tinha uma questão um pouquinho com o urbanismo da cidade. Não vai ter nada com cidade mais. A gente abandonou a cidade.

[M.V.] E a conexão com a sociedade manauara, com as comunidades presentes no Amazonas?

[L.F.] Então, esse Labverde não tem. Nós abandonamos essa coisa da sociedade, das comunidades. Esse Labverde não tem mais essa preocupação e aqui em Manaus é muito difícil. O que a gente está fazendo agora, pra não dizer que não tem nada, é uma contrapartida do programa para os artistas de Manaus. No primeiro Labverde eu tinha muita preocupação com isso, em trazer arte contemporânea pra Manaus. Mas nós vimos que não funcionou, a exposição aqui não funcionou. A classe artística aqui não entendeu. E aí a gente percebeu que aqui precisa de um projeto muito maior que o Labverde para a arte contemporânea ter aderência e ter voz. E agora o que a gente vai fazer, uma coisa um pouco mais pontual, é uma promover um encontro entre artistas nacionais e locais. Tem uns artistas nacionais feras que vão participar de Labverde e os convidamos para virem um dia antes e falar sobre seu processo criativo, sua formação, inserção no mercado das artes, em fim, falar um pouco do trabalho para os artistas locais. E aí vai ser não só uma conversa entre os artistas de fora, mas também os locais vão falar dos seus trabalhos e perspectivas da carreira de um artista em Manaus. Uma troca mesmo. Eu até pensei em trazer os artistas internacionais mas aí tem questão do idioma e aqui o pessoal não fala inglês. É tão complicado. Por exemplo, uma das bolsas nós queremos dar para um artista local, mas é difícil encontrar algum artista local que fale inglês, também não houveram muitos locais inscritos. Mas enfim, essa é uma preocupação recorrente. Esse equilíbrio entre ser financiável e desenvolver o cenário local.

IX. Programação LABVERDE

8 a 15 de junho

Sábado – 8 de junho (Reserva)

Chegada dos artistas Reserva Florestal Adolpho Ducke

Domingo – 9 de junho (Reserva)

08:00 - Café da manhã

10:00 – Visita guiada Fabricio Baccaro

Apresentação da Reserva Ducke e biodiversidade da Floresta Amazônica

13:00 – Almoço

15:00 – Visita guiada Helder Santo

Observação de insetos aquáticos e banho de igarapé.

19:00 – Jantar

Segunda – 10 de junho (Reserva)

07:30 – Visita guiada Mario Cohn-Haft

Observação de pássaros

10:00 – Café da manhã

Livre

13:00 – Almoço

Livre

16:00 – Visita a torre meteorológica Fabricio Baccaro

19:00 – Jantar

Terça – 11 de junho (Reserva/Manaus)

08:00 - Café da manhã

10:00 – Visita guiada Valderly Kinupp

Apresentação de plantas alimentícias e botânica

12:00 – Partida da Reserva Florestal e chegada em Manaus

13:00 – Almoço e bate-papo com Laurent Troost

Livre

Quarta – 12 de junho (Manaus)

08:00 as 17:00 – Montagem das obras no Parque do Mindu

Quinta – 13 de junho (Manaus)

08:00 as 17:00 – Montagem das obras no Parque do Mindu

19:00 – Bate papo com artistas locais no Coletivo Difusão

Sexta – 14 de junho (Manaus)

08:00 as 15:00 – Montagem das obras no Parque do Mindu

16:00 - Orientação aos monitores e agentes do Parque

Sábado – 15 de junho (Manaus)

09:00 – Seminário LABVERDE no Parque do Mindu

11:00 – Visita guiada de apresentação das obras

12:00 – Almoço e encerramento das atividades.

Fabrizio Baccaro

Graduado em Administração de Empresas (Bacharelado em 1998) e Ciências Biológicas (Licenciatura em 2004) pela Universidade Estadual de Londrina e doutor em Ecologia pelo Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (2013). Atualmente é professor na Universidade Federal do Amazonas. Tem experiência em gerência e coordenação de projetos e atua na área de Ecologia, com ênfase em ecologia evolutiva, interações parasita-hospedeiro, distribuição de espécies, ecologia de comunidades.

Helder Santo

Graduado em Zootecnia pela Universidade Federal de Viçosa (2004) e mestrado em Ecologia pelo Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (2007). Atualmente é estudante de doutorado em Ecologia no INPA. Tem experiência na área de Ecologia, com ênfase em Ecologia de Peixes. Tem interesse nos seguintes temas: dinâmica temporal de comunidades, dinâmica de populações, movimentação e uso de habitats, impactos de invasões biológicas em ecossistemas aquáticos.

Mario Cohn-Haft

É ornitólogo especializado em aves amazônicas, com ênfase em biogeografia. Possui graduação em Biologia com bacharelado em Artes Liberais de Dartmouth College (1983), mestrado em Ecologia, Evolução, e Biologia Organismal de Tulane University (1995), e doutorado em Zoologia de Louisiana State University (2000). Trabalha na Amazônia desde 1987. Atualmente é Pesquisador titular e Curador das Coleções Ornitológicas do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA).

Valderly Ferreira Kinupp

Professor e fundador-Curador do Herbário EAFM do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM-CMZL). Docente e orientador no Programa de Pós-Graduação em Botânica do INPA desde setembro de 2010. Atua na pesquisa e divulgação das PANC - Plantas Alimentícias Não Convencionais. Tem experiência na área de Botânica, com ênfase em Botânica Econômica, Taxonomia de Fanerógamas, Etnobotânica, Herbário e Biodiversidade, atuando principalmente nos seguintes temas: alimentos não convencionais, recursos genéticos vegetais, segurança alimentar, florística, olericultura (hortaliças não convencionais) e agroecologia.

Laurent Troost

Formado em Arquitetura e Urbanismo no Instituto Victor Horta Bruxelas, especialização Geografia, Cidade e Arquitetura pela Escola da Cidade São Paulo e Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Horta Bruxelas. Contribuiu com importantes escritórios no Brasil, Espanha, Holanda e Dubai. A partir de 2002 trabalha na área cultural tendo atuado em inúmeras exposições de arte e arquitetura. Atualmente é diretor de planejamentos do Instituto Municipal de Ordem Social e Planejamento Urbano de Manaus (Implurb).

Sobre o Parque do Mindu:

<http://cultura.manaus.am.gov.br/parque-municipais/>

Sobre o Coletivo Difusão:

<http://coletivodifusao.blogspot.com.br>

X. Edital de convocatória para o Labverde 2013



EDITAL DE CONVOCATÓRIA PARA SELEÇÃO DE PROPOSTAS ARTÍSTICAS DE INTERVENÇÃO NA RESERVA FLORESTAL ADOLPHO DUCKE

Projeto LABVERDE: Experimentações Artísticas na Amazônia

1. APRESENTAÇÃO

O projeto LABVERDE irá realizar intervenções artísticas na floresta com o objetivo de promover um conjunto de conteúdos sobre as práticas que utilizam o meio ambiente como suporte ou como parte integrante de processos artísticos.

Em sua primeira edição, LABVERDE irá selecionar cinco propostas artísticas para serem realizadas na Reserva Florestal Adolpho Ducke, localizada a 25 km da cidade de Manaus. Os artistas selecionados serão consagrados com um programa de residência na Reserva, durante o período de 8 a 15 de junho de 2013.

Os interessados deverão se inscrever entre os dias 4 de março e 13 de abril de 2013, na página www.labverde.com.br, conforme orientações explícitas no presente edital.

2. DO OBJETO

2.1. O objeto deste edital é a seleção de 05 (cinco) propostas de intervenção artística na Reserva Florestal Adolpho Ducke, com o intuito de articular e documentar um conjunto de conteúdos sobre as práticas e processos criativos que utilizam a paisagem como suporte ou elemento fundamental do trabalho de arte.

2.2. LABVERDE visa promover o encontro entre profissionais de todas as regiões do Brasil, estimulando o intercâmbio de conhecimento e ampliando as possibilidades de diálogo nas áreas de Artes Visuais, Arquitetura e Biologia.

2.3. As propostas encaminhadas deverão promover a valorização da natureza e fomentar a reflexão crítica sobre as questões estéticas, políticas e sociais relativas ao meio ambiente.

3. DAS INSCRIÇÕES

3.1. As propostas inscritas para participar do programa deverão ser executadas durante o período de 8 a 15 de junho de 2013.

3.2. A inscrição é gratuita e será realizada no período de até 40 (quarenta) dias após a publicação deste edital na página www.labverde.com.br

3.3. A participação é aberta a todos os interessados, profissionais e estudantes; artistas, arquitetos, paisagistas, biólogos, fotógrafos, designers e interessados no tema da convocatória.

3.4. Poderão se inscrever profissionais ou coletivos com representantes legais que tenham mais de 18 anos. No caso de inscrição de coletivo profissional, deverá ser eleito um representante, maior de 18 anos, que será o responsável legal pela proposta.

3.5. A inscrição será realizada por meio de ficha de inscrição padrão, disponível no site do projeto.

3.6. A ficha de inscrição devidamente preenchida deverá ser enviada pela internet, junto com portfólio, currículo do participante ou coletivo e proposta de trabalho, até o último dia de inscrições.

3.7. A equipe organizadora do projeto enviará um e-mail confirmando o recebimento da inscrição enviada pela internet, que servirá como comprovante.

3.8. A Manifesta Arte e Cultura não se responsabiliza por projetos não recebidos pela internet ou recebidos fora do prazo determinado neste edital.

3.9. É vedada a participação de membros da Comissão Julgadora, cônjuges ou parentes de até 3º grau destes ou da empresa realizadora de LABVERDE.

4. DAS PROPOSTAS

4.1. Os interessados devem enviar pelo site www.labverde.com.br as seguintes informações:

a) Ficha de inscrição conforme item 3.5 deste edital (disponível na página www.labverde.com.br);

b) Currículo do artista ou do coletivo de artistas, especialmente do representante legal da equipe;

c) Portfólio;

d) Texto descritivo do projeto;

e) Apresentação ilustrada;

f) Especificações técnicas com medidas e outras características específicas para execução/produção das propostas;

g) Lista de materiais e respectivos preços em forma de orçamento.

4.2. Serão aceitos no máximo 06 (seis) arquivos referentes a cada documento relacionado. O limite de tamanho por arquivo é de 8 MB (megabytes) e a soma dos arquivos enviados não

poderá exceder o limite de 48 MB (megabytes). Somente serão aceitos arquivos nos formatos PDF, DOC, DOCX, XLS, JPG.

4.3. Os artistas que não entregarem a documentação completa serão desclassificados.

4.4. Os artistas classificados deverão confirmar sua presença pelo email contato@labverde.com.br, em até 05 (cinco) dias após serem comunicados do resultado, sob pena de serem considerados desistentes e desclassificados.

4.5. Não serão considerados projetos artísticos prejudiciais à biodiversidade da Reserva ou que causem dano ao meio ambiente.

5. DO CRONOGRAMA

5.1. Todo o processo de trabalho será realizado durante o primeiro semestre de 2013, conforme datas listadas a seguir:

- a) Inscrições: de 4 de março a 13 de abril
- b) Período de avaliação: de 20 a 29 de abril
- c) Divulgação dos projetos selecionados: 30 de abril
- d) Prazo de confirmação dos artistas: até 5 de maio
- e) Período de orientação: 6 de maio a 5 de junho
- f) Entrega da versão final das propostas: até 7 de junho
- g) Semana de imersão: de 8 a 15 de junho
- h) Inauguração da mostra LABVERDE: 14 de junho
- i) Realização do seminário LABVERDE: 14 de junho
- j) Lançamento do catálogo: 13 de julho

6. DA SELEÇÃO

6.1. Serão selecionadas 05 (cinco) propostas de intervenção artística na Reserva Florestal Adolpho Ducke. A seleção irá priorizar artistas provenientes das cinco regiões do país, de modo a democratizar a participação inter-regional.

6.2. Além das 05 (cinco) propostas selecionadas e mencionadas acima, serão escolhidas 03 (três) outras propostas que serão classificadas em uma lista de espera, caso ocorra desistência ou desclassificação de algum dos projetos selecionados.

6.3. As propostas dos candidatos serão submetidas a uma Comissão Julgadora composta por três integrantes, a saber, Cauê Alves, Wellington Cançado e Denise Machado, membros de

conhecimento comprovado e notoriedade nos campos de Artes Visuais, Arquitetura e Biologia, respectivamente.

6.4. As propostas serão analisadas pela Comissão Julgadora de acordo com os seguintes critérios de avaliação:

- a) Adequação da proposta aos objetivos do projeto;
- b) Inovação e criatividade;
- c) Capacidade de execução e viabilidade.

6.5. As decisões da Comissão Julgadora são soberanas, não cabendo qualquer tipo de recurso contra suas deliberações e resultados.

6.6. A Comissão Julgadora é composta pelos mesmos integrantes da Comissão de Orientação.

6.7. A equipe da Manifesta Arte e Cultura comunicará o resultado aos selecionados por email e/ou telefone informados na ficha de inscrição até o dia 30 de abril de 2013.

7. DO PRÊMIO

7.1. Os cinco projetos selecionados receberão pró-labore no valor de R\$ 3.000,00 (três mil reais) cada, para produção/execução das obras selecionadas. Desse valor serão deduzidos os tributos previstos pela legislação em vigor.

7.2. Os artistas selecionados que não residam em Manaus, receberão passagem aérea para o deslocamento até a cidade.

7.3. Os artistas selecionados receberão hospedagem, alimentação e transporte durante o período de residência na Reserva (veja as instalações da Reserva Florestal Adolpho Ducke na página www.labverde.com.br).

8. DOS SELECIONADOS

8.1. A participação do artista se dará somente a partir da formalização e concordância quanto às condições de realização das propostas, a saber: valor do prêmio, forma de desembolso e período de realização, como também concordância quanto às condições para ocupação do Jardim Botânico/Reserva Florestal Adolpho Ducke. Realização 6

8.2. A participação do artista selecionado se dará somente a partir da entrega de documentação descrita a seguir.

8.2.1. Documentos para proponente pessoa física:

- a) Cópia da carteira de identidade;
- b) Cópia do CPF;
- c) Cópia do comprovante de residência;

- d) Comprovante dos dados bancários do proponente (banco, agência e conta corrente);
- e) Certidão Negativa de Débitos de Tributos e Contribuições Federais atualizada, que pode ser obtida na página da Receita Federal. (www.receita.fazenda.gov.br).

8.2.2. Documentos para proponente pessoa jurídica:

- a) Cópia do CNPJ atualizada;
- b) Cópia da carteira de identidade do representante legal;
- c) Cópia do CPF do representante legal;
- d) Certidão Negativa de Débitos de Tributos e Contribuições Federais atualizada, que pode ser obtida na página da Receita Federal; (www.receita.fazenda.gov.br);
- e) Cópia atualizada do contrato social ou estatuto e última alteração;
- f) Cópia do termo de posse do representante legal ou cópia da ata que o elegeu, quando não constar o nome do representante no estatuto;
- g) Comprovante dos dados bancários da pessoa jurídica (banco, agência e conta corrente);
- h) Declaração de representação, no caso de ser representante de pessoa física.

9. DA PRODUÇÃO DAS OBRAS

9.1. Os artistas selecionados terão o prazo de 30 (trinta) dias para participar do processo de orientação e 05 (cinco) para execução dos trabalhos em Manaus. Durante todo o processo, os artistas serão orientados por meio de plataformas online pelos membros da comissão julgadora, especialmente designados para acompanhar o desenvolvimento dos trabalhos. Esse prazo entra em vigor a partir da oficialização dos termos de concordância, conforme item 6.7 deste edital.

9.2. Qualquer custo ou despesa que não forem acordados no ato da inscrição e que ultrapassem o valor descrito no item 7.1 deste edital serão de inteira responsabilidade do artista.

9.3. A aquisição e logística de materiais necessários para a execução/produção das obras serão de responsabilidade dos artistas e deverão ser comprovados por nota fiscal.

10. DAS OBRIGAÇÕES

10.1. Do(a) Selecionado(a):

- a) Tomar vacina de febre amarela até 10 (dez) dias antes da viagem, caso não esteja com a vacina em dia;
- b) Comunicar quaisquer mudanças de endereço, e-mail, telefone de contato e outras informações relevantes;

- c) Participar de 03 (três) reuniões online com a comissão julgadora nas áreas de Artes Visuais, Arquitetura e Biologia, para discussão e adequação das propostas;
- d) Realizar a entrega final do projeto após o término do período de orientação, no dia 7 de junho de 2013;
- e) Participar da produção do vídeo e do catálogo do projeto LABVERDE, autorizando, a partir do ato de inscrição, o uso de sua imagem e voz, assim como o uso das imagens e dos áudios das obras realizadas;
- f) Ser responsável pelo transporte logístico das obras durante a montagem e desmontagem, assim como pela logística de transporte de materiais necessários para sua confecção na Reserva Florestal;
- g) Firmar termo de cessão de obra para exposição no Jardim Botânico/Reserva Florestal Adolpho Ducke durante o período de 06 (seis) meses, contados a partir da inauguração da obra, a saber, 14 de junho de 2013.
- h) Participar do seminário de encerramento do projeto LABVERDE.

10.2. Da Comissão Julgadora:

- a) Selecionar 08 (oito) projetos por meio da Convocatória, sendo 05 (cinco) finais e 03 (suplentes), priorizando a representação de artistas de todas as regiões do Brasil;
- b) Participar de reuniões online para orientação de cada proposta selecionada;
- c) Escrever texto conceitual sobre o trabalho desenvolvido pelos artistas para divulgação no catálogo e no site do projeto LABVERDE;
- d) Participar do seminário de encerramento do projeto LABVERDE.

10.3. Da Empresa Realizadora:

- a) Realizar o pagamento do valor descrito no item 7.1 deste edital para os selecionados. Os encargos, tais como INSS, PIS, COFINS e IR incidente sobre a nota fiscal emitida serão de responsabilidade do emitente, que deverá recolher os valores, caso seja necessário;
- b) Documentar e divulgar o processo de produção das obras, bem como as obras finalizadas no site do projeto LABVERDE;
- c) Produzir catálogo contendo fotos e textos sobre os trabalhos artísticos, para distribuição gratuita no meio eletrônico;
- d) Fornecer passagem para os artistas que não residam em Manaus, assim como hospedagem, alimentação e transporte para os artistas selecionados, durante o período de residência na Reserva. Realização 9

11. DO DIREITO AO USO DE IMAGEM

11.1. Todos os participantes do projeto se comprometem a ceder gratuitamente as imagens das obras realizadas, dos eventos em que participaram e de si próprios, ou seja, sem quaisquer ônus, para fins de divulgação institucional e cultural por parte da Manifesta Arte e Cultura, Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, Museu da Amazônia, Prefeitura de Manaus e Universidade Federal do Amazonas, em qualquer tipo de mídia.

11.2. Os artistas selecionados licenciam automaticamente seus direitos autorais à Manifesta Arte e Cultura para reprodução das obras selecionadas e dos projetos com finalidade de divulgação, em diferentes formatos, tanto na mídia impressa, virtual e/ou televisiva.

12. DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

12.1. O ato de inscrição implica a aceitação geral e irrestrita do inscrito ou representante legal de todos os termos deste Edital.

12.2. A decisão final e o julgamento de casos omissos cabem aos membros da Comissão Julgadora, sem qualquer possibilidade de recurso por quem quer que seja.

12.3. Quaisquer mudanças no termo do presente Edital ficarão a critério do responsável pela publicação deste, de acordo com as necessidades e conveniência que julgar necessárias para melhor execução.

Projeto LABVERDE: Experimentações Artísticas na Amazônia



Ministério da
Cultura



Este projeto foi contemplado com o Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 9ª edição.

Realização
Manifesta
ArteCultura