

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

Aníbal Augusto Turenko Beça

**AMAZÔNIA E MUNDO:
UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO, TERRITÓRIO E PORTABILIDADE**

Manaus

2022

Aníbal Augusto Turenko Beça

**AMAZÔNIA E MUNDO:
UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO, TERRITÓRIO E PORTABILIDADE**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverenza.

Manaus

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Turenko Beça, Anibal Augusto
AMAZÔNIA E MUNDO: Uma poética do deslocamento,
território e portabilidade / Anibal Augusto Turenko
Beça. -- 2022.
153 f.
Orientador: HÉLIO FERVENZA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Artes Visuais. 2. Poéticas visuais. 3. Amazônia.
4. Manaus. I. FERVENZA, HÉLIO, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

Aníbal Augusto Turenko Beça

**AMAZÔNIA E MUNDO:
UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO, TERRITÓRIO E PORTABILIDADE**

Banca examinadora

Prof. Dr. Hélio Custódio Ferverza (orientador)(PPGAV UFRGS)

Prof. Dr. Armando de Queiróz Santos Júnior (UNIFESSPA)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Vicari Zanatta (PPGAV UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho aos meu pais:

o Poeta Aníbal Beça e a Psiquiatra Eugênia Turenko Beça. Agradeço muito à minha família, meus filhos Anna e Aleksei, e sobremaneira à minha esposa Carla Tereza que “segurou as pontas” nesses dois anos!

Agradeço aos meus irmãos Ricardo e Sacha.

Agradeço muito especialmente ao meu orientador Hélio Fervenza e em seu nome agradeço a UFRGS e a todos os professores que me fizeram crescer nesses dois anos como pessoa e como artista.

Agradeço muito à professora e amiga, Rosemara Staub. Se não fosse seu poder de convencimento, não teria realizado o curso e perderia essa oportunidade.

Agradeço de coração aos amigos Armando Queiróz e Sávio Stoco por terem aceitado o convite de participar da minha defesa.

Agradeço a meus amigos Benjamim Benchimol, Clécio Jobim, Luiz Américo Nunes de Melo Jr e Marcus Lacerda pelo apoio incondicional de sempre!

Ao Secretário Marcos Apolo Muniz, chefe e amigo. Me permitiu trabalhar e estudar simultaneamente, sempre com orientações valiosas.

RESUMO

Partindo dos projetos *Conservas e Conservação*, *Portabilidade do meu chão e Apagamento* a pesquisa analisa a poética, as referências e as relações que ocorrem nos trabalhos realizados. A partir do lugar Amazônia vai aprofundar os conceitos de conservação, território, deslocamento, sustentabilidade. Reflete a Amazônia enquanto ambiente de relevância local e mundial. Estabelece nexos dos trabalhos analisados com a região e o mundo. Apresenta a convivência entre a cidade e a floresta e a interferência no processo de pensamento e execução das obras referenciadas com o imaginário caboclo-ribeirinho-nativo-ancestral e globalizado. A partir de documentos de trabalho, conexões são estabelecidas assim como são apresentados indicativos relativos aos conceitos de deslocamento, território e portabilidade. Os conceitos de documentos de trabalho, deslocamento, território e portabilidade serão utilizados a partir da revisão da literatura e relacionados aos trabalhos analisados. Obras que compõem o projeto *Conservas e Conservação*, *Portabilidade do meu chão e Apagamento* foram analisadas, comparadas e relacionadas a trabalhos de outros artistas como Hélio Oiticica, Roberto Evangelista, Damien Hirst, Gunther Von Hagens, Nelson Félix, e Jorge Menna Barreto, entre outros artistas que tem preocupações semelhantes, ou por analogia, ou por contraste e onde os conceitos de deslocamento, território e portabilidade são percebidos.

Palavras-chave: Amazônia, Manaus, portabilidade, deslocamento, território.

ABSTRACT

Based on the projects Preserves and Conservation, Portability of My Ground and Effacement, the research analyzes the poetics, references, and connections that occur in the works carried out. From the Amazon place, he will deepen the concepts of conservation, territory, displacement, and sustainability. It reflects Amazon as an environment of local and global relevance. It establishes a link between the works analyzed and the region and the world. It presents the coexistence between the city and the forest and the interference in the thought process and execution of the works referenced with the caboclo-ribeirinho-native-ancestral and globalized imaginary. From work documents, connections are established as well as indications related to the concepts of displacement, territory, and portability are presented. The concepts of work documents, displacement, territory, and portability will be used from the literature review and related to the analyzed works. Works that make up the project Preserves and Conservation, Portability of My Ground and Effacement were analyzed, compared, and related to works by other artists such as Hélio Oiticica, Roberto Evangelista, Damien Hirst, Gunther Von Hagens, Nelson Félix, and Jorge Menna Barreto, among others. artists who have similar concerns, either by analogy or by contrast, and where the concepts of displacement, territory, and portability are perceived.

Keywords: Amazon, Manaus, portability, displacement, territory.

RESUMEN

A partir de los proyectos Conservas y Conservación, Portabilidad de mi suelo y Borradora, la investigación analiza las poéticas, referencias y relaciones que se dan en los trabajos realizados. Desde el lugar amazónico profundizará los conceptos de conservación, territorio, desplazamiento, sustentabilidad. Refleja la Amazonía como un entorno de relevancia local y global. Establece un vínculo entre las obras analizadas y la región y el mundo. Presenta la coexistencia entre la ciudad y el bosque y la interferencia en el proceso de pensamiento y ejecución de las obras referenciadas con el imaginario caboclo-ribeirinho-nativo-ancestral y globalizado. A partir de documentos de trabajo se establecen conexiones y se presentan indicaciones relacionadas con los conceptos de desplazamiento, territorio y portabilidad. Se utilizarán los conceptos de documentos de trabajo, desplazamiento, territorio y portabilidad provenientes de la revisión bibliográfica y relacionados con las obras analizadas. Se analizaron, compararon y relacionaron obras que componen el proyecto Conservas y Conservación, Portabilidad de mi suelo y Borradora con obras de otros artistas como Hélio Oiticica, Roberto Evangelista, Damien Hirst, Gunther Von Hagens, Nelson Félix y Jorge Menna Barreto, entre otros, artistas que tienen inquietudes similares, ya sea por analogía o por contraste y donde se perciben los conceptos de desplazamiento, territorio y portabilidad.

Palabras clave: Amazonía, Manaus, portabilidad, desplazamiento, territorio.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Turenko Beça, exposição Ictio, 2008. Estante de conservas diversas. Peixes amazônicos diversos, sal, temperos, vinagre, óleo, 2008, acervo pessoal. ..	25
Figura 2 – Meus avós maternos, minha mãe e meu tio Aleksei. Acervo pessoal.....	26
Figura 3 – Minha bisavó, Maria Turenko, Bábuska. Acervo pessoal.....	26
Figura 4 – Jeremy Narby, 2018. A serpente cósmica.....	29
Figura 5 – Ida ao espaço do fundador da Amazon Figura 6 – Candiru.....	32
Figura 7 – Capa do livro Amazônia – natureza, homem e o tempo.....	33
Figura 8 – Chimera do Museu de História Natural de Veneza	34
Figura 9 – Lênin embalsamado	35
Figura 10 – Evita Perón embalsamada	35
Figura 11 – Tubarão conservado em plastinação	36
Figura 12 – Touro conservado em plastinação	37
Figura 13 – Piracuí-de bodó	38
Figura 14 – Acari-bodó	39
Figura 15 – Viagem na cobra canoa do mito da criação Dessana	40
Figura 16 – Conserva de cabeça de jaraqui, 2002. Cabeças de jaraqui, sal, pimenta malagueta, outros temperos e vinagre.....	45
Figura 17 – Conserva de sardinhas, 2002. Sardinhas, sal, temperos, óleo e vinagre.	46
Figura 18 – Laboratório, 2005. Instalação com conservas de peixe, couro de peixe, apontamentos, materiais de pesca e fishbags.	47
Figura 19 – Laboratório, 2005. (detalhe) anotações, imagens, livros sobre Amazônia, molinete e fishbag.	48
Figura 20 – Laboratório, 2005. (detalhe) couro de peixe curtido pirografado e fishbags.....	49
Figura 21 – Laboratório, 2005. (detalhe) conservas.....	50
Figura 22 – Documento de trabalho que apresenta os fishbags.	51
Figura 23 – Fishbags, 2004.....	52
Figura 24 – Encontro das águas, 2005	53
Figura 25 – Rio Negro, 2005	54
Figura 26 – Rio Solimões, 2005	54
Figura 27 – Mosaico de luz, 2008	55

Figura 28 – Mosaico de luz, 2008	56
Figura 29 – Mosaico de luz, 2008	56
Figura 30 – Encontro das águas, 2008	57
Figura 31 – Estante de conservas, 2008	58
Figura 32 – Estante de conservas, 2008	59
Figura 33 – Aquário de Luz, adesivos e torres iluminadas vazadas, 2008	60
Figura 34 – cardumes, aço recortado, 2008	61
Figura 35 – surubim e aruanã, aço recortado, 2008	62
Figura 36 – Encontro das águas, 2008	63
Figura 37 – Encontro das águas, (detalhe), 2012	64
Figura 38 – Detalhe Encontro das Águas, 2008	65
Figura 39 – Detalhe Encontro das Águas, 2008	66
Figura 40 – Detalhe Encontro das Águas, 2008	67
Figura 41 – Documento de trabalho do Encontro das Águas, 2014	68
Figura 42 – Encontro das Águas, 2014	69
Figura 43 – Detalhe Encontro das Águas, 2014	70
Figura 44 – Detalhe Encontro das Águas, 2014	70
Figura 45 – Encontro das águas, (detalhe), 2012 acervo pessoal. Foto Roumen Koynov	71
Figura 46 – Primeira tentativa do Portabilidade do meu chão, 2016 acervo pessoal. Foto Maerlant Denis	71
Figura 47 – Extração primeira amostra de terra, 2016	73
Figura 48 – Extração primeira amostra de terra, 2016	74
Figura 49 – Extração primeira amostra de terra, 2016	74
Figura 50 – Catálogo da Residência Labverde, 2016	75
Figura 51 – Catálogo Residência Labverde, 2016	76
Figura 52 – Documento de trabalho Terra que anda, 2016	77
Figura 53 – Documento de trabalho Terra que anda, 2016	80
Figura 54 – Mapa de deslocamento das amostras coletadas, 2016	81
Figura 55 – local de extração de amostras, que ainda estavam na forma utilizada ..	81
Figura 56 – Nelson Félix: Mapa Cruz da américa, 2001. BARABOSA, Iracema, 2014, p 20.	82
Figura 57 – conserva extraída e que se encontra em Oslo, 2016	83
Figura 58 – conserva extraída e que se encontrava em Salvador, 2016	84

Figura 59 – conserva extraída e que se encontrava em Bogotá, 2016	85
Figura 60 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016.....	86
Figura 61 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016.....	87
Figura 62 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016.....	87
Figura 63 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016.....	88
Figura 64 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016.....	88
Figura 65 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016.....	89
Figura 66 – Jorge Menna Barreto, sacos de terra Venezuela, Museo Alejandro Otero, 2001	90
Figura 67 – Jorge Menna Barreto, sacos de terra Rio de Janeiro, CCBB, 2001	91
Figura 68 – Jorge Menna Barreto, sacos de terra Rio de Janeiro, CCBB, 2001	91
Figura 69 – Roberto Evangelista, Mater dolorosa in memoriam II, frame do vídeo, 1978	95
Figura 70 – Roberto Evangelista, Mater dolorosa in memoriam II, frame do vídeo, 1978	96
Figura 71 – Roberto Evangelista, Mater dolorosa in memoriam II, frame do vídeo, 1978	96
Figura 72 – Roberto Evangelista, Mater dolorosa in memoriam II, frame do vídeo, 1978	97
Figura 73- Fonte: MANESCHY, p.66, 2019) Roberto Evangelista, Mater Dolorosa — in memoriam I, 1976. Instalação. Acervo: Roberto Evangelista.	98
Figura 74 - Hélio Oiticica. Reprodução fotográfica desconhecida	99
Figura 75 - Hélio Oiticica. Devolver terra à terra. Foto: Andreas Valentim	100
Figura 76 – Primeira extração de terra, 2016. Fonte do autor.....	101
Figura 77 - Realização do Contra-bólido Devolver terra à terra, Acontecimento poético-urbano Caju-Klemania, 18 de dez.198. (AHO, doc n.2137/79, p 1-2)	102
Figura 78 - Detalhe Metro quadrado da Amazônia extraído e colocado na caixa portátil, 2017.....	102
Figura 79 - Vendo um Metro quadrado da Amazônia, solo extraído e colocado na caixa portátil, com faixa de vende-se e qr code de georreferenciamento. 2017.....	102
Figura 80 - Contra-bólido Devolver terra à terra, Acontecimento poético-urbano Caju-Klemania Foto Andreas Valentim	105
Figura 81 - Manaus Casa 13 do mito da Criação do Mundo dessana. Fonte: (LANA, 1995, p. 75)	111

Figura 82 - Cemitério de onde foi extraída a terra e onde será enterrado o metro quadrado de borracha. Foto Giselle Riker.....	117
Figura 83 - documento de trabalho que sintetiza a ação apagamento, 2021. Foto Giselle Riker.....	118
Figura 84 - Rota realizada para o projeto apagamento, 2021	119
Figura 85 - Colocação dos primeiros marcos do apagamento, 2021 Foto Giselle Riker.....	119
Figura 86 - marcos do apagamento, ação de colocar marcos de borracha aos pés das cruzes de seringueiros no cemitério do seringal Vila Paraíso, 2021 Foto Giselle Riker.....	120
Figura 87 - Sr. Jaime, seringueiro e soldado da borracha cavando um metro quadrado da Amazônia, 2021. Foto Giselle Riker.....	121
Figura 88 - um metro quadrado da Amazônia escavado no cemitério do Seringal Vila Paraíso, 2021. Foto Giselle Riker.....	122
Figura 89 - colocação do metro quadrado de borrachas no local onde foi retirado o metro quadrado da Amazônia, 2021. Foto Giselle Riker.....	123
Figura 90 - borrachas posicionadas para serem enterradas, 2021. Foto Giselle Riker	124
Figura 91 - enterro do metro quadrado de borrachas, 2021.....	125
Figura 92- enterro do metro quadrado de borrachas, 2021.....	126
Figura 93- Finalização da ação de enterro do metro quadrado de borrachas, 2021	127
Figura 94- Documento de trabalho da exposição apagamento, 2022.....	129
Figura 95- Espelho do seringueiro 4, 2022	130
Figura 96- Espelho do seringueiro 9, 2022	131
Figura 97- Espelho do seringueiro 6, 2022	132
Figura 98- documento de trabalho Exposição Apagamento, 2022.....	133
Figura 99- documento de trabalho Exposição Apagamento, 2022.....	134
Figura 100 – Parede dos nomes esquecidos, 2022	134
Figura 101- reflexos do apagamento, 2022.....	135
Figura 102 – A capela, 2022	135
Figura 103- 3 metros quadrados da Amazônia, 2022	135
Figura 104- Crucifixo de borrachas, 2022	136
Figura 105- Espelho do seringueiro 1, 2022	147

Figura 106- Espelho do seringueiro 2, 2022	148
Figura 107- Espelho do seringueiro 3, 2022	149
Figura 108- Espelho do seringueiro 5, 2022	150
Figura 109- Espelho do seringueiro 7, 2022	151
Figura 110- Espelho do seringueiro 8, 2022	152
Figura 111- Espelho do seringueiro 10, 2022.....	153
Figura 112- Espelho do seringueiro 11, 2022.....	154
Figura 113- Espelho do seringueiro 12, 2022.....	155

SUMÁRIO

AMAZÔNIA E MUNDO – INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I – CONSERVAS, CONSERVAÇÃO E A TERRA QUE ANDA	25
1.1. Da Amazônia e do ato de conservar	26
1.2 Conservas e Conservação.....	41
1.3 Gênese, desdobramentos e do peixe à terra	44
CAPÍTULO II – VENDO UM METRO QUADRADO DA AMAZÔNIA.....	75
2.1 Portabilidade do meu chão: Terra que anda	75
2.2 Portabilidade do meu chão: Vendo um Metro quadrado da Amazônia	94
CAPÍTULO III – APAGAMENTO	106
3.1 Indicativos do Apagamento.....	106
3.2 Apagamento.....	114
3.3 Apagamento: projeto e exposição virtual	128
CONCLUSÃO INCONCLUSIVA.....	137
REFERÊNCIAS.....	140

AMAZÔNIA E MUNDO – INTRODUÇÃO

Do que é feito um amazônida? Mesmo sendo um amazônida, seria eu um caboclo outsider? À beira do encontro das águas, onde os rios Negro e Solimões se encontram e não se misturam, desenvolvo a minha poética. Esta pesquisa parte do meu processo de criação individual e tem no ato de conservar e na conservação sua preocupação primeira. A questão básica é: como fazer para congelar no tempo esses elementos que constituem a base fundamental do ser amazônida?

Assumindo que sou gente-peixe¹, e que isso por si só traz implicações diversas, sensíveis, científicas, empíricas, poéticas e inclusive mitológicas, a conserva de peixe que faço é mais que um alimento, é um ato de resistência. A subsistência e a sustentabilidade em sua forma mais primitiva estão presentes nesse processo.

O primeiro modo de conservar esse peixe inicia quando pesco ou compro o pescado. Limpo e trato o peixe, faço a salmoura e a reservo para que o tempo haja. Ocorrem fenômenos químicos e físicos, processos únicos, naturais. Não tenho o controle total dos fenômenos que irão acontecer. Mas em cada um desses processos existe uma visualidade que é única. É uma visualidade diversa e natural. São muitas cores e formas que apenas existem aqui na Amazônia. E a conservação dessas formas e saberes, parece ser muito importante para mim, enquanto artista amazônida. A apropriação desses saberes mediante o contato diário, nesses 52 anos de vida, com essas práticas que envolvem não apenas o peixe, mas a própria vivência ribeirinha e o modo de vida que é dependente das águas são fundamentais. Mas a conserva e a conservação, são o núcleo dessa poética, que é da matéria, dos materiais, do território.

Inúmeros são os deslocamentos que ocorrem a partir dessa apropriação e da utilização desses elementos como base, suporte ou meio para expressão artística. É

¹ Conta-se que a pré-humanidade vivia em forma de wáimasa (gente-peixe) no mundo subterrâneo chamado Terra do Rio Umari. Viviam naquele mundo escuro como peixes de todas as espécies e tamanhos. Porém, queriam levar uma vida diferente e começaram a se transformar em diversos seres: transformaram-se em gente-pedra, depois em gente-vento, gente-onça, e em vários outros entes. Mas todas essas transformações foram inúteis, tanto como forma de vida quanto como meio para sair do lugar onde estavam. Iniciaram a busca da saída para o mundo exterior até que chegassem à Casa do Rio com Laje, onde uma laje de pedra impediu qualquer passagem. Ainda procurando a saída, eles voltaram a ser gente-peixe e embarcaram numa grande canoa, chamada Canoa da Fermentação (Pa'miri Yukisi), que costuma ser representada na iconografia como uma cobra grande. (SOUZA, 2016, p 219)

uma poética questionadora: questionadora de mim, da Amazônia, do meu lugar de fala, da imigração da minha família e do que significa a Amazônia no mundo hoje. São muitas as nuances, fatos, histórias, matérias que confluem, mas muitas vezes não se misturam, se complementam.

A própria utilização da matéria-prima piracuí-de-bodó traz ao mesmo tempo o fim e o recomeço. Ouroborus. Como se a eternidade e a conservação, passasse pelo mito da cobra grande que sempre renasce. Apresenta o deslocamento da água para a desidratação. É a poética das águas que é refém do ciclo dos rios. Traz em seu bojo a conservação de riqueza. Nessa desagregação/desintegração, ocorre a mistura dos diversos peixes que foram pilados e desidratados para formar essa fonte de alimento – provisão para época de cheia dos rios – nesse ato, estão presentes as questões de território, portabilidade e deslocamento.

Quando utilizei pela primeira vez essa matéria aliada à resina de poliéster, muito peixe já havia apodrecido e se estragado com outras tentativas de conservação frustradas. Convém ressaltar tratar-se de matéria-prima muito específica, às vezes incompreensível para não amazônidas, bem como a importância do fazer, conforme destaca a curadora Fraiji (2008)²:

Quando o artista amazonense resgata as crenças e valores tão complexos de sua terra, está expondo uma realidade muito particular e misteriosa, pouco compreendida pelos estrangeiros. Grande parte das manifestações regionalistas que tantos artistas trabalham no Amazonas, só pode ser apreciada pelos que são daqui e convivem no mesmo universo. Um paulista não consegue entender o conceito das obras do artista plástico Turenko Beça, que usa o piracuí de peixe como base para suas “Mantas de Acrílico”, já que não conhece o valor da farinha de peixe no Amazonas. Assim como um inglês não consegue apreciar a letra “Acari-Bodó” do grupo musical Tucumanos, porque não conhece o peixe ou sua relação com a cultura amazonense.

² Lilian Fraiji é curadora e produtora radicada na Amazônia, Brasil. Ela é especialista em Gestão Cultural pela Universidade de Barcelona e possui mestrado em Curadoria de Artes pela Universidade de Ramon Llull, Barcelona. É cofundadora e curadora do programa LABVERDE, projeto dedicado a desenvolver conteúdos multidisciplinares envolvendo arte, ciência e natureza. Como pesquisadora independente, ela está interessada em como a cultura se relaciona com a natureza e como a paisagem é moldada na era do Antropoceno. Foi curadora de várias exposições de arte envolvendo o tema da Amazônia, entre elas “Amazon: Invisible Landscape” (Stad4 Gallery - NYC - 2018), “Irreversível” (Paiol da Cultura / INPA, Manaus 2019), “How to talk with trees” (Galeria Z42-Rio de Janeiro-2019). Atualmente é coordenadora do LABVERDE: Programa de Imersão em Arte na Amazônia e é responsável pela contribuição social do programa no Bosque da Ciência / Inpa em Manaus. Também é responsável pelo Festival Confluência: Arte, Ciência e Conhecimento Florestal, promovendo palestras e artes engajadas com as questões ambientais na Amazônia. Em 2019 recebeu o prêmio Serrapilheira por contribuir para a democratização da ciência.

Nesse sentido essa pesquisa é bastante reveladora para mim enquanto pesquisador e artista. Percebo semelhanças e penso trilhar o mesmo caminho indicado pelo professor Hélio Fervenza no seu texto Formas de apresentação, exposições, montagens e lugares impossíveis:

As exposições analisadas estão associadas a uma pesquisa em arte e uma prática artística intrínseca, que se interroga em muitos momentos sobre o papel das exposições na concepção artística das obras. Foram estudadas então as formas de apresentação das obras envolvidas, a relação entre elas e o lugar expositivo e o papel da montagem na articulação do sentido e na constituição da visualidade. (FERVENZA, 2018, p. 205)

Para refletir sobre o que me move, o que me faz buscar acima de tudo a amazonidade. Além da conserva da alimentação a ideia era adicionar outra camada às conservas e trazer um efeito de congelamento, de negação da passagem do tempo, de sensação de infinitude. É essa infinitude que busco. Conservar pressupõe a necessidade de guardar para depois algo que tem um fim.

Essa técnica de piracuí-de-bodó que criei parece se adequar à busca dessa visibilidade de infinitude diante do tempo. O êxito da conservação do peixe em resina, de modo muito natural trouxe novas possibilidades de fazer e conservação. Em seguida veio a terra. Pode ser a terra firme ou a várzea. A terra enquanto espaço ocupado na Amazônia também é refém do ciclo das águas.

Mais uma vez por questões de finitude. De disputa diária. De ancestralidade e de sacralidade da terra para os povos originários. Há aqui a minha preocupação reside em estabelecer o significado de chão, solo, terra, terreno, território. E mesmo o processo de extração dessa terra em pequenas amostras, ou em metros quadrados de solo amazônico tem como principal preocupação a extinção e escassez, a conservação no tempo dessa matéria. O chão que é de vivência, de troca, que milenarmente se formou também é finito. Meu pai quando gostava muito de uma pessoa sempre dizia: “você é do meu chão e do meu coração.” Chão afetivo. Chão batido.

Essa tentativa de congelar no tempo a terra; o transporte inclusive intercontinental dessa terra amazônica também é uma questão política e de resistência. O mapeamento da localização das amostras é um acompanhamento dessa caminhada da própria terra na Terra.

Quando a terra que anda sai pelo mundo se espalhando e levando consigo um pouco da Amazônia é como se um grito fosse dado e apontasse a internacionalização dessas riquezas, dessas matérias e desses materiais. Uma amostra portátil, um pequeno pedaço de território que leva riqueza em si mesmo. Quando extraí pela primeira vez um metro quadrado do solo amazônico, georreferenciado, um nexos entre o local e o global se apresentou diante de mim. Google Earth. Somos monitorados o tempo inteiro? Até que ponto ainda somos nós mesmos, a herança ancestral que temos ainda está presente em nossas vidas? Esse metro quadrado de terra que também ganha o mundo pergunta se a Amazônia é nossa, se é de todos. Ou se apenas fazemos parte dessa Terra e somos elementos tão vaidosos, como se fôssemos donos de tudo, ao invés de percebermos que somos apenas partes desse todo. Que é finito.

As tentativas de congelar no tempo essas matérias, saberes e materiais é algo que busco para combater diretamente o apagamento. Ou pelo menos suscitar reflexões acerca dele. E nesse sentido, todas as preocupações iniciais relativas à conservação, ao território, aos deslocamentos e à própria portabilidade, além dos aspectos de sustentabilidade, exploração econômica e exploração do homem pelo homem estão presentes.

Convém ressaltar que a minha visão de sustentabilidade está mais voltada para a sustentabilidade primeira do ser humano: sua necessidade básica de manutenção, de água, de alimento. A sustentabilidade começa no estômago. Mas também penso na sustentabilidade do pensamento, do conhecimento ancestral e da poética. Não necessariamente com o conceito atual da sustentabilidade econômica, tão discutida hoje. O que é desenvolvimento? Porque aqueles que extraíram o látex que permitiu a formação de inúmeros centros em meio à floresta amazônica são como se nunca houvessem existido? Apagados no tempo e na memória. Explorados às custas de um pseudodesenvolvimento civilizatório eurocêntrico para poucos. A matéria borracha também é passível de ser conservada junto à terra. Ou devolvida à terra de onde foi subtraída por seringueiros anônimos.

A Amazônia é a matéria-prima base da análise no meu fazer artístico diário e nessa pesquisa. Todas as obras escolhidas e realizadas, documentos de trabalho, conceitos operatórios se relacionam de modo figadal com a região e os questionamentos aqui apresentados. Há que se ter em conta a complexidade de

operações e relações que preciso fazer para me aproximar um pouco de minhas intenções, que inclusive parecem ser extremamente pretensiosas, e que não se iniciou comigo, nem são exclusivas minhas, mas que começou com outras gerações de artistas amazônidas e forasteiros, nessa busca por algo único e que pudesse refletir um pouco dessa visualidade.

Isso tem conexão com a busca por uma identidade da arte brasileira que ocorre partir do século XIX. Em Manaus é marcada especificamente a partir de 1954 com a fundação do Clube da Madrugada e a publicação do Manifesto Madrugada³. Convém ressaltar a sorte que tive de poder conhecer e conviver com todos esses pensadores que fundaram o clube, e que se negavam a repetir as mesmas fórmulas manjadas de arte, importadas da Europa. Preocupavam-se sobremaneira em encontrar em seus trabalhos a Amazônia. A busca dessa visualidade acompanha e é influenciada com os projetos desenvolvimentistas na Amazônia na década 1970 e com as preocupações ecológicas e globais a partir de então. Ainda é marcada por uma tendência multiculturalista do país na década 1980. E no século XXI com as novas tecnologias, a aproximação entre vida e arte e uma certa homogeneização cultural mundial essa busca torna-se mais importante ainda e a arte é encarada como um processo híbrido⁴.

Por isso busco extrapolar essas compreensões já estabelecidas sobre o que é a Amazônia. É preciso compreender a Amazônia não apenas enquanto um paraíso tropical perdido, eldorado mítico ou como inferno verde, levando em conta a construção de um imaginário fantástico em torno da região⁵, sua grandiosidade e seus mitos. Como bem diz Souza (2002, p. 31-32):

³ O Clube da Madrugada teve seu manifesto publicado na primeira e única edição da Revista Madrugada I, em novembro de 1955 como comemoração de um ano de formação do Clube. As primeiras propostas do Clube da Madrugada mostravam um programa de luta e buscavam romper com uma certa mistificação do homem da região, pois o conteúdo deste manifesto tinha um caráter contestador. (PÁSCOA, 2017, p. 47-480)

⁴ liberada de cânones, em especial o da representação, em vigor durante quatro séculos no mundo ocidental, a arte passa a questionar fronteiras, deslocar limites, provocar situações, interagir com o espectador. (REY, 2002, p.125)

⁵ Escapa-se-nos de todo, na Amazônia, a enormidade que só se pode medir, repartida; a amplitude, que se tem de diminuir, para avaliar-se; a grandeza que só se deixa ver, apequenando-se, através dos microscópios, e um infinito que se dosa a pouco e pouco, lento e lento, indefinidamente, torturadamente. A Terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se a si mesmo. Anula-se a própria amplitude, a extinguir-se, decaindo por todos os lados, adstrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traçoeiro de seus aspectos imutáveis. A inteligência humana não suportaria de improviso o peso daquela realidade portentosa. Terá de crescer com ela, adaptando-se-lhe, para dominá-la. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la. (CUNHA, 2000, p.17)

Não podemos esquecer que, na origem, a Amazônia não pertencia ao Brasil. Na verdade, os portugueses tinham duas colônias na América do Sul, uma descoberta por Cabral em 1500, governada pelo vice-rei do Brasil, a outra, o Grão-Pará e Rio Negro, descoberta por Vicente lañes Pinzon em 1498, logo após a terceira viagem de Colombo à América, quando batizou o rio Amazonas de mar Dulce, mas efetivamente ocupada pelos portugueses a partir de 1630. Esses dois Estados se desenvolveram distintamente até 1823, data em que o Império do Brasil começou a anexar o seu vizinho. A violência era naquela altura a única via possível, tão diferentes eram as estratégias, a cultura e a economia dessas duas colônias. A Amazônia então não era uma fronteira: este é um conceito que foi inventando pelo Império e retomado pela República.

Ainda hoje as pessoas me perguntam se no meio da cidade de Manaus, que possui mais de dois milhões e meio de habitantes, se temos celulares, se os jacarés andam pelas ruas, se há risco de sermos flechados por índios, esse tipo de coisas. Geralmente se considera a visão de planície homogênea e de vazio demográfico, onde entram justamente as preocupações relativas ao território, à preservação e a conservação. Me preocupa muito o lugar de fala do amazônida. Nesse sentido os trabalhos que realizo trazem essas preocupações.

E ainda há que se ter em conta a cobiça internacional sempre de olho no celeiro do mundo, no ‘pulmão do mundo”, na biodiversidade que aqui se encontra e que sempre rendeu muitos lucros, desde a colonização, passando pelo período áureo da borracha e ainda hoje com as quase 400 indústrias instaladas na capital do Amazonas, Manaus.

A abordagem é multidisciplinar ainda mais por ser um território hostil ao ser humano, ser uma fronteira econômica e ecológica. Trata-se de um lugar de resistência cultural e política. Sobretudo por ser em sua maior parte brasileira, mas tratar-se de um patrimônio comum da humanidade. Acredito que boa parte das minhas preocupações, artísticas e poéticas, buscam compreender e se relacionar com aspectos de colonização, ocupação, aculturação, apropriação, alijamento e extermínio de populações originais ancestrais. Apagamento dos conhecimentos e saberes populares. Questões de confronto entre o erudito europeu e o popular ribeirinho. No fazer diário percebo sempre novas identidades da região. As identidades já percebidas e conhecidas e as identidades que tangenciam essas. E as que ainda estão por vir.

O isolamento da região, mesmo para nós, habitantes da cidade estado que é Manaus. Mais que uma dificuldade é um mote, e sobretudo uma atitude política e de resistência. Estabeleço uma visão a partir da periferia em direção ao centro. Não tenho medo de errar, aliás como bem aprendi com a professora Sandra Rey, a pesquisa pretende ser a instauração de um lugar, conforme a professora afirma:

O objeto da Poética não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo. A Poética pressupõe três parâmetros fundamentais: liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar) e eficácia (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir o erro). Leva em conta a constituição de significados a partir de como a obra é feita. (REY, 2002, p.134)

Penso minha poética como um programa em processo. Muito bem pensado, bem descrito e bem escrito. São trabalhos realizados ao longo do tempo que se interconectam e que continuam se desdobrando. Trazem assim novas descobertas e novas possibilidades. Estão conectados tanto pelos conceitos operatórios, quanto pelo elo de ligação principal que é minha vivência na Amazônia. Lembro do que disse o Óscar Ramos⁶ sobre esse processo:

(...) De olhos sempre muito atentos para seu entorno, ele voltou a atenção para o que chamamos de amazonidade, chegando mesmo a trabalhar com cheiros. (...) Em sua obra há sempre um ar de irreverência jovem que pode ser grandemente enganadora, uma vez que Turenko é um artista totalmente dedicado ao seu trabalho que existe sobretudo por causa de um pensamento e um programa. (RAMOS, 2014)

Ainda que eu pense meu fazer como um programa – inclusive no sentido de missão de vida, e por ser diário pode sofrer alterações e desvios de rota – encontro algumas semelhanças com o pensamento da professora Cláudia Zanatta quando se refere e diferencia programa de sistema:

⁶ Óscar Ramos (Itacoatiara, 31 de agosto de 1938 — Manaus, 13 de junho de 2019) foi um artista plástico, designer e cenógrafo brasileiro. Estudou pintura Livre com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na década de 1960. Explorou novas possibilidades de artes gráficas ao lado de Luciano Figueiredo. Produziu capas de LPs (como *Fa-Tal - Gal a Todo Vapor*, de Gal Costa, em 1971, *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, em 1972, entre outros) e trabalhou na revista *Navilouca*, dos poetas Torquato Neto e Waly Salomão. Seu primeiro trabalho como diretor de arte foi no filme *O gigante da América* (1978), dirigido por Julio Bressane. Depois disso colaborou em filmes de Ivan Cardoso, entre eles *O Escorpião Escarlata*, que lhe rendeu o Kikito da categoria no Festival de Gramado de 1990. Assinou também a direção de arte de produções como *Menino do Rio*, *Além da Paixão* e *Tainá*. Faleceu aos 80 anos em Manaus, vítima de um acidente vascular cerebral.

Se observarmos o campo da arte podemos dizer que cada artista possui um sistema próprio de trabalho, o qual se refere aos elementos que compõe dada poética, à sua metodologia, aos seus procedimentos ou ações. Notamos que, ao longo da história da arte, muitos artistas se valeram da palavra “programa” em busca de organizar sua prática, seus modos de ação. Importante ressaltar que a palavra sistema tem sentido diferente do termo programa, pois ao contrário desta noção, um sistema aberto não é determinado rigidamente nem com antecedência, posto que se constitui também durante seu processo de instauração ao incorporar aportes provenientes de todos os que o conformam. Além disso, a palavra programa pode ter conotação de “missão”: se atuaria com o objetivo de aportar algo a partir de premissas bem definidas, delimitadas tendo como base uma “rota” (ou conduta) concreta. (ZANATTA, 2013, p.1344-1345)

O primeiro capítulo parte do Projeto Conservas e Conservação, e traz nesse projeto alguns indicativos ambientais e conceituais, assim como de documentos de trabalho⁷, aqui compreendidos sob a ótica da professora Anne Benichou – onde a partir de sete exemplos mostra que em relação a arte contemporânea o documento não tem caráter secundário em relação à obra – e que servem de base para a análise dessa produção. Discute a conservação, sua importância, modos de se conservar, tipos de conservas e relaciona a obra de alguns artistas referentes como Damien Hirst e Gunther Von Hagens. Conexões são estabelecidas onde estão presentes os conceitos de deslocamento, território e portabilidade.

O projeto Conservas e Conservação estabelece relação da região com o mundo, a partir da convivência entre a cidade e a floresta interfere do olhar do artista que convive com o imaginário caboclo-ribeirinho-nativo-ancestral e globalizado. Ainda apresenta a conexão entre o projeto Conservas e Conservação com o embrião do projeto Portabilidade do Meu chão, Terra que anda.

O segundo capítulo inicia com o trabalho Vendo um Metro quadrado da Amazônia, que é um desdobramento do Portabilidade do meu chão e a partir da análise dos conceitos operatórios presentes nos trabalhos realizados analisa os conceitos de deslocamento, território e portabilidade presentes no projeto. Reforça

⁷ Desde a arte conceitual os artistas repensaram fundamentalmente o primado da obra sobre o documento, operando por vezes uma inversão completa dessa relação. Sem pretender ser exaustiva, parece-nos que as relações entre a obra e sua documentação podem ser apreendidas segundo os sete exemplos a seguir: 1) a documentação é primeira em relação à obra; 2) a dialética entre obra e sua documentação constitui o fundamento da ação artística; 3) existe uma concomitância da obra e de sua documentação; 4) de modo mais tradicional, o documento é segundo em relação à obra, mas ele assume o estatuto de obra de arte; 5) combinando a primeira e a quarta modalidade, o documento é ao mesmo tempo primeiro e segundo em relação à obra; 6) a documentação visa a legitimar a vida como obra de arte e toma uma dimensão holística; 7) enfim, o documento constrói uma obra fictícia. (BENICHOU, 2013, p.177)

que pelo aspecto técnico, (conservação em resina), nasce e se relaciona com o projeto Conservas e Conservação. Ainda estabelece relação com trabalhos de outros artistas a fim de proceder aproximações com as obras de Hélio Oiticica, Roberto Evangelista, Nelson Félix, e Jorge Menna Barreto. Artistas que em seu trajeto apresentam preocupações semelhantes, ou por analogia, ou por contraste e onde os conceitos de deslocamento, território e portabilidade são percebidos.

No último capítulo surge o Apagamento que é de algum modo uma continuação do Portabilidade do meu chão, mas que traz inúmeras descobertas e que está sendo bastante prazeroso. Inclusive, há um novo elemento nesse trabalho que é o ser humano. Como coloca a professora Sandra Rey sobre o Leitmotiv, o prazer da criação e da descoberta:

Finalmente, se, por um lado, a pesquisa em artes visuais deve ser realizada com toda seriedade, por outro, é o prazer da descoberta e da criação que faz avançar a pesquisa. Se não podemos perder de vista que os obstáculos são inerentes a ela, devemos ter confiança, pois a experiência acaba nos mostrando que, quanto mais obstáculos, melhor é a obra, mais relevante é a pesquisa. Um termômetro para sabermos se estamos trilhando o bom caminho é uma espécie de entusiasmo e alegria que toma o artista-pesquisador diante das descobertas e da abertura semântica que é mobilizada pelo processo de criação e pela pesquisa. (REY, 2002, p.139)

Trata-se de uma produção inédita que ocorreu durante o mestrado e que de alguma maneira, sintetiza as preocupações e os conceitos operatórios⁸ aqui apresentados e estudados. Assim como permite novos insights e indicativos para prospecções futuras. Há uma relação direta com o conceito de local extremo⁹ elaborado pela professora Maria Ivone dos Santos. Percebo essa relação por inúmeras razões, mas principalmente pelo modo como ocorreu nosso curso, online, à muita distância e das inúmeras relações e trocas inesperadas que ocorreram nesse processo.

⁸ A obra como produto final acontece na aisthesis. Ela, acabada, se torna um elemento ativo na produção de significados, muitas vezes extrapolando as intenções do artista. O processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e mobiliza, também, as diferentes dimensões que ela assume no decorrer do tempo, influenciando (ou não) a produção subsequente, tornando-se, em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência. (REY, 2002, p.129)

⁹ Conceito elabora a partir da ênfase no contato e na experiência do próximo, na qual se abrem e reverberam as conexões com o distante, experiência essa vivenciada como um espaçamento do pensamento.

Afirmo isso quando percebo relações na experiência da professora na Bienal de Yakustk e na minha própria experiência Manaus - Porto Alegre. Enquanto a professora Maria Ivone se dava com o (permafrost) que conservava as camadas do tempo e dos materiais congelados, fragmentos de um tempo muito anterior, aqui na Amazônia nossas camadas estão nos cemitérios indígenas e na terra preta de índio.

Como coloca a professora Maria Ivone:

Por exemplo, mamutes em bom estado de conservação são frequentemente descobertos na Sibéria, guardando com eles resquícios, informações sobre as alterações do clima, do ambiente, da biodiversidade do planeta: por vezes 50.000 anos de memória. (SANTOS, 2018, p 212)

As descobertas que fiz durante a trajetória do mestrado, resultou em algumas montagens, novos indicativos. Pode vir a ser apenas uma obra, ou algumas novas obras. Penso em realizar uma exposição individual com esse trabalho. E no capítulo final realizo a primeira montagem desse trabalho.

CAPÍTULO I – CONSERVAS, CONSERVAÇÃO E A TERRA QUE ANDA

CONSERVA

Significado de Conserva

substantivo feminino

Substância alimentar conservada, esterilizada em recipiente hermeticamente fechado: conserva de legumes.

Preparação farmacêutica feita com plantas e açúcares.

Conservação.

CONSERVAÇÃO

Significado de Conservação

substantivo feminino

Ato de conservar; manutenção: conservação das tradições nacionais.

Estado de uma pessoa ou coisa preservada de desgaste.

(Sin.: manutenção, subsistência, preservação.).

Conservação da espécie, conjunto de fenômenos (instinto, competição, fatores ecológicos etc.) pelo qual se assegura a continuidade da vida através das gerações.

Fonte: Dicionário Aurélio Buarque de Holanda



Figura 1 – Turenko Beça, exposição *Ichthio*, 2008. Estante de conservas diversas. Peixes amazônicos diversos, sal, temperos, vinagre, óleo, 2008, acervo pessoal.

1.1. Da Amazônia e do ato de conservar

Na conserva de peixe feita na minha casa, reminiscências da minha ancestralidade revivem. São gostos e cheiros. Que me levam às paisagens tártaro-ucranianas, de onde após a revolução russa minha bisavó e avô fugiram para a Croácia, apenas com as roupas do corpo, deixando tudo para trás.



Figura 2 – Meus avós maternos, minha mãe e meu tio Aleksei. Acervo pessoal.



Figura 3 – Minha bisavó, Maria Turenko, Bábuska. Acervo pessoal.

As mãos de minha mãe habilmente tratando as sardinhas – não existe arenque na Amazônia – para fazer uma conserva de peixe que seria em poucos dias devorada por todos nós, lembrando dos avós, das músicas, da tradição. Esse pote de vidro com peixe e temperos, em uma solução ácida e salgada, que eu vi no balcão da cozinha da minha mãe deu início à toda uma investigação que se iniciou ao final da década de 90 e continua. Com etapas já realizadas e outras para acontecer. E mais do que partes de um projeto representam um verdadeiro refletir sobre a vivência na Amazônia. Agora, se não há arenque na Amazônia, pode-se dizer que na nossa pátria das águas, o que não faltam são espécies de peixes: pirarucu, pacu, aracu, tambaqui, jaraqui, matrinxã, tucunaré, sardinha, pescada, surubim, caranha, acará, bodó, piraíba, pirarara, são algumas espécies encontradas. E para qualquer amazônida, uma coisa é certa, somos todos reféns do ciclo das águas e o peixe é de fundamental importância para nossa subsistência. Segundo o curador Cristóvão Coutinho em sua obra *Extremos*:

Nos trabalhos de compotas de Turenko Beça (AM), a presença do homem a manipular um símbolo – o peixe, de todas as significações imagéticas – cumpre uma função estética e visceral, pois, ambos documentam o “tratar” e o “conservar” da forma e da representação. (COUTINHO, 2009, p.34)

Para qualquer amazônida¹⁰ a questão da conservação é importante está diretamente relacionada ao viver nesse ambiente diferenciado, rico e cheio de nuances. Convém ressaltar que a conservação ocorre de modo distinto em nas diferentes partes das “Amazônias”. Amazônias porque as diferenças são muitas. A percepção que se tem da região é muitas vezes equivocada ou reducionista. E é essa conservação que é milenar e ancestral e que muitas vezes é cobrada de todos que habitam a região amazônica que embasa as obras realizadas e as projetadas. Para falar de conservação é necessário primeiro tratar da Amazônia, principalmente por ser a Amazônia o ponto de partida de todos os trabalhos aqui analisados. Amazônia – símbolo da floresta; da sustentabilidade; da ecologia; “pulmão” do

¹⁰ 1. Amazônida. Significado de Amazônida Por Manoel Assayag (AM) em 04-11-2017

1. Nacionalidade de quem é natural ou é habitante da Amazônia; Amazoniano;
2. Relativo à Amazônia;
3. Povo da Amazônia;
4. Identidade cultural e histórica do povo da Amazônia.

A Amazônia pertence ao povo amazônida.

mundo¹¹; dos ribeirinhos; dos nativos. Amazônia da cobiça internacional¹²; Amazônia de recursos naturais e biodiversidade incomensurável¹³; Amazônia que está sendo devastada; Amazônia que necessita ser preservada; Amazônia da conservação. Amazônia que deslumbra e assombra; Amazônia gigantesca de distâncias hiperbólicas¹⁴. Amazônia e sua natureza latifoliada, mas que ao longe, ou aos olhos de quem não a conhece profundamente, percebe uma certa homogeneidade enganosa. Como bem explicita Tupiassú (2005, p. 299):

Só para relembrar: maior bacia hidrográfica do planeta com 6,3 milhões de km². Águas brancas, translúcidas, turvas e negras, viveiro de três mil espécies de peixes, 85% das espécies da América do Sul. Numa só planta os cientistas contaram oitenta espécies de formigas. Torrentes de água doce; 20% de toda a água doce contida no planeta. Apesar dessa estatística, a imagem de “outro planeta” perdura e arregimenta sentidos de estranheza, contrariedade, alguns antigos, desbotados e ainda em voga, desde as incursões do europeu colonizador. Amazônia, terra do sem fim e do sem termo. Bojo de fartura e esquisitices.

São muitas as nuances dessa região que interfere diretamente na vida de todos seus habitantes. Essa proximidade da floresta aos centros urbanos mais populosos e mais desenvolvidos economicamente traz relações de proximidade e estranheza

¹¹ À semelhança do que ocorre, hoje, com o efeito-estufa, no início da década dos anos 70, divulgou-se, nos meios científicos, políticos e jornalísticos, que a floresta da Amazônia era a responsável pela maior parte da produção e emissão de oxigênio para a atmosfera terrestre. Em consequência, o desmatamento dessa biomassa iria causar a morte por asfixia de toda a biosfera. Tal como agora arguiu-se que era preciso planetarizar e salvar a Amazônia em nome da sobrevivência da humanidade. BENCHIMOL, 1989, p.15

¹² Foi o fundamento do povoamento da Amazônia, desde o tempo colonial, uma vez que, por mais que quisesse a Coroa, não tinha recursos econômicos e população para povoar e ocupar um território de tal extensão. Portugal conseguiu manter a Amazônia e expandi-la para além dos limites previstos no tratado de Tordesilhas, graças a estratégias de controle do território. Embora os interesses econômicos prevalecessem, não foram bem-sucedidos, e a geopolítica foi mais importante do que a economia no sentido de garantir a soberania sobre a Amazônia, cuja ocupação se fez, como se sabe, em surtos ligados a demandas externas seguidos de grandes períodos de estagnação e de decadência. BECKER, 2005, p.71

¹³ A floresta amazônica passou, assim, a ser o foco da atenção e da preocupação mundial, como: 1) banco genético da biota universal, responsável pelo processo da evolução biológica sobre a terra; 2) regulador do ciclo hidrológico que proporciona a distribuição das chuvas e do regime fluvial das micro e macro-bacias hidrográficas dado o nível de sua vazão e descarga no Oceano Atlântico; BENCHIMOL, 1989, p.2

¹⁴ O BIOMA AMAZÔNIA estende-se do oceano Atlântico às encostas orientais da Cordilheira dos Andes, até aproximadamente 600 m de altitude, contendo parte de nove países da América do Sul, sendo 69% dessa área pertencente ao Brasil (Ab'Saber, 1977). Esse bioma abrange os estados do Pará, Amazonas, Maranhão, Goiás, Mato Grosso, Acre, Amapá, Rondônia e Roraima, totalizando 4.871.000 km² e uma população em torno de vinte milhões de habitantes, 60% dela vivendo em áreas urbanas (Inpe, 2004). FERREIRA e ALMEIDA. p. 157

acerca do imaginário e da percepção de mundo. Para o artista, professor e curador Orlando Maneschy (2010, p.11):

A Amazônia ainda é um mistério. O inferno verde vem suscitando as mais variadas fantasias desde o início de seu desbravamento, a partir do encontro de Francisco de Orellana com as guerreiras indígenas icamiabas, em um fluxo contínuo engendrado por seus diversos ciclos migratórios. Inúmeros e inconstantes processos de integração aconteceram sobre a região de dimensões espetaculares e isolada dentro de si mesma e do país, a despeito da busca de conexão rodoviária que se estabeleceu a partir da segunda metade do século passado.

É uma convivência entre ciência e mito constante. Desde o interesse pela biodiversidade a proposições que compreendem o DNA a partir da cosmologia Tukano, como sugere NARBY (2018, p. 97), em sua obra *A serpente cósmica: o DNA e a origem do saber*:

No interior do núcleo, o DNA se enrosca e se estende, se contorce e ondula. Frequentemente os cientistas comparam a forma e os movimentos dessa longa molécula com os de uma serpente. O biólogo molecular Christopher Wills por exemplo, escreve: “As duas cadeias de DNA parecem das cobras enroladas em si mesmas, numa espécie de ritual amoroso. Resumindo o DNA é mestre em transformação na forma serpentina, vivendo na água e sendo ao mesmo tempo, muito comprido e minúsculo, simples e duplo. Exatamente como a serpente cósmica.

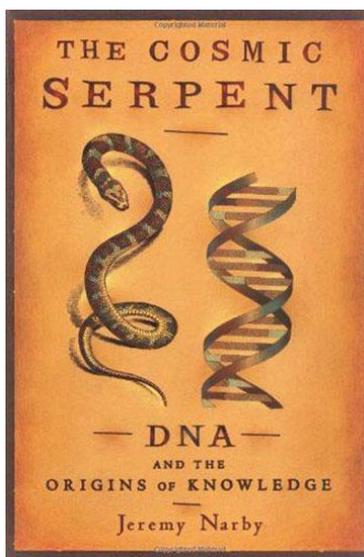


Figura 4 – Jeremy Narby, 2018. *A serpente cósmica*.¹⁵

¹⁵Fonte: https://www.bibliotecapleyades.net/cienciareal/esp_chaman_46.htm. Acesso em 07 01 2022, 11:15h.

Essa convivência que inicia quando os primeiros viajantes adentraram a região e tem contato com seu gigantismo, exuberância e principalmente com os habitantes que aqui moravam. Muitas vezes com violência. Sua cultura, modos de saber e de viver¹⁶. O que é real? O que é o real na Amazônia? Como se explica a existência de mitos de modo tão presente na vida cotidiana? E as artes, são muito impactadas e influenciadas por essa vivência? Ao longo do tempo que narrativas reais e fantásticas tratam dessa complexidade? Que olhar é esse? Esses temas que a professora Neide Gondim¹⁷ já havia tratado em 1994, ressurgem com a pesquisadora SMILJANIC (2002, p.10):

Da exploração da embocadura do Orinoco por Colombo, em agosto de 1498 – que achou ser ele um dos quatro rios do Paraíso Terrestre – à descoberta de suas fontes, já no nosso século, numerosos viajantes descreveram a Amazônia e seus habitantes. Ao descrever os igarapés, os rios, a terra, a vegetação e seus habitantes, esses viajantes marcaram a origem dessas terras aos olhos do Ocidente e iniciaram a corrida em direção ao que denominamos “civilização”. Os relatos de viagem indicam que a “invenção” dessas novas terras, pela transposição para a Amazônia de antigas imagens do senso comum europeu, foi a primeira forma pela qual o europeu interpretou essa nova realidade. O ato de Colombo, de interpretar como asiático o habitante das novas terras, teve continuidade através do tempo e, mesmo quando o ato de interpretação passou a dar privilégio à experiência empírica, o discurso dado pela tradição persistiu.

Até que ponto as artes produzidas na região estão em constante mutação e passam por um efeito de homogeneização cultural como diz o Moacir dos Anjos (2005, p.11):

Esse receio da “McDonaldização” do mundo não considera, contudo, a complexidade dos mecanismos de reação e adaptação das culturas não-hegemônicas ao impulso de anulação das diferenças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de pertencimento ao *local*

¹⁶ O patrimônio biológico do espaço amazônico precisa ser, também, resguardado e conservado, sem redomas nem santuários, mas deve também ser usufruído e aproveitado com moderação e racionalidade, a fim de que o fazer-a-Amazônia pela pressa e improvisação não resulte na destruição, pela violência econômica, das opções e alternativas que devem ser preservadas para as gerações futuras. O saber e o fazer-a-Amazônia não pode, nem deve transformá-la num santuário ecológico e profético - Santa Amazônia Verde dos Santos e Anjos dos últimos Dias - nem tampouco converter pela ação econômica predatória, a Selva de Tupan no Inferno e no Deserto Vermelho do Fogo de Satan. BENCHIMOL, 1989, p.24

¹⁷ GONDIM, Neide. A Invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994.

e criando, simultaneamente, articulações inéditas com o fluxo *global* de informações.

E o que fazer para evitar os efeitos dessa padronização? De que modo compreender essa diversidade que incide diretamente no ato de conservar? De que modo o ato de conservar atravessa o conceito de imaginário e da relação entre o urbano e o ancestral¹⁸? Fatos históricos e coloniais, territórios e essa diversidade que percebo no Herbário da professora Cláudia Zanata (2020, p. 96.):

(...) Castilla elatica seringueira Hevea brasiliensis milho-americano milho-grosso milho maiz milho-grande milho arati cabelo-de-milho Zea mays guazú-mandió yuca cazabi Aphononum enelegueta Bixa orellana açafrao-do-Brasil anato urucu açafroa-da-Bahia açafroeira-da-terra urucuuba. (...)

Assim como todas as questões que dizem respeito à Amazônia, e mais especificamente as questões que são tratadas na pesquisa: conservação, território e portabilidade, estão mais que nunca em evidência e despertam o interesse mundial. No exato momento que a humanidade enfrenta uma pandemia e que a miséria grassa em muitos locais do planeta, pela segunda vez uma tripulação civil foi ao espaço e retornou com a promessa de inaugurar uma nova era. O que é de se estranhar por conta da amplitude social do mundo que é muito superior à distância percorrida pela espaçonave em sua curta viagem de 11 minutos. A pergunta que fica é: antes de ir ao espaço não seria mais inteligente resolver as questões relativas à conservação e a sobrevivência em nosso planeta? Lembrei de um candiru¹⁹ ao ver o foguete: enquanto o candiru ofende aos excluídos no mundo, o foguete estava furando era o céu.

¹⁸ O Brasil, com sua herança cultural formada pela fusão das culturas da Europa, da África e do Ameríndio, possui sua parcela bem característica de crenças populares e práticas de magia. A região amazônica, isolada por tanto tempo dos centros da técnica e da ciência, conservou muitas crenças e magias dessas três tradições culturais. Certas crenças medievais ibéricas permaneceram muito tempo após haverem desaparecido em Portugal e numerosos conceitos e costumes de origem ameríndia ainda são hoje conservados na Amazônia pela população rural. A despeito do pequeno número de escravos africanos que vieram para a Amazônia, os costumes da África também influíram sobre as crenças populares da região. Em muitos casos, pode-se facilmente atribuir uma determinada série de crenças a uma dessas três culturas. WAGLEY, p.295.

¹⁹ O candiru é um parasita que pode alcançar até 18 centímetros e tem formato de enguia. Existem diversas lendas em torno do peixe, que também é conhecido como **peixe-vampiro**. Inclusive, há relatos de **candirus gigantes** e que podem medir até 40 centímetros. <https://agro20.com.br/candiru/>. Acesso em 02 01 2022, às 09:49h.



Figura 5 – Ida ao espaço do fundador da Amazon

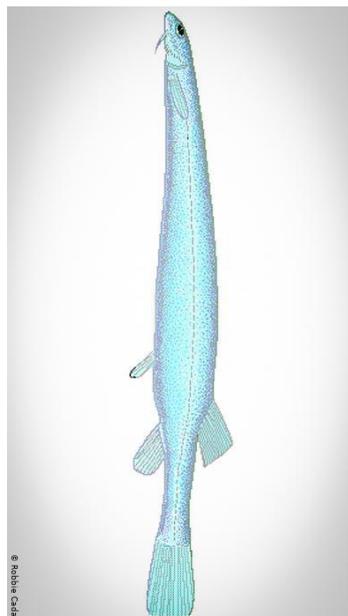


Figura 6 – Candiru

Essa curiosidade e ímpeto de conhecer novos mundos faz parte da história da humanidade e quase sempre não está de mãos dadas com as questões mais básicas da sobrevivência humana. Mesmo assim, e desde sempre há uma preocupação do ser humano em conservar tudo. Há a preocupação com as finitudes. Inclusive com essa curiosidade interplanetária fora de hora.

Quando falamos em conservação, no ato de conservar, são muitas as possibilidades que vêm à mente. Congelamento, fermentação, acidificação, pasteurização, desidratação, defumação, entre tantas técnicas existentes. Os registros diversos acerca das civilizações que existiram, suas marcas e legados; os registros diários dos fatos aos nossos olhos. Em praticamente tudo existe a preocupação de conservar.

Ainda pode-se citar a taxidermia, que utiliza métodos para se conservar como se estivessem vivos animais diversos. Nesse ínterim pode-se ainda dividir esses processos de conserva e conservação, como processos reais, concretos – onde de fato há a apropriação de um objeto, coisa, ser vivo – que pretende de alguma maneira manter estável, sem que haja, ou pelo menos pareça não haver a ação do tempo e do ambiente. E há aquela conservação simbólica, de saberes, conhecimentos, fazeres, know-how, que muitas vezes se perde na oralidade com o passar do tempo.

É sabido que as civilizações da Antiguidade colecionavam itens e saberes dos povos vencidos. Vários avanços tecnológicos, dentre esses, tecnologias construtivas,

militares e também processos de conservas e de conservação. Para essas civilizações a necessidade de água e alimento: como conseguir, como conservar, como produzir e transportar adequadamente, com o menor esforço possível, muitas vezes era a diferença entre a prosperidade e a derrocada. Os egípcios tornaram-se mestres na arte da conservação dos corpos de seus mortos.

O que falar por exemplo dos viajantes coloniais, suas buscas por especiarias para conservar alimentos entre outras coisas, e que necessitavam não apenas descrever suas descobertas, mas também conseguir levar itens curiosos e de valor para as metrópoles. Afinal o colonialismo acaba por ser um misto da curiosidade do homem sob “seu domínio” – o planeta Terra – e o inchaço e escassez de recursos da Europa medieval.

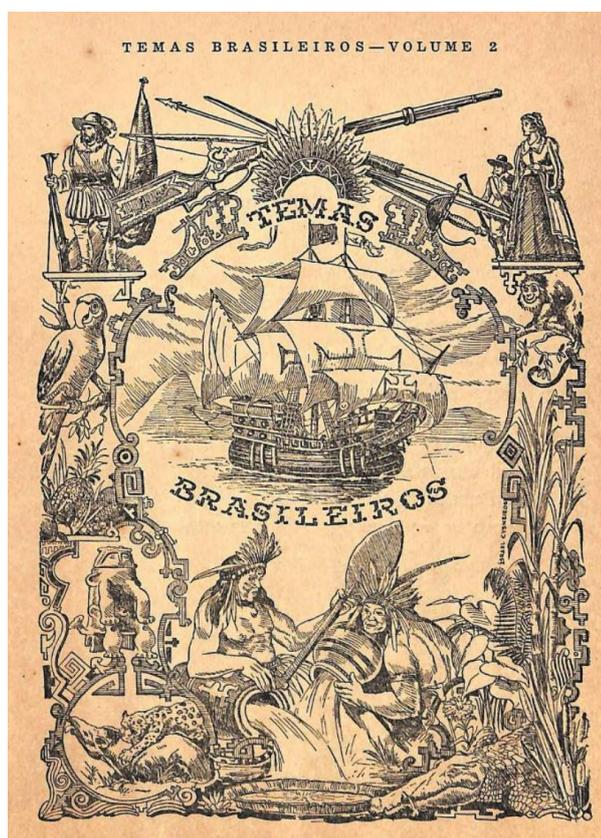


Figura 7 – Capa do livro *Amazônia – natureza, homem e o tempo*.²⁰

A ideia de se manter e conservar coleções diversas, ter contato com civilizações milenares. Buscar o “novo” além das fronteiras do saber eurocêntrico.

²⁰ Fonte: TOCANTINS, Leandro. *Amazônia – natureza, homem e tempo*. Rio de Janeiro. Ed. Conquista, 1960. Ilustração de Israel Cysneiros

Remonta à essa época as “coleções principescas”, os chamados gabinetes de curiosidades com suas divisões principais: Artificialia, que agrupava os objetos criados ou modificados por humanos (antiguidades, objetos de arte); Naturalia, que incluía criaturas e objetos naturais (com um interesse particular para monstros), Exóticas, que incluía plantas e animais exóticos; e Scientifica, que reunia instrumentos científicos. E ainda as coleções botânicas que formavam verdadeiros jardins com espécimes vindos de todo o mundo conhecido.



Figura 8 – Chimera do Museu de História Natural de Veneza²¹

Ainda há a preservação de ícones políticos históricos como Papas, reis, rainhas, faraós, presidentes e primeiras-damas. Por ser criado em ambiente católico, me recordo da morte de alguns papas, como Paulo VI, João Paulo I e principalmente João Paulo II. Ainda criança me impressionava a conservação dos corpos dos papas, me perguntava como era possível. Na escola depois estudei sobre o catolicismo e as relíquias²² que são consideradas santas e milagrosas. Hoje percebo não apenas a questão da conservação, quanto da portabilidade dessas relíquias.

Minha mãe era do Partido Comunista Brasileiro, assim como meu tio Aleksei, líder estudantil, algumas vezes preso pela Ditadura. Meu pai era um artista de esquerda, revolucionário contumaz. Cresci em meio a conversas políticas e desde cedo me interessavam essas questões. Por isso não há como deixar de mencionar

²¹ Fonte: <https://arteref.com/diversos/o-gabinete-de-curiosidades-e-a-origem-dos-museus/>

²² As relíquias sagradas podem ser classificadas em três tipos: restos físicos de mártires e santos; instrumentos de martírio; e relíquias de contato. Do ponto de vista religioso, as relíquias transformaram-se em elementos estratégicos para promover a cristianização de territórios. O fato das relíquias serem transportáveis revelava o meio, por excelência, pelo qual podiam adaptar-se ao corpo da cristandade. (SANTOS, 2016, p.138)

Evita Perón e Lênin. Me assombrava aquilo. Não era apenas a conservação do homem e da mulher, mas tudo aquilo que eles representavam e representam. E a partir dessas referências históricas pode-se estabelecer relação com o método de plastinação do alemão Gunther Von Hagens.



Figura 9 – Lênin embalsamado²³



Figura 10 – Evita Perón embalsamada²⁴

O site do Museu de Anatomia e plastinação²⁵ descreve a plastinação como um procedimento técnico, moderno, de preservação de materiais biológicos, criado pelo

²³ Fonte: <https://www.megacurioso.com.br/arqueologia/42910-mais-10-mumias-famosas-e-suas-fascinantes-historias.htm>

²⁴ Fonte: <https://www.theage.com.au/world/eva-peron-20120726-22tj2.html>

²⁵ Fonte: <http://www.anatomia.ufc.br/index.php/usingjoomla/extensions/components/content-component/article-category-list/96-entendaplastinacao>

médico, anatomista, artista e cientista de Heidelberg na Alemanha, Gunther Von Hagens em 1977, e que consiste basicamente de extrair os líquidos corporais (água e soluções fixadoras) e os lipídios, através de métodos químicos, substituindo-os por resinas plásticas como silicone, poliéster e epóxi.

A técnica desenvolvida apresenta muitas vantagens, tais como:

Melhor conservação dos corpos e tecidos.

Diminuição da insalubridade da manipulação das peças anatômicas.

Durabilidade de peças anatômicas.

Diminuição da manutenção

Morfologia natural das estruturas

Facilidade na manipulação

Aumenta o rendimento do aluno (Maior tempo do aluno com a peça)

Ferramenta na pesquisa morfológica.

Facilita a exposição em Museus



Figura 11 – Tubarão conservado em plastinação²⁶

²⁶ Fonte: <https://cienciahoje.tumblr.com/post/21282409669/sob-a-pele-que-habito>



Figura 12 – Touro conservado em plastinação²⁷

A técnica de plastinação sempre me despertou interesse por motivos variados. Primeiro, como o artista realizava aquelas obras? Depois, refleti sobre a matéria-prima que são cadáveres de pessoas. Seriam então apenas matéria? Não-pessoas? Algumas, inclusive doavam em vida para o artista, justamente pensando nessa perenidade, nessa perpetuação da matéria. Ainda existem questões acerca do que é arte, se o que o artista estava fazendo pode ser considerado arte, de que modo as pessoas interagiriam com os cadáveres/esculturas do alemão. Mas sobremaneira, o aspecto técnico de conservação me chamava a atenção. O fato do método de plastinação trocar todos os líquidos do corpo por resina, ou seja, de um certo modo desidratar o corpo para poder preservar a matéria. E o conhecimento que eu tinha do piracuí-de-bodó, me levou a novas tentativas de conservas.

O piracuí-de-bodó, que é uma farinha de peixe, talvez seja a maneira mais comum, junto ao moqué²⁸, de se conservar essa proteína fundamental para os habitantes da Amazônia. Acaba por representar a desintegração, o desmembramento,

²⁷ Fonte: <https://cienciahoje.tumblr.com/post/21282409669/sob-a-pele-que-habito>

²⁸ O ato de moquear, além de ser uma forma de preparo culinário, também é utilizado para a conservação dos alimentos. O alimento moqueado é desidratado totalmente, evitando-se que sejam criadas condições para proliferação de microorganismos. O peixe moqueado e pilado com farinha de mandioca é também chamado de farinha de guerra, é uma espécie de paçoca que pode ser transportada embrulhada em folhas de bananeira e servir de alimento em longas viagens. (PARAVATI, 2018, p.23)

a desagregação que fica à espera da passagem. A transformação da água em vinho, (transmutação), transsubstanciação. A hidratação ocorre com o elemento da vida que é a água: no preparar, servir e comer. A água: elemento fundamental da existência ribeirinha. O piracuí representa o sentido de dividir para agregar, comungar, a variedade na unidade e a unidade na variedade. A redução ao pó, da carne do peixe para a farinha. A despensa do caboclo é cheia de piracuí e farinha.



Figura 13 – Piracuí-de bodó²⁹

²⁹ Fonte: <http://yamearam.blogspot.com/2014/10/fazendo-piracui-de-bodo-iv.html?sref=pi>



Figura 14 – Acari-bodó³⁰

Essa tecnologia de conservar pela desidratação, acontece a partir da conservação dos saberes empíricos, ancestrais. Na Amazônia, de um modo geral, isso ocorre por tradição oral, milenarmente em muitas etnias dos povos originários da região. Se conservam saberes, tradições, mitos e cosmogonias a partir da fala, através das pinturas corporais, dos saberes relativos ao cotidiano e dos saberes desse e de outros mundos. Como no mito da criação Tukano onde a Gente-peixe, Waimahsã, viaja em uma nave – A Cobra-canoa – pelo lago de leite. A Pamūrigahsiru, também chamada Pamūripirō, navegando no Rio de Leite, levando no seu bojo os ancestrais dos Tukano e dos Desana, o primeiro tendo na mão o bastão cerimonial³¹.

³⁰ Fonte: <https://frankchaves-ita.blogspot.com/2011/12/cidadao-indignado-coloca-uma-cambada-de.html>

³¹ Fonte: Antes o Mundo não existia. Kêhíri, Tōrãmã. Antes o mundo não existia : mitologia dos antigos Desana-Kêhíripōrã / Tōrãmã Kêhíri, Umusi Pārōkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. -- 2. ed. -- São João Batista do Rio Tiquié : UNIRT ; São Gabriel da Cachoeira : FOIRN, 1995.

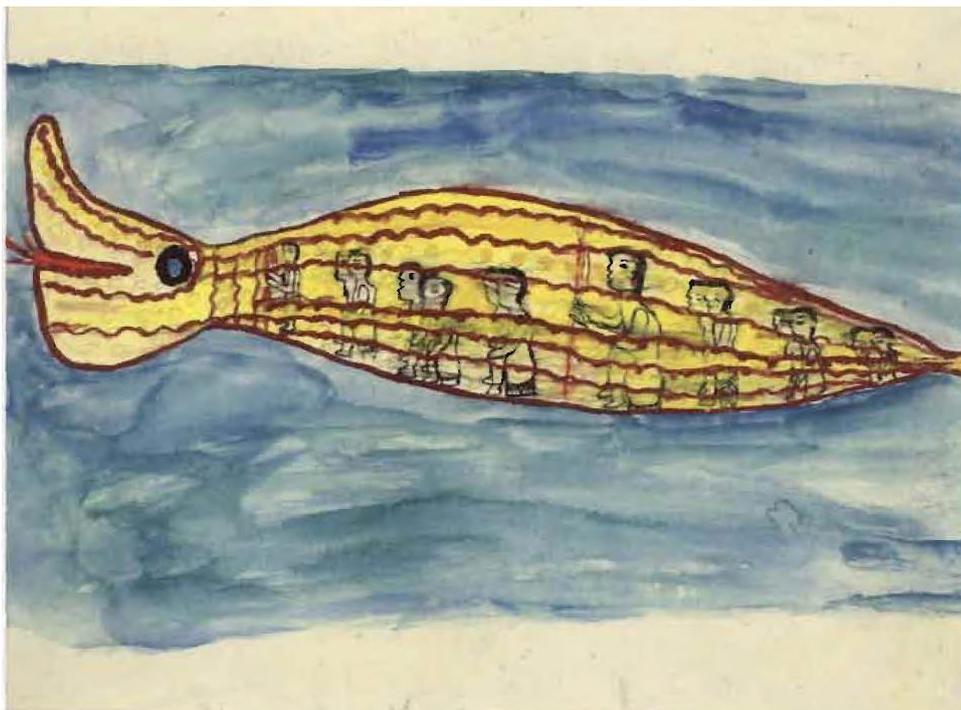


Figura 15 – Viagem na cobra canoa do mito da criação Dessana³²

As questões de conservação de nosso planeta relativas a aspectos ecológicos e ambientais nunca foram tão importantes. É o ar, a água, o solo, o clima, a terra, nossa própria humanidade que está deixando de existir embaixo de uma carapaça míope e individualista. Ou seja, tudo o que está à nossa volta, deste sistema ao qual estamos inseridos e que talvez estupidamente, o ser humano se acha dono, ao invés de se achar parte desse todo. Porque então em relação à conservação do meio ambiente essas questões são tão controversas? O que é o desenvolvimento? A pegada do homem no antropoceno é inteligente? Gera desenvolvimento? Com as novas tecnologias por acaso a fome no mundo cessou?

Os alimentos também são preocupação constante em relação aos processos para serem conservados. Alguns métodos de conservas são milenares e permitem a conservação por períodos prolongados. Tais métodos podem usar por exemplo o próprio meio ambiente para desenvolver aspectos de perenidade; podem usar a desidratação; podem ainda colocar o que deseja preservar em utensílios com soluções conservantes.

³² Fonte: Antes o Mundo não existia. Kêhíri, Tōrãmã. Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripōrã / Tōrãmã Kêhíri, Umusi Pārōkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. -- 2. ed. -- São João Batista do Rio Tiquié : UNIRT ; São Gabriel da Cachoeira : FOIRN, 1995

Convém ressaltar que os processos de conservação de alimentos estão diretamente ligados às condições de vida, não simplesmente dos povos sedentários, mas também, quando há a transumância dos povos e por consequência a necessidade de se levar alimentos de boa durabilidade para as viagens. Nomadismo e portabilidade para a sobrevivência.

1.2 Conservas e Conservação

O projeto de Conservas e Conservação começa a partir dessas observações e reflexões sobre a Amazônia e meu lugar no mundo. Parte de um dos símbolos da Amazônia, que talvez seja o mais emblemático e representativo do ser amazônida: o peixe. As águas e o alimento que é o peixe. As enchentes e as vazantes, a alternância entre a escassez e a fartura. A riqueza da piracema abunda em uma profusão de espécies, em tipos, cores e tamanhos mais variados. Alegria para encher os olhos e o estômago.

O peixe é o pão, e representa a vida e a fartura para o ser amazônida. O símbolo peixe e a representação de cada espécie tem um significado importante em todos os momentos da vida do caboclo, dos ribeirinhos. A comunhão que se faz quando se tem pirarucu, tambaqui, jaraqui ovado, mostra bem a troca que há entre as pessoas a partir do alimento conseguido. Puxirum e dabacuri.

A culinária assim como qualquer escultura, pintura, instalação é arte. Comer com os olhos, a visualidade que desperta os desejos e sentidos. A conserva permite um processo de armazenamento do alimento. Assim como o piracuí de bodó, o beijucica e o moqué³³, as conservas podem ser preparadas e guardadas para o momento certo de serem consumidas.

A conserva do peixe e dos temperos que fazem parte do seu consumo: (pimenta murupi, dente-de-cachorro, jiquitaia, de cheiro, chumbinho, alfavaca, jambu, louro, ervas, tucupi, verduras, vinagre, azeite, sal), bem como dos elementos que acompanham a refeição: (farinha, arroz, feijão, saladas), mostra a diversidade de elementos da refeição amazônica.

³³ Peixe moqueado. O peixe, ou outro alimento moqueado, consiste na desidratação do alimento por meio do calor. Essa técnica indígena se fundamenta no preparo de um braseiro sob um jirau. Esse jirau é feito com várias varas dispostas lado a lado com pequenos intervalos, formando uma espécie de grade. Esse jirau deve ficar a uma distância não inferior a um metro do braseiro, de forma que o alimento seja desidratado lentamente por um processo análogo ao da defumação. (PARAVATI, L.C. 2018, p.23)

A conserva como remédio, poção, loção, unguento, beberagem e pomada, é muito utilizada em todos os momentos promovendo a recuperação e a manutenção da saúde cabocla. Muitas vezes o componente químico do remédio não representa nenhuma eficácia, mas a visão do medicamento, a crença, a fé no tratamento acabam por sugerir a melhora, outras vezes, sim, o remédio é eficaz, tanto é assim que nossa flora e fauna é constantemente contrabandeada para países centrais.

As garrafadas realizadas à base de cachaça, vodca e outras bebidas destiladas diversas, remetem à rituais e à Pajelança. A medicina caseira. Em uma mistura de açúcar, sal, temperos, folhas e ervas, elementos animais e minerais diversos. A cura para a alma. Que iniciou a partir dessa conserva.

Foram pensadas e descritas ações de degustação e vídeos-performance-culinário para incorporar mais uma camada de na relação “visualidade-paladar-tato-olfato” do sentido, da influência e da manipulação do peixe na vida do homem amazônico.

As conservas buscam a conservação e a apresentação para todos da tradição oral indígena, cabocla, imigrante, ribeirurbano³⁴ em uma visão artística e contemporânea, tentando uma nova visualidade amazônica que desperte sentidos/sentimentos em todos aqueles que tiverem contato com a obra.

Conservas e conservação é um projeto subdividido em um primeiro momento em 16 etapas a saber:

- Conservas³⁵;
- Compotas;
- Jiraus;
- Alcooários;
- Garrafadas;
- Tanques;
- Casulo Sal;
- Painéis de peixe-seco;
- Piracují;

³⁴ O ribeirurbano é ethos. É o rio como imaginário social, simbologia, lenda. É a floresta, não apenas como recurso subsistente, mas como histórias e fábulas. São representações simbólicas, expressas nas hortas ou açazais que existem nos quintais das casas como cultura adquirida de seus antepassados que viviam no interior como base alimentar. (MONTÓIA, 2019, p.196)

³⁵ As primeiras conservas foram realizadas a partir da observação do fazer culinário de minha mãe e vó. São conservas de peixe cru com base salina e ácida.

Piercings;
Ungentos;
Beberagens – bebidas fortes;
Fish Bags³⁶;
Cera;
Resinados³⁷;
Enfiadas – Móviles.

Para todas as etapas do projeto serão necessários um amplo leque de materiais:

Peixe fresco e seco;
Álcool, Cachaça, vinagre, óleos;
Sal grosso e refinado;
Pimentas;
Papéis laminados e filme;
Morim e pano americano;
Materiais de pesca;
Estantes de metal;
Estacas finas de madeira;
Açúcar, mel;
Rótulos;
Cordões, barbantes e cordas;
Vidros e garrafas para as conservas;
Conservantes (comestíveis ou não);
Fogareiro, botija, fogão, caldeirão, cuias, farinha, colher de pau;
Essências artificiais de frutas;
Facas para o tratamento dos peixes;
Cera quente;

³⁶ Os “fish bags” foram a primeira tentativa de utilizar o piracuí de bodó como suporte de um trabalho. Eram sacos de plásticos recheados com a farinha de peixe, e outros materiais amazônicos, além de temperos que serviram como suporte para os componentes de uma instalação.

³⁷ Os resinados formam placas translúcidas e às vezes coloridas, desenvolvidas a partir da experiência prévia que tinha com a resina de poliéster quando trabalhei em carnaval com fibra de vidro. Após muitas tentativas de conservação com outras resinas, mais naturais que a de poliéster, achei um bom resultado.

Resinas³⁸;
Gomas de tapioca;
Farinhas d'água e seca.

Vale ressaltar que das etapas acima descritas apenas algumas já foram efetivamente realizadas, podemos citar, por exemplo, as primeiras conservas realizadas, desde 2002.

1.3 Gênese, desdobramentos e do peixe à terra

As conservas iniciais realizadas, tinham como objetivo principal o aspecto culinário, a descoberta e a manutenção do saber que aprendi de minha mãe e avó. Acontece que ao observar e refletir sobre o peixe, percebi possibilidades visuais, olfativas e táteis que me despertaram interesse em aprofundar essa busca, de onde surgiram por exemplo, as conservas de cabeça de jaraqui e a conserva de sardinhas, (Figura 15 e Figura 16).

As Conservas são uma culinária experimental – mas com base ancestral – baseada no empirismo gastronômico do seio familiar. A busca extrapola o comer literal. Há uma busca por uma nova visualidade dos elementos cotidianos a partir desses deslocamentos. Mescla o olhar e a sensibilidade do caboclo com a modernidade e a transferência globalizada de influências. Além dos peixes, são parte integrante como elementos nas conservas: farinhas, molhos, pimentas, verduras, caldos, óleos, azeites, tucupi, jambu, sementes e rações diversas.

O peixe ao natural, inteiro ou em cortes diversos: cabeças, rabos, ventrechas, olhos, filés, peles, etc... Assim como todos os outros elementos líquidos, vegetais, terrosos, complementam esta que é a estética das águas. A conserva e a conservação desses espécimes e tipos animais, vegetais e minerais, assim como, sua transformação em objetos de arte nos leva à reflexão: A verdadeira função da arte? Existe? Do fruir, do existir, do sentir, do ver e do comer.

As conservas, compotas e alcooários referem-se mais à conservação dos peixes (inteiros ou não). De uma visualidade total a partículas de interesse específico: caudas, barbatanas, guelras, dorsos, espinhaços, olhos, dissecados e conservados,

³⁸ As resinas a princípio eram resinas plásticas, naturais, vernizes, posteriormente utilizei a resina de poliéster.

com ou sem aditivos/complementos, em soluções ora salinas, ora alcoólicas, ora ácidas.

A ideia é a de conservar ao máximo, ou por maior quantidade de tempo possível a visualidade e a matéria. Às vezes se coloca o sal em quantidade maior como se fosse o fundo do rio. Ainda pode-se inserir temperos e conservantes que vão ajudar no processo de conservação. Ativar a curiosidades que existe ao vermos dentro de um recipiente um animal, vários animais ou partes de animais. Essa referência de coleção, laboratorial e de tentar conhecer ao máximo a matéria peixe foi responsável por inúmeras buscas, e resultou em algumas participações em exposições coletivas. Saiu do simples armazenamento do peixe em vidro de conserva e passa a incorporar outros processos de conservação.



Figura 16 – Conserva de cabeça de jaraquí, 2002. Cabeças de jaraquí, sal, pimenta malagueta, outros temperos e vinagre.



Figura 17 – Conserva de sardinhas, 2002. Sardinhas, sal, temperos, óleo e vinagre.



Figura 18 – Laboratório, 2005. Instalação com conservas de peixe, couro de peixe, apontamentos, materiais de pesca e fishbags.

Ao entrar numa tapera de um ribeirinho, a simplicidade e aparente escassez de objetos chama a atenção. Apenas o essencial está presente. Tudo tem um motivo, uma função. A organização do local, a divisão dos ambientes quando há, acontece de modo bastante orgânico. O Laboratório de 2005 é uma instalação aglutinadora de vários processos acerca da pesquisa dos peixes que estavam andando simultaneamente. Um espaço foi criado e que apresenta referências acerca da pesquisa realizada e dos achados durante o fazimento das conservas. Consiste em

anotações sobre as possibilidades das conservas (Figura 17); livros científicos sobre peixes amazônicos, métodos de pesca e de conservação; couros de peixe curtidors; pedra de amolar, chapéu de pescador, molinete e anzóis, facas, todos dispostos em estantes. Onde há simultaneamente as conservas realizadas em 2002.

É o gabinete de curiosidades, mas também o descanso do guerreiro. O chão forrado com uma folha de compensado, fazendo o piso de uma tapera. Há retalhos de couro de peixe curtido dispostos lado a lado, que foram sobras de outras utilizações e que com o pirografo gravei imagens amazônicas diversas, (Figura 18). Ao lado estão expostos os fishbags, com o piracuí-de-bodó, conservado ainda em resina natural e com alguns materiais amazônicos colados nos sacos plásticos.



Figura 19 – Laboratório, 2005. (detalhe) anotações, imagens, livros sobre Amazônia, molinete e fishbag.

Detalhe da instalação com textos manuscritos de pesquisa, no primeiro plano: livros, molinete, imagens e um fishbag.



Figura 20 – Laboratório, 2005. (detalhe) couro de peixe curtido pirografado e fishbags.

No detalhe acima dessa instalação pode-se ver os fishbags e um mosaico com restos de couro de peixe usados em outros trabalhos que acabaram por ser pirografados com símbolos amazônicos e outros temas. A forma de cada retalho de couro acabou por interferir nas representações aqui dispostas.



Figura 21 – Laboratório, 2005. (detalhe) conservas

No detalhe acima dessa instalação pode-se ver as conservas de aruanã, de cabeça de jaraqui, de sardinhas.

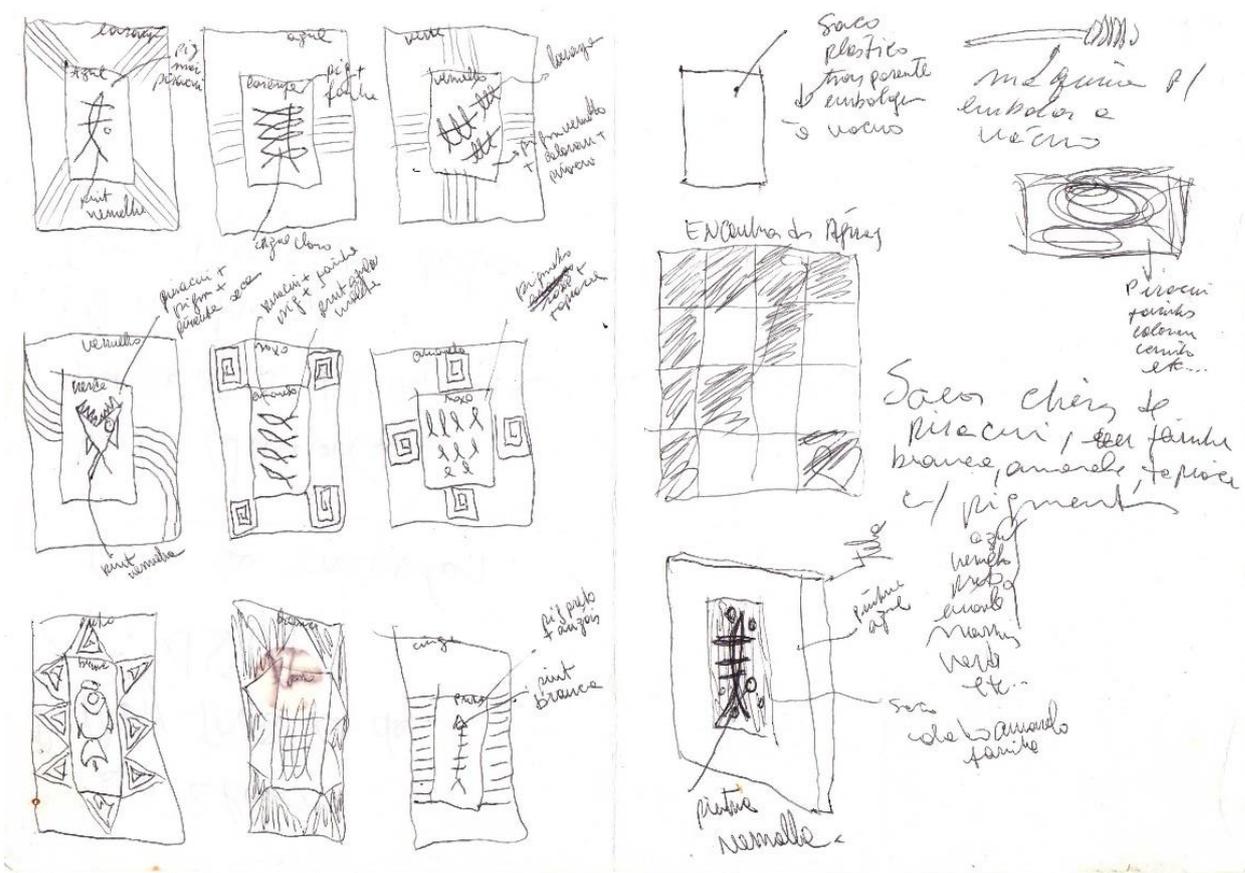


Figura 22 – Documento de trabalho que apresenta os fishbags.

A figura acima é de um desenho e esquema de composição que sugere como executar os primeiros fishbags. São sacos de congelar alimentos com o piracuí em uma resina como verniz natural, verniz copal e depois verniz acrílico. Além do piracuí, há a introdução de farinhas amarela e branca, couro de peixe curtido, materiais amazônicos diversos, instrumentos de pesca, esculturas de peixe compradas de artesãos, sal e temperos. Foi a primeira tentativa de se utilizar o piracuí enquanto matéria e suporte. Nessa imagem podemos perceber ainda uma indicação de desenhos geométricos e representações de peixes. Inclusive com indicações de cores para cada fishbag. Cores naturais, branco do sal, vermelho do urucum. Amarelo e branco das farinhas.



Figura 23 – Fishbags, 2004

A figura acima mostra com mais detalhes alguns dos fishbags elaborados. Podemos ver que além do piracuí-de-bodó, existem outros elementos dentro de cada conserva: esculturas populares de peixes; couro de peixe curtido e farinhas diversas. Para melhor conservar o material utilizei vernizes e em alguns, salguei o material. Tateava o processo de conservação.

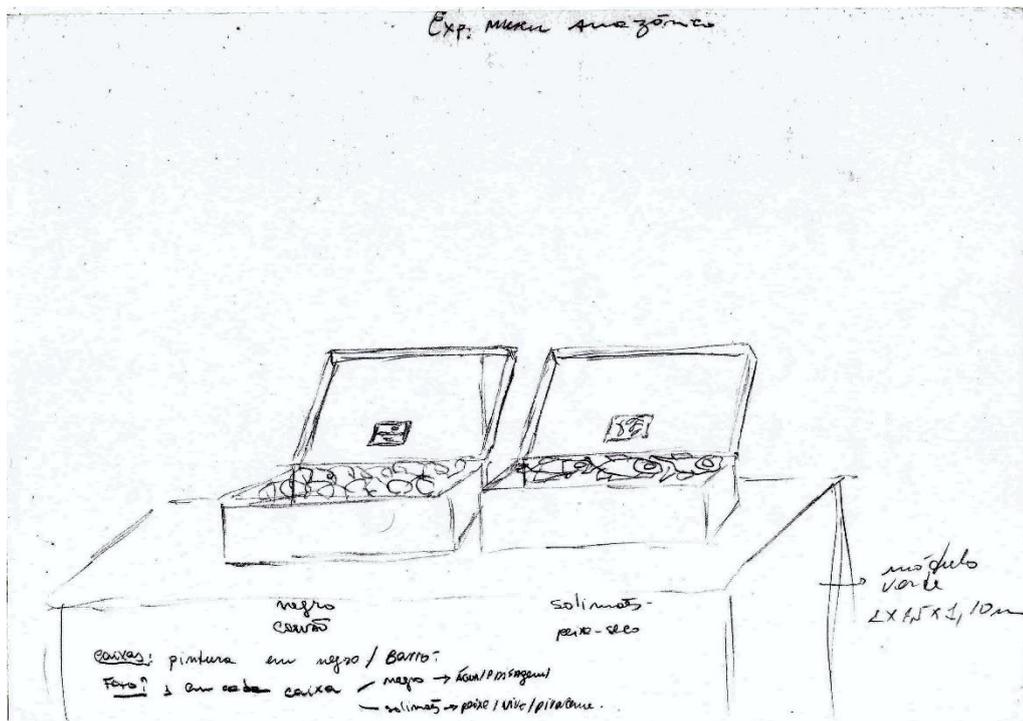


Figura 24 – Encontro das águas, 2005

Documento de trabalho que mostra outra possibilidade realizada com os peixes desidratadas em resina natural. Esse material foi exposto no ano de 2005 no Museu do Homem do Norte, na antiga sede que ficava na avenida 7 de setembro, em Manaus. No planejamento da instalação há uma preocupação com elementos básicos da Amazônia e da minha poética: a água, que acabou por ser substituída nessa obra pela apropriação do próprio peixe seco e do carvão. Essa decisão ocorreu por duas razões uma, a praticidade e outra pelo simbolismo do carvão e a quantidade enorme de queimadas à época, sem falar na cor básica, o negro. A separação dos rios – Solimões e Negro – em caixas diferentes, agora não mais em sacos plásticos. Essas caixas abertas são um convite. Uma instigação. Um tesouro? É para mexer? E o cheiro do peixe seco, mesmo pintado com tinta dourada, que invade as narinas. Essa relação olfativa fala muito de Manaus, da área portuária, da beira do rio.



Figura 25 – Rio Negro, 2005

Acima o rio Negro. Uma caixa de madeira pintada de preto com carvão em seu interior. Os rios de águas negras são considerados rios da fome, pois tem PH extremamente ácido. Por isso a ausência de peixe ou piracuí nesta caixa. Na tampa da caixa que está aberta, há a colagem de uma gravura com símbolos amazônicos.



Figura 26 – Rio Solimões, 2005

A caixa dourada diz respeito ao rio Solimões. Muito piscoso. Farto. Em seu interior há piracuí-de-bodó no fundo e sobre essa cama de piracuí, um peixe desidratado, como se fosse um resto fóssil na beira do rio. Na tampa da caixa também há uma gravura com símbolos amazônicos.



Figura 27 – Mosaico de luz, 2008



Figura 28 – Mosaico de luz, 2008



Figura 29 – Mosaico de luz, 2008

A evolução dos vernizes naturais para a resina de poliéster, ocorreu porque eu possuía experiência anterior em carnaval, com essa resina e fiberglass, e ainda que eu utilizasse uma quantidade considerável de verniz nas conservas, o material orgânico perecia. A resina de poliéster acabou com esse problema. O “congelamento” que eu pretendia desde o início da pesquisa agora era real. E após finalizada a execução de várias placas, de cores e materiais diversos, pensei que enfim havia começado a dominar esse meio.

Na exposição individual, Íctio de 2008, na Galeria do Largo de São Sebastião, ao ocupar todos os espaços expositivos da galeria, pude aproveitar e expor diversas possibilidades. Desde obras mais conceituais, passando pela arte ambiental e grafitti. Nessa exposição tive a oportunidade de mostrar minha nova maneira de conservar. Para tanto construímos um módulo expositivo com backlight, (figuras 27,28 e 29). No meu pensamento, uma das coisas mais interessantes dessa nova maneira de conservar era justamente o efeito translúcido das conservas. Efeito que permitia ver em detalhes os materiais orgânicos utilizados, a desintegração do peixe e ainda simulava a água.



Figura 30 – Encontro das águas, 2008

A figura acima mostra outro trabalho que remete ao encontro das águas. Contudo, há uma preocupação com o lixo despejado na água aqui nessa obra. E materiais como plástico, nylon, anzóis, vidros, couro de peixe, escultura de tucunaré e farinhas ajudam nesse simulacro. Se assemelhou muito à minha percepção em uma das vezes que visitei o local onde os rios não se misturam.



Figura 31 – Estante de conservas, 2008



Figura 32 – Estante de conservas, 2008



Figura 33 – Aquário de Luz, adesivos e torres iluminadas vazadas, 2008



Figura 34 – cardumes, aço recortado, 2008



Figura 35 – surubim e aruanã, aço recortado, 2008

Em 2012 participei de uma exposição em Manaus chamada Pré-bienal de artes. Nessa exposição ocupei um espaço e realizei 3 abordagens distintas de encontro das águas. No mesmo ambiente realizei pinturas, grafitti e instalei tanto conservas de piracuí, como mini esculturas antropomórficas que também simulavam o rio Negro e o Solimões. Em uma parede fiz uma piracema estilizada com peixes negros que não se mesclavam com o amarelo do Solimões.

Na parede do fundo realizei uma pintura que remete a tempos ancestrais, arqueologia, ruínas, e nesse caminho que entra na parede há uma trilha de esculturas antropomórficas. A terceira parede dividi em amarelo e preto os espaços. Desenhei muitos grafismos fazendo uma pele/escama discreta. Preto sobre preto. Amarelo sobre amarelo. As placas de conserva que simulam os rios, estavam afastadas uns 15 centímetros da parede, justamente pelo efeito translúcido que foi valorizado com essa escolha de montagem.

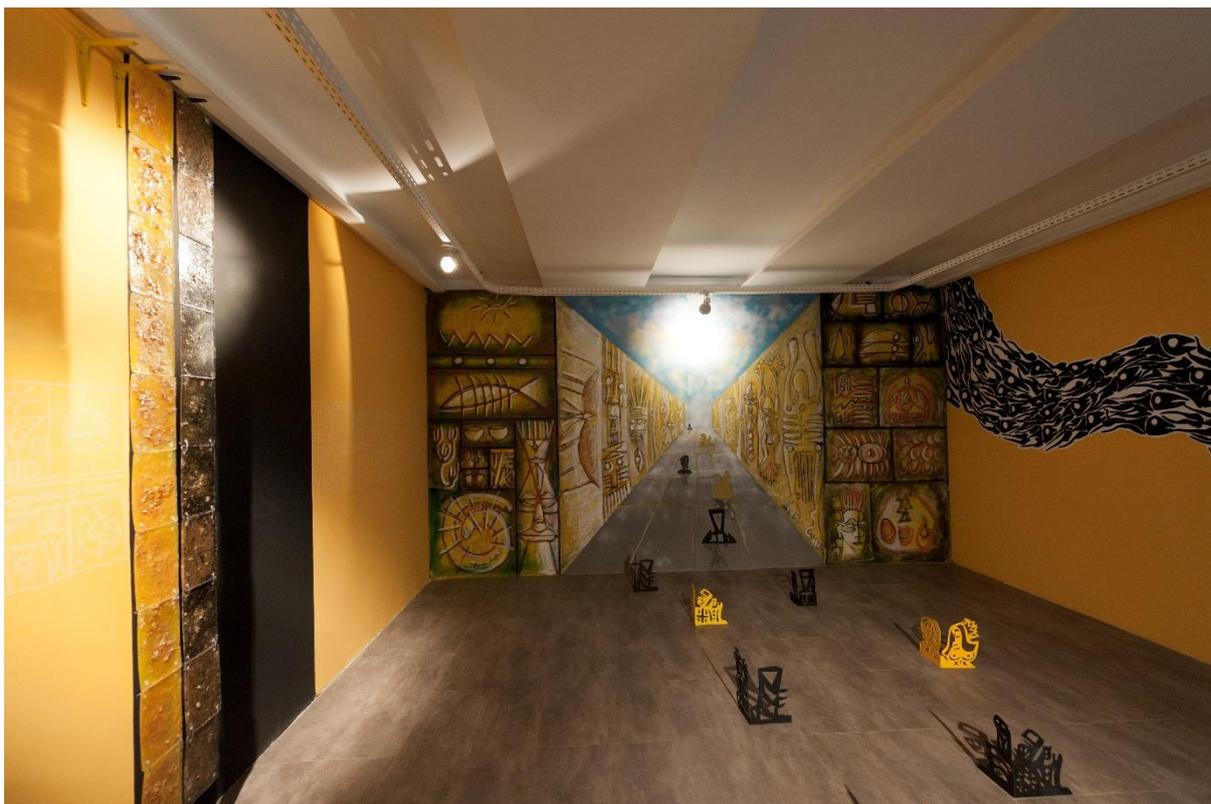


Figura 36 – Encontro das águas, 2008



Figura 37 – Encontro das águas, (detalhe), 2012



Figura 38 – Detalhe Encontro das Águas, 2008



Figura 39 – Detalhe Encontro das Águas, 2008



Figura 40 – Detalhe Encontro das Águas, 2008

Em 2014 na exposição Amazônia Ciclo de modernidades, trago outro encontro das águas. Dessa vez não é um mosaico de placas pequenas que se complementam, mas sim, 2 placas de 220cm x 80cm. Essas placas foram executadas a partir de uma forma desse tamanho em madeira e que foi gravada com goivas simulando uma manta de pirarucu. As marcas que deixou na resina, assim como a matéria orgânica do piracuí e a montagem no jirau, afastado de paredes e com incidência de luz causou em mim satisfação por estar achando um caminho.

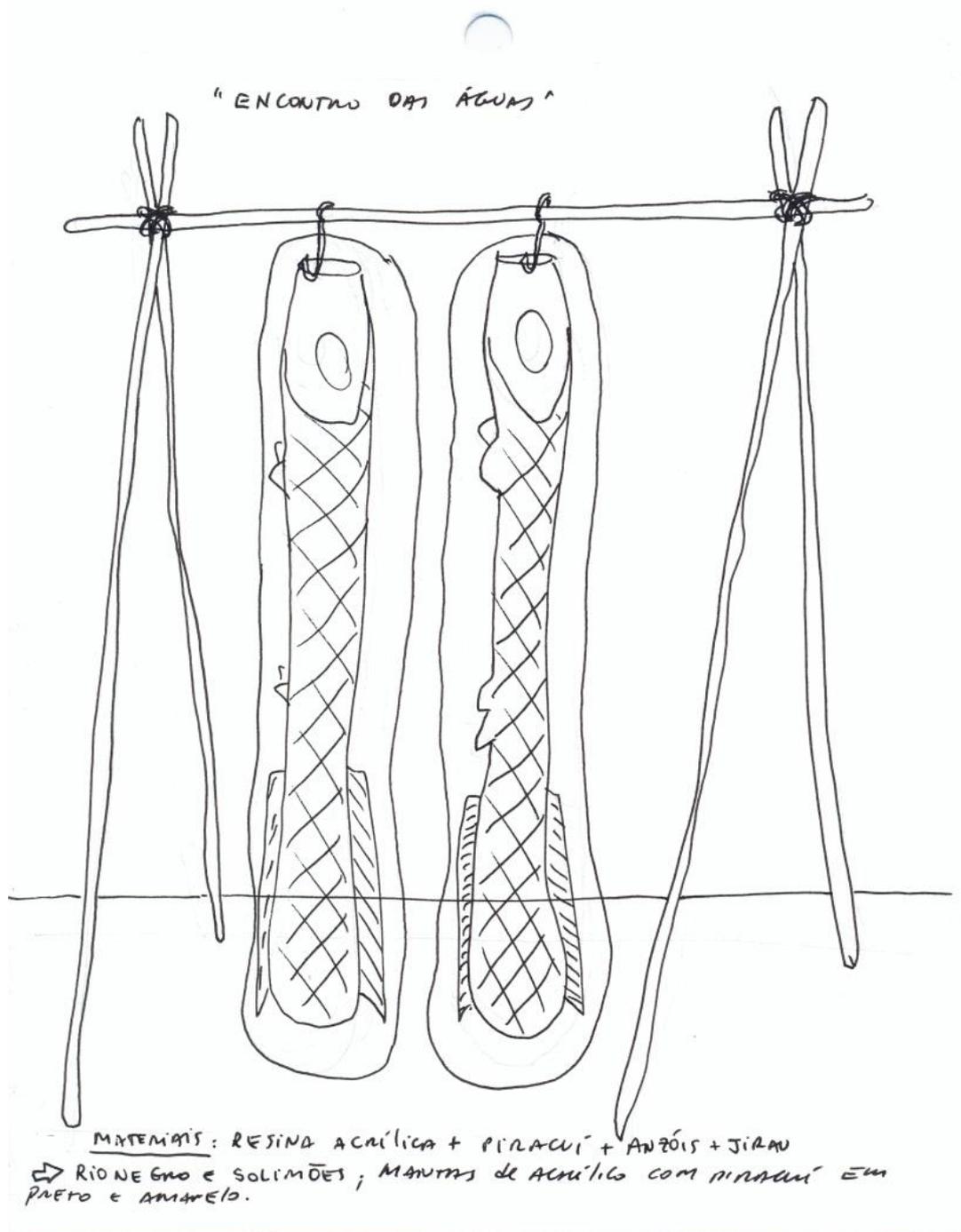


Figura 41 – Documento de trabalho do Encontro das Águas, 2014



Figura 42 – Encontro das Águas, 2014



Figura 43 – Detalhe Encontro das Águas, 2014



Figura 44 – Detalhe Encontro das Águas, 2014

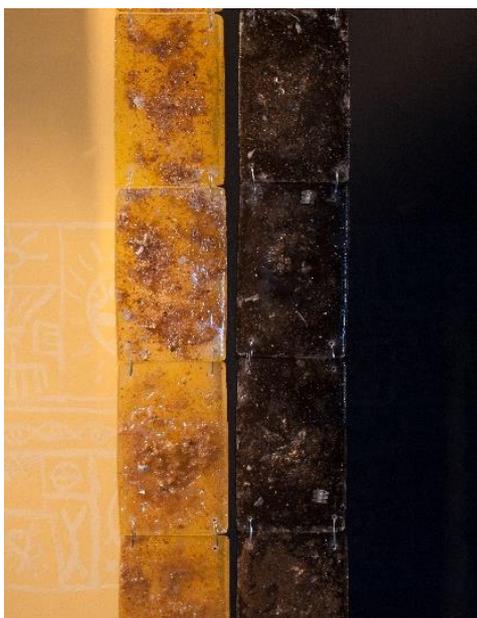


Figura 45 – Encontro das águas, (detalhe), 2012 acervo pessoal. Foto Roumen Koynov

Nas imagens acima pode-se perceber a técnica de conservação do piracuí de bodó em resina acrílica, formando essas placas translúcidas, nesse detalhe da instalação Encontro das Águas, que foi realizada em 2012 para participar da Pré-bienal de artes do Amazonas, em Manaus. E a mesma técnica sendo utilizada para agora conservar o solo. A partir de uma amostra de 50x50cm, que foi georreferenciada e que pôde se tornar portátil.



Figura 46 – Primeira tentativa do Portabilidade do meu chão, 2016 acervo pessoal. Foto Maerlant Denis

A partir desse momento a conserva de peixe se torna conserva de terra e vai permitir o desenvolvimento das pesquisas do Portabilidade do meu chão; Terra que anda e a obra Vendo um metro quadrado da Amazônia. Interessante perceber que ao me deparar com uma conserva de peixe, um mundo se abriu à minha frente.

Após conseguir “congelar” os peixes como se fossem fósseis em âmbar, novas possibilidades de realizar as conservas e a conservação foram apresentadas aos meus olhos. A Amazônia na minha frente estava me chamando para continuar o projeto, não apenas com o peixe símbolo, mas também com qualquer elemento natural encontrado. Isso me fez refletir sobre tudo o que estava ao meu redor, e parecia a conservação natural e o deslocamento do chão em que eu estava. Isso agregou à minha pesquisa, além da variável tempo, o espaço variável. E nestes tempos de redução das distâncias geográficas, possibilitados pelos avanços tecnológicos, nos tornamos indivíduos conectados ao mundo de forma intermitente. Daí o termo portabilidade. Hoje e até nossa memória é portátil. É todo o equipamento que utilizamos para que ocorra essa mágica de quebra do espaço-tempo. A conectividade total.

Conservo o solo/chão por onde ando, mata, leitos de rio e posteriormente transporto esses achados para outros ambientes. É um confronto entre o natural e o construído pelo homem; a possibilidade de estar em qualquer lugar do mundo com seu território portátil. Ou mais, o território portátil que se desloca mesmo sem eu estar com ele. Levado para outros lugares talvez como um objeto de curiosidade e em uma multiplicidade de substâncias e materiais.

Parece haver nos conceitos operatórios, tanto do “Terra-que-anda”, quanto no “Vendo um metro quadrado da Amazônia”, semelhanças ao conceito de “local extremo” cunhado pela professora Maria Ivone Santos:

Maria Ivone dos Santos chama de local extremo essa ênfase no contato e na experiência do próximo, na qual se abrem e reverberam as conexões com o distante, experiência essa vivenciada como um espaçamento do pensamento. Um dos aspectos que afetam nossa experiência cotidiana é o clima, o tempo que faz. (FERVENZA, 2018, p.211)

Se na cidade de Yakustk, onde desenvolveu o projeto O Tempo que faz, existem preocupações sobre aquilo que permaneceu, o que foi conservado, aquilo que permaneceu escondido em camadas de terreno congelado, na Amazônia

camadas e camadas de terra preta de índio³⁹ cobrem as marcas do tempo. Assim como o gelo faz com que fragmentos permaneçam congelados na Sibéria, o processo de resinagem da terra e do peixe apresentam esse caráter congelador.



Figura 47– Extração primeira amostra de terra, 2016

³⁹ As Terras Pretas de Índio (TPI) são manchas de solo encontradas em toda a bacia Amazônica, em cuja origem está relacionada à deposição de restos de materiais de populações pré-colombianas. Esses solos são ricos em nutrientes, principalmente P, Ca e Mg, por causa disso, bastante utilizado por pequenos agricultores. Neste trabalho é feita uma revisão sobre a origem da TPI, de suas propriedades físicas e químicas descrevendo aspectos importantes que levam a teoria dos costumes culturais dos povos antigos da Amazônia Central.(PESSOA, 2012, p 1)



Figura 48 – Extração primeira amostra de terra, 2016



Figura 49 – Extração primeira amostra de terra, 2016

CAPÍTULO II – VENDENDO UM METRO QUADRADO DA AMAZÔNIA

2.1 Portabilidade do meu chão: Terra que anda

O projeto “Conserva e Conservação” é o DNA do projeto “Portability of My Ground”. Após anos de tentativas para conseguir conservar o peixe, passando por inúmeras técnicas e resinas, obtive um resultado satisfatório em termos de visibilidade e de durabilidade. Consegui “congelar” os peixes a tempo. Ou a farinha de peixe, o “piracuí de bodó”, da resina acrílica. Durante o processo, novas possibilidades de execução das conservas, foram apresentadas aos meus olhos.

O projeto que correu pela primeira vez em 2016 durante a residência Labverde consiste na retirada de amostras de um determinado local. Nesse caso específico, foram retiradas no meio da floresta, na Reserva Adolpho Ducke. Após as amostras retiradas, foram entregues a portadores que tinham como missão transportar as amostras: fazer a terra andar. Ainda enviarem fotos e localizações georreferenciadas para que fosse possível, o mapeamento do andar dessas amostras de terra. O fato de não haver como saber a finitude do trabalho, as questões conceituais que muitas vezes são abstratas, me recorda a fala de Nelson Félix sobre suas posições:

O trabalho quando pensado nesse embate, ou seja, extremamente abstrato, nenhuma questão interfere nele. Esses meus trabalhos são feitos sem saber onde vai dar, é um processo muito abstrato, eu tenho uma coordenada e um pensamento sobre o trabalho. A ideia é fazê-lo e dispensá-lo pelo mundo. (MOTTA, Gabriela, 2017, p.125)



Figura 50 – Catálogo da Residência Labverde, 2016

Tão abstrato quanto um QR-code. No catálogo da residência Labverde, meu trabalho está representado em um QR-code. Só depois do código, as imagens do processo e das amostras de terra. O leitor que tenha mais interesse pode escanear o código e ir na página do “Portabilidade do meu chão” e ver mais detalhes. Mas a curiosidade e a vontade de ir além são fundamentais. No meu caso, uma grande curiosidade é a de saber, por onde estavam e onde estão hoje, as amostras de terra daqui da Amazônia. Além de alguns lugares no Brasil a terra andou para Látvia, Portugal, Noruega, Colômbia, Dinamarca, entre outros lugares. E algumas amostras, ainda andaram mais que outras, uma vez que os portadores viajavam com frequência e levavam consigo as amostras.



Figura 51 – Catálogo Residência Labverde, 2016

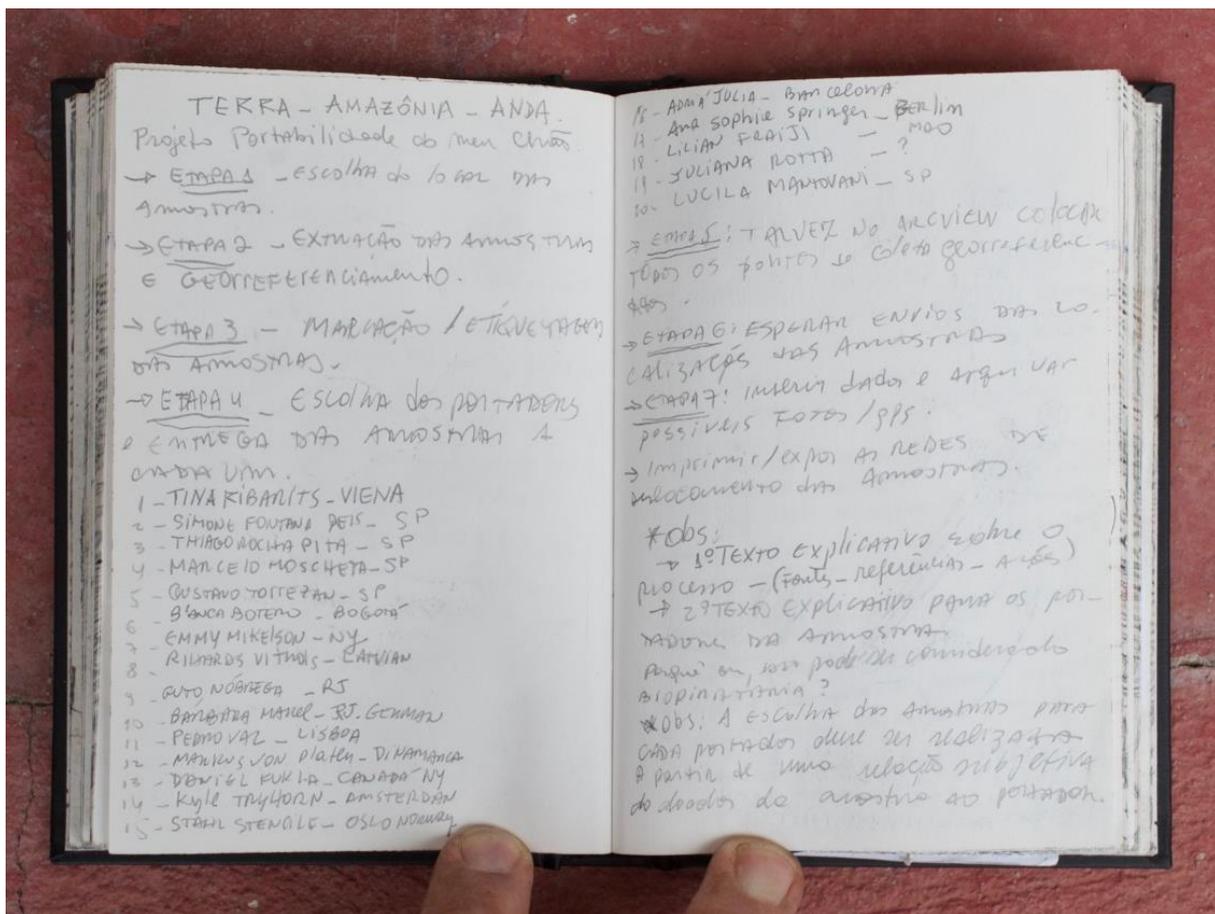


Figura 52 – Documento de trabalho Terra que anda, 2016

À medida que eu ia entrando na floresta, durante a residência, eu me via menor. O gigantismo excessivo da Amazônia impacta mesmo quem reside aqui. E dessa maneira comecei a pensar em localização, meu lugar no mundo, o lugar da Amazônia no mundo. Esbocei rapidamente um esquema que descrevia as ações que pensei em realizar e tudo fez sentido. Estavam ali presentes os conceitos operatórios de portabilidade, de deslocamento e território. Na mesma hora lembrei dos trabalhos do Nelson Félix que sempre foi uma referência.

Em relação aos locais escolhidos para as obras em entrevista à Iracema Barbosa, (BARBOSA, 2014, p.18), o artista declara:

O trabalho mostra aos olhos várias questões, que se sucedem e se misturam, e que se tornam visíveis no próprio trabalho. Elas estão ali, é um exercício 'de calar a boca'. É difícil falar de uma coisa sem falar de outra. São vários significados que vão se transformando em outros significados, são tantos significados que eles se anulam. É um horizonte construído que retorna ao olhar, e se torna horizonte de novo.

Assim como ele essa sensação de silêncio ou de prestar atenção e ouvir a natureza me era familiar durante aquela experiência. Lembrei da Cruz da América e após haver descrito os procedimentos em meu sketchbook, desenhei um mapa simplificado. Ali, eu apresentava a rota que as amostras de terra deveriam fazer após a operação de coleta, conserva e portabilização delas pelos artistas/portadores, que as levariam.

Não pensava necessariamente em um lugar específico. Realizei as primeiras amostras na Reserva Adolpho Ducke, porque era o local onde me achava. Também porque o local expressa bem a grandiosidade da floresta. Se há uma preocupação de lugar, nesse momento, trata-se de um lugar de fala que além do espaço físico, um multi-lugar mental, afetivo e cultural. Um lugar que me impregna de amazonidade e que retribuo com a minha percepção. As ações resultantes dessa constatação me levaram ao deslocamento da própria e obra, assim como da sua realização. Me tranquilizou a afirmação de Nelson Félix acerca da o engessamento do conceito de site-especific, e da possibilidade do meu museu, a minha galeria, ser o mundo:

Compor num site specific não é mais desbravar nada. Então fui descobrindo que poderia criar situações para 'passar a perna' na composição, o que também não é uma coisa nova, pois foi o que fizeram os minimalistas, criar objetos seriados, não construir com a mão. Percebi que estava me deslocando muito pelo mundo e havia uma coisa abstrata, que é a coordenada, que na realidade é um acordo. Um lugar que não existe, que é mental. Utilizando o sistema de coordenadas eu me liberava da composição, eu não tinha mais que escolher onde ia colocar o trabalho. (BARBOSA, 2014, p.18)

A Amazônia é o meu grau 23. A questão do lugar de onde emergem minhas proposições é a Amazônia e na(s) Amazônia(s). Diferente de Nelson Félix que posiciona suas obras relativas aos 23° da inclinação elíptica da Terra, minha preocupação trata-se da Amazônia na Terra: sua origem, sua mitologia, sua influência, sua importância, diversidade e reflexos.

E assim como o artista, acredito ser bastante interessante disparar uma operação em um lugar específico. Saber que apenas tem início, mas pode nunca ter fim a ação. Perceber que talvez esse processo se desdobre inúmeras vezes sem que eu nunca saiba sobre esses resultados. É como perder o trabalho no mundo. É como o enterro do metro quadrado de borrachas, do "Apagamento". De acordo com Nelson Félix:

Entendo, mas cheguei aí por que precisava do tempo! Queria um elemento que fosse maior do que nossa compreensão visual. No fundo é tudo poesia moderna. Ou seja, se você for lá na Amazônia para ver o Grande Budha, você não vai ver a obra! Porque o tempo dela é maior do que você. Voltamos a Fernando Pessoa 'eu sou aquele que não fui'. Ou seja, o tempo é tão grande que a gente fica ínfimo. O crescimento do mogno normal dura 400 anos, mas a árvore pode viver de 800 a 1200 anos. Então cheguei aí por um pensamento abstrato da poesia moderna. Para mim, a arte moderna lançou questões fundamentais que ainda estão aí para serem tratadas, sobretudo quando se junta poesia com artes plásticas, como foi o caso no Dadaísmo, no Surrealismo. Me abstraio das coisas e acabo encontrando elementos formais, porque sou escultor, fascinado pelo desenho e pela criação de um objeto. (BARBOSA, p.23, 2014)

Percebo um eco na questão do tempo e na nossa pequenez diante do universo. Nesse sentido, a natureza acaba por ser meu suporte, e o que me move é essa relação entre tempo, matéria, conservação e a possibilidade de se deslocar esses territórios inclusive em níveis abstratos e espirituais. São muitas as camadas. Em uma outra entrevista, Nelson Félix afirma:

Quando você fala "norte", existem milhões de norte; então, é mais coerente você falar apenas "norte". Existem várias camadas de pensamento inseridas naqueles trabalhos, inclusive de cunho espiritual, por exemplo. Mas, assim como o sublime, sei que está presente e, no entanto, não tento racionalizá-lo. (COSTA, 2014, p.118)

Outra questão que me movimenta bastante é pensar a Terra/terra, a partir da ótica dos povos originários, sobremaneira dos povos do alto rio Negro, e nesse íterim há mais um elo de aproximação com a obra de Nelson Félix, quando ao artista também são caras algumas relações de ancestralidade:

O Grande Bhuda, por exemplo, não tem nada a ver com uma árvore específica. O que me interessava naquela situação toda era articular a floresta junto à escala temporal, ou seja, aliar o vegetal à ideia de tempo e turvar a escala, usando uma infinidade de elementos iguais. Os antigos sabiam disso, pois, em alguns povos tribais, quando nascia um bebê e ele morria, eles o enterravam em uma árvore; na medida em que esta árvore crescia, o tronco absorvia os ossos daquela criança. Existe aí uma relação de tempo que essa pessoa não teve; então, eles criavam esse tempo através do elemento vegetal. Em suma, eu estava interessado nessa questão temporal e nas relações com o espaço, que no caso do Grande Bhuda são a floresta. (COSTA, 2014, p.122)

Sobre o que disse Michael Heizer, sobre querer que o trabalho complete seu período de vida durante a sua vida, penso não ser tão relevante quanto as

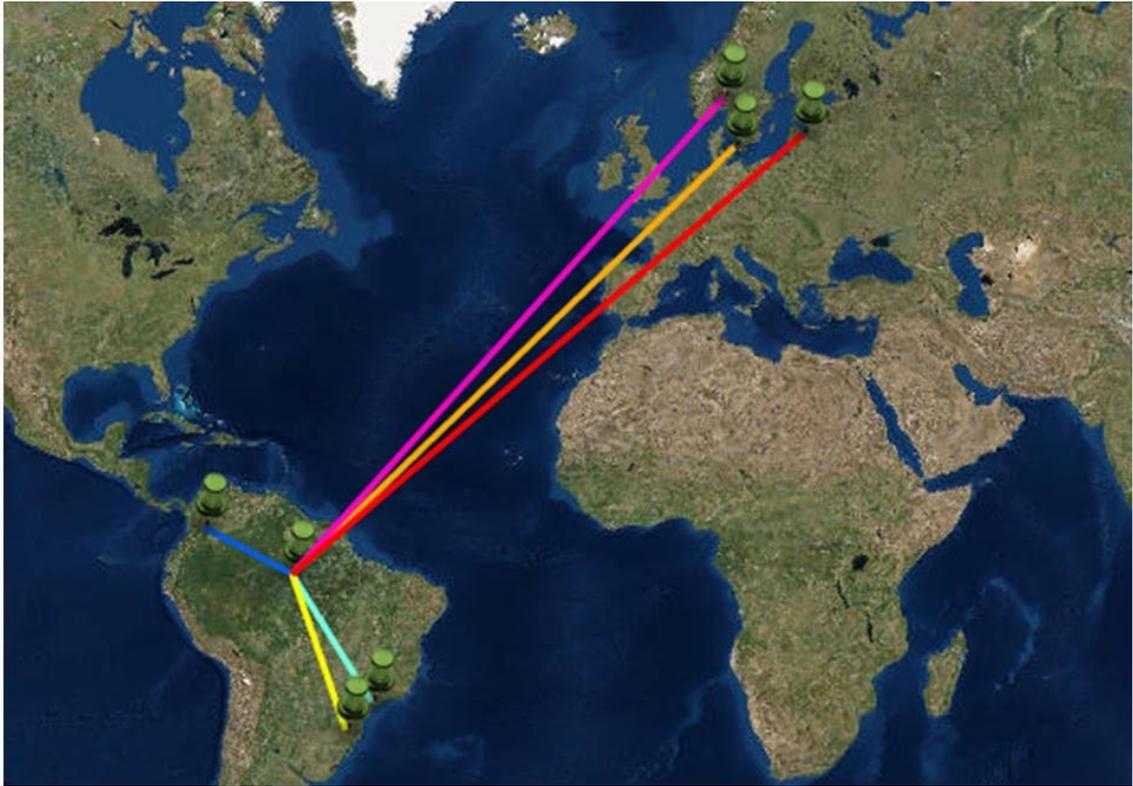


Figura 54 – Mapa de deslocamento das amostras coletadas, 2016



Figura 55 – local de extração de amostras, que ainda estavam na forma utilizada



Figura 57 – conserva extraída e que se encontra em Oslo, 2016



Figura 58 – conserva extraída e que se encontrava em Salvador, 2016



Figura 59 – conserva extraída e que se encontrava em Bogotá, 2016



Figura 60 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016



Figura 61 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016



Figura 62 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016



Figura 63 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016



Figura 64 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016



Figura 65 – amostras extraídas na reserva Adolpho Ducke Manaus AM, 2016

Uma das referências bastante importantes para o Terra que anda foi o trabalho do artista Jorge Menna Barreto: *minha terra, sua terra*. Ao acessar o blog⁴⁰ do artista e ver a maneira como eram publicitadas suas ações, me encantou aquela facilidade e acabou tornando fácil a decisão de fazer um blog para o Portabilidade do meu chão⁴¹. Em *minha terra, sua terra*, o artista

Segundo Agnaldo Farias:

“Minha terra, sua terra”, o novo projeto de Jorge Menna Barreto, tem a vocação de obra infinita, trabalho que jamais se encerrará, perpétuo como o é a condição errante do corpo, essa matéria pouca e prodigiosa que se equilibra em vertical frágil e digna, que vive de desafiar a linha do horizonte – linha que transborda para além e aquém, convertendo-se em armadilha que avança em plano até se constituir no próprio chão que o corpo pisa; linha que, conjurada à gravidade, tenta permanentemente vencer o corpo, vergá-lo, dobrá-lo sobre si, até que ele caia e jaza, imóvel, morto, até que

⁴⁰ <https://jorggemennabarreto.com/Agnaldo-Farias/>

⁴¹ <http://portabilidadedomeuchao.blogspot.com/>

ele, encasulado em cova mínima, útero frio e final, decompõe-se pela ação dos vermes, torne-se também chão, também terra.

“Minha terra, sua terra” consiste no deslocamento de 750 quilos de terra da cidade de Porto Alegre, que na ordem idealizada dos mapas corresponde às coordenadas 051oW;30oS, para a cidade do Rio de Janeiro, cujas coordenadas são 043oW;22oS. Lá, a cada semana, Jorge embalará 700 saquinhos de 100 gramas para então ofertá-los ao público. (FARIAS, 2001, p.43)



Figura 66 – Jorge Menna Barreto, sacos de terra Venezuela, Museo Alejandro Otero, 2001⁴²

⁴²Fonte: <https://jorgemennabarreto.blogspot.com/2009/10/minha-terra-sua-terra.html>



Figura 67 – Jorge Menna Barreto, sacos de terra Rio de Janeiro, CCBB, 2001⁴³



Figura 68 – Jorge Menna Barreto, sacos de terra Rio de Janeiro, CCBB, 2001⁴⁴

⁴³ Fonte: <https://jorgemennabarreto.blogspot.com/2009/10/minha-terra-sua-terra.html>

⁴⁴ Fonte: <https://jorgemennabarreto.blogspot.com/2009/10/minha-terra-sua-terra.html>

A comparação do Terra que anda e o Minha terra, sua terra é inevitável. Tanto pela utilização da matéria terra, quanto pelo deslocamento que ocorre nas duas proposições, inclusive com a questão de georreferenciamento/cartografia, e se o artista Jorge Menna Barreto envia terras gaúchas para vários locais conforme ele mesmo informa em seu blog:

minha terra, sua terra

trabalho-em-curso que começou em 1998 dentro do Projeto Linha Imaginária com o deslocamento de 30kg de terra gaúcha para São Paulo, onde a exposição acontecia. No espaço de exposição, a terra é distribuída em saquinhos plásticos de aproximadamente 100gr. Esse trabalho repetiu-se em Salvador [20kg], Belém [10kg], Florianópolis [10kg], Rio de Janeiro [240kg], Venezuela e Belo Horizonte. O montante de terra varia de acordo com as especificidades locais.

No projeto Terra que anda, as terras “andam” da Amazônia para o mundo com a ajuda de portadores pré-selecionados. Em ambos projetos não há uma limitação temporal nem geográfica. O projeto ocorre em lugares distintos, escolhidos de forma arbitrária e a frequência das ações apenas tiveram um início, mas podem nunca terminar.

Ainda pode-se comparar a necessidade de se ter nossa própria terra, nosso próprio chão enquanto preocupação de ambos, ou ainda questões relativas ao movimento, ao viajar, ir a novos lugares e territórios, estar em constante movimento. Agnaldo Farias mais uma vez explica:

Historicamente, a vontade de permanência do homem sucedeu à sua vontade de movimento, mas não a suprimiu. O homem planta uma cidade num chão qualquer, mas sempre haverá nele a nostalgia do périplo. Se o sedentarismo é manifesto nas paredes e tetos das casas, são, por sua vez, as portas e janelas a eminente possibilidade do nomadismo. E até mesmo aquele que está solidamente aferrado a sua escrivaninha, até mesmo o mais paralítico dos homens, imerso em rotinas circulares, transforma-se num viajante tão logo lance o olhar na distância. (FARIAS, 2001)⁴⁵

A primeira frase dessa citação que diz que “historicamente, a vontade de permanência, sucedeu a sua vontade de movimento, mas não a suprimiu”, traz em

⁴⁵ Minha Terra, Sua Terra O texto foi escrito por encomenda a partir da exposição “Geração em Trânsito” no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. 2001. Disponível em <https://jorggemennabarreto.com/Agnaldo-Farias/> acesso 03 de novembro de 2021, 20:05h

seu bojo as preocupações de conservação, deslocamento, território e portabilidade. As ações dos dois projetos pedem a participação de outros. No entanto, enquanto Jorge Menna Barreto utiliza-se da escavação e guarda da terra em saquinhos, o artista descreve detalhes conceituais:

Em português, a palavra 'terra' significa terra, terra ou sujeira. Trazendo a pesquisa sobre site-specificity para a literalidade do espaço geográfico, o transporte de sujeira de um território geopolítico para outro (e sua subsequente doação aos participantes de uma exposição) confunde nossas noções de fronteira, uso do solo e propriedade ao esvaziar seus supostos identidade intrínseca. (BARRETO, 1998)⁴⁶

No projeto Terra que anda há uma preocupação de extração da camada superficial do chão amazônico escolhido para ser conservado; a tecnologia empregada envolve a utilização de resinas – o que muitas vezes ocasiona críticas pela anti-naturalidade do processo – mas foi a maneira pela qual consegui não apenas conservar o peixe que foi embrião desse projeto, mas também a maneira como consegui preservar/conservar com melhor qualidade a própria terra e seus componentes da floresta. Trata-se de um procedimento, que envolve muitos processos, mas que inicia com o pensamento e a busca de uma outra visualidade, penso como Nelson Félix:

Na minha cabeça, o grande desafio é conseguir desenvolver um processo intelectual, conceitual desse pensamento da arte e acrescentar uma visualidade, porque isso vai ser uma oitava diferente nessa nova realidade, onde o pensamento é fundamental para arte. Ou seja, não mais a forma pela forma ou a visualidade pela visualidade, mas a visualidade impregnada de pensamento. (MOTTA, 2017, p.124)

Desse modo, não se trata da sujeira a ser transportada. E todas as extrações de terra realizadas, parecem se contrapor aos conceitos de site-specific e non site; traz, acima de tudo, o conceito de portabilidade, enquanto conceito operatório.

⁴⁶ <http://cargocollective.com/jorgemennabarreto/Minha-Terra-Sua-Terra> acesso 03 de novembro de 2021, 20:53h

2.2 Portabilidade do meu chão: Vendo um Metro quadrado da Amazônia

As minhas preocupações, questões e possibilidades, não apenas em relação à terra/Terra, mas ao meu fazer artístico, tem muito a ver com o que diz Marisa Mokarzel em seu texto TERRAS AMAZONINANAS, TERRAS BRASIS:

O que marca um lugar? A paisagem? O cheiro? Os sons? Os corpos que se locomovem? A bandeira? O território? Percebo a Amazônia em uma andança sem fim, na qual não cumpro os imensos caminhos e perco-me na diversidade da água, da terra. Sou engolida pela cultura que se desdobra em tantas e transforma-se sem que eu tenha a chance de conhecê-la. Sinto-me estrangeira, não pertencço ao que pensei pertencer, vago em um universo infinito, sem conseguir fixar-me em um ponto ou parar para ouvir, ver. Por essa razão começo pelo olho perfurado, pelos pés que percorrem matas, se molha à beira do córrego. São pés que ali nasceram, mas que são capazes de distinguir o rio, reconhecer qual graveto tornar-se-á suficientemente afiado para penetrar a caixa preta e permitir a luz até que a imagem se forme. (MOKARZEL, 2013, p.37)

Quando se pensa em preservar o solo por onde ando, mata, leitões de rio e posteriormente, em transportar esses achados para outros ambientes, percebi as possibilidades desse meu fazer. Um confronto entre o natural e o homem construído; a possibilidade de estar em qualquer lugar do mundo com seu portátil terrestre, seu portátil afetivo. Leve para outros lugares o que você tem, como objeto de curiosidade e uma multiplicidade de substâncias e materiais.

Outra grande referência em minha pesquisa como artista é o Roberto Evangelista. Meu amigo, mestre e mentor. Tive a honra de conviver e produzir com ele uma vez.

Nasceu em Cruzeiro do Sul, no Acre Viveu e produziu em Manaus. Na década de 1970 começa a se envolver com as artes visuais. Suas primeiras produções em artes visuais foram apresentadas em 1976, alcançando ampla circulação, como na Bienal Nacional de São Paulo (1976), onde conquistou o Prêmio Ministério das Relações Exteriores, e na XIV Bienal Internacional de São Paulo. Antecipa o debate no cenário das artes plásticas na região Amazônica sobre questões da exploração, enfatizando um discurso ambiental. Foi percebido pelo cenário nacional e internacional como um artista cuja produção se estabelecia num campo de

perspectivas da arte ambiental com preocupações sócio ecológicas. Algumas de suas obras se aproximaram da cultura indígena. Uma das obras que mais me influenciaram como artista foi a obra MATER DOLOROSA II, da criação e da sobrevivência das formas. Marisa Morkazel aponta:

Mater Dolorosa II, da criação e da sobrevivência das formas, curta metragem de 1978, realizado por Roberto Evangelista, acreano do Amazonas, que escolheu Manaus para viver, aporta no rio e promove o encontro com os povos da floresta, com os índios da etnia Tukano. Ali, no rio cor de barro, espalham-se as cabeças que, próximas às cuias, recebem o vento responsável pelo movimento que ocorre dentro do triângulo, traçado em meio às águas doces, mas que se estende além da forma e escoia onde os olhos não mais alcançam. Na contracorrente, no reverso do triângulo – forma geométrica tão grata ao renascimento – aplica-se não o trilátero perfeito capaz de estruturar o desenho e tornar harmoniosa a pintura, mas o estigma da sobrevivência que se desprende da forma triangular para associar-se àquele que escapou da violência e sobrevive, resiste nas terras, que muitas vezes, já não são mais suas, trocaram de mãos. (MOKARZEL, 2013, p.38)

Mater Dolorosa II, parece antecipar todas as questões relativas à Amazônia, não apenas em relação à floresta, conservação, meio ambiente, mas também enquanto local do genocídio e da pegada humana colonial. Essa humanidade presente, a visibilização da etnia Tukano, emociona. Obra atualíssima, que foi gravada em 1978. São muitas as camadas. Para meus procedimentos podemos citar as formas, o deslocamento, a preocupação ancestral. A apropriação da própria natureza como espaço expositivo. Sem falar no congelamento do tempo que o vídeo realiza.

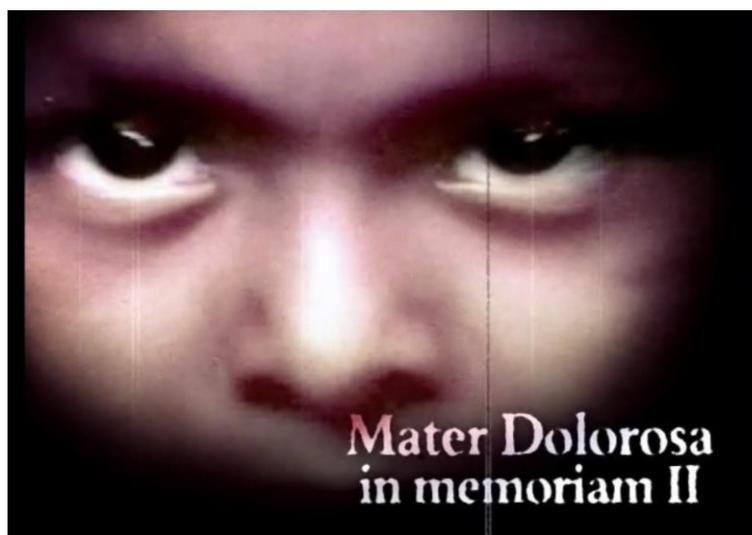


Figura 69 – Roberto Evangelista, *Mater dolorosa in memoriam II*, frame do vídeo, 1978



Figura 70 – Roberto Evangelista, Mater dolorosa in memoriam II, frame do vídeo, 1978

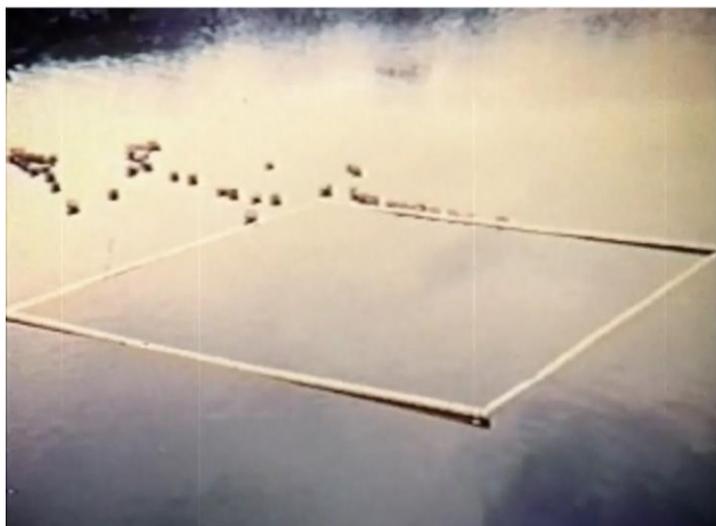


Figura 71 – Roberto Evangelista, Mater dolorosa in memoriam II, frame do vídeo, 1978

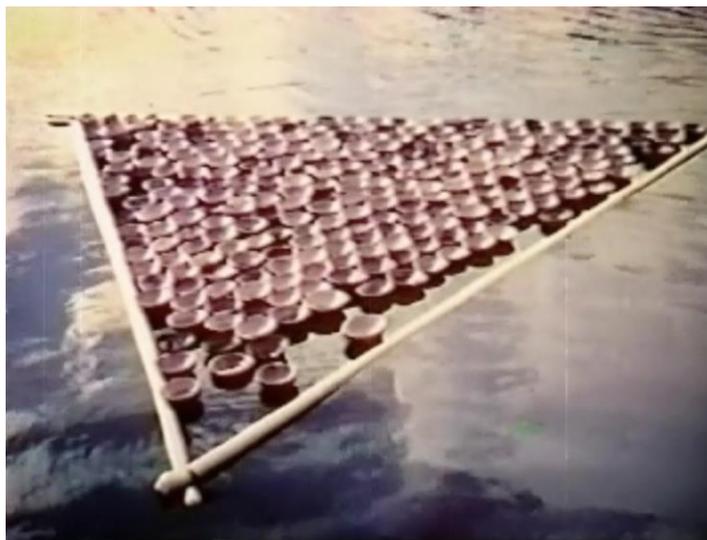


Figura 72 – Roberto Evangelista, *Mater dolorosa in memoriam II*, frame do vídeo, 1978

No texto *Um país esquecido dentro do país*, publicado em 1978 na revista *Visão especial*, escritor Márcio Souza tece diversos comentários tanto sobre a obra do artista Roberto Evangelista, como em relação à arte contemporânea produzida na Amazônia:

Apesar das tentativas e integração, uma análise de fundo da realidade amazônica ainda não foi feita. A região continua buscando uma identidade cultural. Neste fim de década, a Amazônia encontra-se estilhaçada. A sociedade amazônica fundada no extrativismo, encontra-se também fracionada. (SOUZA, 1978, p.53-57, apud FREITAS, p.17)

Mesmo escrito em 1978, este texto é atualíssimo, assim como a obra de Roberto Evangelista que parece ter antecipado em muito as preocupações que temos no início do século XXI em relação à Amazônia, identidade, sobrevivência e permanência. A obra *Mater dolorosa: in memoriam I* é uma instalação onde podemos identificar um cubo de acrílico incolor, com restos de carvão vegetal, depositado sobre um quadrilátero de areia branca e fina – areia de fundo de rio – essa instalação ocupou o espaço ao lado de muitos produtos do polo industrial de Manaus. Contrastou essa modernidade industrial alienígena com a sobrevivência das formas e matérias da Amazônia. Ainda sobre essa obra coloca Márcio Souza:

“*Mater dolorosa*”, uma inquietação de fluidez de todos os níveis de leitura. Areia, acrílico, carvão e todas as interrogações estampadas no olhar de quem aventurasse a medir. O corolário era a sensação da descontinuidade, da fragmentação, dos envoltórios que se descobriam apenas para revelar uma impostura. Aquela areia fina não se conformava aos limites do quadrilátero, abria ranhuras ou escapava, e depois de alguns dias, não era mais que um monumento em ruínas. Não há imobilidade e, no entanto, o jogo que se

estabelece é exatamente de uma decadência, de uma corrupção instalada dentro do centro do otimismo eletrônico. (SOUZA,1978, P53-57, APUD FREITAS, p18)



Figura 73- Fonte: MANESCHY, p.66, 2019) Roberto Evangelista, *Mater Dolorosa — in memoriam I*, 1976. Instalação. Acervo: Roberto Evangelista.

Toda a trajetória de Roberto Evangelista apreço destacar essas preocupações dos lugares distintos convivendo e habitando em Manaus, na Amazônia. São lugares de fala diversos. Desde o ancestral, ao urbano trabalhador das linhas de produção, nas empresas aqui instaladas.

Com a mesma técnica do projeto “Conservas e Conservação” escolho locais interessantes, onde possa aplicar a minha técnica de conservação, e posteriormente transportar, busco amalgamar com a resina decapada em uma placa a própria terra – território – matéria - terreno. Penso no transporte floresta / cidade. Processo georreferenciado e registrado em foto e vídeo. O conceito de território aqui é importante para compreender que não se trata apenas de um território físico, mas sim um lugar de fala, simbólico e afetivo. Gil Vieira da Costa assim coloca:

Estabelecer um território, portanto, é uma maneira de determinar um espaço para determinada arte, mas não somente. Os sistemas de sinais são convenções necessárias, principalmente em um contexto no qual se

atenuaram os limites, sendo possível abranger praticamente qualquer coisa sob o rótulo arte. O território tem a capacidade de converter as produções que abarca através do código simbólico socialmente estabelecido. É um processo aurático, não da obra, mas do lugar. Na falta de uma compreensão uniforme perante um discurso demasiado especializado (o do sistema da arte), é necessário estabelecer sinais que identifiquem a arte – e nada mais apropriado que um território (junção de um discurso a um lugar). (COSTA, 2014, p.43)

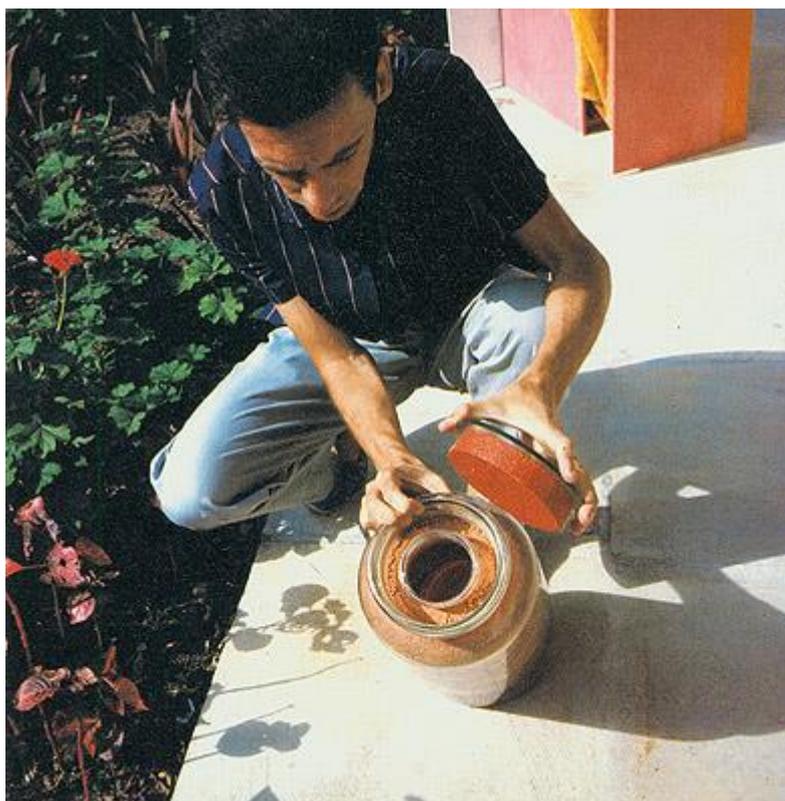


Figura 74 - Hélio Oiticica. Reprodução fotográfica desconhecida

Hélio Oiticica sempre foi uma referência. Nesse projeto da portabilidade do meu chão, principalmente no Vendo um metro quadrado da Amazônia, essa referência e influência é muito cara, por diversas razões: talvez o conceito operatório principal de Hélio Oiticica seja o de Arte ambiental associada ao de “*Programa – obra – in progress.*” Tudo que o artista realiza pressupõe não apenas uma ação como a participação de quem tem a possibilidade de experienciar as proposições do artista. Onde o mundo pode ser considerado o museu, trata-se de toda a experiência

cotidiana. Sobre o texto aqui estudado é preciso salientar os conceitos de bólides, como *transobjetos*⁴⁷. Segundo o próprio Hélio:

O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples "lirificação" do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma ideia estética, faze-lo parte da gênese da obra, tomando ele assim, um caráter transcendental, visto participar de uma ideia universal sem perder a sua estrutura anterior. Daí a designação de "transobjeto" adequada a experiência. (OITICICA, 1986, p.63)

Não há como negar a influência do artista em obras como “Terra que anda” e “Vendo um metro quadrado da Amazônia”. Primeiro, a partir do conceito de deslocamento presente, tanto no “devolver terra à Terra”, quanto nas obras citadas. Enquanto na ação realizada por Hélio Oiticica, há a devolução de uma quantidade de terra que foi extraída de um local e reposicionada – devolvida – em outro local, as amostras do “Terra que anda”, se deslocam com portadores que levam essas amostras aos seus lugares de origem, ou à lugares por onde passarão.



Figura 75 - Hélio Oiticica. Devolver terra à terra. Foto: Andreas Valentim

⁴⁷ Deve-se registrar antes disso que o termo “transobjeto” não tarda a desaparecer do vocabulário de Oiticica. Já nos textos de 1965 essas experiências passam a ser chamadas simplesmente de Bólides. Celso Favaretto destaca que o termo é cunhado em vista de ressaltar o caráter operatório dos Bólides, suas qualidades como objetos “marejados de transcendência”, nos quais importa o caráter de signo, partes de uma sintaxe, e não de obra-objeto. No entendimento de Lisette Lagnado, o termo surge em ressonância à “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar. E Paula Braga vê a possibilidade de o termo ser cunhado para assegurar a distinção em relação a outro termo contemporâneo: found object. Todavia, neste texto, o termo “transobjeto” é utilizado em menção a um procedimento construtivo – que faz uso de objetos preexistentes – comum em certos Bólides.(LOEB, p52)



Figura 76 – Primeira extração de terra, 2016. Fonte do autor.

O acompanhamento desse andar, o deslocamento das amostras⁴⁸ é realizado mediante georreferenciação e envio de localizações atualizadas por parte dos portadores, assim como fotos dos lugares onde a terra se encontra. Ainda há que se levar em conta o deslocamento do local expositivo, que não se resume à galeria, mas agora é o mundo. Da mesma maneira que a relação espaço-tempo, também sofre modificação quando há o início do projeto, mas não há como se prever a finalização, uma vez que esse acompanhamento das amostras pode ser feito de modo indefinido.

No caso do “Vendo um metro quadrado da Amazônia”, além do aspecto de extração da terra de um determinado local, há semelhança em relação ao molde de madeira utilizado por Hélio Oiticica no seu contra-bólido “Devolver terra à Terra” e a caixa utilizada para abrigar o metro quadrado de terra amazônica extraído e que será transportado. Aí temos a diferença na proposta, que não trata de devolução como na obra de Hélio, mas de extração, portabilidade e deslocamento.

⁴⁸ <http://portabilidadedomeuchao.blogspot.com/2016/12/the-earth-wanderer-of-juliana-rotta.html>



Figura 77 - Realização do Contra-bólido Devolver terra à terra, Acontecimento poético-urbano Caju-Klemania, 18 de dez.198. (AHO, doc n.2137/79, p 1-2)



Figura 78 - Detalhe Metro quadrado da Amazônia extraído e colocado na caixa portátil, 2017.



Figura 79 - Vendo um Metro quadrado da Amazônia, solo extraído e colocado na caixa portátil, com faixa de vende-se e qr code de georeferenciamento. 2017.

A Ação poética, registro da ação e textos conceituais embasam a realização das proposições. O próprio Hélio, identifica o conceito de contra operação poética da obra, que gerou o bólido. Descreve e compara, o bólido e o contra bólido, ressaltando entre outras coisas: *“que continha o pigmento, a terra etc. na verdade não continha como se fora a caixa de guardar terra mas concretizava a presença da terra-terra: dava-lhe uma concreção de primeira e contida afastando-a do estão disperso naturalista.”*⁴⁹. Além obviamente da operação de deslocamento da terra.

Hélio continua explicando que a partir do momento que se tira a forma que continha a terra sobre a terra, o que permanece agora é *“Terra sobre a Terra q ali fica: o CONTRA-BÓLIDE passa a ser então em vez de uma obra, uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houve ocasião-necessidade para tal.”*⁵⁰

Klee (modelo e inspiração) é uma referência, pode ser verificado principalmente no texto que é abordado nessa atividade. De acordo com Moacir anjos:

Concebido como uma homenagem ao centenário de nascimento do artista suíço Paul Klee (1879-1940), assumidamente uma das maiores influências de Hélio Oiticica, o acontecimento foi nomeado de Kleemania, para o qual o artista contribuiu com a primeira versão do trabalho Devolver a Terra à Terra (1979). Nessa ação, coletou terra escura de uma parte distinta da cidade – Jacarepaguá – e a transportou até o aterro de lixo do bairro do Caju, despejando a matéria recolhida sobre a terra daquele lugar no espaço delimitado por uma forma vazada de madeira posta sobre o chão, que foi depois dali retirada. (ANJOS, 2005, p. 38)

Mas sem sombra de dúvida, artistas pop, conceituais, dadaístas podem ter sido fonte de inspiração: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, entre outros.

Vale aqui uma comparação às experiências de artistas como Rauschenberg e Jasper Johns, criadores do combine-painting, isto é, obras em que são combinadas diversas técnicas e materiais expressivos (entendido aqui que são usados como expressão), alguns dos quais tais como são conhecidos objetivamente, p.ex. pneumáticos, xicaras, aves empalhadas etc. Nessas experiências a chegada a objetivação, ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte, transportado do "mundo das coisas" para o plano das "formas simbólicas", dá-se de maneira direta e metafórica. Não se trata de incorporar a própria estrutura, identificá-la na estrutura do objeto, mas de

⁴⁹ Devolver Terra a Terra, (OITICICA, 79)

⁵⁰ Devolver Terra a Terra, (OITICICA, 79)

transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de "coisa" para a de "elemento da obra". (OITICICA, 1986, p.63)

Ainda pode-se inferir a proximidade e influência de artistas da Land Art, uma vez que Hélio desenvolve seu programa ambiental, entretanto há um outro viés no contra-bólido devolver terra a terra, que vai de encontro à Land Art, inclusive o próprio Hélio coloca: *“daí desde já oposto aos EARTH WORKS americanos q se formam in natura, (não q fossem propriamente naturalistas: apenas q se dão na natureza ou a usam como elemento essencial de componente de concreção paisagística):”*. Tem base nas vanguardas europeias do início do século XX e escolas posteriores contemporâneas ao que ocorria no Brasil. Arte conceitual e dadaísmo. Ligação forte com espírito do movimento Fluxus⁵¹. Sobremaneira sobre a apropriação do mundo e da vida que Hélio faz como motor de sua criação.

A ocupação do espaço, e a experiência ocasionada nessas ocupações, além do registro do processo e das interações, são estratégias utilizadas pelo artista. O conceito de GROUND, participantes no PLAY, é descrito no texto Kleemania:

O CAJU É GROUND; A PARTICIPAÇÃO DOS PARTICIPADORES FAZ O PLAY: esse acontecimento terá o nome de KLEEMANIA, usando como pretexto o centenário do nascimento de KLEE (18 de dezembro): trata-se de um grito-poema-homenagem ao espírito livre criador-INVENTOR do qual KLEE é um exemplo maior: acima das limitações geográfico-culturais e de teorias de caduquices folclórico-nacionais: acima da competição e competição estéreis: são participantes nesta entre organizadores e convidados (aceitam-se adesões): (em ordem alfabética) os artistas,

⁵¹ Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer", com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963. São elas que estão na raiz de festivais - os Festum Fluxorum - realizados em Copenhagen, Paris, Düsseldorf, Amsterdã e Nice. De feitiço internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes, Fluxus mobiliza artistas na França - Ben Vautier (1935) e R. Filiou; Estados Unidos - Higgins, Robert Watts (1923-1988), George Brecht (1926), Yoko Ono (1933); Japão - Shigeeko Kubota (1937), Takato Saito; países nórdicos - E. Andersen, Per Kirkeby (1938); e Alemanha - Wolf Vostell (1932-1998), Joseph Beuys (1912-1986), Nam June Paik (1932-2006).

designers, poetas, fotógrafos, etc. MARCOS BONISSON, IVAN CARDOSO, LAURO CAVALCANTI, MAURÍCIO CIRNE, LUCIANO FIGUEIREDO, RONALDO GOYANES, DINAH GUIMARAENS, SÔNIA MIRANDA, HÉLIO OITICICA, TAVINHO PAES, LYGIA PAPE, LUÍS OTÁVIO PIMENTEL, ÓSCAR RAMOS, JACKSON RIBEIRO, JORGE “SWING” SALOMÃO, ANDREAS VALENTIM e como convidados especiais os críticos MÁRIO PEDROSA (para sugestas) e FREDERICO MARAES (para sugestas e reportagem): (OITICICA, 1986, p.79)

Hélio Oiticica sempre foi um inventor/contestador e teórico sobre a arte. No dizer de Luciano Figueiredo, na coletânea de textos de Hélio, aspiro ao grande labirinto:

Hélio Oiticica é um dos raros casos na arte brasileira onde o artista elabora teorias, conceitua e pensa a própria obra. Assim o fez em anos desde os anos de aprendizado e desenvolveu uma forma própria como sua poética, ao longo de toda a sua trajetória. Para Oiticica escrever foi um jeito de “fixar” questões essenciais no campo da arte e isto está bem claro em seus primeiros textos, curtos e ainda sob forma de diário. (in OITICICA, 1986, p. 5)

Hélio sempre se posicionou de modo crítico e extremamente político, questiona fundamentos não apenas do sistema artístico, mas também das relações sociais; culturais; do acesso e da brasilidade. Questiona a própria arte, a não-arte. Seu próprio *program in progress* e fazer artístico diário. Um artista à frente de seu tempo, por isso seu trabalho é tão atual.



Figura 80 - Contra-bólíde Devolver terra à terra, Acontecimento poético-urbano Caju-Klemania Foto Andreas Valentim⁵²

⁵² <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66361/contra-bolide>

CAPÍTULO III – APAGAMENTO

3.1 Indicativos do Apagamento

O apagamento a que se refere a obra realizada, traz o registro do esquecimento. Se refere mais que tudo à negação desse apagamento. Apagamento ancestral, anterior à fundação da cidade de Manaus. A partir das levas de brabos que saíram do Nordeste e vieram aventurar em meio à floresta, sem ter noção de que era um caminho sem volta e que hoje foram engolidos pela floresta. Traz a certeza do genocídio de inúmeras etnias que abundavam às margens dos rios da região. Apresenta ainda o próprio apagamento/negação, do amazônida enquanto nativo e a tentativa desesperada de embranquecimento e de se tornar europeizado. Ainda tem muita relação com a exploração das florestas, que serviam quase que exclusivamente para financiar os luxos de uma elite habitante da capital Manaus. E ainda se refere à quantidade de riqueza, que foi prospectada e contrabandeada para o mundo. E a ignorância do que se tem de riquezas na região, pode ser ainda o único empecilho à exploração total. Para compreender do que se trata esse apagamento, é preciso mais uma vez visitar conceitos e visões que construíram/inventaram a ideia de Amazônia. Apenas desse modo, pode-se compreender o fenômeno ocorrido ao final do século XIX na cidade de Manaus, “Paris das selvas” e compreender de que maneira, muitos que aqui trabalharam foram literalmente apagados da memória. Mundo, Amazônia e Manaus? Ou Manaus, Amazônia e Mundo?

Iniciamos a abordagem com os conceitos relativos a imaginário e a ideia e idealização da Amazônia encontrados em Neide Gondim, Samuel Benchimol, Márcio Souza, Ernesto Renan Freitas Pinto, J.J. Paes Loureiro, entre outros e também, alguns dados coletados em livros de crônicas de viajantes, assim como na literatura brasileira. Como em Euclides da Cunha, que já adverte não apenas das dimensões, mas da impossibilidade de se conhecer a região como um todo:

Escapa-se-nos de todo, na Amazônia, a enormidade que só se pode medir, repartida; a amplitude, que se tem de diminuir, para avaliar-se; a grandeza que só se deixa ver, apequenando-se, através dos microscópios, e um infinito que se dosa a pouco e pouco, lento e lento, indefinidamente, torturadamente. A Terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton:

esconde-se a si mesmo. Anula-se a própria amplidão, a extinguir-se, decaindo por todos os lados, adstrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traçoeiro de seus aspectos imutáveis. A inteligência humana não suportaria de improviso o peso daquela realidade portentosa. Terá de crescer com ela, adaptando-se-lhe, para dominá-la. Para vê-la deve renunciar-se ao propósito de descortiná-la. (CUNHA, 2000, p.17)

Em sua obra *A invenção da Amazônia*, a professora Neide Gondim mostra como ocorre a invenção/criação/narrativa da Amazônia. Parte do relato científico-fantástico de viajantes, cronistas e aventureiros:

O espanto, o entusiasmo, o êxtase, a novidade, presenciados por cada um desses viajantes, registrados em suas notas, articulam-se com o imaginário de cada um deles, sem deixar de ter como moldura a veiculação da tradição cultural representativa de sua origem étnica e/ou religiosa” (GONDIM, 1994, p. 29).

A Amazônia muitas vezes vista como Paraíso abundante. Com sua fauna, flora, belezas e riquezas naturais. É percebida também como Inferno. Um inferno verde. Ambiente inóspito, de muita dificuldade e de clima hostil. Além das subjetividades que estavam nos relatos e representações, ainda se tratava da visão do colonizador sobre o outro. Visão eurocêntrica que ainda no século XXI, é muito presente nas relações humanas, inclusive no sistema das artes. De acordo com o Professor Ernesto Renan Freitas Pinto:

A autora analisa o etnocentrismo europeu e o seu processo de comparação do velho mundo com o novo encontrado e suas representações, além do processo de ocupação e apropriação da Amazônia. A própria noção de velho mundo nasce por sua relação com o novo mundo. No velho mundo, existem as mais diferentes visões da Amazônia em Montaigne, Buffon, Montesquieu, Hobbes, Júlio Verne, Conan Doyle, Vicki Baum. Assim, Gondim destaca que a Amazônia não foi descoberta nem construída. A invenção da Amazônia toma como referência a construção da Índia mediante a historiografia greco-romana, através de relatos de peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes. (FREITAS PINTO, 2007, p.163)

O objetivo da professora Neide Gondim é desconstruir o conceito/ideia, da Amazônia enquanto espaço descoberto ou construído. Por isso apresenta a Amazônia inventada. Percebida e representada a partir do imaginário de viajantes, cronistas e aventureiros.

O escritor Márcio Souza comenta as iniquidades ocorridas durante os anos de luta e colonização:

A Amazônia morre pelo pecado dos brancos. Há 300 anos foi estabelecido um conflito que ameaça a integridade do grande vale. Um conflito que sentimos na pele e que se revela diariamente nas ruas de nossas cidades, nas estradas que abrem o caminho do desmatamento. E nestes longos anos de conflito, nossa expressão artística parece recusar-se a reconhecer o perigo. Movidos pelas necessidades econômicas da empresa colonial, instigados pela ideologia da contra-reforma, os portugueses nos ensinaram a ver naquilo que há de mais originário, um inimigo desprezível. (SOUZA, 1977, p. 28,29)

O professor Samuel Benchimol em sua obra *Amazônia: A guerra na floresta*, parte de três relações principais para explicar a Amazônia⁵³: a relação homem com o homem, a relação natureza com a natureza e a relação natureza com o homem ou o homem com a natureza. A partir dessas relações o autor desenvolve a ideia da Amazônia em um conceito holístico. Da geografia à antropologia, passando pela biologia e história.

O olhar do professor José Ribamar Bessa Freire é mais político e crítico, vai em cima das contradições, da busca por identidade e do apagamento que historicamente ocorre na região como um todo:

O espaço amazônico foi ocupado, hierarquizado e, portanto, humanizado pelo "povos-testemunhas" (Daniel Vidart) que aqui viveram antes da invasão do europeu. Mas esse fato é encoberto hoje pelos herdeiros dos conquistadores e desconhecido pelos descendentes dos conquistados. O resultado é a ruptura da continuidade espacial entre a sociedade mestiça em construção e o que havia anteriormente. Como consequência busca-se angustiadamente "no outro" a identidade perdida. Queima-se a "tapera dos Manaus" para construir a "Paris dos Trópicos" ou a "Miami brasileira", mesmo

⁵³ O primeiro nível dessa questão, a relação homem com o homem, é uma relação de caráter existencial, filosófico e social: como nós nos relacionamos com nossos semelhantes e somos capazes de viver em sociedade. Então é fundamental a compreensão das ações e reações interantrópicas. Esse é o problema fundamental na análise de qualquer quadro ecológico, econômico ou político. Do outro lado existe o problema da natureza, a relação do mundo natural com o mundo natural, a relação das plantas e dos animais com as outras espécies da flora e da fauna. Isso é importante porque os ecossistemas são muito diferenciados e um ecossistema está em íntima conexão com outros ecossistemas: a biosfera, geosfera, ecosfera, enfim, o mundo da natureza é extremamente dinâmico. Finalmente, o relacionamento do homem com a natureza necessita maior atenção porque exatamente aí é onde os problemas se tornam muito complexos e diferenciados no tempo e no espaço. Exatamente porque trazemos à discussão aspectos culturais, valores éticos e sociais gerados pelo homem e pela sociedade. Muitos desses valores entram em confronto e contradição com o mundo da natureza e precisam ser harmonizados com a complexidade da biosfera, ecosfera e todas as relações fisiconaturais.

se esse processo é realizado em detrimento da qualidade de vida. O elo com o passado era de vidro. E se quebrou. (FREIRE, 1987)

O Apagamento tem muito a ver com o exposto pelo professor José Ribamar Bessa Freira. Essas nuances a que se refere, sobre a dizimação de etnias e que são apontadas pelo autor apenas corroboram o extermínio de diversos saberes e culturas em níveis hiperbólicos. Essas questões de apropriação e expropriação, a partir do capitalismo, atravessa os trabalhos abordados na pesquisa, que envolvem os conceitos de território, portabilidade e deslocamento.

O Apagamento trata de questões que extrapolam em muito a visão mais comum da paisagem excêntrica. Mariza Mokarzel – quando se refere ao projeto Amazônia Lugar da Experiência – cita o curador Orlando Maneschy: procura olhar para a Amazônia “na tentativa de entender como sua história e particularidades são acionadas na produção artística, e geram obras que ao partir do local ativam questões que ultrapassam os regionalismos [...]”. (MOKARZEL, 2013, p.37). Até porque o apagamento não trata de regionalismos. Exploração e destruição cabem mais à proposta. Há agora, a inserção do elemento humano em minhas preocupações sendo vetor independente e dependente simultaneamente, da floresta e da relação com essa paisagem.

Vânia Leal Machado no texto Ilha do Combu: entre o rio e a cidade a arte acontece, traz essas relações diversas e olhares singulares, e que mesmo se referindo à Belém do Pará, pode muito bem ser entendido para todas as Amazônias:

O ambiente de contradições cotidianas na Amazônia forma uma rede de pesquisa para os artistas locais, que atravessam no olhar a superação das fronteiras legais. Na urbana Belém amazônica, convivem sedimentações identitárias como índios, ribeirinhos, quilombolas, caboclos e outros grupos sociais. Essas diferenças formam, na dinâmica cotidiana, a convivência com o rio e, ao mesmo tempo, convergem, contraditoriamente, para um ambiente complexo, em que o cotidiano simples se contrapõe, drasticamente, ao cotidiano acelerado construído no Centro da cidade. Esses ambientes demandam relação com desenvolvimento, sustentabilidade, ciclo da madeira, fatores geopolíticos e outras bases de conflito que inscrevem a produção na Amazônia aliada ao valor simbólico do povo florestânico. (MACHADO, 2013. p.103)

Não se trata apenas de representações ou narrativas; mitologia ou exotismo. São as diferentes etnias e as miscigenações que ocorreram. As relações de poder e propriedade, não apenas da terra, mas do homem sobre o homem. É necessário

extrapolar os recursos tradicionais, meios e suportes, para se ter a mínima noção desse apagamento. Beber em fontes mais complexas e profundas. Compreender esses contrastes e a sua influência nesse processo. A exploração dos recursos é o norteador até os dias de hoje, ainda ocorre de modo ilegal e impróprio principalmente devido às dimensões – territorial, de biodiversidade, étnica, cultural. (BECKER, 2011, p. 335) já adverte:

Na Amazônia Legal, a biodiversidade significa fundamento da vida para os grupos indígenas e populações tradicionais que até hoje dela dependem física e culturalmente. Historicamente, a biodiversidade teve e tem valor econômico e geopolítico para o Estado, cuja preocupação central quanto à região desde os tempos coloniais até hoje, foi e é garantir a ocupação do território explorando seus recursos.

Arte e vida se mesclam na Amazônia. Essa interdependência ocorre muitas vezes a partir dos contrastes que a região apresenta. Seja quando se comparam as metrópoles da Amazônia – sobremaneira Manaus e Belém – com a floresta inexplorada. Ou com os modos de vida, indígenas e ribeirinhas, que contrastam com o modo de vida urbano, isso sem contar os ribeirinhos e indígenas que foram atropelados e vivem à margem da urbanidade. Seja na velocidade com que passa o tempo, de modo distinto na cidade e no interior. Ainda nas questões relativas à antropofagia, prática descrita em tantos textos, desde a época colonial no Brasil.

Ou ainda, na percepção que se tem da região, a partir do conhecimento ancestral e científico, e nas crenças tradicionais com base mitológica, que podem muitas vezes ser percebidas ao se comparar as referências científicas e de saber tradicional. Todos esses indicativos remetem ao projeto Conservas e Conservação, ao Portabilidade do meu chão e agora ao Apagamento.

O apagamento é tão presente que a própria origem da cidade de Manaus é algo discutido até hoje. Manaus que em 2021 fez 352 anos de existência. De acordo com (BRAGA,1997) a cidade foi “Fundada em 1669 a partir do forte de São José da Barra do Rio Negro, a sede da Capitania e a sede da Província, estabelecida à margem esquerda do rio Negro, tinha seu nome escrito com a letra O, portanto era grafada Manaos”. Interessante notar que a cidade de Manaus, ou pelo menos o local onde está cidade hoje, já existia muito antes dessa fundação. Aparece na cosmologia Dessana, durante seu mito da criação onde Manaus é a casa de número treze na viagem da barriga da cobra: “Continuando a subir, entraram no rio Amazonas.

Chegaram à 13ª maloca que se chama Diápirōwi'i "Maloca da Cobra". Os velhos dizem que esta maloca se encontra onde está hoje Manaus". (LANA, 1995, p.74)

No Desenho abaixo pode-se ver as malocas que estavam sendo criadas e a posição de Manaus:

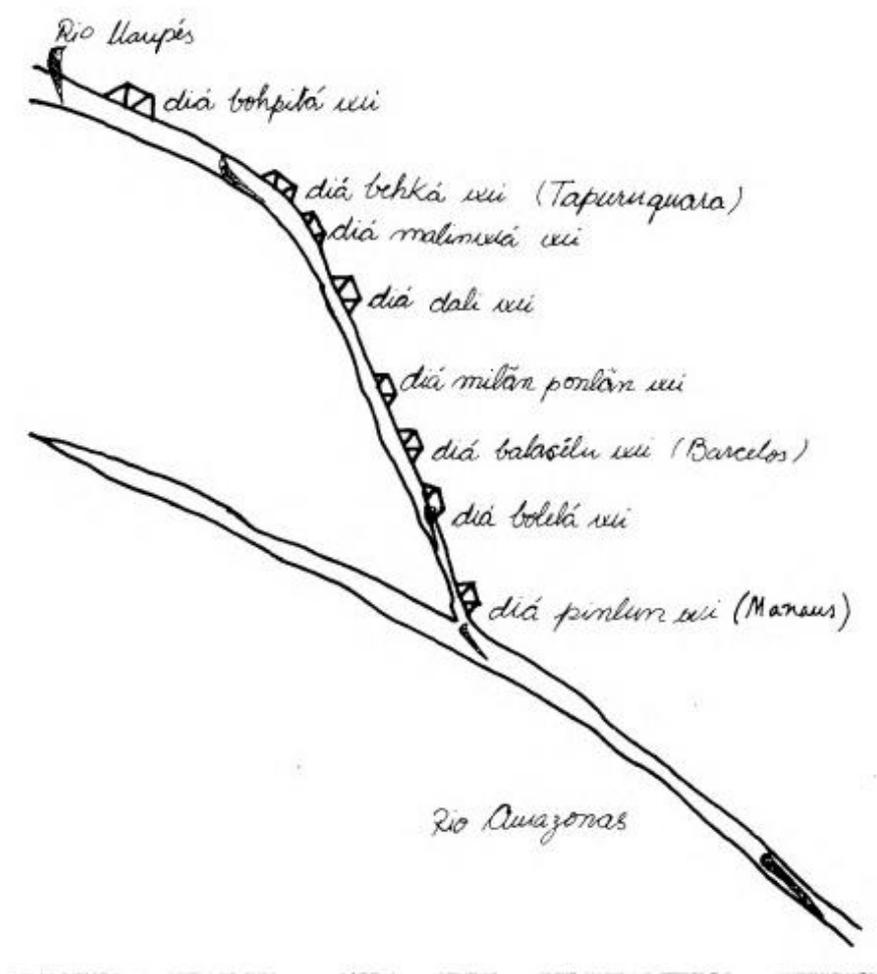


Figura 81 - Manaus Casa 13 do mito da Criação do Mundo dessana. Fonte: (LANA, 1995, p. 75)

O Mais interessante ainda é perceber como há relação entre a Maloca da Cobra, (Manaus), e os contos, mitos e lendas que envolvem monstros e bichos de fundo; cobra grande, o boto, e outras entidades. Essa convivência cotidiana ocorre na Manaus do século XXI. E ainda mais, mitos que são historicamente contemporâneos e onde existe a crença de sua veracidade. Para estabelecer melhor essa relação, cito como exemplo a aparição de um monstro/OVNI, na cidade de Manaus, na década de

80 – o polo Industrial de Manaus estava em pleno vapor – a cidade recebia levas e levas de imigrantes paraenses, maranhenses e de outros lugares do país. A fábrica da moto Honda mais produtiva do mundo era em Manaus, e em meio a isso tudo, nessa metrópole regional aparece o “Chupa-chupa”. Em Manaus a luz vermelha hipnótica até engravidava mulheres. Conforme descrito por (FERNANDES, 2016, p.45) as primeiras aparições começaram em 1977 na ilha de Colares, nordeste do Pará:

No interior da Amazônia brasileira, o ano de 1977 foi marcado pelo sobrenatural: moradores da Ilha de Colares, município do nordeste do Pará, relatavam que luzes misteriosas vindas do céu estavam atacando pessoas, provocando queimaduras, palidez e paralisia, fenômeno que ficou conhecido como Chupa-Chupa. Diante dos acontecimentos, a Força Aérea Brasileira (FAB) realizou a Operação Prato para investigar os supostos ataques de extraterrestres na região.

Ciência, mitologia, religião, ufologia. A dicotomia permanece na Amazônia. Não existem explicações únicas. Vale ressaltar, que não há como se esquivar do impacto de habitar uma cidade como Manaus. Cidade de mais de 2 milhões de habitantes, de crescimento desordenado e que apresenta todas os problemas e idiosincrasias de qualquer cidade deste porte. Daí surge esse processo/programa de pensar continuamente a cidade, a Amazônia:

Pensar em criação como processo, já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. A continuidade nos leva ainda a observar que nunca se sabe com precisão onde o processo se inicia e finda. É sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final. (SALLES, 2008, p. 57)

Essas influências e transições; o aumento de escala; Manaus na década de 70 possuía aproximadamente 300 mil habitantes, no século XXI mais de 2 milhões de habitantes, (muitos migrantes, nacionais e internacionais). Esse fenômeno de crescimento, também contribui para que ocorram muitos apagamentos. A expansão da cidade, encontra o tempo inteiro cemitérios indígenas. Aliás, Manaus foi fundada em cima de cemitério indígena. A busca para compreender todos esses processos influencia meu programa artístico:

Esse percurso contínuo em permanente mobilidade nos leva ao conceito de inacabamento, que sustenta nossa reflexão. O caráter non finito de certas obras de arte, que pode ser parte integrante do efeito imaginário deliberadamente concebido e realizado pelo artista. (estética do não acabamento) Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. (SALLES, 2008, p. 13)

Do isolamento à Manaus conectada, midiática. Faz pensar em futuro, futuro da Amazônia. O que nos espera e como essas representações da minha escrita pictórica, fazem alusões que hoje parecem ficção, mas bem podem se confirmar futuramente:

O fenômeno midiático perpetrado pelo o universo ficcional de “Guerra nas Estrelas” e o surgimento de narrativas em formatos diversos abarcando aspectos múltiplos da cosmogonia da saga pode ser caracterizado como um bom exemplo de narrativa transmídia, outro exemplo notório é a franquia Matrix (1999). (FRANCO,2010, p.107)

Podemos relacionar a cosmogonia Star Wars, com as explicações milenares, mitológicas e atuais, porque se trata da criação do mundo, da conservação do mundo e da existência pacífica entre os seres de diversas espécies e etnias. Remete a povos ainda vivos na Amazônia. Essa realidade e as mudanças despertam as questões da origem, do urbano e ancestral; da pluralidade cultural; da territorialidade e fronteiras; da riqueza e a cobiça internacional; da venda da Amazônia e da crítica sobre esses fatos e suas consequências. São as relações e questões críticas da Amazônia e mundo:

no entanto, no mundo contemporâneo, as relações dos indivíduos como ambiente são muito mais complexas. a ordem política, assim como as identidades ligadas aos territórios e aos aspectos culturais, é constantemente questionada pela globalização. a desterritorialização se impôs enquanto realidade em um cotidiano marcado pela intervenção dos meios de comunicação, das mídias institucionalizadas, do consumo, cuja mais visível consequência é a uniformização dos comportamentos. (REY, 2010, p.110)

Tanto no Apagamento, como em Portabilidade do meu chão e no Conservas e conservação são observados esses questionamentos e os mesmos interesses fundamentais:

Navegue por uma paisagem fronteiriça, as selvas vivas da Amazônia ocidental. Localizada entre as planícies da Amazônia e a Cordilheira dos Andes, essa área fronteira constitui uma das regiões com maior biodiversidade do planeta e desempenha uma função vital na regulação do clima global. É também uma área de grande diversidade etnocultural, que abriga inúmeras nações indígenas. Sob este vasto território existem enormes depósitos de petróleo, gás e minerais, a maioria dos quais não foram explorados até hoje. (Biemann e Tavares, 2014: 8, Apud ROSAURO 2018, p. 41).

Entretanto, essa relação modernização-exploração-ocupação x ancestralidade nunca desaparece, daí a escolha das matérias formadoras da Amazônia: o peixe, a terra e a borracha, para refletir o deslocamento, o território, a portabilidade. A relação entre Amazônia e mundo. É uma tentativa de negar esse apagamento e tentar conhecer mais da Amazônia.

3.2 Apagamento

Oitenta centímetros não são um metro⁵⁴. Qual é a régua mais correta para medir distâncias? Uma légua, uma braça, uma milha, Quantos pés e quantos palmos. Quando se trata de distâncias colossais, continentais, ancestrais, uma régua torta ou um metro disforme pode ser a melhor solução? Que bússola e essa? Uma régua orgânica ou realizada pelo acaso, como fez Duchamp⁵⁵ em 3 Stoppages-étalon. Duchamp⁵⁶ mostra isso como uma relação de um metro preservado e também ao mesmo tempo o acaso preservado. Esse caminho tortuoso da arte e de

⁵⁴ A geometria, como medida, tem uma validação relativa, mas é relativa a uma unidade de medida vazia de qualquer natureza legitimadora, limitando-se a encontrar a legitimação do uso, como algo que realmente não existe, mas que serve para construir coisas. No sentido utilitarista da geometria, não é preciso saber o que, de facto, será um metro, desde que consigamos determinar quantos metros medirá determinada coisa. CARVALHO, 1999. p.98.

⁵⁵ Na cronologia da obra de Marcel Duchamp, 3 Stoppages-étalon marca a passagem entre a pintura e o readymade, uma libertação radical dos padrões, tanto materiais quanto conceituais, da arte de seu tempo. Durante uma conferência em 1964, ele explicou sobre o padrão 3 Stoppages: "Esta experiência foi realizada em 1913 para aprisionar e preservar as formas obtidas por acaso, por meu acaso". Com efeito, o artista deixou cair sobre painéis pintados de azul da Prússia, de uma altura de um metro, três fios de um metro cada. Em seguida, três réguas de madeira foram feitas a partir do padrão formado por esses fios, que Duchamp usava como "molde para o acaso".

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crb5LdB>

⁵⁶ Ao destruir a constância da unidade de medida e, ao mesmo tempo, colocando-se na possibilidade de continuar a considerar unidade de medida qualquer das extensões dos metros diminuídos obtidos, Duchamp possibilita a dedução de que, de facto a dimensão não existe e, quando muito, à imagem da relação possível com quaisquer unidades de medida convencionadas, só poderemos conceber a proporcionalidade. A forma como Duchamp destrói simbolicamente a racionalidade da unidade de medida é assustadoramente simples e fácil, assustadoramente para quem considerar a racionalidade como a fundação do próprio indivíduo enquanto Homem. (CARVALHO, 1999. p.100)

descobrimto, como a própria formação da floresta. Como a densidade latifoliada amazônica.

Caminho orgânico. Pegada ancestral⁵⁷. Que instrumento, ação, utensílio pode ser mais eficiente para amplificar o apagamento de tantos que estão agora fazendo parte da biomassa amazônica. Reviver quem sabe o látex. A glória do látex⁵⁸. O contraponto dos salões pseudo-parisienses em Manaus. Arremedo europeu com seus rococós e charutos acesos em notas de dólar. Vamos lavar o linho branco na Europa! Belle époque.

Quantos histórias, quantos nomes, quanto esforço, suor, lágrimas e em meio à exploração-escravidão, misérias, às vezes um sorriso. Mas rir de quê? No estirão desse mundo inacessível, impenetrável, inalcançável. Onde a sabedoria do mateiro vale mais. Uma poronga na cabeça, uma faca de corte e as tigelinhas. Na madrugada inicia a caminhada, caminhada torta, torta caminhada. Não existem linhas retas. Que pedaço de chão imenso e nada de chão é dele. Apenas a légua tirana⁵⁹. Muitas léguas tiranas. Muitas árvores. Muito tudo, Amazônia hiperbólica⁶⁰. Amazônia radical⁶¹.

⁵⁷ Os povos indígenas TUKANO ORIENTAIS, entre os quais aqueles que habitam a bacia do rio Tiquié, têm uma relação muito especial com os peixes. Não tanto por constituir o principal item de sua dieta, depois da mandioca, mas por seu significado cosmológico. Como veremos, a humanidade era Gente-Peixe (Wai Masa). A Gente-Peixe ainda existe, mas uma parte se transformou, tornando-se a humanidade atual. Aqueles que não se transformaram, permaneceram na camada das águas, iniciando uma relação de hostilidade com a humanidade. (CABALZAR, 2005, p. 51.)

⁵⁸ A partir do final do século XVIII, a borracha tornou-se gradativamente um produto essencial para a expansão da produção industrial, com as primeiras fábricas se instalando nos arredores de Paris (1803), em Viena (1811) e na Inglaterra (1820).

⁵⁹ Légua Tirana. Luiz Gonzaga. Oh, que estrada mais comprida / Oh, que légua tão tirana / Ai, se eu tivesse asa / Inda hoje eu via Ana / Quando o sol tostou as foia / E bebeu o riachão / Fui intê o Juazeiro / Pra fazer minha oração / Tô voltando estrupiado / Mas alegre o coração / Padim Ciço ouviu minha prece / Fez chover no meu sertão / Vareei mais de vinte serras / De alpercata e pé no chão / Mesmo assim, como inda farta / Pra chegar no meu rincão / Trago um terço pra Das Dores / Pra Reimundo um violão / E pra ela, e pra ela / Trago eu e o coração.

⁶⁰ Só para relembrar: maior bacia hidrográfica do planeta com 6,3 milhões de km². Águas brancas, translúcidas, turvas e negras, viveiro de três mil espécies de peixes, 85% das espécies da América do Sul. Numa só planta os cientistas contaram oitenta espécies de formigas. Torrentes de água doce; 20% de toda a água doce contida no planeta. Apesar dessa estatística, a imagem de “outro planeta” perdura e arregimenta sentidos de estranheza, contrariedade, alguns antigos, desbotados e ainda em voga, desde as incursões do europeu colonizador. Amazônia, terra do sem fim e do sem termo. Bojo de fatura e esquisitices. (TUPIASSÚ, 2005, p. 299.)

⁶¹ A Amazônia ainda é um mistério. O inferno verde vem suscitando as mais variadas fantasias desde o início de seu desbravamento, a partir do encontro de Francisco de Orellana com as guerreiras indígenas icamiabas, em um fluxo contínuo engendrado por seus diversos ciclos migratórios. Inúmeros e inconstantes processos de integração aconteceram sobre a região de dimensões espetaculares e isolada dentro de si mesma e do país, a despeito da busca de conexão rodoviária que se estabeleceu a partir da segunda metade do século passado. (MANESCHY, 2010, p.11.)

Percebe-se muito radicalmente que o amazônida, o artista amazônida não deve fazer concessões. Na Amazônia não há como tergiversar. O artista precisa agir tal qual um Rey. Sensível e muitas vezes déspota e intransigente. Intuitivo. Ouvir a experiência. Ouvir o outro. Ouvir.

O fazer diário que traz uma observação de sintonia fina, de nuances e que pode modificar o gesto, potencializar o veículo e a ação que se pretende. Aprender com o erro, saber das possibilidades que estão ali, mas às vezes camufladas não surgem. Que binóculo é esse para descobrir o que não existe? Trazer algo novo para o mundo concreto. Nada de margear sub-repticiamente.

A Amazônia é assim. Amazônia é. Amazônia não é. A Amazônia não é minha!⁶² A Amazônia espanta as pessoas. Não é apenas algo que se veja, mas precisa sentir. A presença que acompanha a andança dentro da mata. Os barulhos e o silêncio, os cheiros, a variedade de tudo.

Tudo que ainda tem para se desvendar. Mas aqueles que passaram aqui, que estão enterrados aqui. Que fazem parte hoje desse chão, invisíveis, apagados, riscados da memória. Deram suas vidas e não receberam nada em troca. Uma sobrevivência. Uma sofrida subsistência. São sete palmos abaixo da terra? A cova rasa que some em meio as tempestades, a lixiviação. O apagamento da memória. A força da natureza apaga, destrói ou transmuta; reinicia um ciclo biológico sem fim, sem começo, a vida retoma a partir de alguns perecimentos. Ou muitos perecimentos, milhares de perecimentos, são apenas medidas. O que pode ter num metro quadrado da Amazônia. E se por acaso houvesse possibilidade de prospectar profundamente esse metro quadrado de chão. Profundamente.

Que camadas e que vestígios existem nessas camadas. Até que profundidade pode-se encontrar vestígios? Essa sobreposição contínua de elementos de carbono, diversos, orgânicos, animais, vegetais é o chão da Amazônia? Devolver o látex à terra pode apagar o apagamento? Quanto vale um brabo⁶³ em látex? Que régua usamos para medir isso? Pode-se medir isso? Pode-se transportar? Guardar em caixas essa

⁶² (QUEIRÓZ, 2013, p. 183.) In Amazônia Lugar da Experiência.

⁶³ O nordestino que vinha para Amazônia sem conhecer a lida com a seringa era chamado de “brabo”, em oposição ao “manso” ou seringueiro adaptado à vida na selva. Já aquele nordestino que conseguia fazer algum saldo e retornar para a sua terra de origem era alcunhado de “paroara”. (BENCHIMOL, 1992, p. 38.)

memória? Que perfuratriz precisa existir para chegar próximo do desconhecido? Revolver o solo e buscar a matéria. Terra preta de índio.

Conservar o solo e conservar a memória. Conservar a floresta, a mata. Tudo e nada. Radicalizar e preservar. Não conservar significa apagar. Invisibilizar.

Que régua pode apagar o apagamento? Que medida precisa pode salientar a imprecisão da insensatez destruidora, sagaz, desumana. A Amazônia não é nossa. Nós somos a Amazônia. Somos esse ar, essas águas e esse chão. Não conservar essa memória e esse chão é uma fagocitose. É o próprio apagamento.

Apagamento é a princípio uma ação e instalação. Enterrar um metro quadrado de borracha no cemitério dos seringueiros do Seringal Vila Paraíso. A terra retirada deverá formar um outro metro quadrado de terra, do cemitério que deverá ser conservada em resina e depositada em uma caixa de 1mx1mx15cm para poder ser portátil e transportada e exposta junto a fotos históricas de seringueiros durante a extração do látex à época da Belle époque



Figura 82 - Cemitério de onde foi extraída a terra e onde será enterrado o metro quadrado de borracha. Foto Giselle Riker

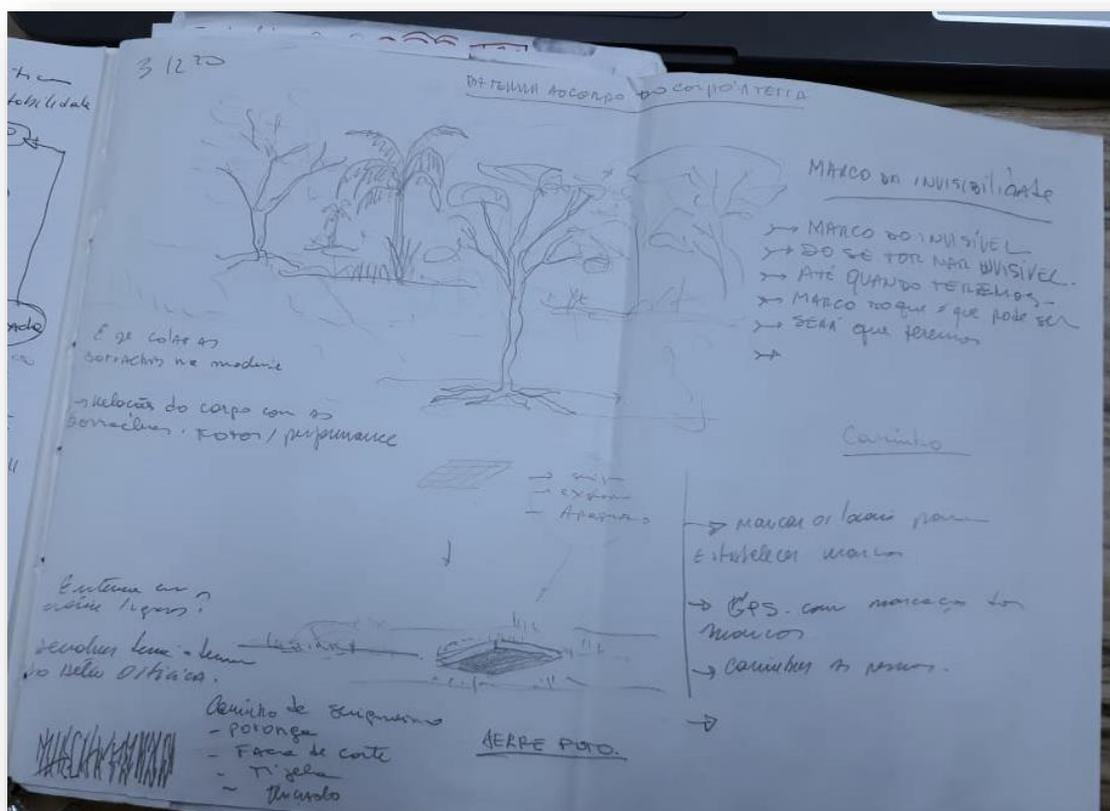


Figura 83 - documento de trabalho que sintetiza a ação apagamento, 2021. Foto Giselle Riker

Conforme a figura do documento de trabalho onde se descreve a ação, a ideia consistiu em realizar visita ao cemitério dos seringueiros, foram tiradas fotos do ambiente, das seringueiras marcadas pela extração da borracha; marcou-se o local a ser realizada a extração e foi georreferenciado. No local de onde foi retirada a terra do cemitério, deve se colocar o metro quadrado de borrachas, fotografar elas antes de enterrá-las, depois cobrir com terra. A terra extraída junto às fotos do local, do enterro, e as fotos históricas dos seringueiros formam uma instalação, que pode ter vários desdobramentos. A fase final é a partir de um molde de 1mx1m deitar a resina e esperar secar para poder extrair a terra. Após a fase de extração, coloca-se a terra na caixa.

No dia 15 de outubro sai de barco da Marina do Davi aqui em Manaus, acompanhado da artista Gisele Riker e do Gerente do Museu do Seringal Vila Paraíso Sr. Júlio Franco.

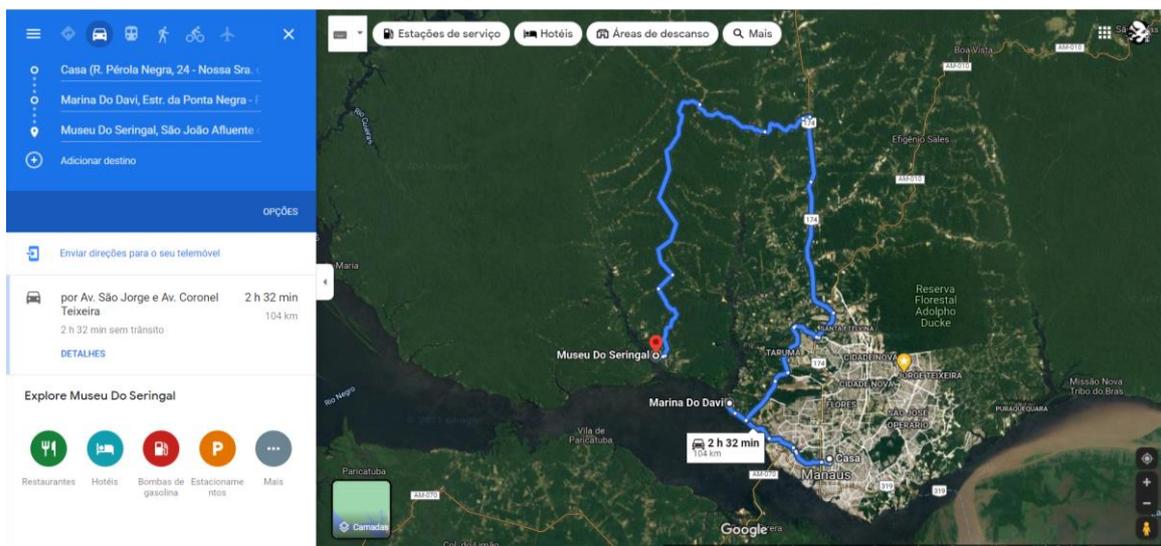


Figura 84 - Rota realizada para o projeto apagamento, 2021

Na chegada ao Museu fomos diretamente para a área onde fica o Cemitério dos Seringueiros. Após uma prospecção rápida acerca do local começamos a ação: Primeiro marcamos os túmulos com 8 borrachas formando um retângulo de 10cm x 28cm formado pelas mesmas borrachas que seriam enterradas posteriormente. Após os primeiros registros, fiz uma segunda tentativa de marcação, agora com 12 borrachas e com marcos de tamanho de 15cm x 28cm. Penso que a visibilidade dos marcos ficou melhor.



Figura 85 - Colocação dos primeiros marcos do apagamento, 2021 Foto Giselle Riker



Figura 86 - marcos do apagamento, ação de colocar marcos de borracha aos pés das cruzes de seringueiros no cemitério do seringal Vila Paraíso, 2021 Foto Giselle Riker

Após o registro dos marcos nos túmulos, aos pés da maior cruz do cemitério, começamos a escavar o metro quadrado de terra onde o marco das borrachas seria enterrado.



Figura 87 - Sr. Jaime, seringueiro e soldado da borracha cavando um metro quadrado da Amazônia, 2021. Foto Giselle Riker



Figura 88 - um metro quadrado da Amazônia escavado no cemitério do Seringal Vila Paraíso, 2021. Foto Giselle Riker

Após a cova pronta, comecei a organizar as borrachas. Nessa hora percebi um erro de cálculo em relação à quantidade de borrachas e o tamanho que gostaria do marco no chão, que deveria ser de 1 metro quadrado. Tive que tomar uma decisão e a decisão foi de organizar de modo mais interessante as borrachas para que houvesse possibilidade de se formar um marco maior. O tamanho do marco ficou em 49 cm x 45 cm. Achei que o efeito visual alcançado foi interessante e registrei, continuei como pensava anteriormente. Uma dúvida na cabeça, como fazer com esse novo tamanho, uma vez que a caixa que espera a terra para ser conservada tem 1 metro quadrado. Decidi refazer em outro momento essa marcação/exumação das borrachas para poder realizar efetivamente a minha proposição.



Figura 89 - colocação do metro quadrado de borrachas no local onde foi retirado o metro quadrado da Amazônia, 2021. Foto Giselle Riker



Figura 90 - borrachas posicionadas para serem enterradas, 2021. Foto Giselle Riker

Após os registros começamos a proceder o enterro das borrachas, fazendo agora o apagamento do apagamento, ou o apagamento do resultado final da vida daqueles trabalhadores ali enterrados. Nesse momento pensei muitas possibilidades poéticas que me vieram a mente a partir da leitura de livros como Galvez o Imperador

do Acre⁶⁴, a Invenção da Amazônia⁶⁵, a Expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo⁶⁶, entre outros.



Figura 91 - enterro do metro quadrado de borrachas, 2021

⁶⁴ Operação semelhante faz Márcio Souza em Galvez imperador do Acre. Também por meio da técnica da apropriação, o autor amazonense dessacraliza um texto histórico com o propósito de desconstruir o discurso que a historiografia construiu acerca de um determinado episódio da história da Amazônia, para, a partir daí, abordar a própria formação histórica dessa região e a maneira como dialoga com a contemporaneidade. O texto histórico ao qual nos referimos é Formação Histórica do Acre, de Leandro Tocantins, publicado pela primeira vez em 1961 e, mais especificamente, o capítulo “A República da Estrela Solitária”, que versa justamente sobre o personagem Luiz Galvez Rodrigues de Arias e a Revolução do Acre. Os fatos, intrigas, personagens e datas dos quais Márcio Souza se utilizou para compor sua matéria ficcional foram em grande parte “recortados” do texto de Leandro Tocantins, no entanto, apresentando inversões irônicas e dessacralizadoras, caracterizando o diálogo paródico entre os textos, sobremaneira uma paródia identificada como apropriação. (SANTOS, 2019, p. 41-42)

⁶⁵ A professora Neide Gondim nos convence em seu livro de que a Amazônia foi uma invenção. Não foi descoberta, esse termo só foi intitulado com a chegada dos portugueses. A invenção da Amazônia se realizou a partir dos relatos de viagens escritos pelos viajantes, a obra traz um painel dos primeiros viajantes cronistas e ficcionistas, que escreveram sobre a região.

⁶⁶ A Expressão Amazonense do Colonialismo ao Neocolonialismo”, escrito por Márcio Souza. O livro publicado em 1977, durante a ditadura militar. O autor escreve: “A Amazônia Índia é um anátema: um purgatório onde culturas inteiras se esfacelam no silêncio e no esquecimento. E quando esta entidade heroica e sofredora deixar de existir, será necessário encontrar outro nome para o vale: já não teremos mais Amazônia”. Trata de muitas visões da colonização a partir, principalmente de relatos dos vencidos.



Figura 92- enterro do metro quadrado de borrachas, 2021



Figura 93- Finalização da ação de enterro do metro quadrado de borrachas, 2021

A sequência lógica após finalizarmos essa etapa do procedimento era o de deitar a resina acrílica sobre a terra que estava demarcada naquele metro quadrado.

Contudo pensei de fazer novas possibilidades. Que tem a ver com o transporte da terra ainda, mas agora com a realização da conservação da terra extraída em resina em outro momento. Esta etapa ainda foi realizada por conta de dúvidas acerca dessa nova abordagem, assim como pela falta do material da resina que ainda não pôde ter sido comprado pelo artista.

A ideia é a de se deitar a terra extraída diretamente na caixa que portará a referida terra e apenas depois disso resinar esse metro quadrado. Há a necessidade de retorno ao local para repetição do processo. Dessa vez com a quantidade correta de borrachas, com a resina, a caixa para o transporte de modo a realizar a extração apropriadamente.

3.3 Apagamento: projeto e exposição virtual

Após a extração da terra no cemitério dos seringueiros⁶⁷, fiquei muito mexido emocionalmente e curioso ao mesmo tempo. Queria saber daqueles restos mortais que um dia desbravaram as florestas, que se dedicaram, e que pereceram, sumiram, desapareceram. Tratei de pesquisar em duas bibliotecas importantes de Manaus, rastros desses homens. Ao mesmo tempo elaborei o desenho abaixo como se fosse uma capela para homenagear a esses trabalhadores que se mesclaram/fundiram à terra amazônica.

⁶⁷ O seringueiro é o indivíduo que organiza e executa a atividade de extração de látex da árvore de seringueira (*hevea brasilienses*) e realiza sua transformação em borracha natural.

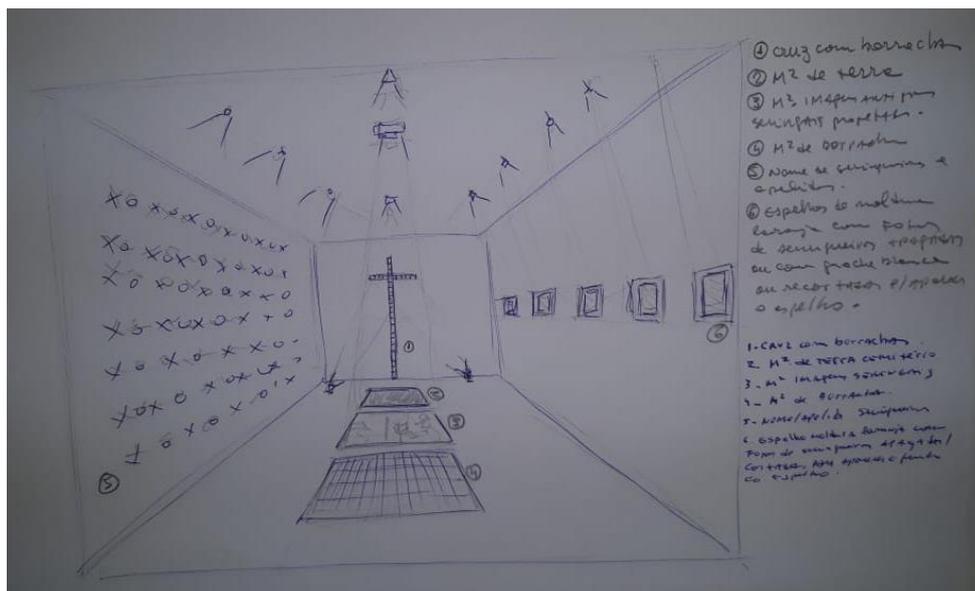


Figura 94- Documento de trabalho da exposição apagamento, 2022

Esse documento de trabalho descreve em detalhes como expor e homenagear ao mesmo tempo essas novas descobertas. Como de algum modo adicionar essa variável tão importante para a compreensão da Amazônia. O homem.

Ao lembrar dos relatos de diversos cronistas a respeito da vida no seringal⁶⁸, me veio logo à mente o rol de produtos que eram aviados aos seringueiros para que eles pudessem ter o mínimo para sua sobrevivência. Da mesma maneira que esse sistema proporcionava a escravidão dos seringueiros. Obrigados a comprar víveres dos seringalistas.

Nos relatos oficiais⁶⁹ as condições descritas para a vida no seringal parecem ficção. Não há miséria, pobreza e exploração. As condições de trabalho sempre são favoráveis e dignas. Contudo, existem relatos de vida tão sofrida e dura, que os seringueiros definham rapidamente. E em alguns seringais, inclusive havia a proibição de espelhos. Uma maneira de não permitir a auto visualização do perecimento em vida.

Foi com base nesses relatos, nas matérias e materiais coletados que pensei a exposição apagamento. Na parede ao fundo da exposição uma grande cruz de borrachas; à esquerda uma parede com os nomes e apelidos de diversos seringueiros, nomes encontrados nas crônicas, contos e relatos; na parede oposta à

⁶⁸ Relato encontrados no livro O seringal e o seringueiro do ex-governador do estado do Amazonas, Arthur Reis, por exemplo, são muito impactantes.

⁶⁹ No livro a Borracha da Amazônia, do General Lobato Filho, de 1951, as condições descritas nos seringais são as melhores. Praticamente não há dificuldade na extração da seringa e o tratamento dos trabalhadores é bastante humanizado.

essa dos nomes uma fila de espelhos populares, de moldura laranja, 10x15cm. No lugar do espelho fotos históricas de seringueiros. Em cada foto há um apagamento feito com corretivo, (errorex). A face dos seringueiros é apagada deliberadamente.



Figura 95- Espelho do seringueiro 4, 2022



Figura 96- Espelho do seringueiro 9, 2022



Figura 97- Espelho do seringueiro 6, 2022

No chão, no centro da exposição: 3 metros quadrados. Um metro quadrado de borrachas; um metro quadrado da Amazônia, da terra extraída no cemitério dos seringueiros; e por fim, um metro quadrado realizado a partir da projeção das fotos dos seringueiros, em looping. Agora sem o apagamento. As fotos originais.

A seguir temos imagens dos documentos de trabalho realizados para a exposição virtual em 3D. Assim como o link <https://roundme.com/tour/907162/view/2850414/> para o acesso da exposição em 360 graus, e outro link com as fotos em looping

https://drive.google.com/drive/folders/1_w70x1EmvfEnUWBTxQp8kN0rQvS8SRzw?u
[sp=sharing](#) .



Figura 98- documento de trabalho Exposição Apagamento, 2022



Figura 99- documento de trabalho *Exposição Apagamento*, 2022



Figura 100 – *Parede dos nomes esquecidos*, 2022



7

Figura 101- reflexos do apagamento, 2022



Figura 102 – A capela, 2022

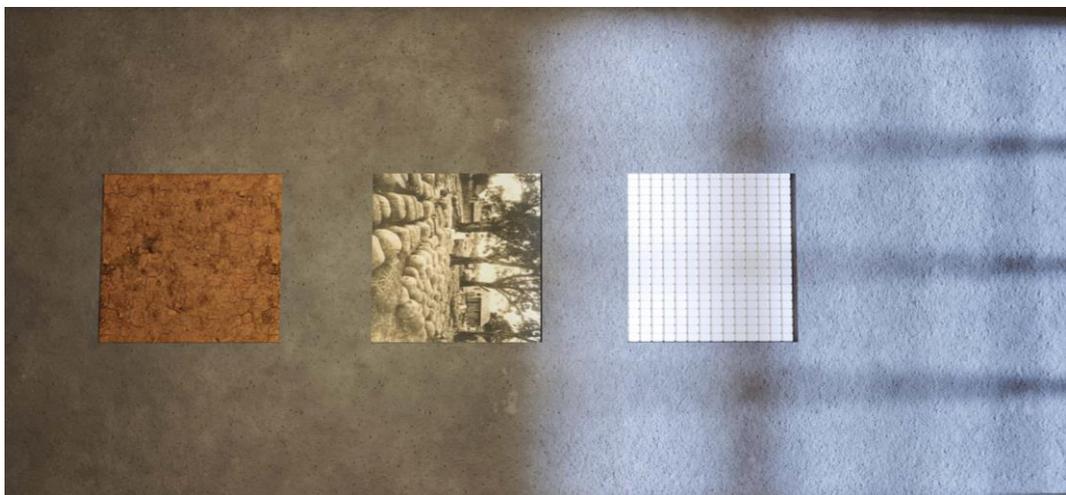


Figura 103- 3 metros quadrados da Amazônia, 2022



Figura 104- Crucifixo de borrachas, 2022

CONCLUSÃO INCONCLUSIVA

Ao iniciar o curso de Mestrado de Poéticas Visuais da UFRGS a partir do MINTER com a UFAM uma certeza estava dentro de mim: iria aproveitar ao máximo o curso, dar meu melhor e a partir dessa experiência, da troca com alunos e principalmente com nossos professores, ampliar minhas perspectivas relativas à arte, ao meu processo artístico, ao meu lugar de fala.

A certeza de saber que estou com um pensamento mais denso, mais profundo. O olhar que possuo em minha busca pessoal, sobre meu lugar e todas as referências que me cercam, está muito mais potente e me permite afirmar que esse curso é um grande primeiro passo. Já afirmava antes que a fase da minha vida se chama: “a maturidade da imaturidade”. Após os 50 anos, a gana e a sede de conhecer, viver e produzir nunca foi tanta! E o maior sentimento que tenho no momento é de gratidão.

A pesquisa iniciou com minha experiência relativa à Amazônia e ao ser amazônida. Primeiro, tratei de tentar abranger uma boa quantidade de informações, dados e relatos sobre a região, com interesse principal de ampliar a maneira como somos percebidos e como realmente somos. Convém ressaltar que não há de minha parte, nenhuma pretensão de esgotar esse olhar. Durante o processo, tentei mostrar o quanto é complexa, holística e variada a região. A Amazônia e as Amazônias. O próprio conceito de Amazônia, construído ao longo do tempo e com base em referências e relatos diversos. Muitas vezes superficiais, outras vezes hiperfantasiosos.

No desenvolvimento da minha poética procurei apresentar as referências e dicotomias que me tocam diariamente. Os contrastes que impactam a vida de todos que habitam a Amazônia. Por óbvio, Manaus é o ponto focal, uma vez que é a partir do meu crescimento na capital do Amazonas – essa cidade-estado – que pude acessar e perceber durante esses anos de vida.

O primeiro capítulo procura mostrar a relação entre conservação e ao ato de conservar. A relação entre o processo criativo a partir da apropriação de algumas matérias e materiais exclusivamente amazônicos. O peixe é escolhido como elemento principal nesse processo. A apropriação primeiro do peixe com elemento de base, suporte ou mesmo de visualidade orgânica, e que extrapola a mera representação da natureza exuberante. Paisagem exótica muitas vezes já realizada e às vezes

cansativa. A atitude prática de realizar conservas de peixe para alimentação foi o ponto de partida para as reflexões posteriores. Tomar o peixe/matéria como núcleo, tanto in natura, como processado em piracuí, sempre fez o maior sentido para mim. Habitante da região, nascido e criado em Manaus. No momento que escrevo o texto, mais uma vez, o estado passa por mudanças profundas em sua geografia, uma seca violenta está tornando nossas estradas/rios inavegáveis e algumas comunidades e municípios estão com problemas sérios para a sobrevivência. Simplesmente a distância que há entre onde os barcos aportam e as cidades é enorme com a vazante. E esse ciclo de águas é constante, embora, nos últimos anos tenham ficado mais contundentes tanto as cheias, quanto às secas.

Do mesmo modo que o peixe, a terra, a portabilidade e o território são parte dessa equação. Embasam meu fazer e meu pensamento acerca de todas essas problemáticas.

No capítulo 2, apresento o projeto Terra que anda. Começo o processo de conservação da própria terra, do próprio chão. Afetivo, ancestral, familiar. A possibilidade de georreferenciar e acompanhar o deslocamento das amostras de terra, até parece acabar com o isolamento que sempre senti. O fato de poder extrair a terra e de algum modo trasladá-la por vários locais, itinerando muitas vezes e junto apresentando a crítica de que a Amazônia já está sendo vendida, é um dos motes principais. Ainda mostro os desdobramentos que o terra que anda trouxe. O Vendo um metro quadrado da Amazônia discute essas questões de território, de cultura, de trocas internacionais. De contrastes.

No capítulo final do texto apresento uma nova série, inédita e produzida durante o curso. E uma nova equação parece aparecer com mais força: o homem. A partir da matéria da borracha que é importantíssima para o desenvolvimento da região e da cidade de Manaus. Assim como de sua existência e utilização por povos originários. Me aproprio da borracha e trato de estabelecer relação entre as questões relativas à terra e território; à própria ocupação da Amazônia. Reflexões acerca da grandiosidade da floresta, que contrasta com a pequenez da ocupação humana, tentando explorar, muitas vezes de modo vil não apenas a região. Mas talvez a principal exploração que é do homem pelo homem. E nesse sentido, diálogo com o apagamento da memória e dos que aqui pisaram, passaram, trabalharam. Muitos que hoje se fundiram ao solo amazônico. Incógnitos. Esquecidos.

A exposição virtual que surge dessa inquietação é apresentada em links durante o texto. A tentativa de se ampliar a possibilidade de experiência da ideia surgida, utiliza da mesma tecnologia que possibilitou a nós, tão distantes realizarmos o curso. A principal certeza desse momento é que abri uma caixa com muitas e vastas possibilidades. Uma caixa interna e de referências externas. Finalizo o curso muito mexido emocionalmente, mais reflexivo, mais conhecedor de mim e do meu próprio chão. Vejo o prenúncio de novas possibilidades na gente-peixe do rio Tiquié, assim como na apropriação da borracha como novo meio. São muitas as possibilidades nessa Amazônia que é o meu mundo.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. **Local/global arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed. 2005.

ANJOS, Moacir dos. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. Revista ARS, ano 10. Número 20. 2012.

BARBOSA, Iracema. **Transgressão e tempo. Entrevista com Nelson Felix**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 7, ano 4, julho de 2014.

BÉNICHOU, Anne. **Esses documentos que são também obras...** Tradução Flávio Gonçalves. In Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro de 2013.

BENCHIMOL, Samuel. **1923 Amazônia**: planetarização e moratória ecológica. Manaus, ISEA, 1989. p.

BENCHIMOL, Samuel. **Romanceiro da Batalha da Borracha**. Manaus: Imprensa Oficial. 1992.

BECKER, Bertha K. **Geopolítica da Amazônia**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 19, n. 53, p. 3-3, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10043>. Acesso em: 14 jan. 2021.

BECKER, Bertha. **Biodiversidade e Desenvolvimento da Amazônia Legal**: desafios e opções estratégicas. Ateliê Geográfico Goiânia-GO v. 5, n. 2 agos/2011 p.324-338

BECKER, B. K. **Geopolítica da Amazônia**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 19, n. 53, p. 71-86, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10047>. Acesso em: 8 jul. 2021.

BORGES, Fábio. **A Amazônia no imaginário ocidental**: do mito do eldorado aos conflitos atuais.

BOTELHO, João F. **A primeira célula do primeiro animal**. Darwinianas. Publicado em julho 9, 2019. <https://darwinianas.com/2019/07/09/a-primeira-celula-do-primeiro-animal/> Acesso em 27 de out 2020.

BRAGA, Robério. **Manaus 1870**. Fundação Lourenço Braga,/Grafima, Manaus, 1997

CABALZAR, Aloísio. **Peixe e Gente no Alto Rio Tiquié**: conhecimentos tukano e tuyuka, ictiologia, etnologia / [organizador Aloísio Cabalzar; pesquisa ictiológica Flávio C. T. Lima ; ilustrações Mauro C. Lopes]. -- São Paulo : Instituto Socioambiental, 2005. Vários autores. Vários colaboradores. Bibliografia

COSTA, G.V. **Espaços em trânsito**: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense. Belém: IAP, 2014, 262p.

COSTA, G. V. **Estética assombrada**: um olhar sobre a produção artística contemporânea na Amazônia brasileira. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 117–130, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15657>. Acesso em: 3 jan. 2022.

COSTA, Lucas. **Conversa Com Nelson Félix**. REVISTA ARS ano 12, n. 24

CORREIA DE CARVALHO, António José Olaio. **O campo da arte segundo Marcel Duchamp**. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade De Coimbra Coimbra, 1999.

COSTA, S. V. da; LOBO, N. J. F. **Cinema no Amazonas**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 19, n. 53, p. 295-298, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10060>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CUNHA, M. C. da. **Imagens de índios do Brasil**: o século XVI. Estudos Avançados, [S. l.], v. 4, n. 10, p. 91-110, 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8582>. Acesso em: 8 jul. 2021.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras. 27;l ed. cores, números) / Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.]. - 27ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COUTINHO, Cristóvão. **Extremos**: relações de representações – indicativos a uma curadoria. Manaus: EDUA, 2009.

CUNHA, Euclides da, 1866-1909. **Um paraíso perdido**: reunião de ensaios amazônicos / Euclides da Cunha; seleção e coordenação de Hildon Rocha. -- Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. 393 p. -- (Coleção Brasil 500 anos)

FERNANDES, Phillippe Sendas de Paula e BARBOSA, Marialva. **História oral e memória na Amazônia**: o fenômeno Chupa-Chupa. Revista Mídia e Cotidiano Artigo Seção Temática Número 8. Março 2016.

FERVENZA, H. **Formas de apresentação: exposições, montagens e lugares impossíveis**. MODOS. Revista de História da arte. Campinas, v.2, n.1, p.204-219, jan 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/968>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1>.

FERVENZA, H. **Pontos derivantes**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 7, n. 13, 2012.

FERVENZA, H. **Formas da apresentação: caturritas, linguagens, deslocamentos e uma grande distância tão próxima**. P.24-46. In Rotas Rutas [recurso eletrônico] / Cláudia Zanatta e Rosa Blanca (orgs.). – Santa Maria, RS : Ed. PPGART, 2020. 1 e-book : il.

FILHO, Lobato. **A borracha da Amazônia**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1951.

FREITAS, Renan, Gomes, Verônica e Araújo, James. **Ritos**: Roberto Evangelista. Edua Manaus, 2017

FERREIRA, L. V.; VENTICINQUE, E.; ALMEIDA, S. **O desmatamento na Amazônia e a importância das áreas protegidas**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 19, n. 53, p. 157-166, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10052>. Acesso em: 14 jan. 2021.

GARNELO, Luiza. **Cosmologia, ambiente e saúde**: mitos e ritos alimentares Baniwa. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.14, suplemento, p.191-212, dez. 2007.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 340 p., 2007. (Série: Memórias da Amazônia) Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto1 Francisco Eleud Gomes da Silva2 Universidade Federal do Amazonas

HAFFER, J. **Ciclos de tempo e indicadores de tempos na história da Amazônia**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 6, n. 15, p. 7-39, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9579>. Acesso em: 8 jul. 2021.

IANNI, Octávio. **Lendas do Novo Mundo**. In: PAES LOUREIRO, João de Jesus.

IANNI, O. **Globalização**: novo paradigma das ciências sociais. Estudos Avançados, [S. l.], v. 8, n. 21, p. 147-163, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9666>. Acesso em: 8 jul. 2021.

KALIL, Luis Guilherme Assis. **Os Espanhóis Canibais**: análise das gravuras do sétimo volume das Grands Voyages de Theodore de Bry. Revista Tempo 31, 2010.

LEAL MACHADO, Vânia. **Ilha do Combu**: entre o rio e a cidade a arte acontece. Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrrj | n. 27 | dezembro 2013.

LANA, Luiz e LANA, Feliciano. Kêhíri, Tõrãmã. **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripõrã / Tõrãmã Kêhíri, Umusi Pãrõkumu; desenhos de Luiz e Feliciano Lana. 2. ed. -- São João Batista do Rio Tiquié: UNIRT ; São Gabriel da Cachoeira : FOIRN, 1995.

LIMA, Priscila Passos de; MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. **O mito da cobra-canoa dessana na obra dos artistas**. Bernadete Andrade, Turenko Beça e Priscila Pinto, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.4375-4389.

LIMA, Frederico Alexandre de Oliveira. **Soldados da Borracha, das vivências do passado às lutas contemporâneas**. – 2013 158 f. : il.

LOEB, Angela Varela. **Os Bólides do Programa Ambiental de Hélio Oiticica**. ARS Ano 9 Nº 17, 2010.

LOUREIRO, V. R. **Amazônia**: uma história de perdas e danos, um futuro a (re) construir. Estudos Avançados, [S. l.], v. 16, n. 45, p. 107-121, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9872>. Acesso em: 8 jul. 2021.

LOUREIRO, J.J.Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

MANESCHY, Orlando Franco, organizador. **Amazônia Lugar da experiência**. Belém: Ed. UFPA, 2013, 216 p.

MANESCHY, Orlando. **Amazônia, a arte / curadoria/curator**: Orlando Maneschy ; consultoria/ consultant: Paulo Herkenhoff. – Rio de Janeiro: Imago, 2010. 136p. : il. col. ; 28,5 x 22,5

MANESCHY, Orlando e STOCO, Sávio Luis. **A Arte de Roberto Evangelista**: Uma Ritualística na Floresta Amazônica. Revista Estúdio, artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 2019. 10, (28), outubro-dezembro. 64-72

MARCOVITCH, J. **Bioma Amazônia**: atos e fatos. Estudos Avançados, [S. l.], v. 34, n. 100, p. 83-106, 2020. DOI: 10.1590/s0103-4014.2020.34100.007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/178759>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MICHILES, A. **O quintal da minha casa**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 19, n. 53, p. 275-293, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10059>. Acesso em: 8 jul. 2021.

MOKARZEL, Marisa. **Terras Amazonianas, Terras Brasis**. In Amazônia Lugar da experiência. Belém: Ed. UFPA, 2013, 216 p.

MONTOIA, Gustavo Rodrigo Milaré e COSTA, Sandra Maria Fonseca da. **O ribeirurbano e as cidades da Amazônia**: a construção de uma antropogeografia. Novos Cadernos NAEA. v. 22 n. 2 • p. 183-204 • maio-ago 2019

MOTTA, Gabriela Kremer. **Sobre realizar pensamento – uma conversa com Nelson Felix**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 7, n. 13, ano 7, setembro de 2017

NARBY, Jeremy. **A serpente cósmica, o DNA e a origem do saber**. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PARAVATI, Luís Carlos. **Cozinha brasileira**: unidade. Educacional, Londrina – Paraná. 2018.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **Ecoss do Modernismo**: o Clube da Madrugada e as artes visuais. Revista Amazônia Moderna, Palmas, v.1, n.1, p.44-67, abr.-set. 2017.

PESSOA, Erasmo Sérgio Ferreira Junior et all. **Terra preta de índio na região amazônica**. Revista Scientia Amazonia, v. 1, n.1, 1-8, 2012 Revista on-line <http://www.scientia.ufam.edu.br> ISSN: 2238-1910

PORRO, Antônio. **Dicionário Etno-histórico da Amazônia Colonial**. Cadernos do IEB: São Paulo, 2007.

RAMOS, Óscar. Maya. **Manaus**: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado de Cultura, 2012.

REIS, Arthur Cezar Ferreira. **O seringal e o seringueiro**. Documentário da vida rural nº. 5. Rio de Janeiro. Ministério da agricultura. Serviço de formação agrícola, 1953.

RELEA. . 2, n. 1 ago-dez/2017 P. 16-32. **Trabalho apresentado na mesa-redonda: Trânsitos entre mundos e imaginários políticos**. Auditório da Câmara Municipal de Foz do Iguaçu – PR, 09/09/2015.

RELEM – **Revista Eletrônica Mutações**, janeiro –junho, 2016 ©by Ufam/Icsez

REY, Sandra. **Caminhar**: experiência estética, desdobramento digital. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 17, nº 29, novembro/2010.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: Três Instâncias Metodológicas Sobre a Pesquisa em Poéticas Visuais. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS, n 13, v. 7, 1996.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas/ organizado por Blanca Brites e Elida Tessler. - Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4.)

ROSAURO, E. **Ecologias políticas**: extractivismo, sojización y deforestación en la cultura visual del siglo XXI. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2, p.33-52 mai. 2018.

ROCHA, G. A. Ai de ti, **Amazônia. Estudos Avançados**, [S. l.], v. 6, n. 15, p. 67-77, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9581>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação**. Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

SANTOS, Maria Ivone dos. **Outros extremos: encontros**. P.56-65. In Rotas Rutas [recurso eletrônico] / Cláudia Zanatta e Rosa Blanca (orgs.). – Santa Maria, RS : Ed. PPGART, 2020. 1 e-book : il.

SANTOS, Vanicléia Silva. **Revista Latino-Americana de Estudos Avançados**. RELEA, v.1, n.1. jan./jun. 2016

SANTOS, M. **1992**: a redescoberta da Natureza. Estudos Avançados, [S. l.], v. 6, n. 14, p. 95-106, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9568>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SANTOS, Roberto. **História Econômica da Amazônia (1800-1920)**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1980, p. 45.

SANTOS, Francisco Ewerton Almeida dos. **O salto do tigre: Galvez, imperador do Acre, de Márcio Souza e a metaficção historiográfica**. Contra Corrente revista de estudos literários, 2019. ISSN: 2178-4744

SMILJANIC, Maria Inês. **Da “invenção” à “descoberta científica” da Amazônia**: as diferentes faces da colonização. Revista Múltipla, Brasília, 6(10): 9 – 26, junho – 2001.

SOUZA, Erlan Moraes de. **Identidade, alteridade e alteração entre índios do Alto Rio Negro em Manaus, Amazonas**. Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia de Iberoamérica pela Universidad de Salamanca, Espanha. Orientadores: Dr. Ángel B. Espina Barrio Dr. Renato Athias Monteiro. Salamanca, 2016.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao Neocolonialismo. São Paul: Alfa-Ômega, 1977.

SOUZA, M. **Amazônia e modernidade**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 16, n. 45, p. 31-36, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9867>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SOUZA, Márcio. **História da Amazônia [recurso eletrônico]**: do período pré-colombiano aos desafios do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2019.

STADEN, Hans. **Sua viagem e captiveiro entre os selvagens do Brasil**. Tradução da primeira edição original, com anotações explicativas. São Paulo: Typ. Da Casa Eclética, 1900.

TOCANTINS, Leandro. **Amazônia – natureza, homem e tempo**. Rio de Janeiro. Ed. Conquista, 1960.

TUPIASSÚ, A. **Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora**. Estudos Avançados, [S. l.], v. 19, n. 53, p. 299-320, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10061>. Acesso em: 8 jul. 2021.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade a amazônica**. Estudo do Homem nos Trópicos. Tradução de Clotilde da Silva Costa. SÃO PAULO, Companhia Editora Nacional, 1957.

ZANATTA, Cláudia. **Herbário**. P.94-98. In Rotas Rutas [recurso eletrônico] / Cláudia Zanatta e Rosa Blanca (orgs.). – Santa Maria, RS : Ed. PPGART, 2020. 1 e-book : il.

ZANATTA, Cláudia. **Herbário Valenciano: vingar e resistir na cidade**.1343-1356. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas

Estéticos / Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) -- 1. Ed. – Belém: ANPAP;PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.

MAGAZINE. **Artasiapacific**. Web Exclusives. Material Polotics. Disponível em: <<http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/MaterialPolitics>>. Acesso em: 5 set 2021.

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>

ZANATTA, Cláudia. Espaço InComum - Núcleo de Exposições – FURG

<https://www.youtube.com/watch?v=Zgrl6oGJLm8>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>

<https://www.dicionarioinformal.com.br/amaz%C3%B4nida/> acesso 15 12 21 09:07h
:: Arte Marginal :: (overmundo.com.br) acesso 08 01 2022 às 12:44h

Fontes:<https://www.aeroin.net/assista-agora-ao-vivo-a-ida-do-fundador-da-amazon-ao-espaco/>

<https://dosobrepeixes.blogspot.com/2019/06/peixe-do-rio-amazonas-que-entra-na.html>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa215224/oscar-ramos> acesso 10 01 2022 às 11:22h

https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%93scar_Ramos acesso 10 01 2022 às 11:28h

<https://www.guiadasartes.com.br/oscar-ramos/biografia> acesso 10 01 2022 às 11:30h

ANEXOS



Figura 105- Espelho do seringueiro 1, 2022



Figura 106- Espelho do seringueiro 2, 2022

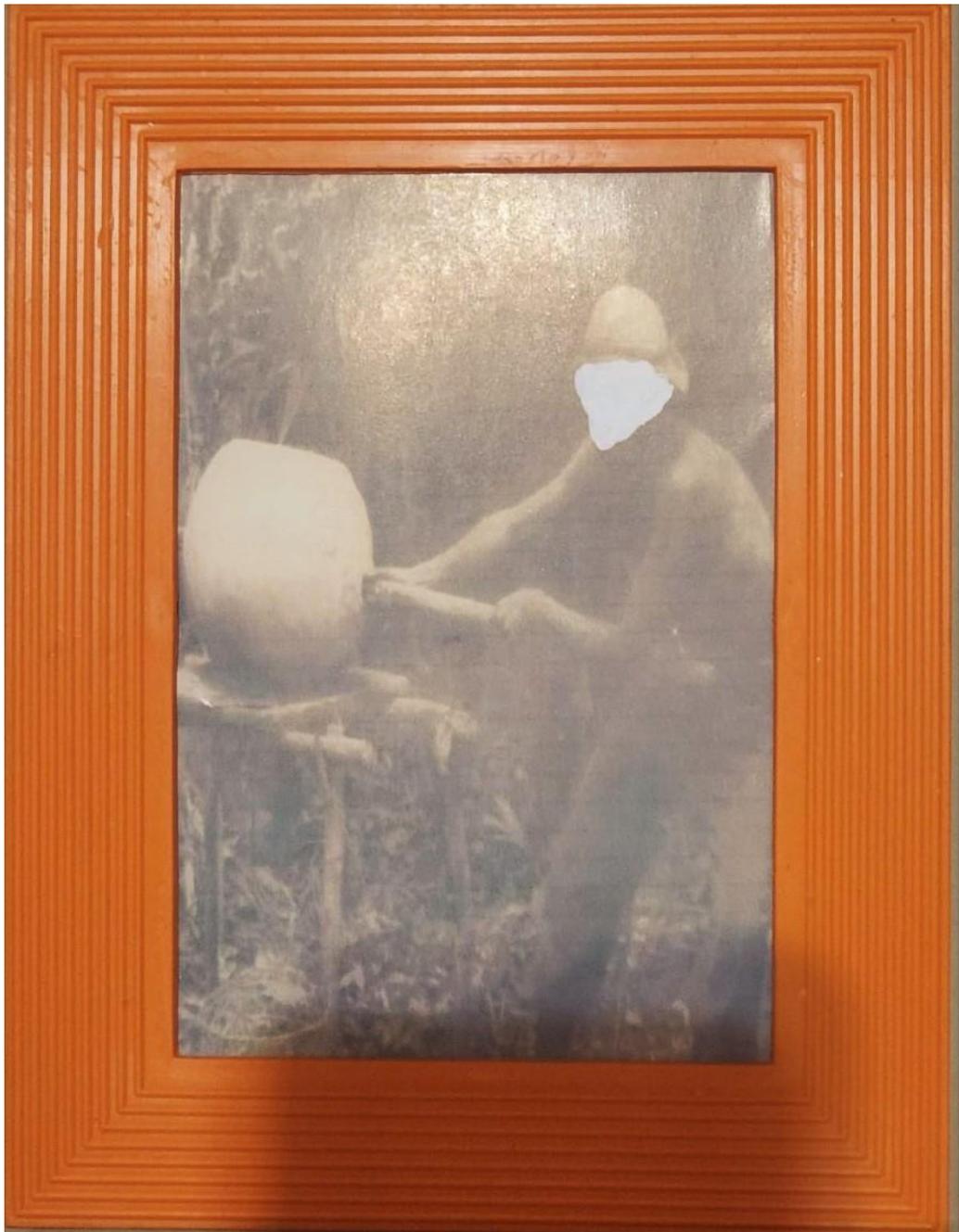


Figura 107- Espelho do seringueiro 3, 2022



Figura 108- Espelho do seringueiro 5, 2022



Figura 109- Espelho do seringueiro 7, 2022



Figura 110- Espelho do seringueiro 8, 2022



Figura 111- Espelho do seringueiro 10, 2022



Figura 112- Espelho do seringueiro 11, 2022



Figura 113- Espelho do seringueiro 12, 2022