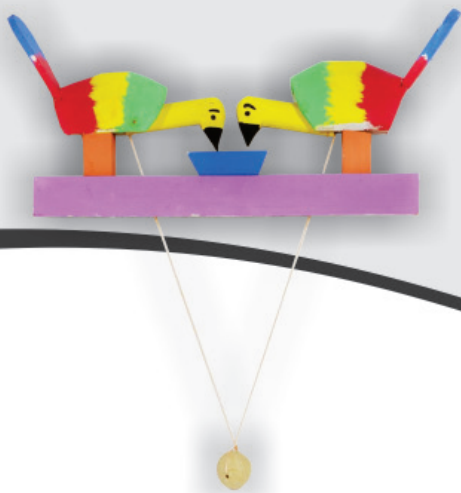




TRÂNSITOS E FLUXOS: A ARTE DE ARMANDO QUEIROZ E MARCONE MOREIRA

TRANSIT AND FLOW: THE ART OF ARMANDO QUEIROZ AND MARCONE MOREIRA

Marisa Mokarzel*

RESUMO

Discute-se o fluxo das artes visuais, observando-se o trânsito cultural e artístico delineado por obras de Armando Queiroz e Marcone Moreira que, na locomoção de ideias e formas, configura uma cartografia local/global de uma visualidade e realidade da Amazônia que pode ser identificada em outras regiões brasileiras. A partir das questões culturais interligadas ao processo de globalização que são abordadas por Néstor Canclini, Renato Ortiz e Moacir dos Anjos, analisam-se obras de dois artistas que, partindo de uma matriz específica, revelam imagens, paisagens e tensões vistas e vividas na Amazônia. Armando Queiroz mora em Belém e volta-se para sua região no sentido de construir um trabalho que, sem esquecer a especificidade da arte, deixa evidente uma proposta social e política, a qual, sendo local, ultrapassa os limites territoriais e provoca a reflexão sobre a arte e a hostil realidade observável não somente na Região Norte, mas em outras regiões e países. Marcone Moreira mora em Marabá, cidade localizada em uma área de conflito de terras, margeada por rios. O jovem artista, tal qual um arqueólogo, coleciona, analisa e utiliza os vestígios de materiais provenientes de construções, barcos e caminhões para formatar o seu próprio trabalho. Outras vezes, manda construir peças de cavernames de embarcações e as transforma em objeto lúdico com o qual o público interage nas ruas e espaços públicos. Os dois artistas, morando na Amazônia paraense, observando a paisagem e os contrastes

ABSTRACT

This article discusses the flow of visual arts, based on the cultural and artistic movements outlined in works by Armando Queiroz and Marcone Moreira, which constitute a local/global cartography of a vision and the reality of the Amazon Region, also seen in other Brazilian regions, through the locomotion of ideas and forms. The analysis of their works is based on cultural issues associated to the globalization process, which are explained by Néstor Canclini, Renato Ortiz and Moacir dos Anjos. Their works derive from a specific matrix and reveal images, landscapes and tensions observed and experienced in the Amazon. Armando Queiroz lives in Belém and looks at his own region as an inspiration to build a work that considers the specificity of art and clearly shows a political and social proposal, which, despite being local, has crossed territorial borders and led to the reflection upon art and the hostile reality observable not only in the North Region of Brazil, but also in other regions and countries. Marcone Moreira lives in Marabá a city located on river banks, within an area marked by land-use disputes. Like an archeologist, this young artist collects, analyzes and uses vestiges of materials from buildings, ships and trucks to outline his own work. He also has pieces of ship frameworks made and turn them into playful objects for people to interact with on the street or in public sites. Both artists live in Pará State and

* Doutora em Sociologia (UFC/2005) Professora Titular Pós Stricto Sensu da UNAMA: Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura, curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem e curso de Moda. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: circuito de arte, exposição e curadoria.

sociais e políticos que os cercam, tecem as linguagens simbólicas de uma poética que traduz a Amazônica em trânsito, em deslocamentos entre o local e o global, traçando uma arte que se configura em um campo de contatos, trocas e apropriações.

Palavras chave: Artes visuais, Armando Queiroz, Marcone Moreira, Globalização.

observe the landscape and the social and political contrasts around them. Then they create symbolic languages of a poetry that translate an Amazon in transit, in movements from the local and the global, which gives form to an art that constitutes a field of contacts, exchanges and apprehensions.

Key-words: Visual arts, Armando Queiroz, Marcone Moreira, Globalization

RESUMEN

Se argumenta en este artículo, el flujo de las artes visuales, la observación del tránsito cultural y artística se indica por las obras de Armando Queiroz y Marcone Moreira, la locomoción de las ideas y las formas, configure una asignación / visualidad global-local y la realidad Amazon también se observó en otras regiones. Así, con base en el relacionado con el proceso de globalización, dirigida por Néstor Canclini, Renato Ortiz y Moacir dos Anjos cuestiones culturales, analizando las obras de estos dos artistas a partir de una matriz específica, que muestra imágenes, paisajes y vistas y las tensiones experimentadas en Amazon. Armando Queiroz, vive en Belén y de regreso a su región con el fin de construir una obra, sin olvidar la especificidad del arte, pone en evidencia una agenda social y política, local y universal al mismo tiempo, ya que va más allá de los límites territoriales y las causas la reflexión sobre el arte y la realidad observable hostil, no sólo en el Norte, pero en otras regiones y países. Marcone Moreira viven en Maraba, una ciudad situada en una zona de conflicto por la tierra, bordeado por los ríos. El joven artista, como un arqueólogo, recopila, analiza y utiliza los rastros de materiales de edificios, barcos y camiones para dar formato a la obra misma. Otras veces, ordenó la construcción de barcos cavernames piezas y las convierte en objeto lúdico con el que interactúa el público en las calles y espacios públicos. Los dos artistas, residentes de la Amazonía Pará, observando el paisaje y los contrastes sociales y políticas que les rodea, tejen los lenguajes simbólicos que traduce un Amazon poética en desplazamientos de tránsito entre lo local y lo global, trazando un arte que situado en un campo de contactos, intercambios y apropiaciones.

Palabras clave: Amazon; Armando Queiroz. Marcone Moreira; Globalización.

APRESENTAÇÃO

Gostaria de parabenizar os curadores do Encontro Cultura e Pensamento: Paulo Nunes, Josebel Akel Fares, José Guilherme. Fico feliz com o entrelaçamento de universidades, pelo trabalho conjunto entre UFPA, UEPA e UNAMA. Antes de começar queria me desculpar por ter me retirado cedo ontem. Eu fui para abertura da XII Mostra de Artes Visuais e tratava-se não somente de uma exposição, mas também de uma posição política de apoio ao curso de Artes Visuais da UNAMA. Há dois anos a instituição não oferece o vestibular para esse importante curso. Dessa forma, a Mostra é representativa da tristeza e da indignação de alunos e professores por essa tentativa de silenciar o curso. Sendo assim, gostaria de deixar registrado o nosso posicionamento, pois sou professora do curso e, também, coordenadora adjunta do curso de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura e esse mestrado nasceu da junção de três cursos: Letras, Artes e Comunicação, quer dizer, caso se apague um desses cursos, também se apaga o mestrado.

A minha fala hoje, na verdade, vai ser muito marcada por essas questões concernentes à injustiça, ao silenciar de vozes; trata-se do viver e interpretar a estética amazônica a partir da visualidade, lugar de onde falo. Vou me apropriar de outras falas importantes, no que se referem à estética e ao contexto sociocultural da Amazônia. Desse modo, a arte será abordada com a contribuição de Paes Loureiro e Paulo Herkenhoff, dois autores que vivenciam esse lugar com olhar crítico e atento. O aspecto sociocultural, a questão local/global que venho estudando, parte de considerações de Néstor Canclini e Renato Ortiz. Dividi minha fala praticamente em dois momentos que estão interligados, e escolhi três significativos artistas representativos das questões que abordarei, são: Luiz Braga, Marcone Moreira e Armando Queiroz. Estes três artistas têm a Amazônia como referência, é da Amazônia que eles partem, traduzem e constroem sua arte, suas narrativas, suas estéticas.

Dessa forma, Luiz Braga transita por uma Amazônia em que é possível perceber os lugares e as pessoas do cenário ribeirinho, dos bairros periféricos. O Marcone Moreira, por sua vez, caminha por uma Amazônia dos vestígios, da arqueologia dos caminhões, dos bar-

cos, assim, navega pela paisagem móvel, insere-se nos movimentos, debruça-se no material que, usado, foi abandonado nas estradas e nos rios. Já Armando Queiroz mergulha em uma Amazônia de contrastes e tensões, e essas Amazônias, são na verdade uma só, quer dizer, ela se constitui na diversidade, vai além do território brasileiro, contém em si significados distintos, semelhantes.

Para analisar o universo desses três artistas, como já disse, vou me apropriar das palavras de alguns autores, inicio por João de Jesus Paes Loureiro, pois quero me deter nas imagens de Luiz Braga, o qual manifesta afeto e admiração muito grande por Paes Loureiro e, por um texto dos anos 1980: "Fonte do Olhar". Este texto marca um momento cultural, no qual se tentou definir a visualidade amazônica. Termo hoje questionável, porque se trata de uma visualidade também compartilhada por outras regiões e que se forma na diferença e não na unificação de elementos estéticos. Naquele período a FUNARTE, por meio dos seus Núcleos de Fotografia e Artes Visuais, desenvolvia um trabalho de mapeamento das artes nas diferentes regiões brasileiras. Quando a equipe chegou à Belém com a ideia de mapear a visualidade amazônica, já havia um movimento local, que de certa forma se preocupava com essa questão e estava também fazendo uma espécie de mapeamento. O próprio Jesus Paes Loureiro já havia construído o texto "Fonte do Olhar", assim como Emmanuel Nassar havia realizado uma exposição de brinquedos de miriti e Luiz Braga, voltava-se para algumas referências amazônicas.

A FUNARTE juntou-se, então, ao que já existia aqui, usou o texto de Paes Loureiro e o convidou, assim como o Osmar Pinheiro e o Luiz Braga para participarem do projeto visual amazônico. Na busca de mapear essa visualidade vinda dos ribeirinhos, das áreas periféricas, Luiz Braga produziu uma série de fotos; infelizmente, hoje, não se tem mais acesso a essas imagens, pois foram perdidas, esta é informação que se tem; elas estão no acervo da FUNARTE, mas não se sabe exatamente onde estão localizadas. Agora, gostaria de me apropriar do que está presente no texto a "Fonte do Olhar", em que o Paes Loureiro afirma ser a visualidade amazônica marcada pela ideia de incompletude, trata-se de uma forma de beleza realizada no olhar que estranha

o mundo e se coloca diante do imprevisível. Apreende-se o mundo, ao perceber a cor primordial, remetendo a um lírico retornado às fontes do olhar. É a cor que se vai perceber na obra do Luiz Braga ou nas pinturas do próprio Marcone Moreira, artista jovem, que vai se apropriar do que já existe para realizar suas obras. Da mesma forma que estou fazendo com as palavras, ele vai fazer com outros materiais provenientes dos restos de barcos e caminhões.

Com base, no anteriormente exposto, é importante perceber que a Região Amazônica não é a única a apresentar um cenário rico em cores, há riquezas cromáticas em outras regiões, em outros continentes como o africano, por exemplo. Em meio a essas cores há, no entanto, na Amazônia, uma luz especial, uma referência local que fornece uma identidade, uma paisagem diferenciada. Nesse contexto colorido e permeado por uma luz dotada de uma estética privilegiada da região norte brasileira, não se pode esquecer os embates, os conflitos que também demarcam a região. Então, é fundamental mencionar que nesse texto do Paes Loureiro se refere a uma Amazônia preocupante, de certa forma, ele já prevê muitos dos acontecimentos atuais. Dessa maneira, remete-se a uma visualidade agônica, em um permanente processo de descaracterização, trazido pelas telas televisivas, pelos monitores de computador, pelas estradas, entradas e saídas de uma invasão visual impostas devido ao capitalismo globalizado, o qual padroniza estéticas, modos de expressar. A cultura regional vive sobre o signo da perda, todavia, a consciência dessa perda ainda é o que possibilita a reflexão capaz de reinstalar possíveis rumos alternativos ao processo da cultura local. Essa perda é algo muito constante entre nós e há uma frase muito comum que retrata esse pensamento: “Belém que já teve”.

Encontramo-nos dentro desse contexto de contrastes e nesse contexto há um outro texto que também menciona beleza e conflito amazônico, o contexto retratado por Paulo Herkenhoff; esse autor se remete às imagens de Luiz Braga. No texto publicado em 2005, faz menção à exuberância da paisagem amazônica, comenta que essa forma de visualidade pode provocar enganos. Herkenhoff nota que a Amazônia é cruel ao fingir-se plenamente apreendida e ao oferecer essa exuberância para fotógrafos medianos e medíocres, os

quais acabam se expondo como meros clickadores de equipamentos óticos sofisticados. Ironiza que a técnica ou a tecnologia somada a uma bela paisagem, às vezes, pode gerar ou ser um facilitador de uma padronização.

Assim, lembrando Vilém Flusser, na opinião de Paulo Herkenhoff, nascem os funcionários do aparelho. Dessa forma, o excesso amazônico então vira nada, e passamos a ter “uma copiosa fábrica do exótico apartada de significados”. Aquilo que parecia ser a Amazônia, transforma-se no que o autor denomina de vômito fotográfico.

Para Herkenhoff este desajuste nunca será linguagem, por isso, considera que a produção de Luiz Braga é o antídoto do vômito fotográfico. Para ele, Luiz Braga não captura a Amazônia de exuberância fácil, ele vai na contracorrente do exótico, lança-se nos processos de “desreconhecimento”.

Braga subverte o olhar fotográfico, pois fica evidente que ele utiliza e conhece muito bem os recursos fotográficos, ao mesmo tempo, em que usa as máquinas tradicionais, além disso, lança mão da máquina digital. Porém a tecnologia é apenas um recurso dominado e utilizado por ele para interpretar a paisagem e o (a) amazônica, e essa interpretação passa pela luz e trata-se da luz ambiente, da luz de Luiz Braga, aquela que o artista consegue transferir para a obra, a partir da estética que adota. Uma luz que ele espera para fotografar e que se torna singular, uma forma simbólica de traduzir o que vê.

Dentro dessa perspectiva, agora gostaria de me deter em outro artista: Marcone Moreira, o qual traduz de forma simbólica esse universo amazônico, relacionando-se mais diretamente com a questão global. Pela própria maneira de se locomover e se colocar no mundo, Marcone traz em seus deslocamentos e na estética de sua obra, traços da globalização.

O artista nasceu no Maranhão, entretanto logo se mudou para Marabá, no Pará. Esta talvez seja a cidade que lhe serve de maior referência, uma vez que nela encontra-se o ateliê deste e é dela que retira as motivações para construir o trabalho realizado. Mesmo a abordar temas mais regionais, verifica-se que esse artista é um cidadão do mundo, vive em trânsito para São

Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, além de expor em outros países.

No começo dos anos 2000, Marcone participava de uma exposição coletiva que aconteceu na Galeria UNAMA e um curador percebeu a força do trabalho desse artista e o convidou para integrar o Panorama da Arte Brasileira, uma das exposições nacionais mais importantes. Com o ateliê e as referências de Marabá, cidade onde reside; o artista constrói um vocabulário visual próprio proveniente do contexto sociocultural da região em que mora, no entanto, a estética que imprime nos trabalhos realizados, pode ser entendida em qualquer lugar. Seja no Brasil, na Espanha ou em outro país onde já expôs. Há em na obra deste um sentido lúdico e para realiza-la parte do processo da apropriação, busca a matéria que vai constituir a sua “pintura” nos restos de carrocerias de caminhões, de barcos, de cadeiras de nylon.

Dessa maneira, compõe a sua pintura, com a cor existente advinda do fragmento encontrado. Com aquilo que foi pintado por outro, ele reorganiza forma e cor, combina partes distintas e monta a sua própria pintura.

Ao realizar o seu trabalho, Marcone Moreira conjuga elementos procedentes de algo que tinha uma função totalmente diversa da arte; essa característica estava presente no cotidiano de Marabá ou de outro lugar da região Norte. Atento ao que se passa ao redor, Marcone tece sua obra a partir do que o cerca. Assim, ocorre quando se depara com os vendedores de bebidas, localizados na orla de Marabá, os quais adornam o isopor com fitas adesivas coloridas. O artista percebe que naquela estética popular reside a matéria da própria arte. Arte revelada, em um processo que envolve relações sociais, negociações e trocas, o artista propõe a permuta de um isopor novo pelo usado, retirando o objeto da circulação comercial para introduzi-la no circuito da arte. Os objetos que serviam para armazenar cervejas, refrigerantes tornam-se peças de outro jogo, passam a integrar um conjunto de pinturas/esculturas/instalações criadas por Moreira. A estética popular é assimilada e inserida em uma nova proposta, ganha novo significado.

Na mesma orla onde Marcone Moreira retirou o isopor para realizar da obra dele, mais tarde, apre-

sentou um trabalho provido da paisagem ribeirinha e é muito familiar a todos que ali frequentam, faz parte da visualidade dessa cidade situada à beira do rio. Os barcos, as construções são comuns àqueles que habitam as cidades banhadas pelas águas. Muitos conhecem de perto os esqueletos dos barcos, os construtores e os navegadores, os cavernames, que dão forma ao casco das embarcações. Por este motivo, não foi difícil Marcone Moreira encontrar um construtor que conseguisse realizar a escultura móvel que imaginara.

Partindo dos cavernames, do esqueleto dos barcos, Moreira idealizou costela por costela, ou seja, peça por peça e em um processo lúdico, as distribuiu pela orla. As peças curvas (esculturas/esqueletos) foram disponibilizadas aos transeuntes que por ali passavam. O público infantil foi o que mais se identificou e ousou usar, participar da obra. Cada “costela” virou uma espécie de gangorra, com a qual se podia brincar, interagir. O cavername já não servia para estruturar barcos, havia ganhado uma nova função. Móvel, essa escultura modular podia deslocar-se da orla, da cidade, ser apresentada em outro lugar, de outra forma; a mobilidade, todavia, não retiraria seus traços locais, ela apenas ampliaria os significados, as relações e o contexto.

Visto a forma de trabalhar de Marcone Moreira, ao tecer as questões locais e as lançar em um universo mais amplo, gostaria de comentar parte da obra de Armando Queiroz que é um artista bastante contundente no que concerne às questões políticas e sociais. Trata-se de um artista que percebe e fala sobre essa Amazônia de contrastes e conflitos. E ao comentar seus trabalhos, vou, na verdade, contar diversas histórias a partir das produções dele. Seja a obra Cavacos, que se constitui do sonho da casa própria, sejam os trabalhos realizados sobre os mitos, lendas, surgidas com a corrida ao ouro na Serra Pelada.

Antes, porém, gostaria de me remeter a uma série antiga de trabalhos de Queiroz integrante dos Sermões do Padre Antônio Vieira, uma exposição na qual ele fez somente com pequenas obras (objetos), diretamente relacionadas aos sermões do Padre Vieira. Eu as incluo nesta mesa redonda, porque as considero muito marcante para tudo o que será discutido no conjunto de obras de Armando Queiroz. Gostaria de começar por esse objeto constituído por um garfo torto enfiado no

globo representativo do Brasil sobre um prato com a Cruz de Malta. Esta obra que integrou a mostra sobre os Sermões nos conduz não a “antropofagia tupinambá”, mas ao devorar do colonizador.

Reconhece-se nesse conjunto de garfos, globo terrestre e prato, a representação de uma ação dominadora. Trata-se de um ato simbólico identificado com a nossa história e com todas as ações de dominação que vivenciamos ou foram vivenciadas por outros, em outra época.

Dando continuidade, gostaria de analisar os Cavacos, já mencionados antes, e os quais formam uma instalação que conforme o contexto no qual se encontra adquire diferentes formatos. Cavaco é uma espécie de lasca de madeira que serve de teto e cobre muitas casas simples encontradas à beira da estrada. A ideia de Queiroz, de trabalhar com essas peças, surgiu num dia em que passava pela Alça Viária, ali ele viu esse monte de cavacos, os quais futuramente cobririam algumas casas e se interessou para produzir um trabalho. Quando começou a conversar com as pessoas do lugar para negociar as peças, ele avistou uma casa toda coberta com Brasilit, era uma casa arrumada, bonita, mas não tinha ninguém lá dentro. Resolveu, então, procurar os moradores, saber onde estavam. Para sua surpresa, ele foi encontrá-los atrás da casa arrumada, numa outra espécie de casa que, na verdade, era quase um barracão. Ali, estavam reunidas as pessoas, conversando animadas. Soube, portanto, que a casa coberta de Brasilit era a casa dos sonhos que eles conseguiram construir com muita dificuldade, era resultante das vendas dos cavacos. Mas eles não conseguiam viver o tempo todo na casinha nova, justamente devido ao Brasilit, por essa tecnologia não ter combinado com o clima do lugar. Por isso, preferiam passar o dia todo na antiga casa coberta pelos cavacos, ela era muito mais refrescante. Só à noite, quando o clima ficava ameno, eles iam dormir na casa dos sonhos.

A partir desses cavacos que, como vimos, funcionam como cobertura de casas, Armando Queiroz resolveu montar o trabalho dele e um dos lugares em que ele apresentou a obra foi no jardim do Museu do Forte. Todavia, antes de montar, enfrentou uma série de dificuldades. O artista foi proibido de usar o jardim, porque este havia sido criado por uma das maiores paisagistas brasileiras, então não deveria sofrer nenhuma

intervenção. Queiroz mesmo assim insistiu, contou com o apoio dos artistas alemães que estavam expondo na Casa das Onze Janelas e pertenciam ao mesmo projeto expositivo, no qual Armando estava incluído. Os alemães assinaram uma carta de solidariedade, Queiroz, no entanto, não conseguiu expor no Jardim, conseguiu colocar o trabalho no fosso do museu.

A forma como Armando Queiroz aglutinou as peças fez com que elas parecessem não uma cobertura ou abrigo, mas uma erva daninha que podia ameaçar a construção do forte. Ao invés de trabalhar a área externa do museu como área de proteção, ele resolveu trabalhar a instalação como algo ameaçador. Dessa forma, o objeto montado com os cavacos, costumava mudar de forma conforme o dia e quando a formatação deste era alterada, podia se transformar em bicho ou em flor daninha. A forma ainda se multiplicava e ia dando outros filhotes. Assim, simbolicamente, terminava por devorar o espaço museológico, que trazia e traz em sua construção a função emblemática de proteger, pois se situa em um lugar estratégico, onde começou a história da cidade e de onde se podia traçar as ações de defesa, em caso de invasão.

O embate histórico, que remete ao jogo de poder, à dominação pode ser percebido em outra série de obras criadas por Armando Queiroz, que se referem à corrida do ouro nos anos 1980, na serra Pelada. O vídeo Midas tem uma relação fortíssima com os garimpeiros, com aqueles que tiveram o sonho da riqueza fácil e a esperança de modificar a trajetória de vidas, desfeitas.

Com base nessa referência, o artista construiu um vídeo contundente, simbólico de toda situação cruel vivenciada em busca do sonho, de promessas governamentais. Mais uma vez a metáfora do devorar esteve presente.

A imagem performática do próprio artista pintado de dourado, devorando e sendo devorado por milhares de minúsculos besouros, causa mal estar. Há dois aspectos que devem ser pensado, um tem uma ligação mais direta com os garimpeiros que, aos milhares, escalaram terras em busca do ouro, sendo devorados pelo sonho que se tornava pesadelo. O outro se encontra conectado com a figura mítica do Midas, cuja sina é transformar tudo o que toca em ouro e esse dom que

pode ser traduzido em riqueza o impede de se alimentar, uma vez que ninguém pode comer ouro, mastigar o metal e transformá-lo em ingrediente alimentício.

O vídeo performance do Midas foi realizado como resultado do Prêmio Marcantonio Vilaça, recebido pelo artista e que acompanhado pelo curador Paulo Herkenhoff. O vídeo foi apresentado em São Paulo e outras cidades brasileiras, junto havia uma montra com outra obra também referente à Serra Pelada. Era constituída por arcadas dentária douradas, que haviam sido moldadas na boca de garimpeiros.

Agora nos anos 2000, Armando, juntamente com um protético, esteve em Curionópolis, área da Serra Pelada, no Sudeste do Pará. O artista sabia que durante os anos 1980, os garimpeiros costumavam colocar dentes de ouro para ostentar riqueza e poder. A conquista do metal estava igualmente registrada na boca. Essa obra das arcadas dentárias, significativamente recebeu o nome de Ouro de Tolo.

A ida do artista a Curionópolis, 20 anos depois, é a constatação do sonho destruído, de uma desumana situação vivida na esperança de enriquecer fácil. A Serra Pelada de hoje é atravessada pela melancolia, pela desértica solidão em que estradas quase sem movimento, as quais conduzem a esse lugar fantasma em que

garimpeiros em meio à ilusão perdida, às lembranças, contam suas histórias. As placas com dizeres, os vestígios das associações, cooperativas de luta pelos direitos que se foram, a cruz que demarca a religiosidade, os bares quase sem frequentadores, são o retrato de uma cidade abandonada, jogada à própria sorte.

A arte cada vez mais se aproxima da vida, por isso está próxima da Amazônia, da história e contexto dessa. Na verdade, está próxima do mundo. Luiz Braga, Marcone Moreira e Armando Queiroz trazem para perto de nós, de diferentes formas, suas narrativas e paisagens, traçam uma estética a partir do local, sem a ele se restringir, suas linguagens são amplas e se fazem entender em qualquer cidade, em qualquer país. Obrigada!

REFERÊNCIAS

CANCLINI, Nestor García. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. A globalização Imaginada. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

