

ARTE E IDENTIDADE: HÉLIO MELO E A CONDIÇÃO SOCIAL DO ARTISTA NA AMAZÔNIA

DOI: <https://doi.org/10.29327/210932.10.1-11>

Márcio Bezerra da Costa

Instituto de Meio Ambiente do Acre - IMAC, Divisão de Controle Interno, Acre-Brasil

contato1.mbc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7226-0467>

RESUMO: O presente artigo é resultado de pesquisa sobre a obra do artista Hélio Melo, em que se realiza uma leitura densa sobre a obra visual, de caráter social e antropológico, conversando com questões mais amplas que surgiram no processo de análise da realidade social e leitura de imagem; funcionando como elo entre as muitas observações, aqui, se discute o binômio “arte e identidade”, atravessado por temas oriundos das possibilidades de leituras da obra. Nesse sentido, objetivou-se passar em revista alguns aspectos das análises, destacando pontos insurgentes das leituras. Em paralelo, tão importante quanto, procurou-se analisar a condição social do artista que viveu e produziu na Amazônia, especialmente no Acre, sob a direção dos estudos de Roberto Conduru (2009) e Márcio de Souza (1977). As abordagens geraram múltiplas impressões, como é múltipla a Amazônia, requerendo do leitor-intérprete, uma densidade e atenção de leitura deste tema que permanece inesgotável e universal.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Melo. Arte e identidade. Condição social do artista. Amazônias.

ART AND IDENTITY: HÉLIO MELO AND THE ARTIST'S SOCIAL CONDITION IN THE AMAZON

ABSTRACT: The present article is the result of research on the work of the artist Hélio Melo. A dense reading of the visual work is carried out, with a social and anthropological character, conversing with broader issues that emerged in the process of analysis of social reality and image reading. Working as a link between the many observations, the binomial “art and identity” is discussed here, crossed by themes arising from the possibilities of reading the work. In this sense, the aim is to review some aspects of the analyses, highlighting the insurgent points of the readings. In parallel, just as important, an analysis of the social condition of the artist who lived and produced in the Amazon, especially in Acre, was sought, under the direction of the studies by Roberto Conduru (2009) and Márcio de Souza (1977). The approaches generated multiple impressions, as Amazonia is multiple, requiring from the reader-interpreter, a density and attention to read this theme that will remain inexhaustible and universal.

KEYWORDS: Hélio Melo. Art and identity. Social condition of the artist. Amazon.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O texto que segue é produto de uma leitura da obra do artista acreano Hélio Holanda Melo¹, produzido na/da Amazônia, transitando pela literatura, pintura, escultura, música, entre outros, os temas abordados refletem uma crítica social à sua época e à época de outras intensas transformações da realidade acreana e amazônica. A referida leitura teve por base duas telas do artista, apreendidas por meio de uma descrição densa de seus elementos, em busca de listar e discutir os temas que eram propostos. Aqui, foi apresentada parte de uma dessas análises e outras questões, dada a extensão do exercício de leitura e os limites desta publicação.

Hélio Melo fez uma leitura possível de seu tempo por meio de sua arte, a Rio Branco dos anos 1990 referenciando outro tempo, a Amazônia da segunda metade do século XX. Do outro lado, do mesmo modo, realiza-se outra leitura, essa para fins acadêmicos, igualmente individual, subjetiva e que busca apreender a possibilidade de leitura desse discurso imagético, obra de outras leituras e discursos. Fruto destas observações, busca-se trazer à tona elementos de uma observação derivada, mas que tem importância singular quando se reflete sobre a arte e a identidade construídas socialmente por artistas da/na Amazônia. A despeito de se perguntar sobre o que advém, que questões podem ser formuladas com o texto, as linhas seguintes objetivam trazer à discussão aspectos dessa condição social que se construiu e se constrói em reação aos itinerários amazônicos trilhados, trabalho dos mais sensíveis, por isso mesmo dos mais importantes.

A leitura das imagens que se propôs, deu-se pela via de uma observação e descrição densa. O método, de inspiração etnológica, apreende a obra de arte como objeto de uma cultura em uma perspectiva essencialmente semiótica. Tal constatação deriva do fato de o ser humano através de seus discursos e vivências, ser um complexo preso a amarras de significados. Em toda a cultura, assim como nos discursos pictóricos, há significados construídos por arranjos sociais que podem ser interpretados, o que faz desse esforço uma interpretação possível. Longe de encartar todas as possibilidades que orientaram esse processo, buscou-se uma interpretação, a partir da vida, da técnica e da obra

PERCURSOS HISTÓRICOS E BIOGRÁFICOS DE HÉLIO MELO

Hélio Melo é natural da Vila Antimari, município de Boca do Acre, Estado do Amazonas, nasceu no dia 20 de julho de 1926, no Seringal Floresta. Na Amazônia, nessa época, era tempo de crise do chamado “Primeiro Surto da Borracha”². No ano 1913 a produção de borracha inglesa, na Malásia, superou pela primeira vez a do Brasil. Em 1936, a família de Hélio Melo mudou-se para o Seringal Senápoles, herança de sua mãe. Nessa ocasião, o artista passou a cortar seringa contra a vontade da mãe, para ajudar na renda da família. Dessa data, pode-se verificar uma relação de mais proximidade com o ofício de seringueiro, talvez a relação íntima que o conduziu a estabelecer a sua

1 Na oportunidade de realização da pesquisa de mestrado para o Programa de Pós-graduação em Letras: linguagem e identidade, da Universidade Federal do Acre – UFAC, estudou-se alguns aspectos da obra e vida do artista acreano Hélio Melo.

2 Dados biográficos colhidos na entrevista que cedeu a Levy, Rio Branco, 2004.

representação da realidade. No ano de 1942, seu pai Alberto Alves Melo, sofreu de uma enfermidade que lhe trouxe uma febre muito forte e, como sequela, ficou surdo pelo resto da vida. A partir desse momento, Hélio Melo passou a administrar o seringal; aos vinte e dois anos, em 1948, aprendeu a tocar violino, usando como corda uma linha de costura grossa. Já nessa época, mantinha esporadicamente a profissão de barbeiro, ganhando algum dinheiro, ofício que o ajudaria na capital Rio Branco, após 1971.

Em 1949, a mãe do artista, diante da situação de miséria do seringal, da fome e necessidades diversas, conversou com os filhos e pediu para que eles vendessem o seringal. Ela vislumbrava mudança para a capital, Rio Branco, onde pudessem se estabelecer e viver um pouco melhor. O ano de 1957 foi um dos piores anos para Hélio Melo, já que a extrema pobreza era uma realidade. Mesmo com a situação crítica, a mudança familiar ocorreu apenas em 1959, dez anos após o pedido da mãe. Em 1959, Hélio Melo se deslocou para a cidade de Rio Branco, trazendo em sua companhia a família de cinco filhos e passando a exercer o ofício de catraieiro.

No entanto, com a inauguração da ponte Juscelino Kubitschek, em 1971, os catraieiros, do Rio Acre, perderam destaque e importância, já que as pessoas não mais precisavam deles para a travessia do rio. Nessa época, em situação financeira instável, Hélio Melo passou a viver de pequenos ofícios, não muito confortáveis, mas também não miseráveis. Em 1975, com a ajuda de um amigo, conseguiu um emprego na CODISACRE³, tornando-se funcionário público estadual. Nesse emprego, mesmo depois de reconhecido como artista plástico, é que tirou sua maior e mais constante fonte de renda. É de 1979 sua participação nos cursos de pintura de Genésio Fernandes, artista plástico, realizados no Sesc. Para Hélio Melo, o curso representava um novo horizonte de apoio financeiro e de aprimoramento técnico da arte, depoimento no periódico O Jornal, como se percebe:

É capaz que quando pegar mais técnica eu possa pintar quadros e vender por bom preço. O meu desejo é que através da pintura eu ganhe algum dinheiro, por que eu ganho muito pouco para sustentar a família, tô passando apertado. A mulher ajuda lavando roupa pra fora, mas também ganha muito pouco. Tenho cinco filhos, o que a gente ganha só dá pra passar mal⁴.

Apesar de todas as declarações do texto, uma se destaca: a condição financeira. A condição material do artista. Precisava sustentar uma família grande. Precisava de ajuda de outros, da esposa, dos filhos. Uma situação de privação a partir da qual o homem vislumbrava esperanças quando começava a ser observado, falado, impresso nos jornais locais. Antes mesmo, já em 1978, começava a expor as obras. Nas ocasiões, o artista realizava contação de histórias, cantava, tocava e recitava poesias, repercutindo uma mobilidade cultural no seu trabalho. A partir dos anos 1980, Hélio Melo intensificou sua atividade, apoiado, principalmente, por fundações estatais, como é o caso da Fundação Cultural do Acre. Além do apoio do Sesc e Igreja Católica.

³ Companhia de Desenvolvimento Industrial do Estado do Acre.

⁴ O Jornal. Hélio: artista autêntico. 19 de junho de 1978.

O apoio estatal ao artista o conduziu a uma dependência financeira para produção e exposição de suas obras. Segundo matéria do Jornal *A Notícia*,⁵ Hélio Melo recebeu ajuda do SESC e chegou a deixar de ser vigia para se tornar agente cultural, sempre com o apoio do SESC. O início dessa relação pode ter sido ainda no ano de 1979, quando de uma exposição de desenhos nos estabelecimentos do SESC. Hélio Melo estava expondo seus trabalhos (LEVI, 2004, p. 7) quando Geraldo Mesquita, então governador do Estado do Acre, esteve presente à exposição e apreciou muito as obras a ponto de pedir ao artista os trabalhos para que fossem enviados a uma exposição em Brasília, a chamada Feira dos Estados⁶, a primeira exposição fora do território acreano. O artista passou a depender do apoio do Estado, a produção da obra passou a se concentrar nesse ciclo. Porém, apesar de se destacar e de ser usado como símbolo da cultura acreana, de ser conhecido como um artista acreano de grande relevância, os apoios muitas vezes tardavam ou não vinham.

Em texto publicado no Jornal *O Rio Branco*, Fátima Almeida⁷ destacou algumas questões sobre o relacionamento artista versus Estado. Para a autora, Hélio Melo fora tratado de forma paternalista, já muitos jornalistas se referem ao pintor da seguinte maneira: “Oh! Que bom, que gracinha, Hélio Melo, nosso herói, sendo agraciado por um homem do governo”. Segundo a autora, Hélio Melo precisava de apoio real, não de notas demagógicas. Citando nomes ligados à imprensa oficial, Fátima Almeida referia-se a Elson Silveira e outros jornalistas, como sendo responsáveis por uma visão superficial sobre o artista e sobre sua produção. Ressaltou ainda, a maneira como a obra de Hélio era produzida, mal impressa, com material de má qualidade. Para a crítica, os comentários estavam cheios de emocionalidade, mas sem objetividade. Nenhuma crítica objetiva jamais foi realizada, talvez por que essas pessoas jamais assistiam às peças de teatro, não liam os livretos publicados, nem iam aos shows e pior, não tinham base histórica sobre cultura popular e outros assuntos pertinentes, nas palavras da autora. Nas palavras da autora, Hélio é mal assessorado, mal prestigiado em sua verdadeira importância para a cultura. Por isso mesmo foi transformado ocasionalmente em vedete de instituições culturais. Segundo a autora, o que o SESC fez, expondo o pintor fora do estado, foi um modismo para mostrar serviço, coisa muito frequente no Brasil, porém pouco tem feito no sentido de dar um apoio real (entenda-se financeiro) ou mesmo de dar continuidade nas ajudas aos artistas.

Do ponto de vista da colunista do jornal, o pintor, assim como outros artistas acreanos da época, haviam sido usados para representar a cultura do Estado, isto é, muitos comentários de jornalistas, algumas exposições, algumas críticas superficiais, porém pouco ou quase nenhum apoio real, financeiro que dessem conta de melhorar a condição do artista acreano, tal qual era a situação de Hélio na época. Além das instituições de fomento à cultura, Hélio Melo manteve relações estreitas com a Igreja Católica, a qual o influen-

5 *A Notícia*. A mata também tem sua gente. 22 de novembro de 1992.

6 Segundo o Jornal *O Rio Branco*, foi a 27ª Feira dos estados e aconteceu na cidade de Brasília, 25 de junho de 1987.

7 Ver Jornal *O Rio Branco*. Hélio Melo e nossa imprensa. 11 de junho de 1984, ocasião onde a jornalista Fátima Almeida denuncia a forma como são tratados os artistas no Acre.

ciou crucialmente. Outros acontecimentos deram conta de demonstrar uma ligação forte com a Igreja, no ano de 1990⁸, em Plácido de Castro, o padre Luiz Pieretti, deu a Hélio Melo a formulação de uma narrativa popular, para que o mesmo escrevesse e ilustrasse. Tal narrativa é um dos exemplos dos mais importantes, é a metáfora instalada pelo autor, na criação de seu livro texto/gravura sobre a condição do seringueiro, *Via Sacra na Amazônia* (MELO, 2003). Não observando aqui ainda uma análise das representações, mas uma questão numérica, são dezenove gravuras que buscam estabelecer uma ideia sobre a vida cotidiana do seringueiro no Acre.

Na mesma fonte, segundo o Padre Leôncio Asfuri, o Cristo sofredor aparece nos marginalizados e explorados. O trabalho de Hélio é fiel. Asfuri era um dos organizadores das exposições de Hélio Melo na época. Hélio Melo seria uma representação para o mundo do Acre e da Amazônia. Os desenhos que ilustraram a obra citada ficaram expostos na Igreja de Plácido de Castro⁹ e na Catedral Nossa Senhora de Nazaré¹⁰, em Rio Branco. No livro, o seringueiro carrega uma cruz e é crucificado. Morre e ressuscita. Uma situação de passividade que não é característica dos seringueiros e seringueiras do Acre. Uma típica representação ideológica da influência da Igreja sobre o autor. E apesar do fato de o autor estar na capital à época dos acontecimentos mais violentos, o mesmo se colocou como espectador próximo da saga que construiu com as gravuras. Talvez seja a insinuação de sua importância para a arte e para o contexto pintado. Também é uma forma de se colocar a sua importância para a Igreja e para os órgãos estatais. Sobre o livro em questão, pode-se relatar algumas coisas. Hélio Melo se colocou no curso das relações e idealizou a ação religiosa nos seringais, queria ser participante. Isso é patente na forma como representou as Comunidades Eclesiais de Base (CEB's) nos seus desenhos.

Em linhas gerais pode-se destacar que a partir de 1963 (COSTA SOBRINHO, 1992, p. 159), começava um novo período na Igreja. Nesse período é que surgiram as CEB's, movimento que buscava uma nova valorização do leigo e das classes menos favorecidas. Entre essas mudanças (FONSECA, 1996, p. 16), citam-se outras que se resumem em ataque à apatia política dos trabalhadores e opção preferencial pelos pobres. Sobre o ataque que se deu à inércia política, a Igreja Católica lutou por mobilizar e informar às camadas de trabalhadores, o que se havia ocorrido no cenário político do Acre e no restante do Brasil. Uma dessas iniciativas, foi a criação do boletim *Nós Irmãos*¹¹, um meio de divulgação religiosa que visava orientar as CEB's, que eram crescentes em todas as regiões. Tal boletim, passou a divulgar acontecimentos importantes do Acre, a exemplo pode-se citar os conflitos de terra, as diversas formas de violência dos fazendeiros, informando e orientando os trabalhadores a respeito de seus direitos. Segundo Mourão:

Revedo os arquivos do boletim “Nós Irmãos” pode-se observar que os principais temas de conjuntura nacional e local foram noticiados; há um relativo

8 Jornal A gazeta. Hélio Melo cria Cristo seringueiro, 14 de setembro de 1990.

9 Jornal A gazeta. Paixão de Cristo por Hélio Melo, 5 de setembro de 1990.

10 Jornal A gazeta. Paixão de Cristo por Hélio Melo, 7 de setembro de 1990.

11 Segundo Costa Sobrinho, 1992, p. 161, a data da criação do boletim foi dezembro de 1971, e o mesmo servia para divulgação da ação religiosa e pastoral da Prelazia, além de orientar as atividades das CEBs.

balanceamento entre os temas sociais e os temas próprios das CEBs e da problemática religiosa. Seu conteúdo básico procura criar uma consciência crítica e transformadora da sociedade; os temas religiosos são tratados numa linha “libertadora” (MOURÃO, 1988 *apud* COSTA SOBRINHO, 1994, p. 161).

Além do incentivo a uma ação crítica da realidade, a preocupação das CEB's (FONSECA, 1996, p. 19) girava também em torno da valorização da base e envolvimento dos cristãos e formação de pessoas para funções específicas, na falta de pessoas especializadas, com o objetivo de se manter a religiosidade. Isso pode ser observado na escolha e treinamento de pessoas da comunidade, muitas vezes sem ensino teológico formal no currículo, para a expansão e desenvolvimento do movimento das CEBs. Um dos exemplos mais observados é a participação ativa de Hélio Melo na Igreja Católica¹², sendo inclusive, líder de um grupo de evangelização no bairro da Base, segundo padre Leôncio Asfuri. Para o padre, Hélio era um artista que expressava acontecimentos vividos, expressava sua fé.

Influenciado pelos ideais da Igreja, Hélio Melo procurou legitimar essa ideia em boa parte de suas obras, isso já era perceptível na idealização do Cristo Seringueiro, obra sugerida por autoridades eclesiais, que deu origem ao livro *Via Sacra na Amazônia*. Isso o levou a pintar em suas gravuras as CEBs, e a fazer uma pedagogia da produção religiosa, em que a manutenção de temas como esse em suas obras, além de representar uma visão ideológica profundamente enraizada em suas vivências, possibilitaria maior apoio da Igreja e maior evidência como artista e, como consequência, mais realização em sua arte.

Para muitos, e não seria diferente em Hélio Melo, a religião pode agir para estimular profundamente a produção artística e também o posicionamento político. Por isso mesmo, é importante a reflexão deste tema e a profunda observação das telas, de modo a não cair nas malhas de uma abordagem objetivista demais, perdendo o foco do homem no seu contexto histórico-ideológico. Observa-se que Hélio Melo se moveu pela geografia do cenário artístico entre instituições e pessoas, negociando para si as melhores condições da arte e da vida. Tornou-se um sujeito que buscou a melhor forma de se apropriar das possibilidades legítimas. Contudo, mesmo tornando-se um símbolo da cultura acreana, que deu nome a um teatro, uma escola e uma rua, Hélio padecia seus últimos dias esquecido pelos que se utilizavam dele como artista. Apesar de ser o ícone de uma cultura que se diz viva e ativa, ou usado por essas instituições de cultura e mesmo pela propaganda oficial, Hélio morreu em Goiânia, 22 de março de 2001, carente da assistência estatal devida.

A LEITURA, IMPRESSÕES E ATRAVESSAMENTOS

A pintura parece ser o espaço possível para uma descrição etnográfica. A tarefa resulta, contudo, infinita, densa de relações e descrições que ocupariam páginas diversas. As leituras aqui supostas, de duas telas de Hélio Melo que fazem referência ao trabalho

¹² Jornal A gazeta. Hélio Melo criou a ideia de Cristo seringueiro, 14 de setembro de 1990.

do seringueiro dentro de sua colocação, um trabalho que pode ser representado em suas múltiplas facetas e podem ser efetuadas tendo como ponto de partida a descrição densa (GEERTZ, 2008). Quando um esforço semiótico é instituído para analisar a cultura e seus discursos, há um esforço para analisar o que se manifesta como um sistema social de significações e amarras aos sujeitos existentes. Esse seria o caráter semiótico da leitura da pintura: a procura por interpretar as relações de um conjunto de signos que mantém uma unicidade e coerência. Essa ideia basilar de Geertz (2008) tem importante contribuição a dar nesse processo de leitura.

Duas hipóteses do autor são importantes para o entendimento: o conceito de cultura é semiótico e constitui-se e pode ser comparado à tessitura de teias que o homem mesmo teceu para si, sendo o papel primeiro de qualquer análise a busca por uma interpretação. Apesar de existirem métodos para se realizarem diversas abordagens, o que disciplina uma empreitada científica ou acadêmica não é o método, mas o esforço intelectual que é direcionado para uma observação atenta da realidade, para o que o mesmo conceitua de descrição densa. O autor discute dois conceitos importantes: o primeiro seria o de uma *descrição superficial*, em que o pesquisador, dotado de sua visão de mundo, vai de encontro ao objeto ou sujeito de estudo e procede a uma codificação que tem por base apenas a observação e descrição de códigos. Já o conceito de *descrição densa* é uma observação e descrição de códigos ligados diretamente a uma atenta interpretação dos fatos (GEERTZ, 2008, p. 15).

Ou seja, ela é interpretativa. A leitura possível não se estagna no processo de reconhecimento de códigos ou arranjos, mas vai além, adentra a esfera da interpretação e estabelece com isso impressões específicas. Ela interpreta o fluxo de um discurso social em evidência e que se apresenta para reflexão. É caso de garantir que o produto das interpretações ecoe de uma realidade social consistente e não de um construto teórico desvinculado do que existe de fato. Ela procura salvar as formas de discursos (entre estes a pintura, a literatura, a escultura, o cinema, a fotografia) de sua possibilidade de ocultamento e extinção e procura fixá-los em formas pesquisáveis. E por último, ela é microscópica. O que não significa dizer que o pesquisador não realize interpretações em grande escala, de sociedades inteiras, civilizações e acontecimentos mundiais. Significa dizer que as interpretações partem de uma parcela pequena da realidade e que depois essa interpretação pode ser extensiva para uma realidade mais ampla. A interpretação de uma realidade histórica de acordo com a descrição densa se cria a partir de um conhecimento muito extenso de assuntos extremamente pequenos.

A imagem como narrativa que pontua representações do mundo desenvolvidas por seu autor. É isso que orienta a entender e pressupor movimentos nos elementos das telas, assim como foram pressupostos os movimentos dos utensílios do seringueiro em seu ofício, os pincéis do pintor em sua arte, as bibliografias do pesquisador em sua pesquisa. Uma orientação que direciona a fazer a leitura das representações presentes nas telas de

Hélio Melo, atravessadas pela descrição densa e suas possibilidades. Desse ponto de vista é que se procura apresentar o processo de descobertas e reflexões que vai surgir.

Seguem-se algumas observações de leitura.



Imagem 1 – Hélio Melo, Caminho sem destino, 1995.

Numa visão inicial, eis o cenário. No primeiro plano, um grupo de pessoas, um homem, uma mulher com uma criança de colo e duas meninas, caminha sob o olhar de uma criatura antropomórfica, uma pessoa com cabeça de vaca. Seguem em direção contrária, em fila indiana, carregando seus pertences e ferramentas de trabalho. No segundo plano, uma vegetação variada contrasta com a clareira no centro da floresta. Outros elementos percebidos ficam isolados devido à ocasião solene de despedida; é, parece uma despedida. Mas por quê? O que nos permite tal afirmação?

Na tela, existe uma relação de imposição, que se manifesta pelo olhar. O de um ser antropomórfico, que sentado num banco pequeno, possivelmente construído pelo homem que caminha em direção contrária, observa a saída de uma família num tom de despedida. Seu olhar é sereno, os olhos não se abrem muito, uma altivez pode ser evidenciada apenas na posição em que está sentado. Sua coluna permanece ereta, apesar de não haver encosto no banco. As orelhas estão baixas também, combinam com a cara tranquila que é mais um reforço da situação que parece não representar muito conflito, do ponto de vista estético. Mas a violência pode existir aqui, entre a face muda e o clima suave pode haver muito mais do que se pode apreender. A criatura está abrigada em uma casa, possivelmente retirada das pessoas que caminham sob seu olhar pesado que passa a controlar o tom da narrativa. Talvez fosse símbolo de uma condição conquistada, agora tomada e protegida por uma habitação que faz às vezes de uma fortaleza. Ou pode ser que represente o fruto de uma expropriação, física, material e mental que agora é evidente por um ser que passa a dominar o reduto mais íntimo de uma pequena família. Em todo caso, representa também, que não mais a casa maior, nem mesmo a menor, são posses da família que caminha. O ser antropomórfico permanece em seu forte, atento e

observar os que se distanciam. Talvez não represente um conflito. Criaturas em acordo com o distanciamento que o espaço crescente lhes impõe. Mas é possível ainda que o conflito esteja justamente atrelado à forma amena do momento. É possível também, que o conflito esteja já em curso, ou mesmo que a previsibilidade da obra se cumpra, e os elementos tomem seus postos ideais e lutem no espaço inerte. Lutem na consciência do leitor-intérprete, esse espaço da construção das interpretações. Ali, fazendo raízes antigas se cristalizarem, ou que concepções novas possam surgir de um olhar novo ou de um olhar menos condicionado.

Dois grupos de movimentos distintos se enunciam. Na extremidade esquerda, quatro pessoas parecem caminhar, os semblantes são tristes, as cabeças são baixas com seus respectivos olhares voltados ao solo que, por sua vez, foi representado em uma coloração escura e esverdeada. Uma luz de fonte invisível os apanha pela frente, apesar de não clarear os rostos que se afiguram quase encobertos pela penumbra que os esconde. A mesma luz, oriunda de uma fonte enigmática, cria sombras humanas esboçadas sobre o chão, todas do mesmo tamanho, apesar de as pessoas serem de estaturas diferentes. As sombras desiguais pressupõem movimentos, passos são vistos pelo leitor-intérprete que vislumbra a determinação dos olhares em linha reta em destino a um caminho ainda não trilhado. O solo é composto por corpulentas pinceladas que não deixam frestas entre os filetes dos pelos do instrumento do pintor. O tom dourado acaba por tomar a vegetação rasteira e invade o espaço das sombras, dando uma iluminação lateral às pessoas que caminham. Pessoas que foram criadas para se destacar. Numa comparação entre as disposições elementares de outros componentes da tela, o destaque para as quatro pessoas é corrente. As árvores não têm sombras, a casa e a criatura antropomórfica também não, numa olhada mais segura, nada além dessas pessoas tem sombras. Apesar de uma luz natural se evidenciar na extremidade superior direita, o que dá ao céu da tela uma claridade suave e amarelada, as pessoas e sombras surgem do lado oposto e têm sentidos diferentes.

Um núcleo de ação parece ser criado neste grupo. Há um destaque técnico, a luz e a sombra são diferentes, parecem se situar numa outra atmosfera. Outra observação baseada em análises superficiais daria conta de uma possível imperícia técnica por parte do pintor. Mas não é o caso. Assim como os tomos e capítulos de um livro, que se destacam e se evidenciam em determinadas situações, aqui intencionalmente Hélio Melo ilumina o grupo de pessoas, projeta sobre elas uma intencionalidade. O movimento pressuposto é o que toma a ideia de narrativa de sua ideia abstrata e a lança na materialidade da cena. Hélio cria sombras para iluminar ou para tentar isso, mas antes de tudo, para dar movimento aos corpos que parecem vencer a resistência do espaço deixando as sombras para trás. As pessoas parecem andar diante do leitor-intérprete em potencial. Têm movimento e extrapolam a inércia da tela. As pessoas parecem andar, mas tal constatação, se lógica ou não, se superficial ou de relevante observação técnica dão conta de mais alguma coisa. Os passos, apesar de não se transferirem para fora dos limites da tela, caminham para fora. O caminho, longe de ser uma fuga, uma saída, é um espaço da ausência, não pode

ser visualizado, é pressuposto. O leitor-intérprete cria o caminho, e antes mesmo dos personagens de Hélio, caminha ele mesmo pelo desconhecido. O núcleo que Hélio Melo cria, neste fragmento, é construído por quem ver. Um núcleo movimento. Quisera o leitor-intérprete romper todas as correntes e sintaxes e falar, construir daí significações, mas é impossível. O que se debate na tela é uma visualidade em espera, destinada a alguém em estado de leitura, pungido pelo que se diz, aberto a esperar que os traços e linhas façam sentido no seu universo de leitor-intérprete.

O leitor-intérprete lança seu olhar sobre o pequeno núcleo na tela e imagina. A imaginação torna-se relevante para a formulação de significados. É esse leitor-intérprete quem questiona o porquê das luzes e das sombras, dos movimentos que se projetam para fora do espaço visível da tela, dos contornos e nuances que se destacam nas personagens da tela, do incômodo que surge diante de um quadro. São questões que conduzem a leitura. É o tempo do leitor-intérprete que conduz a leitura, mais especificamente suas instigações mais sinceras. Tudo em resposta aos que não assumem a postura de fazer o homem leitor-intérprete uma peça chave das interpretações. E na espera constante e consciente de que se pode e se deve apreender espaços e sentidos é que se percebe que Hélio Melo pintou para observação de um leitor-intérprete e para a reflexão. Ele já pressupunha a sua estática ação questionadora e paciente. Esses personagens foram postos no quadro para isso, para serem observados de um lugar imaginado. A disposição em fila indiana é um resíduo; um indício, até certo ponto, pedagógico. As pessoas estão dispostas a um olhar de conjunto, não há nada que atrapalhe a busca do leitor-intérprete no exercício de analisar os corpos que se mantêm em espaços regulares. Caminham bem organizados, cada uma no seu caminho, evitando a possibilidade de uma identificação embaraçada. Aqui, talvez o autor quisesse apenas esquivar-se das cenas complexas e massificadas, ou quem sabe, preferiu assim para que as pessoas fossem vistas em suas tonalidades mais esclarecedoras.

Por outro lado, as pessoas apenas simbolizam as práticas e representações que se fazem presentes ao longo dessa Amazônia que Hélio tanto se dispõe a olhar. O gesto mudo de caminhar em fila indiana pode tomar corpo e evidenciar mais que a própria disposição técnica do autor. Pode relatar mais que uma saída ou que uma preferência de desenho, incentivando a acreditar que os modos de vida e os gestos mais íntimos dessas pessoas estão nesta representação. Pessoas que caminham em silêncio em fila indiana, em conformidade com uma prática tradicional de caminhar por varadouros dentro da mata, em conformidade com um ato de dominação que põe todos em função, destinando a cada um o espaço estreito que se tem quando avistam a nuca de quem está à frente. É assim na Amazônia, as pessoas caminham com um rastro de possibilidades atrás delas e chegam a lugares muitos que ainda são desconhecidos.

Há um espaço respeitado que cada uma dispõe; certo limite entre os caminhantes que marcham a um destino invisível, independente dos sentidos que a imaginação possa dar a esse termo, a mesma feição ligeiramente tombada para frente, os mesmos ombros

caídos e os mesmos corpos dispostos num ângulo que não é o lateral, mas que vai um pouco e tão sutilmente além deste, reforçando a leitura de ser uma caminhada/narrativa. Numa dedicação mais sensível ou para observar os olhares dos que caminham ou para perceber a gravidade sensível da luz projetada sobre os corpos humanos, um recorte incisivo é feito, dividindo ao meio as pessoas, para daí realizar a leitura do movimento pressuposto pelo leitor-intérprete que viu uma despedida na cena. A metade inferior é o que dá a reafirmar o que se disse linhas atrás: que há movimento caminhante para fora do espaço visível da tela. Contudo, quando se olha sobre a parte superior das pessoas, o que se pode perceber é que não há movimento pressuposto; os braços caem relaxados ao longo da lateral das pessoas; o movimento típico da ação seria observar se de algum deles ver-se-ia um membro pendente para a esquerda ou para a direita. Mas não, permanecem como se fossem estáticos, com uma pequena e importante impossibilidade de leitura no desenho da mulher que carrega nos braços uma criança pequena.

Por que? Talvez porque o autor fosse tecnicamente desprovido da sensibilidade necessária para perceber a dinâmica que rege um corpo em movimento, suas características mais sutis, o espaço ocupado enquanto desenha no ar uma geometria do andar, o tom e a quantidade de luz necessária que, entrando em contraste com a luz do cenário da tela, produziria um gesto, uma disposição fixa. O gesto físico de uma anatomia humana, ensinada somente nas grandes instituições da arte, ou evidenciada facilmente aos mais sensíveis e detalhados desenhistas. Ou talvez seja mais além de uma consideração tão objetiva e determinista. Há um saber para contemplação na forma, há uma pluralidade que não pode ser medida pela anatomia direta dos livros de arte, nem das técnicas mais apuradas. Outras mensagens podem ser lidas, apreendidas, reparadas. As pessoas que caminham e, ao mesmo tempo, parecem não caminhar, retêm em si, nas linhas limites dos detalhados corpos, na esfera pessoal dos movimentos pressupostos, algo que leva a julgamentos de ordem técnica e subjetiva; retêm em si a contradição; elas se explicam do ponto de vista da contradição. O movimento do corpo entra na via do paradoxal.

Há sempre algo a ser dito que exige atenta observação. A descrição densa, parte do que existe: o paradoxo. Isso significa que partes das características vitais que podem guiar a leitura: as trajetórias e enfrentamentos de vida, mas sobretudo o conflito. Toda leitura, toda tradução, toda reflexão, inevitavelmente, parte do que cada um tem, especialmente, quando se trata de leitura de imagens ou obras de arte. Parte-se da tela, mas também de si mesmos. Diante do quadro, após horas de observação, percebe-se que desde o primeiro olhar, olha-se como quem se despede. Olha-se com a expectativa do olhar de relance. Os elementos, as pessoas, as sombras, as cores, o espaço pressuposto para fora das linhas da tela, esses elementos conduzem para fora da leitura. São esses elementos que se despedem da obra. A despedida é patente, mesmo existindo elementos que possam assegurar, precariamente, que as pessoas estão inertes. Elas andam e não andam. Querem sair da tela, mas querem permanecer nos olhos do leitor-intérprete. Hélio quer tirá-las da tela, da floresta, da casa, mas quer deixá-las também no observador. Por isso mesmo parece

usar os olhos de quem observa para estabelecer suas contradições do ponto de vista da intencionalidade. E os leitores-intérpretes, que olham e leem, querem estabelecer uma despedida que há em neles, mas que pode nunca existir.

Na extremidade direita, o ser antropomórfico veste uma túnica levemente azulada, uma cor que frequentemente é usada para representar a calma e a paz. Seus braços estão estendidos e recaem sobre as pernas de homem, sem nenhum movimento aparente. Os braços dão à personagem uma calma e representam uma estática que combina com a obra. Ele não se move; não se moverá. Permanecerá no quadro para sempre assim, se for seguida a condução dos seus movimentos. Tem uma robustez humana, apesar de nas mãos haver delicadeza. A túnica vai até a altura de seus joelhos e desce um pouco mais quando sentado. Mais adiante, outro detalhe para melhor visualização de metade da tela que tem como elemento principal, o ser antropomórfico que pertence ao um núcleo que se pode denominar o núcleo de inércia. Os pés são humanos, calçam sapatos de salto. Pela proporção evidenciada na leitura são dos mais altos e podem querer representar que algumas dificuldades aquele elemento enfrentou para chegar onde está; ou pode representar, também, a diferenciação entre aquele que detém o poder e o controle da situação, aquele que, na lógica da espacialidade formal, está no alto. Na casa do seringueiro, sentado em um banco, sob o teto de palha de uma edificação simples, de paxiúba (espécie de fibra vegetal de uma palmeira da amazônica), é possível notar o tamanho do ser em relação à estrutura habitacional; mesmo sentado, seus chifres chegam ao teto. Uma amostra da inadequação do estranho ser ao ambiente, talvez.

Há uma relação de poder que é exercida, certamente. Note que o olhar do ser pode conduzir a leitura da tela. Suas vestimentas são evidências disso; bem alinhada, com a cor azul celeste, sapatos de salto e um olhar de pouca preocupação. Somado a isso tem-se o seu hemisfério de atuação no quadro, mesmo parado, o ser parece dominar um pequeno império de coisas. Uma tensão mínima existe, aparentemente, do ponto de vista estético. O olhar é reflexo de uma disposição que se encontra na própria tela. Este lado da observação é o lado que conduz à inércia dos que não caminham nem estão representados como personagens que querem caminhar. Para isso, Hélio criou até mesmo um banquinho ou acomodação para quem tem muito a esperar e não pode se cansar. O ser acomodou-se ao banco. Acomoda-se na tela. Parece ter uma harmonia e uma naturalidade que não se percebe no outro lado. Não há uma tensão que nos faz despedir-nos da tela. Ao contrário, a calma e a paz das mãos repousadas sobre o colo nos trazem tranquilidade. Aliviam-nos a tensão.

Há outros elementos ainda por ver. Uma casa, moradia de seringueiro, um imenso território, aparentemente vazio, quando se olha para sua proporção, uma casinha de trabalho de defumação, com trabalho ainda por fazer, como se alguém tivesse saído às pressas, sem tempo de terminar, guardar, findar, estabelecer um destino ao que se precisava fazer. O trabalho ficou por fazer, foi preciso parar às pressas e ir para algum lugar, apesar do tom ameno e tranquilo da obra, no que diz respeito aos elementos visuais e

estéticos. O império de coisas tem outros elementos de violência e significação. A vegetação rala num primeiro plano é herança dos antigos habitantes, aqueles que parecem se despedir, agora nômades em uma terra deles mesmos. Uma árvore de açaí e uma árvore seca esgalhada. Em um segundo plano, uma muralha se erige ao longe. É mais que uma vegetação de floresta, é uma possibilidade que se estabelece. A enorme clareira pode ser aumentada, a vegetação pode ser derrubada ainda mais.

No outro lado, a família que se retira. São cinco pessoas pequenas. Duas crianças à frente, uma maior e outra bem pequena ainda e uma de colo, que se segura à mãe como segurança. A mulher caminha seguindo suas filhas, que parecem conduzir a caravana. O homem, o último da fila, segue de cabeça baixa e parece não respirar. Todos em suas características comunicam uma tristeza frustrante, apesar de não se imporem a ela. Não há um gesto de revolta, nem uma boca aberta que diz uma palavra. Apenas o silêncio. Talvez porque o silêncio fosse a única coisa a se fazer, ou porque o que o corpo diz fosse mais expressivo que a palavra. Os olhos avistam apenas a nuca do que está à frente. Não são contempladores como os do ser. O único contemplar que tem é o de si mesmo. Um inerte domínio sobre a caminhada. O tom azulado das roupas é diferente do ser. Aqui representam opressão e tristeza, é um azul amarelado e escuro, de sujeira, de chita amassada. Em todas as roupas a chita. Num tom semelhante a todos, como uma produção em série. Vão sem dizer palavra. O gesto mudo pode ser mais que a palavra, a força da oralidade produzida na floresta expressa mais que a sintaxe exprimível. Há os sons da terra, das matas, dos animais. Há o olhar e o andar, que se constituem como dimensões dessa oralidade.

Há uma bagagem em comum a todos, além da morte, se não física, mas geográfica, expropriativa. Um leva o outro e leva o olhar do ser que fiscaliza às costas. As duas crianças da frente, idênticas em suas composições, mesma cor e anatomia, parecem querer dizer que na condição em que estão são iguais e não poderiam ser outra coisa. Assim como a mãe, mesma anatomia aumentada, mesma bagagem humanizada, não um saco às costas como as filhas, mais um elemento humano a mais: uma criança. Talvez o autor, num lapso de autonomia, quisesse unificar as atitudes de todas as pessoas nessas condições, num esquema simples e fácil, o que não se acredita. Talvez quisesse expor que as atitudes das diversas pessoas ficassem no plano do despedir-se e que não haveria possibilidade de se fugir a isso. Talvez, também, quisesse pender o olhar para resumir e nivelar a termos iguais o desenho das pessoas. Ou talvez, e isso nos envolve e nos leva para dentro do quadro, nos dispendo a seguir aquela fila indiana, é o olhar observador e preconceituoso que resume todas as pessoas a uma só. Existe o olhar dos que acham que todos são iguais, não há trajetórias individuais, nas posições generalizantes; não se consegue olhar para os outros sem inferir as condições e reducionismos.

Não existem cópias, todos são diferentes, todos tem uma trajetória possível que pode ser especulada. Saber se Hélio os conheceu; saber seus nomes, procurar nos livros que ainda existem dos barracões que se têm notícias. No sentido da esquerda para direita

Teresinha, Maria da Conceição, nos braços desta, Maria Auxiliadora ou Severino, e por último, Sebastião. Eles existem para Hélio e são diferentes, mas o olhar os uniformiza e reduz. Estar-se pendente de sensibilidade em todas as leituras possíveis, tudo porque já tem em si, escrito, o que se quer ler. O homem é um ser perplexo diante do cenário. Suas características o denunciam. O último elemento de sua família, o defensor de uma nova ordem particular, de sua nova condição pós-saída de casa. Para isso tem uma arma, não mais os elementos da extração do látex, mas sim uma espingarda 32 e uns poucos cartuchos nos bolsos e uma carga às costas, um lugar para colocar as castanhas que colherá em seguida, apesar de estar com muitas castanhas na bagagem.

Tem uma arma para defesa e caça. Um instrumento útil no mundo em que vive. É ainda um caçador, apesar de todas as leituras possíveis, já que ser caçador implica lutar por sobrevivência, o que estes fazem quando caminham para fora da tela, quem sabe em direção a outros leitores-espectadores, em outros espaços de convivência. As experiências do caçador serão importantes, muito mais agora. Por isso mesmo a espingarda está ativa, não está desmontada, como fazem muitos que viajam com outras certezas. É. Esse homem tem certeza que ainda é um caçador, ainda pode encontrar uma onça pintada, uma guariba, um macaco. Ainda pode sobreviver. Por isso mesmo, ele se movimenta ou parece se movimentar muito lentamente, para fora da cena. As pernas dizem isso, há um movimento de músculos em retiro. Um homem com os seus. O espaço para fora da tela os aguarda, não sabem ao certo o que os espera, nem podem pressupor. O leitor-intérprete pode, mas seria pouco sensível opinar sobre um mundo que jamais irá conhecer.

Apesar do espaço que os separa, os dois núcleos têm uma tensão efetiva e mordaz. Não há espaço para palavras, apenas gestões de olhares e passos podem ser vistos. Opõem-se pela luz, pelas cores, pelos traços mais ou menos rápidos na direita. Talvez exista uma tentativa de oposição pela falta de comunicação aparente entre os dois hemisférios, ou mais além, o autor tenha deixado claro que o que foi dito ou acontecido, já ocorreu e a comunicação continua intensa e permanente. No meio da cena, invisível à análise numa primeira olhada e quase imperceptível, há uma árvore seca. Seus galhos parecem espetar o céu. A seringueira. Ou a seringueira seca. Representa antes de tudo uma divisão. Se não do sentido que possa produzir, mas do espaço possível que o autor precisou para seu trabalho. Divide os dois núcleos aqui citados. Se seria um marco, uma ruptura, uma ordem, um gesto de tinta insano, não se sabe, o que se sabe é que parece dar estabilidade à cena, ao olhar. Procura preencher o que se ver. Porém, mais do que manifestar uma compensação do ponto de vista estético, a árvore, que já morreu, despede-se também. Permanece em pé, mas vai organicamente desfazer-se em matéria no solo, como ocorre com todas as árvores. É abismal as conclusões sugeridas daqui. Não somente as pessoas podem despedir-se, mas um conjunto de coisas. Poder-se-ia listar uma classificação de Borges, um infinito ciclo de elementos que trazem em si o germe profícuo da despedida. Poder-se-ia dizer agora que se despedem? Talvez aos espíritos

mais ávidos. Mas é preciso mais, a descrição densa tem que esgotar suas possibilidades. É o que pende, que deixa incompletos. O que falta ao olhar e ao imaginar diante da tela.

O que surpreende mais ainda na observação é a violência absurda do quadro, mesmo num superficial clima de tranquilidade. Não há palavra marcada pela boca aberta num protesto, um lamento ou um xingamento. Não há nada. As bocas permanecem mudas, sem vida, não há traços de tinta que as faça mover. Cinco bocas que não dizem nada. Sequer os olhos saem lágrimas. A expropriação parece sugar as lágrimas e as línguas que não se movem. Não há língua de fora, nem sangue, nem grito, nem marcas de tortura, nem olhos com lágrimas de dor, nem tiros, o que há é emudecimento. O que há são cinco bocas mudas e dez olhos tristes. Porém, é importante observar que historicamente as populações da floresta têm desenvolvido outras formas de expressão que existem para além das palavras, como é o caso de perceber que as bases da cultura oral existem para além disso. Com o olhar agora sobre o ser antropomórfico, pode-se observar o conflito na obra. Para uns, a roupa e a delicadeza com que quase cruza as pernas no banco, ao avistar seu novo território, representam uma grandiosidade, uma elegância. Mas o salto alto do sapato pode ser bem mais que isso. Vai além, é uma espécie de imposição de dificuldade ao ser.

É um dispositivo de incômodo ao ser antropomórfico. Assim é representado um pequeno incômodo ao animal. No andar. No locomover-se no solo sedimentar da floresta amazônica, com suas ramagens e apodrecidas folhas de árvores. Único obstáculo ao domínio das populações locais e às terras dos seringais. Uma dificuldade de caminhar. Um incômodo no contato com a mata. A violência está presente no despedir-se do grupo que se retira, deixando seu mundo. A bagagem é para a viagem, a arma, a criança enrolada em tecidos, Teresinha e Maria da Conceição à frente, Sebastião fechando o grupo que avança contra a luz, deixando a misteriosamente sombra produzida para trás. Despedir-se implica caminhar para fora do espaço da tela, para um mundo de outras dimensões e contornos, distante e muito do ofício cotidiano e alheio ao que fica.

A CONDIÇÃO SOCIAL DO ARTISTA NA AMAZÔNIA

O embate é caminhante, vai além da descoberta dos artefatos e objetos, e deságua na descoberta da trajetória. Essa trajetória, num sentido amplo, é espelho de sua obra. Isso é atestado num olhar superficial sobre o que o autor tem como assunto: a vida do seringueiro, a vida no seringal, uma experiência de observação que se repete em todas as formas de sua arte, um assunto persistente de produção contínua. Pensar Hélio Melo seria incompleto sem a reflexão que experimentasse entrar nos subsolos da condição do artista e da produção da obra na Amazônia acreana. Uma intromissão que vislumbrasse contemplar o processo criativo de construção das identidades artísticas. Uma imbricação possível e que é sustentada, já que o meio cultural e social é parte determinante de um processo de reflexão que visa ir além da esfera do local, prepara-se acima de tudo para tomada e redescoberta dos processos de trânsito e imobilização de toda uma totalidade geográfica.

Sobre a questão, contemplar a condição do artista é tentar entender como sua produção se comporta diante do mundo abismal da Amazônia e suas relações com os diversos agentes globais. Pensando nos termos de Roberto Conduru (2009, p. 2653), não se trata de fazer escolhas, mas de se ater a “observar as obras no trânsito entre Amazônia, Brasil e além”. Trata-se de contemplar a condição do artista como condição comunicante de um lugar e suas conexões de cunho social, político e econômico, mas sobretudo, como crítica social. Pensar a condição do artista é refletir sobre os processos que o destaca como atuante em sua terra. Cabe aqui notar a importante contribuição do artigo *Mundos Próprios: arte e modernidade, Amazônia, Brasil e Além*, cuja linha de reflexão se segue. Seus elementos de análise partem de um estudo da obra de Milton Hatoum (2006), *Cinzas do Norte*. Para o autor, o livro se destaca por fazer uma reflexão sobre a formação do artista e como se dá a construir esse fazer artístico.

Bem a propósito de onde se quer partir, como realizar tal abordagem e em que circunstâncias as levar a cabo? Por isso mesmo sua importância, por suscitar dúvidas de caráter crucial. De antemão, é-nos de convicção, que a condição do artista só pode ser revelada quando se parte de sua abordagem e localização no/do meio específico. Uma das observações importantes ao estudo é contemplar esse artista como fazer comunicante de problemáticas específicas. Isso se traduz em tê-lo como força de conexão entre o local e o nacional, entre a esfera interna e a externa. No dizer de Conduru (2009, p. 2654), tê-lo como “metáfora (problemática) do mundo”. Aprofundando este debate, estabelecendo uma analogia possível, Hélio Melo pode ser apresentado como metáfora do mundo e como um mundo em si, com seus dramas e perplexidades, diante do abismo temporal que o cerca em sua condição de seringueiro vivendo na cidade e lutando por sua subsistência. Na condição artística na Amazônia ou nas muitas Amazônias, destacam-se o distanciamento do homem com o restante do país e sua consequente natureza intelectual limitada por certas condições materiais, que o faz sujeito histórico meio às contingências que emanam do itinerário geográfico. Mais que o isolamento, a necessidade de expor e vender a arte é uma das maiores dificuldades do artista, o que intensifica a problemática.

Um aspecto de caráter relevante é que o artista faz, fabrica, tece seus próprios elementos de arte: tintas diversas, pincéis, espátulas, cascas e óleos vegetais. Tudo isto, pode ser uma saída. O isolamento artístico e a dependência de produtos caros e finos para desenvolver a técnica da pintura a óleo, destaca a condição do artista da sua naturalidade. É preciso adentrar o mundo do desconhecido e rasgar os véus que encobrem barreiras entre o autor e o mundo de fora. A arte percorre em trânsito um caminho de libertação da condição “limitada” do homem amazônico. Ele quer mais. É preciso viajar, sair, buscar o trânsito das grandes correntes do mercado. A rigor, é preciso destacar, Hélio Melo torna evidente que tal limite não existe e aquilo que seria cerceador torna-se sua força, autenticidade e fina qualidade artística; o que lhe torna peculiar e, mais que isso, o artista em si é um mundo de multiplicidades e embates.

Tem que lutar contra o isolamento do corpo e da mentalidade; tem que vencer a problemática da esfera material e precisa reconhecer-se enquanto homem vinculado à natureza, guiado por um conjunto ímpar de condições naturais e culturais, geográficas e históricas. Desse modo, até poderia não ser utilizada a frase de um dos personagens de Hatoum: “É muito difícil ser artista aqui. A natureza inibe toda vocação para a arte” (CONDURU, 2009, p. 2657). Ou, se preferirmos, indaga-se com Márcio Souza: o que faz um artista nos confins da Amazônia? E, seguindo as trilhas desse autor, pontuar em linhas rudes que:

No meio da estagnação que empurra para fora o artista e não reconhece nada além da sobrevivência pessoal, a resposta está na encruzilhada da consciência crítica e da marginalidade. Consciência crítica, porque o artista necessita lutar com critérios para sobreviver. A província, como excelente modelo de repressão, elimina qualquer ambição pelo temor do desmensurado. Limita as infidelidades e tolera a criação como um estímulo subsidiário: a arte nunca é trabalho, é ornamento (SOUZA, 1977, p. 27).

O que se coloca é a necessidade de um trânsito de libertação intelectual e material, num percurso de autoafirmação e reconhecimento. Num drama de contemplar as necessidades históricas e políticas, sociais e econômicas. O que o leva a tomar decisões, não certas ou erradas, mas necessárias diante dos impasses do fazer artístico na Amazônia: natureza, civilização e arte. O reconhecimento ou a repulsa ao pertencimento local, na maioria das vezes, acompanham toda trajetória do artista. De certa forma a Amazônia torna-se tema enquanto natureza de características gigantescas, expressa nas telas, nos poemas e nos contos do autor. Soma-se a isso um processo de repovoamento e exploração do mundo da natureza; a Amazônia torna-se dilema.

Para Hélio Melo isso é legítimo. As origens e condições materiais o levaram às decisões que o fizeram tornar-se aquilo que ele se tornou. A contemplação da natureza é constante; a observação dos acontecimentos é profunda, já que se reconhece como centro de tudo isso, descrevendo de dentro de seu mundo passado, ou do passado de seu mundo. Por isso mesmo “nenhum lugar é um lugar qualquer” (HATOUM, 2006 *apud* CONDURU, 2009, p. 2657). Há nele condições de trânsito e liberdade. O interessante em Hélio Melo, é que ele busca pertencer ao lugar, de tornar-se parte numa história. Busca estar dentro das telas, se fazer visível, materializar os acontecimentos sociais, quer trânsito, sair do isolamento e responder às circunstâncias com sua obra, com sua temática: o homem e a natureza. O individual, o político e o social. É um sujeito crítico, um artista consciente de sua inserção.

Para Conduru (2009, p. 2658), Hatoum (2006) faz o destaque de que a arte pode surgir de todos os lugares, dependendo da apropriação do artista. É nessa linha de raciocínio que Hélio Melo age. O panorama social que se destaca lhe pertence e lhe parece legítimo. Vai muito além de estar presente ou não, ter vivido ou não aquilo que “descreveu”, ter trabalhado ou não a favor de alguém ou algo, ter sido influenciado pela igreja ou não. Mais que isso, um espaço de incorporação vai se abrindo. A Amazônia torna-se seu

tema. Não a Amazônia como um dado ou todo homogêneo e linear, mas uma Amazônia “real” e “imaginária”. A Amazônia que reside em seu interior e que ele procura produzir em leituras e representações plásticas, escritas, orais, musicais.

A condição do fazer da arte na Amazônia ou em qualquer lugar do mundo é a incorporação. A incorporação das condições que formam as ramas e raízes da obra de arte. Um processo que liga, de maneira quase indissociável, a vida particular à obra do artista, tornando difícil perceber a tênue linha que as separa. Fala-se aqui que há um papel formador do meio sobre o fazer artístico. Mas uma questão surge na mesma linha: em que medida a natureza, a civilização e a cultura participam da formação das sensibilidades artísticas? (CONDURU, 2009, p. 2658). Uma maneira de responder a essa questão é observando as obras de alguns artistas e atentar-se para questões que não meramente se repetem, mas que constituem suas perspectivas, seus intercâmbios com os seres do “mundo natural”¹³.

Em comparação a outros artistas, Hélio Melo é também um caso que nos possibilita ver indissociabilidade entre vida e obra. A cena artística de Hélio Melo é permeada por elementos amazônicos que permearam sua vida. Em quase toda sua obra, os elementos da natureza estão explícitos e dispostos a trazer significados importantes. Há muito a ser dito quando o seringueiro é desenhado no espaço da tela, em meio a elementos como o gado, a devastação da floresta, o curso aterrado do rio. Para refletirmos, a questão é outra: mais do que as representações dos bichos, essas questões estão entranhadas por meio delas em seus desenhos e gravuras. “Questões universais postas a partir do mundo local” (CONDURU, 2009, p. 2660).

Há uma questão de universalidade a ser posta. O mundo de cada um é um universo em trânsito e, no caso de Hélio Melo, ele se faz tema da obra e é representado por ela. A condição do artista remete a essa necessidade de trânsito com o exterior, com o uso das armas que possui, com seus medos e perplexidades, palpites e temas, sua vida e sua obra sempre transpassadas pelas circunstâncias do que relata os “acontecimentos” ou seus olhares sobre os mesmos. Há uma tensão, um conflito latente permeando tudo. Essa tensão extrapola o trânsito intelectual. É preciso sobreviver da arte e isso, na maioria das vezes, é impossível, especialmente porque, no âmbito local ou na “província”, no dizer de Márcio Souza, somente se aceita:

os códigos já devidamente mastigados e expelidos pela metrópole, numa constante coprofagia cultural. E como já não tem a faculdade de assimilar seus autênticos produtos orgânicos, remete o artista para a fronteira. O trabalho artístico deve ser, então, encarado como uma sutil ironia de sorrir da grotesca inauguração da nova fonte luminosa do município (...) O artista mergulha sensorialmente na experiência, na história, na tentativa de superar o mundo restrito (...). Para vencer, o artista deve se empenhar na conquista do sucesso metropolitano, para, com esta sanção superior, retornar à província como um vitorioso. O senso

13 Expressão produzida por Keith Thomas, *O Homem e o mundo natural – mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

provinciano nunca reconhece suas possibilidades, apenas seus limites (SOUZA, 1977, p. 27-28).

As reflexões de Souza são datadas e configuradas ao contexto manauara, mas suas agudas críticas possibilitam dialogar com os processos históricos que marcaram as experiências de Hélio Melo e percebe-se uma tendência de atrelamento de alguns de seus temas aos padrões do mercado. A constância com que certos temas são pintados é impressionante: a floresta e a vida cotidiana do homem da floresta levam sua técnica à uma certa exaustão. Mais do que demonstrar a vinculação do artista ao meio natural, expõe que o mercado exige uma delimitação específica de temas e que é neles que se pode ter um referencial seguro, que podem ser usados ou comercializados. No caso de Hélio Melo, a imagem que se constrói do artista por órgãos estatais é uma das bases dessa tendência. O discurso oficial incorpora a pessoa e a obra e dela se apropria seja em eventos ou espaços públicos.

Nessa direção, é possível dizer que, em Hélio Melo, as necessidades orientam a obra. O tema da floresta e do homem frente ao contexto histórico da chegada da frente agropecuária na Amazônia acreana, poderia ser entendido como uma arma intelectual na guerra contra os abusos dos “novos donos da terra”. Além da obra representar o ideal de trabalho do artista amazônico, representa também a sistemática de uma condução da produção para fins específicos. Partindo para esfera da economia, Hélio Melo passou a ser lido como representante legítimo da construção de uma identidade de resistência¹⁴ que apela à exposição de certos símbolos, homens, lugares e objetos. O amazonense que se constituiu símbolo do Acre era um artista ligado ao meio natural, que teve sua obra usada para representar determinados interesses e ideais de um grupo. Como expressa Fonseca:

Muitos artistas, com o intuito de obterem vantagens dos próprios princípios que regem este processo de distribuição e consagração, movem-se no circuito tendo em conta as características do sistema, por que têm consciência do efeito que este poderá ter nas suas representações: a integração das suas obras numa rede de negociantes mais próxima do mercado central implica a aquisição de reputação e a possibilidade de ganhar importância histórica (FONSECA, 2009, p. 2).

Portanto, duas questões básicas perfazem os itinerários dos artistas na Amazônia, a geografia do isolamento refletida na obra que busca espaço ou reconhecimento e se dispõe à exposição de seus atributos naturais; e o processo de distribuição da obra, momento em que o sistema vai “transformando os valores estéticos em valores econômicos” (MOULIN, 1967, p. 86 *apud* FONSECA, 2009, p. 3). Cria-se um foco de interesse onde aquele que controla as oportunidades de exibição e que consegue expor os trabalhos, ganhando comissão, não pode ser confrontado pela obra nem suas ideias, tendo em vista

14 Depois de morto, Hélio Melo foi transformado numa espécie de ícone, embora quando vivo padecesse de câncer sem a devida assistência do Estado, falecendo na cidade de Goiânia quando tinha projetos culturais em andamento, que nunca foram aprovados pelas leis de incentivo à cultura do Estado do Acre.

que o artista precisa de seus serviços. Há um jogo dentro dos limites da liberdade traçados pelos agentes e instituições que o levam a cabo (FONSECA, 2009, p. 3-4).

Nesse itinerário, estabelece-se um andar sobre as marcas que deixou o homem sobre a geografia. Uma visão de como o meio pode servir de base para uma incursão pelos territórios da identidade. Cabe aqui uma ideia de como isso se processa, por isso mesmo a ênfase a uma questão bastante significativa que é a ideia de território. Mais que observar a ideia proposta cabe distinguir dois eixos da mesma discussão. O primeiro consiste nas marcas que o homem deixou sobre a geografia, suas impressões, suas ações. Nisso inclui-se sua produção em meio às relações sociais por ele vivenciadas. O segundo se destaca pelas marcas que foram deixadas no homem, expressas em sua linguagem e em seu corpo, através das diversas influências exercidas pelos agentes institucionais com quem manteve contato.

Neste texto a perspectiva adotada é a reflexão sobre as muitas marcas desse embate entre homem e território, arte e cenário, memória e história, passado e presente. Nesse processo cabe observar como se estabeleceram as relações de reciprocidade entre o homem e as instituições. Compreende-se que é no espaço do território que se formam as identificações e as identidades. Para Silvano (1997 *apud* PAUL-LÉVY e SEGAUD, 1983, p. 30) a relação com o espaço é, por assim dizer, uma garantia universal da particularidade das identidades.

Incorporando um conceito de Sandra Rey (REY, 2009) de deslocamentos na paisagem, propõe-se uma reflexão que busca observar a via do território e paisagem que se deixa representar em Hélio Melo. Parte dessa abordagem está baseada sobre o ato de contato direto, isto é, a ação caminhante do homem pelo meio e não apenas o contemplar distante de um acontecimento. Mais que isso, as evidências do contato são expostas em forma de linguagens simbólicas, uma prática artística explorada há muito tempo. No caso de Hélio Melo, longe de um voluntarismo no campo estético e vanguardista, as experiências de interação com o meio são oriundas das trajetórias do artista ao longo de sua vida.

Para Rey, ao longo do texto em questão, o ato de deslocar-se pela paisagem foi assiduamente cultivado no século XX, material e abstratamente, representando uma forma simbólica e autônoma de arte. Mas, duas questões surgem e têm que ser respondidas: de que maneira a caminhada e os deslocamentos em determinados territórios podem produzir experiências estéticas? E de que maneira essas experiências podem tornar-se uma experiência perceptiva? Tais questões podem nos conduzir num processo de abordagem do tema.

Para Rey pode-se caminhar através do tema, pautando-se “nas ações de deslocamentos em lugares geográficos pressupondo a mobilidade levando em conta uma experiência de desterritorialização, visto que ocorrem em experiências de deslocamentos: viagens, caminhadas, trajetos e derivas” (REY, 2009, p. 1193). Viagens, caminhadas, trajetos e derivas. Esse pode ser o caminho para tentar responder às duas questões que surgiram.

As experiências estéticas e perceptivas podem surgir do curso de uma experiência de territorialização/desterritorialização, num processo de relação íntima entre o homem e o meio em que vive. Daí é que parecem surgir as linguagens simbólicas que buscam expressar as vivências e experiências. A pintura é uma delas.

Numa abordagem mais específica tem-se Hélio Melo, que, a partir de um determinado contexto temporal e espacial, procurou representar em sua obra um conjunto de acontecimentos que se desenrolaram na segunda metade do século XX, na Amazônia e especialmente no Acre, que impactaram quantidade significativa de pessoas. As diversas identificações, abordagens das paisagens e acontecimentos os quais Hélio Melo se deixa reconhecer, são evidências da construção de um sentimento de pertencimento. Tal sentimento é expresso pela memória falada e pintada de suas trajetórias pessoais. Memória essa que é sempre fruto da própria experiência – vivenciada, ouvida, imaginada.

Hélio Melo tece sua obra a partir da rememoração daquilo que viveu, mas, também, daquilo que ouviu das falas, lembranças e trajetórias daqueles com quem conviveu. A sua recuperação do “eu” na história (LUCENA, 2005, p. 97) passa necessariamente pela memória do passado. Por isso mesmo a visão de mundo que se alimenta de acontecimentos coletivos ou familiares. Como nos propõe Lucena neste mesmo texto, o passado é eleito como expressão da identidade. Identidade essa que se constrói alimentada pelas vivências culturais. O espaço é vivido e no dizer de Michel de Certeau (CERTEAU, 1994.) o espaço é praticado. No espaço utilizado por Hélio Melo é que se encontra parte significativa do que é necessário para dialogar com sua obra. Nasce daí a importância de saber quem foi e o que viveu. Ou mesmo fazer dessa via uma abordagem constante para compreensão do tema.

Hélio pratica espaços, palavras, traços de tintas. Memórias. Constrói lugares, dizeres, telas. Memórias. Constrói acontecimentos de memórias e percorre o tempo em sua recuperação do eu. Afinal, que processo de pesquisa se propõe sem o estabelecimento do curso orientador das análises? Diz-se com isso que é necessário descobrir Hélio Melo para que se possa descobrir sua arte, sem, no entanto, desconsiderar a força de suas subjetividades nos complexos emaranhados das subjetividades de seus leitores-intérpretes, e, tão importante quanto isto, as instituições.

Quem era/é esse homem que se estuda? De onde veio, como foi sua vida, sua experiência com o meio e com os diversos cenários em que esteve atuante durante todos os anos de sua existência? Chega-se à conclusão que para o estabelecimento da desconstrução e reconstrução do olhar que se faz sobre a representação do artista Hélio Melo, precisa-se mais que uma tela e um olhar curioso. Faz-se necessário desvendar os mistérios da vida¹⁵.

Para Edward Said (1995, p. 33), a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. Tal afirmação, quando tomada como pressuposto, conduzirá à compreensão de dimensões da produção de Hélio Melo. Todas

15 Hélio Melo tem uma série de livros editados que buscam dar conta dos mistérios da vida no meio da floresta, os mistérios dos pássaros, os mistérios da caça, etc.

as formas de linguagem por ele empregadas - poesia, prosa, pintura e escultura, além da música - são uma invocação ao passado vivido na floresta. Nesse passado Hélio Melo empreende uma constante visitação, retirando daí o tema ao qual se debruça e se expõe. Talvez porque ainda insiste em aparecer na memória de suas andanças; ou talvez porque lhe é interessante cont -lo.

Pode-se pensar nisso como um véu que encobre uma certa tradi o de como o Acre é representado por quem habita suas mais diversas localidades. Partindo dessa premissa, o autor seria herdeiro de uma tradi o seringueira, embora famoso entre os ciclos de imprensa e cultura, mas sem condi es econ micas de ter uma vida mais tranquila ou, em outras palavras, mais confortável materialmente. Utilizando a interessante expressão *exame geográfico da experiência histórica* (SAID, 1995, p. 37), pode-se realizar uma abordagem tendo consciência de como a época pode ser significativa para o artista. Para Said há e sempre houve uma espécie de luta pela geografia, embate onde institui es e pessoas de todas as ordens, travam um combate por território e todos os benefícios oriundos dessa conquista.

O imperialismo em busca de novos territórios é um exemplo disso, tendo em vista que a história humana tem origem na terra e que h  sempre um confronto pelos territórios entre os que chegam e os habitantes nativos de lugares os mais remotos. Num plano mais básico, o imperialismo poderia ser definido como o pensar, colonizar, controlar terras que não são de outros, que estão distantes, que são possuídas e habitadas (SAID, 1995, p. 37). Nesse contexto acreano de vivências de Hélio Melo, o pintor é sujeito observador dos acontecimentos e desses elementos de sua reprodu o. Refletindo no dizer de T. S. Eliot, nenhum poeta ou artista de qualquer área, tem seu pleno significado sozinho, pois são os embates e trocas de experiências que formam a possibilidade de um artista (ELIOT, 1989, p. 39). Isso não é diferente em Hélio Melo, o pintor reage no momento histórico, constrói e   construído na rela o com o mundo, nos intercâmbios com as pessoas, as ideias e as coisas próprias de seu tempo.

Nesse cenário, passado e presente se cruzam e constituem a estrutura de uma forma de pensar basilar para compreensão da realidade. A maneira como formulam-se ou representam o passado molda a compreensão e as concep es do presente (SAID, 1995, p. 34). O que Said chama de imperialismo opõe uma rela o ao conceito de cultura e define um relacionamento entrecruzado por pessoas e institui es. No meio desse conflito, a arte parece estar no jogo do poder, tendo em vista que a luta pela geografia vai mais além que sintaxes convencionais e cenas dadas a priori. Nas linhas traçadas por Said tem-se uma visão mais ampla da questão:

O que tentei fazer foi uma espécie de exame geográfico da experiência histórica, tendo em mente a ideia de que a terra  , de fato, um único e mesmo mundo, onde praticamente não existem espaços vazios e inabitados. Assim como nenhum de nós está fora ou além da geografia, da mesma forma nenhum de nós está totalmente ausente da luta pela geografia. Essa luta é complexa e interes-

sante porque não se restringe a soldados e canhões, abrangendo também ideias, formas, imagens e representações (Said, 1995, p. 37-38.).

Sob a inspiração dessas reflexões, enfatiza-se que Hélio Melo está no curso dos acontecimentos, no centro das percepções de sua história. Numa luta que é mais que convencionalismos, entra na esfera das ideias, formas, imagens e representações. O pintor traduz em imagens o que vê ou que julga como realidade. Isso é um pressuposto que vai além do que afirmar uma tendência a esboçar formas dos acasos dos acontecimentos. Esse artista de uma certa Amazônia pinta o que vê, o que sente que vê, o que acha que vê e o que não vê, o que ouve ou ouviu dizer.

Hélio Melo não está fora da luta política e combate inércias com sua arte, especialmente, quando aborda um passado recente de expropriações de famílias de trabalhadores da floresta e de devassa da própria floresta. Em sua obra há uma imbricação com as lutas que seriam deflagradas por seringueiros em defesa de seus modos de vida e de suas culturas. Perfaz caminhos pelas vias das representações, como um agente da luta. A luta abrange imagens mentais ou físicas, articuladas nas telas compostas por tintas e sumos ou nas subjetividades de seus observadores. Este é o tecido constituinte da reflexão. Em princípio, pela via das interjeições, mas logo trazendo à tona o instrumento da narrativa para perfazer a vida social do homem. Uma abordagem incisiva que procura estabelecer as dimensões do homem no campo do trabalho, das vivências e da troca de experiências, bem como sua relação com o meio espacial e institucional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o exposto até aqui é perceptível que muitas discussões podem ter origem na obra do autor, não apenas em sua pintura, que foi objeto tratado a fundo em outro momento de um trabalho mais amplo. Entre tais discussões ganham relevo as que se destinam a conversar sobre a ideia de arte e identidade no ambiente amazônico (acreano), seja no último quarto do século XX, seja no início do presente. Este binômio, longe de fechar-se em si, condicionando-se, tem o poder de expandir e travar outros diálogos, como é o caso de entender o contexto histórico no qual o artista esteve inserido e produziu sua obra e também ter um vislumbre da condição material (social) do artista na Amazônia, sempre rarefeita, precária e cruel.

A análise da obra de arte proposta a título de exercício de leitura longe de descrever formas e signos desenhados pelo autor, imprimiu uma possibilidade de significados à pintura, do ponto de vista do leitor-intérprete, que mais que levantar o debate sobre a intencionalidade da crítica social do artista, são um panorama de possibilidades das críticas que as obras de arte podem produzir. Observar o discurso imagético é traduzir um universo de caminhos que aqui se optou por atravessar com as vivências do artista e percurso histórico geral.

A percepção que insurge é a de um universo de trânsito entre pessoas e lugares, acontecimentos e instituições, obras de arte e mercado. Por isso mesmo chega-se à busca por tentar entender como a produção se comporta diante do mundo e suas relações com

os diversos agentes globais. E, reafirmando, trata-se de contemplar a condição do artista como condição comunicante de um lugar e suas conexões de cunho social, político e econômico, mas sobretudo, como crítica social.

Quando se pensa na condição material do artista que produz e vive na Amazônia e em sua multiplicidade, a biografia de Hélio Melo se torna a melhor “ilustração”. Observar sua vida produz uma contemplação da condição do artista e sua produção. Nessa observação também é possível tentar entender como sua produção se comporta diante do mundo e suas relações com outros sujeitos sociais. Mais que isso, perscrutam-se os processos que o destacam como atuante em sua terra.

Na condição artística nestas muitas Amazônias, o distanciamento do homem com o restante do país e sua conseqüente natureza intelectual limitada por certas condições materiais, que o faz sujeito histórico em meio às contingências que emanam do itinerário geográfico tende a prevalecer, como já se apontou. Porém, mais que o isolamento, a necessidade de expor e vender a arte é uma das maiores dificuldades do artista, o que intensifica a problemática, e, por consequência, amplia este debate que tende a não se encerrar aqui.

REFERÊNCIAS

- 27ª Feira dos Estados e aconteceu na cidade de Brasília.** Jornal O Rio Branco, 25 de junho de 1987. Acervo histórico do Museu da Borracha em Rio Branco, Acre.
- A mata também tem sua gente.** Jornal A Notícia, 22 de novembro de 1992. Acervo histórico do Museu da Borracha em Rio Branco, Acre.
- ALMEIDA, Fátima. **Hélio Melo e nossa imprensa.** Jornal O Rio Branco. 11 de junho de 1984. Acervo histórico do Museu da Borracha em Rio Branco, Acre.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** 9ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- CONDURU, Roberto. **Mundos próprios. Arte e modernidade, Amazônia, Brasil e além.** 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009. Salvador, Bahia, 2009. Disponível em: <https://bityli.com/SY16z6>. Acesso em: 17 set 2021.
- COSTA SOBRINHO, Pedro Vicente da. **Capital e Trabalho na Amazônia Ocidental: contribuição à história social e das lutas sindicais no Acre.** São Paulo: Cortez: Rio Branco: Universidade Federal do Acre, 1992.
- ELIOT, T.S. **Tradição e talento individual.** In: Ensaios. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FONSECA, Aleane de Freitas. **A ação evangelizadora da prelazia do Acre e Purus na Década de 70.** Monografia de Graduação em Ciências Sociais. Rio Branco: UFAC: Departamento de Filosofia e Ciências Sociais, 1996.
- FONSECA, Rui Pedro. **Entre o artista, o patronato e a obra** (2009). Disponível em: <https://bityli.com/naznRT>. Acesso em: 17 set 2021.
- GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa: por uma teoria interpretativa da Cultura** in. A Interpretação das Culturas. 1.ed., 13ª reimpressão - Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HATOUM, Milton. **Cinzas do norte.** São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- Hélio Melo cria Cristo seringueiro.** Jornal A gazeta, 14 de setembro de 1990. Acervo histórico do Museu da Borracha em Rio Branco, Acre.
- Hélio: artista autêntico.** Jornal O Jornal, 19 de junho de 1978. Acervo histórico do Museu da Borracha em Rio Branco, Acre.
- LEVY, Herbert Costa. **As Obras de Hélio Melo e Suas Possibilidades Interpretativas Acerca do Contexto Acreano.**

- Monografia de graduação em Ciências Sociais, 82f. Departamento de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Acre. Rio Branco, 2004.
- LUCENA, Célia Toledo. Trajetórias de família migrante: memórias, fronteiras e territórios. In: **Territorialização, meio ambiente e desenvolvimento no Brasil e Espanha**. Orgs. José M. Valcuende Del Rio, Laís M. Córdia. Edufac, 2005.
- MELO, Hélio. **Via Sacra na Amazônia**. 2ª ed. Rio Branco. FEM, 2003.
- Paixão de Cristo por Hélio Melo**. Jornal A gazeta, 5 de setembro de 1990. Acervo histórico do Museu da Borracha em Rio Branco, Acre.
- Paixão de Cristo por Hélio Melo**. Jornal A gazeta, 7 de setembro de 1990. Acervo histórico do Museu da Borracha em Rio Branco, Acre.
- PAUL-LÉVY, Françoise; SEGAUD Marion. **Anthropologie de l'espace**. Paris: éd. Du Centre Pompidou, 1983.
- REY, Sandra. A paisagem enquanto experiência estética e seus desdobramentos num projeto artístico. **18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** - Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009. Salvador, Bahia. Disponível em: <https://bityli.com/lf5wf>. Acesso em: 17 set 2021.
- SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução de Denise Bottmam. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SILVANO, Filomena. **Territórios da identidade**: representações do espaço em Guimarães, Vizela e Santa Eulália. Oeiras, Celta editora, 1997.
- SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. Ed. Alfa-Ômega, São Paulo, 1977.