

AMAZÔNIA, ARTE E UTOPIA

Orlando Franco Maneschy – UFPA

Resumo

Pensar a produção artística contemporânea da Região Amazônica é fundamental para quem vive e pensa a região. Ao desenvolver projetos na região é premente ter consciência do lugar no qual se está trabalhando e quais as implicações e desdobramentos possíveis. Este artigo toma como campo de reflexão a produção contemporânea de arte e como alguns destes trabalhos foram articulados no projeto *Amazônia, a arte*.

Palavras-chave: Amazônia; Arte Contemporânea; Subjetividade

Abstract

Think of contemporary artistic production in the Amazon region is essential for everyone who lives and thinks the region. When developing projects in the region is urgently needed to be aware of the place in which it is working and what the implications and possible developments. This article takes as its field of reflection on contemporary art production and how some of these works were articulated in *Amazônia, a arte* project.

Key words: Amazon; Contemporary Art, Subjectivity

Pensar em um projeto de arte que se desenhe a longo prazo para ser desenvolvido em uma região fora do centro hegemônico do país pode parecer, em certa medida, uma atitude utópica, ainda mais se formos pensar em como as distâncias continentais e a incompletude do sistema de arte na Região Amazônica dificultam, até certo ponto, o fluxo da produção artística. Todavia, estas mesmas complicações são subvertidas por artistas que produzem, instigados por necessidade de dar vazão as suas subjetividades, inscrevendo suas existências no mundo em forma de arte.

Claro que em todas as regiões do país dificuldades específicas se manifestam, entretanto, no Norte há singularidades que fazem com que a produção seja menos comprometida com apelos de mercado e que possua um profundo vínculo com este lugar, conectada com especificidades socioculturais revelando

preocupações que ultrapassam o fazer artístico, e que ampliam-se para a relação com o sistema em que estes artistas vem atuando.

Buscaremos aqui, trazer um pouco desses universos artísticos que se apresentam no cenário da arte contemporânea produzida no território amazônico, com os quais vimos trabalhando ao longo dos anos, em particular nos últimos cinco anos, a partir de diversos projetos curatoriais, dando destaque especial ao projeto *Amazônia, a arte*, realizado em diálogo com Paulo Herkenhoff, fruto de adensadas trocas estabelecidas, que se materializaram em mostra apresentada em 2010 no Museu Vale (Vila Velha) e no Palácio das Artes (Belo Horizonte), e que se projetam para além da exposição como fim, sendo esta apenas um aspecto do desejo de trabalhar com a produção da região e colocá-la em destaque no centro da reflexão contemporânea.

Assim, ao desenvolvermos a curadoria de *Amazônia, a arte*, que ganhou corpo no Museu Vale, passamos a lidar com diversas forças, por vezes complexas, para poder articular dentro de um espaço institucional significativo de uma empresa que atua de forma “enérgica” na região. Pensar as relações de poder que ocorrem no universo amazônico deveria ser um ponto crucial, uma vez que o Museu Vale representa a instituição cuja presença gera um impacto substancial na Amazônia. Lidando com isto, elencamos na curadoria eixos norteadores que partiam do entendimento do papel do artista como instaurador de diferença e de discurso que subverte a lógica do esperado, o que neste caso específico foi percebido tanto pela instituição, quanto por aqueles que visitaram a mostra e que ainda pretendiam ver o ambiente amazônico como o lugar idílico e se surpreenderam com o que lá encontraram.

Constituir espaço de visibilidade para que artistas atuantes na Amazônia possam apresentar seus discursos nos parece ser fundamental para a solidificação dos processos artísticos estabelecidos, possibilitando circulação de obras e autores, propiciando diálogos internos e externos entre trabalhos, propositores e crítica. Dessa maneira, toda a construção de projeto que empreendemos resulta em um processo de diálogo e negociação junto as instituições envolvidas, seja no sentido de autonomia do projeto curatorial, com a viabilização das propostas apresentadas

pelos artistas, seja na busca de ruptura com ideários arraigados dentre os indivíduos que acessam o projeto.

Partimos, então para organizar um leque de obras e artistas que vem produzindo na região e que detém olhar íntimo sobre esse território, concebendo trabalhos que vem se dando a partir de um mergulho intenso e que propiciam relações que se desdobram com o *outro* e com as especificidades de lugar.

Dentre os trinta e um artistas e dois grupos coletivos¹, com obras realizadas no Acre, Amapá, Rondônia, Pará, Amazonas e Maranhão (historicamente parte da região) que tomaram parte da exposição *Amazônia, a arte*, selecionamos aqui, por uma questão de espaço alguns projetos que consideramos importantes trazer novamente neste momento.

Entendendo que para muitos a Amazônia ainda é um mistério, e que provoca as mais variadas fantasias desde o início de sua ocupação, demarcada por diversos ciclos migratórios, propiciando variadas experiências de viver a região, optamos por elencar nesse artigo um recorte do conjunto de obras presentes no projeto *Amazônia, a arte*, afim de por em fricção algumas das questões significativas que vem sendo abordadas na produção contemporânea, bem como possibilitar ampliar o pensamento para além do evento expositivo, buscando evidenciar a espessura presentes nas obras e relações ativadas entre elas.

Nessa perspectiva, um dos artistas presentes é Miguel Chikaoka, um dos agitadores culturais mais importantes da cena paraense. Chikaoka foi o responsável por criar um ambiente propício ao surgimento da fotografia contemporânea na cidade de Belém, a partir do início de 1980, quando chega à cidade, sendo o idealizador e responsável pela criação da FotoAtiva, grupo/escola de fotografia que se transforma no berço de fotógrafos e artistas da imagem que emergiram ao longo dessa década e da seguinte em Belém, e que se converte em referência de fotografia no Norte do país, destacando-se como espaço dedicado a descoberta de subjetividade por meio de experiências lúdicas com a imagem. Chikaoka irá ser o condutor dos processos vivenciais da FotoAtiva.

Sua obra é uma das mais emblemáticas da mostra e é fruto de seus processos de alteridade a partir da imagem. Em *Hagakure* (Grande Prêmio – Arte

Pará, 2003) Miguel Chikaoka irá partir da compilação filosófica escrita em 1716 pelo samurai Yamahoto Tsunetomo (1659-1719), um conjunto de normas que traz temas diversos, desde a organização de uma Cerimônia do Chá, até a relação com o Zen Budismo para falar da busca do auto-conhecimento. *Hagakure* abria a exposição, num convite aos visitantes para que esses se permitissem viver uma experiência de significativa potência.

Em *Hagakure*, de Chikaoka, o artista tem seus olhos captados pelo fotógrafo Alberto Bitar e ampliados em película, para serem atravessados por espinhos de palmeira Tucumã.¹ O ato de atravessar a película pode remeter ao ritual do *hara-kiri*, que além de ser um ato de recuperação de honra é, ainda, um ato de lealdade para com seu senhor, mas pode se encarado também como uma entrega completa à experiência de ver, como se, ao atravessar os olhos na imagem com o espinho, obtivesse uma grande liberdade em relação ao Olhar. Vale pontuar ainda que o Pará detém uma das maiores colônias de imigração japonesa do país, o que nos leva a pensar nessa obra, também como uma alusão ao percurso histórico desse grupo na região, com seus dilemas e adaptações.

Naia Arruda realiza uma performance em vídeo: *Taulipang* (2006), em parceria com Herbert Brödl, após a artista travar contato com o filme do antropólogo alemão Koch-Grünberg,² que em 1911, ao sair de Manaus, rumo à Venezuela, se detém entre os índios da etnia Taulipang, na região de Roraima. No filme de Koch-Grünberg, duas crianças índias brincam com cordões, realizando formas, que suscitam memórias da infância na artista, motivando um desejo de entrar no jogo das crianças, usando a corda em seu próprio corpo, criando um diálogo entre a sua imagem e a dos Taulipangs, entre o presente e a brincadeira eternizada na imagem de 1911, tecendo uma linha entre a cultura indígena e a mestiçagem, numa ode aos povos da floresta.

Inúmeros dos artistas nesta mostra operam dentro de uma perspectiva de profunda intimidade com seus campos de atuação, em que a abordagem pode ser temporal, étnica, histórica, social e até mesmo de gênero. Operações são ativadas nesses microcosmos para falar de uma espacialidade, de uma vinculação que pode ser cultural, estética e ainda afetiva.

Neste contexto, a performance de Berna Reale, orientada para a fotografia, irá, diante do cartão-postal por excelência da cidade de Belém, o Ver-o-Peso, inscrever seu corpo na paisagem: deitada sobre uma delicada toalha de renda, o corpo nu, com vísceras sobre o ventre, diante de uma revoada de urubus, prestes a lançarem-se sobre as carnes. Reale deflagra questões significativas à representação, tanto no que tange à reprodução da paisagem, quanto ao que toca a questão do corpo. Sua imagem nos reporta, de pronto, a várias telas que aludem a estudos de anatomia ao longo da história da arte, como *Lição de anatomia do Dr Van de Meer*, de 1617, do pintor holandês Michiel Jansz van Mierevelt, bem como encontra diálogo com inúmeras proposições performáticas, como as do norte-americano Chris Burden, que emprega seu corpo em atos ritualísticos.

Amplificando as referências do escopo da arte, *Quando todos calam* (2009), Grande Prêmio Arte Pará, indica no mercado mais importante da cidade, o Ver-o-Peso, que fartura e miséria se confundem, para que se observem as relações que se constituem na sociedade, e o elevado grau de violência que cresce na urbe, por vezes manifestando-se debaixo de nossos olhos. Congelada em fotografia, a ação performática suspensa no tempo reitera o conteúdo dramático da obra.

Operando na perspectiva da resistência antiarte, o Grupo Urucum, que se formou no Amapá, é certamente um dos coletivos mais insurgentes que ativaram, por meio da arte, a guerrilha cultural na região, indo de zonas da periferia da Amazônia até o Rio de Janeiro para estabelecer territórios de ocupação coletiva, por meio de redes de relacionamento, e sendo agentes de táticas de afirmação de diferença.

Reunimos na mostra o registro em vídeo de três ações do Urucum: *Nós somos “Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar...”* (2001), *Divisória imaginária* (2003) e *Desculpem o transtorno, estamos em obras* (2003). Estas ações apontam para outros estatutos de práticas artísticas, que se estabelecem de forma criativa no espaço urbano. Em *Nós somos “Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar...”*, a performance acontece quando o grupo ocupa um cruzamento da cidade, onde um imenso bando de andorinhas repousa e, com óculos e toucas de natação, distribui pelo chão penicos na busca de coletar “o orvalho” produzido pelas aves, em uma atitude irônica, pois é no final da tarde que as andorinhas se

dependuram na rede elétrica, no mesmo horário em que as mães arrumam as crianças e as colocam nas portas das casas para, segundo eles, “esperar a felicidade chegar”.

O grupo é ciente de que, em meio ao orvalho, o que restará são as fezes das aves que cobrem a via pública; a felicidade, esperada inocentemente, tardará a chegar. Há uma fina ironia nessa obra, que instiga o observado acerca do significado das atitudes dos artistas.

Na mostra dispomos lado a lado dois vídeos de Armando Queiroz: *Mar Dulce – Barroco* e *252*, que de imediato passam a revelar as estreitas vinculações presentes nessas duas obras que se inscrevem em uma reflexão profunda acerca dos métodos de legitimação do poder que se fizeram valer ao longo da história do país e da Amazônia, em particular. Em *Mar Dulce – Barroco*, Queiroz documenta a força das águas na baía do Guajará, que abraça a península de terra da Cidade Velha, de Belém, palco da história do desenvolvimento e da dominação da terra pelos portugueses. Em contínuo movimento e no arremessar contra as paredes do porto, essas águas constituem um quadro potente e vivaz, em um fluxo turbulento, em um contraponto que o artista estabelece com outras águas também históricas, presentes no Museu do Ipiranga, aos pés da escadaria do antigo palácio que exhibe, em repouso, dentro de esferas de vidro, líquidos provenientes de diversos pontos do país, colecionados e organizados, revelando que foram conquistados. Queiroz faz referência aos processos violentos de dissolução das revoltas populares ao longo da história e chama a atenção, por meio das águas revolutas, para a força presente naqueles que se negam a ceder às instâncias de controle e dominação.

Em *252*, o artista reativa uma das passagens mais violentas e covardes da história da região, o Massacre do Brigue Palhaço, episódio circunscrito ao momento de fragilidade política que atravessa a então província do Grão-Pará quando da Adesão do Pará à Independência do Brasil. Ao trancafiar e torturar, em 1823, em um porão de embarcação, 256 pessoas em represália às manifestações de ataque a estabelecimentos portugueses, o governo provisório leva à morte 252 indivíduos encarcerados ali, que faleceram vítimas de imensa agonia e sufocamento com cal. Com isso, o governo não apenas esfacela o movimento que repudia a opressão, como inicia um processo de apagamento da história. Queiroz, ao resgatar a lista

com os nomes dos assassinados no navio e identificá-los com pessoas comuns, convidadas em espaços da cidade, como a feira e outros ambientes públicos, pede a estas que se apresentem com os nomes e patentes dos amotinados mortos, acionando a voz destes, daqueles e de todos os excluídos, em uma história que vem sendo escrita por uma minoria detentora de poder desmedido, que propicia o aparecimento, em tantos pontos da região, de listas de pessoas a serem eliminadas.

Queiroz não só faz uma revisão crítica da história oficial da Amazônia, como estabelece um campo de resistência ao dar voz a indivíduos invisibilizados, por meio de percursos que revelam a falência de instituições, e apresenta, com seu trabalho artístico, uma refinada análise, que se afirma com um olhar sobre o cotidiano e os eventos históricos, criando possibilidades de articulação de dinâmicas de tradução dessas identidades culturais.

Lise Lobato irá intensificar sua história pessoal e vinculá-la à sua cultura ao construir a instalação *As facas de meu pai* (2005), em que, ao reunir uma coleção de facas com suas respectivas bainhas (que perfazem, aqui, a quantidade de 106 ao todo), traz à tona um modo de construção de vida, no tempo alargado na vastidão da ilha do Marajó.

Longe de se pensar em uma construção de vida idílica, esta é constituída com trabalho árduo, que se materializa dentro de uma perspectiva de elaboração histórica e estética inscrita na materialidade desses objetos. O pai da artista, caboclo marajoara, passou boa parte de sua vida confeccionando essas facas e bainhas: um exercício de sofisticação estética. Ao reunir esse conjunto e apresentá-lo na forma de uma instalação, a artista reitera o conteúdo plástico inscrito nesses objetos, além de realçar a carga simbólica, pessoal e cultural, que lá se estabelece.

Elza Lima vem compondo, desde os anos 1980, um dos recortes mais surpreendentes de uma Amazônia em plena transformação. Suas imagens cindem a realidade e desvendam aspectos da vivência cultural manifestados nas festas religiosas, nas atividades populares, no modo de conduzir a vida, que se reflete nas relações com o espaço e nos hábitos entranhados na cultura ancestral do ribeirinho.

Com uma experiência no interior da Amazônia desde a infância, Lima observa as particularidades da natureza e da cultura. No começo de seu trajeto fotográfico,

são as figuras alegóricas pintadas nas paredes de estabelecimentos comerciais que chamam sua atenção e abrem a percepção para a questão da representação. Com o olhar atingido pela potência visual da região, a fotógrafa penetra no universo amazônico e deixa-se atingir por essa força, concebendo imagens que espelham o simbólico contido em rituais religiosos e profanos, revelando diversas camadas da construção cultural presentes nesse território.

São personagens que se materializam em cenas com um quê de surreal. São anjos, santas, animais, que se consolidam diante do olhar da fotógrafa em movimentos quase coreografados, porque Lima organiza o quadro, espera o momento e captura na imagem o fato imprevisto. A artista busca lugares e manifestações populares especiais, captando instantes precisos – o que faz de suas imagens emblemáticas.

Pensando as relações do homem com o meio ambiente, Patrick Pardini vem, desde 1999, realizando o projeto *Arborescência*, que tem parte de seu acervo representado em *Amazônia, a arte*. Com um olhar arguto para a situação da fisionomia do elemento vegetal de ocorrência na paisagem da região, Pardini lança-se a observar como se dá esse tipo de relação no perímetro urbano, ampliando em seguida para os ecossistemas de várzea, adentrando por campos no Pará e Amapá, passando por diversos tipos de florestas, até mesmo aquelas com plantação homogênea, construídas pelo homem, percebendo os processos que são estabelecidos em áreas de manejo, áreas desmatadas e situações de reflorestamento, constituindo um panorama peculiar, a partir do elemento vegetal, formando um exclusivo e significativo painel em seu conjunto.

O fotógrafo irá adentrar nas diferenças que ocorrem nesses tipos de paisagem e olhá-las sem a presença física do elemento humano na imagem; e, ao retirá-lo, cria condições de que, na trama vegetal, um *outro* se manifeste em sua potencialidade, revelando não apenas especificidades da flora, mas muito da presença humana, em vestígios, intervenções, alterações sobre paisagem. Sem necessitar da imagem do homem, Pardini, ao desenvolver sua *Arborescência*, fala da ação do sujeito perante a natureza, sinalizando questões que tocam a todos.

Um dos maiores debates da atualidade no que concerne à Amazônia é a manutenção de sua biodiversidade e sua preservação, diante do amplo processo de degradação que vem ocorrendo, entre outros fatores, por meio da retirada de madeira de forma ilegal e clandestina, criando diversas áreas desmatadas, o que poderá incorrer em um impacto de proporções globais. Pensando na relação que o homem detém com o meio ambiente, Melissa Barbery começou o projeto que culminou em seu jardim de pequenas luzes.

Barbery, no seu *Low-tech Garden* (2007), irá mergulhar na questão da paisagem para pensar um jardim a partir de pequenos objetos presentes no mercado informal, “made in China”, para elaborar uma sofisticada instalação que irá falar também de consumo de energia, ecologia etc. As baterias vão perdendo a potência, as luzes vão se apagando ao longo do tempo, fazendo com que o jardim se transforme com o passar das horas, tal qual um jardim “natural” se altera com o tempo. Assim, a instalação propicia-nos um deslocamento de reflexão, que parte de uma experiência lisérgica, luminosa, cromática, para nos conduzir a pensar a paisagem de forma mais ampla, com a intervenção humana e, por fim, sobre a própria vida e o seu consumo.

Com estreita relação com as especificidades do lugar, em que forças dialéticas operam, nasceu a produção de Helio Melo, artista do Acre, cuja obra reflete o cotidiano do seringueiro, que se empenha em retirar o leite da *Hévea brasiliensis*,³ trilhando caminhos no meio da selva, contrapondo-se a inúmeras adversidades. Sua obra constitui um painel do mergulho sensível no cotidiano do embate com o *inferno verde*, com um elenco de objetos e toda a sorte de apetrechos empregados na coleta desta seiva representados em seus quadros. São percursos de imersão em um ambiente no qual, para se obter o resultado necessário, demanda-se tempo, marcado no gotejar do líquido viscoso, seu recolhimento em baldes para a posterior solidificação. Melo narra, em suas telas, os embates, percursos, ordenações de seu universo. Nascido no seringal, suas obras espelham a busca de compreensão sensível desse cosmos, em um inventário de um dos sistemas mais violentos que o capital impôs na região, que deslocou milhares de homens para trabalhar nos seringais, iludidos pela possibilidade de condições melhores de vida.

Melo nasce em 1926, tendo a oportunidade de ver, em sua juventude, o afluxo dos “soldados da borracha” que aportaram na região na década de 1940, motivados pela estratégia do governo Getúlio Vargas para minimizar a situação de miséria causada pela seca no Nordeste, incentivando a ocupação da Amazônia, em seu segundo ciclo,⁴ empenhado em atender as necessidades do mercado internacional da borracha.

O artista Helio Melo floresce no seringueiro e traz respostas à condição em que vive, materializadas nas imagens que elabora, de enfrentamento e solidão do homem em meio à busca de sobrevivência, mergulhado na mata, lutando contra as adversidades, em profunda relação com o ambiente.

Lidando com forças seculares que se apresentam no âmago da região, Roberto Evangelista irá, com seu curta-metragem *Mater dolorosa in memoriam. Da criação e sobrevivência das formas* (1978), conceber um manifesto visual, com o qual chama a atenção para a degradação que vem sendo operada na vida dos povos da floresta. Aciona elementos presentes na geometria, e com eles permite-se estranhar-se; e é no encontro com os índios da etnia Tukano que se revela uma mística particular, em que ancestralidades são sobrepostas, nas quais elementos de geometria estabelecem significados para além de suas formas, moldadas aqui em fibras naturais que sinalizam a intimidade com os materiais presentes nesse universo particular.

Afloram questões que transcendem a natureza e a forma, e, mesmo dominando a geometria, conhecimento determinante para a arte, aqui esta sofisticação não traz garantias no que se refere à degradação dos corpos, das culturas. Mesmo assim, Evangelista afirma a resistência, que enfrenta a degradação, em um movimento de elaboração e dissolução das formas, em um tempo distendido na vastidão desta geografia particular.

Entre imagens vigorosas de centenas de cuias, que flutuam no rio inscrito na selva, dentro de organizações geométricas que mais tarde irão se desmaterializar na superfície instável desse mesmo rio, o artista vai ao encontro de uma essencialidade, sob a orientação de um pajé, elaborando essas construções, em uma ação política que repensa uma cosmogonia. Política, a obra de Evangelista

aponta para uma resistência, a despeito da imensa violência que assola a região, entre massacres, desmatamentos e dinamitação cultural.

Partindo da relação imagem-mídia, Eder Oliveira irá se apossar de imagens publicadas em jornais, de vítimas de violências, marginais, marginalizados, para pintá-los em grandes dimensões, na perspectiva da pintura mural. Oliveira torce a lógica das imagens feitas para serem vistas à distância. Não apresenta políticos ou celebridades, mas sim ilustres desconhecidos, excluídos, reproduzidos em cores fortes de sua cartela particular, constituída no daltonismo. O que poderia ser um limite é esgarçado na diferença da exclusão.

A inadequação parece ser uma experiência recorrente. E pode ser decisiva quando se estabelece no lugar da origem. Assim ocorreu em diversos projetos utópicos para a Amazônia, como em Serra do Navio, no Amapá. Lá, em uma cidade idealizada pelo arquiteto Osvaldo Bratke, em meio à floresta, foi deflagrado mais um sonho de desenvolvimento malsucedido. Nascida em Serra do Navio, Maria Christina realiza viagem à cidade, quase fantasma, tentando elaborar questões de pertencimento.

Em *Subindo a Serra* (2010), Maria Christina refaz o caminho atávico, em vídeo, e pega o trem, volta em busca da origem, do lugar do conforto, cidade-útero que começa a se dismantelar no meio do mato que insiste em ocupar espaço, e vê que a cidade perfeita aos olhos da menina detinha estruturas mais rígidas do que imaginara, nas hierarquias, nos fortes códigos de estratificação social impostos dentro da cidade planejada e seus habitantes funcionários. Ironicamente, hoje a cidade está entregue à própria sorte, com a dissolução do projeto que a fundou, e, mesmo ruindo, passa a ser habitada por aqueles que outrora não lhe tinham acesso.

Descompasso esse e outros que assolam e assombram a região, como registra Paula Sampaio, ao cruzar há mais de vinte anos as rodovias Transamazônica e Belém-Brasília, fotografando o fluxo de migrações que acometeram a região nas últimas décadas, bem como os vestígios do desejo de ocupação estimulado pelos governos militares. Fotografando pessoas simples, que acreditaram no futuro venturoso de um país, em *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte – fragmentos do cotidiano* (2010), reúne em uma instalação imagens dos

personagens que vem fotografando e suas vozes, inscritas em depoimentos contundentes, que causam perplexidade. Foi ao início e chegou o mais próximo que conseguiu chegar do fim, onde a selva engoliu tudo.

Nas obras de vários desses artistas, apresentam-se diversos dramas regionais. Todavia, os discursos contundentes que tomam forma por meio da arte se diferem do lamento da perda. Estes se constroem como tomada de posição, estética e política, e irradiam processos de singularização, apontando para outras estratégias relacionais diante de falidos modelos que não cabem mais ali, nem em um mundo que deseja permanecer. Tampouco estes artistas vivem ensimesmados, já que suas compreensões de territorialidade são atravessadas pela mobilidade do trânsito cultural, do contato com situações que mudam, propiciando ambientes instáveis, e é nesse fluxo caudaloso que lançam, por vezes momentaneamente, suas âncoras. Este contexto vem fazendo com que essas práticas artísticas se instaurem no mundo, na vida dos artistas, em redes de relações sociais que propiciam transversalidades polissêmicas.

O que diferencia estes artistas e os aproxima? Vindos de tantos lados, por vezes estrangeiros que se detêm na região, têm a capacidade de viver o estranhamento e se permitir serem afetados. Olhar o *outro* e a si mesmo na diferença e criar associações, conseguindo falar de dentro, ao perceber as particularidades, no dialogar com as questões do lugar, e reverberá-las para além de si mesmas. Talvez seja a forma atenta de enxergar, de viver correndo o risco na imensidão, incorporando o *outro* no âmago de si mesmo, que os faz encontrar, ali, a Amazônia como um território de amplas potências.

¹ Participaram da exposição Amazônia, a arte os artistas e grupos: Acácio Sobral, Alberto Bitar, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Armando Sobral, Berna Reale, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Cláudia Leão e Leonardo Pinto, Coletivo Madeirista (Joesér Ivarez, Ariana Boaventura, Rinaldo Santos), Dirceu Maués, Éder Oliveira, Edilena Florenzano, Elza Lima, Emmanuel Nassar, Grupo Urucum, Hélio Melo, Katie Van scherpenberg, Luiz Braga, Lise Lobato, Marcone Moreira, Maria Christina, Melissa Barberly, Miguel Chikaoka, Naia Arruda, Octavio Cardoso, Orlando Nakeuxima Manhipi-Theri, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Roberto Evangelista, Thiago Martins de Mello e Walda Marques.

² A viagem de Theodor Koch-Grünberg está documentada no livro *Vom Roraima zum Orinoco [...]* (Volume 2); [...] *Ergebnisse einer reise in Nordbrasilien und Venezuela in den jahren 1911-1913. Unternommen und herausgegeben im auftrage und mit mitteln des Baessler-Instituts in Berlin*. Este volume traz os mitos e lendas

dos grupos de Roraima e tem tradução para o português: “Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná”. *Revista do Museu Paulista*, N. S. VII, São Paulo, p. 9-202, 1953. Existe ainda, como resultado desta expedição, cilindros com músicas cantadas e tocadas por membros das etnias Makuxi, Taurepang e Yekuana-Maiongong (da família linguística Karib) e Wapixana (família Aruák). Ver KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Walzenaufnahmen aus Brasilien 1911-1913*. Berlim: Berliner Phonogramm-Archiv, 2006. (Historische Klangdokumente, 3).

³ Árvore que pode atingir cerca de 40 metros de altura e de cujo caule, por meio de incisões na casca, retira-se o látex com que se produz a borracha. Por sua abundância na região, revelou-se de exploração altamente lucrativa para atender a indústria, em particular a automobilística, propiciando o primeiro ciclo da borracha, entre 1850 a 1912, que teve seu declínio motivado pela criação de plantações na Malásia, Ceilão e África Tropical, com sementes contrabandeadas da Amazônia, atingindo maior produtividade.

⁴ Este ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial, de 1942 a 1945, motivado pela necessidade da indústria internacional, que perdeu o controle do Pacífico Sul para os japoneses, e junto aos seringais lá estabelecidos. Mas esta retomada das plantações no Brasil durou pouco, sendo abandonada em razão de inúmeras dificuldades, desde os fungos e bactérias que se alastravam nos seringais às feras da selva e doenças, como a malária, a febre amarela e a hepatite, que com o final da guerra inviabilizaram de vez o sonho do “ouro branco”, como era chamada a borracha.

Orlando Franco Maneschy

Artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica – PUC/SP. Participa de projetos no país e no exterior, como: Contigüidades – dos anos 1970 aos anos 2000, MHEP, 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009, 2010, Belém; Amazônia, a arte, Vitória e Belo Horizonte, (curadoria); Wild Nature, Alemanha, 2009; Equatorial, Cidade do México, 2009; Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, 2008, (artista) etc.