FORA DO CENTRO, DENTRO DA AMAZÔNIA
FLUXO DE ARTE E LUGARES NA ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA

Orlando Franco Maneschy – Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Marisa de Oliveira Mokarzel – Universidade da Amazônia

RESUMO:

Uma reflexão sobre a produção artística contemporânea da Região Amazônica de quem nela vive a região. Com a consciência do lugar no qual se trabalha, analisa-se a proposição de cinco artistas, observando-se as implicações provenientes de sua arte e os desdobramentos possíveis, fora do centro, por meio das atitudes artísticas, políticas e sociais conduzidas como pratica de liberdade e conduta ética.

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, through the artistic, political and social attitudes, conduced as freedom practice and ethical conduct.

Key words: Amazon; Contemporary Art, Subjectivity

> As receitas podem desandar, o que significa que elas andam, mas o fazem de múltiplas maneiras, dependendo de como são compreendidas, de como são praticadas. Isto se deve ao fato de que todas as nossas operações mais cotidianas são mediadas por uma hermenêutica, por uma prática de leitura e de tradução, seja através da linguagem ou de nossas ações. Através delas damos sentido ao mundo, nos damos um mundo, o fabricamos para nele existirmos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2008, p.9)

Sim, vivemos em um tempo de velocidade e conectividade, em que especificidades de lugar são muitas vezes ativadas na construção de discursos que buscam um alcance mais amplo, em que relações se configuram como mecanismos para o empreendimento de projetos e sonhos. Novos modelos, a cada momento, podem irromper como estratégias de subversão e/ou de inserção no sistema, como resistência de contracorrentes ou um seguir por fluxos diversos em diálogos que confluem, divergem, e algumas vezes ficam inconclusos.

"Damos sentido ao mundo, nos damos um mundo" ao buscar propor um diálogo com a produção de uma dada região, que dista do centro hegemônico do

país, intencionamos constituir espaço para outros discursos, que possam se estabelecer na diferença. A intenção não é organizar um campo fechado, mas um campo móvel, flexível e de conexões diversas. Acreditamos que reconhecer o desigual seja possibilidade de elaborar troca naquilo que nos distingue ou aproxima do outro.

Na multiplicidade de percepções, abordagens, apreendemos e compreendemos que a Amazônia não é uma, tampouco se delimita ao nosso país, mas é um continente vasto, com diferentes histórias escritas, a serem desveladas e que importam, não apenas como um território exótico motivado pelo desejo de inserção que alimenta fantasias e encontra-se deslocado do centro - que supostamente dita a história. A região amazônica nos interessa como qualquer outra região do país que constrói diferenças, tece semelhanças e que precisam ser reconhecidas, sem fundamentalmente ter que compactuar com a necessidade propagada pelo sistema da arte, de se deslocar ao centro para poder existir.

Talvez esta seja uma peculiaridade histórica da região: ao longo de seus diversos processos que demarcaram a construção de conhecimento, o mergulhar, o adentrar no universo amazônico foi um modo de elaboração de entendimento e pertencimento. As Amazônias[1] há centenas de anos vem sendo atravessadas e ocupadas por povos diversos. Nesses processos, transformações foram se dando e muitos desses visitantes permaneceram, lançando seus olhares para o lugar e sendo afetados por ele. Dos povos autóctones que dispersaram sementes, constituindo a floresta que entendíamos como “virgem”, até os artistas e cientistas que passaram ou foram cooptados pela região. Caso de Antônio Landi (1713 – 1791), que vem traçar fronteiras e registrar características de um imenso território situado ao Norte do Brasil. Entre 1754 e 1761 atua como “desenhador” da história natural, mas se destacará como arquiteto, desenhando retábulos, capelas e construindo palácios. Outro personagem a percorrer a Amazônia, foi o naturalista luso brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1756 - 1815), que com sua *Viagem Filosófica*, empreendida entre 1783 e 1792, irá constituir um vasto documental sobre a região. Incursões que se estabeleceram no tempo e desenharam experiências vividas no contato íntimo com a Região.

Atravessamentos mais recentes, formados por densas relações podem ser deflagrados pelas mais variadas vinculações, como no extenso processo constituído por Claudia Andujar de mergulho no mundo dos Yanomami. A fotógrafa se aprofunda na genealogia e processos culturais desse povo, travando contato com seus rituais xamânicos, registrando-os em seu universo mítico na série *Sonhos*, passando a interpretar visualmente a transcendência desse povo e suas relações com sua cosmogênese. As imagens da série *Sonhos* foram capturadas entre 1974 e 1976 e revisitadas entre 2000 e 2005, revelando a sensível percepção de Andujar do encontro dos Yanomami com os espíritos da natureza.

Claudia Andujar, *Hélio para Brancos* – da Série Sonhos Yanomamis, 1976. Fonte: acervo da artista.

Já em *Marcados* (realizado na década de 1980) a artista constitui um conjunto de retratos, captados durante uma missão de socorro, junto com uma equipe de saúde, na busca de levar tratamento medico aos grupos indígenas em contato com o homem branco, que se encontravam assolados por inúmeras doenças. Para o acompanhamento desses indivíduos - cujos nomes se transformam ao longo de suas vidas, (uma particularidade de sua cultura) -, optou-se por registrá-los em fotografia portando pequenas placas com números de identificação. Isso deflagrou em Andujar uma associação ao processo enfrentado em sua juventude, por seu povo Judeu, tatuados com números durante o Nazismo. Andujar perdeu amigos e familiares, marcados para morrer. Só que no caso dos Yanomami, o sentido reverte-se, ao invés da marcação da morte, marca-se os corpos para a vida, os índios estavam portando números na tentativa de serem salvos. Esta situação deflagrou um grande processo reflexivo na artista, que lutou, ao longo de anos, pela

demarcação das terras Yanomami. A arte e a vida de Andujar foram tomadas pela força desse contato, afetando-a decisivamente.

Décadas depois, em 2010, Andujar regressa a Amazônia para trazer a região sua experiência de imersão no convívio com a cultura Yanomami, em uma sala da Rocinha, espaço expositivo do centenário Museu Parense Emilio Goeldi – MPEG, na qual expõe um recorte expressivo dessa convivência. Pela primeira vez a artista exibe sua produção na região do país a qual dedicou anos de trabalho e cuidado. Ela, que foi perseguida e ameaçada de morte pelos madeireiros invasores das terras Yanomami, já não esperava voltar a região como convidada a apresentar o trabalho que desenvolveu com essa etnia, devido as inúmeras ameaças e restrições que recebeu. Todavia, para nós, foi fundamental[2] esse regresso.

Trazer um recorte da produção de Andujar à Amazônia, colocando-o em um lugar referencial de geração de conhecimento, como é o Mudeu Goeldi, foi não só um gesto de confirmação da indiscutível importância para a região do trabalho desta artista, mas também uma afirmação da singularidade de seu conhecimento sobre o povo Yahomami. Conhecimento este, de fundamental significado para a construção de outros saberes, evidenciando que arte e ciência podem encontrar pontos de contato e contágio. Esta passagem de Andujar por Belém ainda contou com uma especial e comovente palestra[3] acerca da riquíssima convivência com essa etnia e de como essa relação transformou sua vida, no entendimento e no respeito com o outro, na compreensão profunda de como estética, ciência e religião estão interconectadas dentro do universo Yanomami, levando-a a constituir vinculações éticas irreversíveis.

O paraense Armando Queiroz, que se preocupa e envolve-se com as questões nevrálgicas da Amazônia, toma posições críticas diante de acontecimentos históricos e de fatos recentes. Ao longo dos últimos anos, o artista se dedica a pensar a região e eventos reveladores da violência que marcaram e ainda ferem o dia-a-dia do amazônida. Em *Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos* (2009), Queiroz dá voz ao grave e revelador depoimento de Almires Martins, índio guarani que revela o continuado litígio de apagamento das etnias no continente americano. Em meio a uma performance diante da câmera, Martins recebe de Queiroz o espaço da fala, direito que tantos tentam subtrair. Ao dar a fala ao outro, o

artista traz a luz processos de exclusão, propicia ao espectador não só o acesso ao discurso de Almires, mas também possibilita a este performar para a câmera, e, ao final do discurso, tingir de preto seu rosto, desaparecendo em frente à câmera, reiterando um processo que continua a existir: o do aniquilamento das minorias. Queiroz neste e em outros projetos, busca um espaço de relação, uma possibilidade de construção ética junto ao outro.

A Amazônia atual, entremeada por cortantes dramas sociais, por dominações que configuram uma sociedade muitas vezes injusta e violenta, é a motivadora do processo criativo de Armando Queiroz. O artista aguça os olhos, permite à mente absorver a diversidade territorial, configurada em uma multiterritorialidade[4], com a qual estabelecemos trocas, numa relação nem sempre igual. A arte transita pelos mais diversos campos que atravessam o simbólico, perpassando por materialidades e subjetividades. No vídeo *Mar Dulce Barroco*[5] (2009), Queiroz traz à tona inúmeras questões, não se detém apenas no que concerne à arte, revelando uma cadeia de ramificações que entrecruza aspectos históricos, sociais e políticos. Com o título da obra demarca o lugar de onde fala. Sob o ponto de vista frontal, capta a imagem a partir de um ângulo instável, revertendo o sentido horizontal da correnteza, transpondo-o pra verticalidade do plano. O revolto das águas barrentas, dispostas em um ângulo inusitado, causa estranheza. O aspecto estético que remete ao Barroco deixa-se substituir pelo impacto do movimento, pelo desassossego da aquosa paisagem proposta pelo artista.

Ao ultrapassar a dimensão da arte, Armando Queiroz lança-se na vida em um tecer constante do real e do imaginário, do passado e do presente, cerca-se da memória e da lembrança daquilo que viveu e não viveu. A herança cultural impõe-se e a força da água barrenta irrompe em um trajeto incerto, percorrendo territórios promotores de conflitos. Em qual lugar demarcou-se os limites ordenados pelo colonizador? De quem as terras que ainda hoje provocam lutas e mortes?

Navegadores espanhóis e portugueses ocuparam Américas, fincaram a bandeira e ali permaneceram ou mergulharam outros oceanos, talvez em um caminho de volta, talvez aportando em outras colônias. Com imposições construíram a história do outro. Mas, afinal, quem somos? O estrangeiro ou o aborígene? Sabe-se que “quem pergunta pela sua identidade questiona as referências hegemônicas

mas, ao fazê-lo, coloca-se na posição de outro e, simultaneamente, numa situação de carência e por isso de subordinação". (SANTOS, 2000, p.135).

As referências hegemônicas, a situação de carência apresenta-se duplamente estabelecida na relação entre ser brasileiro e não pertencer aos países economicamente privilegiados; e ser amazônico e muitas vezes ficar à margem de outras cidades que possuem o controle do mercado de arte, promovem a visibilidade de uns, a invisibilidade de outros. A questão, no entanto, não é firmar uma "identidade pura", mas desenhar o sentimento de pertencimento nesse multiterritório atravessado por fluxos de trocas e enfrentamentos. Rearruma-se cartografias e passe-se a ocupar também os espaços móveis de convivência que apontam em uma direção mais experimental, menos rígida e menos hierarquizante. Mas, mesmo assim reconhece-se que em qualquer situação logo surgem as lutas provocadas pelas dominações territoriais.

Este cenário conflituoso interrelacionado a fatos históricos encontra-se presente nos projetos desenvolvidos por Armando Queiroz que apresentam uma forte conotação política e também foram desenvolvidos para o Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010), como *Espada Cabana* (2010) e os vídeos *252* (2007) e *Pilatos* (2010). Queiroz teve a ideia de criar a *Espada Cabana* no momento em que esteve no Ver-o-Peso e conheceu Cezar Angelim, que se dizia tataraneto de Eduardo Angelim[6], um dos líderes da Cabanagem[7]. A espada de Cezar Angelim, que ele afirmava pertencer ao seu tataravô, despertou o interesse de Queiroz que solicitou o seu empréstimo para integrar a exposição que realizaria no Rio de Janeiro. Para o artista pouco importava se o parentesco ou a espada compunham uma verdade histórica, o que lhe interessava era a "autenticidade" representativa, aquilo que da memória cabana permanecia na população.

O vídeo *252* teve como referência os personagens da história do Pará que foram mortos em 1823 no porão do navio Brigue Palhaço, fato que antecedeu a revolta da Cabanagem. Os trabalhadores e usuários do Ver-o-Peso emprestaram sua imagem e voz para pronunciar os nomes e os números daqueles que haviam sido mortos. Em *Pilatos,* os conflitos de terra e as questões de ordem política e social novamente se evidenciam. Queiroz utiliza como referência o ato emblemático de Pôncio Pilatos, prefeito da província romana da Judéia, que se omitiu ao lavar as mãos na ocasião da execução de Cristo. O fato foi associado à omissão das autoridades diante dos conflitos agrários.

A abordagem dos conflitos de terras retorna em dois outros trabalhos, *Ouro de Tolo* (2010) e *Midas* (2010). Para realizar o primeiro trabalho, Queiroz foi até Curionópolis com a finalidade de moldar os dentes dos garimpeiros. Nessa cidade praticamente abandonada, criada em decorrência da Serra Pelada, contou com a ajuda de um protético, e arcada por ele moldada recebeu douramento, simbolizando a corrida ao ouro que se transformou na miséria, no sonho perdido, no "ouro de tolo". Em Midas é forte a referência à Serra Pelada e de forma performática Armando Queiroz reordena a realidade e assume no próprio corpo o ato simbólico que reúne a multidão e o devorar mútuo. Com o rosto pintado de dourado e a língua exposta recebe o besouro chinês que, aos milhares, se locomovem, perdem-se na garganta em um engolir voraz, em uma aflita luta pela sobrevivência.

Armando Queiroz, *Midas* (frame do video), 2010. Fonte: acervo do artista.

Quando Midas é apresentado, na forma de instalação, em março de 2012, no Centro Cultural Brasil Estados Unidos-CCBEU, em Belém, ele adensa ainda mais nas questões abordadas. Desta vez, o video multiplica-se, com a disposição no chão de diversos televisores antigos, da década de 1980 – período do auge da corrida ao ouro, na Serra Pelada. Ao se olhar de cima pra baixo, em diferentes tempos, percebe-se o "formigueiro", vê-se o espaço simbólico da cratera destruidora de homem e terra. O artista destina-nos um lugar para pensar, comprometer-se. As imagens dos besouros confundem-se com as dos garimpeiros, devolvendo à nossa memória os conflitos, as tensões. A boca do artista e a boca de quem vê silenciam

por um instante para engolir em seco e assimilar o que, próximo, parece-nos tão distante.

Há nessas e em outras proposições artísticas uma coragem pungente de assumir com todo vigor um pacto com a ética. Trata-se de adotar claras posições, de assumir firmes atitudes de comprometimento em relação ao outro. A arte é o veículo para uma conduta que se estabelece no trabalho e na vida do artista, como vemos na obra de Lúcia Gomes, como em *Sanitário ou Santuário?* realizada no Aterro Sanitário do Aurá em Ananindeua, município próximo a Belém, no ano de 2003. Essa intervenção e ação performativa de caráter sócio político aconteceu em um grande depósito de lixo em que catadores selecionam material em meio ao descarte e matéria orgânica em estado avançado de decomposição. Gomes, com o auxílio de alguns trabalhadores desloca um barco cujo nome é Belém do Pará que estava ancorado em uma área da cidade e o leva até o lixão, colocando-o em meio os detritos, como se este estivesse ancorado naquele mar de dejetos.

Lúcia Gomes, *Sanitário ou Santuário?*, (detalhe), Ananindeua, 2003. Fonte: acervo da artista.

Estagnação, a artista parece apontar, com o estranhamento proporcionado, para a conduta da população diante do abandono da cidade e seus habitantes por parte do poder público. Entre urubus e sujeira, *Belém do Pará*, o barco, não tem leito por onde navegar. Mas nesse desolado cenário, Gomes parece apontar para uma

possibilidade, a da mudança pela arte. Ao cair da tarde, quatro músicos realizam um concerto musical. Impecavelmente trajados, proporcionam aos catadores um momento de delicadeza e lirismo, por meio da música que encerra o dia de trabalho árduo dos catadores. Ao som da música, a artista oferece, de forma ritualística, *beijú* – bolacha feita de farinha de mandioca -, alimento típico do interiorano. Lúcia Gomes deixa–se envolver por um turbilhão de ideias que promove o fluxo constante da vida, busca constituir a comunhão com o outro.

As proposições empreendidas aqui, longe de figurarem em uma grade de metodologias, ou apontarem para formulações sistemáticas, têm, entre si, elos de ligação. A postura crítica, a conduta ética são algumas marcas desses artistas. Ao dialogarem com o habitante da região, com a história e com elementos da cultura, por vezes, sofrem pressões e tensões de várias naturezas, por suas atuações, pelas posturas adotadas, conseguindo prosseguir por confiar na arte.

Com um estreita ligação com a Amazônia, Oriana Duarte é uma artista paraibana, radicada em Recife, que tem realizado alguns significativos projetos na região Norte, como a performance *A Coisa em Si*, (1997 a 2001), com o qual viajou para vários estados do país, incluindo o Pará, desenvolvendo ações, constituindo relações obra e observador, atravessando os sistemas de representação da arte com seus conceitos.

Em sua passagem por Belém com a performance *A Coisa em Si*, em 1998, Duarte mergulha na feira do Ver-o-Peso antes da reforma que a modificaria substancialmente. A artista monta sua instalação para a performance no coração da cidade de Belém, em meio a vendedoras de ervas, animais silvestres e toda a sorte de curiosos. É, no espaço delirante da antiga feira, entre barracas “desordenadas” e o afluxo de vida que irrompe, que Duarte articula o espaço do “Barco” – instalação temporária na qual realiza a performance, composta por uma mesa, prato, colher e concha, um caixote com pedras e um banco em cima deste, sobre o qual repousa uma gaiola com um gravador, e sobre ela um aquário; outro caixote e novamente um banco e, em cima deste, uma televisão em que se vê um video de uma gaiola em movimento pendular com uma pedra em chamas. Colocada acima da televisão, há uma panela da qual a artista retira a sopa de pedras com que se alimenta -, com o auxílio dos habitantes da feira, que ajudam e dialogam com a artista. O trabalho

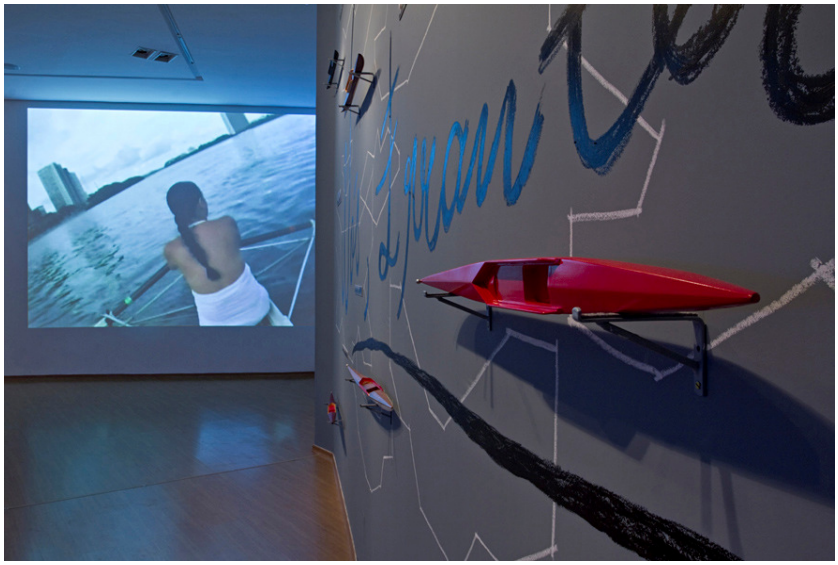
acontece em meio a uma troca de experiências sensíveis. A potência do encontro entre Duarte e os frequentadores do Ver-o-Peso revela-se e é captada em vídeo, único documento dessa experiência, que tenta desvendar o arrebentamento da vida, ao mesmo tempo urbana e selvagem, que se alojava ali, no momento exato em que acontecia de fato *A Coisa em Si*.

Oriana Duarte, *A Coisa em Si*, (frame da documentação em video da performance), Mercado do Ver-o-Peso, Belém, 1998. Fonte: acervo da artista.

A partir da performance, a artista elabora um conjunto de trabalhos formados por mapas, desenhos, objetos e o próprio vídeo da ação. A esse conjunto denomina de *Gabinete de Souvenirs* de "*A Coisa em Si"*, que se engendra a partir da itinerância da performance. Este projeto, que tomou parte da primeira edição do Rumos Visuais – Itaú Cultural (2000) e da III Bienal do Mercosul (2001), foi realizado em várias situações nas quais Duarte, traz pedras da cidade de onde ocorreu a apresentação anterior do trabalho e a "cozinha" junto com pedras do local em que estava realizando a performance. A ingestão de uma "sopa de pedras" pode ser entendida como o acontecimento, mas ao longo da performance percebe-se que há uma repetição de gestos, com a realocação de objetos, que torcem a ideia corriqueira de refeição, alterando a situação, em que por si só já propõe um processo em que diferenças e similitudes são postas em questão.

Oriana Duarte aponta estratégias para a manutenção de uma esfera do sensível a frente das duras dinâmicas que regem a cultura contemporânea com suas

proposições. Em seu atual projeto, *Plus Ultra*, que desenvolve desse 2003, Duarte realiza experiências artístico-atléticas remando por águas urbanas, cruzando o mapa do Brasil. Para tanto, um longo processo de aprendizado e de cuidado de si foi tomando corpo e mente da artista. Músculos trabalhados, treinos e mergulho profundo na filosofia. De um "Barco" instalação de *A Coisa em Si* ao esquife do remo de *Plus Ultra*, a artista constitui um deslizar, com a liberdade de transformar seu *corpoponte*, *corpobarco*, pelo exercício de deslizamento artístico-crítico. Nietzsche, Deleuze e Foucault são seus companheiros de viagem, no colar de paisagens de cidades de todas as regiões do país e na reflexão sobe o lugar do artista na sociedade atual. Oriana Duarte busca constituir lugares de desvio, enlevando a vida como arte, tratando de encarar, por meio de uma "estética da existência"[8], algumas interrogações que estão sendo subestimadas no cenário artístico atual, questões por sua vez, fundamentais para a manutenção do exercício da arte e que estão presentes nos processos de reflexão crítica desenvolvidos pela artista.



Oriana Duarte, *Nós, Errantes*, (visão parcial da instalação), Santander Cultural, Recife, 2011. Fonte: acervo da artista.

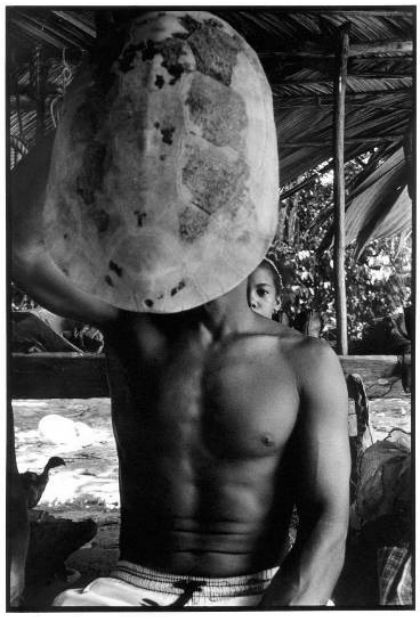
Em *Plus Ultra*, Oriana Duarte emprega diversos dispositivos para a registro de suas travessias, desenhos de seu corpo feito pontes, barcos, bocas, aves e flores, realiza registros fotográficos e videográficos nas garagens dos clubes de remo, fotografa-se ao lado dos remadores, coleciona miniaturas de barcos, além de captar seu navegar nos rios urbanos que atravessa. Depois, reflexão, vídeos com as paisagens justapostas, desenhos, objetos jorram em instalações e na tese que

constitui ao longo do percurso. O remar passa a ser uma grande metáfora sobre o fazer artístico e a vida, em que estética e ética são o tempo todo conclamadas com a necessária atenção, no olhar atento sobre o seu percurso e sobre os processos da arte no país.

De dentro e de fora Paula Sampaio nasceu em Belo Horizonte e mora em Belém desde 1982, é fotógrafa do jornal O Liberal, costuma estabelecer, em seu trabalho autoral, laços estreitos entre arte e vida, percorrendo questões de afeto, memória e identidade. Parte de sua vida serve de referência às suas fotografias, nelas estão presentes momentos de sua infância, vividos nas rodovias Transamazônica e Belém-Brasília. Fotógrafa "viajante" toma como base o mapa do Brasil, conseguido em um livro didático para demarcar suas andanças, e sai recolhendo histórias de vida, registrando sonhos e realidades daqueles que um dia deixaram a sua terra para desbravar, se aventurar em um lugar distante, em busca de uma vida melhor. (LIMA, 2009).

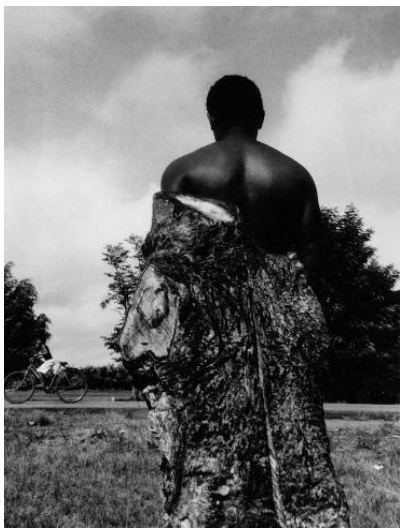
Em 1990 com o projeto *Antonios e Cândidas tem sonhos de sorte,* Sampaio documenta as migrações, fotografa homens e mulheres que habitam ao longo das rodovias que integram a Amazônia ao resto do Brasil: Belém-Brasília e Transamazônica que foi inaugurada em 1972, durante o governo militar, fruto de projetos megalômanos, criados como símbolo do "milagre econômico". Este projeto reverbera em outros, mantendo como eixo a "memória oral e imagens do cotidiano de comunidades específicas"[9]. As fotos compõem uma série de imagens que perpassa os seus diversos projetos que revelam a figura do anônimo, daquele acostumado com o lento tempo das margens das estradas.

Entre os muitos trabalhos que Paula Sampaio desenvolveu encontra-se o *Refúgio (2003-2006)*, que provém do projeto *Terra de Negro* produto da parceria do Programa Raízes com o Instituto de Arte do Pará (IAP). O objetivo era documentar e divulgar os remanescentes de quilombos no Pará. Em outro ensaio, o *Nós,* a identidade fica encoberta pelo ocultamento dos rostos e algumas vezes os corpos confundem-se com a natureza. Ao mesmo tempo em que há o apagamento identitário, existe a integração do homem com o ambiente, a mimetização dos corpos.



Paula Sampaio. Sem Título - Série *Nós*, 2003. Fonte: acervo da artista.

Identificações e subjetividades presentificam-se no humano, na paisagem e no lugar que habitam. O olhar de Paula Sampaio amplia essa realidade e nos faz ver o que ali existe e se potencializa. Trata-se de um olhar político e incisivo que, sem esquecer as questões estéticas, transforma a cena em uma poética e contundente imagem.



Paula Sampaio. Sem Título. Série *Nós*. Santa Izabel (PA), 2004. Fonte: acervo da artista.

Em um dos últimos de seus projetos, *No Porão*, permanece a questão da memória, das narrativas orais, mas o enfoque é de caráter urbano. Paula Sampaio propõe uma relação de vizinhança, concentra-se entre as fronteiras do bairro da

Campina, onde reside, no centro histórico de Belém. Trata-se de uma área sujeita a violência cotidiana em que é perceptível o descaso das políticas públicas. Em um primeiro instante, Sampaio pensou em apenas fotografar os personagens do bairro e ouvir suas histórias e lembranças, para mais tarde expor no porão de sua casa. Mas, em uma atitude de desprendimento, resolve transformar o projeto, dar outro rumo para o que havia planejado. Retira as fotografias que fizera dos moradores e as substitui pelos objetos e pelas imagens afetivas pertencentes a estes sujeitos que não terminavam de chegar a sua casa.

Rompe as fronteiras e transforma seu território privado em uma sala pública, depositária de objetos e imagens trazidos pela vizinhança. Fotografias, histórias, objetos incorporam-se ao mobiliário da fotógrafa, às suas próprias recordações. A linha divisória entre a artista e o outro se dilui, e o cenário adquire mobilidade, revela-se um espaço de amizade.

Os artistas, aqui apresentados, transitam entre contradições, realidades provocadoras que deixam exposta uma Amazônia menos idealizada. Emerge a precariedade econômica, os conflitos, o desassossego, assim como também se delineia um lugar que se apresenta como fruto de resistência, dotado de vigor e viabilizador de uma potente arte que se produz ao Norte do Brasil. Condição talvez semelhante a de outras localidades brasileiras, de outros países, ou de outros continentes. Mas apontamos aqui um compromisso que se reflete na conduta de quem se permite a imersão, um olhar de dentro do universo com o qual trabalha, com cuidado de um comportamento ético e a coragem de viver, de forma radical, a experiência na Amazônia. Aqui, correm-se riscos.

---

[1] Reiteramos aqui a percepção de que a Amazônia, que atravessa vários estados e ultrapassa as fronteiras do país, é múltipla, composta de vários nuances, micro-climas e diferenças culturais, daí, nos dirigirmos nesse momento a ela no plural.

[2] Claudia Andujar expõe em Belém em 2010 como artista convidada na mostra *Igualmente Diferentes*, dentro do projeto Arte Pará, sob curadoria geral de Orlando Maneschy.

[3] No dia 12 de outubro de 2010, na sala de exposições da Rocinha (MPEG) em meio a suas obras, com uma audiência lotando a sala e atentíssima, Andujar relatou sua história de vida e o processo profundo deflagrado a partir de sua convivência com os Yanomamis.

[4] O sociólogo francês Yves Barel é um dos primeiros autores a se referir aos termos multi-pertencimento territorial e multiterritorialidade. O brasileiro Rogério Haesbaert tornou-se um grande estudioso sobre o assunto.

[5] Obra resultante do Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 2009-2010.

[6] Em 1820 Eduardo Francisco Nogueira chegou ao Pará e recebeu o apelido de “Angelim”, devido a uma madeira dura e muito resistente que tinha esse nome. Ele se tornará um dos líderes revolucionários da Cabanagem.

[7] Revolta popular que aconteceu no Grão-Pará entre 18435 e 1840 e recebeu o nome de Cabanagem porque muito dos revoltosos (índios e mestiços) moravam em cabanas. Estes, juntamente com comerciantes e fazendeiros, uniram-se contra o governo regencial, reivindicando melhorias econômicas e autonomia.
[8] Conceito desenvolvido por Michel Foucault e muito trabalhado por Oriana Duarte. Para saber mais, buscar o curso de 1982, sobre a Hermenêutica do Sujeito, em que o filósofo apresenta uma investigação sobre a noção de "Cuidado de si" e A Coragem da Verdade – O Governo de Si e dos Outros II, de 1983.
[9] Depoimento de Paula Sampaio que se encontra em um CD cedido a Marisa Mokarzel, em janeiro de 2008, com textos e imagens referentes aos projetos que vem desenvolvendo desde 1990.

REFERÊNCIAS

HAESBAERT, Rogério **Território e multiterritorialidade***: um debate*, Revista *GEOgraphia,* Ano IX, nº 17, 2007.
LIMA, Janice Shirley Souza. Paula Sampaio: uma andarilha entre a floresta e o mar In: MOKARZEL, Marisa (Coord.). **Rios de terras e águas**: navegar é preciso. Belém: Unama, 2009.
MOKARZEL, Marisa. Armando Queiroz e a Amazônia Além fronteira. In: QUEIROZ, Armando (autor), et alii. **O Fio da Ameaça**. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010.
REALE, Heldilene Guerreiro. **Territórios de Memórias, Conflitos e Devorações:** A Poética de Armando Queiroz no Prêmio Marcantonio Vilaça (2009-2010). Dissertação apresentada no Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia – UNAMA, em 2011.
SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo, Cortez, 2000.

Orlando 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.

Marisa de Oliveira Mokarzel
Curadora, crítica. Diretora do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas/Sim/Secult. Doutora em Sociologia (UFC), Mestre em História da Arte (UFRJ), professora do curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem; Moda e do Mestrado em Comunicações, Linguagens e Cultura, da Universidade da Amazônia – UNAMA.