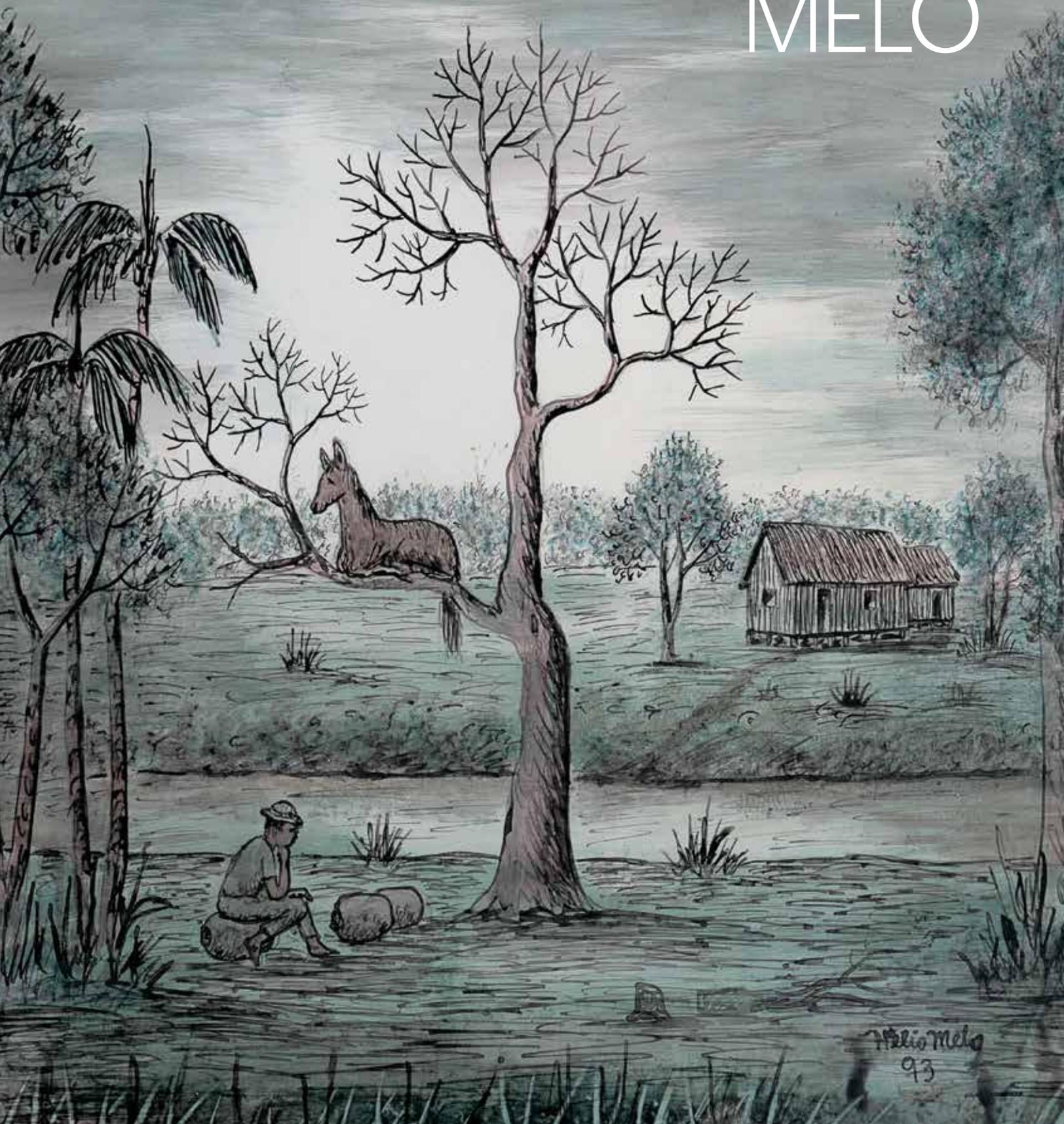
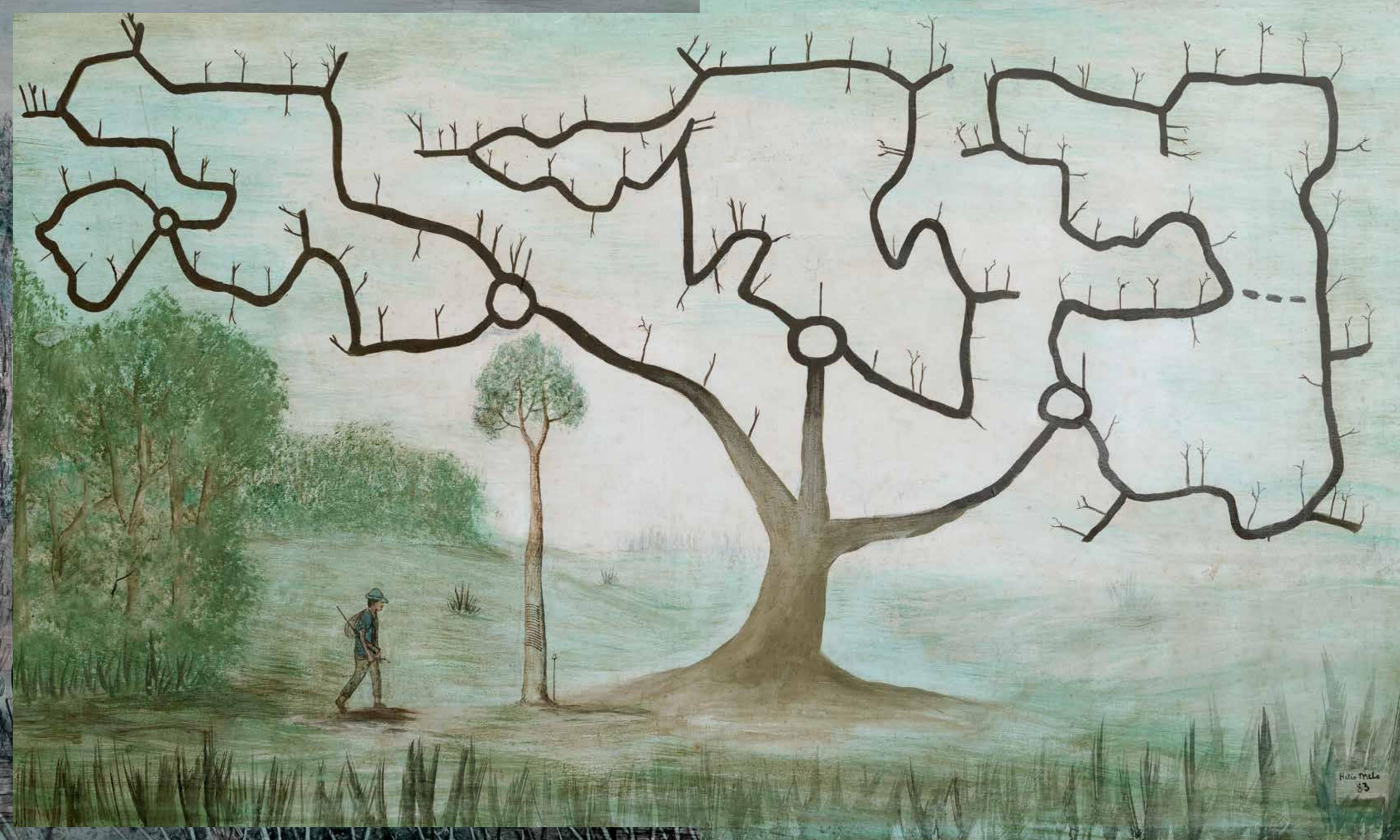


# HÉLIO MELO



Hélio Melo  
93



HÉLIO  
MELO





12

# HÉLIO MELO

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

46

# O MUNDO DE HÉLIO MELO

TONY GROSS

156

# O CONTEMPORÂNEO INTEMPESTIVO DE HÉLIO MELO

LISETTE LAGNADO

254

# HÉLIO MELO: O ARTISTA DA FLORESTA

FLÁVIA BURLAMAQUI



CAMPO ABERTO, 1997



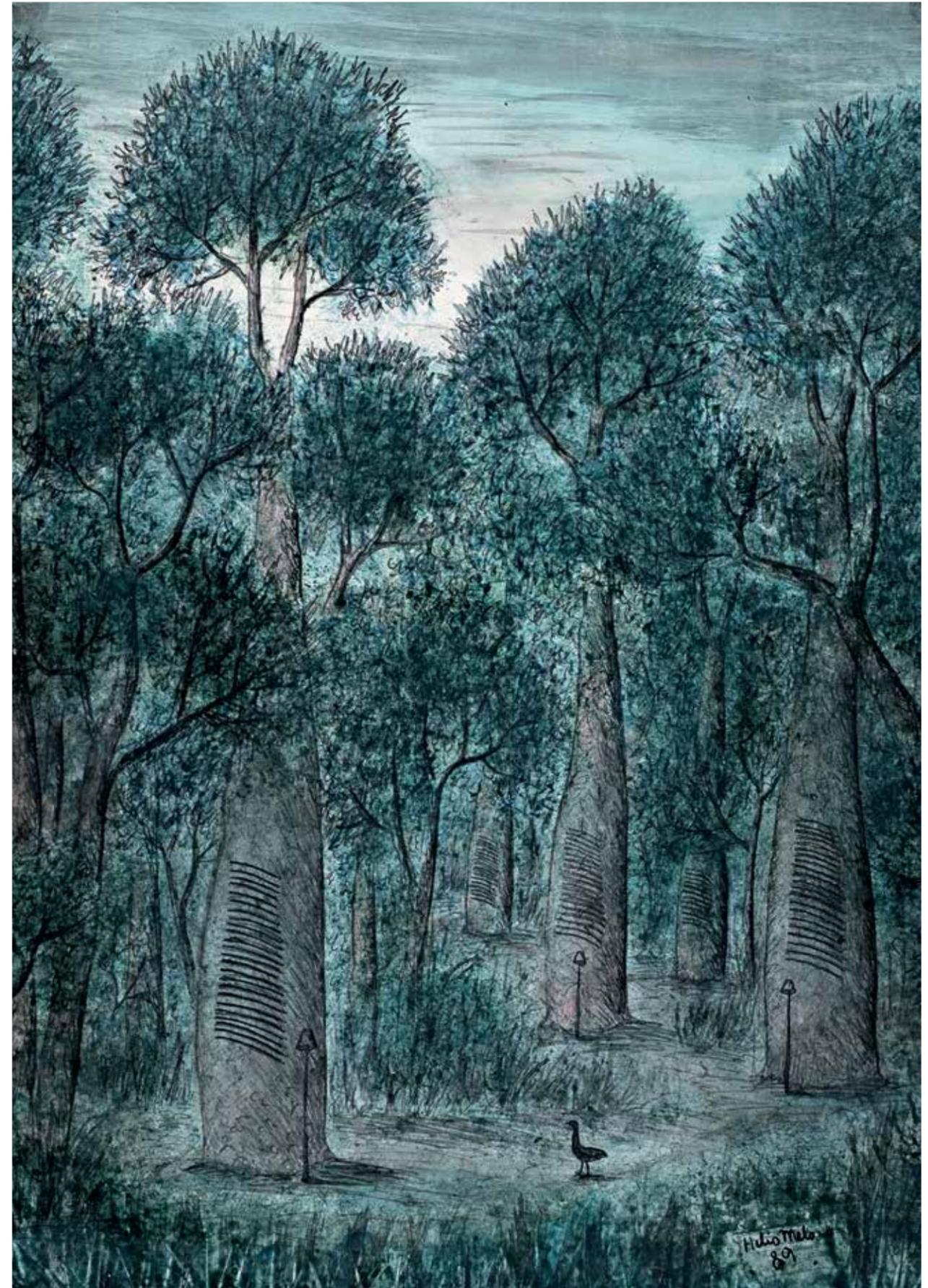
COLHENDO LÁTEX, 1980



# HÉLIO MELO

JACOPO CRIVELLI VISCONTI

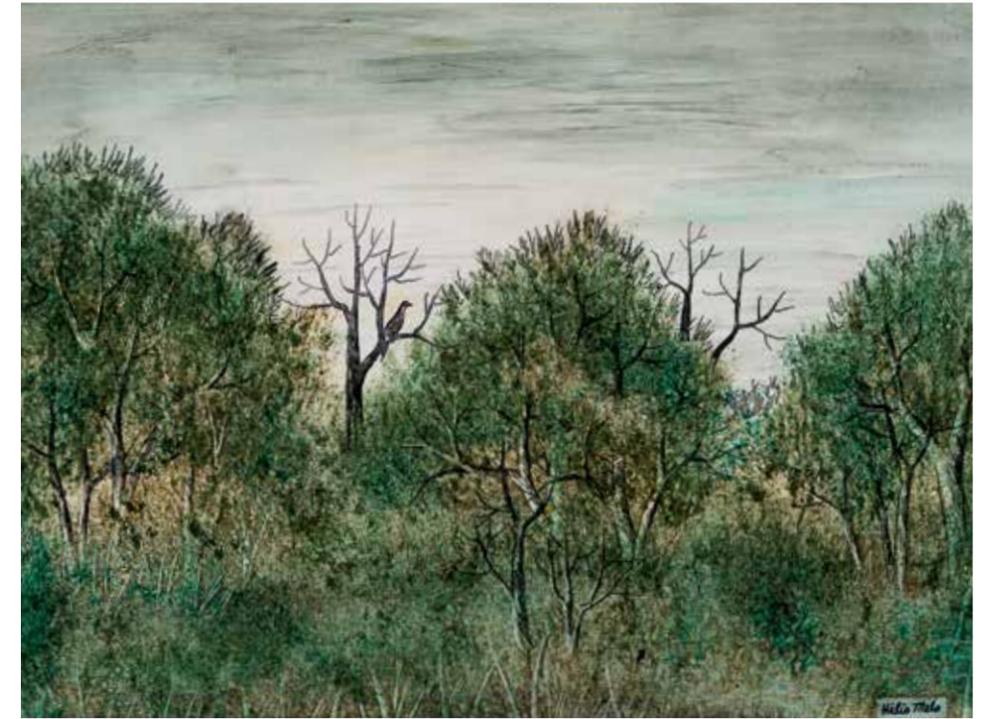
SERINGUEIRAS, 1989



Para abrir estrada tem o mateiro e tem o toqueiro, que é o seu ajudante.  
Tem o mateiro curioso, que confia no terçado.  
Tem o que se baseia pelo sol, e também o que nasceu com o dom.  
Esse entra e sai a qualquer hora, como se tivesse uma bússola na mão.

Hélio Melo. *O caucho, a seringueira e seus mistérios* (1986)

Como já foi observado, apesar da aparente simplicidade, ou até singeleza, da sua obra, o que realmente importa nos desenhos e nas pinturas de Hélio Melo não cabe na superfície, “temos que reconhecer que a obra principal do artista está por trás do que ele pinta, ou do que ele faz”.<sup>1</sup> Na grande maioria de suas obras, a cena é estruturada de maneira bastante convencional, com um primeiro plano rente ao chão, formado por plantas baixas ou grama alta, elementos verticais (basicamente árvores) que fecham a cena dos dois lados e, no espaço delimitado por esses eixos, os personagens. Trata-se de uma construção teatral ou cinematográfica do espaço que sugere, portanto, uma encenação e uma *mise en scène*, não uma reprodução plana, direta e ingênua da realidade. Além disso, muitos dos temas em que aparecem esses personagens são recorrentes, sendo repetidos com poucas alterações em vários trabalhos, a distância de anos, o que reforça a analogia com uma representação teatral. Essas considerações, evidentemente, não são acessórias para a compreensão do trabalho do artista já que revelam um domínio pleno dos recursos pictóricos e iconográficos, muito longe da simplicidade anteriormente mencionada. Mas tem um outro sentido que cabe falar de uma obra, em que é preciso olhar para o que está por trás, para o que está, por assim dizer, no fundo: a verdadeira protagonista dessa obra está, de fato, quase sempre, no fundo, e não em primeiro plano. Na grande maioria das obras de Melo aparecem seres humanos e animais, ora sozinhos, ora em grupos mais ou menos numerosos. Por sua obra, passeiam com a mesma naturalidade seringueiros



ocupados nas várias tarefas de colheita da borracha, indígenas que retornam às suas aldeias após a caça, mulheres e crianças brincando ou trabalhando perto das casas, animais de todo tipo passeando pela floresta, caçando ou sendo caçados, seres míticos da floresta como o Mapinguari, o Curupira e a Mãe da Mata, e ainda criaturas híbridas, surgidas da imaginação do artista, como o homem-burro e o boi-seringueira, parentes próximos dos burros que sobem em cavalos ou em árvores e observam indolentemente homens e mulheres trabalharem para eles. Mesmo nas obras em que a ênfase é toda na história que esses personagens encenam, como atores de uma representação teatral, há sempre uma outra presença, que antecede, encerra e torna possível a própria existência deles e o desenrolar-se da narrativa: a da floresta. É a floresta a verdadeira protagonista da obra de Melo, e é possível dizer que ela é a protagonista, e não apenas mais uma personagem ou, menos ainda, uma mera cena onde essa narrativa se dá, porque ela é tão viva quanto o restante dos personagens. Não é por acaso, nesse sentido, que na sua produção abundem desenhos e pinturas que têm como objetivo “apenas” retratar a floresta, em distintos momentos do dia, com suas infinitas mudanças de luz, atmosfera e tonalidade. Mesmo que de uma maneira pouco convencional ou linear, essas obras também contam uma história, porque a floresta que o artista retrata é um organismo vivo e consciente.

<sup>1</sup> Dalmir Ferreira, *Hélio Melo: apenas um simples homem da Amazônia*. Universidade Federal do Acre, 22 mar. 2001, disponível em: [www2.ufac.br/site/noticias/ufac-na-imprensa/edicoes-2001/marco/helio-melo- apenas-um-homem-da-amazonia](http://www2.ufac.br/site/noticias/ufac-na-imprensa/edicoes-2001/marco/helio-melo- apenas-um-homem-da-amazonia) [último acesso em 9 jan. 2023].

O lado para o qual a seringueira é pendida está indicando onde se encontra outra. Também tem outro mistério: cada seringueira tem uma arreação, ou seja, o lugar onde começa o corte, que dá mais látex que a outra—é o lugar em que o sol nasce.

Hélio Melo. *O caucho, a seringueira e seus mistérios* (1986)

A floresta retratada por Melo é, ao mesmo tempo, ancestral, mítica e fabulosa, mas também extremamente atual, se pensarmos que, nos pouco mais de vinte anos que nos separam do falecimento do artista, a compreensão que é cabível falar, no âmbito do reino vegetal, em sentimentos e pensamentos comparáveis aos do reino animal, se tornou difusa e aceita. Dos escritos recentes do antropólogo norte-americano Eduardo Kohn, por exemplo, emerge a imagem de uma floresta *que pensa*, para citar o título de seu livro mais conhecido:<sup>2</sup> uma floresta em que inexiste uma separação física ou nítida entre plantas e animais, e onde outras linguagens e outras formas de comunicação estão presentes e organizam a vida coletiva. De uma coletividade, isto é, que transcende os grupos específicos (os humanos, as onças, as plantas, os macacos etc.) e se expande indefinidamente, sem bordas. De maneira análoga, a floresta pintada por Melo é um organismo que alimenta e é alimentado, que somatiza as violências e a destruição, que chora junto com os animais, que se emociona, sofre e, à sua maneira, fala. Essa floresta é, portanto, além de pensante, também senciente, um universo vivo e reativo em que tudo está intimamente ligado, até porque o respiro de todos os seres vivos é, em sua gênese, o respiro das próprias plantas, como tem afirmado o filósofo italiano Emanuele Coccia.<sup>3</sup> O ar que respiramos, produzido pelas plantas, é o elemento invisível de que todos os seres se alimentam e no qual se movimentam, nascem, vivem e morrem.

<sup>2</sup> Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. London, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

<sup>3</sup> Esse pensamento aparece de maneira direta ou indireta em grande parte dos escritos de Coccia, e com ênfase particular Cf. Emanuele Coccia, *La vita delle piante: Metafisica della mescolanza*. Bologna: Il Mulino, 2018.





O verde que predomina em praticamente todas as obras de Melo (com a significativa e desoladora exceção dos poucos desenhos que retratam a cidade ou cenários de devastação da floresta) é a mais precisa tradução visual dessa teoria: todas as criaturas se alimentam, literalmente, da floresta. E é sugestivo pensar que a imagem mais precisa e, ao mesmo tempo, poética desse pensamento, até mais do que a do caçador que volta da caça, ou da onça que se prepara para atacar, é a do seringueiro que, sozinho na floresta imensa, enche seu pequeno copo com o látex de uma seringueira gigante, extraindo literalmente seu sustento da grande mãe árvore. E o extrai com consciência e respeito, cuidando para que a árvore também sobreviva e prospere, diferentemente do que acontece quando a extração é realizada com uma finalidade que não é da convivência, mas da exploração: “Esse pessoal do Sul sangra a seringueira de cima em baixo de uma vez, não respeita a mata, destrói castanheira para plantar banana e acaba com o peixe-boi por divertimento”.<sup>4</sup> Direta ou indiretamente, vários desenhos e pinturas de Melo sugerem que é a partir da floresta que as coisas se organizam e se estruturam, e explicitam a equivalência entre os personagens que aparecem em cena. Sua obra foi sempre entendida como um grande afresco histórico da saga dos seringueiros, e essa leitura é certamente correta e central na concepção de sua obra por parte do próprio artista, mas é importante enfatizar também que, na filigrana dessa saga, ele sugere uma visão de mundo, ou pelo menos do ecossistema da floresta, em que inexistia uma hierarquia entre as espécies. Em um de seus desenhos, por exemplo, um homem no canto inferior direito, em primeiro plano, aponta sua arma contra um macaco empoleirado numa árvore, no canto superior esquerdo; em outro, é um homem que ocupa o lugar do macaco, enquanto uma onça o observa do lugar onde antes estava o homem. Difícil pensar numa tradução iconográfica mais sugestiva para a concepção perspectivista de muitos povos ameríndios, descrita e analisada, entre outros, pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro:<sup>5</sup> todos os animais se deslocam numa linha imaginária e potencialmente infinita, em que podem ser ora caça, ora caçador, dependendo da perspectiva de onde olham e de onde são olhados. Ao mesmo tempo, cada animal se considera humano, enxergando em si mesmo qualidades e características que o distinguem dos (outros) animais.

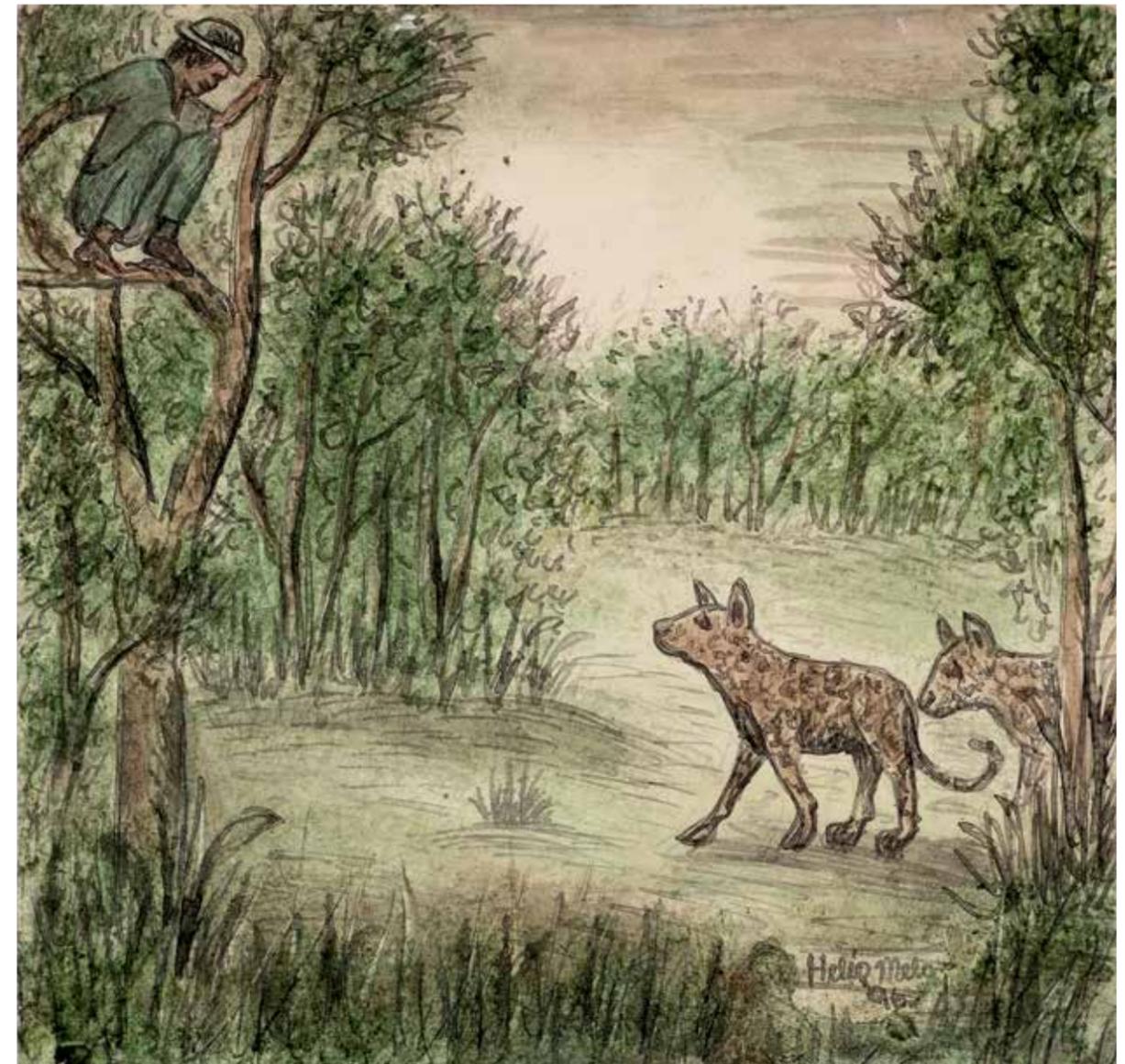
<sup>4</sup> Depoimento para Tereza Moreira, em “A Travessia de um seringueiro”, Revista Brasil Agrícola (1987), p. 38. A frase de Melo sintetiza a lógica de exploração e destruição que os “Paulistas” levaram ao Acre nos anos 1970, descrita com grande precisão por Tony Gross em texto do autor incluído neste livro.

<sup>5</sup> Ver, entre vários outros textos imprescindíveis: Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

O CAÇADOR III, 1994



O CAÇADOR E A ONÇA PÉ DE BOI, 1996

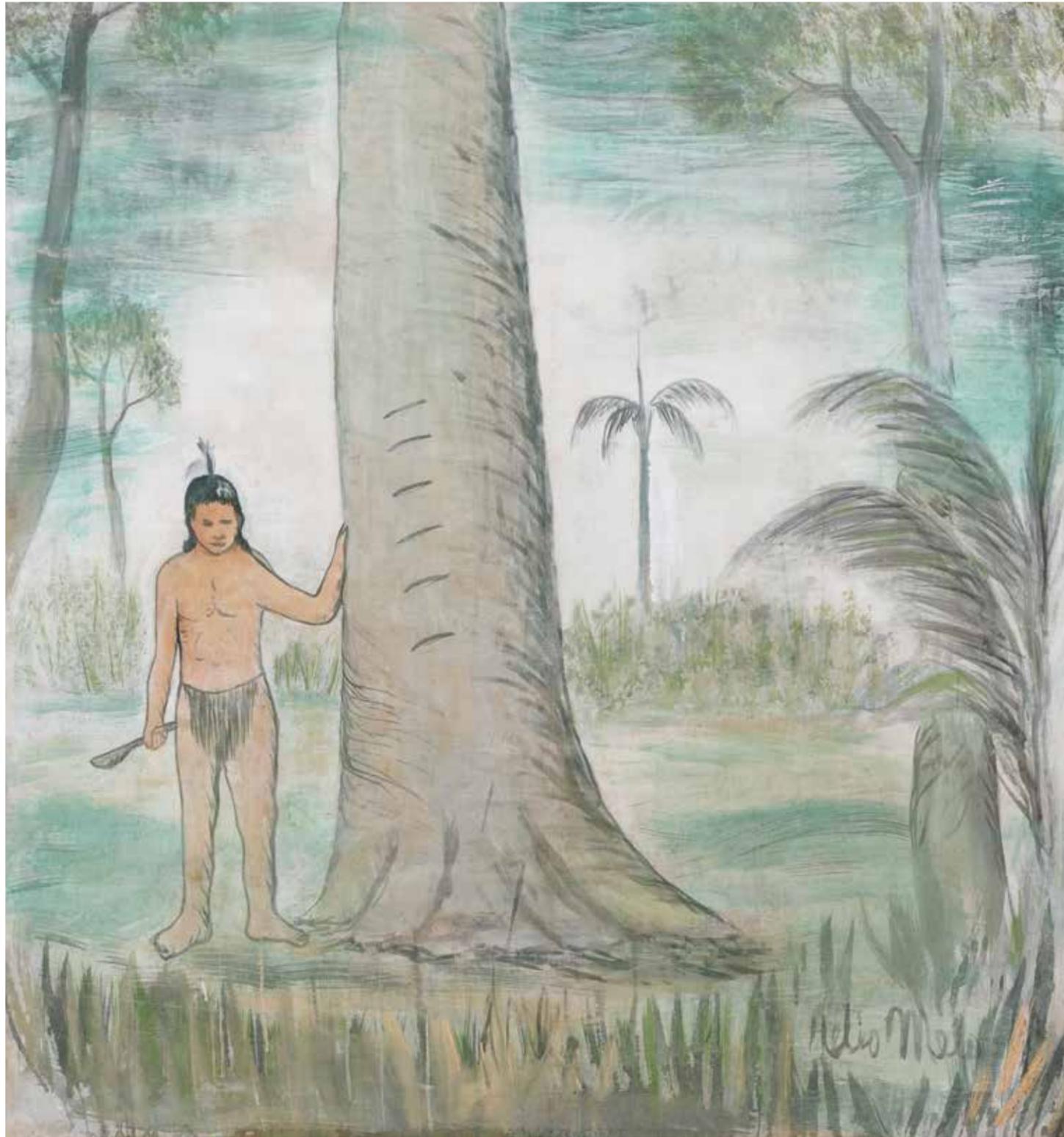


Os índios ainda costumam dizer “essa terra nossa”, mas eles deviam dizer: “terra nossa que não é nossa”.

Hélio Melo. *História da Amazônia* (1984)



Colocar a obra de Melo, hoje, em fricção e ressonância com o pensamento e a escrita desses e de outros autores contemporâneos, é uma maneira de reafirmar sua atualidade, sua urgência e a necessidade de voltar a olhar para seu trabalho ou, de certa forma, de *começar* finalmente a olhar para seu trabalho sem se limitar a leituras superficiais, que buscam cercar o alcance e a profundidade de sua obra com conceitos como ingenuidade ou simplicidade. Em texto escrito para este livro, Lisette Lagnado analisa as razões por ter incluído Melo na 27ª Bienal de São Paulo, por ela curada em 2006, e aponta sutilmente para a necessidade de se traçar outras genealogias e identificar outros parentescos, na arte contemporânea, para a sua obra e a sua poética. Lagnado sublinha, por exemplo, afinidades com a obra de Hélio Oiticica, cuja intimidade com as franjas marginalizadas da sociedade brasileira justifica plenamente a aproximação com a empática representação da tragédia dos ciclos da borracha feita por Melo. Nesse sentido, a ausência do trabalho do artista acreano de qualquer cânone da arte brasileira do século 20 pode ser considerada paradigmática de uma estratégia recorrente de descaso ou consciente invisibilização de produções artísticas e culturais que denunciem e tentem colocar em pauta processos históricos de exploração ou aniquilamento de enormes parcelas da população brasileira. Essa invisibilidade e essa ausência assemelham o caso de Melo, para ficar apenas no campo ampliado e orgânico dos povos da floresta, ao de vários expoentes da Arte Indígena Contemporânea (na definição de Jaider Esbell), não apenas brasileira, onde sua obra pode ser associada também pela naturalidade, comum a muitos artistas de povos originários, que conseguem produzir um trabalho que é ontologicamente, e não superficialmente, político e engajado.



INDÍGENA, 1989



A dimensão ética da denúncia e do grito contra a violência física a que são submetidos os seringueiros, os indígenas e a própria floresta é indissociável na obra desses artistas, da reafirmação do respeito pelo poder potencialmente incontrolável da natureza. Também é recorrente, na obra de artistas indígenas de várias partes do mundo, a revisitação de mitos de origem que podem e devem ser entendidos, hoje mais do que nunca, como simbólicos da realidade atual. Eventos cataclísmicos, fogos, dilúvios, inundações, a queda do céu<sup>6</sup> são episódios suspensos entre fábulas de um tempo mítico e premonições cujas realizações as atitudes (auto)destrutivas do antropoceno parecem almejar. É frequente, nesses mitos, a aparição de seres nunca antes vistos, frutos de metamorfoses e fusões entre homens, animais e plantas. Sua existência comprova a excepcionalidade dos tempos, ajuda a situar o momento da narrativa simultaneamente dentro da história (porque os personagens são, em sua maioria, perfeitamente reconhecíveis e familiares, quando não historicamente identificados) e fora dela (porque a existência de seres míticos é, por definição, impossível de ser comprovada). É nessa dimensão meta-histórica, simbólica, política, poética e alegórica, em que são abolidas as fronteiras entre possível e impossível, vida e morte, memória e esquecimento, que se situam tanto o trabalho de grandes artistas indígenas contemporâneos, quanto alguns dos romances mais poderosos do *realismo mágico latino-americano*. De maneira absolutamente instintiva, quase que por osmose, Melo parece ter se colocado num lugar análogo, o de criador de um universo ao mesmo tempo mítico e precisamente metafórico, que lhe permite descrever através de símbolos um momento de transição, de transformação irreversível e trágica, que marca o fim de um mundo e o começo de outro e, como todo evento dessa envergadura na história da humanidade, é acompanhado pelo cataclisma da destruição (da floresta) e pela presença de seres míticos (os da cosmogonia indígena, mas também os surgidos da própria imaginação do artista). A floresta de Melo tem a mesma potência alegórica da Macondo de Gabriel García Márquez: é o lugar onde se condensam as violências, as agruras, as humilhações e o sofrimento, mas onde também, apesar de tudo, há espaço para a poesia, o amor, a beleza. Onde se concentra, em outras palavras, a vida em sua forma mais pura e direta.

6 Ver Bruce Albert e Davi Kopenawa, *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.



A Onça tem uma força no olhar, que chega a atrair a caça, quando começa a mirá-la. Por exemplo, o Macaco: começa a gritar como se estivesse anestesiado e aos poucos vai descendo até onde a Onça possa alcançá-lo. Assim também acontece com o Jacu, o Mutum e outros.

Hélio Melo. *Os mistérios da caça* (1985)



CORTANDO SERINGA, 1995

Mesmo reafirmando a necessidade de se traçar paralelos e ressonâncias com tantos artistas, escritores e pensadores contemporâneos, tarefa que neste livro e neste texto é apenas esboçada, é incontestável que a trajetória de vida e o tema de sua produção artística fazem de Hélio Melo um artista dificilmente classificável no panorama artístico brasileiro e mundial do século 20. Em primeiro lugar porque sua obra, apesar de não ser autobiográfica, constitui ao mesmo tempo um retrato preciso e poético das experiências de vida dele mesmo, de milhares de famílias de seringueiros e, numa perspectiva ainda maior, de milhões de brasileiros e brasileiras vulneráveis, que o estado vem, ora por omissão, ora por conveniência ou até planejamento, submetendo há séculos a uma necropolítica genocida. O iluminante texto de Tony Gross incluído neste livro descreve e se aprofunda em vários dos episódios históricos que, entre o final do século 19 e o início do 21, contribuíram para que o Acre, e mais especificamente o microcosmo dos seringais, se tornassem uma espécie de laboratório da violência e dos abusos que a precariedade de muitos acaba tornando possível. Melo, contudo, se distingue da maioria dos artistas contemporâneos que fazem da arte um instrumento de crítica e militância ao transcender a denúncia explícita da exploração de uma mão-de-obra despreparada e desassistida para adentrar o mítico e o fantástico, convocando seres e fábulas de culturas ancestrais dos povos da floresta, criando imagens e alegorias que simbolizam e sintetizam a violenta transformação social e da paisagem. A presença desse elemento fantástico e simbólico deve ser entendida em seu valor de alegoria precisa de processos e personagens históricos bem identificados: o homem-burro de óculos sentado na cadeira com seus papéis incompreensíveis, enquanto todos os outros trabalham, por exemplo, é “o Paulista” que chega para se apossar, respaldado por uma suposta legalidade,

das terras e da força de trabalho da Amazônia; a vaca-seringueira personifica a transformação da paisagem de floresta a pasto, promovida pelos mesmos “paulistas” e pela concepção profundamente errada de progresso que movia o governo militar. Ou seja, a obra de Melo não se torna menos explícita ou distante da realidade pela presença desses elementos fantásticos: pelo contrário, pode e deve ser lida como denúncia corajosa e veemente de uma sucessão de crimes ecológicos, tacitamente permitidos ou cuidadosamente organizados pelo estado brasileiro, que o artista acompanhou em primeira pessoa ao longo da vida e que, nas últimas décadas, têm se tornado ainda mais descarados, agressivos e desafiadores para os que lutam contra eles. Além da própria obra, essa leitura é justificada pelas várias cartilhas publicadas pelo artista ao longo da vida, que deixam transparecer um sentimento de injustiça por ofensas e crimes de toda ordem (ambientais, sociais, políticos) que precisam ser denunciados e reparados, e também por muitas das entrevistas concedidas, principalmente para jornais locais, nas quais Melo explicita sua visão extremamente crítica da realidade acreana e das condições de vida dos seringueiros. O artista consegue fundir, em pinturas e desenhos aparentemente desprezíveis, um retrato fidedigno da destruição metódica e estúpida da floresta e a defesa da necessidade de se criar outras alianças entre seus verdadeiros guardiões, algo proposto, na mesma época, por ativistas e ambientalistas como Chico Mendes, que também conceberam e lutaram pelo reconhecimento jurídico do conceito, revolucionário, de reserva extrativista.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> O texto de Tony Gross, aqui incluído e citado, contextualiza com grande precisão essas lutas e seu caráter inovador, à frente do seu tempo.





Toda caça tem seu tempo. O Veado, na lua nova, tem seu juízo bem pequeno e para matar ele tem que ser com armadilha ou espera. Quando a lua está cheia, o juízo dele está grande e é o melhor tempo para matá-lo, mesmo a curso, quer dizer, sem ser de espera.

Hélio Melo. *Os mistérios da caça* (1985)

[A Tiranabóia] é uma borboleta de mais ou menos 13 centímetros, que se alimenta de óleo. Sua moradia preferida é a copaíba, porque é uma árvore que tem bastante óleo. Quando pousa numa árvore que não tem óleo, essa árvore logo mais passa a morrer.

Hélio Melo. *Os mistérios da caça* (1985)

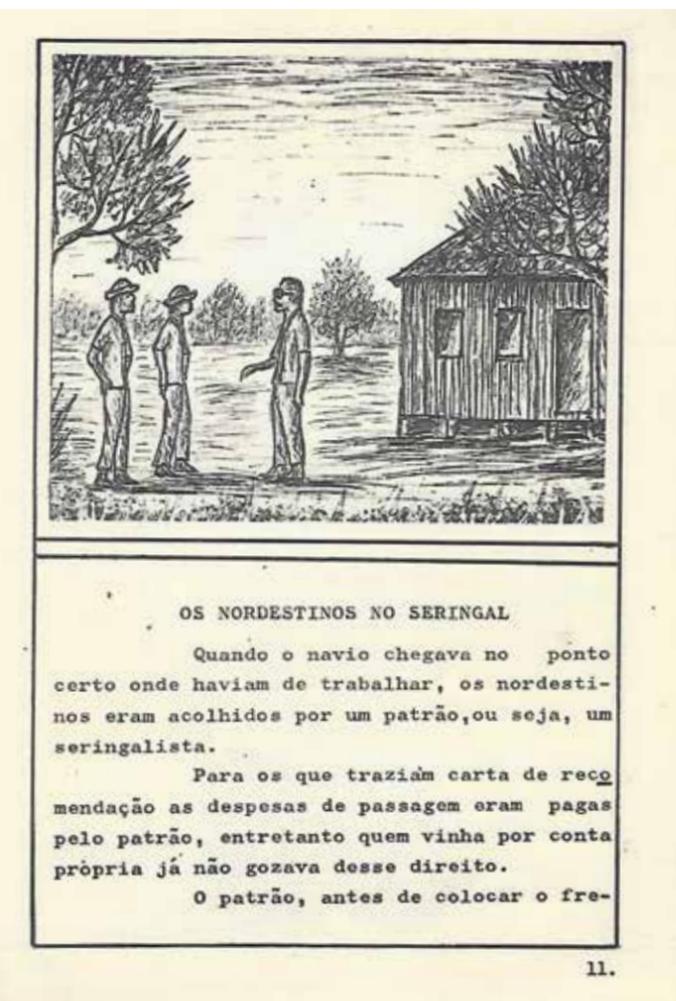
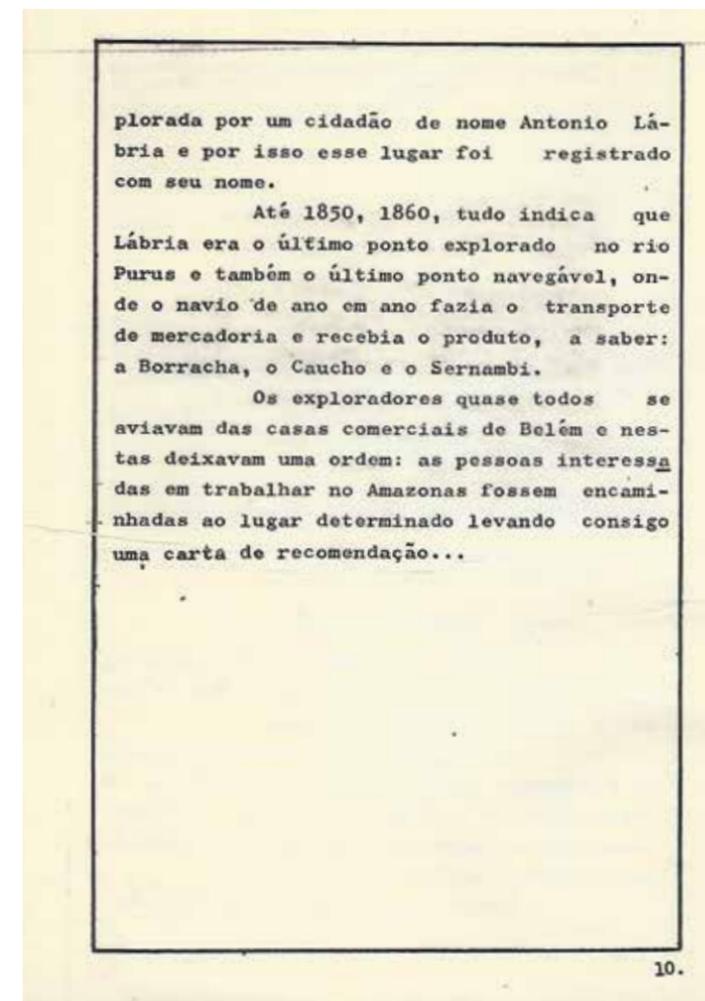
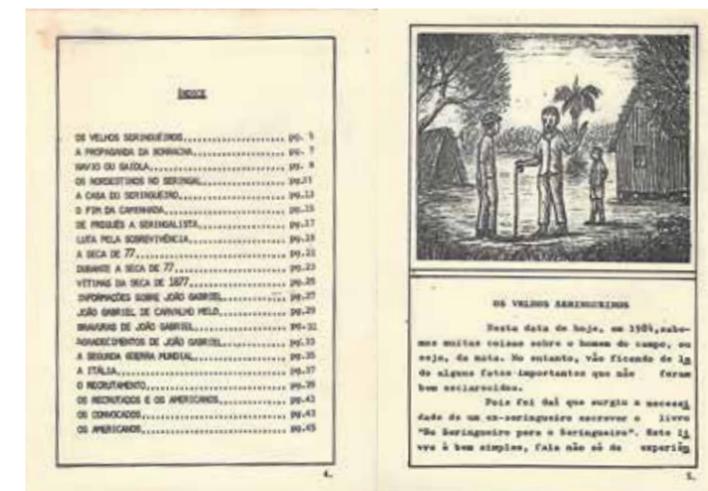
Na obra de Melo, tanto em seus desenhos e pinturas quanto nas cartilhas citadas ao longo deste texto como contraponto poético e âncora que não nos deixa sair da floresta, são frequentes as menções e as alusões a um pensamento orgânico e osmótico da floresta e de todos os seres que a habitam. É um pensamento físico, corporal, instintivo, mas que não por isso deixa de ter juízo, discernimento, sabedoria e, como rezam os títulos da maioria das cartilhas, algo de misterioso. Algo, isto é, que não pode ser reduzido a um pensamento de matriz iluminista e supostamente racional que, principalmente em regiões do mundo como a Amazônia, tem sido usado para promover e justificar atrocidades e destruições de toda ordem. Dessa forma, sua obra consegue ser um retrato da violência, mas também da beleza e da imensidão sublime da floresta, de sua existência silenciosa, profunda e, como hoje ninguém mais pode fingir não saber, precária, frágil e insubstituível. Consegue ser, como todas as obras de arte realmente poderosas, um grito e um sussurro, uma elegia e um chamado para que cada um de nós, sem exceção, faça sua parte antes que seja tarde demais.

HISTÓRIA DA AMAZÔNIA —  
DO SERINGUEIRO PARA O SERINGUEIRO, 1985

HISTÓRIA DA AMAZÔNIA —  
DO SERINGUEIRO PARA O SERINGUEIRO, 1985

“OS NORDESTINOS NO SERINGAL” /  
HÉLIO MELO, CARTELA HISTÓRIA DA AMAZÔNIA, 1984

PRÓXIMA DUPLA:  
AMANHECER, 1985









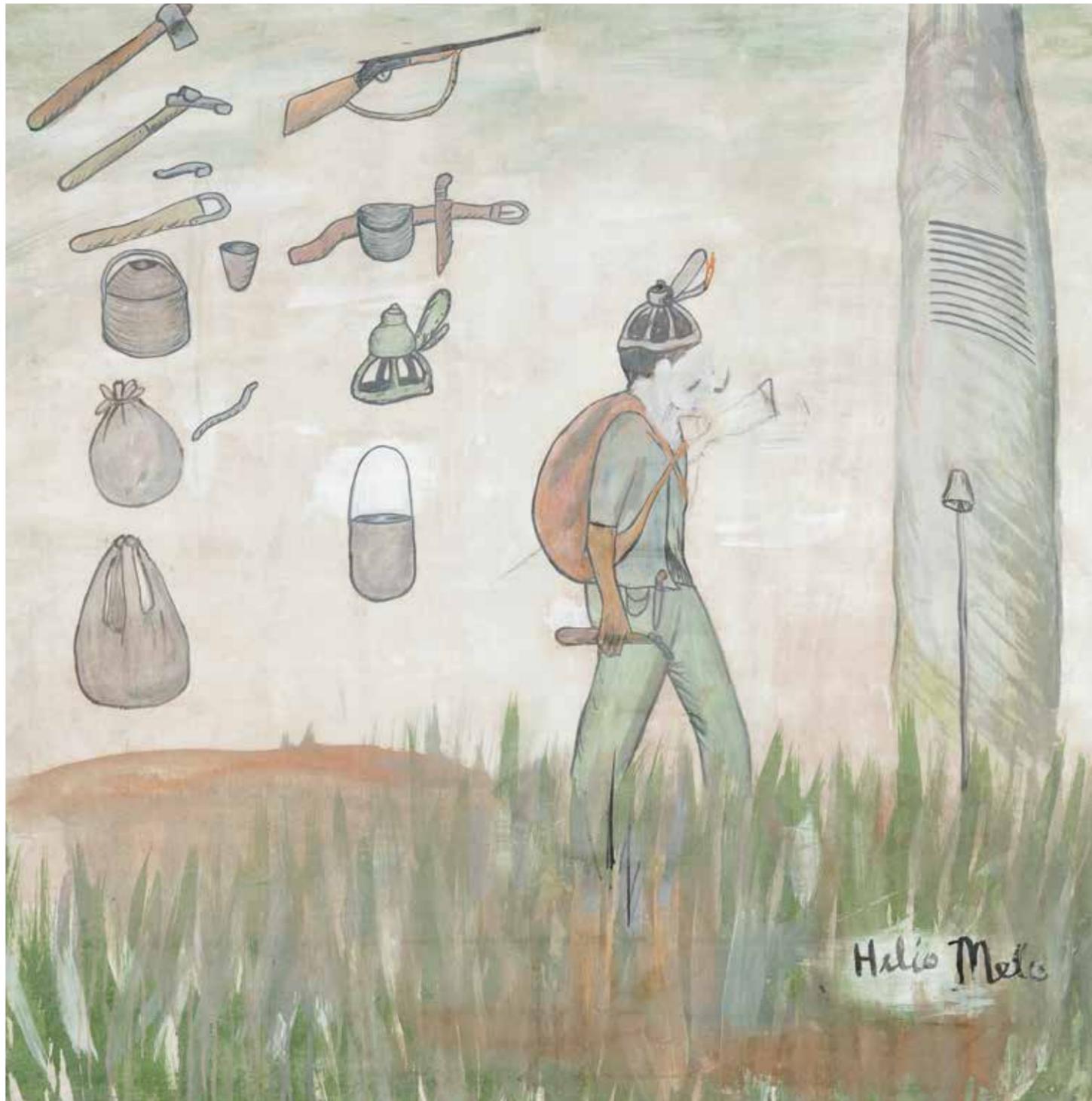
SERINGAL II, 1991



ENTARDECER, 1985



Helio Melo  
9-81



# O MUNDO DE HÉLIO MELO

TONY GROSS



IVAN DE CASTELA E HÉLIO MELO  
EMBARCANDO A BAGAGEM

SÍLVIO MARGARIDO FILMANDO HÉLIO MELO  
PARA DOCUMENTÁRIO "A PELEJA DE HÉLIO MELO  
COM O MAPINGUARI DO ANTIMARY", 1997



COLHENDO LÁTEX I, 1996

Em abril de 1959, Hélio Melo, aos 33 anos, chegou com a família a Rio Branco, capital do então território federal do Acre. Vinham do rio Antimari, um afluente do Rio Acre, ele próprio um afluente do Rio Purus. Do ponto onde recebe o Rio Acre, o Purus flui 1800 km rumo ao norte, até encontrar o Rio Solimões (como o principal rio do Amazonas é conhecido em seu curso superior) que, por sua vez, flui mais 1800 km a leste, passando por Manaus até alcançar o litoral norte do Brasil em Belém. Embora o Antimari não seja de forma alguma o rio mais remoto da rede do alto Amazonas, ainda pode ser considerado, em bom português, “onde Judas perdeu as botas”.

O mundo que ele deixava para trás era o do seringal. Ele foi criado em um seringal — primeiro, no seringal do avô, o Floresta, depois, a partir dos dez anos, no Seringal Senápolis, do qual sua mãe era coproprietária. Trabalhou como seringueiro em Senápolis desde a adolescência até os trinta e poucos anos, quando cedeu ao desânimo de uma vida precária de trabalho manual intenso e ocasionalmente perigoso que o recompensava com miséria. Foi então que decidiu tentar a sorte em Rio Branco. Por um lado, isso significou trocar seis por meia dúzia, já que ele se juntou a um número crescente de ex-seringueiros que levavam uma existência empobrecida nessa pequena, isolada, mas efervescente cidade. Por outro, deu-lhe o incentivo para desenvolver seus talentos artísticos e uma plataforma para levar as perspectivas do seringueiro a um público mais amplo — primeiro local, depois nacional e, finalmente, internacional.

Embora tenham fisicamente trocado o mundo da floresta e do seringal pela cidade, emocional e culturalmente ele e o crescente número de ex-seringueiros urbanizados mantiveram o mundo do seringal no centro de suas imaginações, imbuindo a vida e o trabalho do seringueiro de uma importância por vezes dificilmente apreciada por quem desconhece seus costumes e relações. Eles acompanharam os acontecimentos em um mundo sendo derrotado por forças econômicas e políticas aparentemente irresistíveis, bem como os consequentes atos de resistência à sua expropriação, conduzidos por uma rede cada vez mais mobilizada de seringueiros e seus apoiadores.

Esse era o mundo de seu<sup>1</sup> Hélio. Suas pinturas, seus escritos, a música que fazia — se baseiam na vida do seringal. Ele retratou a arte de extrair a borracha, as habilidades envolvidas nisso, os instrumentos empregados, os animais com os quais o seringueiro coexistia e as criaturas míticas (ou talvez não tão míticas) que um seringueiro deveria reconhecer ou contra as quais tinha que tomar precauções enquanto percorria a floresta.

Por trás das imagens afetuosas e aparentemente lúdicas, havia uma profunda raiva pela perda dos costumes do seringal, pela violência e injustiça do processo de sua transformação de floresta em pasto e pelos impactos sobre suas populações humana e não humana.

No entanto, se sua arte retrata um mundo sendo refeito, um modo de vida sendo perdido — associado à violência social e à degradação ambiental — assim como o próprio homem, o retrato é nuançado e indireto, auto-depreciativo, gentilmente didático e não abertamente desafiador. O artista não retrata os confrontos armados entre seringueiros e fazendeiros, não há referências diretas a companheiros assassinados por resistirem à espoliação. No entanto, essas realidades seriam intuídas pelo público local que ele conquistou a partir dos anos 1970, constituído por pessoas que estavam direta ou indiretamente envolvidas ou foram impactadas por essas questões de uma forma ou de outra.

Para entender o mundo de seu Hélio precisamos responder a um conjunto de perguntas básicas: o que era a cultura do seringal e como ela surgiu? Como o Acre foi parar no Brasil e não na Bolívia? Por que a cultura de uma remota região amazônica é tão fortemente influenciada pela cultura do semiárido nordestino, particularmente a do estado do Ceará? Como era a vida de um seringueiro e como ela mudou ao longo do século 20? Quais eram as relações entre as populações indígenas, habitantes milenares da região, e os brasileiros recém-chegados, e como isso se deu ao longo de um século e meio de contato, conflito e ocupação? Como esse território, fisicamente e culturalmente remoto até mesmo para os brasileiros, emergiu repentinamente no final do século 20 como epicentro da política ambiental global? Qual foi a contribuição de seu Hélio para isso?

<sup>1</sup> Em Rio Branco, Hélio Melo foi universalmente tratado/referido como “seu Hélio”. Este mesmo tratamento será empregado aqui.



CATRAIA, MEIO DE TRANSPORTE UTILIZADO NA TRAVESSIA DO RIO ACRE. AO FUNDO, VISTA DA “PONTE METÁLICA” (PONTE JUSCELINO KUBITSCHEK) EM CONSTRUÇÃO. COM SUA INAUGURAÇÃO EM 1971, TODOS OS CATRAEIROS PERDERAM SEU MEIO DE VIDA, 1969/1970

O termo seringal não significa plantação nem fazenda; tais termos implicam o cultivo deliberado, como em uma fazenda de café e isso não se aplica a um seringal. O seringal é melhor compreendido como uma área de floresta que se estende desde a margem do rio, onde processos naturais resultaram em seringueiras crescendo ao acaso e em baixas densidades. O seringal é, portanto, uma área de floresta reivindicada como propriedade privada, com base em título legal ou ocupação, por um empresário que busca extrair látex de suas seringueiras e transportar a produção rio abaixo para exportação a partir das capitais Manaus ou Belém. Os limites na margem do rio do seringal são reconhecidos por seus vizinhos e pelo tráfego fluvial e podem ser especificados em um título de propriedade arquivado no cartório local. Porém, quanto mais suas operações se distanciam do rio para o interior, mais seus limites se tornam imprecisos.

O empresário em questão é o seringalista. Dependendo do tamanho do seringal e de como ele é administrado, esse título pode se referir ao proprietário final, a um operador subsidiário ou a um administrador. O trabalhador individual, assentado pelo seringalista em determinados locais da floresta e que extrai o látex das seringueiras e o entrega ao seringalista, é o seringueiro. Em sua forma clássica, universal desde a segunda metade do século 19 e vigente durante grande parte do século 20 (e ainda em vigor até recentemente nas duas bacias hidrográficas mais a oeste dos três principais afluentes do rio Amazonas que correm em direção ao norte, no que é compreendido como Acre), o seringueiro era amarrado por uma dívida quase permanente com o seringal. Ele (muito ocasionalmente ela, quando uma viúva ou esposa abandonada assumia o papel) era obrigado a entregar a borracha recolhida ao depósito do seringal à beira do rio (o “barracão”) por um pagamento substancialmente abaixo do preço de mercado. Era proibido de plantar culturas de subsistência ou de ter animais domésticos e era obrigado a comprar alimentos e outros suprimentos no barracão a preços inflacionados. Ele era, assim, vítima de um sistema de dupla exploração: um cálculo rebaixado do valor de sua produção e um preço remarcado para suas necessidades de subsistência. Nos primeiros anos, antes da queda do preço da borracha em 1912, alguns seringalistas ficaram fabulosamente ricos.

DEFUMANDO BORRACHA, 1980

SEM TÍTULO, 1989



A subordinação do seringueiro a um sistema de servidão por dívida (o “aviamento”) era imposta por uma série de práticas, regras e proibições. As transações entre o seringueiro e o barracão eram nominais e baseadas em livros contábeis — nenhum dinheiro circulava no seringal. Um contador mantinha as contas de cada seringueiro, registrando créditos pela borracha entregue e débitos por bens, ferramentas e equipamentos, além de serviços recebidos (que poderiam incluir custos de tratamento de saúde ou registro de casamento realizados por dentistas, médicos ou padres visitantes). Um extrato anual de contas era apresentado ao seringueiro pelo contador a cada ano, mas como os seringueiros eram quase todos analfabetos e incapazes de realizar as quatro operações aritméticas básicas, a prestação de contas era uma farsa. Na maioria dos anos, grande parte dos seringueiros era informada de que suas despesas no barracão excediam seu crédito e que, por isso, continuavam em dívida com o seringal. Imobilizar sua força de trabalho por meio de dívidas era o objetivo do seringalista e se, ao longo do ano, algum seringueiro, entregando quantidades de borracha acima da média ou sendo particularmente frugal em suas compras caminhava para um superávit, o barracão receberia instruções para pressioná-lo a um consumo muitas vezes indesejado e desnecessário, de modo a levar sua conta de volta ao déficit. Quando estava endividado, um seringueiro não tinha liberdade para sair do seringal, buscar melhores condições em outro seringal, mudar-se para um núcleo urbano local ou voltar ao seu estado natal. Os seringueiros fugitivos eram impedidos de embarcar pelos capitães dos barcos (único meio de transporte para fora do seringal) e eram perseguidos e devolvidos por outros funcionários do seringal por ordem do capataz ou da polícia local. Um seringueiro que procurasse trabalhar em outro seringal seria obrigado a fornecer provas de que estava em crédito com seu seringal atual e, portanto, no direito de mudar de empregador. Era proibido de negociar com comerciantes viajantes que pudessem tentá-lo com melhores preços na compra de sua borracha ou na venda de mercadorias. Em geral, os seringueiros eram proibidos de plantar alimentos ou criar animais domésticos. O argumento do seringalista era o de que essas atividades constituíam uma distração do trabalho de extração das seringueiras, mas é evidente que esse raciocínio servia principalmente como justificativa para prender o seringueiro no sistema de servidão por dívida com o seringal. A obtenção de proteína animal por meio da caça era uma exceção permitida, porém, é claro, as espingardas e munições só poderiam ser obtidas no barracão. Durante essa primeira versão do conjunto de relações econômicas e de trabalho do seringal, os seringueiros se autodenominavam “cativos”.

Ao longo do século 20, como consequência de processos que serão descritos a seguir, muitos seringalistas abriram mão da gestão ativa de seus seringais e deixaram de controlar o ciclo anual das atividades dos seringueiros. Seu papel como recebedores da borracha produzida e da castanha-do-pará coletada e como fornecedores de bens e serviços foi assumido por comerciantes viajantes, muitas vezes de origem libanesa, conhecidos como mascates ou regatões. Embora esses seringalistas ainda reivindicassem a propriedade do seringal e procurassem exercer esse direito quando surgisse a oportunidade de vender a propriedade aos fazendeiros recém-chegados, eles efetivamente abandonaram o

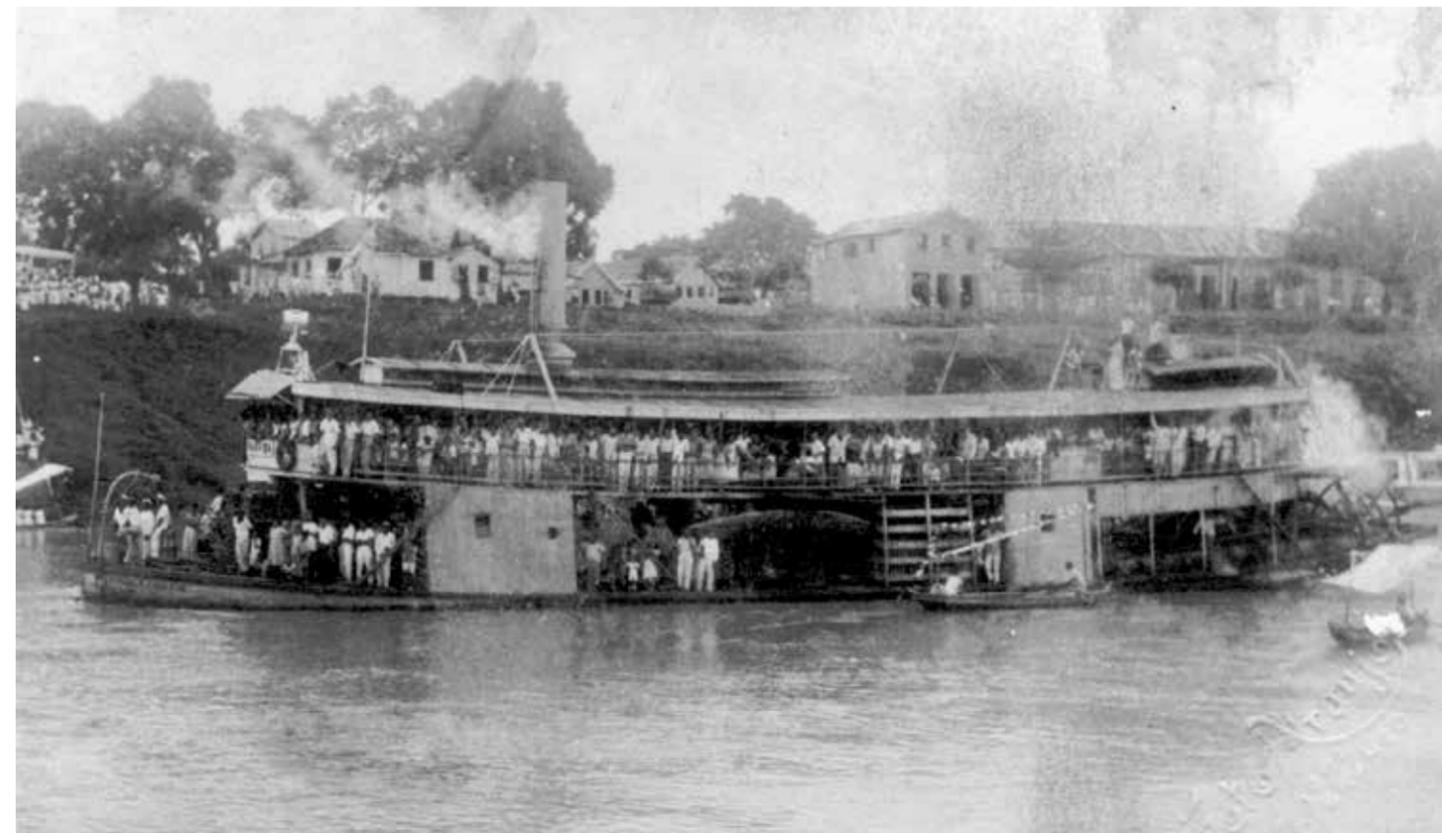


seringal e deixaram os seringueiros à própria sorte. De certa forma, isso melhorou a situação dos seringueiros. Eles poderiam, agora, plantar culturas de subsistência e criar animais domésticos para sua alimentação. Poderiam, em tese, vender sua borracha e castanha-do-pará para quem quisessem. No entanto, o isolamento na floresta e a distância de qualquer núcleo urbano, aliados à falta de transporte para levarem seus produtos até a margem do rio e de lá até o mercado, significava que agora eram dependentes da visita de um comerciante viajante e, ainda analfabetos, não podendo ler, escrever e entender aritmética básica, sua capacidade de proteger seus próprios interesses econômicos nessas transações permaneceu mínima. Tendo isso em conta, em comparação com um seringueiro cativo, os seringueiros nessa nova condição adquiriram uma certa medida de agência e passaram a referir-se a si mesmos como “libertos”.

Para colocar a história em foco, precisamos voltar ao início do comércio de borracha na Amazônia ocidental. Isso, por sua vez, requer a compreensão de como a região hoje estabelecida como o estado do Acre tornou-se parte integrante do Brasil e não da Bolívia; de como os primeiros seringalistas e seus seringueiros, ansiosos por confirmarem suas identidades como brasileiros e recusando-se a se submeterem à Bolívia, estabeleceram uma república independente, buscaram sua anexação ao Brasil e foram inicialmente rejeitados pelo governo federal sediado no Rio de Janeiro, que reconheceu a região como território boliviano. Um aspecto fundamental da autoimagem do *acreano* é a de um povo que lutou para ser brasileiro, foi inicialmente desprezado, depois admitido com o status subalterno de território federal administrado por representantes federais, recebendo a condição de estado apenas em 1962, após uma campanha de sessenta anos.

Quando os colonizadores europeus iniciaram o assentamento na região do baixo Amazonas, no século 17—sobretudo portugueses, sob a égide do Estado do Grão-Pará e Maranhão, mas também franceses, ingleses, irlandeses, holandeses e outros—, o principal vale amazônico e seus subsidiários eram povoados por várias nações de povos indígenas, com diferentes etnias, línguas e práticas econômicas. Embora seja possível estabelecer uma identificação razoável de cada nação, há muita discussão sobre o tamanho da população geral da Amazônia antes da incursão europeia. Pesquisas recentes sugerem que os relatos dos poucos viajantes do século 16 que desceram o Amazonas partindo dos Andes rumo ao Atlântico foram precisos em suas descrições de assentamentos substanciais e complexos avistados ao longo do rio. Aparentemente, houve ali uma população pré-europeia de milhões de habitantes, e a visão anteriormente mantida de uma região com baixa densidade populacional é fruto de um colapso demográfico, resultado de pandemias causadas por micróbios europeus.

O processo de penetração da região por colonos e missionários europeus e suas interações com a população local levou a observações sobre o uso feito pelos povos indígenas dos recursos vegetais e a avaliações de seu possível valor econômico. Havia uma profusão de produtos interessantes e inéditos, que incluíam o cacau, a castanha do Brasil, o guaraná, o urucum, a banha de tartaruga e uma substância, derivada do látex de várias espécies de árvores que, quando solidificada, poderia ser usada para impermeabilizar roupas, ser moldada em calçados impermeáveis ou transformada em bolas de brinquedo que saltavam com o impacto.



CHATA LOTADA DE PASSAGEIROS NAVEGANDO PELO RIO ACRE, AO FUNDO O CENTRO COMERCIAL DO 2º DISTRITO DE RIO BRANCO. DÉCADA DE 1940

Durante os séculos 17 e 18, houve um comércio incipiente dessas e de outras *drogas do sertão*. Nas expedições anuais de coleta, comerciantes viajavam de barco por uma gama cada vez maior de afluentes do Amazonas para recolher produtos, retornando a Belém ou outros centros regionais para vendê-los. A borracha era mais uma curiosidade do que um grande produto para exportação. Em 1736, uma amostra foi enviada pelo cientista e viajante francês Charles-Marie de La Condamine à Academia Francesa de Ciências e, na década de 1770, o cientista inglês Joseph Priestley descobriu que a borracha poderia ser usada para apagar marcas de lápis. Nos anos de 1820, havia uma exportação incipiente, mas crescente de borracha amazônica para a Europa e a América do Norte, destinada à produção de apagadores, produtos cirúrgicos e roupas impermeáveis. Em 1833, a primeira fábrica de processamento de borracha foi estabelecida em Boston e, em 1840, o processo de vulcanização foi desenvolvido por Goodyear nos Estados Unidos e por Hancock, na Inglaterra. Isso resolveu o problema da borracha ficar pegajosa e mole quando quente, e possibilitou seu uso para a feitura de mangueiras, solas de sapatos e pneus. A demanda por borracha aumentou, impulsionada pelo crescimento das vendas de bicicletas a partir de meados do século 19. A invenção do pneumático por Dunlop, em 1888, coincidiu com o início da fabricação de automóveis. Os coletores e exportadores brasileiros de borracha amazônica puderam tirar proveito da crescente demanda pelo produto, e desfrutaram de um monopólio quase total do fornecimento de borracha para as economias industriais até as vésperas da Primeira Guerra Mundial.

Em 1850, é criada a província do Amazonas, desmembrada do Grão-Pará e compreendendo as regiões do médio e alto Amazonas e seus afluentes, tendo a cidade de Manaus, na confluência do Rio Negro com o Solimões, como sua capital. O governo provincial estava ciente de que o volume de borracha coletada e comercializada estava crescendo e de que aparentemente alguns coletores estavam operando em bases permanentes em rios mais altos. Esta nova autoridade estava ansiosa tanto para localizar e monitorar essa produção para tributá-la quanto para encontrar rotas viáveis que subissem os afluentes ao sul do rio Amazonas até as regiões produtoras de gado dos campos bolivianos fora da Amazônia, visando abastecer Manaus com carne. No Brasil, esses afluentes do Amazonas que fluíam para o norte eram conhecidos em sua foz e um pouco mais rio acima; no Peru, os principais rios que nascem nos Andes e correm para o leste na Amazônia também eram conhecidos. O que não se sabia era se eles estavam conectados e, em caso afirmativo, quais se conectavam a quais e se havia rotas navegáveis de Manaus para o Peru e a Bolívia. Um dos rios de maior interesse era o rio Purus que, durante a década de 1860, foi foco de uma série de expedições apoiadas pelo governo provincial para explorar e mapear seu curso. Em 1861, uma delas, a de Manoel Urbano, após percorrer o Purus 1800 km rio acima, entrou em um de seus afluentes — o Aquiry, mais tarde conhecido como Rio Acre. Três anos depois, a exploração de William Chandless, um ex-oficial da marinha britânica contratado pelo governo da província, percorreu mais mil quilômetros Purus acima e descobriu que ele não se conectava com nenhum outro rio que nascesse nos Andes. Em sua viagem, ele parou em feitorias (“como são pomposamente chamados os barracões de quem produzia cem libras ou mais em mercadorias”)<sup>2</sup> recém-criadas no baixo e médio Purus — uma pertencente a João Gabriel, que encontraremos novamente em sua conexão com a família de Hélio Melo, e outra de Manoel Urbano.

Uma vez que ficou claro para o governo provincial em Manaus, para o governo imperial no Rio de Janeiro e para a Bolívia que um número crescente de brasileiros estava subindo o Purus e outros importantes afluentes da margem direita do Amazonas, um problema geopolítico iminente parecia exigir resolução imediata. As fronteiras da região amazônica entre o Brasil e as nações sucessoras do antigo império espanhol nunca haviam sido devidamente estabelecidas.

Em 1494, o Papa dividiu o mundo entre os dois reinos colonizadores católicos da época. Uma linha imaginária foi traçada 370 léguas a oeste das ilhas de Cabo Verde no Atlântico. A Espanha teria direito ao reconhecimento de suas reivindicações a todas as terras a oeste desta linha, e Portugal, a todas as terras a leste. Isso legitimou as subsequentes reivindicações espanholas à maior parte da América do Sul, à América Central e ao Caribe, ao México e à Califórnia, às Filipinas, assim como seriam legítimas as reivindicações portuguesas sobre suas possessões africanas, indianas, japonesas e do sudeste asiático. A linha imaginária de Tordesilhas, como foi chamada, atravessaria a América portuguesa em uma linha que ia aproximadamente



do que viria a ser o Rio de Janeiro até Fortaleza. Isso garantiu, portanto, as colônias portuguesas ao longo da costa atlântica, mas, à medida que os portugueses avançavam para o oeste e para o sul, ficou claro que, sob os termos do tratado, as regiões sul e central do Brasil, assim como a Amazônia, deveriam pertencer à Espanha. Em meados do século 18, o problema atingiu um ponto crítico quando os dois impérios se encontraram nas regiões do Rio da Prata e do Paraguai. Novos tratados foram negociados com base em *uti possidetis*, a noção jurídica de que as terras deveriam ser atribuídas ao poder que efetivamente as detivessem. Isso resolveu o problema no sudeste do continente, mas não na Amazônia, sobretudo porque lá a presença permanente de espanhóis e portugueses era baixa demais e porque ninguém conhecia ao certo sua cartografia. O movimento de comerciantes e colonos portugueses pelos rios amazônicos na década de 1860 forçaram os estados sucessores — o Império do Brasil e a República da Bolívia — a voltar à mesa de negociações. O resultante Tratado de Ayacucho (1867) estabeleceu a fronteira entre os dois países na parte sul da Amazônia ao longo do rio Guaporé, mas no que se refere ao território oeste, ainda não mapeado, os dois países traçaram uma linha reta no mapa — desde a confluência dos rios Madeira e Beni (um ponto conhecido) até a nascente do rio Javari (onde quer que ela fosse, pois ninguém sabia ao certo). A linha cruzava, em pontos desconhecidos, tanto o rio Purus quanto o Juruá, outro grande rio do Acre que desaguava no Amazonas e também abrigava centenas de seringais.

<sup>2</sup> William Chandless, “Notes on the River Aquiry, the Principal Affluent of the river Purús”. In: *The Journal of the Royal Geographical Society of London*, Vol. 36 (1866), Londres: John Murray, 1866, p. 94. Tradução livre.

As cláusulas foram solapadas pelos acontecimentos antes mesmo de a tinta do tratado recém-assinado secar. Como vimos, os brasileiros estavam presentes no Rio Acre, em 1861. A demanda por borracha na Europa e na América do Norte era crescente. O governo provincial do Amazonas em Manaus estava ávido por incentivar a coleta e, assim, expandir sua receita. Um conjunto de circunstâncias se formou. Em 1866, o Brasil abriu o sistema amazônico para a navegação internacional. Para Manaus, isso significava que a Bolívia poderia exportar borracha do Rio Acre e outros rios superiores em navios não brasileiros, privando o Amazonas da receita tributária. Embora o látex possa ser extraído de várias espécies de árvores, o Acre é particularmente rico em *Hevea brasiliensis*, que produz látex de alta qualidade que pode ser extraído repetidamente por anos, se a árvore for bem-cuidada. Em contraste, a outra principal espécie com potencial para extração econômica — o caucho (*Castilla ulai*) — dá uma borracha de qualidade inferior e sua árvore tem que ser derrubada para a extração do látex. Assim, os interesses e investimentos fluíram para o Acre e sua abundância de *Hevea brasiliensis*. Na década de 1870, esse movimento coincidiu com uma grande seca no semiárido nordestino brasileiro. Dezenas de milhares de camponeses perderam seus meios de subsistência, morrendo de fome ou procurando emprego em outras regiões. Isso ofereceu à nova classe de protosseringalistas no Amazonas uma solução para seu problema de falta de mão de obra para abrir seus seringais; e esta é a origem da história de Hélio Melo, o seringueiro.

Aquele João Gabriel, cuja feitoria Chandless havia registrado, em 1864, no baixo Purus, era originário de Uruburetama, no Ceará. Na década de 1850, ele havia começado a coletar borracha no Purus, sendo um dos primeiros a permanecer ali o ano todo. Durante um período de vinte anos, ele acumulou riquezas e avançou rio acima até que, em meados da década de 1870, encontrou uma área particularmente promissora, na foz do Rio Antimari, que deságua no Rio Acre. Ele retornou a Uruburetama para recrutar mão de obra entre as vítimas da seca, e voltou ao Antimari em 3 de fevereiro de 1878, no vapor Anajás, com sessenta recrutas — cinquenta e seis cearenses, um amazonense, um paraense e um piauiense, além de um português. Um desses cearenses era o bisavô de Hélio Melo.

A fundação dos seringais de João Gabriel na confluência dos rios Acre e Antimari foi reproduzida por muitos outros seringalistas. Em um período de vinte anos, formaram-se cerca de cem seringais no vale do Acre e quatrocentos no Juruá; estes e os dos rios Purus, Iaco e Tarauacá constituíam o núcleo da produção global de borracha.



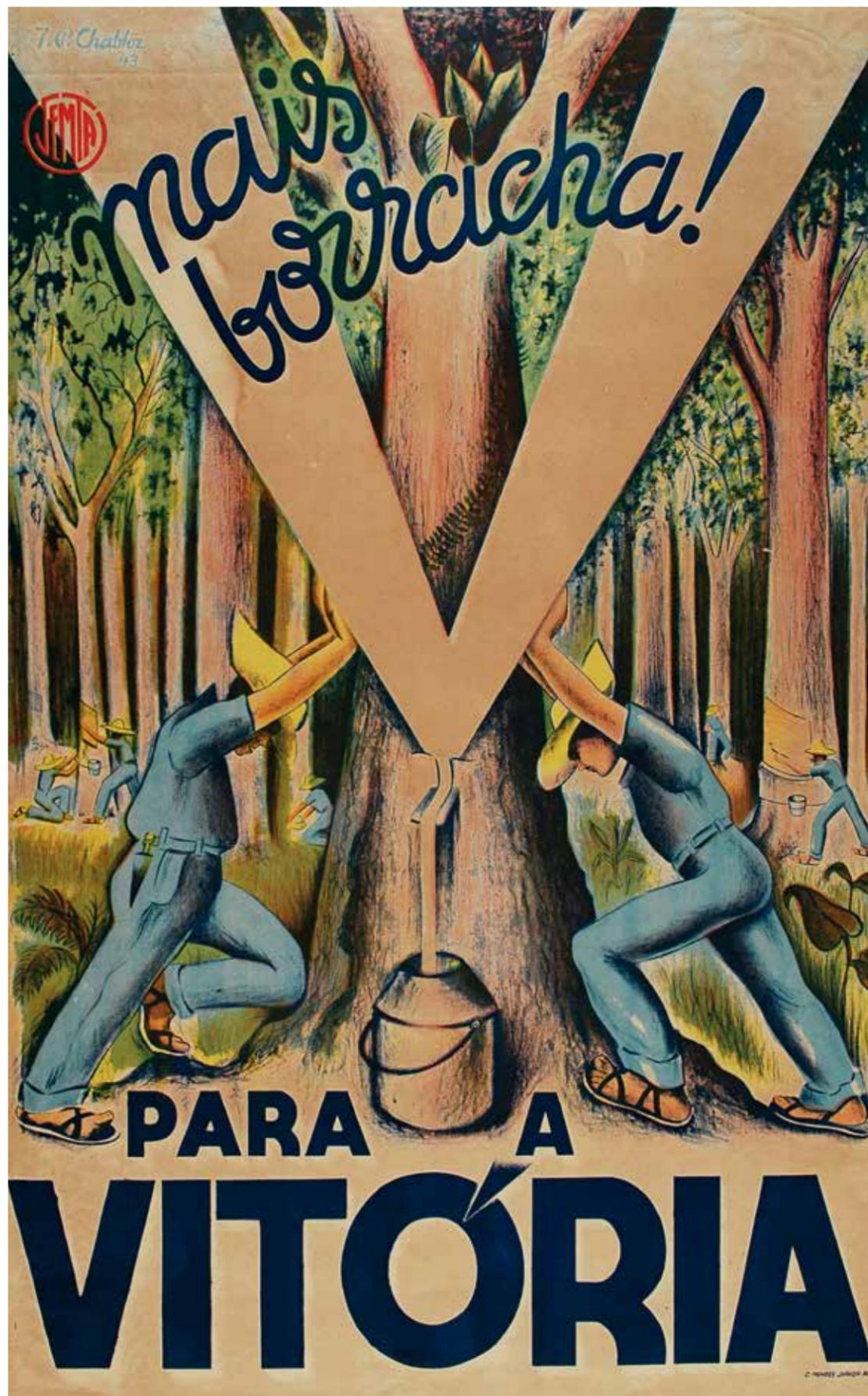


APRESENTAÇÃO DE SOLDADOS  
DA BORRACHA EM FORTALEZA PARA  
EMBARQUE RUMO A AMAZÔNIA.  
DÉCADA DE 1940

Em 1887, havia cerca de dez mil brasileiros no Acre e, em 1898, esse número já se elevava a sessenta mil. Tanto o governo brasileiro quanto o boliviano perceberam que esses brasileiros haviam cruzado a linha leste-oeste do rio Madeira ao Javari, traçada pelo Tratado de Ayacucho, e estavam ocupando território boliviano. Em 1898, a Bolívia enviou tropas para impor sua autoridade sobre a região, estabeleceu um posto alfandegário no Rio Acre, em um local que foi batizado de Puerto Alonso, e começou a taxar a borracha que descia rio abaixo para Manaus e Belém. Seguiram-se cinco anos de um episódio marcante de hostilidades militares, diplomacia e financiamento internacional que mal é lembrado fora do Acre.

Os seringalistas acreanos reagiram à declaração boliviana de soberania e, com o apoio do governo provincial de Manaus, buscaram expulsar as tropas bolivianas e extinguir o posto alfandegário. Manaus forneceu armas aos acreanos e despachou um espanhol — Luis Gálvez, geralmente descrito como um “aventureiro”, mas na verdade um jornalista e ex-diplomata — para aconselhar os rebeldes. Tendo derrotado os bolivianos e renomeado Puerto Alonso como Porto Acre, em julho de 1899, os acreanos declararam o Estado Independente do Acre, com Gálvez como presidente. Em poucos meses, os revolucionários estabeleceram um governo funcional com instituições modernas, feito ainda mais notável devido às distâncias e dificuldades logísticas envolvidas. Eles propuseram a anexação do estado pelo Brasil. Apesar da presença de milhares de cidadãos brasileiros e do princípio aceito de *uti possidetis*, a resposta do governo federal brasileiro foi honrar os termos do Tratado de Ayacucho e confirmar a área como boliviana. O governo despachou uma canhoneira rio Purus acima a fim de dissolver o governo e prender Gálvez. Os bolivianos retornaram ao Acre e voltaram a tributar a borracha exportada da região.

O governo da província de Manaus financiou outra expedição revolucionária, que os críticos contemporâneos afirmavam ter sido composta por intelectuais e artistas de Manaus e foi zombeteiramente chamada de Expedição dos Poetas. Chegando ao Acre em novembro de 1900, a expedição proclamou a segunda república independente, mas em cerca de um mês foi debandada pelas forças bolivianas em Puerto Alonso e os sobreviventes devolvidos a Manaus.



"MAIS BORRACHA PARA A VITÓRIA",  
JEAN-PIERRE CHABLOZ  
CARTAZ CRIADO PARA O SERVIÇO  
ESPECIAL DE MOBILIZAÇÃO DE  
TRABALHADORES PARA A AMAZÔNIA,  
SEMTA, 1943

PRÓXIMA DUPLA:  
MARCHA CÍVICA—PRAÇA JOSÉ DE  
ALENCAR, FORTALEZA. DÉCADA  
DE 1940

Em Londres e Nova York, a Bolívia vinha planejando uma solução para a questão do Acre que sustentasse sua reivindicação de soberania. Em 1901, o país anunciou a criação do Sindicato Boliviano, uma empresa internacional para a colonização do Acre. Os investidores, principalmente estadunidenses, receberiam uma concessão de trinta anos para administrar o Acre, arrecadar impostos, controlar a segurança pública e fornecer serviços públicos e infraestrutura. Dessa vez, não apenas o governo provincial de Manaus, mas também o governo federal do Rio de Janeiro reagiram. Com o apoio de ambos, um terceiro Estado Independente do Acre foi proclamado e os seringalistas voltaram a armar seus trabalhadores. O comando dessa força militar foi dado a José Plácido de Castro, ex-major do exército que trabalhava como agrimensor no Acre. Seguiu-se um ano de escaramuças e confrontos armados, com Plácido de Castro levando vantagem nos últimos meses de 1902. O último comandante boliviano rendeu-se em janeiro de 1903 e o governo federal enviou tropas para controlar seu novo território. No final de 1903, Brasil e Bolívia chegaram a um acordo no Tratado de Petrópolis, segundo o qual o Acre seria incorporado ao Brasil e a Bolívia, recompensada.

O Acre tornou-se um território federal do Brasil e uma nítida sensação de injustiça passou a habitar a visão de mundo do acreano. Do ponto de vista dos acreanos, os heroicos acontecimentos de 1899 a 1903 impediram que eles se tornassem bolivianos, mas seu desejo de integrar o Brasil de forma plena aparentemente foi aceito com relutância pelo governo federal. Eles constituíam um setor econômico dinâmico cujas receitas de exportação contribuíam para a economia brasileira, lutaram para expandir o território nacional, seus impostos subsidiaram o crescimento vertiginoso de Manaus — que passou de um pequeno entreposto ribeirinho à cidade mais moderna da América do Sul — e, no entanto, sua terra meramente angariou o status de território administrado. Plácido de Castro continuou a defender um estado independente, enquanto a maioria — os autonomistas — defendia sua plena autonomia como estado dentro da federação brasileira. Foi esta a causa política que persistiu por sessenta anos, permanecendo em vigência ao longo dos primeiros anos de vida de Hélio Melo, e só sendo resolvida três anos depois de sua mudança para Rio Branco.

Os seringalistas brasileiros continuaram prosperando por mais alguns anos. Em 1906, o Brasil respondia por 99% da produção mundial de borracha e o Acre contribuía com grande parte disso. No entanto, em uma história que foi contada muitas vezes em outros lugares, os bons tempos chegaram ao fim abruptamente. Em 1876, Henry Wickham, um explorador inglês, havia transportado setenta mil sementes de *Hevea brasiliensis* para Londres. Ele o fez sob falsos pretextos, em um dos maiores exemplos de biopirataria com maiores consequências econômicas para o país de origem. As mudas foram cultivadas no jardim botânico de Kew Gardens e enviadas para as colônias britânicas na Ásia, onde as plantações de borracha foram estabelecidas. A borracha das plantações asiáticas era mais barata e mais facilmente manejada e comercializada. O preço pago pela borracha brasileira despencou depois de 1912 e, em 1920, a borracha brasileira representava apenas 20% da produção mundial.





SOLDADOS DA BORRACHA  
EMBARCANDO EM FORTALEZA.  
DÉCADA DE 1940

A essa altura, muitas famílias seringalistas já haviam tido várias décadas para diversificar seus bens, usando a riqueza obtida de seus seringais para investir em propriedades, comércio ou indústria em Manaus, Belém ou Rio de Janeiro. Seus descendentes deixaram de viver nos (ou para os) seringais familiares, que passaram a ser negligenciados, mantidos como ativos e geridos por feitores ou arrendatários. Apesar da produção ter diminuído ao longo de trinta anos (seu valor certamente caiu), para os seringueiros, a vida mudou pouco.

A Segunda Guerra Mundial trouxe uma crise de abastecimento de borracha para os Estados Unidos e seus aliados. As tropas japonesas ocuparam as áreas das plantações de borracha asiáticas e as ligações marítimas foram interrompidas pela guerra submarina. Os Estados Unidos e o Brasil concordaram em revitalizar a produção de borracha da Amazônia para efeitos de compensação. O acordo coincidiu com outra seca no Nordeste do Brasil, e o governo recrutou 54 mil trabalhadores (trinta mil só do Ceará) para trabalhar como seringueiros no Acre. A operação ficou conhecida como Batalha da Borracha, e os soldados (“soldados da borracha”) foram recrutados em regime de mobilização de combate — repatriação no final da guerra, pensão militar e ajuda no reassentamento. Um novo banco federal — o Banco de Crédito da Borracha — foi criado para canalizar crédito aos seringalistas e financiar suas operações.

Com o advento do fim da guerra, os soldados da borracha foram previsivelmente esquecidos pelo governo brasileiro, somados ao contingente de seringueiros que subsistia na novamente moribunda indústria da borracha amazônica. Moribunda, mas não morta, já que o peso político dos seringalistas possibilitou que eles fizessem pressão pela continuidade do fornecimento de crédito federal subsidiado e por um sistema de preços mínimos que lhes permitisse não ter prejuízos e manter a posse de seus seringais e de sua força de trabalho por um período de mais vinte anos.

Em 1965, o governo militar instalado pelo golpe de 1964 acabou com a garantia do preço mínimo e, aos seringalistas, restaram empreendimentos deficitários, cujo futuro retorno econômico estava no valor de seus territórios, e não no valor da borracha produzida. Na época, o valor de mercado do terreno era próximo de zero, mas isso começaria a mudar na década de 1970.

Voltemos ao mundo do seringal, mundo em que cresceu seu Hélio, para examinar como ele funcionava do ponto de vista do seringueiro. Um migrante prestes a ser seringueiro, como seu bisavô, trazido do nordeste, iniciava sua nova vida de trabalhador já devendo ao seringalista os custos de sua viagem até o seringal, viagem esta que durava várias semanas. No seringal, o seringalista empregava dois trabalhadores para preparar áreas individuais de floresta para cada seringueiro. O mateiro procurava as seringueiras na mata virgem e o toqueiro abria caminho de árvore em árvore. Entre eles, faziam um circuito que percorria de cem a cento e cinquenta árvores, chegando de volta ao ponto de partida. Cada circuito era conhecido como uma *estrada de seringa*. Normalmente, um seringueiro percorreria três estradas, cada uma começando perto das outras, mas seguindo um circuito diferente. A pintura *Estrada da floresta*, de seu Hélio, ilustra o desenho.<sup>3</sup>

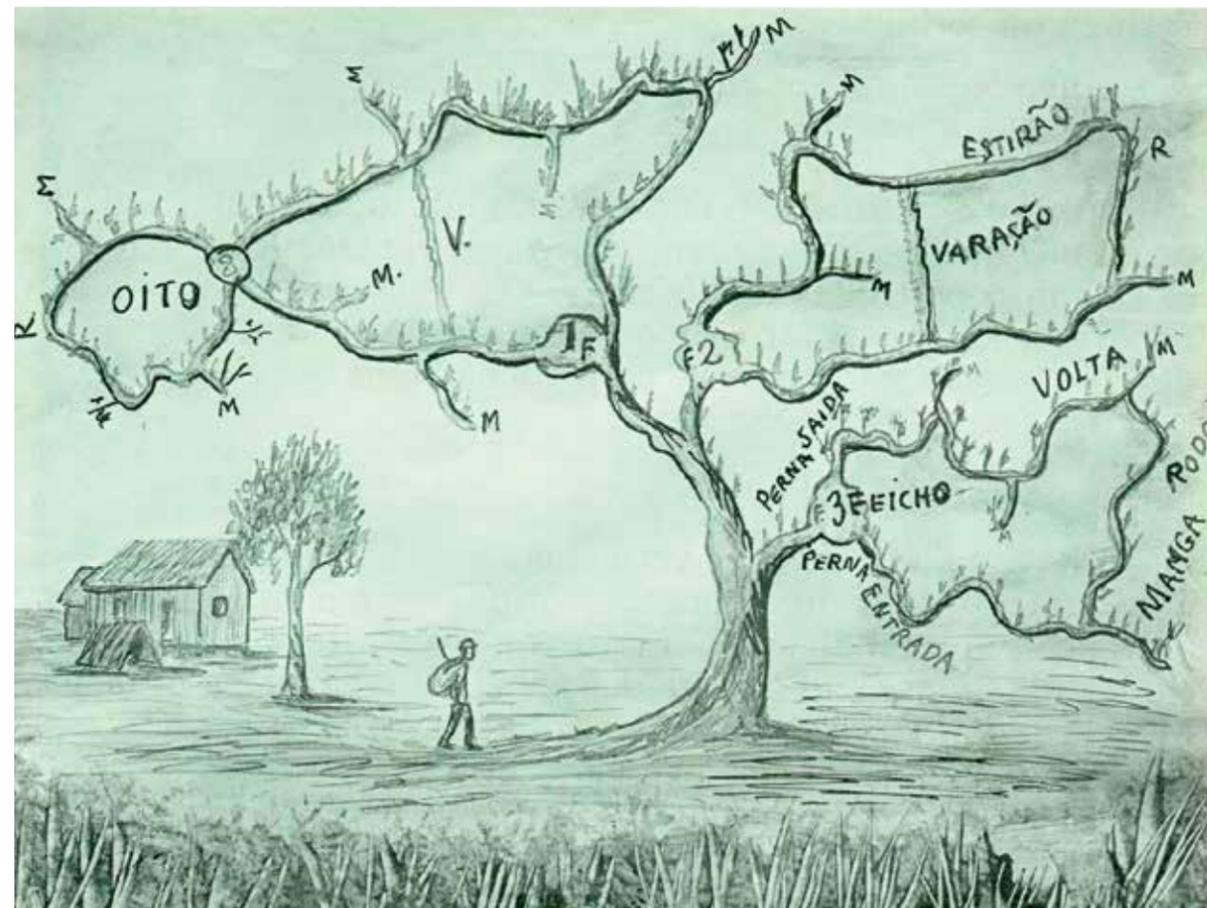
Perto do início das estradas ficava a casa do seringueiro,<sup>4</sup> erguida sobre palafitas e construída em madeira ou bambu, com telhado de palma. Toda a área compreendida pelas estradas e a casa é conhecida como *colocação*—do verbo “colocar”, ou seja, onde o seringueiro foi colocado pelo seringalista. Um seringueiro estava relativamente isolado em sua colocação; seus vizinhos mais próximos podiam estar a uma distância de cinco a dez minutos, até trinta a quarenta minutos a pé. A área coberta por uma colocação média girava em torno de quinhentos a seiscentos hectares.

A jornada de trabalho é longa e difícil. Saindo antes do amanhecer, o seringueiro visita cada árvore de uma estrada, fazendo uma incisão em declive na casca e posicionando uma tigelinha de metal no final da incisão para recolher o látex que escorre. Voltando ao ponto de partida, e com sorte tendo comido alguma coisa, ele se põe de novo a caminho com um saco no qual derrama o látex líquido das centenas de incisões. Voltando pela segunda vez no final da tarde, começa a terceira parte do dia de trabalho. Trata-se da defumação do látex líquido em um espeto sobre uma fogueira em uma estrutura denominada defumador, localizada próxima à casa. É um trabalho a quente que consiste em respirar fumaças pungentes enquanto, um dia após o outro, constrói-se uma bola de látex solidificado até que ela atinja quarenta ou cinquenta quilos, para ser entregue no barracão.

Sucessivas incisões inclinadas na casca formam um padrão de espinha de peixe, que começa na altura do alcance do seringueiro e desce até a base da árvore. Uma vez sangrada essa área da árvore, o seringueiro volta ao ponto inicial e faz incisões em movimento ascendente. Isso envolve cortar degraus em um pedaço de madeira para usá-lo como escada ou construir uma plataforma ao redor da árvore. Trabalhar sozinho na floresta é arriscado e muitos seringueiros cansados e apressados caíam e se machucavam escalando uma estrutura improvisada e úmida.

<sup>3</sup> A versão de seu livro *O caucho, a seringueira e seus mistérios* (p. 41) ilustra com mais detalhes os nomes dados aos componentes da estrada— a varação (um atalho a ser tomado quando a chuva ameaça), o estirão (um trecho sem seringueiras), a manga (uma trilha curta e sem saída saindo da trilha principal para chegar a uma árvore), o oito (um trecho em forma de oito) e a perna de entrada e a perna de saída (o caminho inicial e o caminho de retorno).

<sup>4</sup> Conhecida como tapiri, palhoça ou barracão.



O seringueiro trabalha uma estrada por vez, de modo que, a cada semana, ele faz duas sangrias nas árvores de cada estrada. Periodicamente, um funcionário do seringal visita a colocação com animais de carga para coletar a borracha e deixar as mercadorias encomendadas pelo seringueiro. Uma vez por ano, o contador mostra ao seringueiro um extrato de conta. Uma produção anual de mil quilos é considerada a quantidade padrão necessária para manter o déficit do seringueiro em um nível administrável ou para que ele obtenha um pequeno excedente. Um seringueiro trabalhador, com árvores produtivas, famílias pequenas, hábitos frugais e sem interrupções por doenças, pode atingir mil e quinhentos quilos por ano. O ano de sangria corresponde aos meses secos (abril a setembro). Durante os meses úmidos de inverno, são coletadas castanhas-do-pará.

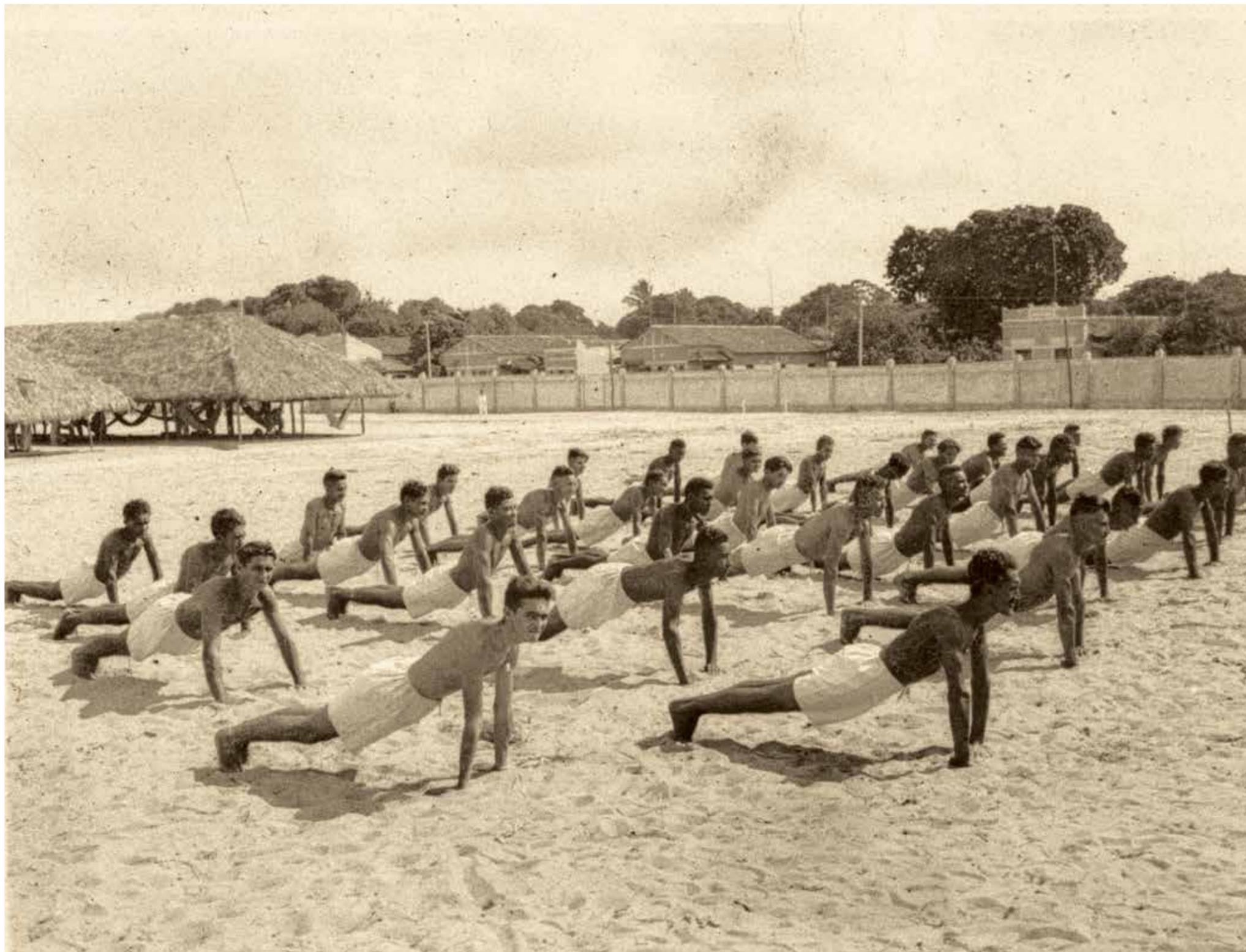
As rotinas de extração da borracha são tema de grande parte da arte de Hélio Melo. Em suas pinturas e escritos, o objetivo é demonstrar as habilidades que o seringueiro precisa ter para operar e sobreviver em um ambiente desafiador, para zelar pelas árvores de forma a navegar, em centenas de operações diárias, a linha tênue entre maximizar o fluxo de látex de cada incisão e cometer o erro do corte descuidado ou muito profundo, que danifica a árvore.

ESTRADA DA FLORESTA  
[TAMBÉM ESTRADA DE SERINGA],  
REPUBLICADO NA CARTILHA O  
CAUCHO, A SERINGUEIRA E SEUS  
MISTÉRIOS, 1984, COM ANOTAÇÕES  
EXPLICATIVAS.



SEM TÍTULO, 1989  
SEM TÍTULO, 1989





EXERCÍCIO FÍSICO PRATICADO  
POR SOLDADOS DA BORRACHA  
EM FORTALEZA, EM PREPARAÇÃO  
PARA A VIDA NA AMAZÔNIA.  
DÉCADA DE 1940

O bisavô de seu Hélio, trazido do Ceará para o Antimari por João Gabriel, criou família e o filho dele, o avô de seu Hélio, parece ter encontrado sucesso e acabou dono do Seringal Floresta. Seu Hélio conta que, para comprar o Floresta, seu avô ganhou dinheiro vendendo madeira, tanto como lenha para os vapores navegando no rio Antimari como para construção na própria Vila Antimari e na futura sede municipal de Boca do Acre a jusante, na confluência do Rio Acre com o Purus. O pequeno Hélio passou seus primeiros anos no Seringal Floresta, e então, por volta dos nove anos, mudou-se com a mãe para um seringal vizinho que ela havia herdado — o Seringal Senápolis. Lá ele completou os três primeiros anos do ensino primário antes de começar a trabalhar como seringueiro. Aos dezoito anos, aprendeu a tocar violão, mas sua ambição era aprender violino. Ganhou sua primeira rabeca aos 22 anos e afirmou ter aprendido a tocá-la em cinco meses. Logo estava tocando a música de baile inspirada nas tradições musicais nordestinas, favoritas das festas nos seringais. Também começou a desenhar e pintar.

Senápolis, embora grande em área, era pobre em borracha. Sua mãe era uma entre várias herdeiras, e ganhar a vida era difícil. Seu Hélio brincava que era um péssimo seringueiro — tinha medo de encontrar uma onça ou um Matinguari quando estava sozinho na mata e de escorregar na escada, cair da árvore e se machucar. Alegou que não conseguia produzir a mesma quantidade de borracha que os outros; suas pélas (bolas de borracha) pesavam apenas quinze quilos, e não os habituais quarenta. Em 1959, com a morte da mãe, deixou Senápolis e mudou-se para Rio Branco com a família.

Embora tenha sido capital do território por mais de cinquenta anos, Rio Branco permaneceu uma comunidade pequena e isolada. Em 1960, a população do município — a maior do território — era de quarenta e oito mil habitantes; mas a maioria residia na área rural, e a população urbana de Rio Branco era de apenas dezessete mil pessoas.

Enquanto território federal de 1904 a 1962, o Acre teve pouca participação na vida política nacional. Era governado por uma elite política e econômica de seringalistas, administradores federais e grandes comerciantes — os atacadistas e varejistas, com marcante presença libanesa, que vendiam mercadorias para a população urbana e para os seringais e comercializavam a borracha adquirida destes últimos rio abaixo, para Manaus e Belém.

O governador era nomeado; e, por sua vez, ele (sempre era um “ele”) nomeava as administrações municipais. Somente em 1945, o território teve direito a enviar dois representantes à Câmara dos Deputados federal. Assim, de uma posição inicial enquanto estado independente em busca de incorporação ao Brasil, o Acre passou os sessenta anos seguintes como um território político subordinado e não representado, administrado por forasteiros ou por seringalistas e comerciantes locais que tinham as conexões certas com a administração federal.

Em 1962, a campanha dos autonomistas foi finalmente recompensada com a concessão do estatuto de Estado pleno. Isso trouxe a perspectiva de um governador eleito, cadeiras no Senado Federal e um número maior de cadeiras na Câmara dos Deputados. No entanto, o golpe militar de 1964 logo deu fim a isso e, nos vinte anos seguintes, a governança voltou à administração

por governadores sancionados pelos militares e políticos eleitos pertencentes a um de dois partidos também aprovados pelos militares.

Por cem anos, da década de 1860 até a década de 1970, as conexões do Acre com o restante do Brasil foram, no mínimo, complicadas. Na época colonial, um observador havia descrito a população brasileira como “agarrada às praias como um caranguejo”<sup>5</sup> e, quando o Acre foi anexado ao Brasil em 1904, quatro quintos da população ainda vivia ao longo da costa atlântica. Para chegar ao Acre era preciso viajar de barco — duas semanas ou mais desde Manaus, quatro de Belém, e seis semanas ou mais saindo da capital federal, no Rio de Janeiro. Quando os voos comerciais foram inaugurados na década de 1950, havia um voo semanal de ida e volta do Rio de Janeiro para Rio Branco — em um Dakota que levava dois dias inteiros na ida e dois na volta. Em 1960, com a inauguração da nova capital federal, Brasília, foi anunciada uma conexão rodoviária planejada para o Acre e, na década de 1970, era possível chegar a Rio Branco do centro e do sul do Brasil por uma estrada de terra de três mil quilômetros, intransitável durante algumas partes do ano; os serviços de ônibus regulares e confiáveis só se tornaram padrão a partir de meados da década de 1980. Quando um novo aeroporto foi inaugurado em 1973 e batizado de Aeroporto Internacional Presidente Médici (o então presidente militar), a piada local era que ele era chamado de aeroporto internacional porque oferecia voos para o Brasil.

Enquanto mercado para bens de consumo, Rio Branco também estava isolada. Eletrodomésticos e móveis industrializados eram caros e precisavam vir do sul do Brasil por meio de transporte terrestre precário ou fluvial. Redes e móveis de madeira produzidos localmente mobiliaram a maioria das casas. Embora frutas e hortaliças regionais, produtos de pequenas propriedades locais, pudessem ser compradas no mercado e consumidas em restaurantes, especialmente restaurantes libaneses, a alimentação tendia principalmente para os alimentos básicos do nordeste, via o seringal — arroz, feijão, farinha de mandioca. O peixe era abundante e a carne era cada vez mais produzida em fazendas lavradas em antigos seringais próximos à cidade. Ocasionalmente, tripulações empreendedoras da força aérea peruana ganhavam dinheiro extra transportando uma carga de tomates, e era mais provável que a cerveja fosse a peruana San Juan ou a boliviana Paceña (ou até Norteña de Uruguai!) do que as brasileiras Brahma ou Antarctica.

Até a década de 1970, Rio Branco era uma cidade de prédios baixos de madeira, residenciais e comerciais, com exceção do palácio do governador e de alguns prédios administrativos. Tijolos, alvenaria e concreto só começaram a predominar na década de 1970. Tornou-se culturalmente agitada: havia muito mais grupos de teatro, músicos, poetas, jornalistas, empresários culturais e ativistas políticos do que seria de se esperar de uma cidade de seu tamanho.

Seu Hélio chegou em 15 de abril de 1959. Seu cunhado lhe arranhou um emprego que começaria no dia seguinte como catraeiro, um barqueiro que transportava passageiros em uma canoa pelo Rio Acre, que dividia as duas metades da cidade. A família se mudou para uma casa no bairro da Base, um



bairro baixo na curva do rio que apesar de sujeito a enchentes era conveniente para o trabalho. Seu Hélio continuou trabalhando como catraeiro pelos próximos doze anos, até que a primeira ponte sobre o Rio Acre foi inaugurada, em 1971. Todos os catraeiros perderam seu meio de vida de um dia para o outro; o governador lhes prometeu assistência e ajuda em novos empregos, mas eles nada receberam. Seu Hélio trabalhou, então, como barbeiro itinerante nos anos seguintes, até que, em 1975, tornou-se vigia noturno na sede da nova empresa estadual de fomento industrial — a Companhia de Desenvolvimento Industrial do Acre (CODISACRE). Sua nomeação deveu-se a um apadrinhamento político — o então governador era de família seringalista, temia os impactos da política de seu antecessor (que incentivava os investimentos agrícolas vindos do sul do Brasil no estado) e simpatizava de forma paternalista com a situação dos seringueiros despojados e forçados a migrar para Rio Branco. Àquela altura, seu Hélio estava se tornando conhecido em Rio Branco como um artista do seringal e por intermediação de parente com cargo público, o governo do estado lhe arranhou um emprego na recém-criada empresa estatal.

O prédio da CODISACRE ficava em frente aos prédios que abrigavam temporariamente a recém-fundada universidade federal, que aguardava a conclusão de seu campus fora do centro da cidade. Depois de quinze anos morando em Rio Branco, pintando quando não estava trabalhando e trabalhando em atividades (barqueiro, barbeiro) que, numa cidade pequena, o faziam conhecer muita gente, nessa época, seu Hélio começava a ser reconhecido por muitos como artista. A universidade era um ponto de encontro, e ele foi acolhido por acadêmicos e jornalistas que enxergaram a qualidade de sua arte e sua relevância para as questões que começavam a se desenrolar em Rio Branco e no interior.

<sup>5</sup> Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil: 1500-1627*. [1627]. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1965, p. desconhecida.



Depois de 1964, o governo militar passou a tratar a Amazônia como um problema de segurança nacional. Inimigos internos e externos foram identificados, e o medo de uma suposta intervenção estrangeira impulsionou um conjunto de políticas e programas para integrar a região ao Brasil de modo a evitar, segundo a lógica militar, sua captura por forasteiros (“*integrar para não entregar*”<sup>6</sup>). Todo o território dentro de 150 km a partir de uma fronteira terrestre nacional foi declarado zona de segurança nacional; isso abrangia todo o Acre. Foi iniciada uma extensa construção de estradas em toda a Amazônia, e projetos de colonização, agrícola e urbana, foram postos em prática por meio de migração assistida desde outras regiões do Brasil. Além de iniciar-se a construção da rodovia para Rio Branco a partir do centro-oeste, foram construídas várias estradas que saíam de Rio Branco—ao norte, até a Boca do Acre, no estado do Amazonas e, ao sul, até Xapuri, Brasiléia e as fronteiras da Bolívia e do Peru.

Subsídios financeiros maciços foram disponibilizados para investimentos agrícolas e industriais na Amazônia, ao mesmo passo que o sistema de apoio à produção de borracha foi abolido. Isso teve duas consequências para o Acre. Uma delas era a possibilidade de usos econômicos alternativos para áreas de floresta anteriormente acessíveis apenas por via fluvial, mas agora cada vez mais por via terrestre. A outra, consequência da primeira, era a criação de um mercado para os seringalistas se livrarem dos seringais deficitários vendendo-os a preços repentinamente elevados para os fazendeiros que chegavam.

A administração estadual do início dos anos 1970 abraçou plenamente a estratégia militar desenvolvida para a Amazônia. O governador, Wanderley Dantas, atraiu investidores do sudeste do Brasil, viajando para São Paulo, promovendo viagens de investidores ao Acre, oferecendo crédito do banco estadual para aquisição de terras e investimentos e montando uma campanha publicitária com slogans como “Acre, uma nova Canaã. Um Nordeste sem seca, um Sul sem geadas, invista no Acre e exporte pelo Pacífico”.

Investidores de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e outros estados do sul e sudeste (todos chamados genericamente pelos acreanos de “paulistas”) adquiriram seringais de vendedores ausentes, em muitos casos famílias que não visitavam seus seringais há gerações. As titularidades eram confusas—frequentemente referindo-se a áreas menores do que a terra efetivamente reivindicada e vendida. E os títulos eram, por vezes, sobrepostos—podendo ter sido emitidos independentemente para uma mesma área pelos cartórios da província do Amazonas, da Bolívia, do Estado Independente do Acre ou do território federal. Além dos investidores do agronegócio e da pecuária, pequenos agricultores e famílias sem-terra de outras regiões também migraram espontaneamente para o Acre.

No vale do Rio Acre, onde uma malha viária se formava, o incentivo foi para a pecuária. Em outros rios onde não havia estradas, muitos seringais foram adquiridos por investidores corporativos visando a valorização futura dessas terras (prática conhecida como “*land banking*”), e uma fachada de desmatamento e criação de pastagens foi montada para atender aos termos de concessão de crédito da federal Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia.

6 Lema lançado por Humberto Castelo Branco, primeiro presidente do Brasil durante o período da Ditadura Militar. [NE]

Em meio a esse súbito influxo de forasteiros e a mudanças dos supostos proprietários das terras que ocupavam, havia dezenas de milhares de seringueiros — e as múltiplas comunidades indígenas do Acre.

Os seringueiros descobriram que não tinham direitos legais de ocupação de suas colocações. Num processo acelerado de expulsões, representantes de novos proprietários chegavam e ordenavam aos seringueiros e a suas famílias que desocupassem, em questão de dias ou horas, a colocação em que viviam e as estradas que haviam explorado, às vezes por gerações. Coagidos a isso, alguns receberam dinheiro para tomar o barco ou o ônibus para Rio Branco, muitos não. Como vimos anteriormente, a população do município de Rio Branco em 1960 era de 48 mil habitantes, dos quais dezessete mil residiam na cidade. Nas décadas subsequentes, a população municipal aumentou substancialmente: 85 mil (1970), 150 mil (1980), 197 mil (1991). A maior parte desse crescimento ocorreu na cidade de Rio Branco, que passou de 23 bairros em 1970 a 133 em 1999, e englobava migrantes do interior do estado.

Durante um período de 25 anos, de meados dos anos 1970 a 2000, o Acre — em particular Rio Branco e o vale do Rio Acre — sofreu uma transformação substancial e violenta: de uma sociedade que tinha suas raízes no seringal e na cultura amazônica ribeirinha, com forte influência de hábitos, sotaques e visão de mundo nordestinos, passou a ser uma sociedade menos circunspecta, mais heterogênea e discordante, com forte ênfase na pecuária e que cada vez mais, em termos de cultura e modos, em vez de uma sociedade amazônica, se comportava como um reduto do agronegócio predominante das regiões central, sudeste e sul do Brasil.

Em suas pinturas, seu Hélio explorou amplamente esse momento de confronto entre o mundo do seringal e a chegada da pecuária. Não devemos nos iludir pensando que suas representações de famílias de seringueiros saindo de sua colocação enquanto uma vaca descansa na varanda, de uma vaca empoleirada em uma seringueira ou dos animais da floresta de mãos dadas e chorando são mero capricho; elas incorporam uma compreensão amarga do significado da cena e uma raiva latente por sua ocorrência.

Junto dos fazendeiros, seus advogados, capatazes e peões, e dos pobres migrantes rurais que buscavam dias melhores no Acre, chegaram a Rio Branco um exército de funcionários federais — administradores, economistas, funcionários das agências de reforma agrária, de questões indígenas, de inteligência — e outros novos atores. A Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura enviou delegados para dar início ao processo de criação dos sindicatos dos trabalhadores rurais entre seringueiros e pequenos proprietários. A igreja católica ampliou sua presença e atuação junto às comunidades rurais, urbanas e indígenas. Antropólogos e cientistas sociais, ligados à nova universidade federal ou outras instituições, começaram a realizar trabalhos de campo em seringais, comunidades indígenas e outros assentamentos rurais, e a investigar a atuação de órgãos estaduais e federais e do setor agropecuário. Os mais visíveis, talvez, foram os jornalistas — alguns deles correspondentes locais de jornais diários do Rio de Janeiro e de São Paulo — que colocavam diante de uma audiência nacional as notícias dos acontecimentos correntes no Acre. Alguns também criaram e sustenta-



ram jornais investigativos alternativos focados em notícias locais de cunho político e social, particularmente a respeito de conflitos rurais envolvendo seringueiros e populações indígenas. O mais proeminente foi o Varadouro (“Um jornal das selvas”), publicado entre 1977 e 1982.

Muitos seringueiros despejados mudaram-se para Rio Branco ou outras cidades menores e aprenderam a sobreviver em um ambiente urbano. Alguns aceitaram o reassentamento como pequenos agricultores em projetos federais ou estaduais de colonização. O governo do estado, que assumiu em 1974, estava atento à situação de potenciais conflitos rurais e demonstrou alguma preocupação com a situação dos ex-seringueiros. Procurou assentá-los como pequenos produtores, permitindo assim o crescimento do setor do agronegócio enquanto reduzia os riscos de conflito.

No entanto, alguns seringueiros resistiram ao despejo. Sua forma de resistência apresentava desafios não apenas para os fazendeiros que chegavam e queriam suas colocações, ou para as autoridades governamentais preocupadas com a propagação da violência e da “subversão”, mas também para os sindicalistas enviados de Brasília com o intuito de ajudá-los a proteger seus interesses. Sindicatos de trabalhadores rurais estavam sendo estabelecidos em municípios do vale do Acre. Os sindicatos de Brasiléia, primeiro, e de Xapuri, posteriormente, estiveram na vanguarda da resistência às remoções e da reflexão sobre um possível modelo alternativo de desenvolvimento rural que protegesse tanto seus direitos quanto o meio ambiente.

Esses líderes sindicais argumentaram que a extração de borracha não estava condenada. Ela poderia continuar sendo uma atividade viável, abastecendo o mercado interno com um recurso estratégico, de maneira a permitir que seringueiros melhorassem suas condições de vida e participassem

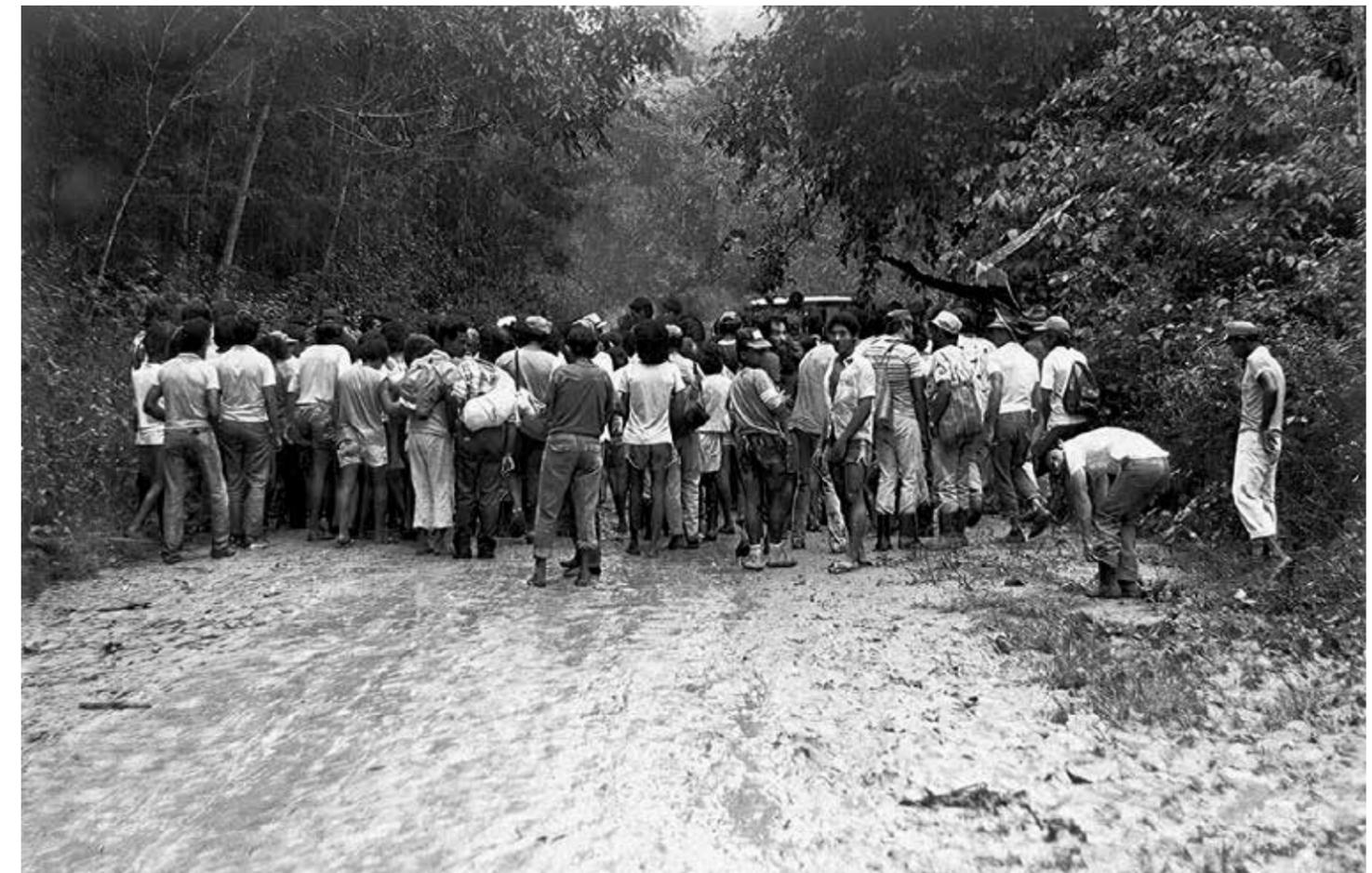
dos benefícios da sociedade moderna. Eles argumentaram que era possível ao estado fornecer serviços de educação e saúde no seringal; que o fornecimento de energia elétrica era viável, permitindo às famílias de seringueiros que se beneficiassem de eletrodomésticos e ferramentas que poupariam trabalho; e que pequenos investimentos em melhorias nos varadouros (trilhas) permitiriam aos seringueiros ir e vir de motocicleta.

A principal novidade desse modelo residia na forma de ocupação territorial proposta. A política de reforma agrária e a lógica dos órgãos governamentais de reforma agrária e do movimento sindical dos trabalhadores rurais baseava-se no lote individual e na propriedade privada. Havia duas opções básicas. Ou os beneficiários da reforma agrária seriam assentados em suas propriedades atuais, tendo o latifundiário sido desapropriado e a propriedade subdividida entre os trabalhadores; ou os beneficiários poderiam ser reassentados em novos assentamentos de colonização. Em ambos os casos, eles seriam assentados em lotes individuais com a perspectiva de obter títulos legais individuais. No entanto, o movimento seringueiro de Brasília e Xapuri propunha um modelo radicalmente diferente. Eles queriam que o seringal continuasse sendo uma propriedade que produzia borracha, castanha-do-brasil e outros produtos florestais através da iniciativa conjunta de seus ocupantes. A titularidade individual da colocação prejudicaria essa possibilidade, pois seringueiros independentes estariam livres para administrar sua colocação enquanto propriedade privada — derrubando a floresta ou vendendo a colocação no livre mercado, se assim o quisessem. No novo modelo alternativo, seus meios de vida coletivos dependeriam da manutenção da cobertura florestal e sua viabilidade dependeria, portanto, em tomadas de decisão e gestão coletivas.

Esse novo modelo radical exigia que o estado expropriasse o seringal em questão (ou confirmasse que se tratava de terra pública; como vimos anteriormente, muitos seringalistas reivindicavam a propriedade com base em títulos parciais e legalmente duvidosos). As comunidades de seringueiros poderiam então arrendar a propriedade do governo federal para a implementação de um empreendimento comunitário de desenvolvimento baseado na gestão comunal de atividades econômicas, envolvendo a comercialização de produtos florestais não madeireiros e uma gestão ambiental que proibisse o desmatamento.

Seus proponentes chamaram esse modelo de reserva extrativista. O nome também simboliza uma mudança radical. Faz referência à ideia de reserva indígena, e essa identificação, por parte dos seringueiros, de um interesse comum com as comunidades indígenas constitui uma reconciliação histórica. O avanço da extração da borracha ao longo do sistema fluvial amazônico representou uma invasão cruel e violenta das comunidades indígenas e de seus territórios. Algumas comunidades recuaram rio acima na esperança de evitarem os recém-chegados, ou porque perderam o acesso aos recursos de que dependiam. Outras tentaram resistir por meio de ataques à incursão e à instalação dos seringais. Esses ataques foram alvo de investidas punitivas organizadas pelo seringal, que usava grupos de seringueiros para localizar e matar, perseguir ou escravizar as comunidades indígenas que

SERINGUEIROS REUNIDOS  
EM XAPURI PARA UM EMPATE CONTRA  
O DESMATAMENTO DE SEU SERINGAL  
POR NOVOS PROPRIETÁRIOS  
PAULISTAS. DÉCADA DE 1970



encontravam. Às vezes, os cativos eram incorporados à força de trabalho, mas o principal objetivo do seringalista seria afastar a comunidade e impedir novos ataques ou a competição pelos recursos florestais. Essas *correrias* continuaram no século 20, mas, no final do século, uma das duas seguintes situações prevaleceu. Na primeira, os grupos indígenas recuaram rio acima para onde não havia seringais e reconstruíram suas comunidades e meios de subsistência. Na segunda, as comunidades foram incorporadas aos seringais e se tornaram superficialmente indistinguíveis dos seringueiros não indígenas, falando português e adotando estilos de vida regionais. Por exemplo, a região do Antimari, onde Hélio Melo nasceu e foi criado, era o território ancestral do povo Apurinã. Descritos pelos primeiros viajantes como um povo numeroso e valente, muitos Apurinã passaram o século 20 trabalhando para os seringais locais, escondidos em plena vista. Somente com a desintegração do sistema do seringal e a crescente luta pelos direitos territoriais indígenas é que eles ressurgiram como comunidades Apurinã, pois haviam mantido sua língua e tradições, que em grande parte passaram despercebidas pela população regional.

No último quarto do século 20, a luta dos indígenas do Acre correu paralela à dos seringueiros: sob pressão interna e externa, o regime militar iniciou um processo de identificação e demarcação de terras indígenas no Acre. Como esse processo se desenrolou — com a crescente compreensão de seus direitos legais pelas comunidades indígenas e sua luta pelo reconhecimento dos mesmos, em particular a demarcação de suas terras — é uma outra história que não pode ser contada neste texto, exceto para dizer que, por meio da mobilização e pressão comunitárias e com a ajuda de aliados, já foram demarcadas mais de trinta terras de treze etnias diferentes da região.

De um estado de indiferença ou hostilidade, as relações entre indígenas e seringueiros se transmutaram em um reconhecimento mutuamente solidário de seus interesses comuns em garantir direitos e a proteção da floresta que forma a base do sustento de ambos.

No auge da onda de conversão de seringais em fazendas nas décadas de 1970 e 1980, os seringueiros de Brasiléia e Xapuri adotaram uma forma inédita e eficaz de enfrentamento não violento. Quando os fazendeiros apareciam para expulsar as famílias de seringueiros e começar a desmatar a floresta para pastagem, os seringueiros os confrontavam em massa para convencê-los a não prosseguir. Os peões do rancho estavam em menor número. O fato de estarem armados não era garantia de superioridade na luta e, sendo eles próprios em muitos casos ex-seringueiros, eram suscetíveis aos apelos à sua compreensão e solidariedade. O resultado foi que essas ações (chamadas de “empates”) muitas vezes dificultavam o desmatamento e o preparo da terra para receber o gado. Alguns dos primeiros investidores empresariais desistiram nesse estágio, para reduzir suas perdas ou seus riscos reputacionais. No entanto, isso significava que eles eram frequentemente substituídos por fazendeiros independentes ainda menos escrupulosos. Foi nessa crescente atmosfera de tensão que a violência se acentuou. Em 1980, o presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Brasiléia, o seringueiro Wilson Pinheiro, foi assassinado por ordem de um fazendeiro.



HÉLIO MELO EM UMA TOYOTA  
RETORNANDO DE BOCA DO ACRE  
PARA RIO BRANCO.

O movimento de resistência seringueiro e a campanha pela proteção da floresta amazônica tiveram trajetórias convergentes. Em 1985, seringueiros do Acre, com a ajuda de aliados, organizaram o primeiro encontro nacional de seringueiros. Realizado em Brasília, foi um acontecimento de abrir os olhos. Centenas de representantes de todos os cantos da região amazônica chegaram a Brasília depois de passar dias e, em alguns casos, uma semana ou mais viajando a pé, de barco e de ônibus para chegar ao encontro. A reunião estabeleceu uma nova organização — o Conselho Nacional dos Seringueiros (renomeado, a partir de 2009, como Conselho Nacional das Populações Extrativistas) — e endossou o conceito de reserva extrativista. Hélio Melo participou, vendendo seus quadros e tocando suas músicas. O cartaz do encontro usou uma de suas pinturas.

Nos anos seguintes, foi construída uma aliança entre os seringueiros do Acre, sobretudo por meio do sindicato dos trabalhadores rurais de Xapuri, e organizações ambientais no Brasil e no exterior, principalmente nos Estados Unidos, em campanha contra o desmatamento da Amazônia. Essa aliança concentrou-se especialmente no empréstimo concedido ao governo brasileiro pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento para pavimentar o trecho final da rodovia do centro-oeste, entre Porto Velho, capital de Rondônia, e o Acre. À luz da experiência de um empréstimo anterior, destinado à pavimentação do trecho da rodovia de Cuiabá a Porto Velho, que resultou em uma onda de desmatamento e migração descontrolados, o novo empréstimo incluiu salvaguardas rígidas de proteção ambiental e dos povos indígenas. Ficava cada vez mais claro que nem o governo federal nem os governos estaduais envolvidos tinham intenção, capacidade ou vontade de cumprir o contrato de empréstimo. O presidente do sindicato de Xapuri, o seringueiro Chico Mendes, passou a ser o porta-voz das reivindicações para que o banco suspendesse o desembolso do empréstimo até que as salvaguardas fossem respeitadas. Diante das avaliações de descumprimento proporcionadas por essa inédita ligação direta entre Xapuri e Washington, o empréstimo foi suspenso. De repente, as apostas aumentaram quando os governos estadual e federal foram forçados a considerar as implicações do poder das redes de cidadãos internacionais. Da mesma forma, os ativistas ambientalistas foram obrigados a reconhecer que, dadas as circunstâncias certas, os trabalhadores que fazem uso econômico da floresta não apenas têm um interesse semelhante ou maior que o deles em conservar os recursos florestais, mas também podem ser os melhores guardiões da biodiversidade florestal. Os sindicalistas foram forçados a admitir que, além das questões de terra e direitos trabalhistas, proteger e melhorar os direitos e meios de vida dos trabalhadores deveria incluir a luta pela proteção ambiental. Essa união de atores, preocupações e campanhas anteriormente distintas, que teve no Acre um de seus primeiros palcos, teve consequências no Brasil e no mundo e colocou o movimento dos seringueiros no centro do conceito de socioambientalismo.

Em 1988, Chico Mendes foi assassinado por fazendeiros, assim como acontecera com Wilson Pinheiro oito anos antes. Chico Mendes não foi o primeiro ativista seringueiro a ser assassinado em Xapuri naquele ano e, na data em que foi morto, pouco antes do Natal, ele se tornou o nonagésimo trabalhador rural a ser assassinado no Brasil naquele ano. Atordoado pela tempestade

internacional de condenações que se seguiu, o governo brasileiro reestruturou as agências ambientais federais e adotou o conceito de reserva extrativista que, com o tempo, foi aplicado não apenas aos seringueiros, mas a outras categorias de coletores e colhedores de recursos naturais. Para melhorar suas credenciais ambientais internacionais, o Brasil também se ofereceu para sediar a Cúpula da Terra das Nações Unidas (a ECO-92) em 1992.

Seu Hélio estava envolvido nisso tudo. Como a maioria dos rio-branquenses da época, ele acompanhou o desenrolar dos acontecimentos à medida que eles eram discutidos nos locais de trabalho, nos lares e na vida social e cultural de Rio Branco. Aceitou se candidatar ao cargo de vereador de Rio Branco pelo Partido dos Trabalhadores nas eleições municipais de 1988, mas não foi eleito. Ele tinha um emprego de vigia noturno, seu tempo livre era dedicado à sua arte, e ele não era mais seringueiro, então não estava necessariamente envolvido de forma direta no dia a dia do movimento dos seringueiros. Mas, consolidada sua reputação de artista local, participou dos círculos de jornalistas, pesquisadores, agentes culturais e outros artistas que formavam uma retaguarda urbana para os acontecimentos do interior. O seringal foi o seu mundo e continua a ser o motor fundamental da sua arte.

Hélio Melo viveu os primeiros anos de um governo estadual que pretendia incorporar os ideais dos seringueiros e buscava implantar um novo modelo de desenvolvimento adequado às realidades socioambientais de um estado amazônico. A gestão denominou-se o Governo da Floresta e seu modelo de desenvolvimento foi chamado de Florestania. O governo tomou a arte de seu Hélio como emblema da Florestania, publicando novas tiragens de seus livros e utilizando seus desenhos para ilustrar suas publicações. Ao inaugurar um centro de artes cívicas próximo ao palácio do governador, no centro da cidade, o governo batizou-o de Memorial dos Autonomistas, em reconhecimento à campanha pela soberania do estado; o auditório do centro recebeu o nome de Theatro Hélio Melo. O uso da forma “theatro” é uma evocação ao período do Estado Independente do Acre e à campanha dos autonomistas. É também uma evocação adequada de Hélio Melo, pois em muitos aspectos ele encarnou os modos de uma época anterior: cortês, reservado, mas sociável, autodepreciativo e irônico, ao mesmo passo que confiante em sua mirada através dos grandes óculos empoleirados na ponta do nariz. Ele conhecia o seringal—que era o seu mundo, e ele sabia o seu valor. Sua missão era registrá-lo e mostrar ao mundo sua importância.



**Barracão:** armazém e escritório do seringueiro, estoca a borracha coletada do seringueiro para posterior embarque, e recebe e armazena mercadorias comerciais para venda ao seringueiro.

**Cativo:** seringueiro sujeito às práticas trabalhistas restritivas impostas pelo seringalista (cf. liberto).

**Catraia/catraeiro:** pequena embarcação de passageiros, canoa/barqueiro.

**Colocação:** área do seringal ocupada por um seringueiro, compreendendo a casa, estradas associadas e defumador, abrangendo possivelmente várias centenas de hectares e relativamente isolada das colocações vizinhas; derivado da palavra “colocar” — ou seja, onde um seringueiro foi colocado pelo seringalista.

**Defumador** Fumeiro, estrutura onde o seringueiro defuma a coleta diária de látex líquido para formar uma bola sólida (a “péla”) para que ela seja entregue ao barracão

**Empate:** impasse ou confronto pacífico entre seringueiros e trabalhadores contratados por um fazendeiro para derrubar a floresta com o objetivo de criar pasto.

**Estrada:** trilha sinuosa que conecta de 100 a 150 seringueiras na mata começando e terminando na casa do seringueiro. Um seringueiro normalmente tem três estradas, trabalha uma por dia, em rodízio, fazendo dois circuitos por dia—o primeiro para sangrar cada árvore e o segundo para coletar o látex.

**Liberto:** o seringueiro que não está mais sujeito às práticas trabalhistas restritivas impostas pelo seringalista (cf. cativo)

**Mapinguari:** ser mítico que habita as florestas amazônicas—um ciclope humano peludo com uma boca escancarada em seu abdômen—que se parece com a preguiça terrestre gigante (*Megatherium americanum*) que foi extinta há cerca de 12.000 anos. Essa extinção coincidiu com a chegada dos primeiros humanos nas Américas e alguns sugerem que o Mapinguari seja uma memória cultural do *M. americanum*; outros defendem a sobrevivência da preguiça-gigante terrestre em refúgios florestais remotos.

**Margem:** a beira do rio, sede do seringal e local do barracão.

**Mascate:** comerciante ambulante, vendia mercadorias e comprava borracha e castanha-do-pará do seringueiro, independentemente do seringalista. Também conhecido como regatão.

**Mateiro:** funcionário do seringalista cuja tarefa é localizar seringueiras na Floresta.

**Regatão:** ver “mascate”.

**Seringal:** uma área de floresta que se estende desde a margem do rio e onde processos naturais resultaram em seringueiras que cresceram aleatoriamente e em baixas densidades, e é reivindicada (como propriedade privada, com base em título legal ou ocupação de fato) por um empresário que busca extrair látex de suas árvores e escoar a produção para exportação.

**Seringalista:** o patrão. Dependendo do seu tamanho e de como o seringal é gerido, este título pode referir-se ao proprietário final, a um operador subsidiário ou a um administrador.

**Seringueiro:** trabalhador que extrai o látex das seringueiras. Residente em colocação, sujeito às regras e procedimentos estabelecidos pelo seringalista. O seringueiro pode ser “cativo” trabalhar individualmente, ou em grupo auto-organizado (sendo, assim, “liberto”).

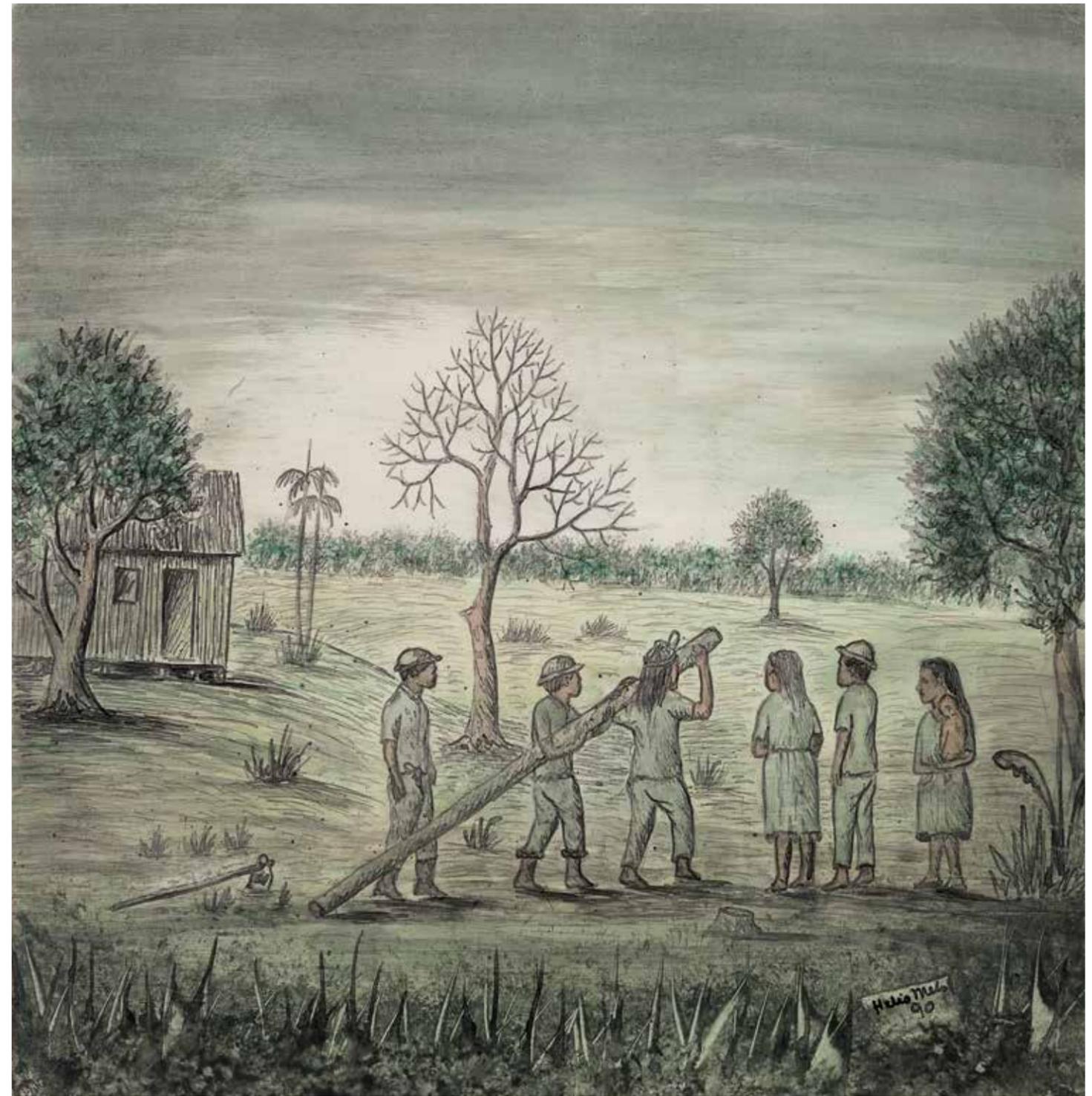
**Toqueiro:** funcionário do seringalista que abre uma trilha ligando as árvores identificadas pelo mateiro para formar uma estrada.



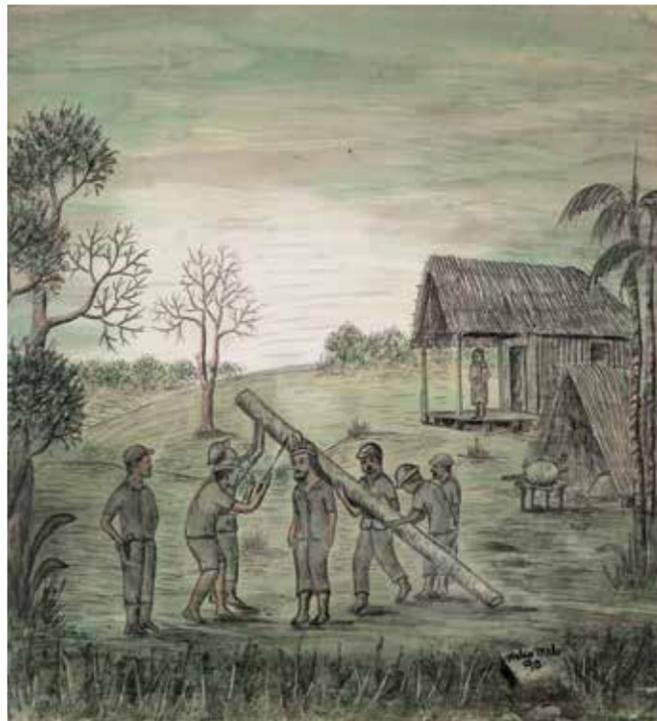
O EMPATE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



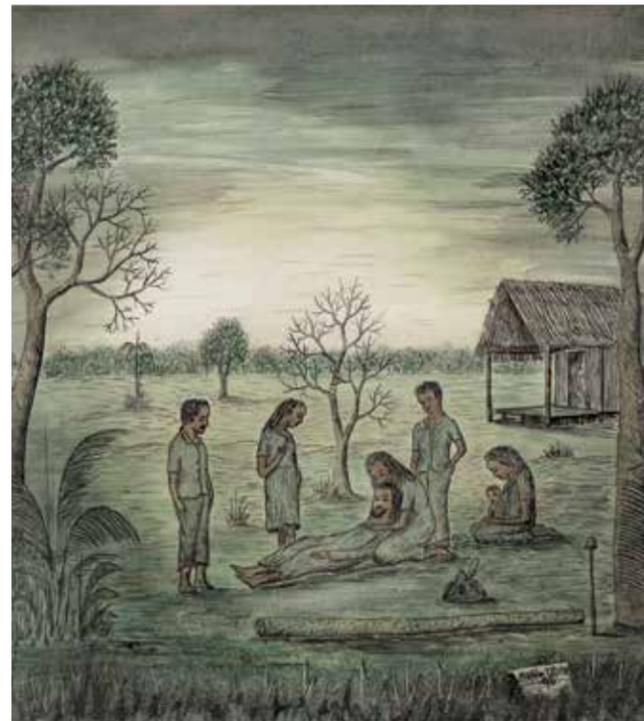
TRANSPORTANDO ENFERMO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



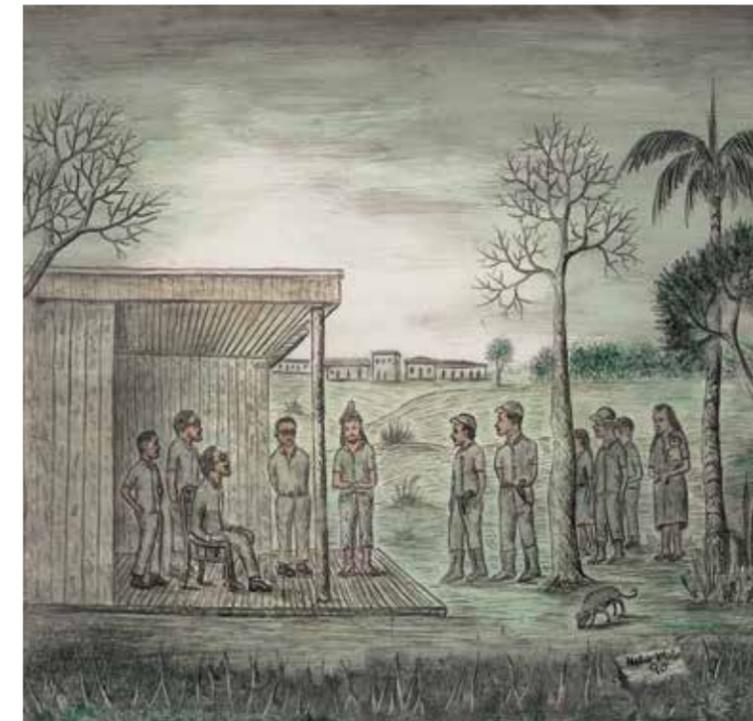
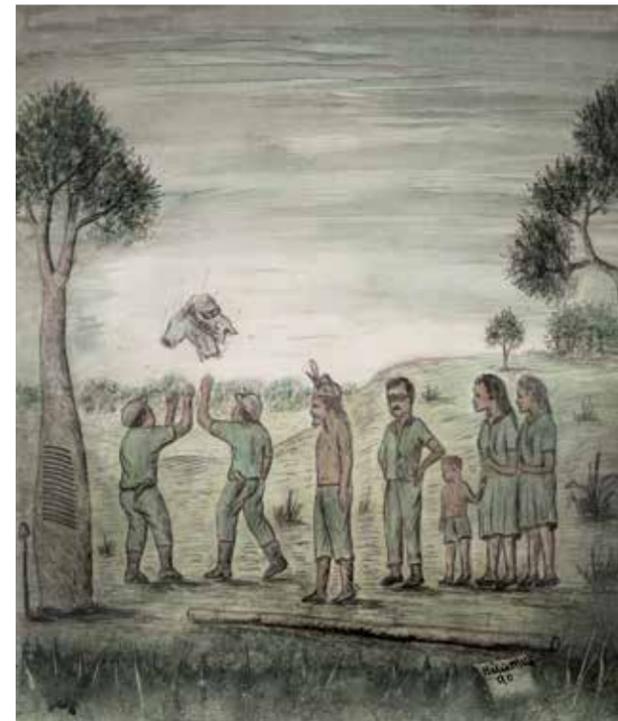
A CAMINHADA II, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



A CAMINHADA I, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

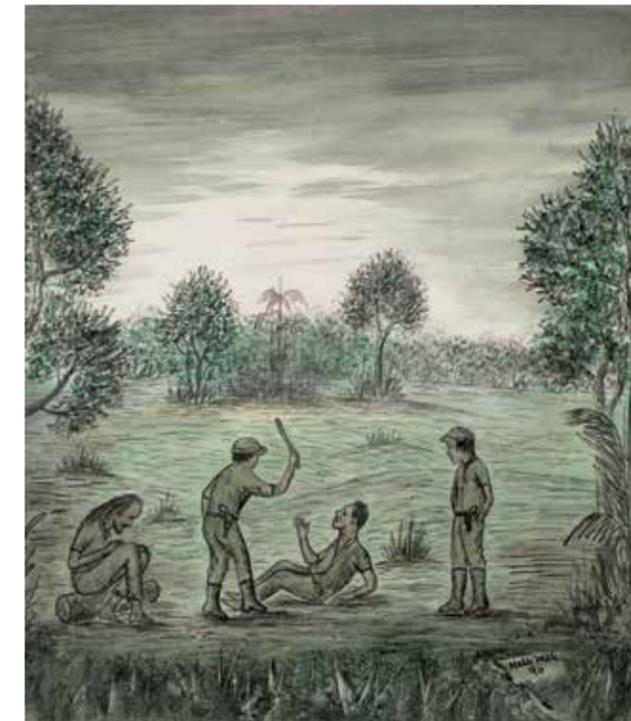
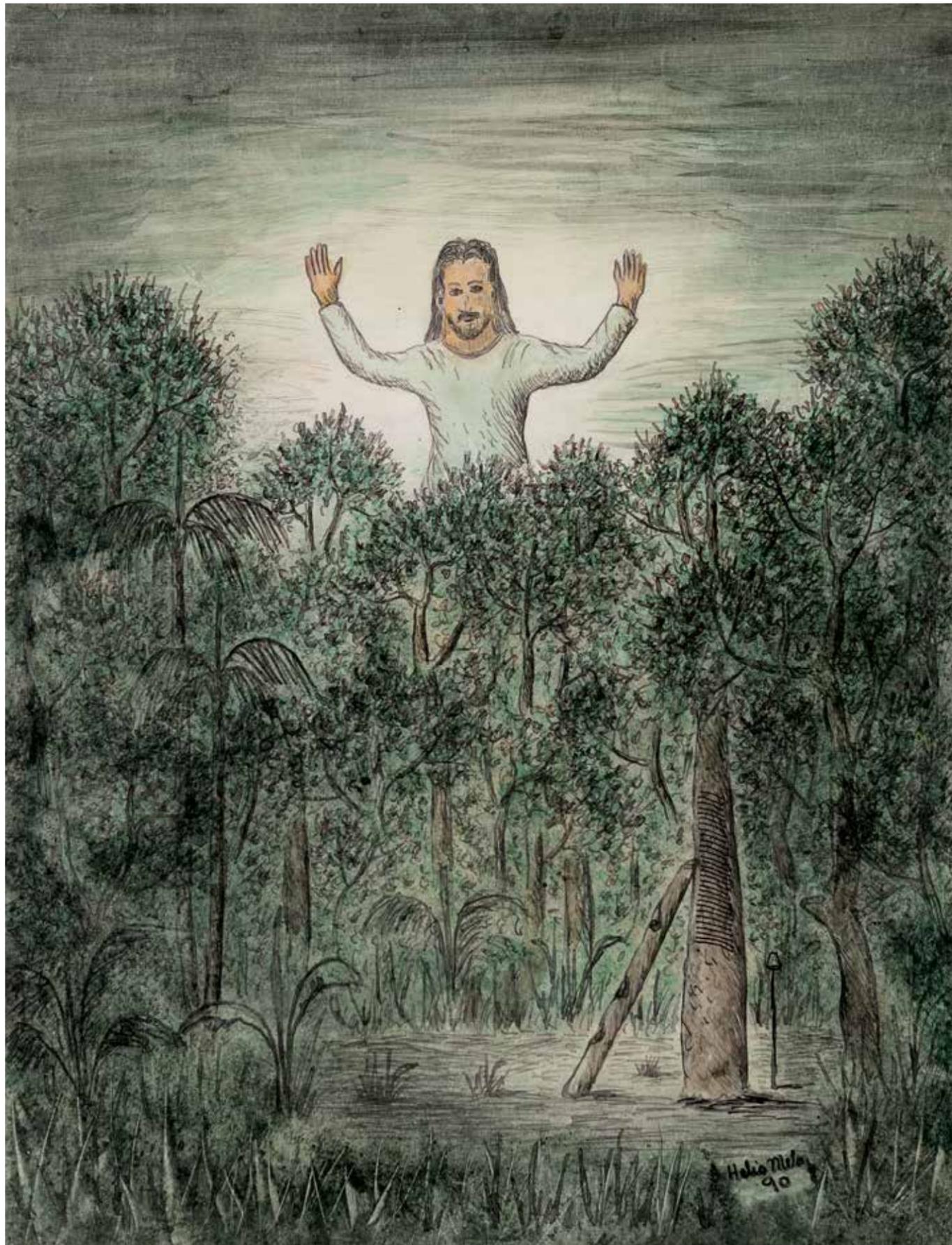


ACOLHIMENTO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



JOGO DA SORTE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

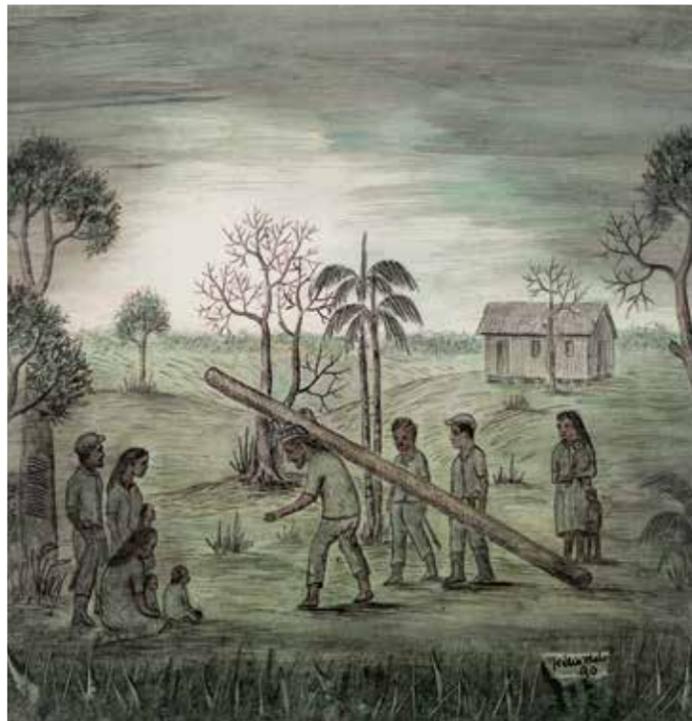
COMUNIDADE DE BASE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



A RESSURREIÇÃO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

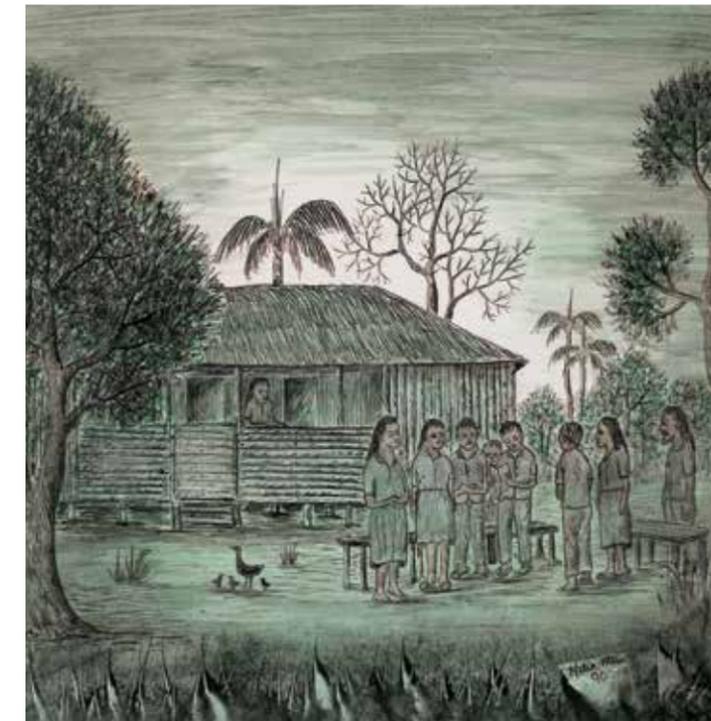
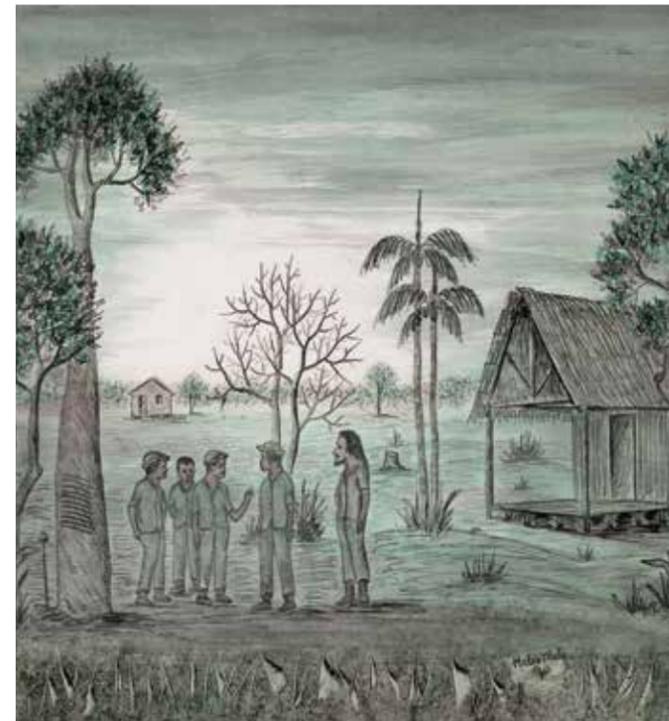
DEFUMANDO BORRACHA, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

EXPULSÃO I, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



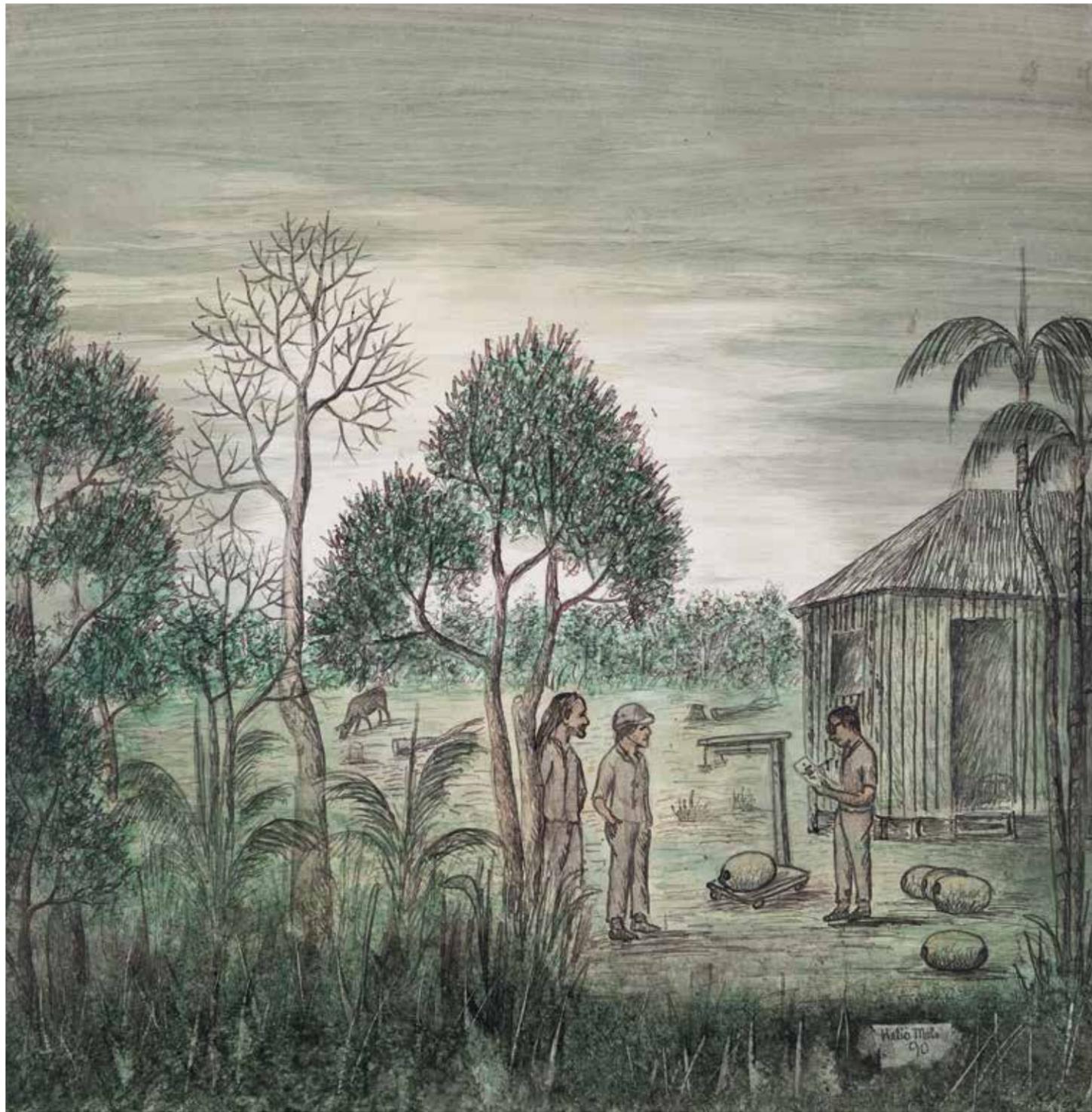
O PESO DA CRUZ, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

DESMATAMENTO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

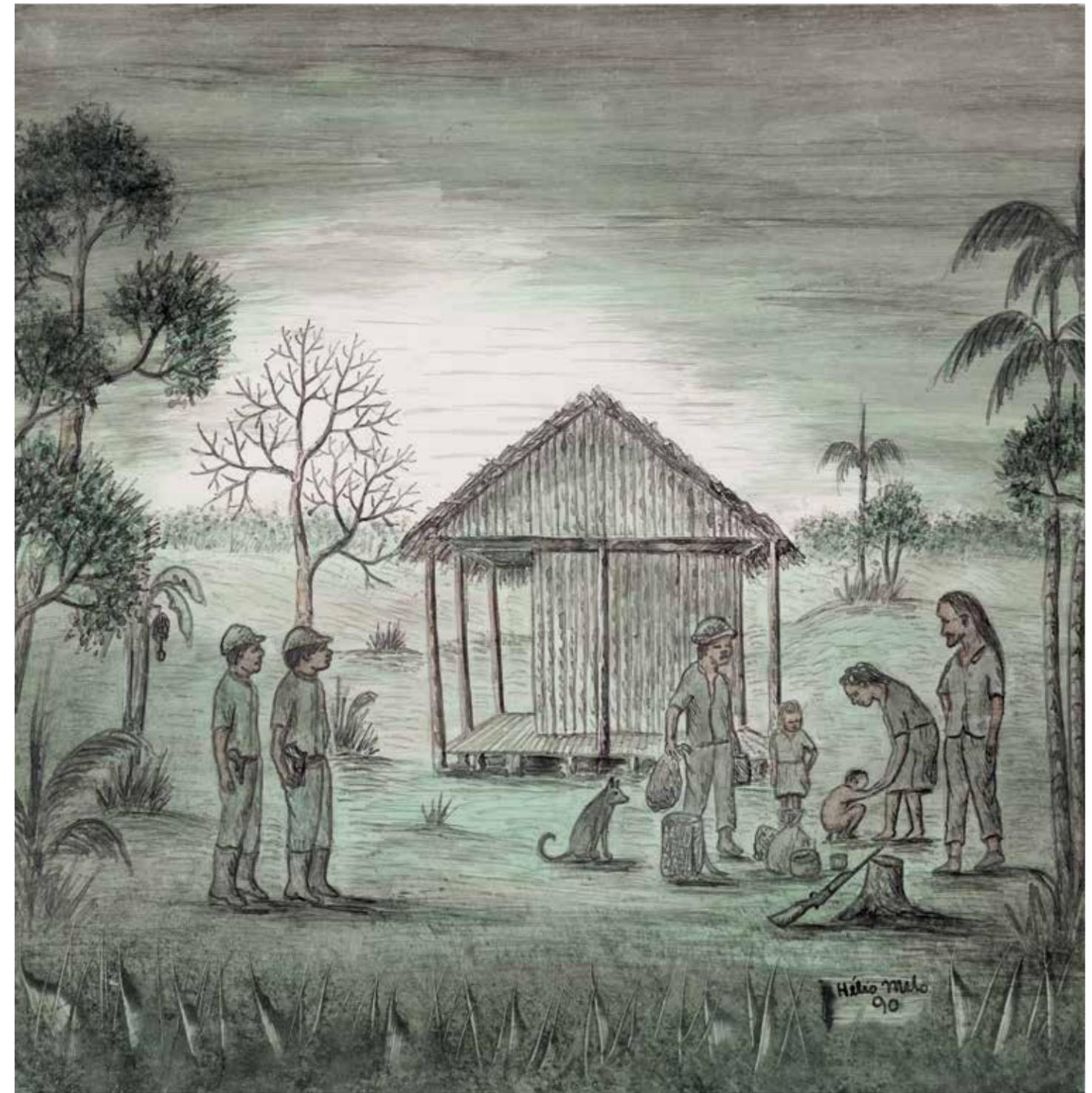


REUNIÃO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

ORAÇÃO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



VELHOS SERINGUEIROS, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



EXPULSÃO II, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



SERINGUEIRO CRUCIFICADO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



SEM TÍTULO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA



HORA DA MORTE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA

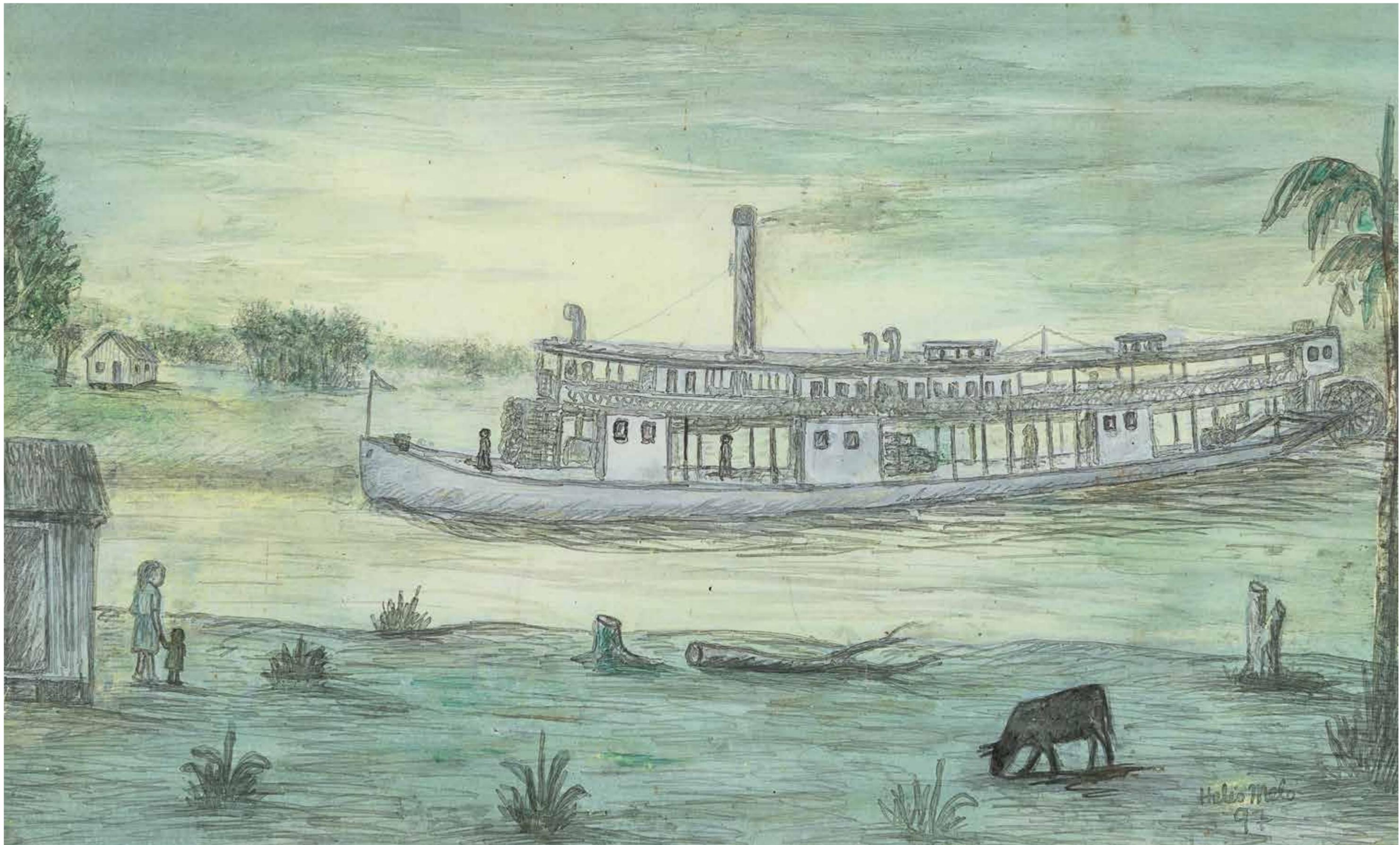


BALSA DE BORRACHA I, 1997



BALSA DE BORRACHA II, 1997





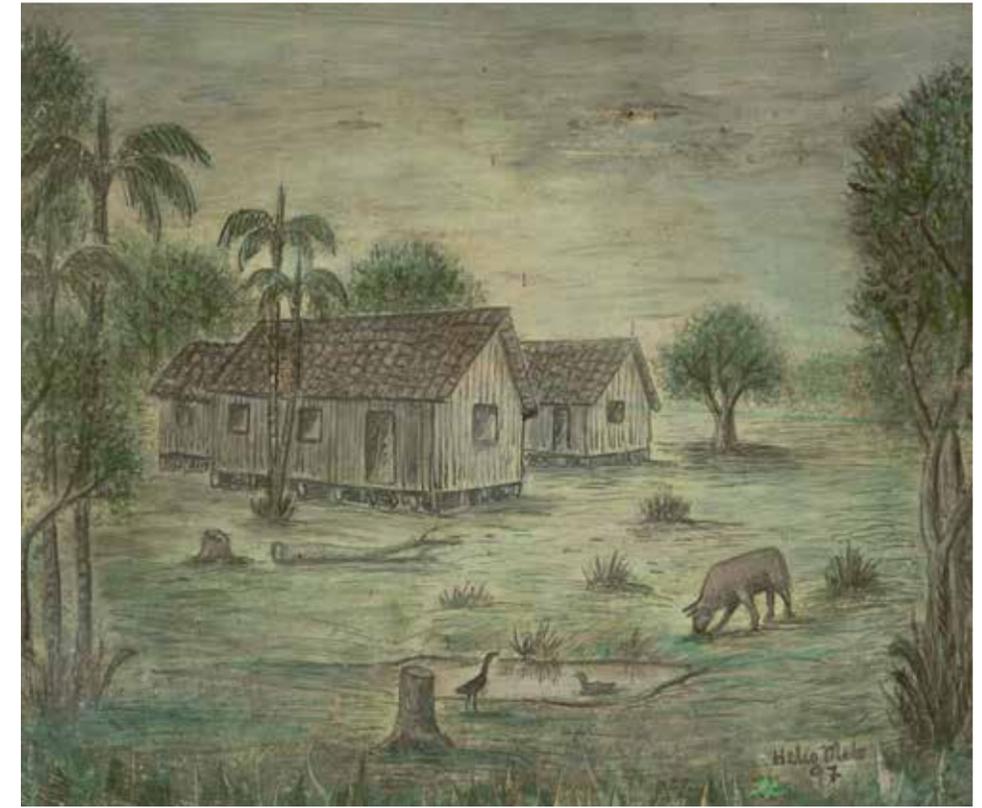
Helio Melo  
94



DEFUMANDO BORRACHA I, 1988



DEFUMANDO BORRACHA II, 1994







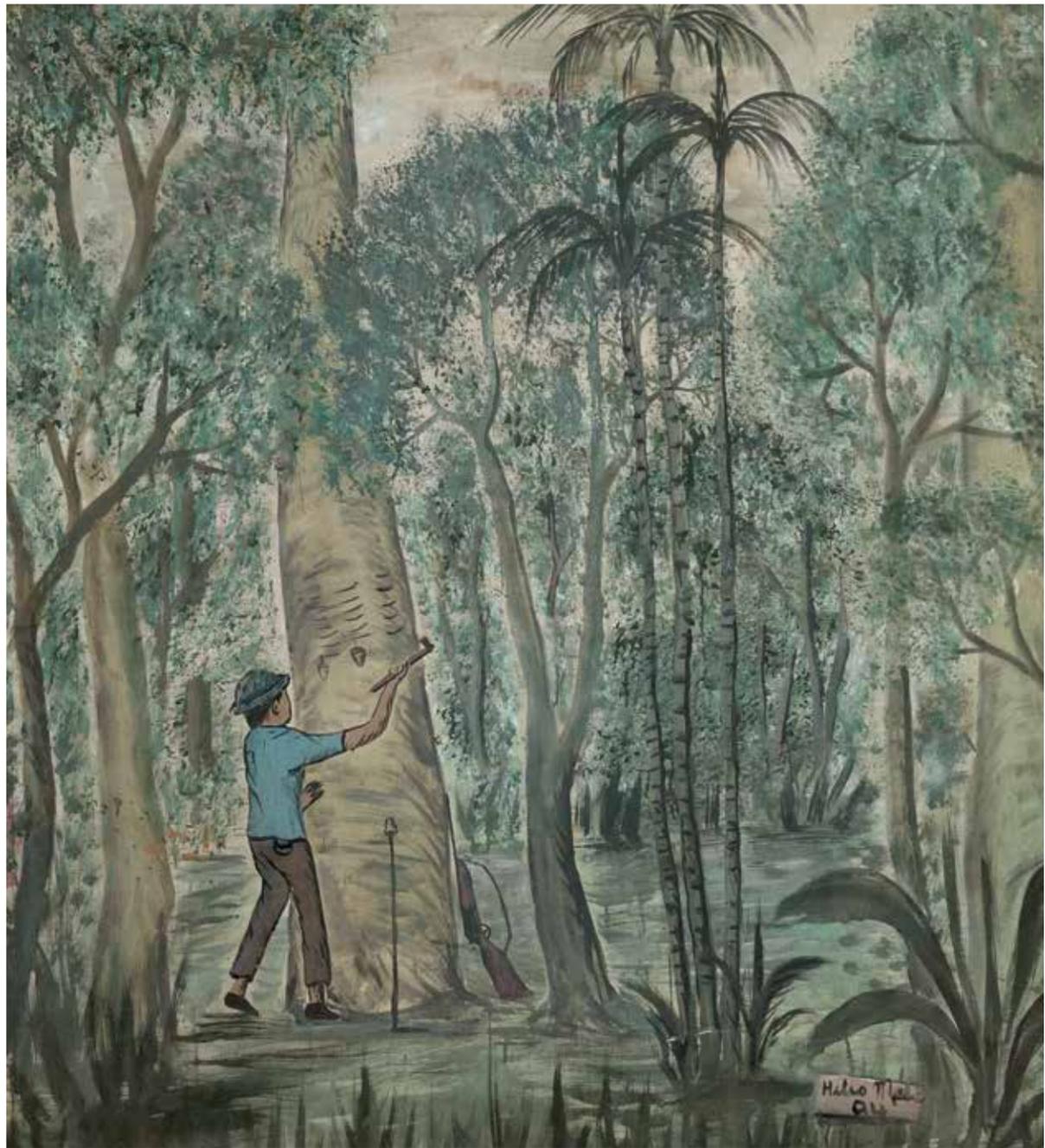
SEM TÍTULO, 1981



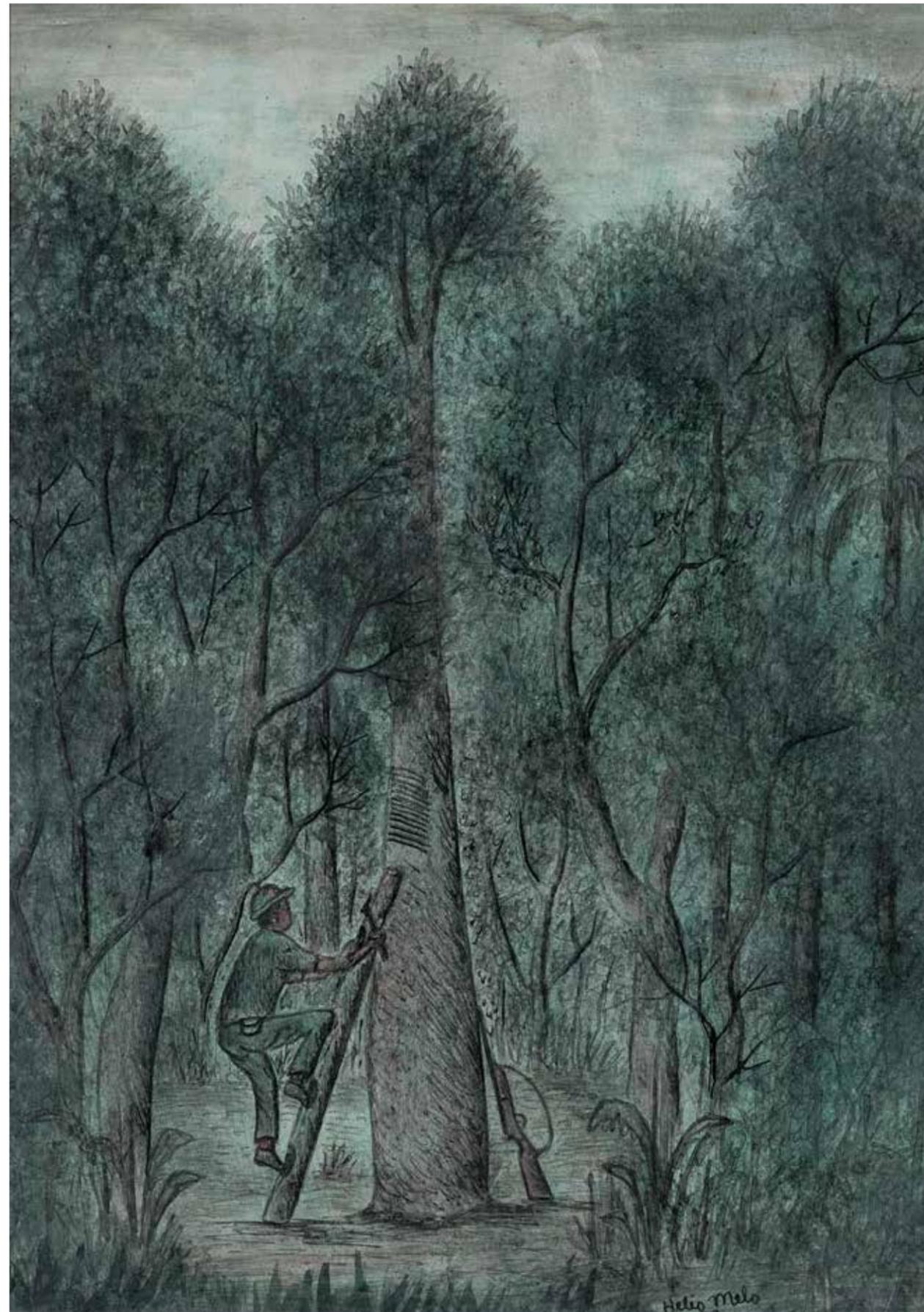
PAISAGEM AMAZÔNICA, 1994



O IGARAPÉ, 1994



CORTANDO LÁTEX, 1980



CORTANDO SERINGA NO JIRAU, DÉCADA DE 1980



COLHENDO LÁTEX II, 1995

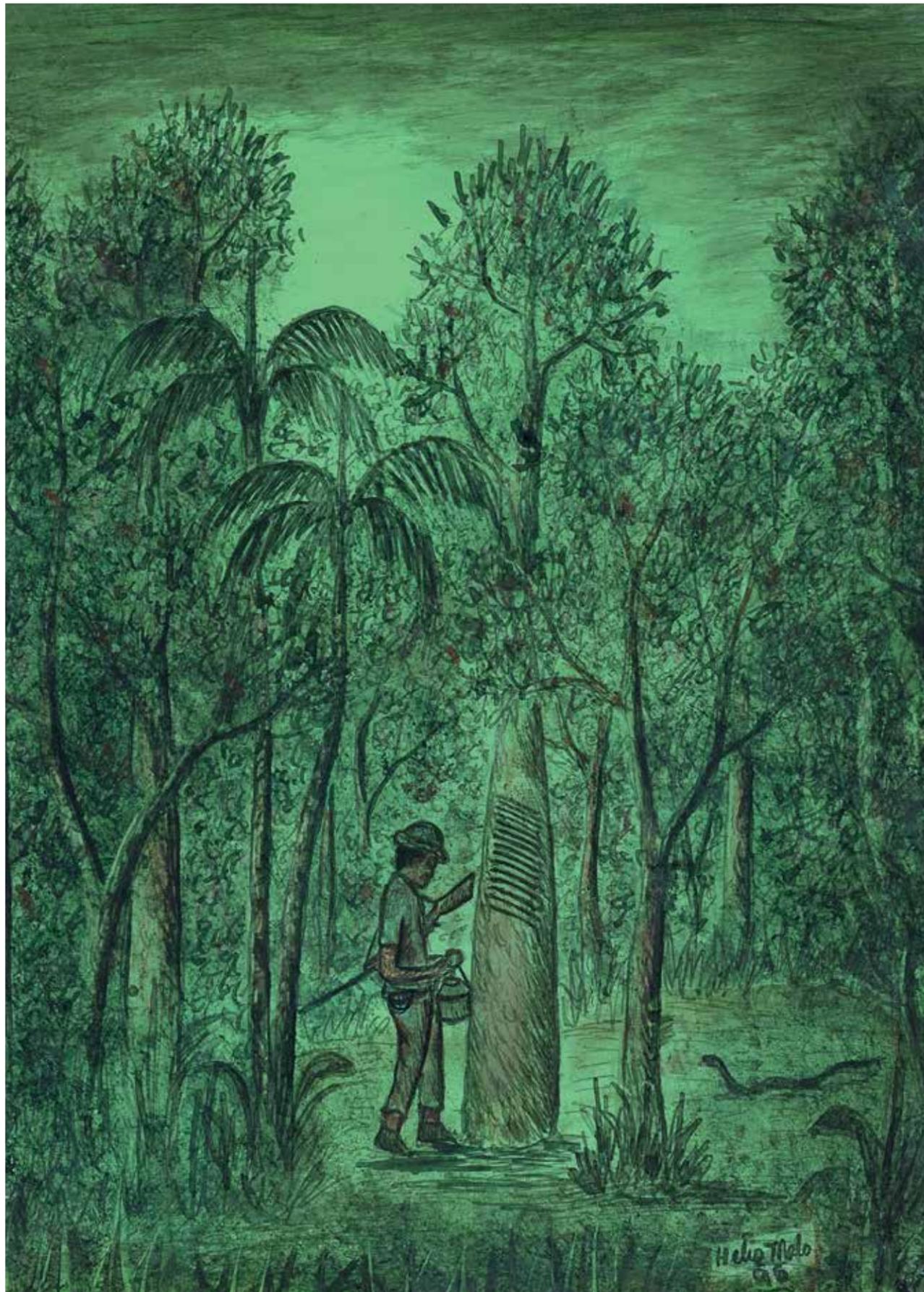


SERINGUEIRO TRANSPORTANDO BORRACHA, 1998

PRÓXIMA DUPLA:  
TEMPO DOS CORONÉIS I, 1983



Helio Melo  
1-82



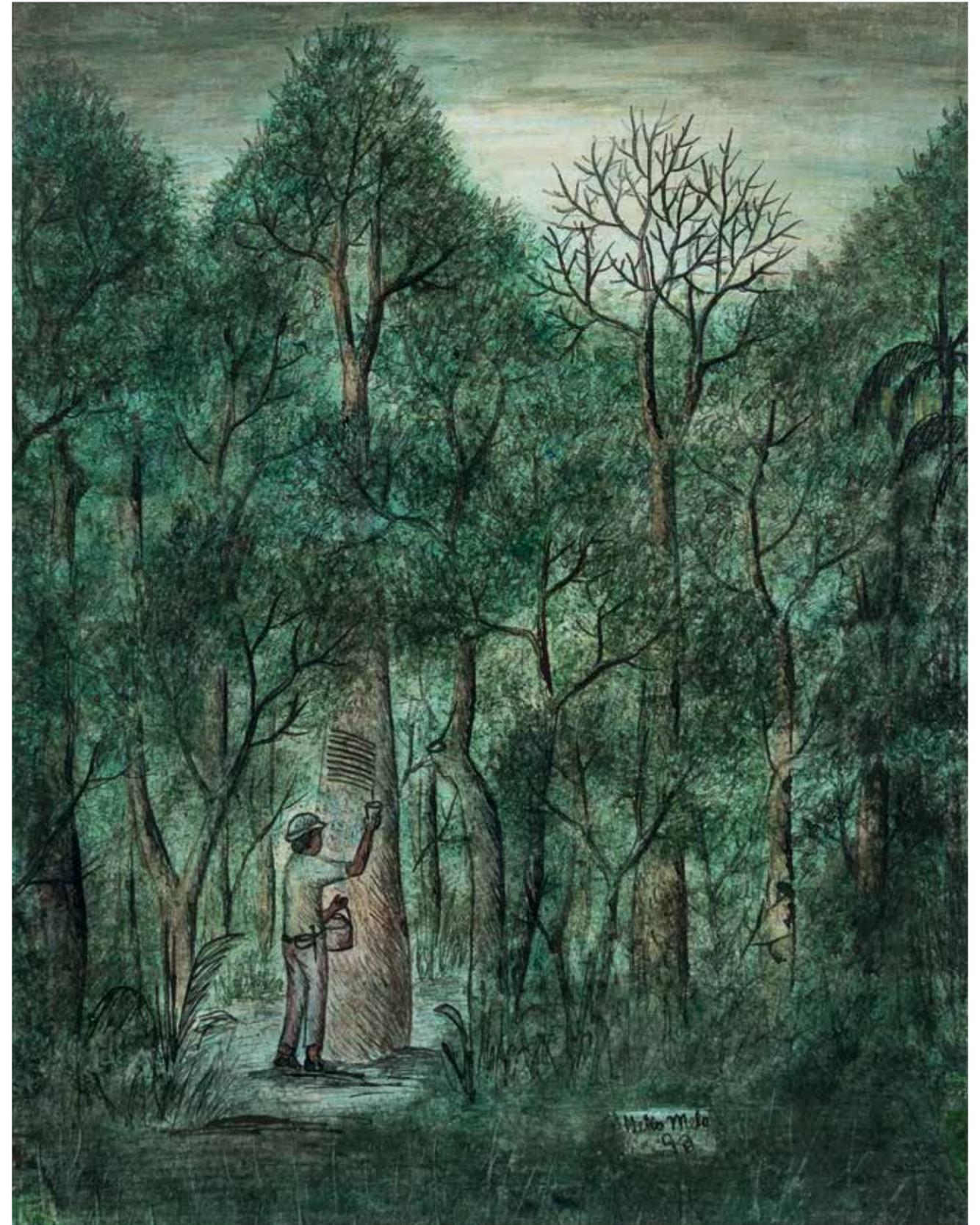
CORTANDO SERINGA, 1996

SEM TÍTULO, 1982

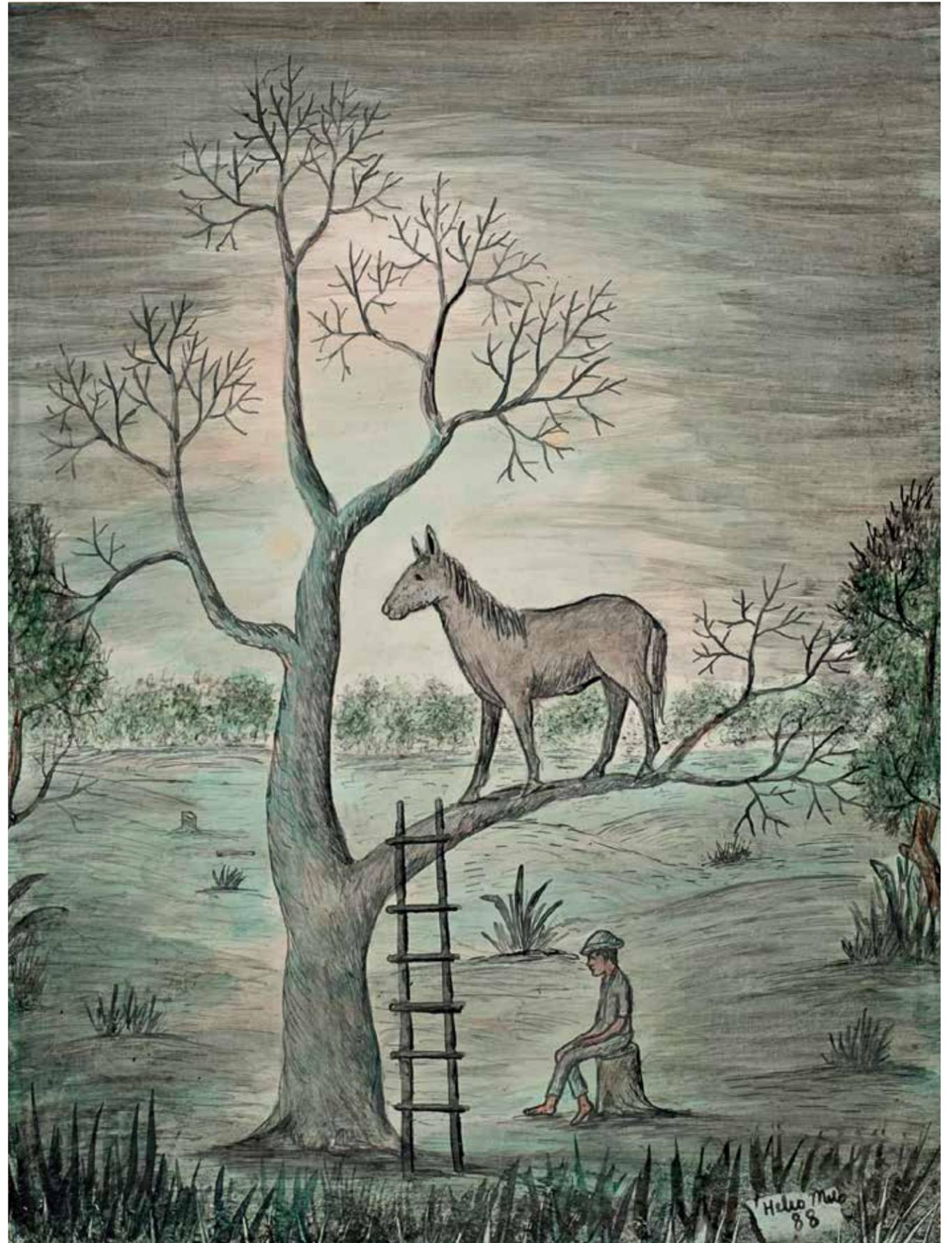


MAPA DA ESTRADA (SERINGA), 1998











Helio Melo



O MAPINGUARI, 1996

O MAPINGUARI, 1996

MAPINGUARI I, 1989





MAPINGUARI II, 1998

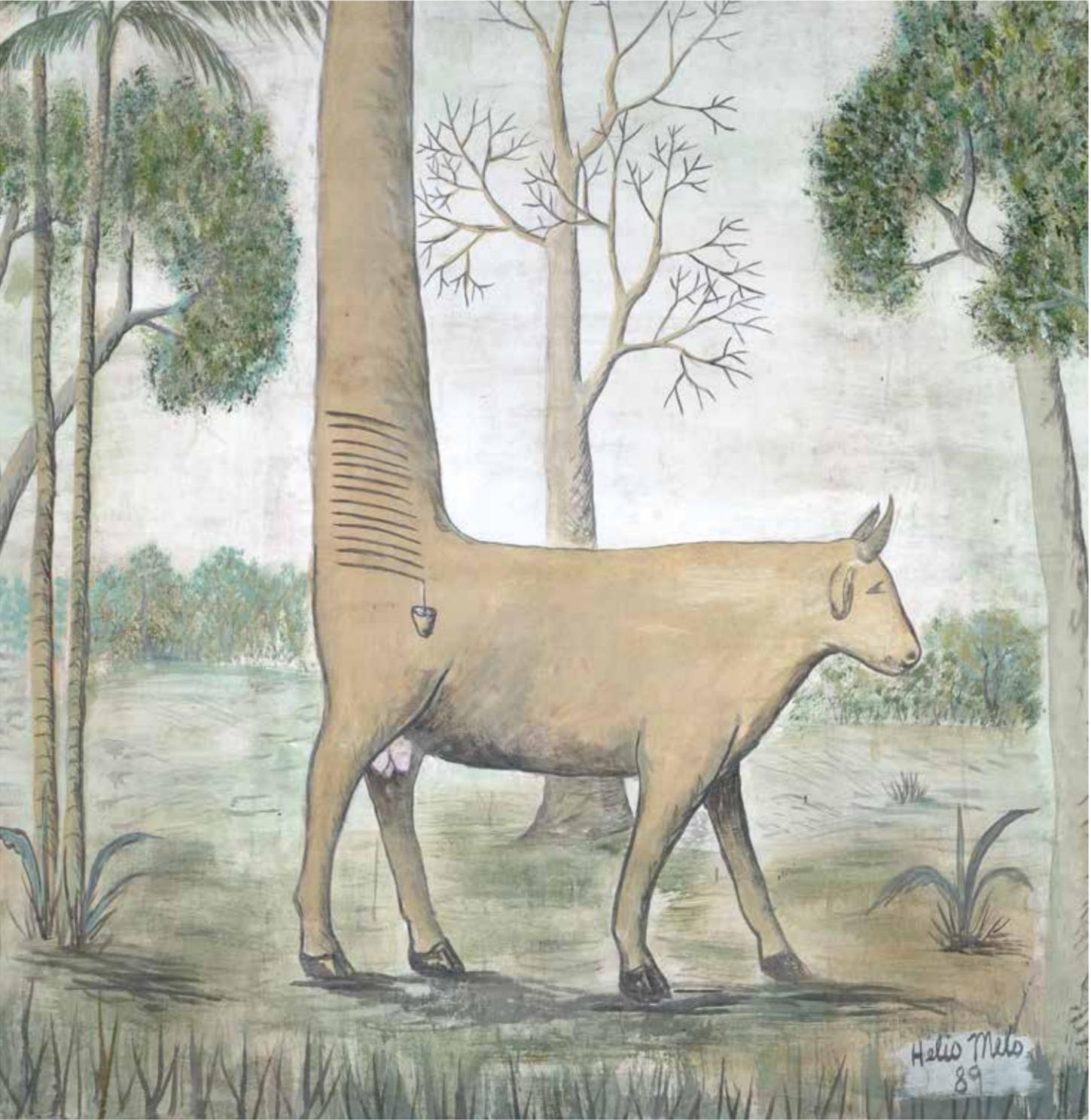


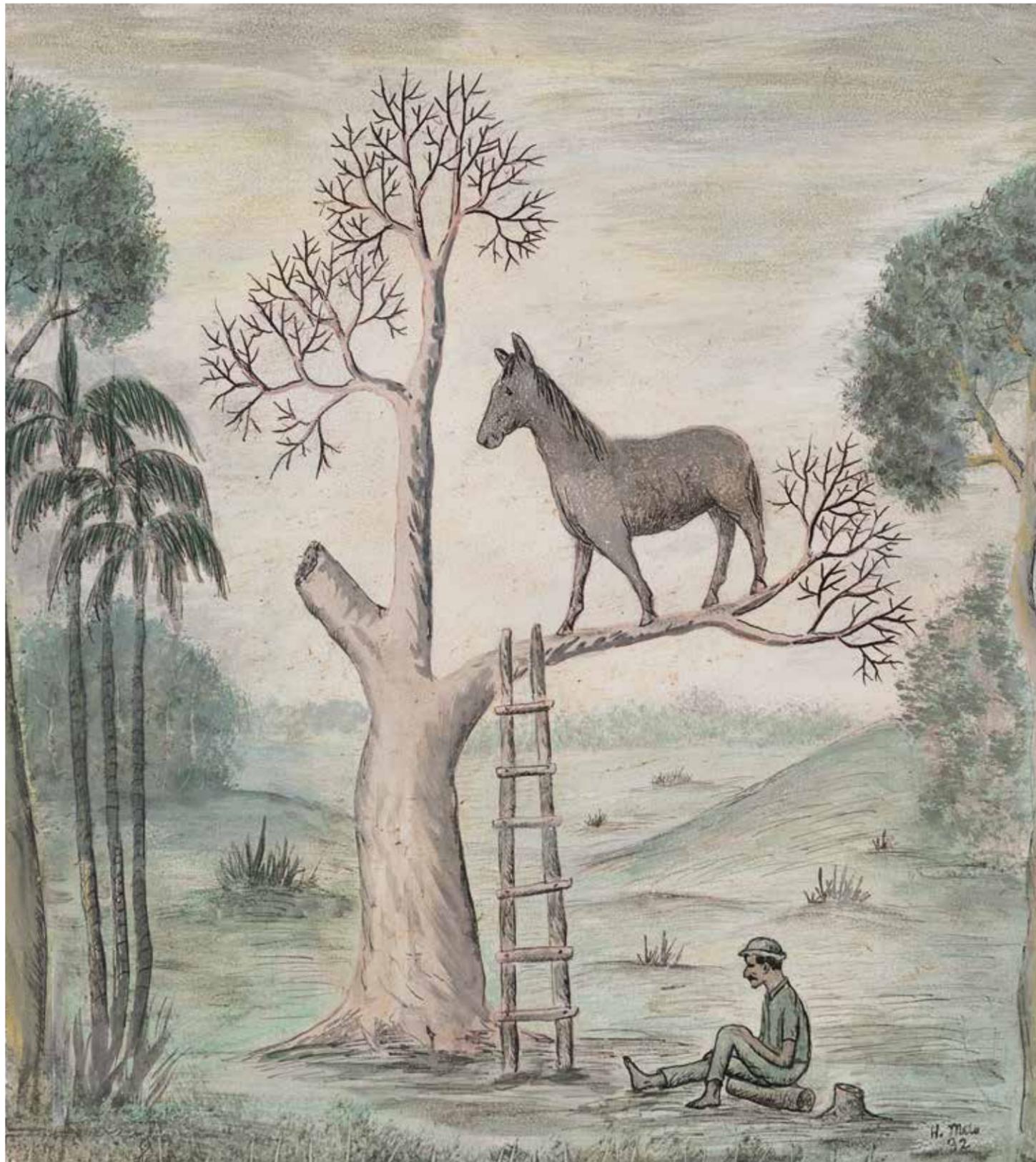
MAPINGUARI, 1995



SEM TÍTULO, 1999

SEM TÍTULO, 2000





O HOMEM E O BURRO IV, 1992



O HOMEM E O BURRO V, 1993



SEM TÍTULO, 1982





SEM TÍTULO, 1982



SEM TÍTULO, 1983



TEMPO DOS CORONÉIS IV, 1995





# O CONTEMPORÂNEO INTEMPESTIVO DE HÉLIO MELO

LISETTE LAGNADO



... a seringueira é uma árvore melindrosa e cheia de mistérios.

Hélio Melo, *História da Amazônia* (1984)



## INTRODUÇÃO

Mais de quinze anos separam a escrita do presente texto sobre o artista Hélio Melo (1926-2001) de sua participação na 27ª Bienal de São Paulo em 2006.<sup>1</sup> Analiso aqui esse processo curatorial com o intuito de explicitar como a floresta amazônica ganhou valor simbólico no Pavilhão modernista consagrado pelo nome *Ibirapuera*, “árvore apodrecida” ou “pau podre” em língua Tupi.

No âmbito daquela edição, que aboliu oficialmente as representações nacionais do regulamento da instituição, o convite ao “Seo Melo”, ex-seringueiro, também músico e contador de histórias, permitiu desafiar as partilhas políticas que norteiam o desenho de mapas, demarcação de terras, disciplinas do saber e identidades sociais. Além disso, a bienal do “Como Viver Junto”<sup>2</sup> propunha examinar a coexistência de diferentes ritmos de “contemporaneidade”, e deu atenção especial para a eclosão de iniciativas de resistência baseadas em coletivos e comunidades.<sup>3</sup>

Nesse sentido, a 27ª Bienal de São Paulo fez a opção de destacar o teor de verdade expresso na autorrepresentação de um artista autodidata que se sustentou com o trabalho extrativista em seringais. De certo modo, a figura do Hélio Melo catalisa o lento processo de aproximar o evento mais prestigiado entre os “quatrocentões” do IV Centenário do tecido pluriétnico da sociedade brasileira — subverter a centralidade de São Paulo e abraçar a diversidade cultural do país. Levar a “experiência acreana” no bojo de uma bienal de arte que estava rompendo com a lógica das “representações nacionais” reforçou a vontade de desvincular-se da trajetória de uma mostra, de aspirações moldadas pelo modelo da Biennale di Venezia, “inteiramente dirigida para o visitante educado, culto e sofisticado”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> A curadora-geral da 27ª Bienal de São Paulo (2006) Lisette Lagnado montou sua equipe com Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez, e Jochen Volz (curador convidado).

<sup>2</sup> Título emprestado de um seminário de Roland Barthes. *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaire au Collège de France, 1976-1977*, Claude Coste (dir.), Paris: Seuil, IMEC, 2002, p. 36: “De qui suis-je le contemporain? Avec qui est-ce que je vis? Le calendrier ne répond pas bien. [...] On débouchera peut-être sur ce paradoxe: un rapport insoupçonné entre le contemporain et l’intempestif[...]”.

<sup>3</sup> Entre os coletivos, cabe mencionar: Eloísa Cartonera, Maria Galindo (Mujeres Creando), JAMAC (Jardim Miriam Arte Clube), Long March Project, PAGES, Tadej Pogacar (DASPU), Taller Popular de Serigrafia e Paula Trope com os “meninos do Morrinho”.

<sup>4</sup> Cf. Barbara Weinstein, *A cor da Modernidade. A branquitude e a formação da identidade paulista*. São Paulo: Edusp, 2022.

Ao estado do Acre foi atribuída função estratégica de revisão crítica da modernidade brasileira no escopo pedagógico de uma exposição internacional. Desde sua inauguração em 1951, teve seus rumos traçados pelo crítico Lourival Gomes Machado e reafirmados a cada nova edição: “colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do mundo, ao mesmo tempo em que, para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial”.<sup>5</sup> Inútil frisar que a própria fundação do Acre ressalta a artificialidade e arbitrariedade das fronteiras geográficas, tendo em vista que o território foi anexado ao Brasil em 1903, após conflitos com o Peru e a Bolívia. Ainda assim, como esquivar-se das formas europeizantes, ou seja, como trabalhar com uma realidade distante sem emular a posição de superioridade dos viajantes dos séculos 18 e 19?

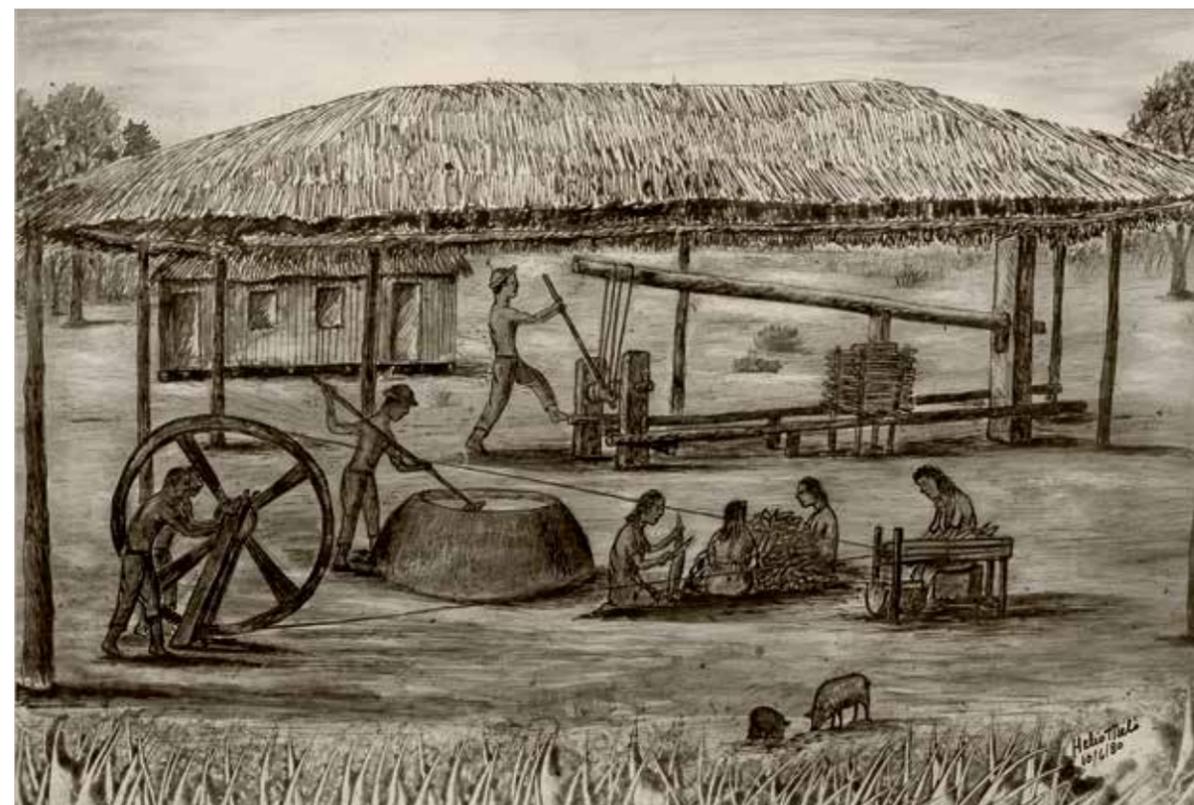
Desde 2006, multiplicaram-se documentários e dissertações sobre Hélio Melo, evocando os dados biográficos de praxe, a saber: uma existência móvel permeada de deslocamentos com a família entre os estados do Amazonas e do Acre de acordo com pequenos empregos aqui e acolá para garantir o ganha-pão. A fortuna crítica dessa produção de desenhos e pinturas se defronta sempre com a contextualização dos três ciclos de extração da história da (propaganda da) borracha no Brasil. Não tenciono realizar um estudo sociológico, que atravessaria o final do século 19, e narraria a saga de tragédias envolvendo a migração de uma mão de obra nordestina fugindo das secas, a construção da estrada de ferro (abandonada) Madeira-Mamoré conhecida como a Ferrovia do Diabo, os interesses norte-americanos na Segunda Guerra Mundial e a perda da posição do Brasil para a Ásia no mercado internacional. Como escreveu José Roca, “a árvore de Hélio é, portanto, um mapa; mas é também uma crônica.”<sup>6</sup>

Decerto, a partir dos anos 1970, o artista fez da devastação da mata original e de seus biomas o principal assunto de uma obra cujo itinerário cruza camadas de memória que invocam os povos da floresta, principalmente a figura do ambientalista Chico Mendes, líder assassinado em 1988. É possível encontrar um repertório de textos e imagens no *website* baseado na dissertação do professor Rossini de Araujo Castro, dando ênfase à sua luta ambiental e ao combate contra o capital estrangeiro que dizimou as populações indígenas.<sup>7</sup> A pintura *O Homem e o Cavalo* (1996) opera como uma espécie de alegoria da penetração do agronegócio na Amazônia, descontrolado inquietante que o artista denunciou em suas pequenas cartilhas educativas publicadas nos anos 1980. A devastação não é de hoje, mas intensificou-se drasticamente, estimulada no Congresso Nacional pela “Bancada BBB” (bala, boi e Bíblia), bancada representada por negócios armamentistas, ruralistas e evangélicos, por conta de infratores ambientais, sobretudo de madeireiros e mineiros.

5 Cf. Lourival Gomes Machado, *Apresentação*, 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

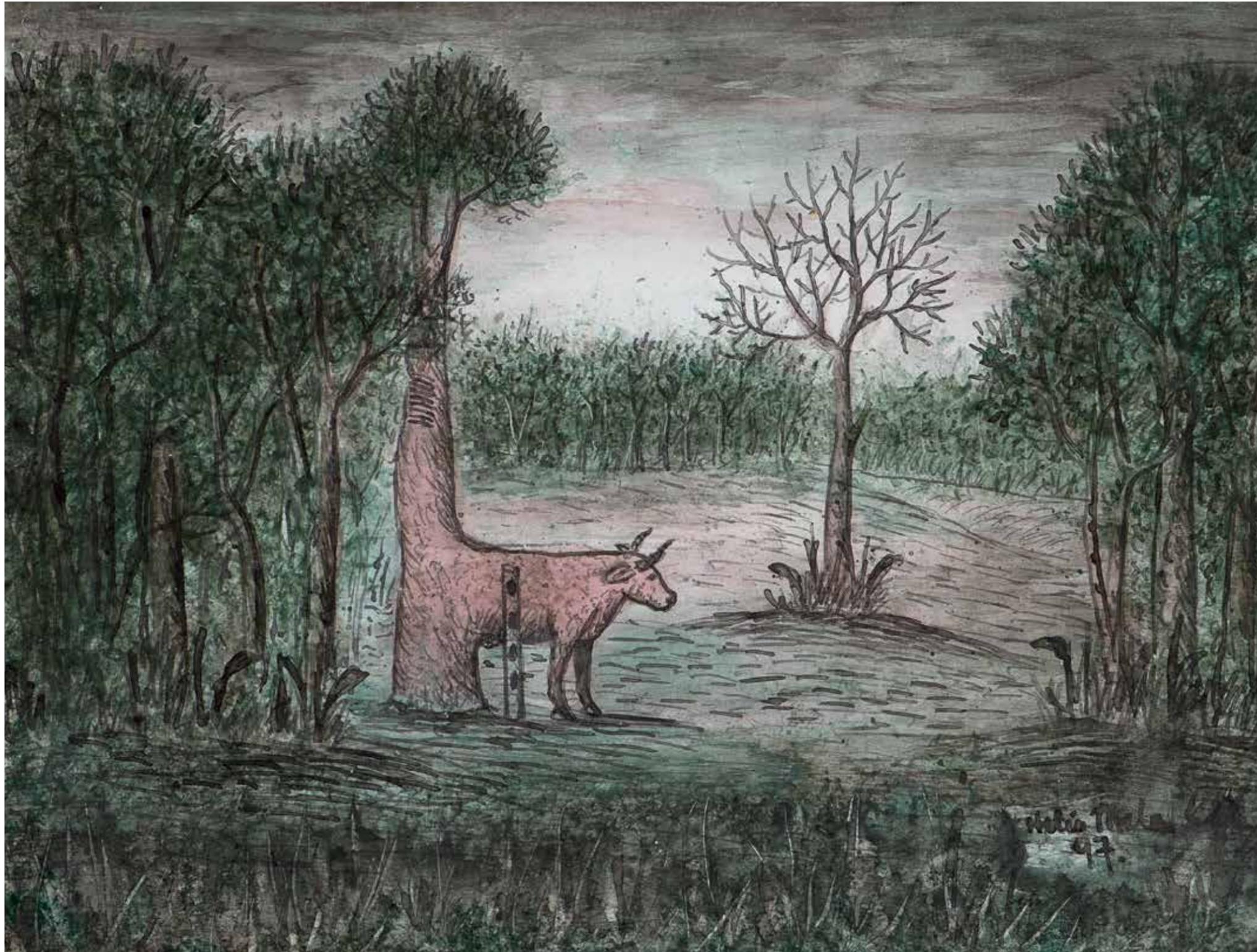
6 Cf. Lisette Lagnado e Adriano Pedrosa (ed.), *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto* (catálogo). São Paulo: Fundação Bienal, 2008.

7 “Resistência armada e estratégias pacificadoras no repertório telúrico do artista da floresta Hélio Melo”, disponível em <<https://rossini-castro.github.io/Mapinguari/hma.html>> Último acesso em 09/01/2023.



SEM TÍTULO, 1980

SEM TÍTULO, 1980



Bem antes de surgir o conceito de “ponto de não retorno”,<sup>8</sup> a pintura de Melo entrega uma antevisão da crise climática planetária.

Como remover a Bienal de São Paulo de sua histórica condição subalterna, dependente do envio de artistas decididos unilateralmente em serviços culturais de embaixadas dos países mais ricos? E o que oferecer no lugar?

De janeiro a dezembro de 2006, em paralelo à realização da mostra expositiva, um ciclo de seminários temáticos<sup>9</sup> promoveu debates com o público acerca do significado do “além da arte”.

O último seminário da 27ª Bienal levantou discussões acerca do extrativismo e da biodiversidade, dos conflitos de terra, das políticas públicas de contato e decisão de “isolar-se”, do diálogo entre a ciência dos brancos e os povos sem escrita. Com mediação do cocurador José Roca, contou com a participação de seis palestrantes: David Harvey, Francisco Foot Hardman, José Carlos Meirelles, Manuela Carneiro da Cunha, Marina Silva e Thierry de Duve. O artista Jimmie Durham, que havia lançado um apelo para boicotar esta edição da Bienal, aceitou e declinou na última hora.<sup>10</sup>

Sob a perspectiva atual, a ausência de pessoas indígenas nas três mesas constitui uma falta inadmissível, sintoma do problema, que ainda vigora, no campo da representatividade, do desrespeito histórico às populações originárias. Via de regra, sujeitos brancos se autoinvestem da missão de “dar visibilidade” às injustiças sociais que incidem sobre comunidades vulneráveis e marginalizadas, sem interpelar o monopólio de sua própria fala — mudança que levou inclusive o povo Cherokee a contestar a suposta legitimidade de Durham. É verdade, contudo, que a reflexão teórica da “transmodernidade decolonial”<sup>11</sup> já ensaiava alguns passos em direção à autorrepresentação. No Brasil, o projeto coletivo “Vídeo nas aldeias”, trabalho pioneiro do ativista e documentarista franco-brasileiro Vincent Carelli abriu, desde 1986, possibilidades inéditas para cineastas indígenas tomarem a câmera em suas mãos e produzirem *suas próprias* imagens. Uma simples operação como esta, gesto que parece trivial, de consequências monumentais, consegue deslocar a produção audiovisual da esfera paternalista do filme etnográfico.

8 Expressão de autoria do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas para designar o momento em que a mudança climática não poderá mais ser revertida.

9 A 27ª Bienal de São Paulo organizou seis seminários temáticos: Marcel Broodthaers, Arquitetura, Reconstrução, Vida Coletiva, Trocas e Acre.

10 Cf. Maíra das Neves, “Jimmie Durham e a estranha normalidade brasileira”. In: *Masp Afterall*, 2020, disponível em <<https://afterall.org/article/jimmie-durham-and-the-strange-brazilian-normalcy>>. Último acesso em 09/01/2021.

11 O manifesto “Decolonial Aesthetics”, assinado por vári\*s pensador\*s, dentre el\*s Alanna Lockward e Walter Mignolo, é de 2011. Disponível em <<https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics>>. Último acesso em 09/01/2023.

Oiticica visava definir uma linha de frente brasileira. Sua obra *Tropicália*, que alimentou depois o movimento tropicalista, sintetizou essa busca na *Nova Objetividade Brasileira*, mostra que reuniu, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, trinta e cinco artistas engajados na ampla discussão do colonialismo cultural. Estamos em 1967, em plena ditadura militar e o episódio irá marcar a história. Nos parece digno de nota que a censura que baixou foi institucional (e não militar, por exemplo), ou seja, de natureza classista e racista: os integrantes da Mangueira, foram impedidos de entrar no Museu e tiveram de desfilarem no aterro do Flamengo, ou seja, fora da exposição. Borrarr as fronteiras entre a “alta cultura” e as manifestações populares já não era uma performance artística, mas uma infiltração da comunidade do morro no recinto protegido do Museu. De todo modo, importa identificar que Oiticica efetua um abalo radical das estruturas puras (“a pureza é um mito”, verso-lema de *Tropicália*), levando ao paroxismo a crise das categorias estéticas kantianas. Nessa operação, o artista inscreve tanto o desejo como o fazer dentro de um compromisso maior que chama de “ético”, porque implica o outro para além da recepção passiva da obra.<sup>15</sup> De forma bem resumida, disto trata o Ambiental.

Como seria então invocar o sopro vital da “Manifestação ambiental” e testar proposições vivenciais extraídas de um programa artístico de inspiração construtiva? O que aconteceria se esse *corpus* de ideias fosse testado na escala de uma das mais relevantes bienais do hemisfério Sul?

Em suas anotações, Oiticica deixou a promessa de redigir<sup>16</sup> a “teoria do parangolé” (1964), ambiciosa estratégia de repensar as relações entre arte e sociedade. Com o objetivo de elaborar uma crítica à transformação do objeto artístico em mercadoria, era preciso, segundo afirma, dar “um adeus ao esteticismo”, sair dos recintos elitistas e institucionais, e ter um olhar engajado na vida que pulsa fora dos espaços privilegiados, na periferia e “nas quebradas”, algo que somente manifestações populares conseguem proporcionar porque mobilizam simultaneamente sentidos poéticos e lúdicos inerentes à participação coletiva. Diversamente, até então, no âmbito acadêmico, a pauta da crítica da cultura como mercadoria recebia influxos da *Teoria estética* (1970), livro póstumo de Theodor Adorno e incontornável cânone para os estudos marxistas.

15 Encontramos, contudo, afinidades dessa subjetividade artístico-política na reflexão de Félix Guattari em *As três ecologias* (1989).

16 Uma “teoria do parangolé” nunca foi redigida como tal.

## 1. O “PROGRAMA AMBIENTAL” DE HÉLIO OITICICA NA 27ª BIENAL DE SÃO PAULO

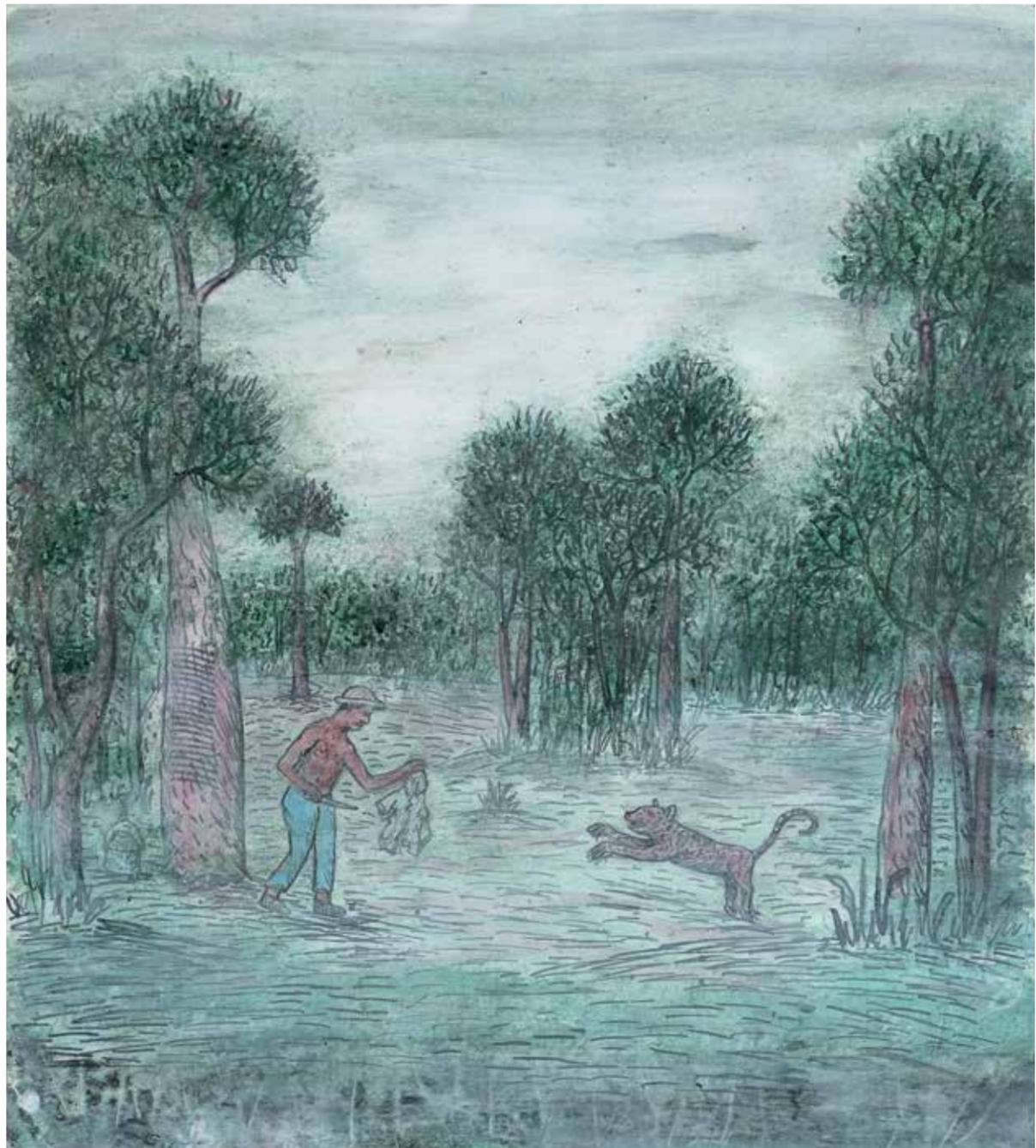
A 27ª Bienal desenvolveu um tom especulativo a partir do “Programa ambiental” de Hélio Oiticica (1937-1980), texto de 1966 que desempenhou a função de dar à mostra seu tônus conceitual. Várias esferas de ação foram articuladas com o tempo presente, reconhecendo nas formulações desse artista o calibre indispensável para a emancipação de um evento artístico ainda preso a um complexo de inferioridade intelectual.<sup>12</sup> Apesar de trazer uma ressonância ecológica, o termo “ambiental” que vem qualificar seu “projeto e programa” não apresenta qualquer orientação nesse caminho. A tradução por “*environmental*” prega peças perversas ao confundir o artista com a tendência estadunidense da Land Art dos anos 1960 e 1970.<sup>13</sup> É necessário recordar que as determinações de Oiticica para o Ambiental excedem o campo estritamente estético. Para usar suas palavras: “Há atualmente no Brasil a necessidade da tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade essa que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo [...]”<sup>14</sup>

12 Essa análise foi defendida por Paulo Herkenhoff ao fazer o balanço dos dez anos da chamada “Bienal da Antropofagia”. Cf. *marcelina*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, ano 1, nº 1, São Paulo, 2008. Disponível em <[https://desarquivo.org/sites/default/files/marcelina\\_01.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/marcelina_01.pdf)>. Último acesso em 09/01/2023.

13 Cf. Zizette Lagnado Dwek, “Hélio Oiticica: o mapa do Programa ambiental” (v. 1) e “Glossário do Programa ambiental de Hélio Oiticica”. Tese de doutoramento. Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2003. Inédito.

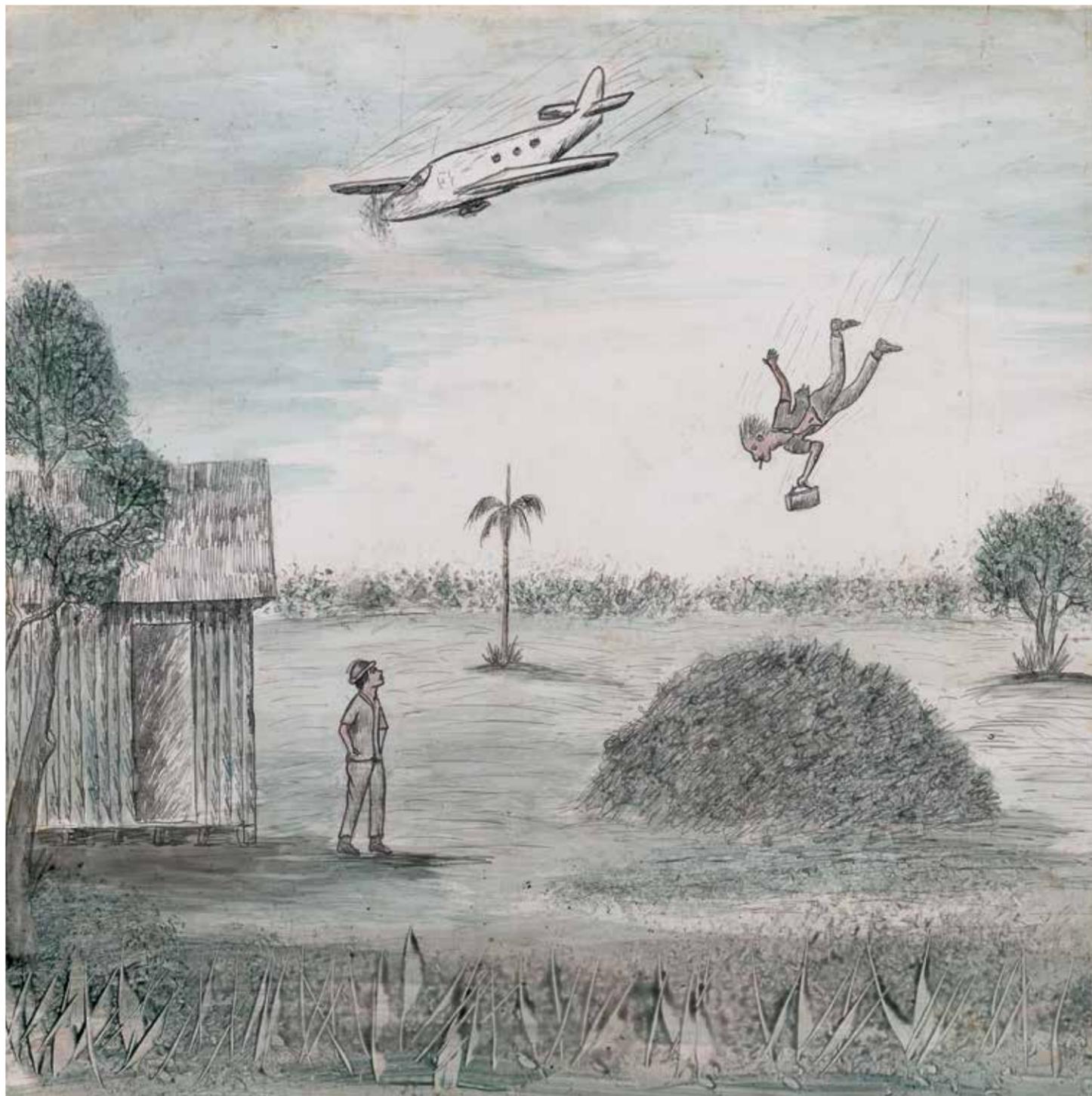
14 Cf. Hélio Oiticica, *Esquema Geral da Nova Objetividade*, 1967.





SEM TÍTULO, S.D.



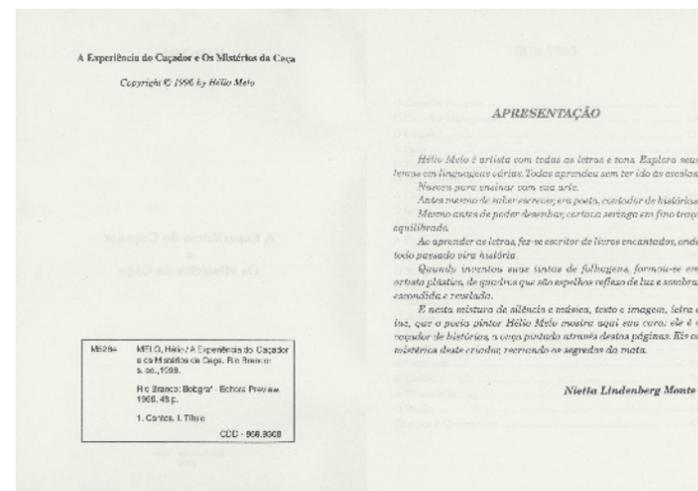
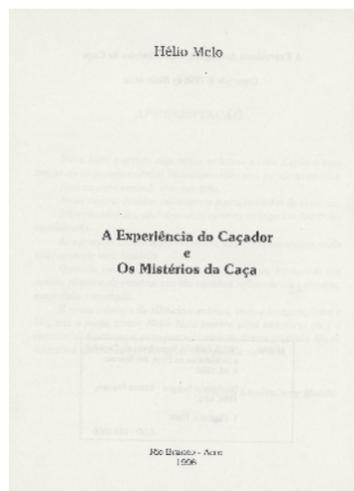


## 2. HÉLIO, CONTADOR DE HISTÓRIAS

Endosso o já dito por muitos autores, Hélio Melo era um mitólogo. A coleta de memórias ancestrais, somada à defesa ecológica da “mãe terra”, evidenciam um interesse por um patrimônio tanto material como imaterial. Seu legado é visual, mas essencialmente iluminado pela capacidade da tradição oral engendrar visões e aparições. Malcontente de fixar seu traço nas crostas das árvores e manusear tintas fabricadas para uso próprio, o artista procurou capturar as lendas que circulavam entre os povos que habitam a floresta. “Capturar”, exatamente no sentido familiar ao caçador que precisa imobilizar sua presa se quiser extrair dela um sustento e, no caso do narrador, uma verdade. Há um tempero na oralidade transcrita desses livretos semelhantes aos cordéis, entre a crítica e um humor, que vem de longe, de tempos anteriores a qualquer inscrição. O sustento, a economia de subsistência, regula a caça para evitar a extinção dos animais. Até mesmo matar sua caça requer um ensinamento ético, um código legado de geração a geração que protege a integridade dos seres vivos. Pois “nem todo dia é dia de caça”, conforme orienta: “O velho falou: — Meu filho, se você tiver que matar a caça, que seja a curso e não de tocaia. Faz um grande mal matar caça que vem com fome à procura de alimento.” Então, não há lugar para traições e covardias. Em outras palavras: a posição de vulnerabilidade exige compostura e respeito à dignidade alheia.

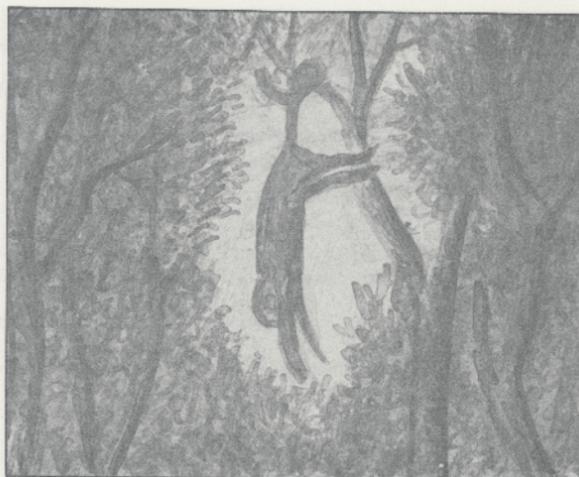
Contrariamente à roupagem moralista das fábulas que recebemos de Esopo e La Fontaine, o mesmo não se repete em *Os mistérios da caça* (1985) e *A experiência do caçador* (1996), livretos que reúnem homenagens aos animais da selva. Frutos de paciência e observação assídua, são registros documentais que descrevem bichos raros como a Tiranaboia, Borboleta que pode ser venenosa, alguns estratégias da Paca ou da Cutia<sup>17</sup> para escapar do caçador, a agressividade dos Queixadas (Porcos selvagens) que andam em bandos cada vez mais reduzidos, a enigmática intolerância do Cachorro à carne do Tatu e até superstições (“Dizem que quando se mata um Tatu canastra, dentro de poucos dias morre uma pessoa da família”).

17 Seguimos aqui a recomendação de Hélio Melo de escrever o nome dos animais com letra maiúscula.



**SUMÁRIO**

O Ousador Pateteira .....	9
O Caçador Marupiana .....	10
O Caçador .....	11
A Pena .....	13
O Tatu .....	14
O Tatu Canastrão .....	14
A Coruja .....	19
O Quati .....	21
A Onça .....	22
O Queimado .....	26
O Macaco .....	30
O Tamanduá Bandeira .....	32
O Mico-leão .....	35
O Mico-leão Amarelo .....	36
A Lontra .....	37
A Capivara .....	38
O Cairara .....	40
A Tiranabola .....	42
O Veadinho .....	44
Campos e Queimadas .....	45



### O MACACO

Existem várias espécies de Macacos, a saber: o Prego, o Cairara, o de Cheiro, o Preto, o Barrigudo, o Sonhim, o da Noite, o Guariba, o Paruacú, o Taboca e outros.

Quando criados em casa, os mais peraltas são os Macacos Prego, o Cairara e o de Cheiro.

Na mata, eles não se misturam. Vivem cada um no seu bando. Quando encontram alimentos, espalham-se e cada qual que faça por si. Nessa hora, em que estão pegando orango, tem um Macaco escalado para proteger o bando e, quando alguém se aproxima, ele dá o sinal e a macacada dá no pé. Também acontece de o caçador atirar em um bando sem o vigia ter alertado a turma. Então o vigia vai sofrer, pois os seus companheiros metem-lhe peia, para que tenha mais atenção no serviço.

Se o Macaco for baleado, ele procura mastigar folhas das árvores e colar em cima do ferimento.

Interessante: o Macaco preto e o Barrigudo, quando avistam o caçador sobre as árvores mais altas e de lá jogam reboladas com pedaços



de paus para afugentá-los.

Esses tipos de Macacos têm o rabo bem comprido.

Quando vai dar um salto distante, o rabo já vai na frente. Caso eles não alcancem o lugar onde desejam ir, não há perigo de cair, porque o rabo em qualquer galho se segura. De maneira que suas caldas são para eles seu melhor pára-quadras. A Macaca, quando está de Macaquinho, às vezes o tira das costas e deixa em um lugar bem seguro. Depois ela sobe para os galhos finos em busca de frutos. Isso nos dá a impressão de que ela não leva o filho devido aos galhos finos serem fechados de folhas e talvez corre o risco do Macaquinho de soltar de suas costas. Assim, são estas e outras coisas que um Macaco imita o ser humano. Exemplo: o homem quebra o ouriço de castanha com terçado e o Macaco quebra com pancadas nas sacopembas.

Dos animais criados na floresta, o Macaco parece ser o mais inteligente, não deveria ser perseguido pelo homem.

O Macaco pequeno pouco sofre perseguição, mas o grande, ou seja, o Macaco Prego, o Preto e outros. São procurados na mira do caçador.



### O TAMANDUÁ BANDEIRA

Chama-se Tamanduá Bandeira, porque sua calda parece com uma bandeira. Ela é grande e quando vem chuva ela joga por cima de seu corpo para não se molhar. As vezes, o caçador por brincadeira, corta uma palha de uricuri, balança perto do Tamanduá e o mesmo, pensando ser chuva, se cobre com a calda. Esta também serve para proteger o filhote que o Tamanduá Bandeira carrega nas costas, até que ele possa caminhar sozinho.

O Tamanduá se alimenta de formigas. Onde encontra um Cupim, ele põe a língua e quando está cheia de formiga ele engole.

Um caçador conta que certa vez encontrou um Tamanduá abraçado com uma Onça, os dois estavam mortos.

Ele é assim: quando abraça, dá o primeiro arrocho para segurar. Dentro de alguns segundos, ele dá o outro que mata. No terceiro ele une unha com unha e depois não pode tirar.

É importante falar do Tamanduá Bandeira, porque nem todo mundo conhece seus mistérios. O Tamanduá Bandeira não procura briga,



mas exige muito respeito. Se ele for atravessar uma estrada, quem estiver em sua frente que se arrede, porque ele não torce caminho pra ninguém.

O Tamanduá é um animal de muita resistência. No entanto seu lugar mortal é no focinho. Neste local, qualquer pancadinha, com um pedaço de pau, o mata na hora. O que mais impressiona, diz o caçador é que não se conhece o macho do Tamanduá Bandeira.

Houve um certo seringalista que fez uma proposta aos seringueiros: quem matasse um Tamanduá Bandeira macho que o levasse até o barracão que ganharia um prêmio. O patrão falou assim porque na verdade ninguém nunca viu um Tamanduá Bandeira macho.

Foi com essa brincadeira que um seringueiro ia perdendo a vida. O Tamanduá seguia seu caminho. O seringueiro, esperando que ele virasse de frente, começou a cutucá-lo com uma vara. Quando o animal ficou de pé o seringueiro errou a paulada, e por um nada ia levando aquele abraço do Tamanduá.

O Tamanduá é perigoso. De frente a frente, ele tem pouca destreza,



### A LONTRA

Existem duas espécies de Lontras: a Lontra preta e a Ariranha.

Elas não têm moradia certa. Vivem na terra e na água, tendo preferência por lagos e igarapés.

Alimenta-se de peixes e vivem sozinhas. Nos rios e lagos, algumas vezes se encontra a Lontra em bandos e aí é perigoso passar de canoa por perto, porque quando estão reunidas, são valentes. Conta um pescador que um dia estava pescando, quando duas Lontras se aproximaram de sua canoa e ele, para se ver livre, teve de abrir fora, para não ser devorado.



### A CAPIVARA

A Capivara é do tamanho de um Porco, é parecida com uma Anta.

Ela se alimenta de canarana e outras ervas. Gosta de invadir canaviais. Quando acerta um roçado de milho, bota para acabar. O agricultor para afugentá-la tem que esperá-la à noite ou colocar numa armadilha. Este é o único apelo.

Só à noite sai à procura de alimentos. Passa o dia escondida não se sabe onde, porque nunca se encontra uma casa de Capivara. Sabe-se que vive nas costas do rio, em lagos e queimadas. Quer dizer, lagos cobertos de capim.

Andam em bandos, tanto na terra, como na água. Seu fôlego é tanto que chega a atravessar o rio num só mergulho.

Acreditar no poder transformador das historietas faz de Hélio Melo um escritor-educador que não sucumbe ao antropoceno e tampouco abdica de sua identidade como humano. Há todo um trabalho de coleta de memórias populares, de respeito à ancestralidade transmitida de geração em geração, que cultiva adágios antigos (“Todo mundo nasce com sorte, mas sorte não é para todo mundo”), mas também se arrisca a lançar sentenças de sabedoria particular (“A pessoa enfadada, quando ferra no sono, esquece que o mundo existe...”).

Ele mesmo seringueiro, Hélio Melo acontece, portanto, junto com a história do extrativismo capitalista. Tendo denunciado sistematicamente a exploração da mão de obra por coronéis seringalistas, sua atuação se fez na convivência com os primeiros donos da floresta. Não poupou críticas ao invasor branco: “[...] lembro-me que os índios costumam dizer ‘essa terra nossa’, mas eles deveriam dizer ‘terra nossa que não é nossa’.”<sup>18</sup> Na companhia das sociedades indígenas, aprendeu a enxergar o ecossistema como entidade “habitada” (inclusive no sentido espiritual), que não se presta somente a providenciar recursos naturais, mas é corpo também, superfície a ser respeitada se quisermos que sua seiva nos alimente. Os cortes na árvore obedecem a ordens e normas para que a árvore siga viva. Além do seringal, rios e construções, alguns humanos e seres lendários pontuam a paisagem, operando uma simbiose com esses espíritos. Os trabalhos mais emblemáticos fundem as formas vegetal-animal (a árvore sendo substituída pela criação de bois), abrindo clareiras amplas, esvaziadas de sua mata original, com troncos decepados, testemunhas melancólicas de governos irremediavelmente obtusos.

Não treinasse a prática da escuta, esses desenhos sequer alcançariam a atmosfera vaporosa que banha humanos e não humanos, principalmente criaturas híbridas. É de caso pensado, para honrar as riquezas da selva, que Hélio Melo ignorou o sistema maniqueísta das dicotomias, esse legado que o mundo ocidental ergueu em tragédia “civilizatória”. Matas, animais e o cotidiano do seringueiro, com sua casa (*tapiri*, palhoça ou barraco) e utensílios, compõem um repertório de palavras e coisas que transita do texto para a imagem e vice-versa: a seringa, a raspadeira, a lâmina, a cabrita, o balde, a tigelinha, o saco, a tubiba, o bronal, o poronga, a espingarda, a bandoleira, a faca de defesa, a capanga (ou bosoroca), a estoupa (ou sarrapilha), o cavalete, o mourão, a péla, o cavador, o guindado, o cepo de assento, a bacia, a tábua de bolar borracha, a fornalha, a cuia... e, claro, o cachorro, companheiro inseparável. Aliando disciplina artística e oralidade do narrador, e graças a um estreito vínculo com a população local, Hélio Melo coloca uma espécie de bálsamo sobre as feridas do capitalismo, da modernidade e da industrialização selvagem. É um patrimônio no melhor sentido territorial do termo, está presente em várias instituições oficiais e públicas de Rio Branco, permitindo que a comunidade se reconheça em cada quadro, cada fábula, fragmento de uma vida próxima e comum.

<sup>18</sup> Cf. Hélio Melo, *Como salvar nossa floresta: do seringueiro para o seringueiro*. Rio Branco: INPECA, 1999.



Engana-se quem persistir na leitura superficial da humildade que circundou a obra de Hélio Melo. Vida modesta, porém, ambição tremenda. Detentor de rigorosa autocrítica, atributo dos que enxergam a linha que divide o crepúsculo do anoitecer, o artista concedeu entrevistas disponíveis na internet que desfazem interpretações simplistas e insensíveis à intencionalidade de cada pincelada. Ciente que acatar a metodologia do outro não é saber, inventou sua própria técnica para não ser dominado por regras alheias. Carregadas de luz — essa luz admirada por tantos artistas que cruzaram seu caminho — suas imagens traduzem, através da impregnação das lendas locais, a cosmovisão indígena. Como diriam os avós do artista Denilson Baniwa: “Tudo era gente”.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Cf. <<https://www.behance.net/gallery/110533365/tudo-gente>>. Último acesso em 09/01/2023. “Dizem meus avós, que antigamente/ Antes de mim, você ou qualquer outro homem sapiens dominar o planeta/ Tudo era gente: floresta, humanos e não humanos eram gente/ Havia a gente-onça, gente-papagaio, gente-árvore, gente-pedra; e a gente-gente/ Todos inclusive falávamos a mesma língua. Nos entendíamos. [...]”



TIRANDO AÇAÍ, 1984



MÃE DA MATA, 1996

## POST-SCRIPTUM

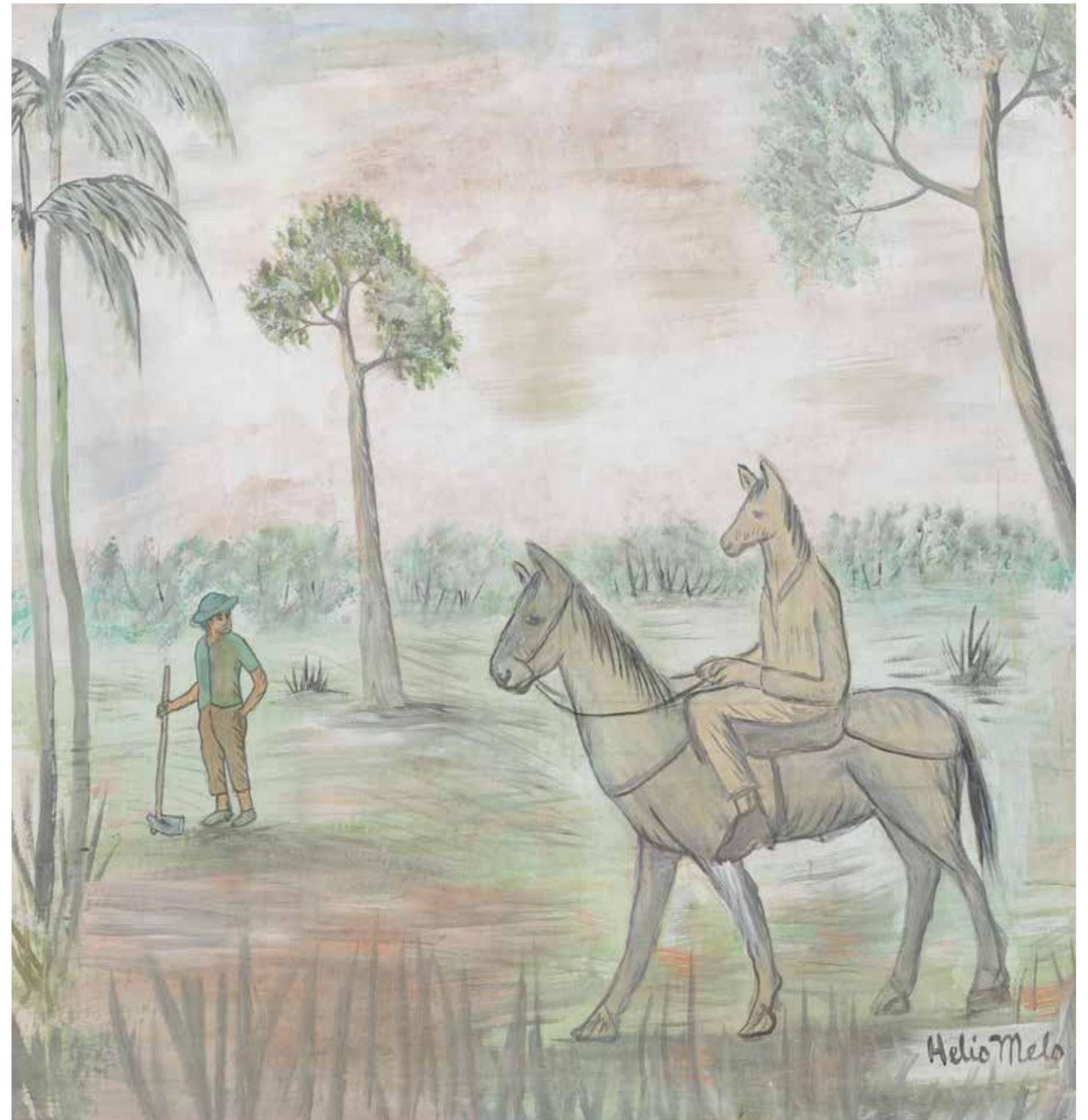
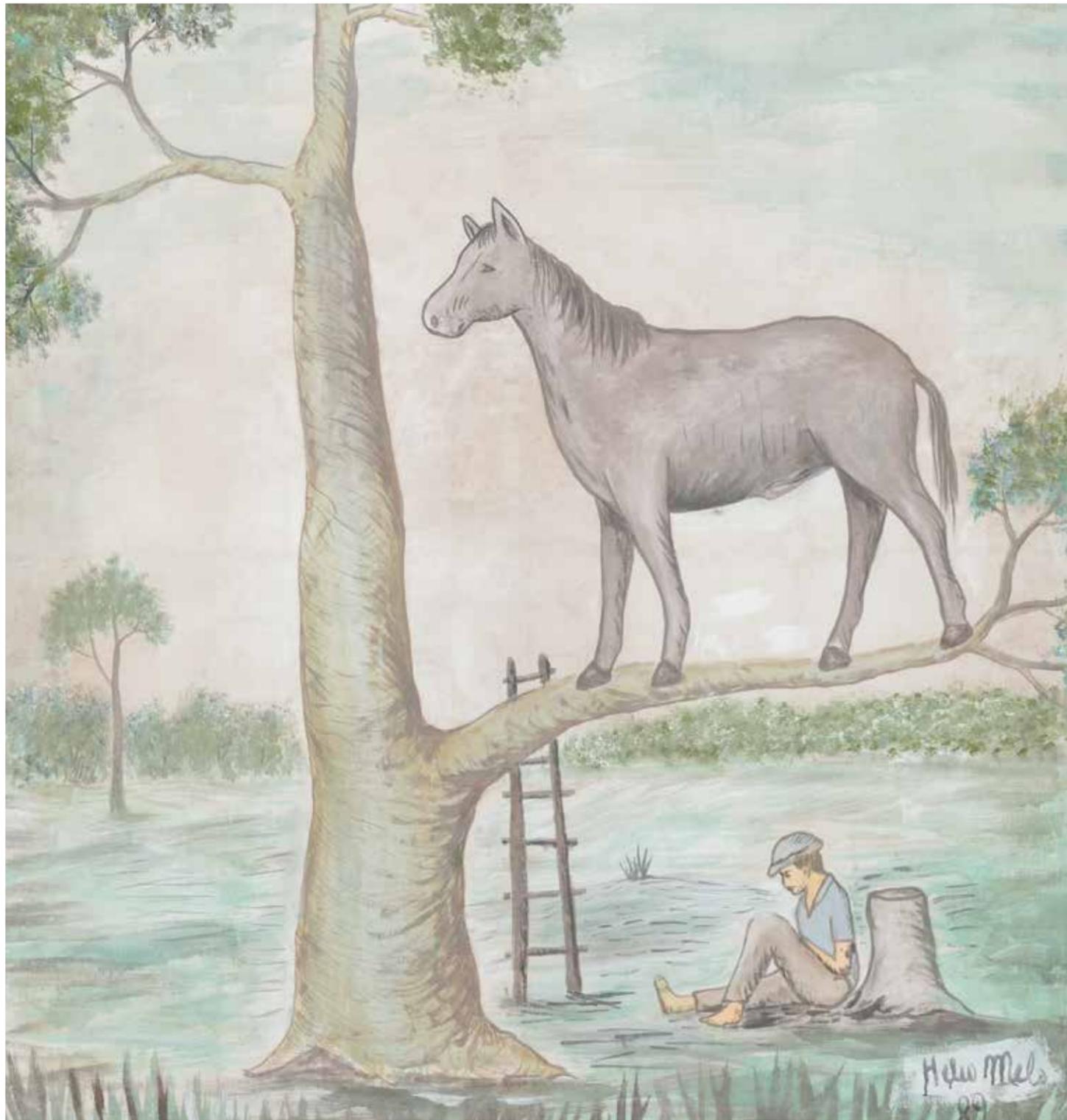
As pinturas de Hélio Melo irradiaram o pavilhão da Bienal de São Paulo com seu halo de luz esverdeada, sendo abraçadas por uma constelação de artistas vindos de vários cantos do mundo: Claudia Andujar com sua família yanomami brasileira, a expedição de Jarbas Lopes, concebida em Nova Iguaçu com Roosevelt para navegar de Manaus até Belém, Mantilla & Chaves, de Lima, Alberto Baraya, de Bogotá, Marjetica Potrc, de Ljubljana, Susan Turcot, de Montreal, e Zafos Xagoraris, de Atenas. Todos contemporâneos entre si, sem hierarquia, delineando suavemente o segmento dedicado à Amazônia. Aproximações mais refinadas foram tecidas com temas transversais dentro de uma ala maior apelidada de “programas para a vida”. Partia do entendimento de que Oiticica, depois de participar ativamente do projeto construtivo brasileiro que caracterizou o Neoconcretismo, e sobretudo nos anos vividos em Nova York, experimentando nas ruas e nas linhas de metrô, radicaliza sua posição, sentindo a urgência por mudanças. Talvez encarnasse hoje o fenômeno que ganhou o nome de “artista ativista” ou “ativismo”.

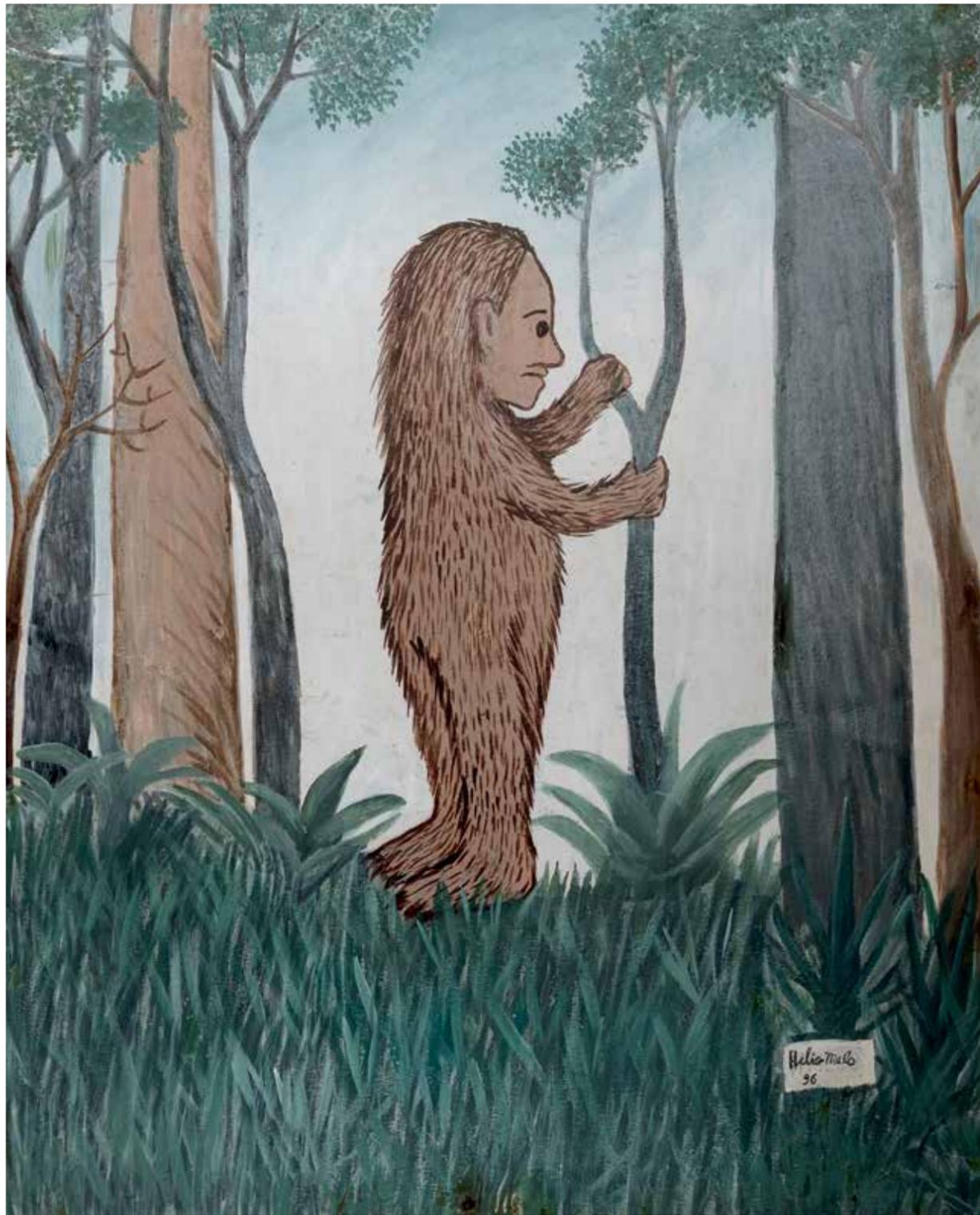
De que maneiras as políticas econômicas neoliberais incidem sobre o planeta — esta pergunta se tornou mais aguda quando a chamada “crise climática” saiu do reduto militante de ativistas ecológicos —, mas o problema das patentes já permeava as práticas de Minerva Cuevas e do grupo Superflex. Ana Mendieta, igualmente exposta na 27ª Bienal, reverberava a violência contra o corpo das mulheres e sua conexão ancestral com a terra. Somente *a posteriori* essas afinidades, que não eram justaposições formais nem literais, conseguem interpelar o presente.

É o que chamo de linhas de solidariedade. Nesse sentido, dotar de afeto e rituais a dimensão da existência encontrava uma correspondência oblíqua nas fotografias de performances da artista María Teresa Hincapié. Tanto a vida de Melo como de Hincapié pautaram-se por longas caminhadas, sejam elas urbanas ou no meio da mata. Aos que não lembram da mostra *Arte/Cidade II* (moinho), com curadoria de Nelson Brissac Peixoto, uma instalação do artista chegou a reunir centenas de sapatos gastos, coletados das ruas.<sup>20</sup> Ou seja: colocando em plano de equivalência o andar sem o mapa, explorando a cidade, e o explorar a floresta.

Assim como os sonhos, expressões artísticas propiciam navegações entre passado e futuro. Operações simbólicas que se prezam desconhecem distâncias, desconhecem fronteiras. Marc Chagall, frequentemente lembrado na história da arte ocidental quando se trata de evocar a incongruência visual do bestiário que povoa suas telas (pássaro, cabra, cavalo), soube combinar simbolismo narrativo e sagrado, onírico e consciente, mística e luz sublime. Expor a miséria da guerra para um, protestar contra o extermínio da vida para outro, o combate à barbárie e ao esquecimento não termina.

20 “Arte/Cidade”, São Paulo, 1997.





CURUPIRA, 1996



CABOCLINHO DA MATA, 1996



MAPINGUARI, 1996



MATINTA PEREIRA, 1996



A VISITA DA VACA III, 2000

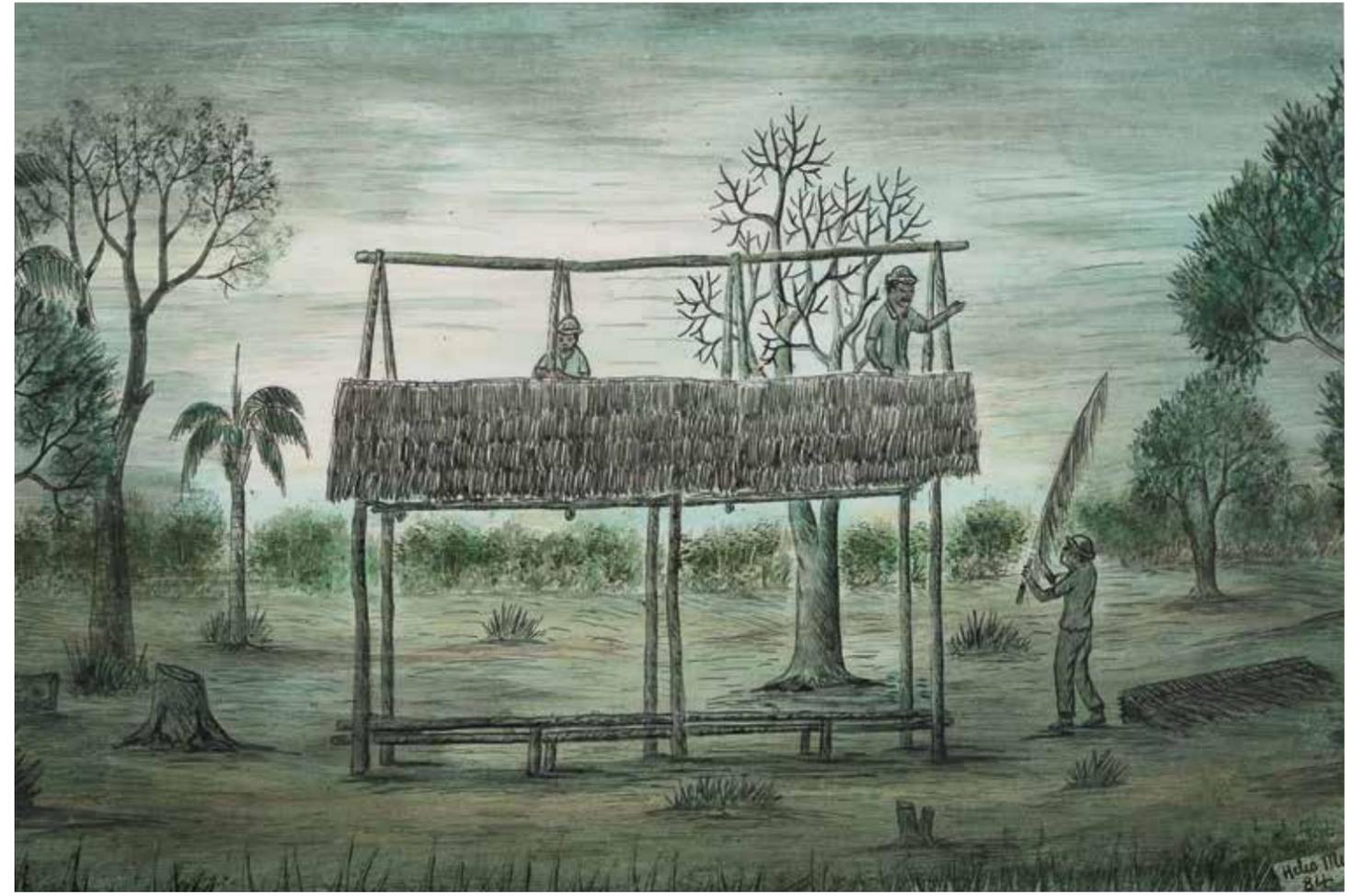




PESCANDO, 1981

Helio Pietsch  
12-81











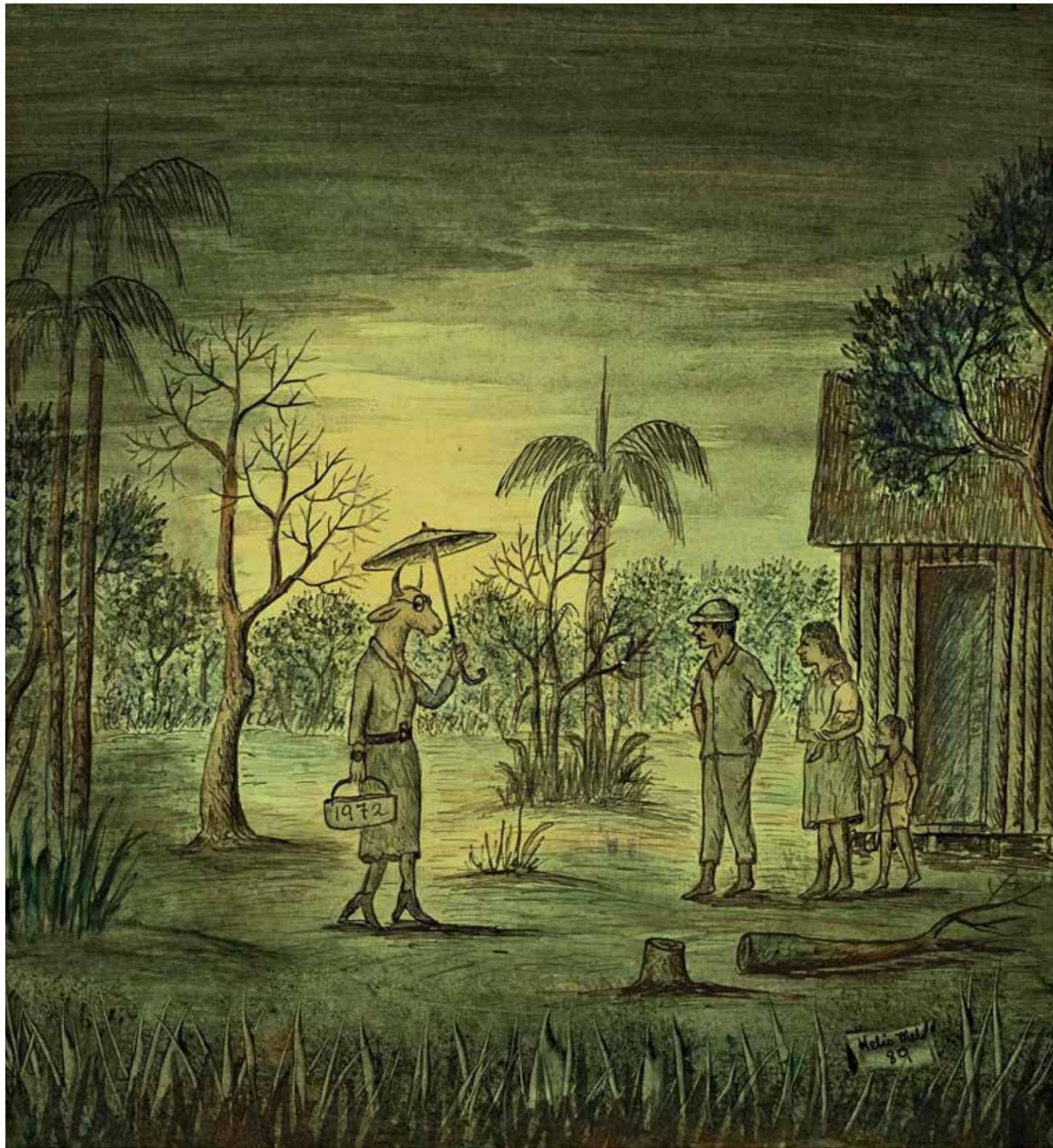
FESTA NO SERINGAL II, 1993



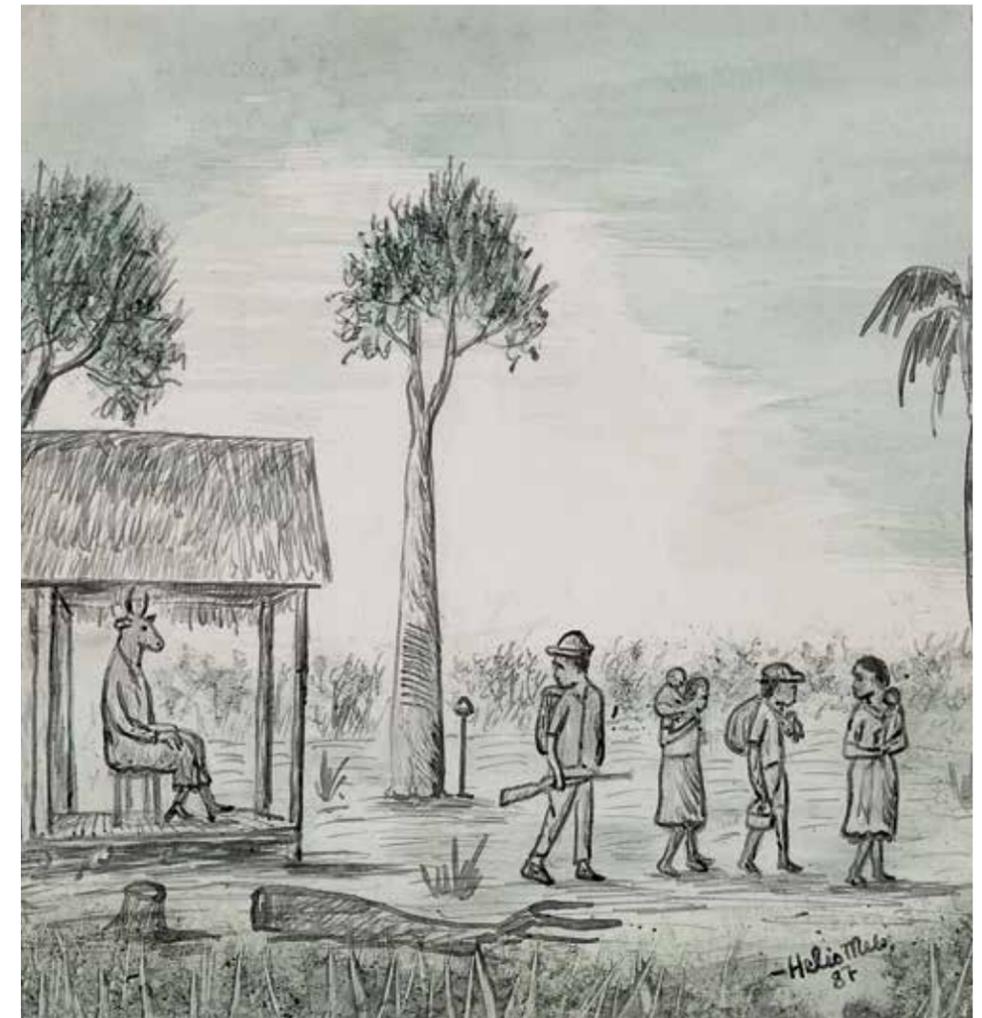
O CACHORRO DO DEPUTADO ANTES E DEPOIS DA ELEIÇÃO, 1994



A CHEGADA DO PALHAÇO RUFINO NO SERINGAL, 1994

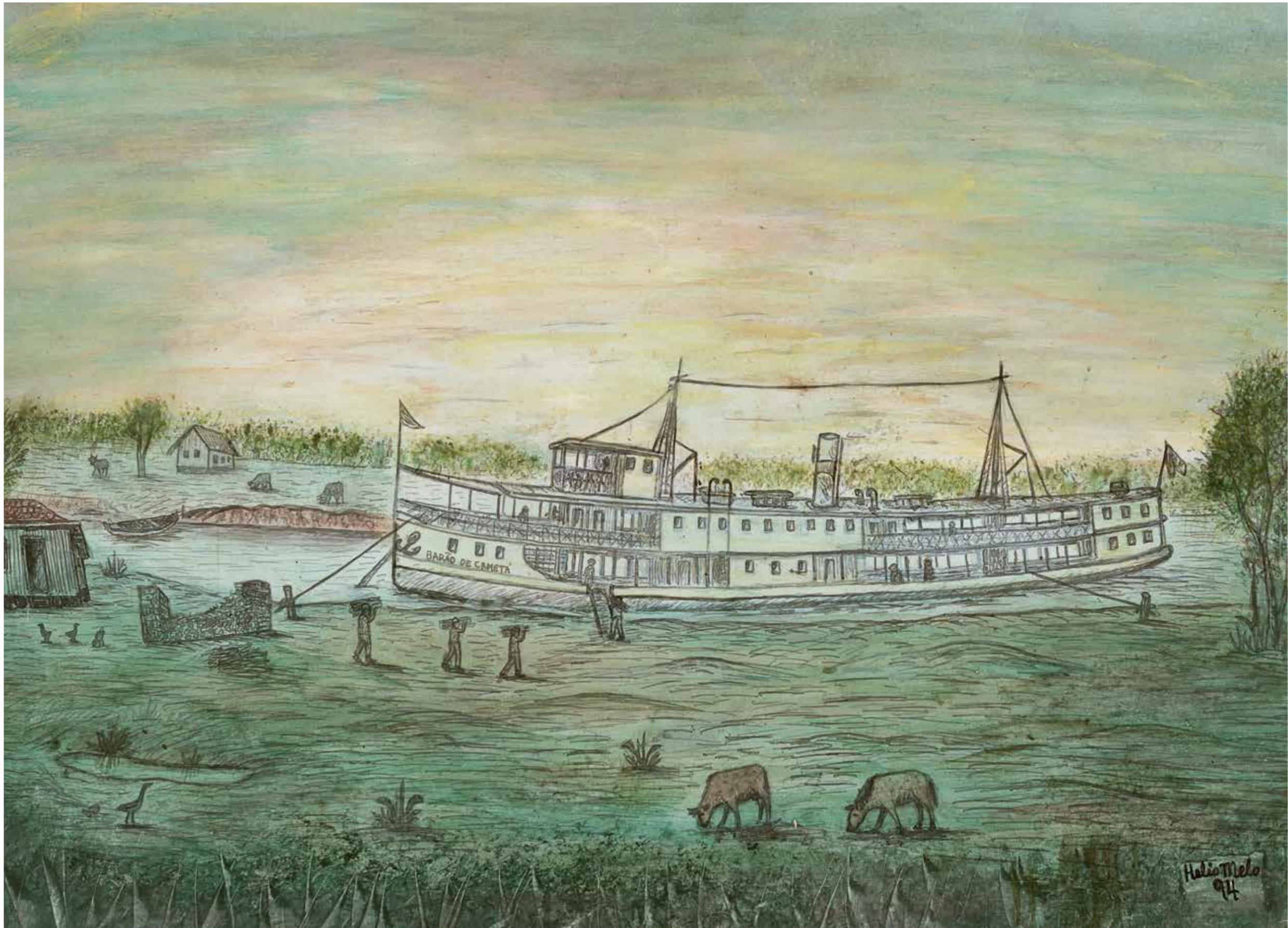


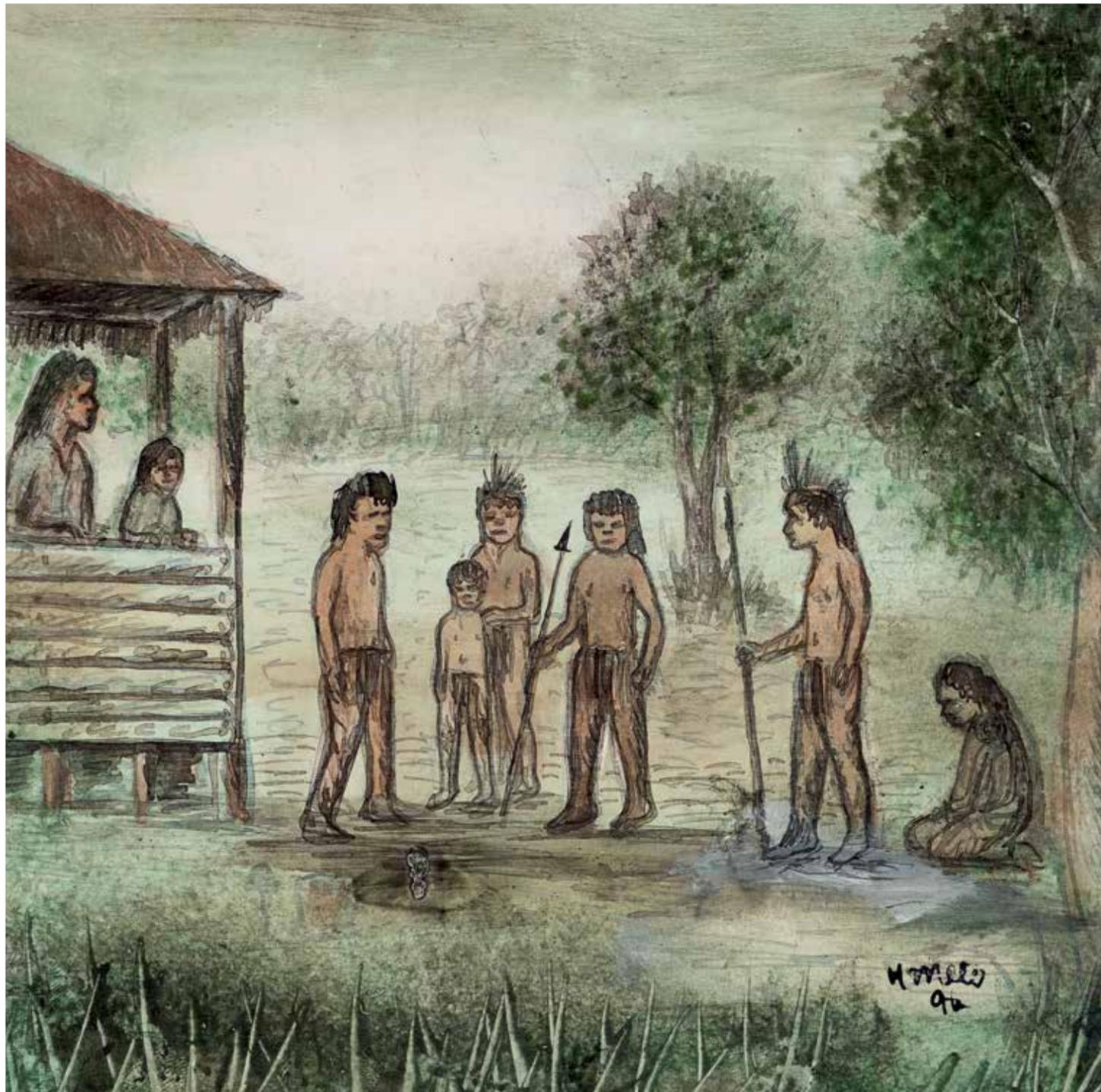
A VISITA DA VACA I, 1989





O CAÇADOR E A ONÇA II, 1992



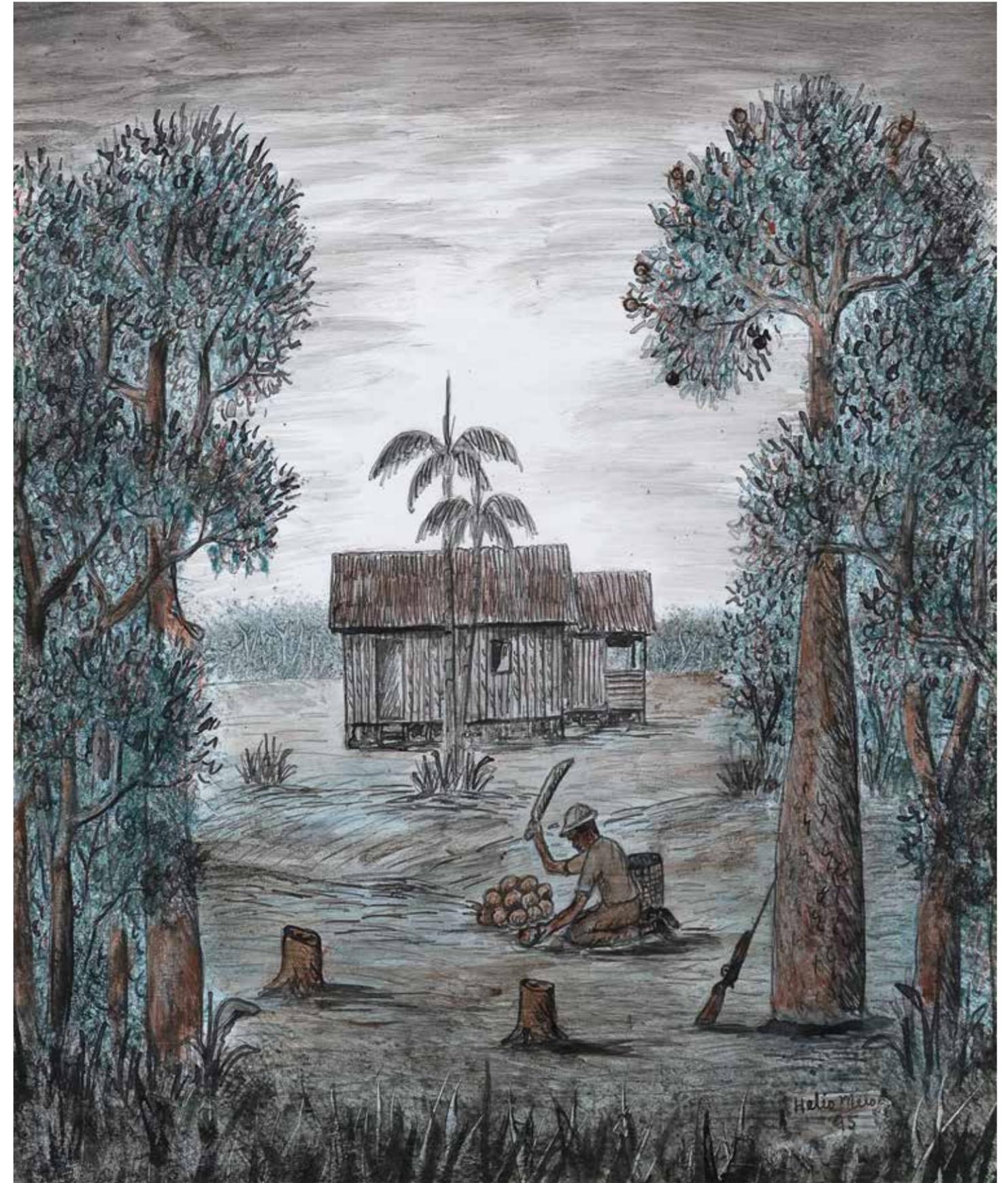


CIPÓ DO SANTO DAIME, 1996





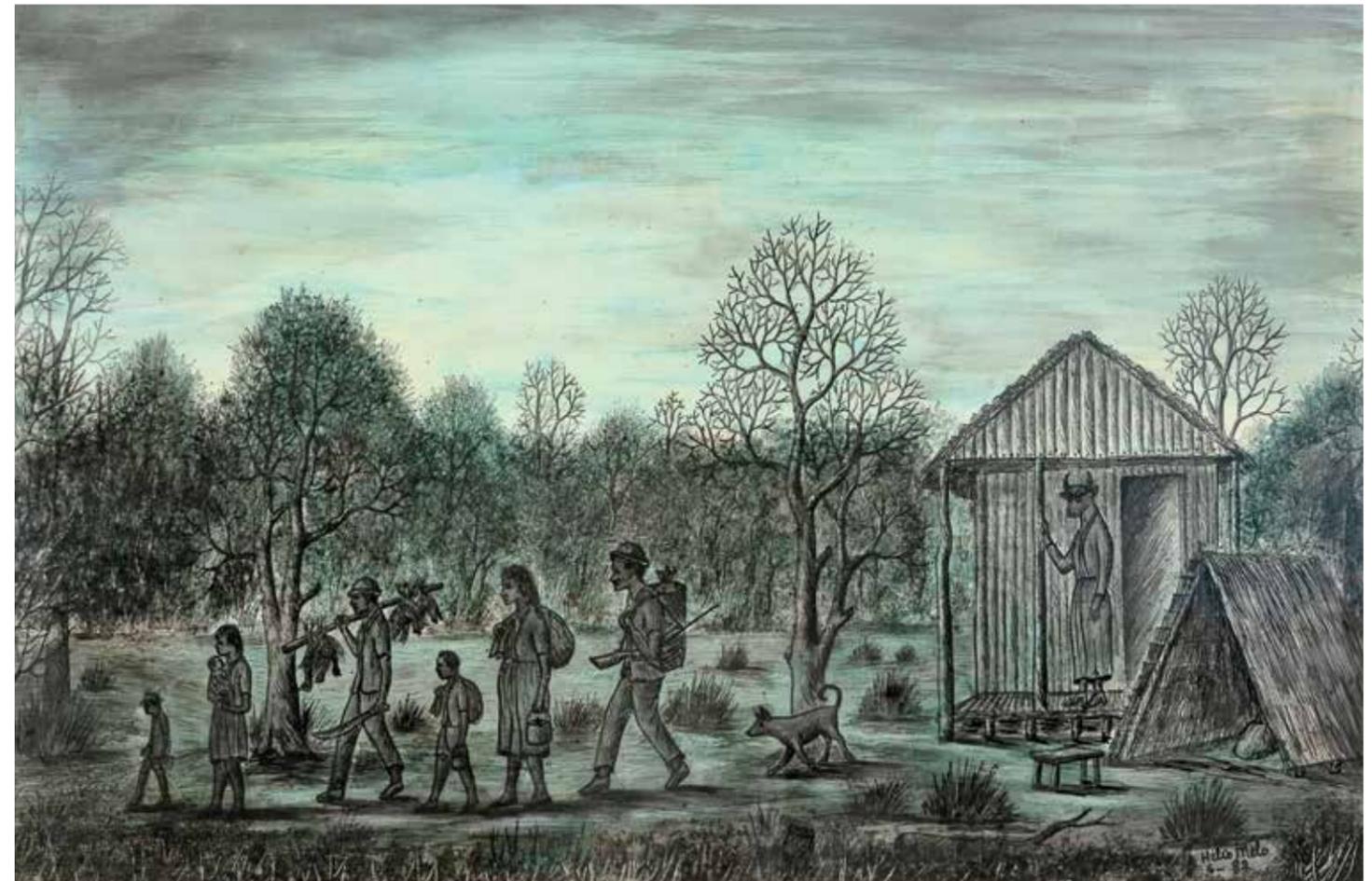
PESCARIA, 1994



QUEBRANDO CASTANHA, 1995



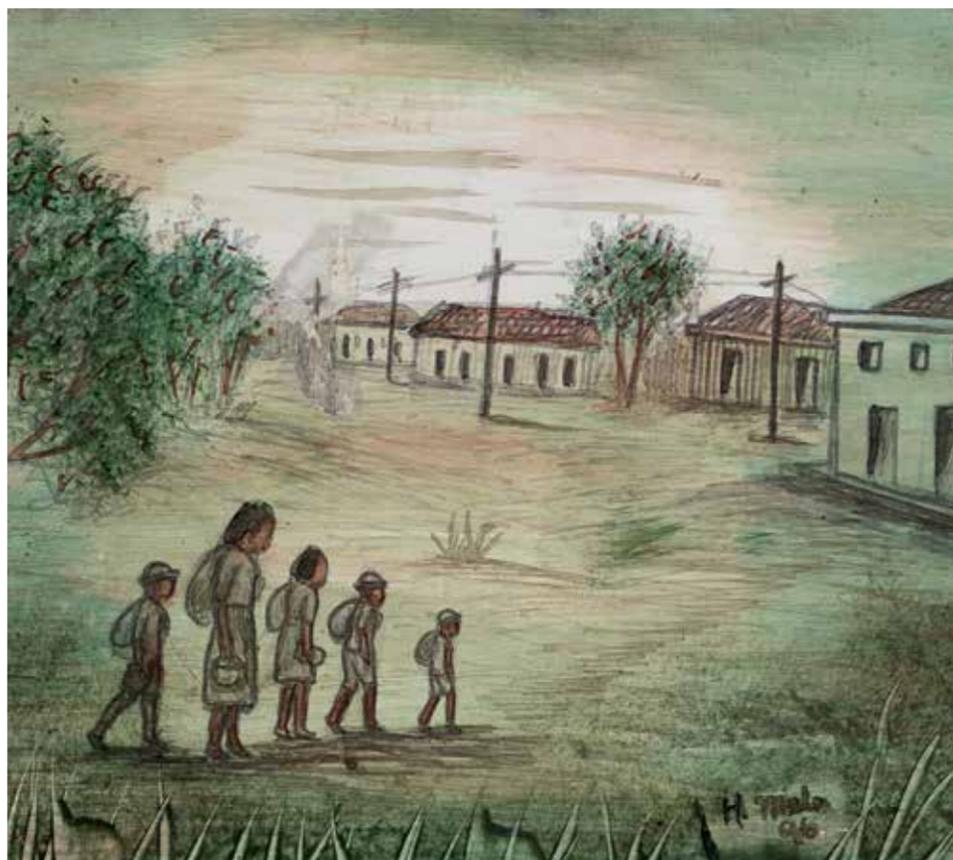
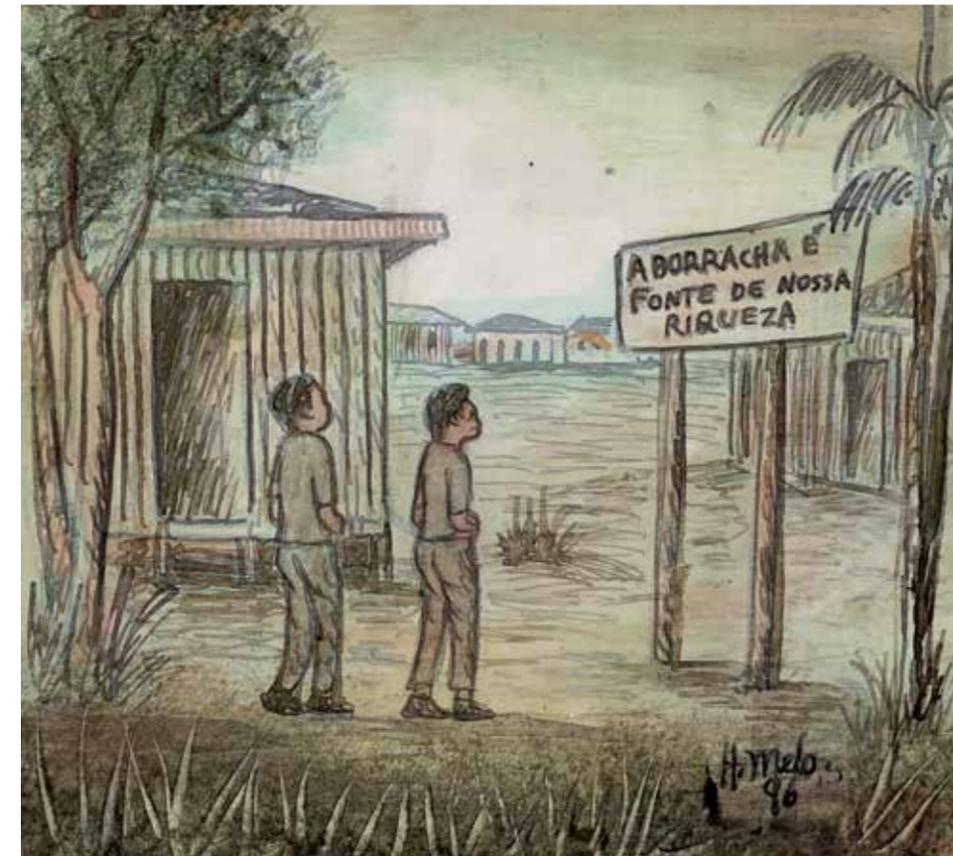
Helen Thilo  
08





SEM TÍTULO, 1987





SERINGUEIROS NA CIDADE, 1996  
IMIGRANTES CHEGANDO NA CIDADE, 1996



PROPAGANDA DA BORRACHA, 1996  
CONFLITO NO SERINGAL ARAPIXÍ, 1996



O SERINGUEIRO, 1997



O CAÇADOR E A ONÇA I, 1996

CAÇADOR ASSUSTADO, 1996





CACHORRO DO DEPUTADO I, 1997



CACHORRO DO DEPUTADO II, 1997

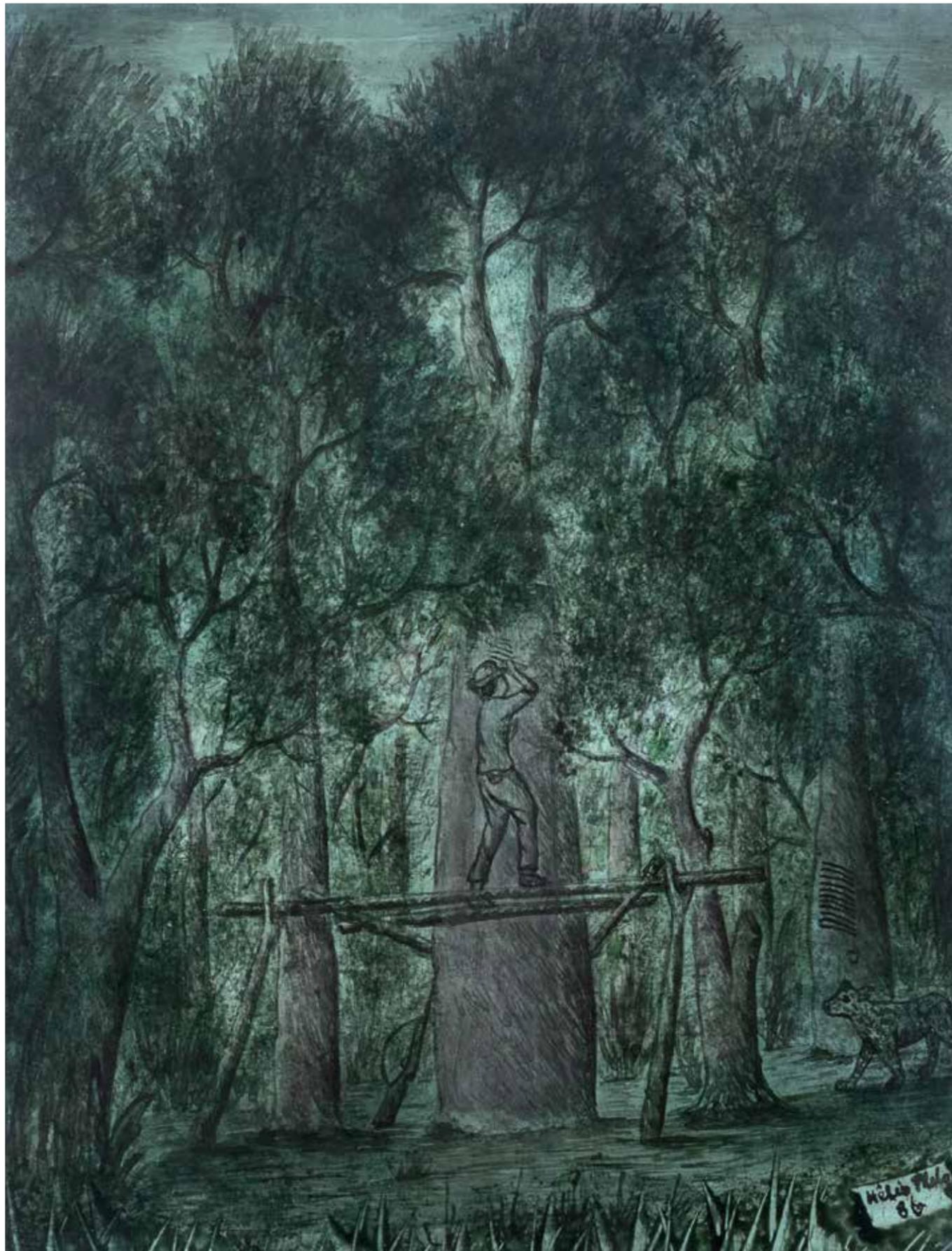




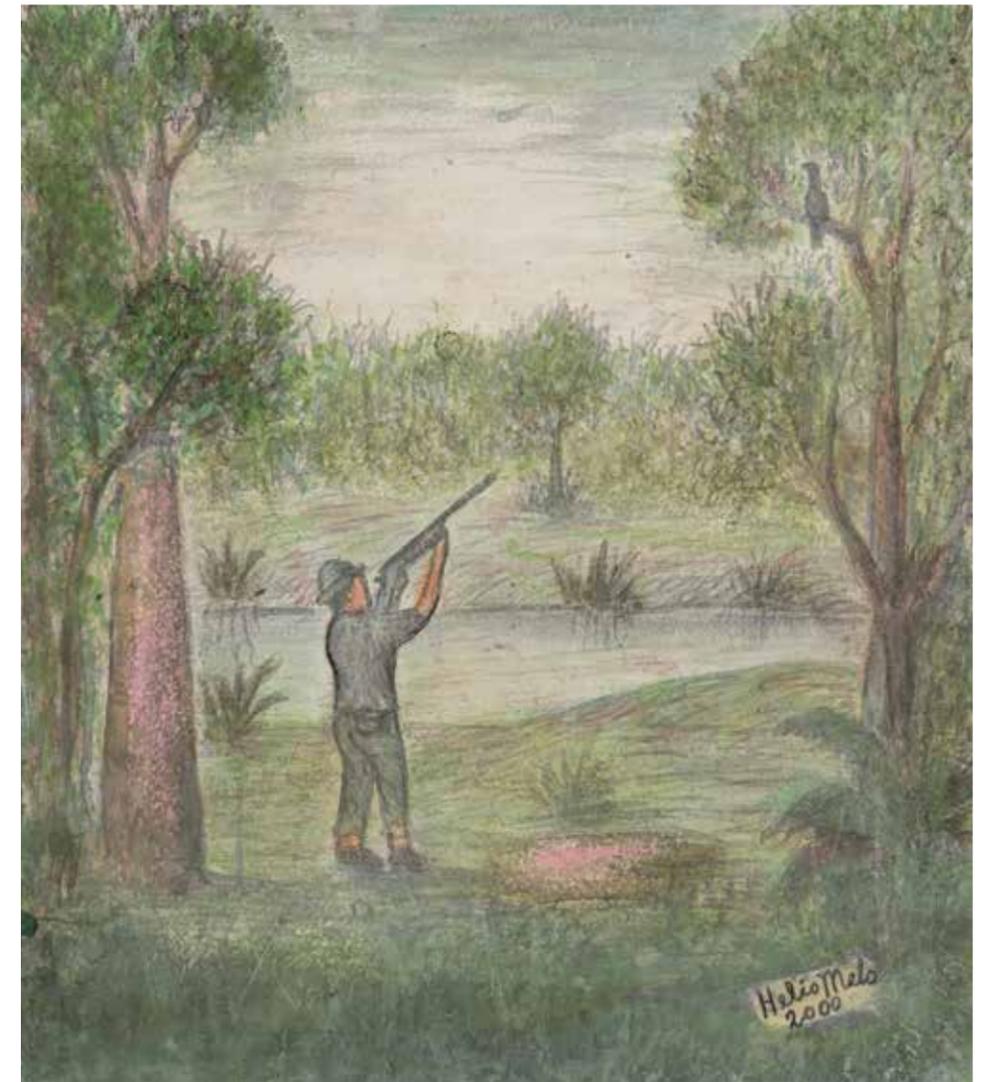
PORTO DE CATRAIAS I, 1998







SEM TÍTULO, 1986



O CAÇADOR II, 2000





MAPINGUARI, S.D.

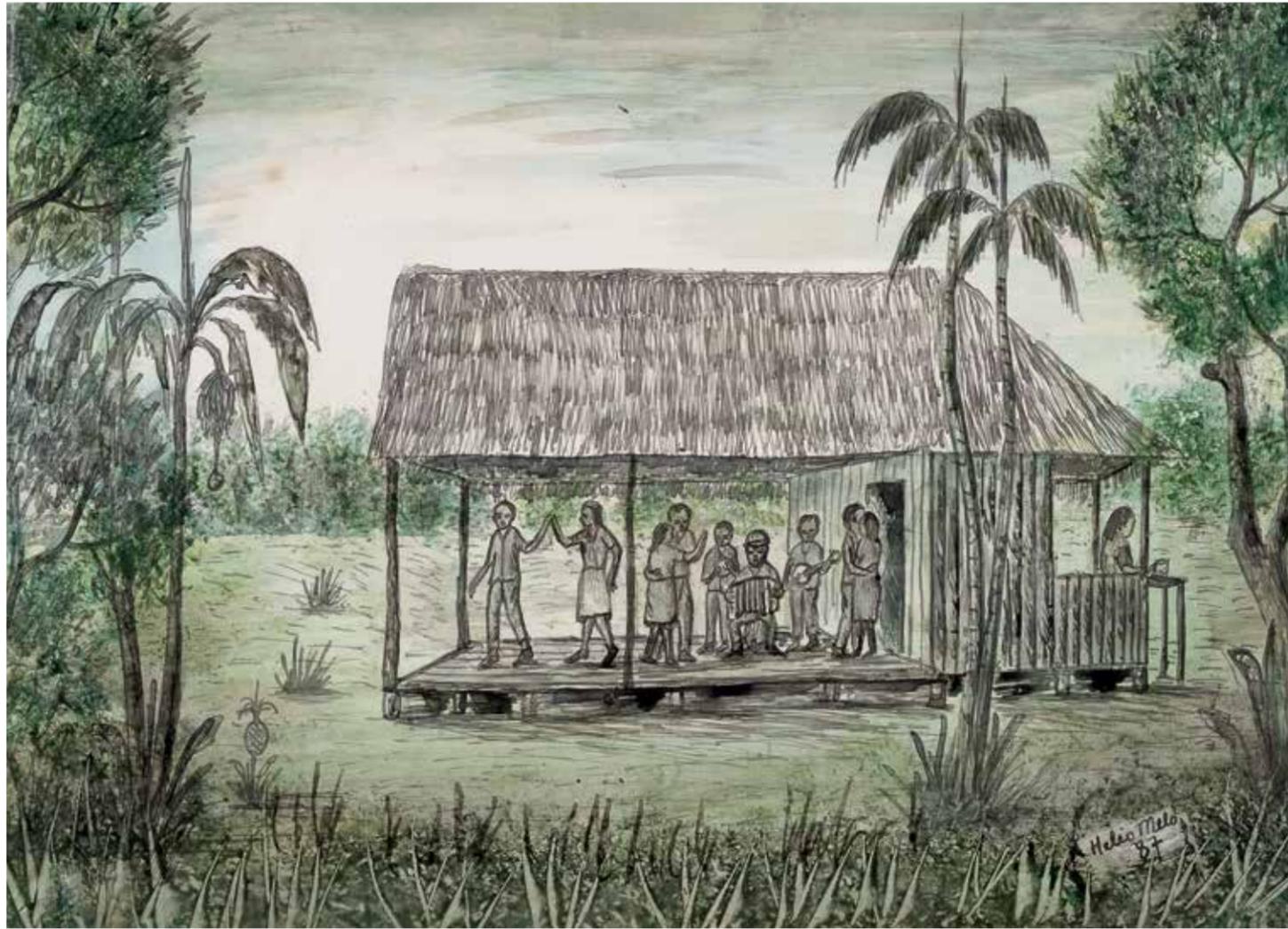


SERINGAL, S.D.



Helio Melo  
3-81

PORTO DE CATRAIA, C. 1981



FESTA NO SERINGAL, C. 1987





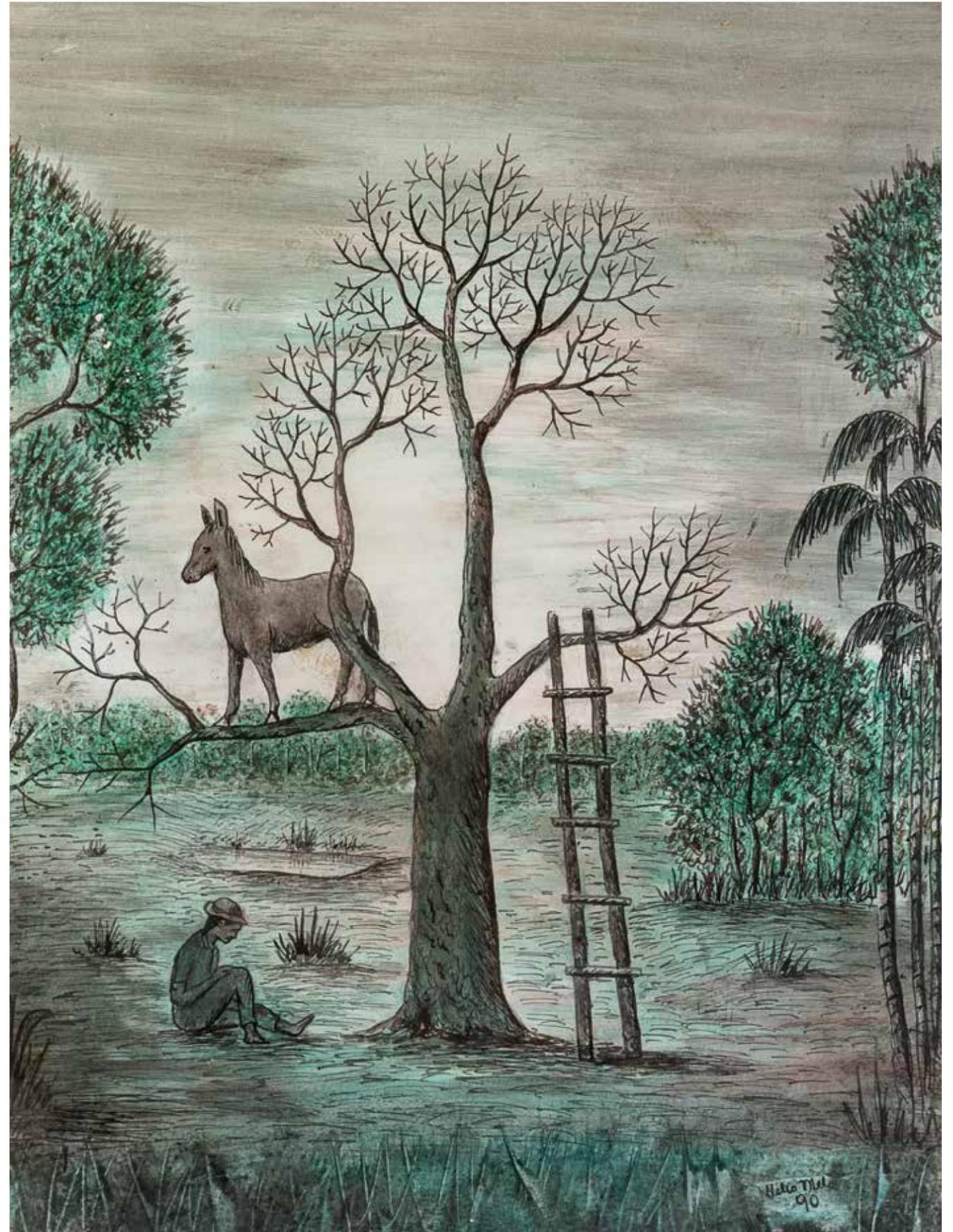
O CAÇADOR E O VIADO,  
C. 1987



O CAÇADOR I, 1994



A MÃE DA MATA, 1995





TRACAJA NA POUSADA, 1990

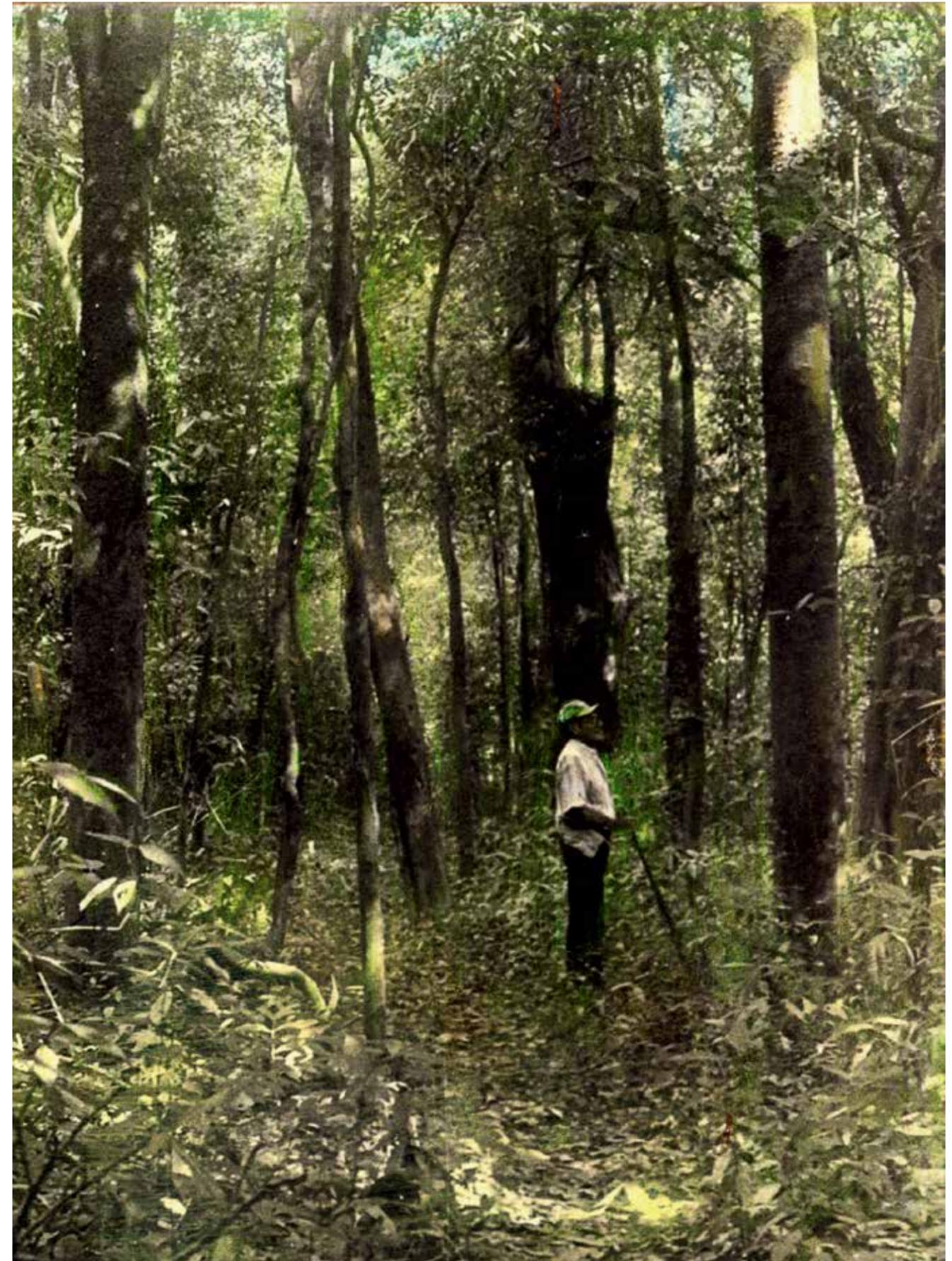


SEM TÍTULO, 1984



# HÉLIO MELO: O ARTISTA DA FLORESTA

FLÁVIA BURLAMAQUI



HÉLIO MELO NA FLORESTA DO ANTIMARY, 1997



“Você vai atrás de saber de histórias de seringueiro nas bibliotecas e não encontra. Eu fui buscar mais longe, fui buscar o caucho, que foi a nossa primeira borracha. Eu escrevi essa história. Depois que comecei a pintar de verdade, passei a retratar o homem do campo com todos os detalhes. Então, como aprendi sem professor, pode me chamar de pintor da floresta”

Hélio Melo, em entrevista à revista *Outraspalavras* (2001)

Pintor, escritor, compositor, contador de “causos”, músico... Um artista plural, considerado como um dos principais representantes das raízes e das identidades culturais do Acre que nasceram e se desenvolveram a partir da floresta. Quando pensamos em Hélio Holanda Melo e em sua obra, a Floresta Amazônica não é uma contingência, mas sim um contexto significativo e central. Ele se inspirou naquilo que vivia em seu cotidiano: a rotina da floresta, as embarcações que navegavam nos rios, as estradas de seringa, o contato com a fauna e com a flora, o Mapinguari e outros seres lendários... e, tão especialmente, as tonalidades e luzes que enxergava na Amazônia. E, seguindo o fio da história, com seu olhar crítico e aguçado, a expulsão do seringueiro da floresta pela pecuária extensiva e a migração para os centros urbanos. É esse o ambiente social, cultural, político e econômico que marcou a vida e, conseqüentemente, a obra do artista.

A origem da família de Hélio Melo dialoga diretamente com a história da migração nordestina para a Amazônia, consequência da seca ocorrida em fins da década de 1880 e do avanço da indústria da borracha. De simples “droga do sertão”, a borracha se transformou em produto de escala industrial, sobretudo nos mercados norte-americano e europeu. Segundo relatos do próprio Hélio, é neste cenário que seus bisavós, vindos do Ceará, se aventuraram pelos rios amazônicos atraídos pela promessa de melhores condições de vida e de enriquecimento, amplamente presente no imaginário nordestino da época.

O chamado Primeiro Ciclo da Borracha, ocorrido entre 1880 e 1920, promoveu uma grande migração humana para a Amazônia, levando milhares de pessoas para dentro da floresta, interagindo com os povos nativos que lá já habitavam. Os seringais, unidades produtivas da borracha,

dominavam a realidade da região. Era nos seringais e a partir de seu funcionamento, costumes e tradições que se caracterizava o cotidiano da população amazônica. Foi em um deles que Hélio Melo se criou e passou por vivências e experiências que posteriormente expressaria em sua obra.

Hélio Melo nasceu na Vila Antimari, em 20 de julho de 1926. Esta região é situada no estado do Amazonas, marcada geograficamente pela confluência entre os rios Acre e Purus. Segundo relatos históricos, a partir de 1878, foi explorada pela tripulação do comendador João Gabriel de Carvalho e Melo, cearense que já havia adquirido fortuna em seringais locais.<sup>1</sup> Na região, atualmente, localiza-se o município de Boca do Acre, com uma população de aproximadamente trinta mil habitantes e com profunda ligação de interdependência com a capital do Acre, Rio Branco, mesmo pertencendo ao estado do Amazonas.

Foi nessa região que o avô paterno de Hélio Melo trabalhou no extrativismo não só da seringa, mas também da lenha para o abastecimento de embarcações à vapor. E aqui destaca-se que, diferente da grande maioria dos seringueiros, ele conseguiu, com muito trabalho, superar as limitações impostas pelo sistema de aviamento,<sup>2</sup> que aprisionava por dívidas e impedia a ascensão da imensa maioria dos trabalhadores na região. Ao longo de sua vida, conseguiu adquirir alguns seringais,

<sup>1</sup> Castro descreveu em detalhe a atuação de João Gabriel de Carvalho e Melo na Amazônia, bem como o status atual das pesquisas que buscam indicativos sobre as relações entre a família de Hélio Melo e o referido comendador.

Rossini de Araújo Castro, *Ambiente Amazônico: a arte vivencial do artista Hélio Melo*. Rio Branco: Edição do Autor, 2013, pp. 141-148.

<sup>2</sup> Para maior aprofundamento nos funcionamentos dos seringais, conferir texto de Tony Gross incluído neste livro.

entre eles, o Seringal Floresta. Os pais de Hélio Melo, Alberto Alves de Melo e Rita Holanda Melo, casaram-se neste mesmo seringal, mas moraram durante um período na Vila Antimari, onde o artista nasceu. Seu Alberto chegou a trabalhar no serviço público, mas devido a problemas de saúde — uma gradativa perda de audição — retornou com a família ao seringal quando Hélio ainda tinha poucos meses de vida.

No Floresta, Hélio passou parte de sua infância como, tradicionalmente, as crianças viviam nos seringais: em contato direto com a natureza, convivendo e brincando com os animais de criação, nas matas, nos rios e na terra. Era também comum que as crianças, desde cedo, tivessem contato com as atividades desempenhadas por seus familiares.

Aos nove anos de idade, mudou-se para o Seringal Senápolis, propriedade que sua mãe herdara. Segundo relatos da família, a mãe de Hélio Melo — Rita Holanda Melo — era uma mulher forte, determinada, religiosa e muito preocupada com os aspectos sociais do local onde vivia, tendo inclusive alfabetizado muitos dos seringueiros que trabalhavam no Senápolis. Devido às limitações do marido, Rita Holanda tomou a frente das atividades, contando com o auxílio de Hélio, que estudou somente até o terceiro ano primário. Aos doze anos, passou a trabalhar no corte da seringa, convivendo com índios, seringueiros, bichos, plantas e lendas, e já inventariando, mesmo que sem pretensão, grande parte dos temas que viria a expressar em sua obra. Trilhou as estradas de seringa e os varadouros, vivenciando a lida diária do seringueiro. A caminhada solitária trazia temeridade, recordando as histórias que ouvia sobre o Mapinguari, a Mãe da Mata, os índios brabos e, especialmente, das onças que seguiam os rastros dos seringueiros. O medo de onça era uma característica de Hélio, recorrentemente destacada em suas histórias e “causos”. O sentimento de medo, entretanto, se misturava com a fascinação que a mata virgem trazia... ao mesmo tempo em que ele se apavorava, também se encantava com a diversidade amazônica.

O espírito artístico se revelou ainda na infância. Inspirado em sua mãe, que segundo relatos do próprio Hélio, desenhava rostos e personagens místicos com muita perfeição, começou a fazer seus primeiros rabiscos. Hélio Melo traçava aquela paisagem tão conhecida por ele, extraindo dela não somente sua beleza, mas sua verdadeira

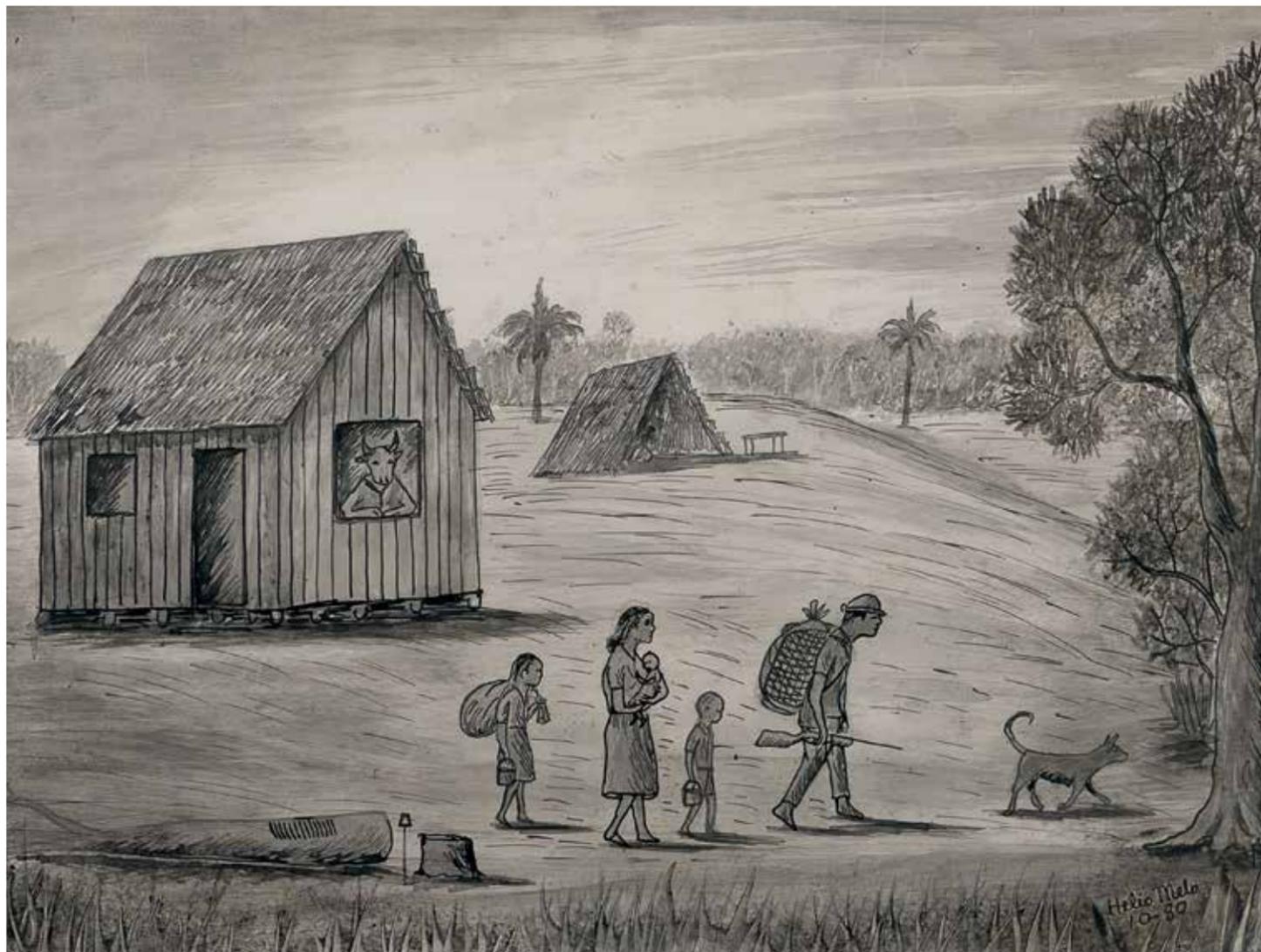
história. Mesmo que, inicialmente, dispusesse apenas de lápis e papel, a preocupação em expressar a luminosidade que via na floresta era latente. Por isso, raspava seus desenhos com gilete, com vistas a alcançar tal efeito.

Data de sua época no seringal os seus primeiros contatos com a música. Hélio contava que, desde criança, tinha vontade de tocar um instrumento, mas encontrava resistência por parte da mãe. Até que, aos dezoito anos, conseguiu comprar seu primeiro violão e depois um cavaquinho. Finalmente, a paixão pela música que o acompanhou até o fim da vida veio somente depois, aos 22 anos. Adquiriu um violino que afinou e aprendeu a tocar junto com seu irmão Melinho. Em pouco tempo, passou a animar os bailes do seringal.

Em 1949, o falecimento de sua mãe, Rita Holanda, impactou duramente a família. Sempre foi de sua vontade que a família deixasse o seringal em busca de novas oportunidades na cidade. Em um contexto mais amplo, o novo *boom* da borracha, com a Segunda Guerra Mundial e a chamada Batalha da Borracha, trouxe, a partir de 1942, uma nova leva de trabalhadores para os seringais amazônicos. Os aliciadores convenciam as pessoas a se alistar como soldados da borracha e muitos jovens nordestinos tinham somente duas opções: os seringais ou os *fronts* na Europa. Com o fim da guerra, os acordos de fornecimento de borracha estabelecidos com os Estados Unidos foram interrompidos e os seringueiros abandonados à própria sorte.<sup>3</sup> Diante disso, a família de Hélio já visualizava que o seringal não daria mais retorno financeiro. Os primeiros a partirem foram duas de suas irmãs, Mariinha e Terezinha, levando também o pai, Alberto Melo. Hélio Melo e seu irmão, Melinho, assumiram a administração do seringal, que já passava por muitos problemas que, somados ao contexto internacional, confirmavam o declínio progressivo de importância econômica da atividade de extração do látex, configurando uma grave crise financeira. Várias foram as tentativas de se reerguer, mas a realidade era que o seringal não mais se mantinha. Em 1952, casou-se com Lucília Cuidado da Costa, com quem teve sete filhos, quatro ainda no seringal e três em Rio Branco. A morte de uma das filhas, somada às dificuldades para manter a família, apressou sua migração para a cidade.

<sup>3</sup> Pedro Martinello, *A Batalha da Borracha na Segunda Guerra Mundial*. Rio Branco: Edufac, 2004, p. 398.





Em 1959, deixa o Seringal Senápolis com sua família, rumo a Rio Branco, que passou a ser a capital do então Território Federal do Acre com a reforma administrativa de 1920. A cidade alcançou tal status pela hegemonia política conquistada devido a sua importância econômica em relação aos extintos Departamentos.<sup>4</sup> O vale do Rio Acre, onde se localiza Rio Branco, havia sido o primeiro a ser povoado, possuía a maior produção de borracha e, por ter sido palco da Revolução Acreana, abrigava importantes lideranças políticas. Pela condição de capital foi, ao longo dos anos, recebendo mais investimentos, com grandes obras, proeminência do comércio e dos negócios, além da movimentação social e do avanço da educação pública.<sup>5</sup> Essas eram características que tornavam a cidade atrativa, trazendo novos horizontes e possibilidades para a família Melo, o que teve influência na decisão de Hélio. É importante destacar que a migração dos seringais para as cidades acreanas se intensificou na década de 1960, impulsionada pelas populações expropriadas dos seringais e por aqueles que, como a família de Hélio, pelas condições difíceis de sobrevivência, precisaram se deslocar para a cidade para sobreviver.

Inicialmente, morou na casa de uma de suas irmãs, no bairro da Base. Passou uma temporada em outro bairro de Rio Branco, o Bosque, mas retornou à Base, onde estabeleceu moradia própria e onde viveu até o fim da vida. Tratava-se, à época, de um bairro periférico. Constituído de maneira desordenada, era recorrentemente atingido pelas cheias do rio Acre e habitado, em grande medida, por populações de baixa renda. A profunda ligação que Hélio tinha com o lugar e com os moradores fez com que, à revelia dessa realidade, mantivesse uma relação afetiva e optasse por lá permanecer.

Precisou se adaptar à vida na cidade, já que, à primeira vista, seus conhecimentos sobre a vida na floresta pouco ou nada valiam. Testemunhou e vivenciou uma

série de mudanças — políticas, sociais, culturais e econômicas, que acompanhava com muita atenção, já que era obsessivo por jornais, impressos e televisivos. Em 1962, o Acre deixa de ser Território Federal e é elevado à condição de Estado, conquistando a autonomia sonhada por entusiastas da causa há pelo menos dez anos.

Seu primeiro trabalho em Rio Branco foi como catraieiro. Ofício tradicional, a catraia fazia parte do cotidiano dos moradores que necessitavam se locomover de um lado a outro do rio Acre, que corta a cidade de Rio Branco. Ao realizar esta tarefa, os catraieiros, indispensáveis para a vida diária da população, interagiam diretamente com as pessoas e com suas histórias.

Durante onze anos, Hélio Melo transportou passageiros de uma margem a outra em sua catraia. Um fato interessante neste período foi a organização de um jornal de bordo, com ilustrações acompanhadas de texto, em que se divulgava as notícias do recém-criado Estado do Acre. “Qualquer fato interessante virava notícia, acompanhada de desenho”, dizia ele.<sup>6</sup> Este material, produzido em exemplar único, circulava todas as terças-feiras entre os passageiros e, para muitos, era o principal meio de informação. Através do trabalho como catraieiro, adquiriu dois imóveis, sendo um para ele e outro para o irmão Melinho. Em 1973, vivenciou o falecimento de mais um filho, aos dezenove anos.

Se a década de 1960 foi marcada pelo aprofundamento da crise dos seringais acreanos, na década de 1970, o Governo Militar promove uma profunda modificação no eixo econômico proposto para a Amazônia. A nova política desenvolvimentista visava o “progresso” para a região, estimulando um novo tipo de ocupação, com grandes projetos madeireiros e agropecuários e com a chegada de novos migrantes, principalmente do sul do país. Em um contexto de desvalorização progressiva da borracha, muitos seringais faliram e foram colocados à venda a preços baixíssimos. Os efeitos dessa nova realidade foram duros para as populações tradicionais da floresta, como indígenas, ribeirinhos e seringueiros, que viram suas terras invadidas e devastadas pelo aumento expressivo da presença do gado.<sup>7</sup> Assim, a saída era a migração para as periferias.

4 Após a anexação oficial do Acre ao Brasil, com a assinatura do Tratado de Petrópolis, em 1903, o Governo Federal, com o intuito de manter o controle político e econômico da região, dividiu o Acre em três Prefeituras Departamentais independentes entre si: Departamento do Alto Acre, Departamento do Alto Purus e Departamento do Alto Juruá. Cf. Marcos Vinícius Neves, *Histórias Acreanas no Miolo de Pote*. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2018, p. 126.

5 Prefeitura Municipal de Rio Branco e Gabinete do Senador Jorge Viana, *A Rio Branco que vivemos. Registro histórico dos 100 anos de Prefeitura*. Rio Branco, 2013, pp. 62-83.

6 Revista Amazônia Nossa, *Do Seringal às telas*, n. 24, data desconhecida.

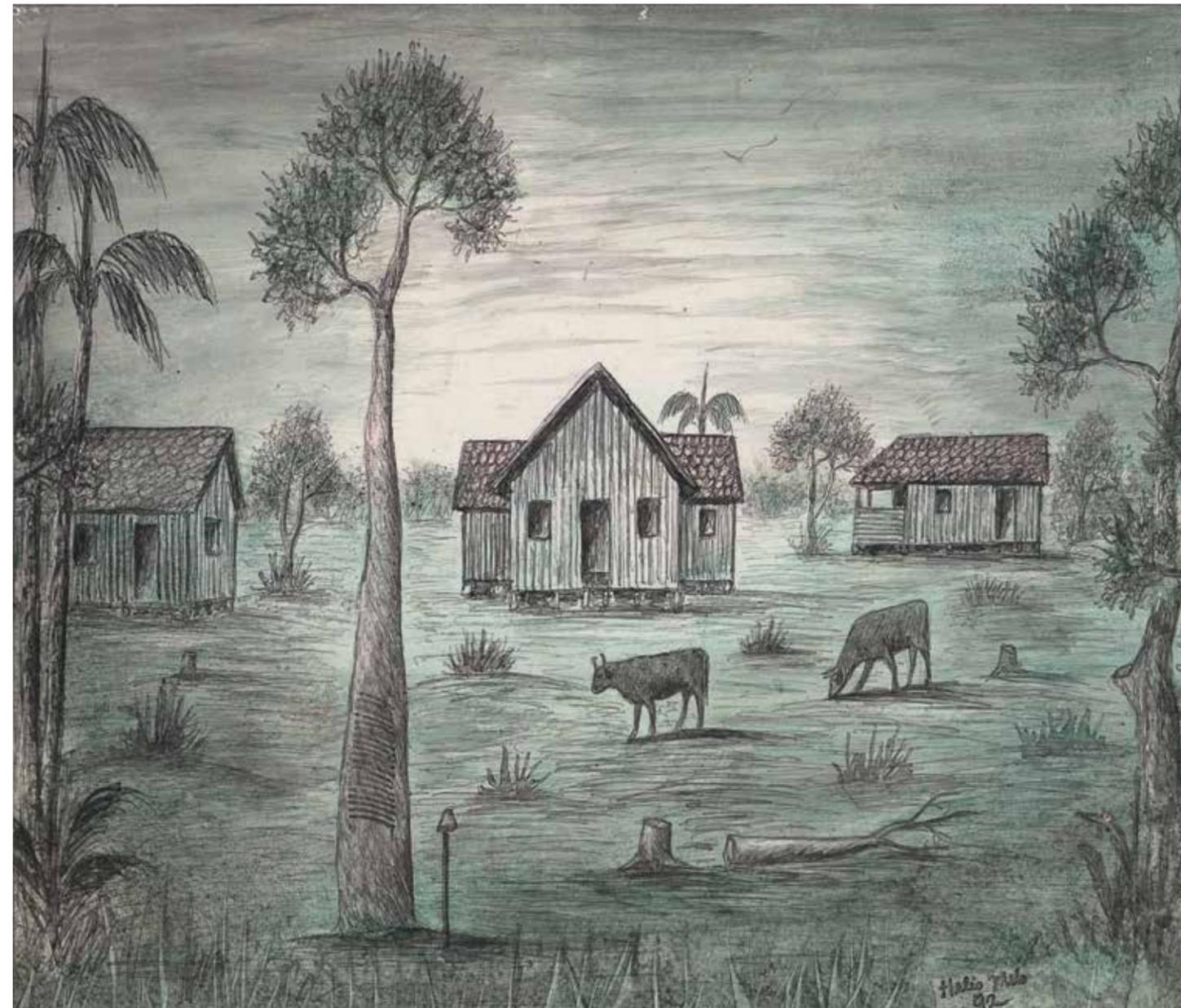
7 Marcos Vinícius Neves, *Histórias Acreanas no Miolo de Pote*. Rio Branco: Fundação Elias Mansour.



SEM TÍTULO, 1985



SEM TÍTULO, 1983



Hélio observou e sentiu a mudança com a chegada de grandes companhias vindas do sul e pela quantidade de seringueiros que, na maioria dos casos, foram obrigados a habitar as palafitas das periferias das cidades acreanas, submetendo-se ao subemprego e buscando se adaptar a um novo cotidiano, afastados de suas raízes culturais. Essa nova forma de relacionamento com a floresta e o destino relegado aos seus habitantes causava indignação em Hélio Melo. “Com o desmatamento que está acontecendo, muitos seringueiros, muitos pais de família são expulsos de suas terras e saem, assim, sem destino, (...) são humilhados, condenados, muitos seringueiros mortos. Meu desenho traz uma mensagem, é uma denúncia da derrubada da floresta”,<sup>8</sup> dizia ele. Ele tinha plena consciência do processo de destruição da floresta e do seringueiro, e por isso sua obra foi tão clara e direta.

Entre os projetos de modernização da capital acreana, merece destaque a inauguração da primeira ponte metálica sobre o rio Acre, ocorrida em 1971, no governo de Jorge Kalume, que impactou diretamente a vida de Hélio. O transporte por catraias no centro de Rio Branco, onde Hélio trabalhava, se tornou dispensável, uma vez que o deslocamento passou a ser feito pela ponte. Os catraieiros perderam sua ocupação, e não receberam apoio algum por parte do governo. Hélio, mais uma vez, precisou se reinventar e buscar outras formas de ganhar

a vida. É também nesse momento que seu pai, Alberto, morre, aos 84 anos.

A sua nova ocupação passou a ser, então, de barbeiro ambulante. Caminhava pelas ruas do bairro Base e adjacências, buscando fregueses, que muitas vezes eram vizinhos, amigos e conhecidos. Conta-se que ele não era um exímio barbeiro, mas foi através desse ofício que sustentou a família por certo período.

Em 1975, com a intervenção de um amigo, empregou-se como vigilante da Companhia Industrial de Desenvolvimento do Acre (CODISACRE). Se a expectativa de seus empregadores era a que ele vigiasse a repartição pública, a realidade foi outra: Hélio desenhou, pintou e se aprofundou em sua arte. Em meio a essas variadas ocupações, manteve seu espírito de artista sempre vivo. Dedicava as noites aos seus desenhos. Através de experimentos, misturando nanquim e matérias-primas disponíveis na floresta, desenvolveu uma pesquisa permanente em busca de materiais que lhe possibilitassem retratar as luzes e as cores naturais que via na mata. Tais experimentos, que diga-se de passagem, nunca tiveram sua real composição revelada, tem raízes em suas vivências nos seringais. Ao longo de sua vida, Hélio Melo criou e aperfeiçoou pigmentos que traziam ideias de defesa da floresta e de suas cores. Em um exercício contínuo que desejava aprimorar, ensaiava traços e colocava no papel as histórias do seringal, tanto as que estavam em suas lembranças como as mais atuais, que expressavam sua visão crítica e política da nova realidade.

Com a notícia da promoção de um curso de desenho pelo então Departamento de Ação Cultural (DAC), Hélio vislumbrou a possibilidade de aprimorar suas técnicas e difundir seu trabalho. Conheceu o artista plástico pernambucano Genésio Fernandes, ministrante responsável, que em um primeiro contato se admirou com o trabalho do artista. Embora a metodologia e as técnicas compartilhadas no curso não tivessem despertado o interesse de Hélio, essa foi, sem dúvida, a grande oportunidade que teve de sair do anonimato.<sup>9</sup>

Convidado por Genésio e pelo então coordenador do DAC, Francisco Gregório Filho, participou, em 1978, de uma exposição coletiva, que reuniu trabalhos de diversos funcionários públicos. Os desenhos expostos por Hélio Melo logo se destacaram, ganhando notoriedade e lhe rendendo uma fotografia ao lado do então governador do Acre, Geraldo Mesquita.<sup>10</sup> Dali, seguiu para a Feira dos Estados, em Brasília, integrando o estande do Acre ao lado de outros artistas regionais, como Garibaldi Brasil, Hélio Cardoni, Raul Velasquez e o próprio Genésio Fernandes. Nesse momento, a arte de Hélio Melo, produzida a partir da mistura de nanquim com resinas de plantas amazônicas, retratando a floresta, suas maravilhas e seus sabores, ganhou destaque dentro do circuito nacional. Como resultado, as obras expostas estavam todas vendidas ao término da Feira.

Em 1979, por intervenção do então delegado regional no Serviço Social do Comércio (Sesc Acre), Pedro Vicente da Costa Sobrinho, Hélio fica à disposição desta instituição. Através deste canal profissional, abriu-se uma nova e importante possibilidade na forma de uma exposição no Sesc Tijuca, no Rio de Janeiro, em 1980. Nessa ocasião, o artista carioca Sérgio Camargo conheceu o trabalho de Hélio. A luminosidade incomum, a força da paleta usada pelo artista e os motivos da floresta, tudo observado de forma afetiva, impressionaram o artista, que comentou que “havia nos desenhos uma sensibilidade intuitiva tão bem calculada para captar a luminosidade, que superava a iconografia”.<sup>11</sup> Após esse primeiro contato, escreveu em um jornal da época:

Caso de simbiose estética com a mata em que viveu? Assim se explicaria naturalmente esse fenômeno, sem dar conta, todavia, de sua motivação profunda em conhecer, pelo trabalho de arte, os meandros luminosos que soube perceber, por exemplo, a imanência complexa da luz suntuosa curiosamente definida com maior precisão em desenhos de sábia naturalidade.<sup>12</sup>

Sérgio Camargo não apenas adquiriu de pronto dezoito obras, como as divulgou para jornalistas e para críticos de arte, convidando Hélio Melo para uma nova exposição na Galeria Sérgio Millet, em 1981, também no Rio de Janeiro. Críticos renomados, como Frederico de Moraes e Walmir Ayala, a prestigiaram e a comentaram, o que acabou por abrir um importante espaço na mídia nacional.

Por meio do Sesc Acre, dizia o próprio Hélio, teve a oportunidade de, finalmente, “trabalhar como artista”,<sup>13</sup> o que sempre almejou. Cabe aqui ressaltar o papel do Sesc para a cultura acreana nesse período. Sua primeira Delegacia Regional foi implantada no Acre em fins da década de 1970 e teve um papel muito importante no fomento da cultura acreana. Com os recursos que o Sesc dispunha, houve investimento na cultura local, tanto trazendo nomes importantes da cultura nacional para o Acre, como valorizando os artistas locais. Além da pintura, no Sesc, Hélio desenvolveu suas outras habilidades artísticas: a música, a contação de “causos” e a literatura. Passou a narrar as histórias que ouvia nas fogueiras do seringal, de índios e seringueiros. Também foi nesse período que começou a escrever sistematicamente. Falou sobre a floresta amazônica como ninguém, com o olhar de quem vem de dentro dela. Sua obra literária valorizou a oralidade e o imaginário coletivo e tradicional, configurando-se como um verdadeiro manual sobre a Amazônia, onde sistematizou anos de observação e experiência na floresta, com linguagem simples e como ele gostava de definir: de seringueiro para seringueiro. Sobre a obra literária de Hélio Melo, o artista começou a sistematizar suas histórias a partir de seu trabalho no Sesc Acre, na década de 1980. O livro *História da Amazônia*, por exemplo, teve sua primeira edição em 1984, quase que artesanal: a apresentação foi manuscrita.



8 Jucá Badaró, *Hélio Melo, o sábio da floresta*. Rio Branco, 2016.

9 Hélio, *o artista autêntico*, O Jornal, 19 jun. 1978.

10 Mesquita aprecia exposição artística, O Jornal, 15 jan. 1979.

11 Sérgio Camargo em arte impressa, Jornal do Brasil, 17 out. 1990; Coluna Wilson Coutinho, Jornal do Brasil, data desconhecida.

12 Sérgio Camargo, *A propósito de Hélio Melo ou a beleza da luz*, 08 dez. 1983.

13 *Dificuldades e sonhos do artista popular*. Jornal do Brasil, data desconhecida.

ta, o conteúdo datilografado e as ilustrações feitas originalmente em cores. Ao longo de sua trajetória artística, publicou nove livros em formato de cartilha: “História da Amazônia” (1984), “O caucho, a seringueira e seus mistérios” (1986), “Os mistérios da mata” (1987), “Experiência do caçador e os mistérios da caça” (1986), “Legendas fotográficas” (2000), “Como salvar a floresta?”, “Os mistérios dos Répteis e dos Peixes”, “Os mistérios dos Pássaros” e “Via Sacra na Amazônia”.<sup>14</sup>

Ainda fruto do seu trabalho no Sesc Acre, criou, no início da década de 1980, o conjunto musical “Sempre Serve”, que o acompanhava em suas apresentações. O repertório era composto por músicas apreciadas nos bailes da floresta, incluindo composições próprias.

Em fins da década de 1980, pela autenticidade e, principalmente, pela necessidade de sua obra, Hélio Melo ganhou o Brasil e o mundo. Ainda hoje não há dimensão exata do volume de sua obra. Contabilizam-se mais de setenta exposições por diversas capitais brasileiras, como Rio Branco, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Ceará, Goiânia, Minas Gerais, Pernambuco, Paraná, Amazonas e Belo Horizonte,<sup>15</sup> além do Distrito Federal, e em países como Itália, França, Inglaterra e Estados Unidos. Algumas, inclusive, muito marcantes e significativas.

A partir do final da década de 1980, passa a expor internacionalmente. Primeiro em 1986, na França, no Nouveau Salon de Paris.<sup>16</sup> Em 1988, expôs em Washington, Estados Unidos, participando, com telas, músicas e histórias da exposição *Tropical Rainforests: A Disappearing Treasure*, no Smithsonian Institute, que mostrou temas relevantes sobre a Amazônia.<sup>17</sup> Passou pela Itália

<sup>14</sup> É difícil precisar as datas das primeiras edições de todos os títulos que Hélio Melo lançou em sua trajetória, algumas contando apenas com recursos e esforços do próprio artista, outras contando com apoio parcial das fundações de cultura e outros órgãos públicos e do Sesc Acre. No ano 2000, a Fundação Elias Mansour publicou uma coletânea com sete livros de Hélio Melo. Seu último livro, *Legendas fotográficas*, em edição bilingue, foi lançado no mesmo ano.

<sup>15</sup> Hélio Melo traz cotidiano amazonense em exposição, O Povo, Fortaleza, 01 dez. 1992; Hélio Melo expõe na Bahia, Sem título, Bahia 24 out. 1992; *Desenhos da memória e dos mistérios*, Jornal de Brasília, Brasília, 27 abr. 1995; *As cores e as sombras da Amazônia*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 jul. 1992.

<sup>16</sup> *A arte fantástica de Hélio Melo*, Gazeta do Acre, 02 mar. 1986.

<sup>17</sup> *Do seringal a Washington, Hélio Melo leva a sua arte até os Estados Unidos*, Sem título, 23 jul. 1988; *Hélio Melo homenageado em exposição em Paris*, O Rio Branco, Rio Branco, 21 ago. 1986.

em 1989, realizando o sonho de conhecer o Vaticano e expondo em cidades como Luca, Florença, Verona e Pisa.<sup>18</sup> Retornou ao país em 1990, desta vez com a exposição *Paixão de Cristo no Acre*. Os dezenove desenhos retratavam uma visão contemporânea de Cristo a partir da Teologia da Libertação,<sup>19</sup> encarando a realidade amazônica de marginalização e exploração de indígenas e seringueiros.<sup>20</sup> Em 1992, fez parte da Caravana Cultural do Acre na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92), a convite do Alex Shankland, do The Gaia Foundation, levando quarenta telas, quatro livros e seu inseparável violino.

Voltava dessas viagens cheios de ideias e planos, e, como na maioria das vezes vendia todo o material que levava, chegava em Rio Branco pronto para produzir. Seu ateliê, que funcionava nos fundos de sua casa, no bairro Base, já estava se tornando pequeno para o artista, não apenas no que se referia ao espaço físico, mas também à importância que seu trabalho estava ganhando. A partir de março de 1990, ficou à disposição da então Fundação Cultural do Estado. Logo em seguida, passou a trabalhar na Sala Hélio Melo, um anexo da Casa do Seringueiro, espaço público situado no centro de Rio Branco, administrado pelo Governo, com um acervo de pesquisa, documentação e difusão da cultura seringueira.<sup>21</sup> Quem quisesse encontrar Hélio, era só ir até o local: lá estava o artista, sempre às voltas com suas telas, produzindo e expondo seus trabalhos, tocando seu violino, contando histórias e disposto a receber o público. E assim o dia se passava... ora pintava, ora escrevia, mas sempre finalizava com o som do violino, que foi sua grande paixão. Para o artista, que sempre expressou certo descontentamento com o pouco apoio que recebia por parte dos órgãos governamentais locais, este espaço representou o reconhecimento de sua produção.

<sup>18</sup> Hélio Holanda Melo, *A arte acreana rumo à Itália*, O Rio Branco, Rio Branco, 20 set. 1989.

<sup>19</sup> Movimento sócio-eclesial dentro da Igreja Católica que foca nos ensinamentos de Jesus Cristo como ferramenta para a libertação dos oprimidos.

<sup>20</sup> Hélio Melo faz sua Via Sacra com o Cristo seringueiro, A Gazeta, 14 set. 1990.

<sup>21</sup> Um espaço para difundir a vida do seringueiro, A Gazeta, 20 mar. 1991.



Em 1997, embarcou em mais uma experiência artística, desta vez na linguagem audiovisual, protagonizando um vídeo biográfico que teve roteiro, direção e imagem do cineasta acreano Silvio Margarido, junto a uma equipe de artistas acreanos que incluía Dalmir Ferreira, Ivan de Castela, Danilo de S'Acree, Assis Freire e Jorge Nazaré.<sup>22</sup> *A peleja de Hélio Melo com o Mapinguari do Antimary*, mesmo contando com recursos ínfimos para sua produção, foi um importante registro da vida de Hélio Melo e trouxe à tona para o público uma relação que perpassou a vida do artista: sua proximidade com o Mapinguari. Entre as diversas lendas amazônicas, esta foi a que Hélio mais contou, tocou e pintou. Falava em um animal grande, forte, fedorento e com um olho no meio da testa. Relatava vários “causos” ocorridos em que o Mapinguari era o protagonista. “Embora não tenha visto nenhum, eu tenho certeza que existe, porque conheço pessoas que viram”,<sup>23</sup> dizia. No imaginário popular acreano, muitas pessoas diziam que o Mapinguari era amigo próximo do artista ou, até mesmo, sua própria personificação nas matas.

E assim viveu sua vida de artista: contava e escrevia histórias, pintava imagens do cotidiano da floresta e tocava músicas do seringal. De maneira simples, expressava a complexidade da Amazônia. A beleza, as cores e as luzes das matas. O seringueiro em sua lida diária no corte da seringa. Os bailes do seringal. A Estrada da Floresta na copa de uma árvore que se enraíza na terra, mostrando os caminhos tortuosos do corte da seringa. Os burros entregando certificados do MOBREAL,<sup>24</sup> se contrapondo aos seringueiros que caminham para a Escolinha Esperança. Árvores e animais que choram pela devastação. A chegada dos *paulistas*, que aparecem como burros ou vacas, expulsando o seringueiro e os empurrando para um caminho sem destino. O burro ou o cavalo em cima da árvore. O cachorro do deputado. Entre outros tantos temas da história da Amazônia brasileira.

22 *A peleja de Hélio Melo com o Mapinguari do Antimary*, Dalmir Ferreira e Silvio Margarido. Rio Branco, 1997 (38 min).

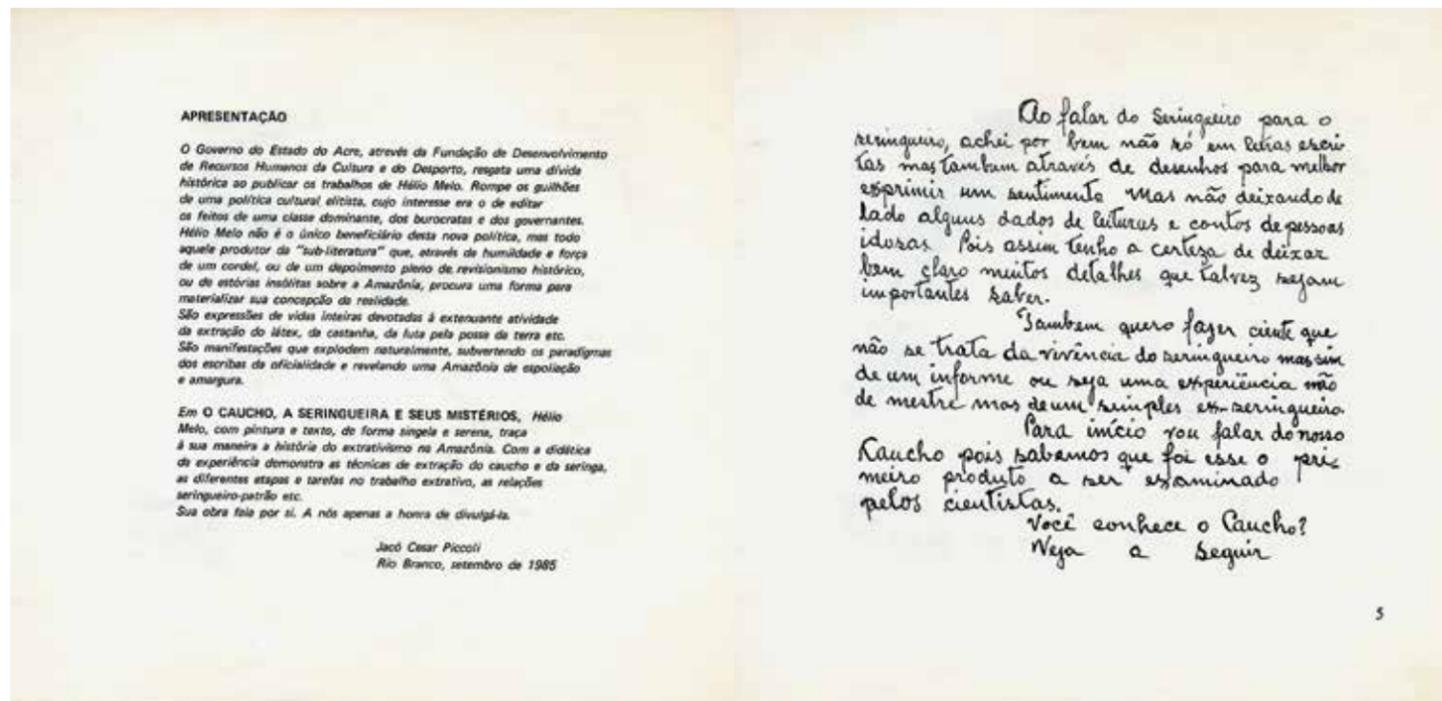
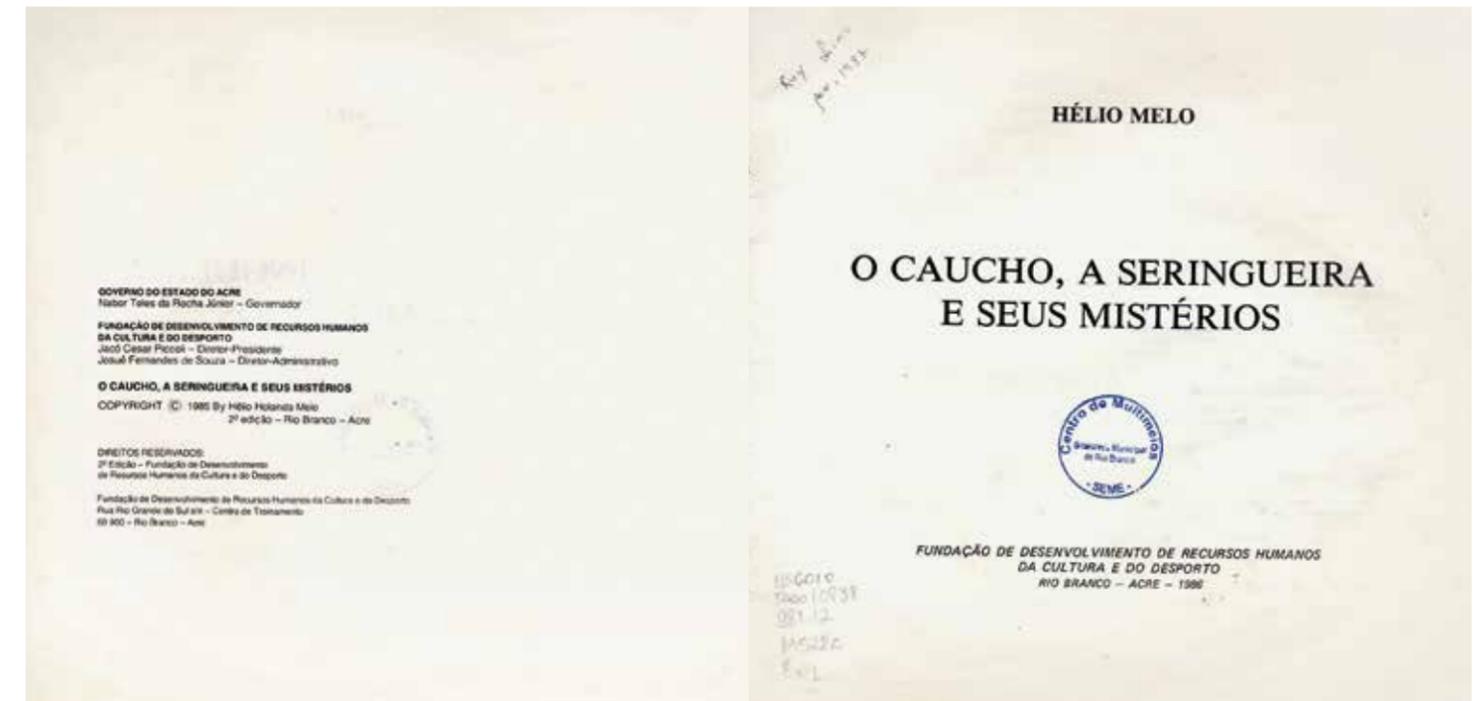
23 Revista Amazônia Nossa, *Do Seringal às telas*, n. 24, data desconhecida

24 O Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBREAL) foi um órgão do governo brasileiro, instituído pelo decreto nº 62.455, de 22 de Março de 1968 durante o governo de Costa e Silva na Ditadura Militar. Propunha a alfabetização funcional de jovens e adultos.

Faleceu em 20 de março de 2001, em Goiânia. Recebeu diversas e importantes homenagens póstumas. Em 2001, a Prefeitura de Rio Branco inaugurou a Escola de Educação Infantil Hélio Melo, reformada em 2018. Em 2003, o Governo do Estado do Acre inaugurou o Teatro Hélio Melo, localizado no centro de Rio Branco. Em 2006, foi destaque na 27ª Bienal de São Paulo, com uma mostra póstuma de seu trabalho. Em 2011, a Fundação Garibaldi Brasil realizou a III Conferência Municipal de Cultura, tendo como tema a obra do artista e intitulada *A peleja do Hélio Melo com o Mapinguari*, ocasião em que foi lançada uma publicação em sua homenagem. Em 2013, o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) realizou o inventário de suas obras no campo das artes plásticas, inventariando 137 obras. Em 2016, foi realizada a exposição *Hélio Melo: o sábio da floresta* em comemoração aos seus noventa anos. Em 2018, foi tema do espetáculo de dança contemporânea *Origens*, do grupo Nós de Casa. Entre tantas outras merecidas homenagens.

Hélio Melo foi um artista obstinado em mostrar a realidade de sua região, num aprendizado solitário, autodidata, sem recursos técnicos, mas em uma produção incansável, de desenhos luminosos, de notas musicais e livros de histórias. Falou de suas vivências de forma crítica, como alguém que enxergava além. Assim, a Floresta Amazônica ficou eternizada no trabalho deste “cronista da Floresta”, em uma visão que se aplicou não apenas ao tempo em que foi produzida, mas que continua atual nos tempos em que vivemos.

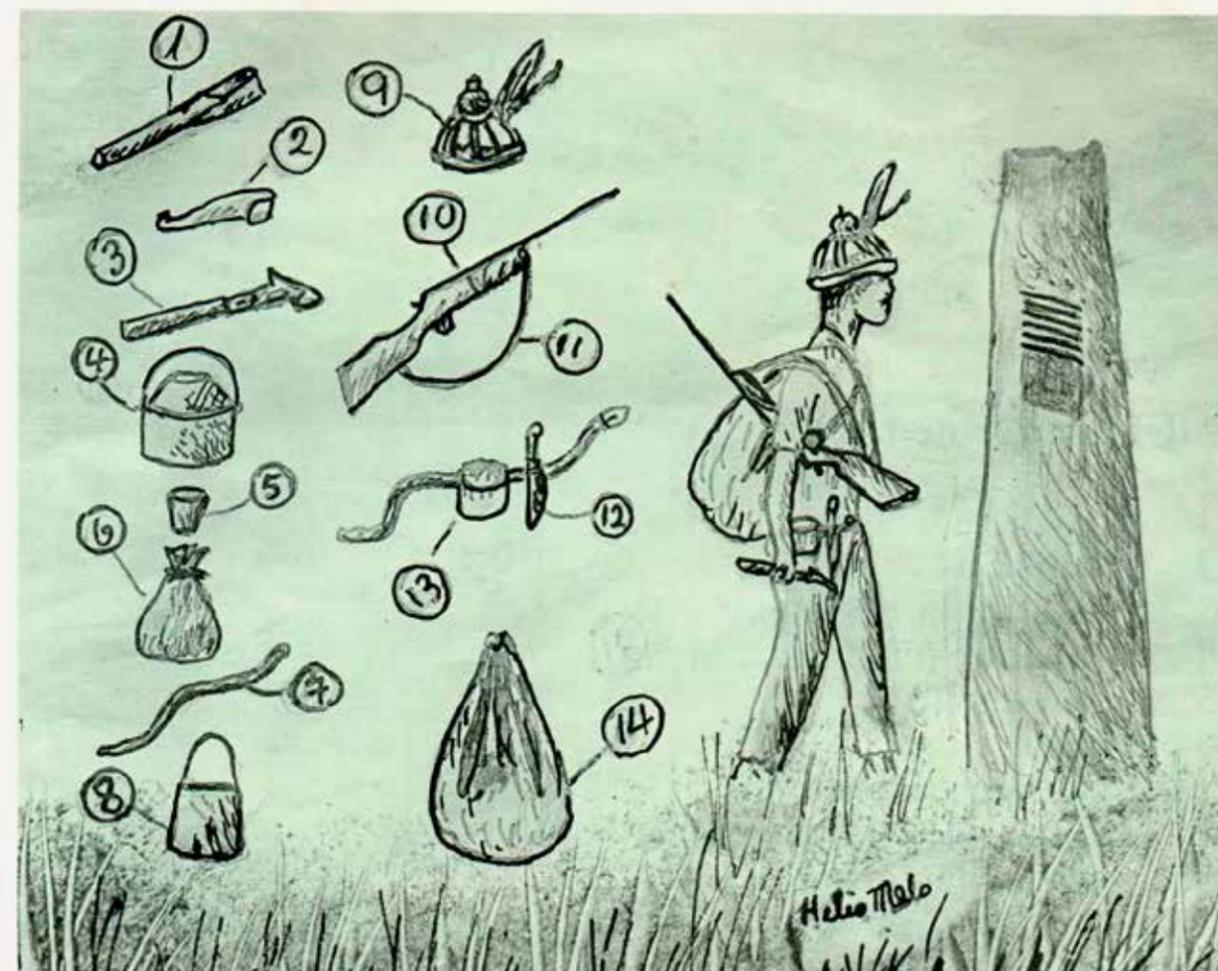




Ao falar do Seringueiro para o  
 seringueiro, achei por bem não só em letras escri-  
 tas mas também através de desenhos para melhor  
 exprimir um sentimento. Mas não deixando de  
 lado alguns dados de culturas e contos de pessoas  
 idosas. Pois assim tenho a certeza de deixar  
 bem claro muitos detalhes que talvez sejam  
 importantes saber.  
 Também quero fazer ciente que  
 não se trata da vivência do seringueiro mas sim  
 de um informe ou seja uma experiência não  
 de mestre mas de um simples seringueiro.  
 Para início vou falar do nosso  
 Caucho pois sabemos que foi esse o pro-  
 duto a ser examinado  
 pelos cientistas.  
 Você conhece o Caucho?  
 Vêja a seguir



- 1 a **raspadeira**, para raspar a seringueira
- 2 a **lâmina**, faca que serve para fazer o corte
- 3 a **cabrita**, para encastoar a lâmina da faca
- 4 o **balde**, para carregar o látex
- 5 a **tigelinha**, para apanhar o látex
- 6 o **saco**, onde se guarda o látex depois de colhido
- 7 a **tubiba**, tira de borracha para amarrar o saco
- 8 o **bornal**, para juntar o sernambi carregado a tira-colo
- 9 a **poronga**, lamparina para o seringueiro alumiar seu caminho
- 10 a **espingarda**, para se proteger das feras
- 11 a **bandoleira**, cinto que se amarra na coronha para o coice da espingarda
- 12 a **faca de defesa**
- 13 a **capanga** ou **bosoroca**, para carregar os cartuchos da espingarda
- 14 a **estoupa** ou **sarrapilha**, serve para carregar os utensílios conforme vemos nas costas do seringueiro.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Publicações

- CASTRO, Rossini de Araújo. *Ambiente amazônico: a arte vivencial do artista Hélio Melo*, 2013, p. 229.
- MARTINELLO, Pedro. *A batalha da borracha na Segunda Guerra Mundial*. Rio Branco: Edufac, 2004, p. 398.
- Melo, Hélio. *O caucho e a seringueira; História da Amazônia; Os mistérios da mata; Os mistérios dos répteis e dos peixes; A experiência do caçador; Os mistérios dos pássaros e Via Sacra na Amazônia*. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2000.
- NEVES, Marcos Vinícius. *Histórias acreanas no miolo de pote*. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, p. 258.
- Prefeitura Municipal de Rio Branco e Gabinete do Senador Jorge Viana. *A Rio Branco que vivemos. Registro histórico dos 100 anos de prefeitura*. Rio Branco, 2013. pp. 62-83.

### Vídeos

- FERREIRA, Dalmir & Margarido, Silvio. *A peleja de Hélio Melo com o Mapinguari do Antimary*. Rio Branco, 1997.
- BADARÓ, Jucá. *Hélio Melo, o sábio da floresta*. Rio Branco, 2016.

### Jornais

- A propósito de Hélio Melo ou a beleza da luz*. Sérgio Camargo, 08 dez. 1983.
- As cores e as sombras da Amazônia*. Jornal do Brasil, 22 jul. 1992.
- Desenhos da memória e dos mistérios*. Jornal de Brasília, 27 abr. 1995.
- Do seringal a Washington, Hélio Melo leva a sua arte até os Estados Unidos*, 23 jul. 1988.
- Do Seringal às telas*. Revista Amazônia Nossa, nº 24, s.d.
- Estilo*—Hélio Melo. Jornal Página 20, s.d.
- Hélio Holanda Melo. A arte acreana rumo à Itália*. O Rio Branco, 20 set. 1989.
- Hélio Melo expõe na Bahia*, 24 out. 1992.
- Hélio Melo faz sua Via Sacra com o Cristo seringueiro*. A Gazeta, 14 set. 1990.
- Hélio Melo homenageado em exposição em Paris*. O Rio Branco, 21 ago. 1986.
- Hélio Melo traz cotidiano amazonense em exposição*. O Povo, Fortaleza, 01 dez. 1992.
- Hélio Melo vai levar suas telas*. A Gazeta, 21 abr. 1992.
- Hélio, o artista autêntico*. O Jornal, 19 jun. 1978.
- Mesquita aprecia exposição artística*. O Jornal, 15 jan. 1979.
- Sérgio Camargo em arte impressa*. Jornal do Brasil, 17 out. 1990.
- Um espaço para difundir a vida do seringueiro*. A Gazeta, 20 mar. 1991.

### Entrevista

- MELO, Fátima. Entrevista concedida à autora na residência da entrevistada em 6 de outubro de 2022. Registro em áudio.



SÍLVIO MARGARIDO FILMANDO HÉLIO MELO PARA DOCUMENTÁRIO “A PELEJA DE HÉLIO MELO COM O MAPINGUARI DO ANTIMARY” (1997)

JACOPO CRIVELLI VISCONTI é crítico e curador independente, autor de *Novas derivas* (WMF Martins Fontes, São Paulo, 2014; Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile, 2016). Além de numerosas exposições de artistas contemporâneos em instituições em Brasil, Américas e Europa, foi curador geral da 34ª Bienal de São Paulo (2020-21), da 12ª Bienal de Cuenca, Equador (2014) e de participações nacionais na Biennale di Venezia em 2022 (Brasil), 2019 (Chipre) e 2007 (Brasil). É colaborador regular de revistas de arte contemporânea, arquitetura e design, além de escrever para catálogos de exposições e monografias de artistas.

TONY GROSS é cientista político com pós-graduação pelas universidades de Cambridge e Oxford. Vive entre Brasília, Rio Branco e Oxford desde a década de 1970 e acompanha os movimentos indígenas e dos seringueiros no Acre desde então. É coautor com Chico Mendes do livro *Fight for the Forest: Chico Mendes in his own words* e ganhador do Prêmio Chico Mendes de Florestania. Foi assessor do Ministério do Meio Ambiente e do Governo do Acre, oficial das Nações Unidas e é sócio fundador do Instituto Socioambiental.

LISETTE LAGNADO é crítica de arte e curadora independente. Coordenou o Projeto Leonilson, que resultou na publicação *Leonilson. São tantas as verdades* (Sesi, 1996). Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), foi responsável pela catalogação dos manuscritos de Hélio Oiticica para a plataforma online hospedada no Itaú Cultural. Dirigiu a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro, 2014-2017). Foi curadora da 27ª Bienal de São Paulo (2006) e co-curadora da 11ª Bienal de Berlim (2019-2020).

FLÁVIA BURLAMAQUI é Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora das redes públicas do Acre e de Rio Branco, atua como pesquisadora e presidente do Conselho Estadual de Cultura do Acre.



HÉLIO MELO SENDO  
ENTREVISTADO NO ANTIMARY, 1997

# OBRAS

PP. 2-3  
O LAGO, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
19,5 × 25 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 4-5  
SERINGUEIRA, 1987  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
21 × 25 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 7  
CAMPO ABERTO, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
20,6 × 27,5 CM  
ACERVO DANILO DE S'ACRE, AC

PP. 8-9  
COLHENDO LÁTEX, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
30 × 37 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 10-11  
O BARRAÇÃO I, 1985  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
32 × 48,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 13  
SERINGUEIRAS, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
38,1 × 26,7 CM  
COLEÇÃO LUCIANA LUCIANI CIANCARELA, LUCCA (ITÁLIA)

P. 15  
MATA, 1985  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
22,1 × 29,3 CM  
COLEÇÃO DINHO GONÇALVES, AC

PP. 16-17  
O PRANTO DOS ANIMAIS I, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
21,5 × 33 CM  
COLEÇÃO FAMÍLIA HEES, CHICAGO (ESTADOS UNIDOS)

P. 18  
CORTANDO SERINGA NO JIRAU, 1983  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
35,5 × 28,8 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

P. 20  
O CAÇADOR III, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TELA  
161 × 138,3 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI BRASIL, AC

P. 21  
O CAÇADOR E A ONÇA PÉ DE BÓI, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
15,6 × 15,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 22  
TERRA INDÍGENA, 1992  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
25,5 × 30 CM  
ACERVO ATELIER MUSEU PENSATÓRIO, AC

P. 24  
INDÍGENA, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TECIDO  
148 × 138 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 25  
TAPIRÍ, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
28,2 × 33,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 27  
O HOMEM E O BURRO IV, 1992  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
60 × 53 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 28  
CORTANDO SERINGA, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
34,4 × 28,7 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 30-31  
TEMPO DOS CORONÉIS III, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
59,2 × 79 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

PP. 32-33  
TEMPO DOS CORONÉIS II, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
44,2 × 61,7 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

PP. 36-37  
AMANHECER, 1985  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
27,5 × 45 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 38  
AMANHECER, 1984  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
33 × 49 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

ENTARDECER, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
20,5 × 27 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 39  
O SERRADOR, 1982  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO COLORIDO  
30 × 44,6 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 40  
SERINGAL II, 1991  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
16,5 × 16,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 41  
ENTARDECER, 1985  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO COLORIDO  
27,6 × 43,2 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 42-43  
SERINGAL I, 1981  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
20 × 27,9 CM  
ACERVO DO SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO ACRE – SESC ACRE, AC

P. 44  
SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TECIDO  
144,5 × 141,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 45  
SEM TÍTULO, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
22,8 × 34,5 CM  
ACERVO DO SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO ACRE – SESC ACRE

P. 48  
COLHENDO LÁTEX I, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL CARTÃO  
24,2 × 18,2 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 53  
DEFUMANDO BORRACHA, 1980  
NANQUIM SOBRE CARTÃO  
22,5 × 32,8 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
148 × 191,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 55  
BARCO À VAREJÃO, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
30,5 × 41,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 59  
RIACHO, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
21,4 × 28,2 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 60-61  
SERINGUEIRO, 1990  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
16 × 15,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 72  
SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TECIDO  
145 × 113,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TECIDO  
140 × 141,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 73  
SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TECIDO  
141,5 × 144,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 89  
O EMPATE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
35,5 × 43 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 90  
TRANSPORTANDO ENFERMO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
32,6 × 31 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 91  
A CAMINHADA II, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
28,5 × 28 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 92  
A CAMINHADA I, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
28,5 × 25 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

ACOLHIMENTO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
30 × 26,3 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 93  
JOGO DA SORTE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
29 × 24,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

COMUNIDADE DE BASE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
31,7 × 32,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 94  
A RESSURREIÇÃO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
32,7 × 25 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 95  
DEFUMANDO BORRACHA, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
30,5 × 29,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

EXPULSÃO I, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
29,3 × 25,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 96  
O PESO DA CRUZ, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
28,4 × 26,8 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

DESMATAMENTO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
33 × 27 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 97  
REUNIÃO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
32,3 × 30 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

ORAÇÃO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
30,6 × 29,3 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 98  
VELHOS SERINGUEIROS, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
32,4 × 31,4 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 99  
EXPULSÃO II, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
29,8 × 28,8  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 100  
SERINGUEIRO CRUCIFICADO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
26 × 31,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 101  
SEM TÍTULO, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
26,2 × 31,1 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 102-103  
HORA DA MORTE, 1990  
SÉRIE VIA SACRA DA AMAZÔNIA  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
23,2 × 27 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 104  
BALSA DE BORRACHA I, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
39,6 × 54,2 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

P. 105  
BALSA DE BORRACHA II, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
33 × 40,6 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 107  
SEM TÍTULO, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
32 × 43,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 108-109  
NAVIO OU GAIOLA, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
22 × 36 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 110  
DEFUMANDO BORRACHA I, 1988  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
34,5 × 42,5 CM  
COLEÇÃO LUCIANA LUCIANI  
CIANCARELLA, LUCCA (ITÁLIA)

P. 111  
DEFUMANDO BORRACHA II, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
29,5 × 35 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 112  
SERINGAL, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
19 × 28,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 113  
SERINGAL, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
26,8 × 31,1 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 114  
SEM TÍTULO, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
18,7 × 25,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 115  
SEM TÍTULO, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
17,5 × 25 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 116-117  
SEM TÍTULO, 1981  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
38 × 45,5 CM  
ACERVO DO SERVIÇO SOCIAL  
DO COMÉRCIO DO ACRE – SESC ACRE, AC

P. 118  
PAISAGEM AMAZÔNICA, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
22,2 × 28 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 119  
O IGARAPÉ, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
26,5 × 33,9 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 120  
CORTANDO LÁTEX, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TELA  
145 × 129 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 121  
CORTANDO SERINGA NO JIRAU,  
DÉCADA DE 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
55,1 × 43,9 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI BRASIL, AC

P. 122  
COLHENDO LÁTEX II, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TELA  
160 × 140 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR

P. 123  
SERINGUEIRO TRANSPORTANDO  
BORRACHA, 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE  
CARTÃO  
37,2 × 45,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

PP. 124-125  
TEMPO DOS CORONÉIS I, 1983  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
27,3 × 45,2 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO  
DE BELAS ARTES, AC

P. 126  
CORTANDO SERINGA, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
28,2 × 20,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR

P. 127  
SEM TÍTULO, 1982  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
44 × 57,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 128  
MAPA DA ESTRADA (SERINGA), 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
40 × 53 CM  
PINACOTECA DO ESTADO  
DE SÃO PAULO, SP

P. 129  
CAMINHO DO SERINGUEIRO E/OU  
ESTRADA DA SERINGA, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
39,8 × 54 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 131  
COLHENDO LÁTEX, 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
36,4 × 28 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 132-133  
O HOMEM E O BURRO I, 1984  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
36,5 × 51,4 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO  
DE BELAS ARTES, AC

P. 135  
O HOMEM E O BURRO II, 1988  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
43,3 × 32,2 CM  
COLEÇÃO LUCIANA LUCIANI  
CIANCARELLA, LUCCA (ITÁLIA)

PP. 136-137  
CAMINHO SEM DESTINO II, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TECIDO  
148,5 × 203 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 138  
O MAPINGUARÍ, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
16 × 15,9 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

O MAPINGUARÍ, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
15,5 × 15,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 139  
MAPINGUARI I, 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TECIDO  
152 × 82 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 140  
MAPINGUARÍ II, 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
101 × 46 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 141  
MAPINGUARI, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL SOBRE AGLOMERADO  
DE MADEIRA  
94,7 × 62 CM  
ACERVO MARIA MAIA, DF

P. 142  
SEM TÍTULO, 1999  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
23,6 × 20 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 143  
SEM TÍTULO, 2000  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
31 × 39,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 144-145  
A TRANSFORMAÇÃO DA  
SERINGUEIRA I, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TECIDO  
147 × 141 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 146  
O HOMEM E O BURRO IV, 1992  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
60 × 53 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 147  
O HOMEM E O BURRO V, 1993  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
27,6 × 23,7 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 148  
SEM TÍTULO, 1982  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
27,5 × 41 CM  
COLEÇÃO ASPASIA CAMARGO, RJ

P. 149  
O PRANTO DOS ANIMAIS III, 1993  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE COMPENSADO  
25 × 31 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 150  
SEM TÍTULO, 1982  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
27 × 41 CM  
COLEÇÃO ASPASIA CAMARGO, RJ

P. 151  
SEM TÍTULO, 1983  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
25,5 × 40,7 CM  
COLEÇÃO ASPASIA CAMARGO, RJ

P. 152  
TEMPO DOS CORONÉIS IV, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
35,7 × 32,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 153  
SEM TÍTULO, 1985  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
28,5 × 39 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, RJ

PP. 154-155  
O PRANTO DOS ANIMAIS II, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TECIDO  
141,5 × 141,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 156-157  
A VISITA DA VACA II, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
47 × 61,7 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI  
BRASIL, AC

PP. 158-159  
A TRANSFORMAÇÃO DA  
SERINGUEIRA II, 1984  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
30,5 × 45,7 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO  
DE BELAS ARTES, AC

P. 161  
SEM TÍTULO, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
22,3 × 29,6 CM  
ACERVO DO SERVIÇO SOCIAL DO  
COMÉRCIO DO ACRE – SESC ACRE, AC

SEM TÍTULO, 1980  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
22,7 × 33,2 CM  
ACERVO DO SERVIÇO SOCIAL DO  
COMÉRCIO DO ACRE – SESC ACRE, AC

P. 162  
TRANSFORMAÇÃO DA  
SERINGUEIRA III, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
20,6 × 27,2 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 166-167  
O MAPA DA ESTRADA I, 1983  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE MADEIRA  
108,5 × 203,5 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO  
DE BELAS ARTES, AC

P. 168  
SEM TÍTULO, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
39,5 × 35 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 169  
O CAÇADOR DE ONÇA, 1983  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
29,6 × 42,6 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO  
DE BELAS ARTES, AC

P. 170  
SOBREVIVENDO, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
47,8 × 48,2 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO  
DE BELAS ARTES, AC

P. 177  
UM PEDAÇO DE MATA, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
25,5 × 34 CM  
COLEÇÃO CENTRE GEORGES POMPIDOU,  
PARIS (FRANÇA)

PP. 178-179  
TIRANDO AÇAÍ, 1984  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE PAPEL  
31,2 × 46 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO  
DE BELAS ARTES, AC

P. 180  
MÃE DA MATA, 1996  
ÓLEO SOBRE CHAPA METÁLICA  
150 × 121 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI  
BRASIL, AC

P. 182  
SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TECIDO  
143 × 138 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 183  
SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE TECIDO  
142 × 133 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 184  
CURUPIRA, 1996  
ÓLEO SOBRE CHAPA METÁLICA  
150 × 121 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI  
BRASIL, AC

P. 185  
CABOCLINHO DA MATA, 1996  
ÓLEO SOBRE CHAPA METÁLICA  
150 × 121 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI  
BRASIL, AC

P. 186  
MAPINGUARI, 1996  
ÓLEO SOBRE CHAPA METÁLICA  
200 × 121 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI  
BRASIL, AC

P. 187  
MATINTA PEREIRA, 1996  
ÓLEO SOBRE CHAPA METÁLICA  
150 × 122 CM  
ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI  
BRASIL, AC

PP. 188-189  
A VISITA DA VACA III, 2000  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
51,5 × 70 CM  
COLEÇÃO CENTRE GEORGES POMPIDOU,  
PARIS (FRANÇA)

P. 191  
O HOMEM E O BURRO VII, 1999  
ÓLEO SOBRE TELA  
92,8 × 73,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

PP. 192-193  
PESCANDO, 1981  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS  
SOBRE CARTÃO  
30 × 44 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 195  
O EMPATE, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
35,4 × 28,9 CM  
COLEÇÃO LUCIANA LUCIANI CIANCARELA, LUCCA (ITÁLIA)

P. 196  
SEM TÍTULO, S.D.  
NANQUIM SOBRE CARTÃO  
18,3 × 23 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 197  
TAPIRI, 1984  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
27 × 40 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

PP. 198-199  
SEM TÍTULO, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
26 × 35,2 CM  
ACERVO MARIA MAIA, DF

P. 200  
SEM TÍTULO, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
21 × 31,5 CM  
COLEÇÃO ASPASIA CAMARGO, RJ

P. 201  
SEM TÍTULO, 1986  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
32,5 × 44,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, RJ

PP. 202-203  
FESTA NO SERINGAL II, 1993  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
29 × 40,5 CM  
ACERVO DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, SP

P. 204  
O CACHORRO DO DEPUTADO ANTES E DEPOIS DA ELEIÇÃO, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TELA  
138 × 159,5 CM  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP | DOAÇÃO ANA DALE, CARLOS DALE JÚNIOR, ANTONIO ALMEIDA (2020), SP

P. 205  
A CHEGADA DO PALHAÇO RUFINO NO SERINGAL, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TELA  
101,8 × 118,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 206  
A VISITA DA VACA I, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
35 × 31,8 CM  
COLEÇÃO LUCIANA LUCIANI CIANCARELA, LUCCA (ITÁLIA)

P. 207  
CAMINHO SEM DESTINO I, 1987  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
13 × 12 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 208-209  
O CAÇADOR E A ONÇA II, 1992  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
24,5 × 31 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 210-211  
O NAVIO GAIOLA, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
29,5 × 41,6 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 212  
CIPÓ DO SANTO DAIME, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
16,3 × 15,9 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 213  
O SERRADOR IV, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
28,9 × 35,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 214  
PESCARIA, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
32,5 × 44,4 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 215  
QUEBRANDO CASTANHA, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
37 × 30 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

PP. 216-217  
CAMINHO SEM DESTINO IV, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
58,5 × 86,6 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 218  
SEM TÍTULO, 1989  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
36 × 32 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, RJ

P. 219  
SEM TÍTULO, 1982  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
34,5 × 52 CM  
COLEÇÃO MARIANA CAMARGO, RJ

P. 220  
SEM TÍTULO, 1987  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO COLORIDO  
30 × 32 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 221  
QUEBRANDO CASTANHA, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
37,5 × 33 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 222  
SERINGUEIROS NA CIDADE, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
12,6 × 14,1 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

IMIGRANTES CHEGANDO NA CIDADE, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
14,3 × 15,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 223  
PROPAGANDA DA BORRACHA, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
13,9 × 14,6 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

CONFLITO NO SERINGAL ARAPIXÍ, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
17,2 × 18,7 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 224  
O SERINGUEIRO, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
21,2 × 27,7 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 225  
O CAÇADOR E A ONÇA I, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
15,7 × 16 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

CAÇADOR ASSUSTADO, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
15,3 × 15,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 226  
CACHORRO DO DEPUTADO I, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
32,2 × 40,4 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 227  
CACHORRO DO DEPUTADO II, 1997  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
32,2 × 39,4 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 229  
ESCOLHINHA DA ESPERANÇA SERINGAL, 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
35 × 50,5 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

P. 230  
PORTO DE CATRAIAS I, 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
37 × 51,6 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

P. 231  
2º DISTRITO EM 1962, 2000  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TELA  
78,8 × 98,7 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

P. 232  
BEBEDEIRA, 1998  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
37,9 × 48,8 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 233  
RESENHA, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE MADEIRA  
81,5 × 78,5 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

P. 234  
SEM TÍTULO, 1986  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
33,5 × 26 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, RJ

P. 235  
O CAÇADOR II, 2000  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
21,7 × 19,1 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 237  
O HOMEM RATO, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
56,1 × 82,6 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 238  
MAPINGUARI, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
50,2 × 66 CM  
ACERVO ATELIER MUSEU PENSATÓRIO, AC

P. 239  
SERINGAL, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE TELA  
55,5 × 71 CM  
ACERVO ATELIER MUSEU PENSATÓRIO, AC

PP. 240-241  
PORTO DE CATRAIA, C. 1981  
NANQUIM SOBRE PAPEL  
18 × 27 CM  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP | DOAÇÃO NIETTA LINDENBERG DO MONTE, NO CONTEXTO DA EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA ECOLOGIA (2021-25), SP

P. 242  
FESTA NO SERINGAL, C. 1987  
NANQUIM SOBRE PAPEL

23,5 × 32,5 CM  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP | DOAÇÃO NIETTA LINDENBERG DO MONTE, NO CONTEXTO DA EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA ECOLOGIA (2021-25), SP

P. 243  
O SERRADOR, 1983  
NANQUIM SOBRE PAPEL  
30,5 × 30,5 CM  
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP | DOAÇÃO PIETRO MARIA BARDI (1983), SP

PP. 244-245  
O CAÇADOR E O VIADO, C. 1987  
NANQUIM SOBRE PAPEL  
26 × 40 CM

COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP | DOAÇÃO NIETTA LINDENBERG DO MONTE, NO CONTEXTO DA EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA ECOLOGIA (2021-25), SP

P. 246  
O CAÇADOR I, 1994  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
29,5 × 24,5 CM  
COLEÇÃO PAULO BETTI, RJ

P. 247  
A MÃE DA MATA, 1995  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
40 × 30 CM  
COLEÇÃO PAULO BETTI, RJ

P. 249  
O HOMEM E O BURRO III, 1990  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
39 × 30 CM  
COLEÇÃO PAULO BETTI, RJ

PP. 250-251  
TRACAJA NA POUSADA, 1990  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
25,5 × 33 CM  
COLEÇÃO PAULO BETTI, RJ

P. 252  
SEM TÍTULO, 1984  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
30,6 × 43,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 253  
PÁSSARO, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
15,4 × 15,3 CM  
ACERVO FÁTIMA MELO, AC

P. 256  
FIM DE TARDE, 1987  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL CARTÃO  
28,5 × 21,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 260  
CAMINHO SEM DESTINO III, 1980  
NANQUIM SOBRE PAPEL  
21 × 27,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 262  
SEM TÍTULO, 1985  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
26,5 × 41,5 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, RJ

P. 263  
SEM TÍTULO, 1983  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
31 × 47,5 CM  
COLEÇÃO MARIANA CAMARGO, RJ

P. 264  
O AMANHECER NO SERINGAL, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
23 × 26 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, SP

P. 265  
SEM TÍTULO, 1992  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE CARTÃO  
24,2 × 28,1 CM  
COLEÇÃO CRISTINA PAPE

P. 269  
PONTE SOBRE O RIO ACRE, S.D.  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE PAPEL  
20,6 × 29,4 CM  
COLEÇÃO PARTICULAR, AC

P. 271  
ENCERRAMENTO DO MOBRAL, 1996  
NANQUIM E EXTRATO DE FOLHAS SOBRE AGLOMERADO DE MADEIRA  
42,5 × 54 CM  
COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES, AC

## REALIZAÇÃO

ALMEIDA & DALE GALERIA DE ARTE

## SÓCIOS-PROPRIETÁRIOS

ANTONIO ALMEIDA  
CARLOS DALE JR.

## DIRETORA

ERICA SCHMATZ

## ORGANIZAÇÃO

JACOPO CRIVELLI VISCONTI  
MARINA SCHIESARI

## PRODUÇÃO EXECUTIVA

ANA CHÜN  
CAROLINA TATANI

## CONSERVAÇÃO E MUSEOLOGIA

CAROLINA TÁTANI  
CAROLLINNE AKEMY MIYASHITA  
SOPHIA MARIA QUIRINO SAWAYA DONADELLI  
MALU VILLAS BÔAS  
MORGANA VIANA

## COORDENAÇÃO EDITORIAL

ESPAÇO.CC

## GESTÃO DE PROJETO

BARBARA MASTROBUONO (ESPAÇO.CC)  
MANOELA CÉZAR (ESPAÇO.CC)

## PESQUISA ICONOGRÁFICA

### E LICENCIAMENTO

CAROLLINNE AKEMY MIYASHITA  
AMANDA FELÍCIO (ESPAÇO.CC)  
MARINA BIGARDI

## TRADUÇÃO

ADRIANA FRANCISCO  
JULIA DE SOUZA

## PREPARAÇÃO

GUSTAVO COLOMBINI

## REVISÃO

PAULA NUNES (ESPAÇO.CC)

## PROJETO GRÁFICO

RAUL LOUREIRO

## PRODUÇÃO GRÁFICA

LILIA GÓES

## EQUIPE

ALAN CATHARINO  
AMANDA ARANTES  
ANA MARIA TORRES DA SILVA  
ANTONIO GUSTAVO DIAS CASTRO  
ANNA LUISA VELIAGO COSTA  
AYME OLIVEIRA SILVA  
CARLOS RODRIGUES DOS SANTOS JÚNIOR  
CLARA ROCCA  
CRISTIANE RIBEIRO  
DANILO CAMPOS  
EDUARDO FARAH  
ELI CARLOS DA SILVA  
GEORGETE MAALLOULI NAKKA  
GUILHERME CARVALHO GONZALES  
GUILHERME TORRES  
ITALO DOUGLAS  
JOÃO VICTOR DA SILVA  
KAROLINE FREIRE  
LUCIANA VUKELIC  
LUZIANETE RIBEIRO SILVA  
MARIA ANTONIA OLIVEIRA DA SILVA SANTOS  
PAUL JENKINS  
TATIANA KALLAS  
VERÔNICA SOUZA  
VICTOR LUCAS  
VITOR WERKHAIZER

## IMPRESSÃO

IPSIS GRÁFICA E EDITORA

## CRÉDITO DE IMAGEM

ACERVO FUNDAÇÃO GARIBALDI BRASIL  
PP. 21, 121, 156-157, 180, 184-187

ACERVO ATELIER MUSEU PENSATÓRIO  
PP. 23, 238-239

ACERVO DO SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO ACRE – SESC ACRE  
PP. 42-43, 45, 116-117, 161

*A PELEJA DE HÉLIO MELO COM O MAPINGUARI DO ANTIMARY* (1997), DOCUMENTÁRIO DIRIGIDO POR SÍLVIO MARGARIDO, DANILO DE S'ACRE, DALMIR FERREIRA, IVAN DE CASTELA E JORGE NAZARÉ  
PP. 47, 77, 84, 86, 259, 276, 278, 282-291

ACERVO FUNDAÇÃO DE CULTURA ELIAS MANSOUR/MEMORIAL DOS AUTONOMISTAS ACERVO DIGITAL DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL – FEM  
P. 51

ACERVO DIGITAL DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL – FEM  
PP. 51, 57, 70, 77-78, 81, 83, 110-111

ACERVO FUNDAÇÃO DE CULTURA ELIAS MANSOUR/MEMORIAL DOS AUTONOMISTAS  
PP. 56, 81

COLEÇÃO JEAN PIERRE CHABLOZ | MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PP. 62, 64, 66-69, 74

COLEÇÃO DO MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES  
PP. 18, 104, 124-125, 132-133, 158, 166-167, 169-170, 178-179, 197, 229-231, 233, 271

ACERVO DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO  
PP. 128, 202-203

COLEÇÃO CENTRE GEORGES POMPIDOU  
PP. 177, 188-189

COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP/ DOAÇÃO ANA DALE, DALE JÚNIOR, ANTONIO ALMEIDA (2020)  
P. 204

COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP/ DOAÇÃO NIETTA LINDENBERG DO MONTE, NO CONTEXTO DA EXPOSIÇÃO HISTÓRIAS DA ECOLOGIA (2021-25), SP  
PP. 240-242, 244-245

COLEÇÃO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP/ DOAÇÃO PIETRO MARIA BARDI (1983)  
P. 243

REVISTA VIVER BEM BRASIL. ANO 8. ED. 59  
P. 266

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

SERGIO GUERINI  
PP. 2-5, 7-11, 15, 17-28, 30-33, 36-45, 48, 53, 55, 59, 61, 72-73, 89-105, 107-109, 111-127, 129, 131-133, 136-147, 149, 152, 154, 156-158, 161-162, 166-170, 177-180, 182-189, 191, 196-197, 199, 202-205, 207-217, 220-227, 229-233, 235, 237-239, 252-253, 256, 260, 264-265, 269, 271

JEAN-PIERRE CHABLOZ  
P. 64

SÍLVIO MARGARIDO  
PP. 71, 81, 86, 278

## ABAFILM

P. 74

## ELSO MARTINS

P.78

## LORENZO RATTI

PP. 110, 135, 195, 206

## ISABELLA MATHEUS

P. 128

## RAFAEL ADORJÁN

PP. 148, 150-151, 152, 200-201, 218-219, 234, 246-247, 249, 250 262-263

## FILIFE BERNDT

PP. 192-193

## EDUARDO ORTEGA

PP. 240-245

## JORGE NAZARÉ

P. 255

## JOSÉ DIAZ E SÍLVIO MARGARIDO

P. 259

## DANILO DE S'ACRE

PP. 77, 276-277

## AGRADECIMENTOS

ALFIO LAGNADO  
ASPASIA CAMARGO  
CENTRE GEORGES POMPIDOU  
CRISTINA PAPE  
DALMIR FERREIRA/  
ATELIER MUSEU PENSATÓRIO  
DANILO DE S'ACRE  
DINHO GONÇALVES  
FÁTIMA MELO  
FLAVIA BURLAMAQUI  
FUNDAÇÃO GARIBALDI BRASIL  
GERARDO VILASECA  
JANAINA HEES  
JULIANA TERESA LLUSSA  
KIKI MAZZUCHELLI  
LETÍCIA HELENA MAMED  
LUCIANA LUCIANI CIANCARELA  
LUIGI PIERETTI  
LUIS BUARQUE DE HOLANDA  
MARCO ANTONIO CANTO PORTO  
MARIA MAIA  
MARIANA CAMARGO  
MUSEU ACREANO DE BELAS ARTES  
MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO  
ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP)  
PAULO BETTI  
PEDRO BUARQUE DE HOLANDA  
PEDRO PAULO ALVES DE BRITO  
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO  
SESC ACRE  
SÍLVIO MARGARIDO

REALIZAÇÃO



COORDENAÇÃO EDITORIAL

ESPAÇO  
E.CC

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Hélio Melo / Jacopo Crivelli Visconti...[et al.]. --  
1. ed. -- São Paulo : Almeida e Dale Galeria,  
2023.

Outros autores: Tony Gross, Lisette Lagnado,  
Flávia Burlamaqui.

Bibliografia.  
ISBN 978-65-85036-03-0

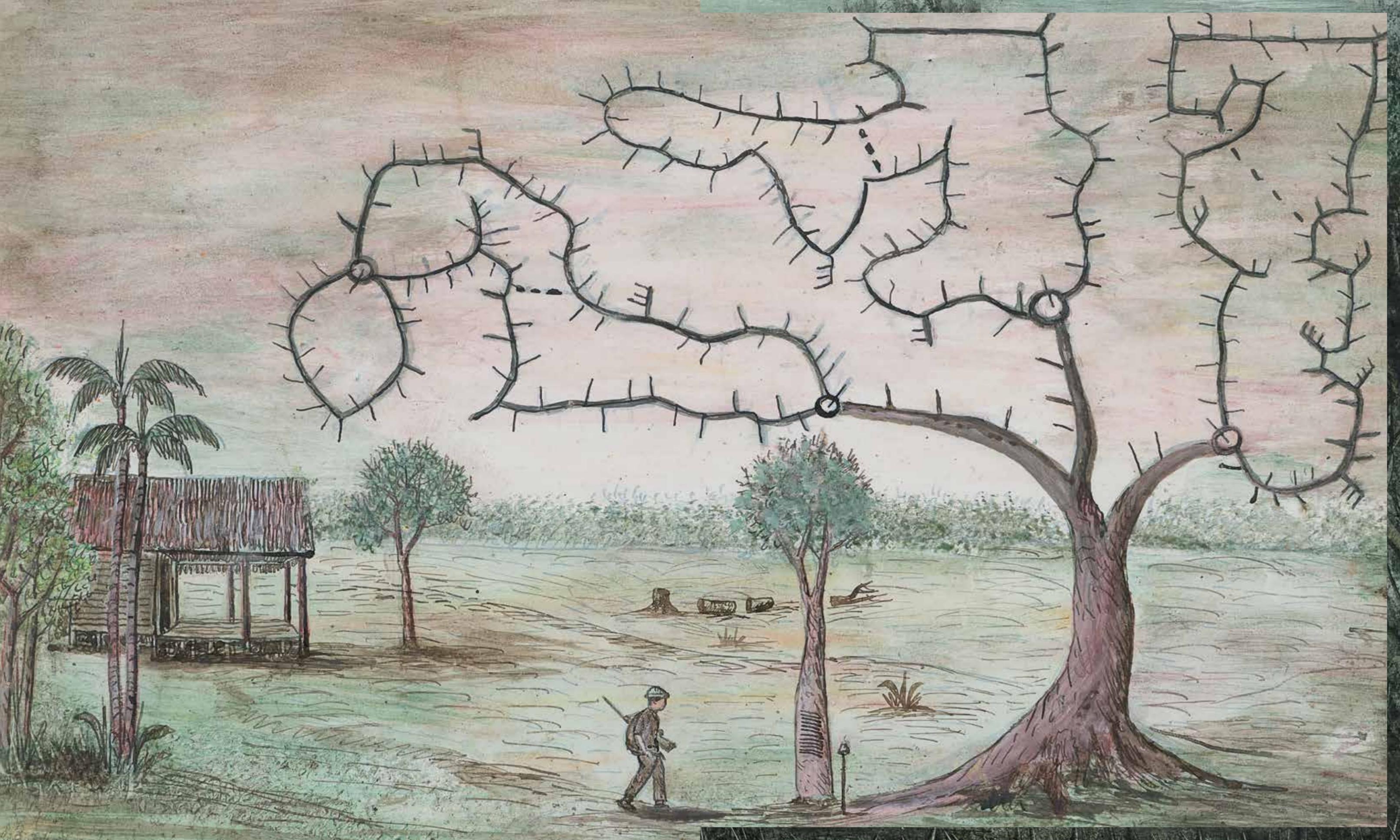
1. Arte 2. Artes plásticas - Brasil 3. Artes  
plásticas - Exposições - Catálogos 4. Artistas  
plásticos - Brasil - Apreciação crítica 5. Artistas  
plásticos - Brasil - Biografias 6. Melo, Hélio  
I. Visconti, Jacopo Crivelli. II. Gross, Tony.  
III. Lagnado, Lisette. IV. Burlamaqui, Flávia.  
V. Título.

23-150234

CDD-730.981

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Artistas plásticos brasileiros : Apreciação  
crítica 730.981



A painting of a dense forest. In the foreground, a man wearing a hat and carrying a rifle on his shoulder walks from left to right. To his right, a large tree trunk is visible, with a bull's head and horns painted on it. The background is filled with many trees, some of which appear to be dead or skeletal. The overall tone is somber and atmospheric.

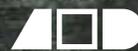
Nascido e criado num seringal, Hélio Melo foi seringueiro, catraieiro, barbeiro, vigia, escritor, poeta, músico e artista. A trajetória de vida e o tema de sua produção fazem dele, além do principal artista do Acre e da região amazônica, um artista único no panorama brasileiro do século 20.

Único porque sua obra não é autobiográfica, mas, ao mesmo tempo, retrata com precisão e poesia suas próprias experiências de vida, assim como as de milhares de famílias de seringueiros e, numa perspectiva ainda maior, as de milhões de brasileiros e brasileiras vulneráveis e explorados.

Único porque sua obra transcende a denúncia explícita da exploração de uma mão de obra despreparada e desassistida para adentrar o mítico e o fantástico, convocando seres e fábulas dos povos indígenas da Amazônia, criando imagens e alegorias que simbolizam e sintetizam a violenta transformação social e da paisagem.

Único porque consegue fundir, em pinturas e desenhos aparentemente despretensiosos, um retrato fiel da metódica destruição da floresta durante o regime militar no Brasil.

É único também, ou talvez antes de qualquer outra consideração, porque sua obra consegue ser um retrato da violência, da beleza, da destruição e da imensidão sublime da floresta, de sua existência silenciosa, profunda, insubstituível. — JACOPO CRIVELLI VISCONTI



Almeida & Dale

ISBN 978-65-85036-03-0

