



Paula Sampaio
Rodovia Transamazônica, município de Medicilândia/PA - Fotografia [1994] | 17

QUAL

o

Lugar da **IMAGEM**...

Paula Sampaio irá construir sua obra também num território em que se dá a relação do homem com a natureza, que se estabelece inicialmente como linguagem documental e vai, ao longo do tempo, se deslocando para o campo da arte... (MANESCHY, 2007, p. 40).

Qual o lugar do olhar. Será o do sensível, das ordens do psíquico, ou do que tangencia para uma linguagem da arte? A travessia na obra de Paula Sampaio é o caminho, a estrada é a pergunta, qual o lugar da imagem, é o da Amazônia, ou é do olhar de Paula?



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES**

ALCIDEAN AUGUSTO BRASIL PRADO

**AMAZONIANA, TRANSZAMAZÔNIA, TRANSARTE –
A GEOESTÉTICA**

BELÉM-PARÁ

2015



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dezessete (17) dias do mês de agosto do ano de dois mil e quinze (2015), as dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência do orientador professor doutor Orlando Franco Maneschy ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **ALCIDEAN AUGUSTO BRASIL PRADO**, Intitulada: **AMAZONIA, GEOMETRIA E FORMAS: A GEO – ESTÉTICA**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Orlando Franco Maneschy e José Afonso Medeiros Souza da Universidade Federal do Pará e Marisa Mokarzel da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, passou à palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito BOM, com exigência de ajustes pontuais na referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Franco Maneschy, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém-Pa, 17 de agosto de 2015.

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Prof. Dr. Jose Afonso Medeiros Souza

Profa. Dra. Marisa Mokarzel

Alcidean Augusto Brasil Prado

[Assinaturas manuscritas]

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Prado, Alcidean, 1992-
Amazoniana, geometria e formas - a Geoestética /
Alcidean Prado. - 2014.

Orientador: Orlando Maneschy;

Coorientador: Afonso Medeiros.

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Estética. 2. Arte - Filosofia. 3.
Amazônia. I. Título.

CDD 23. ed. 701.17

“... E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas...” (Gênesis 1:2).

A YHVH... A Elohim... A Jesus, o Cristo...

RESUMO

Em Amazoniana, Transzamazônia, Transarte: a Geoestética abordar-se-á questões sobre o lugar da imagem na Amazônia, o lugar da matéria na região, o lugar do tempo na Amazônia. Como esses ciclos de tempos entre o espaço da imagem, o território da matéria e a entropia se dão na Amazônia, é o que decidirá quando e como surgem os ciclos da Amazoniana. Amparado no objeto de pesquisa, o projeto *Amazônia, lugar da Experiência*¹, começa a pensar a região pelo substrato do projeto, a *Coleção Amazoniana de Arte*, para chegar à Amazônia como objeto maior a ser investigado na compilação dos quatro ensaios de visualidade, os quais são subdivididos por sete *mônadas*². Partindo para a Amazônia por questões suscitadas pela Amazoniana e com o objetivo de trazer à luz os efeitos e estados da região sobre questões da Estética, da Imagem e da Arte para discutir domínios da visualidade sob o desenvolvimento da Amazônia, a partir de uma pergunta: “Qual o lugar da imagem na Amazônia?”.

Palavras-chave: Amazoniana. Estética. Imagem. Lugar.

¹ *Amazônia, Lugar da Experiência*, projeto de Artes Visuais dirigido pelo Dr. Orlando Maneschy em 2013, patrocinado com fundo de incentivo do Ministério da Cultura (MinC) e Petrobrás. O projeto traz processos artísticos na região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA).

²Mônada: Conceito ótico utilizado por Leibniz em 1965, *A Monodologia e outros textos*. Discussão retomada por Jonathan Crary, em 2012, em *Técnicas do Observador: Visão e Modernidade no Século XIX*, ao qual ampara a analogia com a mônada humana e a estrutura sensível de observação da câmara escura, sendo este um grande invento ótico e tecnológico no séc. XIX.

ABSTRACT

The Amazoniana, Transamazônia, Transarte: Geoaesthetics will address questions about the position of the image in the Amazon, the place of matter in the region, the place of time in the Amazon. As these cycle times between image space, the territory of matter and entropy are given in the Amazon, it is what will decide when and how come the cycles of Amazoniana. Supported the research object, the *Amazon project, place the Experiência*¹. You begin to think the region by the project substrate, Amazoniana Collection of Art, to get to the Amazon as larger object to be investigated in the compilation of the four visual tests, which are subdivided for seven *mônadas*². Leaving for the Amazon by questions raised by Amazoniana. In order to bring the light effects and states of the region on aesthetic issues, image and art, to discuss areas of visibility in the development of the Amazon, from a question: "Where does the image in the Amazon?".

Keywords: Amazoniana. Aesthetics. Image, Place.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Obra *Mater Dolorosa, In Memoriam II* (1978), de Roberto Evangelista. Fonte: Maneschy (2013, p. 55) 40
- Figura 2 – Obra *Mater Dolorosa, In Memoriam II* (1978), de Roberto Evangelista. Fonte: Maneschy (2013, p. 55) 45
- Figura 3 – Obra *Subindo a Serra* (2010), de Maria Christina. Fonte: Maneschy (2013, p. 75) 66
- Figura 4 – Obra *Carta para Alice ou o Nome da Cidade* (2010), de Maria Christina. Fonte: Maneschy (2013, p. 74) 76
- Figura 5 – Obra *Midas* (2009), de Armando Queiroz. Fonte: Maneschy (2013, p.76) 86
- Figura 6 – Obra *Silêncio do Matá* (1998), de Elza Lima. Fonte: Maneschy (2013, p.108) 104
- Figura 7 – Obra *A Coisa em Si - Sopa de Pedras*, de Oriana Duarte. Foto: <http://www.experienciamazonia.org/site/orianaduarte.php> 113
- Figura 8 – Prólogo do Livro *Amazônia, Lugar da Experiência* 121
- Figura 9 – Obra *Hagakure – Objeto* (2008), de Miguel Chikaoka. Fonte: Maneschy (2013, p. 49) 127

SUMÁRIO

AMAZONIANA – A Mônada	12
A MATÉRIA – A Imagem	14
AMAZONIANA – A Mônada	19
AMAZONIANA – O lugar da imagem	21
AMAZONIANA – A Mônada	55
AMAZONIANA – TRANSPARÊNCIA: O lugar da imagem	57
AMAZONIANA – A Mônada	92
AMAZONIANA – “TRANSARTE”	94
AMAZONIANA – A Mônada	118
AMAZONIANA – HAGAKURE: A imagem	120
AMAZONIANA – A Mônada	137
A FORMA – A Imagem	139
REFERÊNCIAS	141



Foto: *Rodovia Transamazônica*, de Paula Sampaio (1994)

NA MAZÔNIA?

“Paula Sampaio irá construir sua obra também num território em que se dá a relação do homem com a natureza, que se estabelece inicialmente como linguagem documental e vai, ao longo do tempo, se deslocando para o campo da arte...” (Maneschy, 2007, p. 40).

Qual o lugar do olhar.
Será o do sensível, das ordens do psíquico, ou do que tangencia para uma linguagem da arte? A travessia na obra de Paula Sampaio é o caminho, a estrada é a pergunta, qual o lugar da imagem, é o da Amazônia, ou é do olhar de Paula?

A MATÉRIA – A IMAGEM

Poder-se-ia pensar também na dominante diairética, esquizomorfa: a cruz indica, como a árvore, a ascensão, e também a encruzilhada, a escolha”, o psicólogo confunde a sua própria fantasia (funcionando em regime polêmico e diairético!) e o conteúdo positivo do simbolismo da cruz (tal como nos é dado pelos recenseamentos científicos da antropologia). Diante de milhares e milhares de interpretações culturais da cruz como “convergência de contrários, totalização, centro do universo”, quantas cruces que sejam símbolo da elevação, da escolha, pode o psicólogo alinhar? Se a crítica de P. Malrieu repousasse numa crítica antropológica seria, aperceber-se-ia de que quando a cruz desliza para uma acepção esquizomorfa deforma-se e passa de figuras de simetria pontual (cruz grega, asteca, maia, suástica, etc.) para desfigurações do cruciforme (cruz latina) e, no limite, para o simples “tau” do crucifixo, para o simples poste onde “está elevado” (mas ainda como “pontifex”) Cristo e onde desaparece o cruzamento constitutivo da estrutura cruciforme. De tal modo é verdade – contra qualquer manipulação psicológica tendente a rebaixar o imaginário ao nível de um meio primitivo – que o imaginário possui uma realidade onde se vêm arrumar imperiosamente as fantasias do próprio psicólogo. Estas últimas, tal como a imagem da pessoa ou do interpessoal, não são imagens privilegiadas. Considerar os valores privilegiados da sua própria cultura como arquétipos normativos para outras culturas é sempre dar mostras de colonialismo intelectual. A única coisa normativa são as grandes reuniões plurais de imagens em constelações, enxames, poemas ou mitos. (DISCURSO..., 2012, p. 16-17).

O patrimônio maior de uma devida cultura não se compõe somente pela sua história, seus ritos, talvez muito menos do que suas ostentosas oblações aos mais plurais ou unigênitos deuses, ou Deus. Sobretudo, o tempo que rege todos eles, deidades sobre cronologias ímpares as minhas, as tuas e as de quem a lê. A imagem do povo é o que há de mais instigante na formação identitária de seus pares. Entre lugar do povo e espaço do povo, lugar das ostentações e espaços do cotidiano, se formam as imagens dos sujeitos e grupos, sem se perceberem, e quando se percebem, a imagem já estará tão embutida neles, viva em seus corpos que já não percebem em que espaço ou lugar se ocupa ou se propaga primeiro. O da visualidade ou da imagem?

Dentro da Coleção Amazoniana de Arte, da Universidade Federal do Pará, se encontra o espaço do cotidiano, da visualidade, do dia a dia de uma Amazônia que, por vezes, pouco é notada, mas está. A descoberta do espaço da Coleção, como centro de inovação de diversas áreas, possui a particularidade de pensar a região sob diversas óticas e manifestos de mudança de um espaço, que há décadas tenta transformar a visão exterior que as demais regiões do país possui sobre ela. Amazônia, a terra, dos

entrecruzares, encruzilhadas, encruzilhares que se desfazem no fluir de seus rios, biomas que regem toda esfera social do espaço do dia a dia.

A Coleção Amazoniana de Arte, organizada pelo Dr. Orlando Franco Maneschy, artista, professor e curador de arte, com trabalho especial desenvolvido na chamada Metrópole da Amazônia, Belém do Pará, constitui-se sobre um ponto de partida, um olhar particular sobre a produção de artistas que se dedicaram a pôr seu olhar em fricção com a região Norte. Esses processos tão particulares e densos que trazem diversas perguntas: Qual o lugar da imagem na Amazônia? Qual o lugar da Arte na região?

Sobretudo, nestes ensaios dissertativos, se trará como base epistemológica, a primeira pergunta: a relação travada entre imagem e imaginário, objeto de relação empregado pelo homem em qualquer espaço onde ele esteja e propague suas dimensões estilísticas sobre matérias, ou sobre si próprios, em performance. A imagem é uma das primeiras formas empregadas pelo homem como mecanismo de compreensão do universo.

A Amazoniana, nome que batiza a coleção de arte, tem como princípio a descoberta do lugar da experiência, do lugar das oblações à estética, longe de uma perspectiva parnasiana, ou helenística, à procura do Belo sobre as atividades. Procura-se nas operações artísticas na Amazônia, abstrair a ecologia das formações estéticas, tendo a Amazoniana, não como a coleção de arte, mas como a experiência do estar no lugar da Arte, da imagem na Amazônia.

O processo de estar na Amazônia pelas experiências artísticas é o que mais se propaga sobre esses ensaios, que tentam deflagrar a emergência do estar sobre um espaço, na hora da descoberta de seus lugares. A discussão se embasa no manifesto estético, *Ecossistema Estético*, de Afonso Medeiros e Lúcia Pimentel, ensaio lançado no 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, acontecido em setembro de 2013, em Belém.

Pensado de maneira orgânica, a forma como os pesquisadores em Arte entenderam como se processam as atividades da Arte, com similitudes as suas percepções orgânicas de seus biomas, cada uma obtendo sua característica do espaço geográfico por onde ocorre, encontra na Amazônia, em seus ciclos hidrosociais, o Gênesis do nascedouro

epistemológico para se refletir identidade, imaginário e experiência na Amazônia, logo, partindo deste embasamento estético que comungará ao entorno dos ensaios com filósofos da Imagem e outros, como Arthur C. Danto, Gilbert Durand, J.M.C. Domènech, Pareyson e Maneschy.

Os quatro ensaios dissertativos de *Amazoniana, Geometria e Formas: a Geoestética* traçam uma determinante entre Estética, Lógica e experiência das operações artísticas privilegiadas no trabalho, pela potência da experiência que possuíram para serem realizadas, colocando a experiência como formação da imagem do lugar. A Imagem sendo espaço de manifestação do lugar das mais diversas experiências e métodos da visualidade por aqui encontrados, na formação da matéria da imagem. Nessa geografia do bioma Amazônia, que se experimenta Amazoniana, no órgão. Na epifania do lugar.

Quatro ensaios, quatro cartografias, quatro etnografias sobre o lugar da imagem na Amazônia. No primeiro, *Amazoniana, o Lugar da Imagem*, tenta se enxergar o lugar da lógica na região, conforme suas transformações da matéria. Amparando sua ontologia em questões suscitadas pelas obras de Roberto Evangelista (*Mater Dolorosa – In Memoriam II*, filme de 1978); e de Glauber Rocha (*Amazonas*, filme de 1966). Duas Amazônia, ora siamesas, ora antagônicas. Sobre rotas e horas de desenvolvimentos entrecortados, encontra no lugar da matéria a morada do lugar da imagem sob a égide de suas lógicas. (i) lógica Amazoniana.

No segundo, *Amazoniana – Transparência: o Lugar da Imagem*, trava-se no ensaio, relações mais densas, adensadas sobre a transfiguração de suas matérias e lugares de desenvolvimento da própria região. O tempo “Amazônia” entra como a grande dúvida. Tempo e efeito. Tempo que produz efeitos. Efeito da imagem, tempo da Amazônia. Quais lugares Amazoniana têm? Degredo e desenvolvimento. Quem os outorga? Tempo, tempo... tempo.

A incógnita sobre o lugar da imagem se desenrola e chama questões sobre qual o efeito é determinante do tempo nessa região. O amparo para a reflexão se dará por meio das obras de artistas, como Maria Christina (*Subindo a Serra*, datada de 2010 e *Carta para Alice ou o Nome da Cidade*, datada do mesmo ano); e Armando Queiroz (*Midas*, de

2009). O ensaio cria um panorama sobre o desenvolvimento da região conforme a matéria e o tempo da Amazoniana.

Em *Amazoniana: Transarte*, o terceiro ensaio, trar-se-á a grande incógnita sobre a transfiguração da imagem, das semióticas. É ecossistema estético ou “transarte”? Traça-se um panorama intenso sobre construção e desconstrução da imagem, no organismo do ecossistema estético da Amazônia. Entender as relações sobre percepção e semióticas dentro das transfigurações do lugar da imagem é a dúvida das transparências e do tempo sendo relocadas a outro estado da visualidade. A imagem, em suma, ontológica. Este ensaio articula a partir de obras, como a de Augusto Morbach, *O Comércio de Castanhas*, de 1961; Elza Lima, *O Silêncio do Matá*, de 1998; Oriana Duarte, – *A Coisa em Si – Sopa de Pedras – Belém*, de 1998. A transfiguração da estrutura da imagem, sobre o organismo das percepções é a chave do entendimento da construção do lugar da matéria e do tempo pelo homem.

No último ensaio, *Amazoniana: Hagakure*, a imagem,

Esta coleção, que passa a integrar o acervo contemporâneo do Museu da UFPA por iniciativa e esforço pessoal do seu curador, é como um vértice para o qual convergem, e convergirão, novas proposições, múltiplos acessos e, a partir destes, desdobramentos dos quais se esperam os mais inesperados e surpreendentes resultados. Destas surpresas e encantos se faz a arte, de ideias, de ousadia e de paixão.” (MANESCHY, 2013, p. 16).

Hagakure, dentro da Coleção Amazoniana de Arte, considera diversas questões não somente sobre a visualidade, mas o lugar do homem no espaço da imagem. Para Maneschky (2013), as questões abordadas da coleção são o seu maior ganho, muito além, poderia se colocar, do que para o próprio museu, mais para a Amazônia e seus diferentes múltiplos, criando assim, outras proposições sobre o lugar da imagem na Amazônia.

Nesse ensaio de visualidade, tem-se em *Hagakure*, obra de Miguel Chikaoka, ciclos muito além da mexida, da estrutura em rompimento da imagem, mais um processo de visualidade. Espaços de matérias contrárias. No fundo só uma mesma forma. Mesma linguagem a sofrer outras transfigurações. Outras “transartes” do próprio ecossistema estético. Amparado na obra de Chikaoka e no prólogo do livro *Amazônia, o lugar da experiência*, de Orlando Maneschky se constrói, nesse ensaio, um ciclo do lugar da forma.

A À

MATÉRIA... ■ ■ ■ A

AMAZÔNIA



Foto: *Rodovia Transamazônica*, de Paula Sampaio (1994)

“... Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.”

o Lugar da água...

Da matéria

“...Seus personagens são tragados pela vida, vivendo tanto na cidade, quanto em quilombo, ou à margem da rodovia. As identidades estão inscritas nos elementos, nas relações com o espaço, com a estrada...” (Maneschy, 2007, p. 40).

A estrutura de Paula é movente,
anda de lá para cá, a estrutura do
olhar de Paula acompanha a
estrutura do corpo movente dos
homens. Submersão,
desmatamento, quem desmata? O
homem que atravessa, ou Paula
que atravessa por matas o homem
que anda?

TRANSZA
MAZÔ
NICA

AMAZONIANA: O LUGAR DA IMAGEM

“... Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.”

(Oswald de Andrade)

Pensar a imagem na Amazônia, região territorial que abrange o norte do país, é dar-se um passo a um complexo de questões que originam múltiplos espaços – estes sendo estéticos, culturais etc. –, na Amazônia, pela medida que se empreende sobre ela; a inteligência de olhá-la, percebê-la e deixar-se relacionar pela imagem com esse lugar...

A frase de Oswald de Andrade, vinda do *Manifesto Antropofágico*, por ele conceituada enquanto maneira de pensar, de ver o Brasil naquela época do século XX e que norteará diversas reflexões sobre questões de brasilidade e arte, cultura, etc de lá para cá, juntamente com diversos artistas que comungavam da mesma fonte de pensar o Brasil, a arte e a imagem. A questão da lógica ou a provável não habitação dela no meio deste Brasil, que se passa por grafias de Debret, Rugendas e chega ao respectivo Manifesto, já estando tal ideologia, há muito tempo na Amazônia, no sentido de que, cada intérprete constitui sua perspectiva a partir da própria experiência, o que garante lógicas particulares e distintas.

O lugar da lógica aqui pensada, não é o de um pensamento racionalista, cartesiano em medidas. É o espaço da subjetividade, das ações do pensar, o imaginário do ser habitante e daquele que passa. Passa nômade, por aqui, por terras amazônicas. Este espaço não é o do lugar do óbvio: é Amazoniana. Este não sendo o espaço da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará. Sendo o lugar da experiência da imagem, no estar Amazônia, é Amazoniana. É deste espaço que se vale do imaginário, mais transcende para um status de laboratório de sensação, percepção e, acima de tudo, de estado. Um lugar da matéria, um lugar da imagem. Amazoniana a experiência.

Para algumas visualidades, a Amazônia é a própria encarnação do último paraíso perdido; para outras, ao contrário, é o “inferno verde”, quente e avesso à civilização eurocêntrica. Visões paradoxais, sem dúvida, mas nem por isso opostas e excludentes. Desde já digamos que a Amazônia não é o território do “ou” que exclui, mas do “e” que conecta e superpõe. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 7).

A relação abordada por Medeiros; Pimentel (2013), no conceito que sedia um pensamento de arte, o *ecossistema estético*, relação entre a forma orgânica de vida da Amazônia, amparando na sua emergência e elaboração estética pelos períodos das quais é passada, levando a se pensar que seu processo de estética é natural das maneiras biomáticas da qual vive seu Ecos.

Considerar Estética em um dos múltiplos biomas, o da imagem, leva-se a circunstância de compreendê-la enquanto gêneros de visualidade, formas de inclusão ou exclusão, formas de linguagem, que são múltiplas, e os parafraseando os autores, Amazoniana não é o território, é o que conecta, o bioma que superpõe.

Os ecossistemas estéticos fazem dessa relação com a lógica na Amazônia tão híbrida na sua forma de atuação, como os gêneros de visualidade constroem a região de diversas formas. Eis a questão: é lógico pensá-las? Para discutir o lugar da lógica da imagem, têm de se valer do espaço que é arcabouço da Amazoniana, a própria Amazônia, espaço territorial, dona de ciclos hidrossociais... hidrofluviais, pois dentro do mesmo território se encontra disparados gêneros: a Amazônia idílica de Glauber Rocha, no filme *Amazonas*; a obra *Mater Dolorosa In Memoriam II*, de Roberto Evangelista, juntamente com um retrato de uma região do desenvolvimento na série *Amazônia, Sociedade Anônima*, exibida em 2015 pela Rede Globo. Biomas gerenciais de um lugar múltiplo e onde se chega a uma das primeiras questões: Amazoniana é do lugar que conecta. O lugar da imagem é plural.

A Amazônia é, sim, um espaço plausível tanto para o imaginário paradisíaco quanto para o bestiário infernal. É propício aos extremos que se confrontam e que se deglutem mutuamente em múltiplos e sucessivos rituais antropofágicos... Tem uma cosmologia peculiar e uma cronologia que não se coaduna com o calendário. Por aqui, os ponteiros quase nunca se acertam. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 7).

Dissertar, ou melhor, desvendar o lugar da lógica sobre esses espaços, gêneros de visualidade é entender a própria lógica das formas, da aparição das formas. A fala de Medeiros; Pimentel (2013) deflagra a emergência de pensar a Amazoniana, aqui igualmente neste documento dissertativo, como o espaço das antropofagias, das coivaras, de métodos visuais que partem de uma cultura prosaica, aqui por vezes ainda vivenciada no Brasil, como o ato de coivara dentro das práticas de manejo e subsistência

das múltiplas maneiras de se executar agricultura no país. Métodos de índios, juntamente com antropofagias, coivaras inserem neste trabalho, similitudes nas formas de ver essa Amazônia, e só a enxerga, quando se está na Amazoniana. O lugar da experiência.

O lugar da Amazônia não é mais o território, a demarcação, a floresta enquanto grande autóctone (originária de vida), espaço “sacro” do ecossistema natural, da qual fazem conexões superposições com uma relação adensada que origina os múltiplos gêneros estéticos, visuais neste lugar da Amazônia, a Amazoniana da lógica híbrida, da lógica cartesiana de seus desenvolvedores de políticas públicas, a lógica subjetiva, naturalista de seus habitantes. Tal mescla se deglute, se come, devora e recria espaços dentro do próprio espaço do corpo. O que se come é Amazônia. O que se manifesta é Amazoniana.

O lugar da experiência, da descoberta, é o lugar dos gêneros de visualidade, o que forma a Amazoniana não são as obras da coleção; são as estruturarias de sensações das quais vários artistas, poetas, experimentadores passaram por aqui e registraram, bem antes do nascedouro ou do conhecimento do próprio Orlando Maneschy, propositor da Coleção Amazoniana. Ter esta coleção enquanto espaço impalpável, mas alterável dentro do proceder do comportamento dos gêneros de visualidade é o que faz dessa região, o lugar da aparição e da aparência. E para além da aparência, lugar da experiência. Antropofagia e coivara. A imagem. O que, segundo Danto (2005):

Há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupal de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma espécie de plateia de uma pessoa que meramente imita esse deus. Mas estou menos interessado nos aspectos históricos ou religiosos e psicológicos do que nos conceituais, e o que me chama a atenção é que os dois sentidos da representação correspondem muito de perto aos dois sentidos da palavra *appearance*, como aparição/ aparência. (DANTO, 2005, p. 56-57).

Os ponteiros que não se ajustam de Medeiros; Pimentel (2013) vêm das manifestações das formas, visualidades que nem sempre coadunam com as demandas de seus complexos habitantes. O ecossistema estético não é só o lugar habitado, são os habitantes também. Para Danto (2005), a etimologia da palavra *appearance*, bifurca em dois sentidos: aparição e aparência, signos múltiplos dentro de uma palavra só; e que remetem todo a todo o ser que partilha de uma lógica inconstante do racionalismo eurocêntrico, no mínimo, de obter domínios de percepção bifurcados.

Bem se sabe que dentro de um pensamento matemático, a imagem se origina de um conjunto de radicais positivos, que formam domínios da imagem. A lógica do homem nem sempre é a lógica do imaginário. Portão da experiência da Amazoniana, esta que segue lógica inversa de seus pares.

São estes fatos que fazem a cronologia do tempo da Amazônia e do tempo do homem que habita a Amazônia não se coadunarem, apesar de se coabitarem em seus múltiplos métodos de visualidade, organismo, a grande autóctone junto com seus habitantes, transeuntes, passistas, militantes. De transeuntes a residentes desse mesmo espaço, aparições e aparências de uma mesma Amazônia que não se coaduna entre os quais não a experimentam, por vezes as mesmas peças que as desenvolvem, a Antropofagia Visual instituída enquanto conceito próprio para se entender o que é estar no lugar da experiência da Amazoniana.

“Mãe terra, eu ti decifro, eles ti devoram,
Mãe terra, eu ti decifro, eu ti devoro, e a ti devolvo,
Até a consumação dos círculos,
Até a consumação dos círculos, Até a consumação dos círculos.”
(EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

O conceito de Antropofagia Visual assim como o de Coivara Visual – processo de operação da Amazônia sobre si mesma, faz esta relação mista entre o palatal e a percepção – que leva o ato de comer e as questões da lógica desse ato.

A Antropofagia enquanto rito palatal, onde a força do homem que era comida passava para o homem que o comeu. Tais conceitos embutidos dentro do circuito dos métodos de visualidade da imagem na Amazônia. Ela possui suas semelhanças dentro de duas obras que compilam estes ensaios dissertativos e a coleção Amazoniana de Arte, sendo *Mater Dolorosa In Memoriam II*, de Roberto Evangelista; e *Hagakure*, obra de Miguel Chikaoka.

A Antropofagia Visual, assim como a Coivara Visual, é um processo de entrada e saída, ação e efeito, aparição e aparência das formas. O ato de Antropofagia Visual dentro das obras dos artistas é o comer o círculo da terra, e ferir o círculo do olho. Entre

ambos, o *círculo*, a percepção da forma, adentrando o corpo, nascendo assim outras maneiras de forma, o ato palatal traz para a experiência Amazoniana, a aparição.

O processo de aparência é o de saída, o efeito. O conceito de coivara vem da relação da imagem que a região processa aos habitantes e, se a Antropofagia Visual, é a ação do homem para com a Amazônia, e aqui neste ensaio, da operação estética do homem a partir dessa região, coivaras visuais são operações do espaço afetado em si, Amazônia, sobre si mesma, e seus habitantes, resposta de antropofagias.

Sendo coivara, um ato rudimentar do homem, agora é operada no homem, como resultante do espaço, de todo o ecossistema, e sobre a população que tanto a explora. Não sendo empregado enquanto um discurso militante ou ambientalista, mas colocando que a Amazônia reage aos seus mais derivados processos de desenvolvimento que querem embarcar por aqui, iniciando pela operação de resposta da própria visualidade que deglute também, quem a come.

“...Porque apesar de ser chamada de região maldita,
O Amazonas reage através de todos aqueles que
ficaram perplexos diante desse desencontro de uma
riqueza com o seu tempo...” (AMAZONAS, 1966).

A reação da região sobre seus partícipes é clara nas obras de Maria Christina, *Carta para Alice ou o Nome da Cidade, Subindo a Serra*; e em *Midas*, de Armando Queiroz, pois os círculos continuam enquanto forma de atuação para a coivara.

O processo de coivara se instaura em aparências, aparências de ciclos de desenvolvimento, mas que não frutificam resultados. Maria Christina enquanto sujeito dessa Amazônia de Macapá, é sujeita ao ciclo de desenvolvimento que a cidade de Serra do Navio sofreu. E se faz ciclo de Coivara Visual da resultante do abandono, do descompromisso que a própria região que, ora é jogada, mas ora reage, dizendo que não há mais minério, não há mais Eldorados.

Só há *Midas*, comidas, processo de retirada pela representação do ciclo palatal, boca, que come, antropofagia, mais que ruma, coivara, sob seus cidadãos. Amazônia, Amazonas, Amazoniana, a declaração de Glauber Rocha ecoando sobre a Coivara Visual.

Os efeitos da Coivara Visual, desse ciclo de remessa que a Amazônia executa, em contrapartida do ciclo de exploração do homem, acontecem em ciclos de invisibilidade, de transparência na Amazoniana. Para Danto (2005), as fases de transparência:

... Em 1964, as embalagens de papelão de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado, me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico... Os filósofos nos dizem que coisas que parecem completamente diferentes umas das outras são iguais, enquanto coisas que são completamente idênticas são diferentes. Era exatamente isso o que se passava entre a *Brillo Box* [Caixa Brillo] de Warhol, exposta na galeria, e as mesmas embalagens de sabão em pó Brillo armazenadas em depósitos. Dizer que a diferença, em última análise, se deve à diferença entre as instituições da galeria e do depósito é esconder o problema... A razão não podia ser de ordem perceptiva, porque os dois tipos de objetos eram percentualmente indistinguíveis. Isso indicava que as diferenças entre eles – e por extensão entre as obras de arte e os objetos comuns – tinham de ser invisíveis. Qual o significado de considerar a *Brillo Box* como digna de seu status de arte?” (DANTO, 2005, p. 16).

Dissertar sobre ciclos de *transparência* na Amazônia, diante de tantos projetos de desenvolvimento feitos nesta região, é pensar descartá-la assim como toda a sua história. Os processos realizados por esta região quase sempre não são transparentes, invisíveis, assim como as caixas *Brillo Box*, de Warhol, das de mercado as galerias de arte.

O antes e depois de tais projetos mudam sumariamente a face do espaço Amazônia e fazem o ecossistema aderir a outras experiências ainda não vistas. Entretanto, permite-se ser transformação transparente, quando os processos de ruptura são rapidamente geridos de forma orgânica substituindo a ação do homem, pela ação da Amazônia sobre si mesma. Nunca se sabe quem deglutirá primeiro a Amazônia. Quem a explora-desenvolve, ou será ela mesma?

A relação de círculo de aparição e círculos de aparência, tal forma é transparente em relação ao seu desígnio de operação à Amazônia e à seus habitantes. A inconstância do que acontecerá dentro desta região faz parte da infâmia de abusadas operações desenvolvimentistas, sem considerar o caráter da mesma para aplicação das mais variadas formas de transformação do espaço “inferno verde”, para o da “Amazônia Sociedade Anônima”. O lugar da imagem na Amazônia se circunscreve em dois retratos bestiais da região. O do esquecimento e o da exploração, sobretudo, imagem.

A chegada de um lugar da experiência da Amazônia que é *trans*, se insere no processo das rupturas ao qual inicia outros processos da imagem, que até então era de um ecossistema estético, procedimento orgânico de suas mais variadas relações com o bioma, para uma operação, que o sujeito rompe linguagens e gestações orgânicas, para uma desestruturação, mexida nos vértices da imagem, no espaço que opera.

“... O senhor veio da onde?”

Do estado do Pará, lá de Castanhal. Estrada de Ferro de Bragança, 1956...

Para trabalhar no estado de Manaus, Itaquatiara... Voltei para Manaus empregado na usina, refinaria, trabalhei em Icaracará... Porto Velho... Em alto Rio Negro... Araçá, tirando piranha... De lá vim pra Manaus, tornei me empregar de novo, tornei a trabalhar na estrada em Itaquatiara. Agora estou aqui nesse terreno do seu Pedro...

Estou com vontade de retornar para Icaracará... Se der eu fico, se não der eu volto, eu vou a Belém...” (AMAZONAS, 1966).

A fala do caboclo transeunte, transviado por caminhos de Glauber Rocha, se mistura ao de Domènech (2011) quando faz a pergunta desafiadora para o visualizador Amazonino:

...Fica no ar, entretanto, a seguinte pergunta: a estrutura semiótica está instalada primordialmente na sociedade ou na própria capacidade perceptiva? É a sociedade que constitui seu próprio realismo ou, ao contrário, nossa percepção já está formada, de maneira que vemos seletiva e valorativamente? (DOMÈNECH, 2011, p.22).

Quem fabrica a Amazônia? Eis a grande questão. Ecossistema estético ou *tansarte*? Amazônia é de múltiplos, é orgânica. Amazoniana é de poucos, é autóctone dentro da unidade do próprio sujeito, ao qual executa em si mesmo a mudança do bioma, desafiando o procedimento orgânico de seus ecossistemas estéticos, pra relações *trans* da imagem. Esse processo de uma visualidade alterada, que possibilita ajustes chega ao epíteto de toda a Amazoniana, em *Hagakure*, em que se instaura o próprio processo de visualidade da Amazoniana, pois invade os dois sentidos da visão, o exterior e o interior. Os olhos e o imaginário.

Amazoniana: o Lugar da Imagem lança mão de um amparo em face poético, mais contendo questões muito além da primeira imagem que se olha, dentro da obra *Mater Dolorosa In Memoriam II*, de Roberto Evangelista, ao qual o artista tece uma filosofia de vida que tem, no nascedouro das formas, a sua cosmogonia e o seu habitat. Cortando falas, como um próprio fluxo de rios da região amazônica, o processo vai se mesclando a diferentes ecossistemas estéticos que, apesar de não constarem dentro da Coleção Amazoniana, são Amazoniana enquanto um processo de visualidade para compreensão do lugar da imagem à *Hagakure*, o próprio processo da experiência de visualidade nas Amazônias retratadas na coleção.

Tendo em vista a obra de Glauber Rocha, Amazonas, como múltiplo gênero de visualidade na compreensão deste ensaio, há lógica, na forma. Forma, o lugar da imagem. “Da criação” a “sobrevivência das formas”, “aos filhos do sol e da água”. Os estados da matéria que erguem e dissolvem as Amazônias.

A região vai sendo amoldada pelos ciclos da forma, pela ingerência, que possui suas subjetividades. A qual não possui sua constante as formas lógicas de seguir, as formas lógicas de dissolução, sem ter a sujeição de operar em um tempo, ele próprio, o tempo, se torna a grande incógnita do que é ser cíclico e como ocorre o ciclo Amazônia de criação à sobrevivência, entre o sol e a água.

Qual o tempo geológico das formas, qual o tempo das matrizes das formas? Logo amazônidas, os sobreviventes dessa terra, dissuadidos, em estado de dissolução da matéria, já se esqueceram a tempos atrozés do que é matriz Amazônia. Sol, luz, nem mais o entre conhecem, sabem que agora, água. Esta sim, sempre é fato nessas regiões bubalinas, bovinas. O estado do estar, que é solúvel, água, sobreviventes, anfíbios, agora, matrizes em si próprios, a própria água é a força, os ciclos são em água, os ciclos de circulação são inerentes, obedecem ao tempo que nem sequer a própria maré prevê.

É o lugar das infinitudes das águas doces que vão se mesclando para precipitarem-se nos salgados atlânticos; das imensidões das florestas que ainda abrigam uma infinidade de seres misteriosos e não catalogados pelo homo sapiens; e dos céus sempre densos, carregados de umidade, pois que aqui a água é dádiva tanto da terra como do céu. Por causa de todas essas aparentes disparidades, a Amazônia é o ambiente propício para os seres anfíbios, para os entes que se movem em variados ambientes, para os 8 híbridos, os mestiços, os impuros e os pecadores, ou seja, para todos aqueles que têm o degrado como sina. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 7-8).

O tempo de *Mater Dolorosa*, o tempo das formas será o tempo da água? Será essa a matéria-prima da própria Amazônia, a luz, o sol, será que a matriz ainda sobrevive? A lógica é híbrida, os fluxos de rios cortam diversos radicados, polos ora positivos, às vezes negativos, pois em regiões tão umedecidas não se sabe sequer o tempo de passagem das estações, sempre um único estado de forma e matéria, exaustivo que parece nunca querer passar.

O tempo da água não é o ciclo dos mananciais, logo, não é a lógica delas próprias, as águas, as verdadeiras sobreviventes, as anfíbias transviadas por tantos tempos. A perfeição... Será essa a lógica das formas, os sobreviventes? Não, esse sequer é gerente dos ciclos de mananciais. Obedece à filosofia de enchentes, queimadas, coivaras que nem ela, água, sobreviventes, se dão conta da hora que o ciclo Amazônia acontece. Eis a resposta, eis Amazoniana, o ciclo das aparições das formas, a lógica subjetiva entre ti, não têm entre os teus, é virtude motriz engessada em ti mesma.

O lugar da imagem na Amazônia é subjetivo e depende das resultantes que cada processo o leva, por mais que Domènech (2011, p. 15), afirme que o ver, portal de entrada das visualidades, seja “tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia.”; assim, a relação primária do ato de ver a Amazônia não é limitada, mas sim, o lugar da visualidade é transparente, o lugar dos processos parcos de inscrição da visualidade na Amazônia e acontece por estados da matéria, é transparente, processual, por mais que se limite pensar o lugar da imagem numa marcação territorial.

O processo da visualidade é transparente, é solvível o lugar da água em incipiências terrenas é amalgamado por ela mesma, se torna tão translúcida quanto ela.

Ecossistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada. Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluíus do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 11).

Para Medeiros; Pimentel (2013), os processos da imagem dentro do conceito de ecossistema estético é a frutificação lenta e processual de um bioma na sua mais total performance e caráter de ser vivo. Dentro da Amazoniana, enquanto um processo do lugar da imagem, o processo, o religar entre os estados da matéria e a matéria é a própria transparência, ela é o fator da morada, do lugar da existência entre a porção de processos formativos da visualidade.

A transparência na formação desses ciclos, a partir da chegada ou ruptura de fases, dentro do bioma Amazônia, e da qual se adapta aos poucos a cronologia da região, do ambiente interno. É o que faz essas geografias estéticas, ecoestéticas, processos nem sempre organoides, mas de demarcação fundiária a partir do próprio bioma.

Ao relatar as diferentes formas do imaginário e território, Danto (2005) coloca:

... Alguns povos tribais crêem que as experiências vividas nos sonhos realmente acontecem e descartam as evidentes incoerências da seguinte maneira: durante o sono a pessoa deixa seu corpo por algum tempo e vai ocupar um outro, e é nesse corpo que ela passa, *realmente*, pelas experiências que nós dizemos não ter sido vividas, mas sonhadas... Explicando as distorções da fantasia como fazem, essas tribos têm melhores chances de esboçar uma ciência plausível do que se tivessem de integrar o que sonham com o que observam cotidianamente: quase não há leis na natureza para eles. (DANTO, 2005, p. 53).

Dentro da Amazoniana, o ciclo de transparência entre as formações dos estados da matéria, se estabelece, em cada gênero desse processo, em uma geografia estética que se diferencia em fases; mas tais processos dentro da geografia do bioma são invisíveis, transparentes. Ecoestética se regenerando mesmo em rupturas: entre a região e o lugar que essa visualidade acontece não há separação da formação dos processos. O lugar é o que faz a região, e o faz a imagem, Amazoniana. O homem da ilusão e a ilusão do homem, estados entre imaginário e matéria são formatividades indivisíveis, lógica própria desse processo Amazoniana de um lugar natural e *trans* da visualidade.

Um lugar da visualidade dentro da Amazoniana acontece na transparência dos mais variados estados da matéria, em insumos, ativa ou inativa, em espaços sem divisão entre o real e o irreal. Região indivisível e indecifrável é a Amazoniana, por ciclos de desenvolvimento que são autóctones, ciclos da própria geografia do bioma nas suas reestruturações, igual a populações formativas da região que é feita pelo próprio lugar do corpo do homem alienígena.

A relação entre terra autóctone, região autóctone e lugar alienígena, transnatural e natural, vêm de Medeiros; Pimentel (2013) ao incitar o êxtase de Mário de Andrade em face de Amazônia de Belém do Pará: “Numa dessas transamazônicas, Mário de Andrade aportou em Belém... Logo percebeu que esta cidade descende da prevaricação entre autóctones e alienígenas; que é mestiça, sensual, ecumênica, abrigo de desmesurados.” (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 8).

A relação entre polos de origem e seres de genética irregular, transcendente, anfíbios de mescla dos nossos rios é presente em todo o momento para se estabelecer o que é, e como se desenvolve esse lugar da experiência da Amazoniana. Movidos pela dicotomia da experiência do homem enquanto indivíduo, alienígena; e grupo, imaginário acontece sob a supervisão da transparência, momento das ebulições dos estados da matéria que formam em processos pontuais o lugar da experiência entre pares distintos da própria Amazônia, ocorrendo ciclos de epifania de cada estado da região e da matéria da região, surge o lugar. Ambas ontológicas pela transparência que é o processo. É por isso que “... nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.” Eis Amazoniana, lógica do homem, a lógica própria das formas, o lugar das imagens.

O que define o lugar da imagem não é a região que é circunscrita, mais as transparências das matérias, dos estados das matérias, em água, em ecoestéticas dessas geografias que as Amazonianas acontecem, os ciclos de desenvolvimento geo-estéticos as quais são geridas pelas próprias manifestações que iniciam em série no mesmo corpo, num só bioma, numa só visualidade.

Fora da imagem, o espectador (ou ator, nos processos de interatividade contemporâneos) situa-se diante dela de uma maneira que determina a percepção que se tem dela, ao mesmo tempo que a própria imagem, ou fenômeno visual, o coloca em uma posição social que articula sua identidade dentro desse marco. Perceber, ser receptor ou usuário de uma imagem, significa em primeiro lugar iniciar um jogo entre a identidade social e a identidade individual. (DOMÈNECH, 2011, p. 19).

“Da criação” a “sobrevivência das formas”, “do sol” ou “da água”, quem vê, quem visualiza a imagem, quem é a imagem? A imagem na Amazônia é o “... Olho imenso, bojudo, luz de muitos olhos...” de Evangelista, mas a visualidade é propriedade do corpo, é ele, o “... Flutuante, circulante, circulações geradoras...”, que se respalda como visualidade do mundo, que vê na transparência, na formação das matérias, coisas que são formantes, as quais o “... Bojudo... olho círculo...”, não pode ver, mas somente os “...Círculos de cada olho...”. a interioridade e a exterioridade são processos da visualidade, o que demarca a visualidade amazônica para as demais, é a improdutividade de uma esfera marcada, formatada da imagem, pois a gerência do regimento da fenomenologia da visualidade na Amazônia, é feita da (des) marcação entre corpo, território e lugar, a transparência é o ciclo de experiência que formativa a imagem, esse aspecto tricotômico entre (des) habitantes de um corpo, (des) ocupante de um território de um (des) lugar, é o que faz a epifania acontecer não pela divisão, mas pela fricção de um processo transparente, aonde cada epifania da tricotomia é em série e comunicável a outros caracteres do bioma, fazendo da experiência a própria transparência do discurso da visualidade. Corpo atômico, translúcido. Qual o tempo do átomo é o tempo da água?

O lugar da imagem emerge entre as demandas do corpo e do espaço. O corpo como esse grande círculo gerador de visualidade obtém através do alimento do próprio caráter do corpo e do espaço, o processo da imagem, o lugar sendo nascedouro de um processo de antropofagia, da matéria, do Gênesis. O círculo, oriundo da relação indivíduo, que a própria experiência uterina de corpo anfíbio, amazonino em região de autóctones o permite. A noção de existência individual nutrida no processo antropófago da matéria, vai gerando no degredo do círculo alimento, ciclos de criação da sobrevivência da forma, que ao sobreviver cria a si própria dentro do amazonino. O lugar emerge do corpo, a Antropofagia Visual, a experiência.

“... O círculo alimento, entranhado no corpo, as misteriosas relações do espírito e do estômago...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54).

O Gênesis de *Mater Dolorosa In Memoriam II* traduz esse processo de ingestão, imersão e aparição das formas, em um só lugar. O corpo. Sob relações do estado da matéria, em instâncias de antropofagia, o processo invisível, dentro do corpo. O processo do lugar é intermitente, é o entre das relações entre as experiências individuais do corpo com o espaço. O alimento da matéria traz em si um processo palatal das visualidades, experiências mantidas no corpo, mas processadas adjuntas as dele em caráter de si próprio. A Amazoniana encontra no círculo a relação de ciclos de transparência, que levam o corpo na morada dos estados da matéria, nas experiências entre corpo e espaço, alienígena e região autóctone. A região do círculo desenvolve no âmago do corpo as experiências do imaginário, a relação com as sociabilidades do espaço, se entranhando em experiência de caráter individual desse corpo. O lugar por si, só se apresenta na Amazoniana por intermédio das “... Misteriosas relações do espírito e do estômago... No fundo a mesma forma” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

Dentro da imagem, em sua própria estrutura, instalam-se os resultados de uma imaginação que também se divide nos âmbitos social e individual, pois pertence ao autor entendido ao mesmo tempo como indivíduo e como fator da sociedade que o acolhe e o produz. Essa imaginação embaralha valores e ideias em uma reconfiguração constante que vai do figurativo ao discursivo sem nunca se deter definitivamente em um dos polos, exceto quando finalmente se materializa em uma imagem. (DOMÈNECH, 2011, p. 19-20).

Quando Domènech (2011) menciona a relação interior da imagem, se torna em vista um processo de percepções de visualidades que dentro da geoestética Amazoniana, se bifurca nas noções de imaginário exterior ao Amazonino, e interior ao do espaço.

A constância de uma unidade ecossistêmica inicia processos de junção, do “e” que inclui e superpõe de Medeiros; Pimentel (2013). As misteriosas relações entre o espírito e o estômago estão na frutificação da imagem na relação entre corpo e espaço, mas da própria interação entre imagem e visualidade no processo de criação e degredo dos círculos e ciclos de desenvolvimento da própria Amazônia. Amazoniana, um processo estético, intrínseco das relações entre alienígenas e autóctones, corpo e espaço. A

relação palatal das matérias Amazonianas, substratos formantes, geometria em transposição de uma essência pulsante é antropofagia da imagem que surge, de maneira formante, que gera outras formas, outras matérias.

Processos de visualidades que nascem de um remanescente da inconsciência e inconstante forma figural, mas é estrutural das formas, matérias, é a visualidade do espírito regendo a criação das sobrevivências individuais do corpo, das relações misteriosas entre o espírito e o estômago. A Antropofagia Visual trata dessa relação de inconstância de visualidades hora mensuradas, individuais e coletivamente, entre o sujeito que come a *Mater Dolorosa*, o anfíbio Amazonino que come a autóctone, e as transformações de uma visualidade do coletivo, de uma *In Memoriam* que é repassada aos novos como presságio de uma cultura que mesmo pós seus massacres, ainda se rege por peculiar lógica, esta sendo pulsante relação discursiva que figura, o tempo da transparência, que é o tempo do lugar (EVANGELISTA, 2013, p. 54).

“... De boca ao ouvido, durante muitas luas,
As linhas foram passadas,
As informações das linhas,
As formações das linhas,
As linhas, com elas sem que elas soubessem.
Redesenhamos a vida e sobrevivemos.”
(EVANGELISTA, 2013, p. 9)

A Antropofagia Visual propõe uma relação adensada entre o corpo e espaço, levando a crer que região é o espaço que adota o corpo das experiências do imaginário, do espírito, também é espaço que possui visualidade, mesmo ela, enquanto autóctone, não possuir fisiologia de olhos, mas “... no princípio, nunca foi o caos...”. A visualidade geradora, círculos de um imaginário social do espírito, também é propriedade da sua própria fisiologia territorial, geostética da Amazoniana de ciclos de espaço.

“... De boca ao ouvido, durante muitas luas...”. Trazem o próprio caractere do processo da experiência, das antropofagias visuais. A interação fisiológica do corpo, com a da autóctone, as luas – o espaço. Correspondem com o ciclo que as sobrevivências –

portadores do sentido do corpo, alienígenas em degredo, exercem na experiência dentro e fora do lugar do corpo. A epifania na Amazoniana se realiza na oralidade e audição, fatores orgânicos, oriundos do processo da existência e da dependência, a imagem encontra lugar quando os sentidos do corpo comem a visão e ouvem a visão. Da mesma maneira que, pelo corpo da experiência da região do imaginário, é sujeito a ela própria, no “nunca foi o caos...”, gerando as antropofagias visuais. A Amazoniana começa a se fazer lugar, quando exerce seus sentidos de forma, círculos da boca, alimento, do ouvido, audição, dos quais vêm e geram das formas a matéria.

Pensar o lugar da imagem, como resultado de um processo de construção de visualidade que encontra na antropofagia visual morada dos seus fluxos de formação e identidade das matérias, sobreviventes, primícias das formas de agregação da Amazoniana. É ajustá-lo ao lugar do pensamento, da formatividade de um dos atributos da formação geoestética de uma Amazônia que se formatiza em um espaço de estado da matéria. É nessa lógica de estados que a antropofagia acontece.

“... As linhas foram passadas, as informações das linhas, as formações das linhas...”. A linha enquanto primeira espécie de forma a aparecer dentro das possibilidades do pensar o lugar, melhor, o trajeto da agregação que sobrevêm do degredo dos sobreviventes – Amazoninos cuspidos pela grande autóctone, a fim de se desenvolverem enquanto forma estrutural de uma criação inteiriça. São ligaduras de passagem. O lugar da imagem se procedendo de um Gênesis visual que encontra de “... boca ao ouvido...”, a informação da primeira instância da experiência.

A experiência concreta das antropofagias visuais gera informações dentro do proceder estéticas das relações da imagem, do corpo: “... durante muitas luas...”, realiza a instância figural da visualidade no processar da imagem... Aonde as formações do corpo são informações discursivas. Acha no espaço, “... durante muitas luas...”. As relações visuais, noturnas de como os fenômenos da imagem vão sendo circunscritos no próprio proceder estético do ver Amazônia. A informação, como substância da imagem, encontra na Antropofagia Visual a alinha, a passagem de informações que acontece num tempo de outras lógicas. Ocorre no passar do tempo da fabricação da informação “... de boca ao ouvido...”, ajustada ao tempo da mata, “... durante muitas luas...”.

A linha enquanto primícias da matéria para o processo de estrutura da imagem carrega em si, potência de gerar, de gerir, não pela forma, mas pela geometria, conteúdo gerador, formante da imagem e define o lugar. A linha faz ecoestéticas, dinâmicas formadoras do passar de informações de boca ao ouvido de geração pra geração, dentro do espaço. A geoestética a ser ocupada, a razão da linha, a informação, a lógica das antropofagias visuais em linha é que formam a imagem do massacre, da imersão, imersão, da aparição dos remanescentes.

A maneira como forma e geometria dialogam é a mesma com que boca e ouvido se comportam com luas. O processo da transparência é o que dirá a eles como o lugar se comporta dentro do corpo Amazonino. Ambos dependem da gerência do outro, “... com elas sem que eles soubessem, redesenhemos a vida e sobrevivemos...”. O fenômeno da transparência no lugar da imagem, não é a sua existência, mas como ela se comporta na formação de signos no fluxo das antropofagias visuais que irá ser estruturada. A posição da autóctone e do Amazonino alienígena, assim como criação e sobrevivência, são ambas ligadas pelas linhas, informações das linhas, e é a partir dessa geometria entre as linhas que forma o lugar e a imagem, “... sem que eles soubessem...” – corpo e espaço. O lugar é um processo de achado e comportamento dos pares, é morada das experiências, lógicas da matéria.

Por um lado, temos tudo o que se refere aos processos de cognição, nos quais se fundamentam e se combinam os mecanismos de identidade social, ligados ao imaginário, e os de identidade individual, relacionados à percepção entendida como experiência existencial. (DOMÈNECH, 2011, p. 19).

Então as linhas começam a montar os primeiros arquipélagos, tetragramas, quebra-cabeças, ligaduras entre corpo e mata, que juntas, em aliança e contusão de formas, encontram na geometrização das informações o fluxo dos signos. Imagem não é um percurso formado, segundo Domènech (2011), pela trajetória de todo um percurso gerador das antropofagias visuais, mas de um único significado que passa por todas as linhas e visitação do lugar, mas continua único na sua estrutura, sendo refletora de todas as informações das instâncias por onde o signo passa. É quando as linhas, as informações das linhas, as formações, passam pelo círculo de boca ao ouvido da experiência existencial e das informações do círculo da lua, de experiência imaginária. Que aí entre linhas, círculos surgem. Faz-se assim, lugar da matéria, lugar da imagem.

“... Sol alto, alto, e sem sair do meu corpo.

Daí água e ar desenharam as linhas impensáveis.

E o círculo gerou todas as formas...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

A maior das antíteses que a Amazônia enquanto região aborda, e é colocada na Amazoniana, são os ciclos de degrado e criação. O ciclo de desenvolvimento seja em criação, ou em degrado para a criação. O fato da existência de um ciclo de desenvolvimento está para a realidade estruturada de como se desenvolve a estética e as relações humanas que partem do abrigadouro Amazônia, das grandes revoluções e degrades que acontecem por aqui, sem instante disso acabar, pois faz parte da própria lógica da região, lógica de tempos, de pessoas, de coivara que cresce, queima e é acrescida da mão de qualquer um que seja partícipe, para a criação ou para o degrado das formas. Quem diz não é a Amazoniana, quem vê é a Amazoniana, geostética de si.

O ciclo de criação está para o tempo da Amazônia, no mesmo caráter de sobreviventes que dizem “... no princípio, nunca foi o caos, e o primeiro nunca dormiu...”, a relação antagônica das raízes estéticas, das quais procede toda relação do ciclo de desenvolvimento na Amazoniana, inicia na particularidade da diferença, da antagônica, entre sal e água, criação e sobrevivência, entre água e ar. Estados diferentes da matéria, que se amalgamam para a gerência, sobrevivência de um corpo humano, alienígena, porque nasce da criação do próprio degrado das formas, água não o é mais quando se encontra com ar. Tais ciclos de desenvolvimento entre as matérias autóctones e alienígenas se encontram em (i) lógica, mas as linhas, as informações das linhas, as transparências os guiam.

Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite têm uma existência simbólica autônoma. O regime diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. (DURAND, 2012, p. 67).

Para Durand, em seu *As estruturas antropológicas do imaginário*, carrega sobre si os regimes da imagem, os ciclos crepusculares de manhã e noite, caráter de emergência e imersão estética de diferentes ordens, dentro das lógicas dos tempos. O entre, a transparência é o momento da gestação, da imagem, da epifania do processo em si. A

transubstanciação das matérias, é o que faz do ciclo o gerador das formas, é dessa fusão que o *appearance* acontece, aparência, aparição das formas, segundo Danto (2005, p. 56), a aparição das formas e a lógica como se apresentam o que faz a transfiguração dos sistemas, do espaço, do lugar – comum... Das lógicas da forma. O regime da imagem na Amazoniana vai sendo transpassado não das aparências, mas da aparição das próprias matérias em si, “... Sol alto, alto, e sem sair do meu corpo, daí água e ar desenharam as linhas impensáveis...”, a razão do pensamento, da atividade orgânica das matérias no ciclo de desenvolvimento, está na junção da matéria sobre a matéria.

Na obra *Mater Dolorosa, in memoriam II*, filme de **Roberto Evangelista** datado de 1978, obra componente da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, o artista encontra muito além de Gênesis de um povo ou um atributo mitológico da oralidade dos alienígenas da mata do Lago do Arara no Rio Negro, mas sim o achado de um ciclo de desenvolvimento que começa no pulmão da Amazônia para outras Amazônias, como disse Glauber Rocha:

“... Manaus... Manaus da memória da borracha,
Porto ao norte, limite de outras Amazônias,
Manaus que surgiu mais lenta e realista...”

(AMAZONAS, 1966).

A relação que se deflagra como a grande incógnita da Amazônia, enquanto espaço, É região que se inscreve por limites, de uma “... Manaus que surgiu mais lenta e realista...”. Após o surgimento das linhas, constitui-se a partir dessa emergência de forma e geometria, a última sendo arquipélago das informações da própria linha, a forma, primeira resultante do ciclo de aparição e imersão das matérias. Encontra no propósito de linha, a teia constructo do ciclo. O círculo agora procedendo das aparências entre linearidades e circularidades. Ciclos de desenvolvimento econômico e político vão se inserindo nas rodas, nos círculos geradores que fazem repetir as consequências e os ciclos pelo mesmo ritmo.

Dentro da imagem, em sua própria estrutura, instalam-se os resultados de uma imaginação que também se divide nos âmbitos social e individual, pois pertence ao autor entendido ao mesmo tempo como indivíduo e como fator da sociedade que o acolhe e o produz. Essa imaginação embaralha valores ideias em uma reconfiguração constante que vai do figurativo ao discursivo sem nunca se deter definitivamente em um dos polos, exceto quando finalmente se materializa em imagem. (DOMÈNECH, 2011, p. 19-20).

A relação travada entre os sentidos interiores da imagem de Domènech (2011), força o entendimento do grande mistério e ontologia dos ciclos de desenvolvimento da Amazoniana, e como ambas – *criação e sobrevivência* –, acontecem no mesmo ciclo de destino constante, em um dado tempo do qual surge qualquer ação interventiva ou suscitadora, pois depende da lógica do tempo da Amazônia com o do amazônida. Essa conjuntura discursiva e fulgural do tempo das atividades orgânicas da lógica da região, que faz o lugar da imagem na Amazoniana ser o dentro, muito além da forma, mas das geometrias – informações da forma. É na interioridade dos processos de aparência entre criação e sobrevivência, que se estabelece o lugar do desenvolvimento. O lugar do ciclo é o dentro.



Figura 1 – Obra *Mater Dolorosa, in memorian II* (1978), de **Roberto Evangelista**
Fonte: Maneschy (2013, p. 55)

O ciclo interior do desenvolvimento encontra no pulsar das informações entre linha e círculo a memória. A memória na Amazoniana está para o ciclo de criação das sobrevivências das formas, aonde o círculo é a morada, o processo é o lugar da imagem, é a forma, essa, a *Mater Dolorosa*, a geometrização das informações das linhas a imagem. O ciclo da forma, o círculo da morada é o ciclo de criação do homem, das linhas, impensáveis. A memória faz parte da persona da informação, é ela quem faz do ciclo um artefato. A memória de uma região que parte de um espaço e se encontra com outros espaços, outros portos do Norte, outras regiões amazônicas.

É a “... Manaus da memória da borracha, porto ao Norte...”, que identifica a seguinte região como logradouro do desenvolvimento. Região de ciclos da borracha, da exportação. A Amazônia de **Glauber Rocha** é a Amazoniana; *In Memoriam*, de **Roberto Evangelista**, ciclos de morte e nascimento, peculiar natividade cosmogônica da lógica das matérias. São das informações de “... Boca ao ouvido...”, que os ciclos de desenvolvimento se fazem. A memória como um ciclo da imagem da forma.

Uma Amazônia da qual sai de um limite e evoca um ciclo de desenvolvimento gerado ao passado, de um “... Inferno verde, paraíso verde, eis a clássica Amazônia onde se pensa no passado...”. É desse rio idílico que **Glauber Rocha** acha a criação que emerge dos rios, mas um ciclo de desenvolvimento que se ampara no passado. O pensamento é o que ampara, são as informações, que ao pé do funcionamento da criação, diagnostica a depressão da sobrevivência, um ciclo de silêncio oriundo do Inferno Verde. O pensamento da sobrevivência é o pensamento da construção. A criação começa a ser memoriada pelo outro ciclo da imagem, e o lugar vai se formando pela aparência das matérias, pela conjuntura da memória dos ciclos.

A questão da transfiguração do lugar da imagem, no caso – a *transparência*, em um certo sentido, deixa a sua forma fulgural, não inibe os processos de estados da matéria ao qual os materiais da Amazoniana sofre. Ao contrário, o processo de uma aparência da forma transparente, das geometrias processuais em maneira de forma faz desse processo entre imagem formante e figurativa, um caráter do próprio lugar da imagem. No entanto, a transparência é viva, é ela quem alimenta o ciclo vivo da imagem. A aparência das formas faz parte do mesmo ciclo entre desenvolvimento e degredo, tendo a transparência, a fusão desses processos.

“... No cruzamento das varas, na armação da *wi*, casa grande, os velhos contam te fizeram prisioneiro.

O círculo solto, movente, Era o único desenho que os prisioneiros tinham para construir o grande abrigo...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

A presença de formas, e formantes de uma geometria e o puro ciclo do desenvolvimento na Amazônia, denotada na perspectiva de alienígenas moradores da mata, formantes e formados por ela própria. A presença das matérias, da subsistência da “... linha horizontal as remanescentes, pai, depois do massacre, só restaram os restos, os riscos e restos da memória...”. É deste ciclo de subsistência que a aparência emerge e as transparências pensam serem alijadas do lugar da imagem. Só pensar. Até mesmo porque a racionalidade nunca é admitida entre eles, a razão é o processo, a razão é a subsistência que surge da criação e vice-versa. É desse processo (i) lógico das formas que o pensamento não é tido como razão, mas participe da ontologia da região. Aonde sem saber, abriga no pensamento a transparência, a memória, o achado – a razão na forma mais bruta, o porquê dos ciclos de desenvolvimento na Amazoniana.

O ciclo de desenvolvimento começa na disparidade da própria lógica de quem vê de fora, mas ascende a luz de quem se autocria, subsiste de dentro. Amazoniana que não têm gênero, classe, é e o é somente limite de outros ciclos, de outras Amazônias de fortes, de chegadas e derrocadas de ciclo. Quando a matéria chega ao seu estado mais desenvolvido, logo, ela se prepara ao degrado e ao efeito do juntar das aparências, é que surge novamente a transparência, as aparições das formas, as junções de duas aparências que causam aparições de outras formas, e assim se volta o ciclo do degrado gerador de outras pré-formas.

É “... no cruzamento das varas, na armação da *wi*...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55), que o ciclo de criação e degrado vão se encontrando, na memória dos velhos que contam. Assim vai se formando, um novo lugar da imagem. Lugar da forma, que encontra na matéria aparente o novo ciclo dos círculos. Quando forma é linha horizontal, remanescente, degradada e isolada em si própria, que no ciclo de desenvolvimento na armação da *wi*, os fazem as pré-formas prisioneiras. É quando

linha opera em círculos, “... solto, movente...”, linha ao ser presa, começa a desenvolver degrado em ato de criação, começa a subsistir em pleno ato de emergência, e é quando o ciclo de desenvolvimento está “... presente em todos os fazeres e afazeres, em todos os construídos, seguras amarras e estruturas, coisa da terra, coisa do homem...”, que os círculos da memória operam e nas primeiras aparições do desenvolvimento, o ciclo do degrado chega, na aparição de única forma junta. Eis a transparência, o lugar da imagem.

Lago do Arara, rio Negro
Fevereiro, 1978



Figura 2 – Obra *Mater Dolorosa, in memoriam II* (1978), de Roberto Evangelista
Fonte: Maneschy (2013, p. 55)

A origem do homem segundo os autóctones habitantes do Lago do Arara, de Roberto Evangelista, está para a origem do lugar da imagem dentro dos ciclos de degrado e subsistência das formas, sendo o “... espírito do homem boiou do mistério das águas, e habitou as cabeças e todos os altos...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). A transparência é o mistério que olha para dentro de dentro e para fora de fora do lugar da imagem. Ela, enquanto momento do entre, está no lugar que boia, no lugar de habitação na horizontalidade que rege a emergência de uma criação, que logo que habita as cabeças e linhas – os autos. Esse encontra a urgência de círculos e quadrados, a transparência já era morada da imagem, em um princípio aonde nunca e caos e o de um primeiro que nunca dormiu.

O círculo não é a liberdade, o ciclo é um regime de estado amputado a imagem, a antítese imposta ao homem, que cansado da vida interiorana, passageira, silenciosa encontra na ambição diurna a compreensão do ajuste da objetividade humana. A luta agora entre amazônidas e Amazônia não é contra o tempo do regime, contra o tempo da aposta, contra o tempo do ouro. Para Durand (2012):

No prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos podemos considerar o mito. Não tomaremos esse termo na concepção restrita que lhe dão os etnólogos, que fazem dele apenas o reverso representativo de um ato ritual. Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é já um esboço racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas. Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou, como viu Bréhier, a narrativa histórica e lendária. E o que ensina de maneira brilhante a obra de Platão, na qual o pensamento racional parece constantemente emergir de um sonho mítico e algumas vezes ter saudade dele. Verificaremos, de resto, que a organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos “constelação de imagens”. O método de convergência evidencia o mesmo isomorfismo na constelação e no mito. (DURAND, 2012, p. 62-63).

A forma para Durand, uma das geradoras da relação do mito, em especial, na Amazoniana, o círculo, o ciclo das gerações, dá-se no momento das convergências entre Amazônia e amazônida. Segundo o pensador da região, Paes Loureiro (2013): “Os seus símbolos predominantes, o seu ethos, vêm da cultura como expressão humana da natureza enquanto valor repercutindo na vida e no imaginário. Uma

cultura ainda marcada pela seminal relação com a natureza...” (PAES LOUREIRO, 2013, p. 143).

A Amazônia é composta por uma relação estética e de organização estática, antropológica dentro de um sistema de funciona, ora em desenvolvimento do espaço, ora em degredo do espaço. Dois fenômenos, Antropofagia e Coivara. Fenômenos que operam no espaço e na população do espaço as visualidades. A razão que nunca admitida, começa a querer, em suma, involuntariamente querer fazer-se plena, em pleno pulmão das lógicas, querer fazer reinar tempos *Cronos*, em uma espécie de horário que é de forma.

Essa relação entre ciclos e ciclos de desenvolvimento, carrega nos regimes da imagem a lógica dos tempos. A imagem d`além de um substrato perceptivo, gerado em todo o seu sistema, a geoestética. As geografias estéticas são a maneira como se remonta as relações da forma, e aquilo que acompanha a forma, como semântica da imagem. Quando Durand (2012) fala:

... Ao Regime Diurno da imagem se dividirão em duas grandes partes antitéticas, a primeira – de que o sentido do título será dado pela própria convergência semântica – consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira. (DURAND, 2012, p. 67).

O autor aponta a relação maniqueísta entre dois sistemas da imagem que funcionam mutuamente, pode-se enxergar que quando a luz chega, trevas desaparecem – mas não somem do organismo. Enquanto trevas não podem sobrepor a luz, eis o regime da imagem na força dos ciclos da Amazoniana. O desenvolvimento além de ser um caractere *in natura* do ser humano, o é dessa região que briga e convive entre o *ethos* sagrado da floresta, que ora é degredo para alguns, e pulmão para outras, defronte ao ciclo de desenvolvimento das formas, da economia, da geopolítica da região, aonde “... em todos os construídos, seguras amarras e estruturas, coisa da terra, coisa do homem...”. Os remanescentes de Evangelista (2013), em linha, pensamento dotado do homem, oriundo do ciclo que boia, opera no próprio amazônida, os regimes da geoestética da região. A Amazoniana absoluta em si mesma, em processos de estética, em processos de língua e tempo.

“... Viemos de longe, do sertão do Ceará,
Tangidos pela seca, buscando na selva,
riqueza para nossa fome.
A esperança está nas árvores
Que os índios Kambeba haviam
descoberto...
Nas grandes árvores perdidas que
sangravam estranha mistura,
Árvores seringas que davam um ouro
branco...
Ouro sonho, ouro negro, ouro elástico...”
(AMAZONAS, 1966)

A Amazoniana, enquanto todos os seus níveis e patamares, agrega conhecimento, epistemologia, faz-se valor e ontologia a si própria, emana conhecimento de si, “... mica, wicana, todos estavam na mesma casa, e serão irmãos...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). As construções da sobrevivência ou da criação denotadas por Evangelista, no grande pulmão Amazônia. Faz dela, Amazoniana, esse grande circuito, trânsito de passagem e experiência de uma diversidade de indivíduos, artistas ou cotidianos, seres humanos comuns, transitarem e partilharem do grande construído da Amazônia, a sua própria geoestética. A Amazônia está para si, como está para o Brasil, muito além de espaço geográfico, mas é garantia para o Brasil, como espaço de posse, de desenvolvimento. A urgência não está de uma Amazoniana enquanto coleção, mas de uma geoestética enquanto precursora e cíclica em acontecimentos dos diversos, “... porto ao Norte, limite de outras Amazônias...”. (AMAZONAS, 1966). O Amazonas de Glauber Rocha, assim como o *El Dourado*, de Sebastião Salgado, também circunscreve essa grande geoestética que vai do idílico, “... Inferno verde... à riqueza para nossa fome...” (AMAZONAS, 1966).

Enquanto território do Brasil, Amazoniana radicada pelas intemperes políticas e sazonais do seu próprio povo, e dos demais aliados que se chegam a ela, muda aos poucos suas paisagens, seus matizes de verde, mas não muda o tempo e a lógica das formas, da própria geometria de si mesma. Dos tempos do rio, da matéria, do

ouro, do elástico. Na medida em que Glauber Rocha, em sua película *Amazonas*, datada de 1966, relata as experiências dentre manauaras, amazônidas, nordestinos. Em nenhum momento se noticiando, capta em seu olhar de estranho, uma estruturaria estética que deixa escapar dos atos e das palavras de seus próprios moradores, lugar “... onde o homem já fixou suas raízes, e luta para desenvolver a sua civilização... onde o homem transforma árvores em casa...” (AMAZONAS, 1966). Essa relação conjuntural entre desenvolver a partir das formas, de uma estética formante encontra na emergência, nas amarrações das formas, a própria Amazoniana, que luta para desenvolver nas intemperes da própria forma bruta, aonde transforma árvores em casas.

A Amazônia enquanto espaço geográfico é captado pelo próprio país, Brasil, enquanto reunião de matérias, regimes entre alienígenas e autóctones, e sempre a luta do primeiro pela riqueza da terra, e do segundo, pela sobrevivência da mata. Ambos os ciclos de desenvolvimento geram o lugar, é a área que boia, “... e habita a cabeça e todos os altos... depois do massacre. Só restaram os restos, os riscos, e restos da memória...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). É essa relação entre o lugar que boia e a imagem, o resto, o massacre, que faz da Amazoniana lugar da imagem no Brasil, d'além-fronteiras. Pois os casos de transparência de uma negligência política acabam por afetar uma consonância extra Amazoniana, Amazônia, mais do Brasil, como apontam Medeiros; Pimentel (2013):

A Amazônia é também passagem e trânsito, pois que, segundo as arqueologias e as antropologias, é o berço da nossa ancestralidade brasileira na medida em que os humanos, em sua eterna itinerância, passaram primeiro por aqui para depois dar nos sertões, nos cerrados, nos charcos, nas tijuças e nos pampas. Nós estamos aqui há, pelo menos, quinze mil anos e não há motivo para abrimos mão do orgulho que essa progenitura cultural nos propicia. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 8).

Da Amazoniana do Lago do Arara de Evangelista à Amazonas de Glauber Rocha traz-se o mesmo lugar da transparência que o regime da imagem se impõem sobre brasileiros, nordestinos do Brasil da qual vem de longe, “... do Sertão do Ceará, tangidos pela seca, buscando na selva riqueza para nossa fome...” (AMAZONAS, 1966). É esse encontro entre alienígenas e as formas que fazem do Amazonas a

busca pelo ciclo de desenvolvimento que os Charcos, Minas, São Francisco, outros retratos de Brasis, não podem dar, somente o ciclo entumecido da lógica da Amazoniana, o panteão sagrado da transparência. A busca do ciclo de desenvolvimento é a luta de um Brasil que nem mais sofre por uma hiperinflação atroz, mas pela procura do lugar de um, "... no princípio, nunca foi o caos, e o primeiro nunca dormiu..." (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). É essa Amazoniana, na procura da descoberta das formas, que se acha, se quer achar, o lugar do desenvolvimento.

A Amazônia denota para o Brasil uma comunhão de valores e partícipes da própria região – como as experimentações em prol do desenvolvimento, como particularidades do próprio ser alienígena. A Amazônia está para o Brasil muito além de um registro histórico de região das conquistas, ou das questões estéticas e etnografias da imagem. Ela, Amazônia, circunscreve de maneira sua o próprio ciclo de trabalho e história que ainda continua contemporânea, no ritmo das operações de desenvolvimento atuais. Apesar de Medeiros; Pimentel (2013, p. 7), enxergarem os diálogos humanos estéticos como princípio da lógica da região de regimes em antítese sendo, "... a Amazônia é a própria encarnação do último paraíso perdido, para outro, ao contrario, é o inferno verde, quente e avesso à civilização eurocêntrica..." (AMAZONAS, 1966), ela como diz é o lugar da agregação, apesar de ser degredos, território do "é" que superpõem e não do "que" que exclui.

"... Negro encontra Solimões, duas águas desembocam numa só..." (AMAZONAS, 1966). O Amazonas, de Glauber Rocha, ou a Amazoniana, de Maneschy, com Evangelista na obra *Mater Dolorosa, In Memoriam II* encontra na fala em carta de desbravadores de tal dita região intempestiva a relação de desenvolvimento e trabalho que encontram no lugar da imagem a transparência de um encontro das águas, de um processo que já parte da matéria *in natura* e deságua em outras matérias, formas, alienígena que se encontra com autóctones para a gerência de um círculo de trabalho, desenvolvimento, em meio a degredos. Em meio à "... criação e sobrevivência das formas... aos filhos do sol e da água..." (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). Amazonas de Evangelista em processos de Amazonianas em experimentação. A conquista do Amazonas, o batizado de seu nome, reflete o idílico e o perverso da própria natividade de relação entre criação e sobrevivência dos contribuintes, ou viventes dos próprios bubalinos por aqui.

A geoestética Amazoniana é composta por ciclos de trabalho e processos de desembocadura. As antropofagias visuais acontecem ainda no mesmo lugar da imagem, o comer por sentidos e ser comido por ativos ainda está no lugar que boia onde “... Negro encontra Solimões... busca uma cultura a partir das condições especiais do meio...” (AMAZONAS, 1966). É nas transparências dos processos, sejam em ebulição, coivaras, antropofagias visuais que o lugar da imagem acontece, é no ato do pensar, são pelas informações e formações das linhas. A transparência gera uma inconstância, uma dada incompreensão no processo da imagem, que mexe com toda a amplitude da sua estruturaria. A lógica cartesiana por aqui não é admitida. Na verdade, pensa que não o é. Acontecendo na transparência do processo, por isso, que resistem em admitir a lógica entre eles. Mas é o círculo do degredo e do desenvolvimento que faz o tempo não ser igual para a autóctone e ser desigual para o Amazonino a todo o momento.

A “... Era o ciclo da borracha – O ciclo da modernidade...” (AMAZONAS, 1966). Não coaduna os ponteiros. Em terras amazônicas nunca se acertam. O tempo e o espaço de cada ciclo não coadunam com a visualidade e o lugar do qual se quer deixar a transparência. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 7). É por isso que pensar a incógnita da imagem dentro do território Amazônia é exaustivo, não se sabe o quê origina o quê. O efeito de um processo de imagem ressurgida é da própria lógica de uma Amazônia que põe fim em meio a começos, de uma região que têm como sua maior matéria-prima visual o processo de experimentação e procura das formas, “... busca uma cultura a partir das condições especiais do meio...”.

“... As nossas primeiras ferramentas de armar, geradas do sol e da água, luz ou água, quem estava no princípio?” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). O ciclo de desenvolvimento acontece a partir da própria ebulição das matérias, os regimes da transparência são deflagrados enquanto fenomenologia do próprio ciclo de desenvolvimento da Amazônia na obra de Roberto Evangelista. A relação de um princípio dentro das conjunturas da imagem e da ação do desenvolver Amazônia, de um espaço que nunca foi o caos e de um primeiro ciclo que nunca dormiu, faz do princípio dos regimes da transparência entre tempo de luz em espaço de água, a ebulição das primeiras antropofagias visuais que geram as formas, e essas são as ferramentas de

armar. O processo das informações das linhas, que geram a criação em meio ao massacre, faz das linhas de igual modo, também suas primeiras ferramentas de armar. É o ciclo de desenvolvimento da qual se rege a transparência nas próprias relações naturais da autóctone para com os alienígenas. As ferramentas de armar, não são ciclos sugestivos da imagem, o desenvolvimento é imposição de um processo de visualidade que na sua organicidade precisa se reproduzir. Nas ferramentas de armar chega a criação, nela chega o degredo. É a sagarana dos sobreviventes da forma, a esperança de nordestinos do Amazonas de Glauber Rocha, "... nas árvores que os índios Kambeba haviam descoberto...". (EVANGELISTA, 2013, p. 54).

A origem de um desenvolvimento que é de raiz plausível das químicas, cosmogonias, cronologias e lógicas de uma região que vive em processos de desenvolvimento a partir de suas ferramentas de armar. Essas últimas advêm de uma primeira instância do regime diurno da imagem sobre a gerência da transparência, pois essa está em todo o acontecimento processual do nascedouro das formas, entretanto, não é definidora delas ou de suas ações na geração de novos processos de construídos presentes, "... em todos os fazeres e afazeres, em todos os construídos, seguras amarras e estruturas, coisa da terra, coisa do homem..." (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). As ações desse desenvolver são mantidas na própria imprevisibilidade entre homem e mata, de igual maneira que as ferramentas de armar nascem no ato voluntário de criação ao degredo. É luz e água quem diz como cada processo de imagem será realizado, e elas são as unigênicas que geram as primícias. As primeiras ferramentas de armar se originam dela, matéria dentro dos ciclos da Amazônia que sempre estiveram...

"... Lá no começo, bem antes do começo,
Antes da terra e da mata, antes da
primeira oca e da primeira roça..."
(EVANGELISTA, 2013, p. 54).

Os ciclos de trabalho dessas Amazonianas estão para a rota da origem gerida por ela a todo instante que o Amazonino se depara com as interrupções da própria região, ao qual ele não tem domínio para frear quem desenvolve mais rápido, ou se há parceria no ato da construção de sua ambição. A questão da imagem da

Amazônia, agora, nesse momento, a colocando como processo artístico que tem a sua demanda através da lógica do trabalho do homem na região. Mesmo quando o é avaliada dentro de um parâmetro estético-artístico. Ela acaba por resvalar a óptica de uma região que se ergue e se abate pela própria relação entre o desenvolvimento e o degrado que a impõem, "... busca uma cultura a partir das condições especiais do meio..." (AMAZONAS, 1966).

A fala de Glauber Rocha retrata toda a questão do que é a imagem dentro da geoestética Amazoniana quando analisa a sua estrutura pelo que vê de fora. As comunicações que se dão com a imagem na Amazônia partem da premissa que a autóctone também é visualizadora, não é um ciclo unitário que se tem na Amazônia. Mas uma prática visual formante entre o homem Amazonino e a Amazônia que o forma, seja pelas condições do espaço, seja pela resposta a seus atos sobre ela. A visualidade também é método desse ser vivo, a autóctone, a Amazônia.



Foto: *Rodovia Transamazônica*, de Paula Sampaio (1994)

“...O Amazonas reage através de todos aqueles que ficaram perplexos...”

TRANSPARÊNCIA

O

LUGAR

...

Lugar

...

Da...

“Andarilhos movidos por sonhos fixam-se em espaços tão recortados quanto o são das fotografias, em que suas subjetividades vão somando, sobrepondo-se, num conjunto de anônimos.”

(MANESCHY, 2007, p. 40).

É na medida da mescla, da imagem que entra no passo da figura que sai, que Paula Sampaio vai construindo universos do recorte, da mudança que acontece em silêncio, mudanças em transparências...

AMAZONIANA – TRANSPARÊNCIA: O LUGAR DA IMAGEM

Semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma. O *Regime Diurno* da imagem define-se portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese. (DURAND, 2012, p. 67).

Mãe terra, eu ti decifro, eles ti devoram,
Mãe terra, eu ti decifro, eu ti devoro, e a ti devolvo,
Até a consumação dos círculos,
Até a consumação dos círculos,
Até a consumação dos círculos.

(EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

Gilbert Durand, em suma ao seu pensamento de *As Estruturas Antropológicas da Imagem*, enquadra sob um embasamento da poética, questões da polissemia do texto poético percebendo, nele, a polissemia com um enfoque à imagem. Tratar de dois polos de manifestação desta imagem é trabalhar com dois caracteres de manifestação ocidental eurocêntrica, e das seguintes formas como elas se manifestam. Colocar como antítese, esferas, polos aonde não há mescla, soa confuso. Pois em uma região da qual tem o histórico das populações do Brasil já terem passado por aqui antes de se fincarem nas demais, seria confuso depois da afirmação de Medeiros; Pimentel (2013) sobre manter um orgulho da progenitora cultural que gera ciclos de estética há mais de 15.000 anos, afirmar que tais polos sejam de maneira tão antitéticos que não se misturam. Na geoestética, se misturam, mas o bioma sabe o momento que devem operar, em junção ou separação (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 8).

A fala de Evangelista assume o caráter do próprio título da obra, *Mater Dolorosa In Memoriam II*, a antítese de como a diversidade entre o vivente, ser que vive no pulmão Amazônia, percebe este espaço, e o possante, desenvolvimentista, que frutifica seus investimentos sob este mesmo espaço. A relação do círculo na obra, garante por si o Gênesis, progenitura da criação da lógica própria do povo do Lago do Rio Arara, em comunhão sobre o mesmo rito de antropofagia para Amazoninos ou não Amazoninos. A diferença? A antítese do próprio processo. O primeiro evoca a sustentabilidade dos

processos, a ecoestética que é deglutida dentro do corpo do índio e é devolvida, e a de um ciclo em antítese da qual devora e devora... As formas sendo percebidas de diversas maneiras. Para uns, a grande autóctone dos rios. Amazônia. Para outros, a diversidade econômica a ser ampliada. Diferença? Depende da forma como a geoestética recebe esse processo. A instalação de processos cíclicos da imagem, dentro de experiências, de um processo de visualidade que a antropofagia visual, ficando clara dentro dos seus participantes a relação diurna e noturna da imagem declarada por Durand (2012) ao discutir imaginário. Para o autor,

...A força de polarização que possuem essas imagens axiomáticas: em torno da palavra “puro” gravitam “céu”, “ouro”, “dia”, “sol”, “luz”, “grande”, “imenso”, “divino”, “duro”, “dourado”, etc., enquanto próximo da “sombra” aparecem “amor”, “segredo”, “sonho”, “profundo”, “misterioso”, “só”, “triste”, “pálido”, “pesado”, “lento”, etc. (DURAND, 2012, p. 67-68).

O devolver uma visualidade pós-antropofagia na fala de Evangelista, é seguir um fluxo natural dentro da geoestética do bioma Amazônia. O deglutir, a devolução, é ciclo sustentável, é ecoestética dentro das relações diurnas do grande círculo, das transformações que a forma acontece dentro do corpo antropófago que é visualizador. A sobrevivência da Amazônia dentro de um ciclo diurno da imagem. Dentro da experiência da devolução na Amazoniana.

Nos seus ensaios sobre a transfiguração do lugar-comum, Danto (2005, p. 1516), retrata um grande questionamento que se pode ser colocado nas aplicações do estudo à imagem, os circuitos de equidade e diferença de um dado objeto de arte, como do mesmo na utilidade comum de seus processos domésticos naquela contemporaneidade na década de 1964, enquanto analisava a conjuntura e diferença entre os objetos de arte de Andy Warhol, aos mesmos objetos em prateleiras de supermercado. Responder a incógnita de quando a Amazônia é somente percebida enquanto região de um desenvolvimento e outras como a região da experiência, do nascedouro das formas, é discutir essa relação dentro dos processos de antropofagias visuais das quais o ato de comer a imagem, o círculo, a grande tapioca é transparente em relação ao outro que também a deglute. Processos de fenomenologia, orgânicas manifestações, possuintes de várias similitudes.

O que define a diferença para Danto (2005) é:

...Dizer que à diferença entre as instituições da galeria e do depósito é escamotear o problema... A razão não podia ser de ordem perceptiva, porque os dois tipos de objetos eram perceptualmente indistinguíveis. Isso indicava que as diferenças entre eles – e por extensão entre as obras de arte e os objetos comuns – tinham de ser invisíveis... (DANTO, 2005, p. 16).

A diferença que há dentro da Amazoniana das visualidades é a transparência que apresentam seus ciclos de visualidades nos mais híbridos métodos de apreensão da imagem. A antropofagia visual é transparente na obra de Roberto Evangelista no seu primeiro processo, mas definidora de um caráter geoestético de propagação da imagem Amazoniana, do ciclo diurno da imagem quando é devolvida; e noturno, quando só é deglutida.

A relação de um grupo representada pela fala de Evangelista, que decifra, devora, mas devolve até a consumação dos círculos, estabelece um fluxo que se inicia, e se finda na mesma geometria da antropofagia visual, no grande círculo, da tapioca que se come ao círculo boca que se deglute. A geoestética como um processo amplo de atividade orgânica e transparente no mesmo corpo. O que se definirá dentro do corpo do índio é transparente, o que se definirá dentro de outros corpos amazoninos ou não amazoninos também é transparente no rito da visualidade. Mas o índice da devolução é que indica os ciclos diurnos da imagem. “Verificaremos, de resto, que a organização dinâmica do mito corresponde muitas vezes à organização estática a que chamamos “constelação de imagens”. (DURAND, 2012, p. 63).

Os círculos na consumação, a transformação de seus símbolos em outras formas, já em formas de homem. Assim se instaura a aparição da forma no próprio corpo do homem. O ser Amazonino em consequentes processos de visualidade e devolução das formas para a forma. O funcionamento orgânico da geoestética garantindo aparição das formas.

Matéria, forma, em aparição faz parte da própria matriz estética dos viventes Amazoninos do Lago do Rio Arara, de Evangelista. O artista deflagra para as atividades

estéticas da Amazônia uma forma peculiar de se gerenciar habitat e ações dentro de um gênero da imagem. Para Medeiros; Pimentel (2013):

Todas aquelas ideias e estas concepções podem ser enfeixadas e ressignificadas no conceito de ecossistema, visto que este subentende o caráter de interdependência dos organismos vivos que fazem parte de um dado universo, revendo a noção mecanicista de sujeito e objeto na medida em que as relações são sempre entre agentes, isto é, interagentes em prol da (sobre)vivência de cada um e do equilíbrio do todo, mesmo que precário e em constante construção. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 9).

O caráter da diversidade de gêneros visuais dentro do mesmo ecossistema estético Amazônia, possibilita a compreensão mais aguçada dos diferentes ciclos que o regime da imagem opera sobre os agentes de visualidade da Amazônia, os Amazoninos. Agentes que devolvem e agentes que somente devoram, refletem dentro das falas de Medeiros; Pimentel (2013), a sobrevivência de um organismo totalizante, mesmo que precário e em constante construção. Amazônia de aparições das formas e aparências de desenvolvimento, os ciclos de trabalho existem tanto para os que a devolvem como para os que a devoram. Sobretudo, é somente dentro desse bioma que se encontra as manifestações da imagem, aparição e aparência dentro da gênese etimológica de uma palavra só, *appearance*, na Amazoniana, dentro de uma antropofagia só. Segundo Danto (2005):

Há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupal de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma espécie de plateia de uma pessoa que meramente imita esse deus. Mas estou menos interessado nos aspectos históricos ou religiosos e psicológicos do que nos conceituais, e o que me chama a atenção é que os dois sentidos da representação correspondem muito de perto aos dois sentidos da palavra *appearance*, como aparição/aparência. No primeiro sentido a coisa em si aparece, quando dizemos, por exemplo, que a estrela-d'alva aparece no céu; e esse aparecimento é tão claro que seria ridículo dizer que é "somente uma aparência" da estrela-d'alva e não a própria estrela-d'alva. No segundo sentido a posição se dá entre aparência e realidade, conforme entende Platão, e dizemos que o que você achava ser o Sol, era "apenas uma aparência", provavelmente uma efígie solar, uma luz brilhante. Acreditava-se que Dionísio aparecia aos participantes do ritual no primeiro sentido da palavra, e se alguém achasse que era "somente uma aparência", os demais diriam que o ritual havia fracassado. Dionísio aparece na segunda acepção do termo nas encenações trágicas em que os rituais são apresentados a uma certa distância na transfiguração helênica. Se alguém acreditasse que o próprio deus aparecia, um outro logo lhe diria que era apenas uma aparência (Não uma realidade), e se o primeiro estivesse certo, o segundo só poderia pensar que ocorrera uma intempestiva violação das normas teatrais, pois os deuses não têm nada que se intrometer no teatro. (DANTO, 2005, p. 56-57)

A relação da palavra aparição e aparência derivam de *appearance*, obtendo a transparência de seus efeitos em imagens. A primeira como manifestação transcendental de uma deidade, a outra de uma aparência da mesma deidade como ato de interpretação por alguém. A relação do teatro, das tragédias gregas com a aparição de Dionísio, tal qual em outros períodos da Grécia somente como uma aparência, carregam no termo da palavra a mesma ciência de um ciclo da imagem. Antíteses do mesmo circuito das ações do homem. Dentro da Amazoniana, o ecossistema estético se reflete como antítese da imagem das antropofagias, como o grande círculo tapioca processa aparição ou aparência é de domínio da geoestética.

O regime da imagem, daqueles que a devoram sem decifrar ou devolver, se enquadra como o círculo da aparência da imagem de uma Amazônia que oferta razões de desenvolvimento, gerindo novas relações de forma. É nesse antagonismo que sobrevive a imagem na Amazônia, que encontra no ciclo do degredo a imagem na Amazoniana, o círculo que não foi devolvido, mais se insere dentro do corpo homem Amazonino, como matéria que não cumpre seu caminho, medindo dissonâncias do círculo do homem. Maneschy (2010) deixa a deflagrar um fato que expõem.

A inadequação parece ser uma experiência recorrente. E pode ser decisiva quando se estabelece no lugar da origem. Assim ocorreu em diversos projetos utópicos para a Amazônia... em meio à floresta, foi deflagrado mais um sonho de desenvolvimento malsucedido... hoje a cidade está entregue à própria sorte, com a dissolução do projeto que a fundou, e mesmo ruindo, passa a ser habitada por aqueles que outrora não lhe tinham acesso. (MANESCHY, 2010, p. x).

Os ciclos de degrado na Amazônia são resultantes de contatos visuais em foco, em desenvolvimento, imagem que se come de um círculo, que abrange na relação da imagem como um todo, em todos os seus concentrados ativos do ciclo de desenvolvimento, mas dentro das estruturas de trabalho, da relação da conquista, só se torna visível quando a experiência do círculo do homem não é virtuosa em suas moradas, levando todas e toda a inconsequência a encontrarem refúgio na Amazônia, "... Na estranha mistura, árvores seringas que davam um ouro branco... ouro sonho, ouro negro, ouro elástico..." (AMAZONAS, 1966) fala de Glauber Rocha traz essa adequação à demanda do círculo do homem, com as demandas do círculo da terra Amazônia, que leva a ambição e a construção da conquista, não por muito tempo, pois a *appearance* do Amazonino ou não Amazonino com a Amazônia, é mera aparência, parece que se constrói, parece que se constitui, parece que se encontrou o lugar do homem. Só parece, porque o lugar da imagem é de domínio que nem autóctone têm razão ou possibilidade de parar, é tempo da transparência, das formas, que param os *El Dourados*, os seringais.

A relação da procura da imagem, do achado de um lugar que é tão equidistante, mas tão próximo do grande território brasileiro, faz da Amazônia portal da sobrevivência. Terra onde homem planeja, mas são os processos de antropofagia visual, que a forma executa em transparência da forma, essa traz, muitas vezes, riquezas para o homem, mas degrado para si mesmo na vastidão da mata. Amazônia, região que se ergue e é absoluta em projetos, no labor da multiplicidade de homens e fracassos vis até para eles mesmos. É a procura pelo ouro, pela vivência do ouro, pelo comer essa região em sentidos que Amazoninos se fazem na autóctone como própria aparição, homens que se acavalam na região, sem pensar que talvez ela, o grande círculo, a morada de si, pode sujeitá-los a tempo, a atroz dos deles mesmos. É essa lógica que "... enquanto se pensa no futuro, a realidade do presente faz pensar no mais remoto passado, um estilo de trabalho... faz da Amazônia, a região mais subdesenvolvida do País..."

(AMAZONAS,1966). O dizer de Glauber Rocha de uma Amazônia de 1966, tão perto ainda do seu mais atroz fracasso da ousadia em inteligência de amazoninos e brasileiros ao disputar Amazônia. O ouro elástico faz dela outrora, durante e porvir, ciclo do homem no degrado do lugar da sua própria presença. Faz de igual modo, da forma a sobrevivência.

Os ciclos de desenvolvimento dessa região agregam a variados projetos por aqui já fincados, regimes noturnos da imagem, regimes de subdesenvolvimento em face à rotinas de trabalho e ambição que garantiam a virtuosidade econômica como futuro de tais espaços esquecidos da grande floresta pelo país. Refletem hoje, na Amazônia, uma visualidade transviada em seus fluxos em seus tempos de Glauber Rocha, "... mas enquanto se pensa no futuro...", antagonismo natural de seus próprios espaços, pois "... É preciso ficar atento! Não há conforto em meio ao dismantelar, seja esse visível, com o mato e ferrugem que tomam os espaços, sejam os que penetraram solo e água contaminados..." (MANESCHY, 2013, p. 28).

A Amazônia possui relações polissêmicas dentro do próprio ecossistema estético das formas. Para Durand (2012), as fonéticas da poética sustentam o paralelismo da vocação das imagens enquanto regimes da mesma, "...O foneticista opõe mesmo as sonoridades destes dois termos: "u", ou então "i", é a mais aguda das vogais, enquanto "on" é a mais grave. O instinto fonético do poeta, ao fazê-lo procurar por predileção estes dois sons, vai em paralelo com a vocação das imagens." (DURAND, 2012, p. 68). A estrutura poética que rege os regimes da imagem coaduna a Amazoniana como a região das polissemias que geram a imagem. Segundo Domènech (2011):

Na imagem, a condição polissêmica que aparece em segundo lugar na linguagem apresenta-se ao espectador de imediato, o que faz com que seja confundida com a própria ambiguidade do mundo. Mas, na realidade, isso é um engano, pois a imagem, inclusive a mais simples, a mais puramente iconográfica, é uma construção que se superpõe à realidade e sintetiza a ambivalência desta em uma direção determinada. Por intermédio da língua, vamos do exato ao polissêmico, enquanto com a imagem do polissêmico nos dirigimos ao concreto por um processo de compreensão de sua estrutura visual. (DOMÈNECH, 2011, p. 15).

As estruturações que fazem os gêneros visuais dentro do ecossistema estético da Amazônia direcionam a imagem como uma formação de processos da própria ecoestética das suas percepções. A polissemia da imagem sustenta a Amazoniana como, “Desde já digamos que a Amazônia não é o território do “ou” que exclui, mas do “e” que conecta e superpõe.” (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 7). O ciclo da região tem a função de comungar o homem e todos os demais ativos dessa geoestética na habitação, no verbo estar Amazoniana. Quando Evangelista coloca que “... O círculo alimento, entranhado no corpo, as misteriosas relações do espírito e do estômago, no fundo a mesma forma...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55), ela revela a relação diacrônica da imagem da forma. A própria inconstância em plena comunhão pelos ativos da forma com o espaço. No fundo sempre se terá a mesma forma, a mesma briga de tempos, o mesmo respirar das lógicas, pois “... Enquanto se pensa no futuro, a realidade do presente faz pensar no mais remoto passado...” (AMAZONAS, 1966). A relação de vida que Evangelista e Glauber Rocha trazem, aponta tanto para o círculo forma e ciclo tempo, a natividade de vida e subsistência da memória.

A Amazoniana não é somente um registro histórico, ou meramente artístico da Amazônia. Colocá-la nesse pedestal, na verdade, seria reduzi-la. Amazoniana reflete os ciclos do homem com os ciclos do espaço, a circulação de tempos históricos reflete as formas de armar, de construídos, filosofia dos amazoninos, Sociologia da mata, Teologia da forma. Não, essa última como algum tipo de atividade deísta ou pagã, mas entender o círculo, a virtuosidade do acontecer em degrado e em criação a Amazônia. É no círculo que acontece as aparições e aparências da imagem, nos ciclos de transparência gestacional. Fazendo desse pensar a Amazoniana de Evangelista, em um espaço da física na transitoriedade teológica da forma, pois, “... circulantes, circulando, circulações geradoras, círculos em cada olho, olho círculo, a primeira morada...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). São esses ciclos de vivência, de multiplicidade, que se evoca o degrado e a atividade da formação dos seres. Amazônia, habitada no círculo, habitada na memória, na ciência da natividade do tempo.

São essas circulações, origem das formas, que fazem o lugar da imagem evocar aparições em matéria que geram aparências da imagem, e aparências em inadequações que geram experiências de aparições na teologia do ciclo da imagem de uma lógica

própria das formas na Amazoniana. Essa se processa pelo lugar, na inadequação que geram aparências, aparências, as formas, em amazoninos e tudo o que é sobrevivência, faz de *Subindo a Serra*, obra de Maria Christina, datada de 2010, o ciclo do degredo, da antropofagia visual de amazoninos até ao ruminar, na tentativa de ainda comer em devolução das formas.

Maria Christina, sujeito *operandi* das lógicas da antropofagia da imagem, participa da geoestética como ativo desta polissemia geradora da imagem, a frase de Evangelista “... eu ti devoro, e a ti devolvo...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55), reflete-se na ação da própria artista na procura em circulações visuais do próprio ato de subir a serra, faz da obra, o emergir de amazoninos, retrocesso na busca do lugar da criação. Mas só se encontra, sobrevivência. A procura por epifania, transformação, que é a matriz geradora da obra, o transita, a passagem, o tempo em um não espaço que se encontra na narrativa da artista, “... percorrer a vila da Serra do Navio... é quase andar sem pisar no chão...”. (CHRISTINA, 2013).

A artista, enquanto aparência do processo de imagem do desenvolvimento, uma vez que sendo amapaense, é um ativo que se coloca em transformação junto ao espaço de tudo o que ocorreu, ocorre e ocorrerá de sua cidade natal, lugar da sua criação, subsistência. Em Vila de Serra do Navio, município de Macapá, Maria Christina trafega no trem da Serra só e em múltiplos, em sobreviventes. Aparências não comungam com aparições das formas, mas permanecem em múltiplos no lugar da sobrevivência. Maria Christina, portanto é uma sobrevivente, uma representação simbólica de matéria em estado de sobrevivência à procura do lugar da antropofagia visual, das práticas do comer a imagem, no lugar da origem, no lugar da passagem. Entretanto, o ciclo de visualidade só a faz encerrar num campo de rotação que a deixa imune, quem gira é o círculo do trem, mais quem o faz girar é o círculo da serra. O tempo promulgado, aonde a circulação é verde, o trânsito pela janela dos olhos de Maria Christina, é verde, não é planta, nem mata, é verde, passagem.



Figura 3 – Obra *Subindo a Serra* (2010), de Maria Christina
Fonte: Maneschy (2013, p. 75)

O passar da artista por essas áreas, é uma tentativa ainda de rever, tentar contar, tentar perceber, em aparência, o antigo lugar da morada, no lugar de antropofagias para o desenvolvimento. Serra do Navio, a vila do estado do Amapá, Maria Christina, circulações de matéria, de formas, ciclos de retorno da imagem. A vila de Serra do Navio fez parte de outro ciclo de aparência do desenvolvimento para o país na metade do século XX. Assim como a Amazônia de Glauber Rocha, "... Manaus... Manaus da memória da borracha, porto ao norte, limite de outra Amazônia..." (AMAZONAS, 1966).

No seu dizer faz da própria região amazônica, arquipélago de intemperes, fadada ao ciclo de *appearance* da mata e do homem, com alcunhas complexas do desenvolvimento humano, que assim como o Ciclo da Borracha, tem seus inícios, suas glórias, mas tem seus fins. Serra do Navio é retrato de memória de outros limites que o ciclo de desenvolvimento tenta gerar, mas não consegue. São esses instantes da procura do ouro e o encontro da mina que faz da Amazônia, a região em magnificência de aparições e aparências em visualidade. Territórios de visualidade promulgados em extrativismo, portuário, mineração... Este último que torna em imagem a ação do tempo da própria Amazônia ao desvirtuar ciclos de desenvolvimentista em ciclos de degredo, aonde "... mata e ferrugem que tomam os espaços, sejam os que penetram solo e água contaminados...". (MANESCHY, 2013, p. 28-29).

É no dismantelar da cidade, aonde os organismos Amazonianos se manifestam mesmo na degradação de seus processos, similitudes da sua naturalidade, como "... Negro encontra Solimões, duas águas desembocam numa só...", (AMAZONAS, 1966). Assim, Maria Christina sobre a Serra. Entre barulho de trem, de bicho, de mata, na ocorrência da fome por imagens, a antropofagia encontra um território em inconstância de visualidade linear. A artista vê o estado palpável do lugar da origem, mas não consegue perceber o que jaz o faz assim, não consegue olhar a transformação em degredo que ainda continua acontecer por ali. Memória? "... Em linha horizontal os remanescentes..." (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

A obra de Evangelista traz em consideração que os estados de aparição da forma, são carregados da memória e estão em constante rotação, em constante medida de descoberta de outras aparições em transparências, em surgimentos orgânicos. É o tempo do ciclo que dirá o tempo exato de Maria Christina. Enquanto isso, a forma, o metal unitário, Maria Christina, minério de Serra do Navio, já não mais em múltiplos no trem, já

não mais em jazidas de mineração, encontra, “... Desejo e doença que sombreiam a Serra do Navio...” (MANESCHY, 2013, p. 28).

O se colocar no lugar do indivíduo que retorna, e no voltar ao lugar do extrativismo que tira, faz de Maria Christina o próprio tempo das relações da sobrevivência e desenvolvimento nas Amazônias. Para Medeiros; Pimentel (2013),

Considerando-se o estatuto da arte e da imagem na atualidade, a ambiência parece ser a da diversidade, seja de processos, de técnicas ou de conceitos... sugerem a percepção das artes e das imagens numa relação de interdependência e intervenção entre estas e os demais universos da cultura humana e, por isso, não deixam de recorrer às ideias de ecologia e/ou meio ambiente que, conseqüentemente, podem ser estendidas às concepções de prevaricação, contaminação, adaptabilidade, sobrevivência, parasitismo, sustentabilidade, afinidade, canibalismo, relação, mestiçagem, sincretismo, barganha, enfrentamento, permeabilidade, remanejamento e reprodutibilidade, dentre outras. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 9).

Até o que sobrevive faz parte do ciclo do lugar, da relação do círculo. Sobrevivência dentro do ecossistema estético são conexões entre espaços, estéticas, experiências. A imagem na operação de procura da artista coloca a passagem, a esfera do tempo, como a conquista do homem sobre o espaço de Serra do Navio, e a conquista do minério na Amazônia, como fundação do lugar da experiência, “... Sol alto, alto, e sem sair do meu corpo...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55), de Roberto Evangelista, do Lago do Arara à Serra do Navio se promulgam o tempo das transformações, das aparições no espaço para o corpo, e das aparências do corpo para o espaço.

Maria Christina é povo que volta à terra da conquista, mas não encontra mais jazidas, nem ciclos, encontra vazio, antítese da euforia de mais um dos grandes projetos que fundariam o Amapá como região da riqueza, da conquista do homem. Mas na verdade, a ação de Christina aguça a imagem do degrado de Serra do Navio. Tudo o que volta, tudo o que transgrida a questão do tempo dentro das lógicas territoriais da Amazoniana é ciclo invisível, processo que é devorado, mas não devolvido, resquício de aparências do lugar do desenvolvimento, traz consigo o degrado e a geração de um novo ciclo de vida dentro da grande autóctone.

A antítese da volta de Maria Christina é a própria sujeição de si as aparências, lugar vivente da memória do passado, de uma cidade da “... fantasmagoria em meio

a selva; desejo e doença sombreiam a Serra do Navio...”, (MANESCHY, 2013, p. 28), que recebe a artista, já transeunte por outras Amazônias, e adentra na antítese do desenvolvimento, quando ela própria enquanto matéria, se depara com o ciclo da geometria, da Amazônia. A percepção em Serra do Navio por Maria Christina é os dois tempos de visualidade operando no mesmo espaço de Amazônia, quando há fluxo de interioridades da imagem, do espaço para ela, e extremidades dela para com a Serra. “... A juta, a madeira, o guaraná, a borracha, eis as principais culturas de hoje, a exportação, porém é mínima diante de realmente existe no solo Amazônico...” (AMAZONAS, 1966).

A Manaus que para no tempo de Glauber Rocha. É a mesma Serra do Navio que para no passar de Maria Christina, sob todo o complexo de investimentos de uma cidade mineradora. Ela, enquanto próprio minério, maior patrimônio de um povo, sua gente, sua força de labor e trabalho, que formam os ciclos de desenvolvimento na Amazônia, faz de Maria Christina, a fala de Glauber Rocha, “... manganês, carvão, ouro, petróleo, minerais atômicos e outros patrimônios...” (AMAZONAS, 1966), o estar no lugar do limite entre o visível e o invisível de outras Amazônias. Faz de Maria Christina, parte da memória de um povo tombado pelo Iphan, terra de minérios, tombada por retrato arquitetônico de Oswaldo Bratke, e sucateada em degredo por mineradores, seus cidadãos funcionários. (MANESCHY, 2010).

Desajuste, inconformidade, inadequação. Ao pensarmos nos planos utópicos que foram projetados para o futuro da Amazônia, traçados ao longo das décadas – e abandonados -, esses são alguns termos que aparecem em análises sérias. No Amapá, na Serra do Navio, Oswaldo Bratke foi o arquiteto que projetou uma cidade “ideal” para atender o sonho desenvolvimentista da segunda metade do século XX. Será sobre essa cidade onde nasceu que Maria Christina irá deter sua atenção: faz o caminho de volta e se depara com uma cidade semi-abandonada, muito diferente daquela, “perfeita”, de sua infância feliz. Pertencimento, criticidade, inadequação são seus companheiros de viagem ao pegar o trem para subir a Serra. Construída para atender um dos múltiplos projetos econômicos sobrepostos à região, e que se revelou um grande insucesso para o Amapá, que teve mananciais contaminados ao longo do processo de mineração, tornou-se cidade fantasma, para qual a artista regressa e na qual vaga, entre o sonho infantil de viver na cidade perfeita, idealizada, e o abandono que a vila sofreu após o fim da mineração. Fantasmagoria em meio a selva; desejo e doença sobreiam a Serra do Navio. E preciso ficar atento! Não há conforto em meio ao dismantelar, seja esse visível, com o mato e a ferrugem que tomam os espaços, sejam os que penetraram solo e água contaminados. (MANESCHY, 2013, p. 28).

A potência do lugar das transformações em meio à floresta se relaciona em antítese, a invisibilidade produtiva de Serra que é tombada e esquecida em pleno estado e potência de ativação. Seu maior ativo? Gente. Maria Christina. Povo. Terra de um Amazonas glauberiano, aonde “... a ambição que gerou a conquista, a conquista que gerou o extrativismo onde os caudilhos fixaram suas leis homicidas, o extrativismo que gerou as súbitas fortunas de aventureiros dos quatro cantos...” (AMAZONAS, 1966). É essa Serra, essa Manaus, essas Amazônias que carregam a alcunha da invisibilidade em pleno estado de ativação, em pleno tombamento. Desenvolvimento cerceado. É essa ambição adjunta às potências desmedidas de autoridades que pensaram projetos para essas Amazônias, que fazem de Serra do Navio invisível, transparente em ciclo de desenvolvimento. A terra natal de Maria Christina, matéria-prima que sai e quando volta, traz aparência, pois é minério dela, Serra do Navio, é lugar da imagem em ciclos de aparências ativas do território e da população esquecida. É lugar de parições em desativo. É o ciclo de degedo que opera na invisibilidade poente dos sobreviventes.

A imagem enquanto engenharia do homem em relação ao espaço da visualidade dota a atividade artística de Maria Christina, há um estado de “*transarte*”,

estado este múltiplo de transações de sistemas, de seus próprios códigos, signos, códigos florestais de si e do outro, melhor, da outra, de Amazoniana, de Serra do Navio. Esse estado de transação, translado, da matéria, sendo ela própria aparência, em nada se evolui, em estado exterior da imagem, mas vagando em seu próprio sistema de figuração interior.

Esse fenômeno parece dar razão aos partidários da teoria da consistência da percepção visual, de sua independência de outros fenômenos cognitivos e reflexivos. Efetivamente, como digo, embora tenhamos consciência de que no desenho existem as duas figuras, nossa visão continua discriminando fundo e figura. Se vemos o pato, quer dizer que as partes que configuram o coelho tornaram-se fundo. E vice-versa. Cada uma das configurações que constituem a dupla figura se chama também *gestalt*. Nesse caso *gestalt* significa configuração visual unitária: um determinado mundo visual estanque, cujos elementos obedecem a uma lei estrutural comum. Ao mudar a perspectiva da figura, saltamos, então, de uma *gestalt* para outra. Isso nos dá a medida de até que ponto é possível considerar a possibilidade, como queria Arnheim, de um pensamento perspectivo, ou seja, exclusivamente visual. (DOMÈNECH, 2011, p. 68-69).

Sem adentrar nos pensamentos que regem a *gestalt*, Domènech reflete sobre uma independência da formação da imagem, de um processo de percepção, mas que acontece por ciclos de mudança perceptiva da imagem. “*Transarte*” é um estado de transação da matéria é o processo de suas mais variadas estratificações da Amazônia em plena Serra do Navio. Maria Christina, não é mais um personagem que o ciclo do desenvolvimento a enxerga como mão de obra operária, ou população que sofre a mudança. Ela transversaliza o processo e altera a imagem do desenvolvimento, quando constitui sua própria aparência no lugar do degrado.

Enquanto Maria Christina vaga pela cidade, em pleno estado de antropofagia visual, em reformas a todo instante dessa visualidade que insiste em ter um papel de “*transarte*”, em transação com outros aspectos da vida e visualidade nas Amazônias. Esse estilo, essa forma de encarar e viver a vida, são nada mais do que resposta das próprias transações que Serra do Navio opera para si e para outros, faz com que Maria Christina veja, “... que a cidade perfeita aos olhos da menina detinha estruturas mais rígidas do que imaginara, nas hierarquias, nos fortes códigos de estratificação social...” (MANESCHY, 2010). É essa forma de estruturar a Amazônia, que não coaduna com o desenvolvimento de quem investe nesse espaço, mas sim

com a do espaço da floresta, é que faz dela, Amazoniana de Serra do Navio, resultado além de *antropofagias visuais* – operação da imagem de quem age sobre o espaço – mais operações de desenvolvimento cíclico em *coivaras visuais* – efeito de visualidade de quem sofre o fenômeno do espaço sobre si – ciclo de resposta das operações que o homem executa por terras tropicais, trazendo degrado que é operado por homens, mas sancionado e subvertido ao próprio homem, ciclo de degrado da Amazônia.

“...Porque apesar de ser chamada de região maldita, o Amazonas reage através de todos aqueles que ficaram perplexos Diante desse desencontro de uma riqueza com o seu tempo...”
(AMAZONAS, 1966).

A relação em perplexidade da disparidade de seus ciclos sempre evoca a peça do degrado que ora é rompida pelas antropofagias visuais, ora por suas coivaras visuais. Mais uma vez se evoca aqui, a principal incógnita da Amazônia, o que diz respeito à visualidade, só um efeito, esta recebe só efeito, a imagem, o fator que a faz, incorpora muito mais além que isso, pois ela capta os ciclos do Cronos da Amazônia, que não são coibidos por si, mas sujeita toda a geoestética a sair própria, a seus precipitados ou adiantados, horas atrasado, tempo de se pôr e/ou impor degrades e demais ciclos dentro da Amazoniana.

A antropófaga Maria Christina continua em estado crônico de fome da imagem, de comer o lugar, de formar em seus processos amazônicos de antropofagia, ciclos de criação em face ao degrado, é essa procura por ciclos, por círculos, pelo circuito virtuoso da imagem, da forma, que os ciclos são criados, “... em linha horizontal os remanescentes, pai, depois do massacre, só restaram os restos, os riscos, e restos da memória...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

É nesse lugar da forma em que tudo se gera, que a antropofagia procura, come, ruma e devolve. É esse lugar do Lago do Arara, que se procura a imagem. A fome de Maria Christina é insaciável, e faz desse sentir, dessa procura que não farta, a blasfêmia do alienígena sobre a própria *Mater Dolorosa*, não aqui como título

da obra de Evangelista, mais o próprio caráter de região que apanha e se torna enfiada nas blasfêmias de ser chamada de maldita pelos seus ciclos de degraço em coivaras visuais pelo próprio Amazonino.

“... Buscando na selva riqueza para nossa fome... ouro sonho, ouro negro, ouro elástico...” (AMAZONAS, 1966). A procura do ouro imagem, do ouro em matéria degradada, do ouro em degraço, apto a processos de antropofagia visual, a serem devorados e devolvidos, ciclos sustentáveis, após atrozes anos de desenvolvimento, Maria Christina no seu processar sustentável das engenharias da imagem, com o ato de antropofagia visual, desafia a própria origem da vida e dos ciclos da imagem pela imagem na Amazoniana, encara a questão e desafia o próprio desmantelar da imagem, dada pela coivara visual, e faz dela, coivara, o território que é da autóctone, como posto, porto, geografia-estética de seus pontos d`além cardeais, cardíacos, cardiogramas, e faz geografia da sua própria fome, em uma matéria que possa operar um ciclo de “*transarte*”, um ciclo que agrega, um ciclo que se derrama em variadas esferas da vida do lugar. É dessa procura que Maria Christina faz a sua marcação, na lógica da geometria, na lógica de Serra do Navio, e parte.

A alteração causada por um único organismo obriga a reconfigurações e readaptações do sistema inteiro, com benesses e malefícios para todos, independentemente da posição de cada um na teia evolutiva. Uma mudança quase imperceptível no modo de conceber e fazer arte, por exemplo, pode ocasionar um redimensionamento paulatino da cadeia produtiva e conseqüentemente alterar significativamente sua história, sua filosofia, sua sociologia, sua antropologia, sua psicologia, sua economia, sua comunicação, seu ensino e sua aprendizagem. Para além das mudanças, adaptações, ajustes e negociações que ocorrem intra-sistemicamente, pode-se afirmar que as artes visuais e as imagens são organismos vivos que interferem no todo da esfera cultural e sofrem interferências dos demais organismos e sistemas que compõem esse território. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 9-10).

Dentro dos fluxos da geoestética se encontram rupturas no processo da engenharia das imagens, parceria entre o homem que a cria e o espaço que igualmente executa visualidades. Em “*transarte*”, a ruptura não é orgânica, processo que se dialoga em parceria com a ecoestética de Medeiros; Pimentel (2013), “*Transarte*” obtém como primícias dentro das relações do bioma Amazoniana perceber a independência de cada par da geoestética. Quando um par autóctone

desse espaço rompe com as estruturas perceptivas da imagem, mexendo no seu caráter, se faz esse ato de rompimento da imagem orgânica, “*transarte*” – independência do bioma para a transformação da imagem – estado com interfaces orgânicas, mais individualizadas em ações.

Em “*transarte*” de Maria Christina que essa marcação, de uma cidade que só existe para os tempos da antropófaga, desafia a relação do próprio estar Amazônia, colocando para ela mesma, Amazonina, agente ativo do bioma, em apostasia toda a negação do existir em seu lugar de origem, Serra do Navio, para evocar o lugar do estar, o lugar do estado, das experiências, transformações da percepção em territórios transamazônicos, “*transarte*”. Do Lago do Arara, de Evangelista, à Serra do Navio, e em zonas de outros portos amazônicos que Maria Christina acha o estado propício as suas antropofagias visuais. Um estado que não é de um grupo, não é de seus habitantes, são ciclos em “*transarte*” sua. Só ela come. Seus habitantes, partícipes de si própria no comer da imagem.

Em obra *Carta para Alice ou O Nome da Cidade*, também de Maria Christina, datada de 2010, revela esses estados da imagem que passam por diferentes corpos dentro do processo “*transarte*” de percepções da imagem buscada pela artista. Uma possibilidade entre acessos da sua estrutura além-Amazônia e Amazonina. É nessa instância do entre que se instaura a “*transarte*” da imagem para Maria Christina. O lugar da morada, do ciclo de desenvolvimento para Maria Christina, não o é mimético, a procura pela origem em mimese de Serra do Navio, traz a artista ao encontro com esferas que não coadunam com o seu tempo. A cidade de *Alice ou o nome da cidade* deixa a possibilidade de uma navegação geoestética não territorial, ou imaginária, mas de navegação de uma experiência de si própria para o outro, a cidade é virtual, nasce de portos, da procura de um lugar em portos, de portos paraenses, em extremidades longínquas umas das outras do estado do Pará.

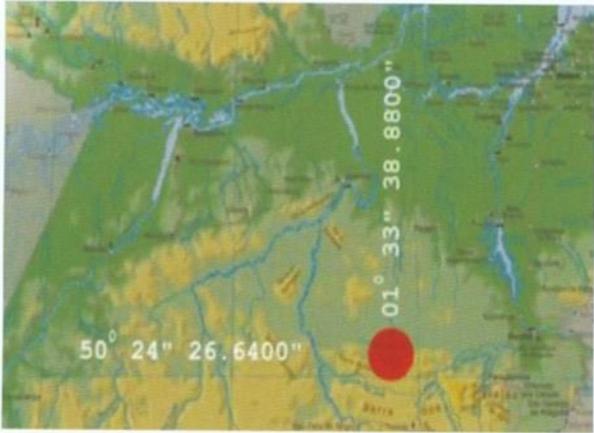


Figura 4 – Obra *Carta para Alice* ou o *Nome da Cidade* (2010), de Maria Christina
Fonte: Maneschy (2013, p. 74)

Entretanto, a escolha, a conclusão, a experiência, não é da população que está do lado de dentro da cidade virtual, da cidade que é mimese em fotografia, mas virtual em programação da sua disposição como obra. A procura de um lugar não é mais física, não é mais de uma pessoa, Maria Christina, não se torna mais a única pedra, ouro, minério em busca da imagem. Maria Christina, onde está? Qual o nome da cidade? A mimese racha em face ao método da obra.

Segundo Danto (2005, p. 64), “... Não há arte se não há um desafio à explicação racional e se o seu significado de certo modo nos escapa...”. A lógica não existe dentro de processos da própria Amazoniana. A razão, a procura e o método da razão são desafiados por não mais um Amazonino, mas pela disposição de compartilhamento móvel, de seu caráter visual, com vários Amazoninos, os de dentro – formas da própria mimese do espaço – Os de fora – “Transarte” do processo do lugar.

A comunicação com a obra, a conquista do lugar não é a transposição de territórios amapaenses para paraenses do alienígena, que faz dela encontrar o lugar da antropofagia visual. É o lugar virtual, o lugar do entre, da descontinuidade da vida que faz o encontro do homem com o seu tempo, em tempos virtuais, geradores de círculos, de ciclos de desenvolvimento, aonde alienígena “... e sem sair do meu corpo, daí água e ar desenharam as linhas impensáveis, e o círculo gerou todas as formas...” (EVANGELISTA, 2013. p. 54-55). As matrizes da estética na Amazoniana acontecem em zonas de figuração e forma de figuração sob lógica. Movimento do próprio corpo, da obra em virtual, sem sair do território, que dali se encontra novas formas, novas geometrias, novo lugar da imagem. *Carta para Alice* ou *O Nome da Cidade* é a própria fabricação antropófaga do lugar, própria resolução de cidade em sistema de vivência que se quer ter. Sem sair do corpo, ao procurar os portos, o desembarque “... ele não existe mais...”, (CHRISTINA, 2013).

O que faz o ciclo de Maria Christina ser “*transarte*” é o que faz o seu ciclo da imagem, ser descontinuo, “... só existe arte na medida em que há descontinuidade...” (DANTO, 2005, p. 65). O ser descontinua ao ciclo de degredo da Amazônia, tentativa de degredo que a própria região encontra para reprodução do lugar. A descontinuidade de Maria Christina, como para Amazoninos que não encontram o lugar do fenômeno em visualidade, traça o caminho da substituição, do palatal, do território, em áreas de geração

de imagem diferentes, em um tempo de lugar que não conta a hora de fora do espaço, mas o cronômetro do corpo antropófago. A obra *Carta para Alice ou o Nome da Cidade*, faz da Amazoniana um território de descontinuidade da imagem, um território fora, de fora dos ciclos que interferem com o do amazonino. O lugar da imagem em que a transparência desses processos, traz em erupção a *appearance* em aparição no próprio degredo, na própria mimese da forma, das resultantes de processo de formar. E faz dela, artista – ouro imagem, minério que volta. Maria Christina. Autora de si mesma, antropófaga do próprio lugar, gestação em criação do próprio corpo, em tempo de virtualidade do lugar da imagem. A fome gera a procura. A antropofagia gera o lugar.

A marcação de uma obra que ora é e esta no território, seja do país, seja da região, faz da Amazoniana o próprio processo de transparência desses círculos geradores a cosmogonia do espaço. A Amazônia está na promulgação de seus tempos e espaços. A chegada e partícipe do homem nesses processos, geram outras demografias. Pontos equidistantes e tão próximos do estar Amazônia. Os pontos cardeais **50 24`` 26. 6400``** e **01 33``38. 8800``**. Faz desse apontamento, um lugar, não da Amazônia, de municípios do Pará. Mas da etnografia do lugar do próprio corpo. A procura adensada em si mesma evoca a geometria. Não a da autóctone, mas a das matérias que as formas, são essas que já em natura de forma, descontinuem em criação de degredo a própria geometria, do próprio corpo, densidades que não se ajustam uma as outras.

Geometria da mata é regida por suas coivaras visuais, das quais remetem o espaço ao seu próprio tempo de ciclos. A geometria de *Carta para Alice* liberta os municípios do estar em si mesmos. O corpo em antropofagia liberta do descaso da imagem do desenvolvimento dentro de si mesma. *Carta para Alice ou o Nome da Cidade*, não é fantasia, é realidade de um sistema que não faz fronteira com a arte. É essa que faz fronteira com ele. Mas se ela, enquanto contribuinte da esfera de um dos estados da imagem se descontinua, se desmembra, e traz à tona caracteres, daquilo que não têm em comum com a vida.

Eurípedes conseguiu, por fim, estabelecer uma superfície artística inteligível nos termos das categorias da vida ordinária. A arte passa a ser então verdadeiramente uma imitação, no sentido de semelhante ao possível... Podese dizer que um mapa é uma espécie de réplica que nos serve de orientação acerca de determinada realidade, mas, como Lewis Carroll deixou bem claro, um mapa não pode ser uma réplica do país, ou pelo menos não a ponto de que se nos perdermos em um estaremos perdidos no outro. Além disso, a ideia aqui é que a própria vida deve ser um mapa para a arte, pois é por referência à vida que temos acesso ao que foi construído como imitação da vida... (DANTO, 2005, p. 64-65).

As geometrias marcadas em pontos de Alice, faz do círculo movente, muito além de ponto gráfico, mas a carta do nome, que evoca a crítica ao descaso, em face à sobrevivência dos seres, de alienígenas que lá sobrevivem. As relações gráficas com as cidades, na verdade, só vêm a manter a descontinuidade dos ciclos. Para Glauber Rocha “... nomes que abrigam gentes, prisioneiros dos grandes distantes desconhecidos...”, evoca a relação com o espaço, o mesmo descaso dos ciclos de desenvolvimento do homem. O nome da obra de Maria Christina é inconclusa, incompleta, faz chamada, mas não dá ajustes. A imagem da cidade, na verdade, é o próprio corpo descontínuo de Maria Christina, que no passar da sua autoantropofagia, outra cronologia, auto, auto, auto e “... alto, alto, e sem sair do meu corpo...” (EVANGELISTA, 2013). Traças as virtualidades de si para si mesma. O tempo equidistante das geometrias externas da mata, para a funcionalidade das próprias geometrias. São análogos, aos pontos equidistantes do mapa.

“... Parintins, Itaquiara, Manacapuru, Cacau Pírerá...” (AMAZONAS, 1966), os estranhos nomes do Amazonas de Glauber Rocha são para Maria Christina em *Carta para Alice* ou *O Nome da Cidade*, as estruturas internas das pré-matérias de si próprias. A primeira sobrevivente da “... criação e sobrevivência das formas...”. Não é Maria Christina, mais as pré-matérias sobreviventes dela mesma, a essência que cria o corpo, “... daí água e ar desenharam as linhas impensáveis...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

São as matérias do minério, do corpo de Maria Christina que geram as virtualidades da imagem em/para antropofagia visual. É o minério de Serra do Navio, dentro de Maria Christina quanta consciência cidadã que sai e volta à terra da conquista e a acha em desuso, que procura em suas próprias zonas interioranas, equidistantes, a razão de vida

da imagem, a razão do alimento e do desenvolvimento em si próprio. Os nomes da cidade? Qualquer possibilidade de alimento, de subsistência da imagem pela própria imagem.

O registro fotográfico, enquanto mimese da imagem do estado do Pará, do lugar em território de corpo por Maria Christina percorrido. Fazem delas só enquanto suporte do desafio que a artista trava da saga entre criação e degredo, desenvolvimento e descaso dentro de si. A transação das cidades do Pará, para dentro de si, é que faz do processo de Maria Christina a *“transarte”* na Amazoniana. A mimese dos fluxos da vida que se descontinua no processo do corpo, é lá que se virtualizam em tempos de ouro, em tempos de minério, assim “... e o círculo gerou todas as formas...” (EVANGELISTA, 2013). A circulação dentro de si é o que faz derrubar toda coivara visual, que esteriliza o tempo de desenvolvimento do homem sobre o espaço. No espaço do corpo, habitação das pré-matérias, das formas em sobrevivência, a imagem vai perdendo a mimese. Os pontos do Pará no mapa entram em circulação, e o círculo suga todas as formas, pontos, portos. **50 24` 26. 6400; 01 33` 38.8800`**, onde estão? “... O círculo alimento, entranhado no corpo...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). Estão no lugar, o lugar da imagem. O corpo de Maria Christina.

E essa é a procura da antropófaga, lugar de um não lugar, de um a lugar, da habitação de territórios d`além paisagísticos, mas uma matéria norte, de região, de Amazônia para sobreviver. A *“transarte”* de Maria Christina é a transação de sobrevivências interiores do alienígena, com as matérias da Amazônia, subvertidos ao tempo do degredo que a própria causa ao espaço, para malfadar barulhos, desenvolvimentos, estratificações de homens. É a vida de um desenvolvimento salutar de urbes que não é existente, que ela, enquanto antropófaga, procura matéria, como amazoninos buscam, “... uma cultura, a partir das condições especiais do meio...” (AMAZONAS, 1966). Há quem pense que a virtualidade é do corpo de Maria Christina, de um alienígena, entretanto, é sistema, é geoestética. O processar virtual é resposta de Amazônia para Amazônia. É processo *“transarte”*. De um Amazonas não do imaginário. Mas de tempos “... Amazonas real, sem fantasmas, Amazonas esquecido, mais vivo como a força transformadora do seu rio...” (AMAZONAS, 1966). É em *“transarte”*. A

fragmentação em erupção, em antropofagia visual. No tempo. Que tempo? Talvez o do Marco Zero.

“... Dos teus vários ouros, dos teus múltiplos rios,
Teus negros meandros da selva, pelo teu universo,
E pelo teu homem enfrenta para conquistar,
E dele se prover, e dele viver, e que só o teu
homem deve pertencer, De tudo isso Amazonas,
te fazes canto e símbolo de um novo mundo...”
(AMAZONAS, 1966).

Os caudilhos, a terra da conquista, o escambo de homem e de ouro, e de mulheres-minérios, fazem a saga da Amazoniana o principal epíteto da imagem. Região da procura de uma solução para um desenvolvimento. A procura de um lugar, para imagem ou para imagem que o homem quer ler? A visualidade na Amazônia é peculiar, não pela exuberância do Inferno Verde de Glauber Rocha, mas pela presença forte da história do homem, do registro, entre dos mais longínquos, da ambição, da ganância, junto com a força da qual jaz, ora em aparição, ora em aparência de sobrevivência. Amazônia, prova que o que se outorga a ela, não se cumpre ao todo pela força do patronado, pelas relações políticas, pelas relações bancárias.

Investimento é o que não faltou, mas tempo é o que falta. O tempo de preocupação se ela enquanto *Mater Dolorosa* quer ou não quer. Não no sentido político das relações de memória e patrimônio, ou imaginário de questões populares. Mas entender que desta região só se desenvolve em meio ao antimercado, antisustentáveis, antiéticas, das políticas as moradias de cada povo, cada casa, “... mica, wicana... e no cruzar firme das varas, os velhos contam, ti fizeram prisioneiro...”, (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). Cada morada, cada presença do estar desses amazoninos no espaço Amazônia, há degredo à corrupção. Mas ela reage em tempos, em tempos de rio, com força transformadora. E o buscar de uma cultura, de uma subsistência. Arrebata-se, no encontrar com a vingança, o silêncio da região em face ao barulho do amazonino para desenvolver. Amazoniana, Amazônia, Amazonas, “... Negro encontra Solimões, duas águas desembocam numa só...” (AMAZONAS, 1966).

Até onde se pensa chegar? O transeunte sempre acha que o engendramento de seus objetos. O engenho de sua mente sobre terras de mata, autóctones, bichos é o

suficiente. Mas o que se quer estabelecer aqui, não é uma compreensão militante, ou sustentável. Os próprios amazoninos não o querem e não a fazem dela desse modo. Entender a Amazônia é não questionar. Mas entender a sabedoria do mundo, de parte do mundo que ela opera. Ela por si só não é idílica, ecologicamente correta. Se o é, é por seu sistema eco. Mas têm, possui matrizes de labor, de trabalho, suas próprias matérias, minérios, virtude ou virtualidade? Não se sabe, só se sabe que é sobrevivência, *appearance*, aparência da imagem, figuras autóctones. A lógica porque isso acontece, é de tempo Amazônia, do tempo que não é o dos caudilhos, seringueiros, garimpeiros. É o tempo dela própria sobre si. É ela dizendo qual “*transarte*” ela quer. Coivara ou antropofagia. Sobre tudo. A imagem impera.

“*Transarte*”. A política da forma na Amazoniana. Entendê-la é saber como os processos de geoestética da imagem e do desenvolvimento da região funcionam. “*Transarte*” é próprio signo da manifestação do homem/da Amazoniana, enquanto processo em transposição das áreas da arte para áreas da vida. É conceber a matéria que gera o mundo. O tempo da sabedoria, das astrologias da Amazônia, de seus vários mundos, biomas, plantas, o fluxo que gera da geoestética. A política das formas e as formas de política, quase sempre nunca politizadas sobre esse lugar. Seus memoriais, símbolos da “*transarte*” da história do homem pelas alcunhas da mata. A verdade é que aqui, quando se procura comida, se recebe pedra, “... ouro sonho, ouro negro, ouro elástico... o ciclo da modernidade...” (AMAZONAS, 1966), por pouco tempo. Tempo, a grandiosa relação que faz da Amazônia província de si mesma. Tempo faz das Amazonianas, das Amazonianas, capitais desse grande norte, da onde ainda estiver o labor do homem, o trabalho da carne, em desafio ao espaço da mata, aos espaços de bois, os espaços de antas – antas são quem pensa que essas tais por aqui só pastejam num ruminar de tempos, sem sequer arrecadar nenhum ciclo de desenvolvimento, pois são antas. Mas não (co) observadoras de todo um processo assim como toda a geoestética, da passagem de eras, de ciclos de ouro, de leite, de extrativismo, de escravidão da mata pela própria mata.

Agora presencia o desafio da mata com o próprio homem. Ciclos de ouro, tempos de bichos, fala de gente, vida sucursal do que é a Amazoniana. Seu grande desafio, a compreensão de seus tempos. Tempo nessas terras não é uma deidade, não é força

elementar. É simplesmente tempo. Mas é matriz da mata e matriz do homem. Amazoniana o tempo de tempos. A chave da política das formas. A *appearance* em tempos de Midas.

“... Pelo teu universo e pelo teu homem enfrenta para conquistar e dele se prover, e dele viver...” (AMAZONAS, 1966). A saga de labor de Glauber Rocha sobre o Amazonas dos tempos de tempos se faz sequência de todo uma lógica pré, pós e antiprodutiva dentro dos ciclos econômicos da Amazônia. Que por similaridade, nos seus achados de ouro e mineração, são avistados de longe e vêm turbilhões de brasileiros e, quiçá, estrangeiros desmatar logo, achar rápido, comercializar mesmo em hiperinflação.

Sem planejamento. A Amazônia quase sempre recebe sobre si a corrida pelo ouro, a fome das chagas, as prioridades e logo descasos do Governo. Na Amazônia não se investe. Na Amazônia de ciclos se explora em nicho de mercado navegações de ferro, transportadoras de signos de trabalho e sangue de uma gente que pisa em ouro. Entender essa relação entre o ciclo de desenvolvimento e o ciclo de degedo numa região tão híbrida de mandados e mandatos políticos que ora os desenvolve e ora os coloca em degradação. É compreender que por aqui só se conta poupança, letras financeiras, tesouros – (*Amazonianas*) – Diretos, em tempos de descoberta longeva do mais profundo ouro. Mas que logo arregimenta instrumentos de homens, mãos de gente e cédulas de mulheres, corpos de crianças, toda a eleição de seres humanos que se movem, ou se possam comprar, para aproximar os tempos de ouro aos tempos autóctones de bancos, agricultores, agrobusiness, ourives, e tantos outros da própria pirâmide? E se compõe Amazoniana por pirâmides? Não. É composta por coivaras, alguns têm de morrer para os ciclos de *appearance* da imagem da autóctone, do desenvolvimento, aparecerem.

A questão não é o apelo a uma Amazônia sustentável, de novas políticas, não o assumir de bandeiras dos mais complexos e quantitativos movimentos sociais que por aqui já passaram. A questão que se quer, é de defesa por equidade. A dissertação não tem cunho político. Ela por si só na sua conjuntura faz parte de um ciclo de desenvolvimento da Amazônia. Epistemologia é ontologia do lugar, do povo, do plural ao singular, até econômico dependendo dos interfluxos que esse pesquisador trilhará. Na pesquisa ou fora da pesquisa. Quem disserta e quem lê este manuscrito também são amazoninos, no mínimo, brasileiros. A questão é entender o lugar da região. As esferas

do desenvolvimento e dos degredos. O posicionamento é saber qual o lugar do homem, e qual o lugar da mata nas estruturas legais que um dispõe ao outro a cumprirem. E qual o lugar da imagem? Amazoniana não se compreende, Amazônia se trabalha, Amazonas se procura desenvolver, Amazoniana se enxerga em execução de trabalhos de exploração, de empregos, de escravidão, de salários e de atrasos. A geoestética econômica evoca a Amazônia o lugar do homem. A prisão deste, no malfadado ciclo de desenvolvimento, em pleno degredo. Do homem ou da mata? Dos dois.

Ouro Midas, arcadas, detenção do homem, força da matéria. As pré-matérias. Essas, sempre as mais mal fadadas e aquelas que das quais sempre priorizaram os interesses de Amazoninos e brasileiros em geral por aqui. A grande questão da incógnita da imagem é o do ouro é uma só. Que lugar é esse de desenvolvimento, exploração, qual seu fazer, e viver Amazônia? Incógnita do homem e logo questionamento do espaço. O minério na Amazônia também dita o tempo das transparências sob o espaço. Ele, ouro, é a grande episteme, fabricadora do trabalho, do desenvolvimento. Da corrida à região. Seus motores? Talvez a fala de Glauber Rocha sobre o Amazonas, "... Apenas de uma vontade inconsciente de sobreviver..." (AMAZONAS, 1966).

Os patrimônios que por aqui existem, de Mater Dolorosa, de Evangelista à Amazonas, de Glauber Rocha, parecem ser minério, ouro. Porém, a maior certeza é de gente, pulsação ávida aos ciclos de desenvolvimento do próprio homem acima da liberalidade da mata. Reforma agrária, desenvolvimento sustentável. Por aqui, às vezes, não encontra apelo até pelas reses humanas que por ela. No labor diário da agricultura, sob elas operam. A cartada por aqui é a busca demasiada por aquilo que o ouro de fato pode comprar. Talvez até a si mesmos? Talvez até a si mesmos. Pré-matérias formando matérias, em ebulição de desenvolvimento. Ouro por aqui também é investimento. O maior ouro aqui tem alíquota pra muita época a se explorar. Principalmente em "... Parintins, Itaquatiara, Manacapuru, Cacau Pirerá..." (AMAZONAS, 1966). Ou simplesmente as cidades virtuais de Maria Christina. O maior ouro da Amazônia é gente. Faz de seu povo, sua glória e derradeiros investimentos.

"... Noventa mil homens, como insetos de uma gigante colônia a céu aberto, tiveram a capacidade de revolver inteiramente uma montanha! A montanha foi a Maomé!" (QUEIROZ, 2013). A descoberta faz essas estripulias que, em épocas da inflação vigente

que passamos, nos perguntamos que lugar Amazoniana é esse? A relação que a obra *Midas*, de Armando Queiroz, datada de 2009, dialoga com a fala de Maria Christina, Glauber Rocha, Roberto Evangelista. Amazoninos, brasileiros, brasilíndios, até mesmo ampapinos, como Afonso Medeiros em seu súbito *Ecossistema Estético*, junto com Lúcia Pimentel. Que são a deixa para a exploração de toda uma relação para mim de “*transarte*” e comportamento na Amazônia.

A montanha foi a Maomé? Qual o tempo de Maomé? De novo. A chegada dele, tempo quantitativo, versus, tempo qualitativo. Amazoniana, o acontecimento de noventa mil homens, no lugar do degredo, para o desenvolvimento. Até quando? Até o lugar das “*transartes*” de tolos alienígenas, abrirem espaço para as transparências que outrora tudo fazia ouro. Agora tudo jaz em insetos. *El Dourado* dos Carajás. A profecia dos montes, a transposição, projeto mais devastado e menos planejado. Quiçá até a transposição do São Francisco. *El Dourado*, a sorte da carne, a saga da terra.

A “*transarte*”, estética, social – este último, porque tudo parte dele. Amazônia não permite isolamentos, somente implantações – econômicas. A obra de Armando Queiroz, é reflexo da forma interior como se vê, como se vê a Amazônia sendo em acontecimentos, muita das vezes negligenciada por si mesmo, por seus próprios operários, de auditorias, controladorias aos seus próximos, compadres de desenvolvimento dos quais só fazem invadir, devastar. A montanha? Seu próprio corpo. Deslocamento humano em relação à área a se desenvolver, e abertura de recebimentos para estrangeiros que procuram substituir, montanha por ouro. Quem fez o corpo? O tempo ou Deus? O lugar, o lugar faz o corpo, faz a experiência do amazonino, da autóctone. A disposição da boca que se abre, da comida – insetos, amazonino. Aonde se mastigam e se comem. E o ato de ruminar no mesmo local que se põem a devorar – as mãos – Essa é a atitude da Amazônia pela Amazônia. O tempo por ela ajustado, que ira dizer que *El's* são esses, que lugares são esses de morada do homem.

O corpo e a comida, ouro e o corpo. Quem é *appearance* da imagem? *Midas* é a própria transparência das Amazonianas. Constitui em si, os dois estados da imagem sob a Amazônia. Ora é aparição – *appearance*. Pela presença do próprio corpo amazonino que “... eu ti devoro, e a ti devolvo, até a consumação dos círculos...”, (EVANGELISTA, 2013). E é aparência – *appearance*, pela própria mimese do ato de comer, pela

circunferência, evoca ao comparar boca ao, "... Olho imenso, bojudo, luz de muitos olhos, flutuante, circulantes, circulando, circulações geradoras..."

Amazônia o tempo em transação, não se sabe qual é a hora do corpo, ou da mata. A conquista do Amazonas. O Inferno Verde. Qual o tempo de todos esses ciclos? No corpo se pode contar com os ciclos etários do tempo, com a terra não se pode contar, as paisagens por muitos instantes não mudam, mas as suas coivaras visuais atingem mesmo as mais remotas passagens do tempo. É nesse lugar do acontecimento, das *appearance* da imagem.



Figura 5 – Obra *Midas* (2009), de Armando Queiroz
Fonte: Maneschy (2013, p.76)

Noventa mil homens, como insetos no grande círculo, na esfera, no tempo em aparência de Armando Queiroz. A Amazoniana, a lógica das formas, parte dessa premissa de dois tempos cíclicos sob a égide do acontecimento em um único território. O lugar do corpo. O lugar em que as autóctones se degradam e alienígenas as constroem. As criam. O ato de criação em Midas. Não é um manifesto da realidade dos habitantes, insetos, transeuntes por ali que moram. A grande boca não é só uma circunferência do corpo do Amazonino. Mais toda a atuação dele, tudo e ouro. Eles, os tangidos pela sede e fome do ouro. Vêm pelas mãos, “... *Em linha horizontal os remanescentes...*” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

Como mãos de um ciclo de desenvolvimento que e ‘ávida pelos ciclos de operação, de trabalho, de exploração. A multidão de Serra Pelada, ‘e travessia, bravura de homens. Massacre? Eles, alienígenas não conhecem, sabem da força que os sobrevivem dentro dele, o lugar do alienígena é a esperança do desenvolvimento. O lugar da mata é a agonia da calma, o passar de rios. E é pelas mãos de Armando que voltam, atravessam, desbravam o tempo seco e parado da mata. Para achar o lugar da metrópole, o lugar da imagem para um novo Brasil. No fim, “... todos entrarão na mesma casa, e serão irmãos, e no cruzar firme das varas, os velhos contam, te fizeram prisioneiro...” (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). No lugar final é o fechar da boca, do grande ciclo. A “*transarte*” fecha, e a transparência volta. Qual o tempo? É o de quem consegue sair.

A rotação muda, a translação da Amazônia é feita. A grande boca, o círculo engole, ali rota tempos, e arrotos degedos, quem sai? “... Miséria, hanseníase e abandono espreitam Serra Pelada quase trinta anos depois do início da febre do ouro...” (QUEIROZ, 2013). As chagas que saem não são aparências, é a própria aparição de um degedo esquecido na história das receitas econômicas da Amazônia, mais vimos no corpo em aparição de Armando Queiroz e na imundícia que a força desbravada de cada alienígena os faz. A febre do ouro, vingança da própria Amazônia. Qual a pré-matéria? Insetos, os Midas de ouro. O lugar do degedo. Amazônia o lugar da mentira, da falácia em meio à imagem de prosperidade.

“... Eu acho que é um jogo contra o tempo. O que pesa contra nós é que a gente envelhece e que o ouro desaparece. E uma vez ele retirado, ele não volta mais...”

(Fala de um garimpeiro do filme *Serra Pelada, a lenda da montanha de ouro*)

Amazônia. A “*transarte*”, de Armando Queiroz e agora um próprio expoente da revolta, da luta. Da própria imagem, um garimpeiro da vila. E a transparência? E o ouro de Midas? Cadê a comida? Eles todos, comidas em imagens de uma Amazônia que quer mentes e braços não pra pensar. Amazônia se desenvolve – Pensa que em exploração. É em degredo que ela acontece. Amazônia, a lógica da vida. A razão do estar no lugar. Trabalho, labor, ciclos de desenvolvimento? Só “... restaram velhos aposentados, mulheres e a prostituição infantil...” (QUEIROZ, 2013).

A verdadeira luta contra o tempo é vivida em uma terra que pouco se há de registros de guerra, cultura da guerra. Será que de fato não se teve ou não se tem aqui? O pior é que há, nas estruturas de cidades-interiores, as cidades-floresta da Amazônia. Só que com uma peculiaridade, a potência e determinação de um lugar que sabe trabalhar e se move por meio de um metal muito precioso. Qual? Ouro ou gente? O mais incrível que é por ouro, mas é por gente que o escambo acontece. “... O índice de HIV é altíssimo. O gigante ameaçador, percebido no clima tenso do local, está presente a todo momento...” (QUEIROZ, 2013).

A guerra na Amazoniana dos Midas de ouro de Serra dos Carajás é a própria relação da distorção da potência da imagem do lugar do desenvolvimento, com a habitação de “*transarte*”, em busca de sobrevivência, na mais degradada rotatividade de vida naquele espaço, que não se sabe se come, ou se é devorado. Das duas uma. A dentição de quem come, ou comerá, deixa marcas, é de ouro. O ato do artista, de comer os insetos, entre a boca e as mãos, com o movimento de quem leva algo à boca para se alimentar, é o próprio gesto Amazônia de selar decretos de desenvolvimento. E por um súbito, selar decretos de morte, paralisia, subdesenvolvimento, amazonicidade degradada. Quem pode evitar o tempo das transparências? Quem pode evitar o tempo que a boca de Armando Queiroz, mimese da montanha das vísceras a amostra, uma hora

se fecha. E processa tempos a seu próprio passar de tempo. Transfere desenvolvimento para degredos, sem sequer insetos, ou Midas, as comidas do ouro. Pois esse último, o próprio minério, também se come, também se apura. E só se apura pelo movimentar de gente, de escravidão. Escravidão, alcunha inferida como chaga pela tentativa de desenvolver a força, essa terra que espera com calma, sem labor, o tempo das marés, o tempo da fome ela desconhece, vive em transparência, só que homens não percebem. Vive sob uma visualidade transparente, transeunte, “*transarte*”. Mais uma vez. O que esta faz por aqui? Já é tempo de acabar o capítulo. Já tá na hora dos Midas. Insetos, saírem para as mãos de Queiroz novamente. Arte ou vida. Quem é a comida? É o tempo da transparência. Agora ela abriu. Resta saber até que ponto a boca não abre, só pra devorar!

“... Vã expectativa! Tudo retorna ao mesmo lugar: O lugar da espera, da desesperança...” (QUEIROZ, 2013). O lugar, o lugar de Armando Queiroz, dos garimpeiros ou do ouro? Lugar da “*transarte*”. E essa só pode ter lugar, porque os atravessa por matrizes de tempo. Quem o vetor físico desse minério? Quem é que o move? É o tempo e a vã expectativa do tempo que dará certo, que cada alienígena carrega no peito, para desenvolver, crescer, empreender. Empreender o quê? Tudo retorna ao mesmo lugar! Só retorna porque homem persegue e mata esconde. Tempo reflete, tempo esconde. O problema só se revela pela “*transarte*” do garimpeiro, “... é que a gente envelhece e que o ouro desaparece...”. A boca tá aberta, de lá exploram tanto ouro, tanto tempo. A saga sempre vai ser a transparência. A “*transarte*” é só método do lugar, mas é na transparência que as ordenanças, homem e de mata se superpõem umas as outras para chegar a uma resultante de lugar, de território, de procura, de corpo, a capacidade de revolver uma montanha, para o achado. Melhor, o achado do ouro, do tesouro, começa a desgastar músculos, veias, pelos, os ciclos etários começam a pesar na mesma balança e no mesmo bolso do que os quilos de ouro, poupança? Isso não existe nas terras de Armando Queiroz. Por aqui existe a luta contra o tempo, a luta por quem conquista mais na hora da transparência. A cansa do tempo, ou a conquista de homens.

A boca uma hora fecha. O tempo já fez seu papel. Desenvolvimento? Amazoniana já sangrou demais. Agora é tempo de subtração. É tempo de parar. É tempo de descansar

as rochas. É transparência em degredo, *appearance* em aparência de ouro, mais tempo de prata, de descanso, de metal de valia menor. De justiça dos tempos da própria terá sobre a própria terra. Agora quem retira são as mãos do degredo. E é, em "... linha horizontal os remanescentes, pai, depois do massacre..." (EVANGELISTA, 2013, p. 54-55). Do Lago do Arara à Montanha de Ouro. Amazoniana em súbita de "*transarte*" do degredo. Boca de ouro, linha de prata. Minério Amazônia, "... De boca ao ouvido, durante muitas luas as linhas foram passadas, as informações das linhas, as formações das linhas, as linhas, com elas sem que eles soubessem, resenhamos a vida e sobrevivemos..." (EVANGELISTA, 2013). É nesse movimento de linha que Armando tira o que sobrevive. É na palma da mão, nos dedos de ouro, que se reflete a dor do silêncio com a agonia de alienígenas nas próprias mãos de Serra Pelada. Agora nua...

Porque na Amazônia as *appearances* são assim, em "*transarte*", em transparência. É no lugar dos devores:

... Mãe terra, eu ti decifro, eles ti devoram,
Mãe terra, eu ti decifro, eu ti devoro, e a ti devolvo,
Até a consumação dos círculos,
Até a consumação dos círculos,
Até a consumação dos círculos..."

(EVANGELISTA, 2013, p. 54-55).

Porque o lugar da imagem é "*transarte*", a lógica das formas.



Foto: *Rodovia Transamazônica*, de Paula Sampaio (1994)

...Coisa da terra, coisa do homem...

TRANS

FIG

UR

AÇ

ÃO

“A relação com o outro, identificações, estranhamentos, cumplicidade, trocas, encontros... como nas fotografias de Paula Sampaio, que vai e vem pelas rodovias, entre a Transamazônica e a Belém-Brasília... devorados pela selva. Transamazônica: sonho de integração de muitos de nossos pais...” (MANESCHY, 2013, p. 24).

Quem é a Amazônia?

A pergunta mudou, o lugar da imagem responde a segunda pergunta. É o lugar das transformações, dos ciclos. ... *Coisa da terra, coisa do homem...*

Olhar de Paula.

...
TRANSMU
TAÇÃO
TRANSARTE

AMAZONIANA – “TRANSARTE”

“... O senhor veio da onde?”

Do estado do Pará, lá de Castanhal.
Estrada de Ferro de Bragança, 1956...

Para trabalhar no estado de Manaus,
Itaquatiara... Voltei para Manaus empregado
na usina, refinaria, trabalhei em Icaracaí...
Porto Velho... Em alto Rio Negro... Araçá,
tirando piranha...

De lá vim pra Manaus, tornei-me empregar
de novo, tornei a trabalhar na estrada em
Itaquatiara. Agora estou aqui nesse terreno
do seu Pedro...

Estou com vontade de retornar para
Icaracaráí... Se der eu fico, se não der eu
volto, eu vou a Belém...”

(AMAZONAS, 1966).

Na fala do trabalhador do Amazonas se percebe a tentativa de procura de uma atividade que faz o lugar. É a atividade humana que inicia. Que dá sim ao chamado de uma região e todas as suas premissas ou chagas, quais questões levanta? Uma Amazônia prosaica ainda na metade do século passado, na década de 1960? Não. Mais um registro além de uma visualidade em construção e determinante para seus signos, sejam em esferas culturais, econômicas, sociais, que afetam em benesses, ou alcunhas do Estado e do bioma Amazônia. A procura do lugar, a procura de um território que se desenvolva nas mais finitas – de curto prazo/ essas as mais conhecidas na Amazônia. E as infinitas – de longo prazo/ medidas não comumente vistas por aqui. É o que faz o homem, Amazonino por aqui ou por ali em outras terras brasileiras ou não, encontrarem respostas para seus anseios: o lugar.

A obra de Glauber Rocha, apesar de não compor institucionalmente a Coleção Amazoniana de Arte, contribui na composição de um lugar da visualidade da Amazônia, uma experiência de imagem que se acumula uma matéria sobre o que é estar na Amazônia. O cineasta discutiu questões de desenvolvimento e espaço. Muito além de questões fundiárias. Assim como Ecossistema Estético de Medeiros; Pimentel

(2013), Glauber Rocha parte de uma singularidade que faz a vivência econômica de uma região, como base para se abordar trânsito na Amazônia. Quem sai é o produto, a borracha, o patrimônio, a força do serviço da terra, a canseira de homens na obstinação do que ele próprio diria, "... um estilo de trabalho... faz da Amazônia, a região subdesenvolvida do País..." (AMAZONAS, 1966).

É esse trabalhar em fluxo contínuo, mas estático nas suas aparições de movimento, faz desse fluxo, uma rotina de que, o que sai da terra, o que tem a chance de sair a seu tempo e a seu modo é a vida dela, seu fruto. Não é gente, seu verdadeiro ouro, patrimônio. Gente, a verdadeira seara que faz o alimento da terra. Mas qual alimento é o que sai? Que nem sempre é o da terra. A lógica por aqui é particular ao do bioma. É o Pantanal? Não. Já erraram de endereço, e não é o de cobrança, por aqui não se cobra, se explora. Deslocamento, transitoriedade. Quem sai? A própria gente? Não. Quem sai é a própria terra, quem entra é a própria gente brasileira, e dela não sabe sair, é matéria que a qualquer hora vira desenvolvimento. O que sai daqui, ainda são em sacos levados nas costas, sacos de costas de bois, de gente, os troncos que por cá fincados, e só sabem se deslocar na rotina do seu próprio degredo. O desenvolvimento estático na voz de Armando Queiroz, diz sobre o lugar do trânsito na Amazônia Brasileira, "... O olhar de um gaúcho à espera de um hipotético sócio - com dois meses de máquinas paradas -, e de um também hipotético veio riquíssimo debaixo de poucos metros de rocha, diz tudo..." (QUEIROZ, 2013).

Por aqui, terra da ilusão, enriquecimento de atividades produtivas em loco, para loco. Agricultura familiar. O primeiro resultante do vício do próprio ciclo da Amazônia. O desenvolvimento em pequenos lotes, em pequenas plantações. Amazoniana de hectares, territórios individuais de experiência que vão partindo das travessias de um lugar de lógica própria para outros de densidade Amazônia, do qual se constitui o lugar do acontecimento. O que sai? O que sai é deslocamento. O que surge é sofreguidão. Chega a tal ponto que a perseguição, a saga da Amazoniana é simplesmente rodar em círculos, manter o passar do mesmo desenvolvimento. Correr contra o próprio tempo. A simples morada do lugar. Quem se desloca mais uma vez? O tempo em "*transarte*". O tempo do trabalhador e da Amazônia.

A “*transarte*” em processos faz parte do seu caractere enquanto estado movente da imagem, processo de fronteiras entre geografia e a geográfica. Pensar “*transarte*” é remeter o próprio pensamento da atividade humana sob o olhar, visualidade e, por fim, a construção dual entre imagem e homem, homem e imagem.

Na Amazônia imagem nunca é singular. Para Medeiros; Pimentel (2013)

Ecossistemas estéticos... talvez ainda não esteja encarnado num conceito inteiramente desenvolvido. Mas, como prática já plenamente verificável em diversos modos poéticos, constitui-se uma provocação ou, antes, um convite à reflexão sobre as configurações da herança genética das artes em permanente confronto e interação com o (meio) ambiente, numa barganha que nos obriga a ressignificar não só as condições contextuais da atualidade, mas, sobretudo reconfigurar essa mesma herança genética... Só os vislumbres das relações e das mutualidades conseguem dar conta da vida dos organismos em toda a sua complexidade. A visão do todo sempre foi (e é) o grande desafio. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 11).

“*Transarte*” parte de um processo de uma visualidade que se é desenvolvido junto ao bioma Amazônia. Comprometer a razão da imagem como única responsabilidade do bioma, é retirar o protagonismo que o próprio homem se imputa diante ao lar das florestas, Amazônia, lugar aonde ele altera e é alterado. A cada desenvolvimento ou operação do homem sobre este lugar, se faz “*transarte*”, uma vontade aleatória do homem que independe do bioma e assim rompe ecossistemas, faz imagens próprias, partícipes de si mesma, por mais que se pense que se está trabalhando com unidades da imagem, por aqui, as medidas só são em peso, em peso de ouro, de açaí, de extrativismo visual. Seja de minérios a agriculturas. Imagem na Amazônia está sempre ligada à ação de alguém que prepara a saída, mas não saiu. De alguém que prepara a entrada, mas que nem sempre adentra.

O organismo Amazoniana é múltiplo, desafiador até das próprias relações que o país tem sobre ela, que a população própria da terra, desta terra Amazônia, das metrópoles até as relações interioranas que o complexo da região exerce sobre ela mesma, desconhecendo as potências geradoras da própria região. Os fenômenos da imagem para Domènech (2011) não estão ligados à maneira racional dos Amazoninos povoadores da terra. A lógica faz parte da condução de uma atividade do estar, do estar no lugar da imagem. Essa é a lógica da Amazoniana, é interpenetração, é instalação, é vanguarda no mais absoluto pensar racional da região. Ela, enquanto

grande difusora de metamorfoses econômicas, que logo mexem com o lugar da paisagem. Não é estático. É para aqueles que a olham em linearidade. Seus hectares são mais moventes, do que toda perambulação humana do que já se teve.

A Amazoniana está no entre das relações de visualidade da própria Amazônia. “*Transarte*” é a ruptura do que Domènech (2011) coloca como percepção,

Não apenas nossa visão estaria culturalmente condicionada para agir de determinada maneira, mas a própria sociedade, em confabulação com a visão, estabelecerá uma determinada visibilidade, um regime do visível. A afirmação de Renaud é essencialmente realista, ainda que implique algo fundamental, isto é, que o real não coincide com a totalidade do mundo, mas que é uma forma social, uma forma construída socialmente. (DOMÈNECH; 2011, p. 22).

Enxergar a Amazônia sobre outro prisma é entender as múltiplas conexões que por ela se dão pelo uso da imagem, mas que a sobrevivem em tecnologias de desenvolvimento superiores, se quisera ainda ficar observando por rótulos, ou por sua autorrotina de movimento. Por aqui, o que se esconde embaixo é mais valioso do que se esplende em exuberância de mata por cima. É o ouro? Não. Suas conexões em desenvolvimento. Seus biomas. Biológicas? Orgânicos em áreas de racionalidade do homem.

Movimento, é o que faz “*transarte*”, é o desenvolvimento de uma região continuada. Pensar que por aqui e até pelo mundo, outros organismos em ativação, nos conhecem, somos conhecidos pela região da biomassa, energia renovável. E, sobretudo, a região das hidrelétricas, o espaço das energias aquáticas, é entender um pouco o que é “*transarte*”, a geoestética em potência de desenvolvimento. A ignorância dos próprios amazoninos pelas emergências da região. Amazoniana é o lugar da pluralidade energética, das suas próprias conectividades, abaixo de si mesma. A hibridação feita em “*transarte*” faz da Amazoniana, transfiguração do lugar-comum. Do silêncio da mata e de seus povos emerge a energia da terra de elétricas, biomassas, renováveis, a Tucuruís a Belo Montes, que sustentam um país. Justiça? Por aqui não se faz, nem em imagem nem em diplomacia. “*Transarte*” sim.

Fora os movimentos sociais e crônicos que por aqui subsistem, essa linguagem. Que para mim é mais falada em ações do que em matéria de linguística. Faz da

“transarte” um exercício nenhum pouco complementar ou ajustado em si próprio, aonde trepidações de seus partícipes não haja. Na verdade, o bioma e seus coautóctones não tem, nem fala. A eficiência e potência geradora de si própria é subjugada a uma forma de vida econômica que quer se enxergar, a partir de uma oportunidade de consumo, de fora pra dentro.

O ato de empreender do homem, não é o ato de empreender da mata. Suas lógicas são diversas, e postas em contrastes, são sempre derradeiras. Amazoniana, o que se quer ver? “... Vemos o que é possível ver; por isso a semiose vem antes da percepção...” (DOMÈNECH, 2011, p. 22). Sem ainda querer chegar numa estrutura mais fenomenológica do pensar a imagem. A Amazônia é encarada por dicotomia as que não se ajustam. Ela responde – portanto, vemos d`além possibilidade de ver; por isso a nossa percepção sobre eles, vem antes da semiose. Coivaras visuais, a maneira em *“transarte”* de perceber quem também a olha e a agride. Ou quem a investe.

Não se produz, portanto, uma relação mecanicamente ajustada entre a sociedade e os processos perceptivos de seus membros (como também não existe um mesmo regime visível para todas as sociedades e todas as suas diferentes partes, nem para todos os sujeitos perceptivos pertencentes a elas. (DOMÈNECH, 2011, p. 22).

A discussão de Domènech (2011) sobre semióticas e percepções leva à pergunta: Quem constrói a Amazônia? A cultura do homem, ou a potência da terra? E a imagem, quem a faz? As perguntas que, por aqui, nessas páginas, se observam da Amazônia, se relocalam também para a Amazoniana. E Glauber Rocha responde em imagem, na sua tentativa de perceber todo esse esquema, percebe e deixa uma deixa para compreender as racionalidades sob a lógica do próprio lugar da região. Segundo ele, “... a ambição que gerou a conquista, a conquista que gerou o extrativismo aonde os caudilhos fixaram suas leis homicidas...” (AMAZONAS, 1966). Essa Amazônia retrata o mesmo ato de visualidades de pensar *“transarte”* na região.

O que entra, sempre faz o que sai. O insumo que entra e governa sobre ela, é melhor que a commodities, tanto das que ficam, como das que saem. E a visualidade? É a que sai ou a que entra? A visualidade que entra na Amazônia dos ciclos da borracha ou a maior completude da atividade extrativa é o do escambo. A primeira instância da importação de gente. Do olhar em escambo, em troca, até quando se possa trocar. A

visualidade que sai, é a do comércio, das logísticas, do que se vende, e se pode comprar dela. Amazônia. Terra da transitoriedade de seus próprios bens. Sejam patrimônios regionais a nacionais, de gente à terra. A visualidade que procede que acompanha os ciclos de atividade “*transarte*” por aqui, onde fica? Fica na transparência, no próprio tempo, no ciclo do passar das próprias semioses.

Querer perceber a “*transarte*” é tolice, ela simplesmente está a todo o lugar que o homem tenta encontrar, lugar de desenvolvimento na Amazônia. São esses fluxos da imagem que se vê e da imagem que se quer ver, que impulsiona metades de ciclos, partes, às vezes humanas em condições de operação. Semiose? O que é para Amazoniana, Amazônia, Amazonas? O que é isso, esse caractere, para a instância de todas as cidades-floresta? É impossível querer negar a visualidade.

A *priori* é negar um dos fatores de nossa própria existência. Esse que vos escreve também é amazonino, portanto se não visse, como ficaria o lugar da incógnita para ele, como para os que o averiguam na banca? Visualidade. Se negada, tiraríamos parte do existir e das experiências até mesmo, sobre-humanas, cosmogônicas, que os autóctones da Amazoniana partilham por aqui há tempos mais longevos do que nós. Misturas de divisões e repartições e comunhões de um divide e separa de Estado pra cá e pra lá que a região Norte já sobreviveu. Podemos dizer por assim, quiçá até o Maranhão é fronteira, foi Norte. É desembocadura. Não está na Amazoniana, mais o é, em suma, Amazônia. No meio de tantos caudilhos e repartições surge uma nova, no pé da pergunta de outra que se quer foi respondida. Percepção, o que é essa. E semiose? Maiúsculas, antagônicas ou adjetivas desse lugar da “*transarte*”. Desse lugar das imagens?

Ecosistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada. Ecosistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas. (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 11).

A dúvida por si só já dota de experiências o lugar. O lugar das “*transartes*” é a própria dúvida da percepção. Da onde se vê. Do que se vê. Da onde se come. Só se vê em luz, em energia. Nessa matéria, estamos bem servidos regionalmente. Assim como servimos o país inteiro – mais uma vez a Amazônia sendo a salvadora de apagões de brasileiros em plena crise hídrica e elétrica de suas Cantareiras. É em energia, em

iluminação que se vê o lugar da *“transarte”*. *“Transarte”* não para, ela passa por momentos de parada, de pastagens, de ruminção das próprias andanças. Mas em suma, nunca para. Sempre em perambulação. Anda-se em luz, anda em regimes diurnos da imagem.

Na Amazônia, é a eterna luta contra o tempo, e os regimes diurnos são parceiros da *“transarte”* nesse fluxo incessante da transitoriedade de ser da imagem. Chegamos num ponto importante de querer se discutir percepção e semiose na Amazoniana. Quem é a imagem na Amazônia? Seus seres vêm antes ou depois dela. A estrutura da imagem decide e evoca questões que aqui não se pode fechar. Qual a percepção deste que vos escreve? Amazoniana. Regimes diurnos, transitoriedades de múltiplos. É heterogênea. Múltipla em heterogeneidades, logo em tecnologias, energias, questionamentos.

Então, a pergunta que subverte a imagem a um ser pré/pós vir do homem em sua atuação sobre ou sob ela. É denso em afirmá-lo ou questioná-lo. Portanto, percebe-se que ela está no interstício da própria valoração do existir. Imagem experiência da existência. Do estar na transitoriedade das mais múltiplas explicações da urgência e emergência das origens humanas. Sem classificação, sem chagas e sem dor. Portanto é translúcido e consegue perpassar nas mais diferentes caracteres da estruturaria de pensamento humano. Amazônia, lugar da Amazônia. Morada da imagem.

Gilber Durand ao falar sobre um esquema de uma visualidade que pode enxergar, apela para aspectos meteorológicos no seu entendimento,

... Ao Regime Diurno da imagem se dividirão em duas grandes partes antitéticas, a primeira – de que o sentido do título será dado pela própria convergência semântica – consagrada ao fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira. (DURAND, 2012, p. 6768).

O autor sela a seção da imagem como um sufixo de regimes diurnos, que executa mudança sucursal para o entendimento do ser da imagem em operação das transitoriedades da antítese. Amazônia. O que é, e o que faz? Quem são teus inventores? O ser da imagem só pode ser selado sob o tempo, tempo da arte, tempo do fazer, tempo da estética. Das formações rochosas das matrizes geológicas de um Amapá de “Marcos Zeros”. Linha do tempo, passagem. Até as transformações dessas em registros, contagens de tempos. Experiências, locais da imagem. O tempo é um Deus? Não. Tempo

é tempo, matéria formante da lógica do próprio homem, na incompreensão da própria Amazônia. Imagem só poderia ser antecedida. Apresentada aos códigos das demais criaturas que por cá subsistem ou jaz, se fosse através de ti. O tempo. Se tempo é a passagem, e imagem transmite os fluxos. Qual o mistério da “*transarte*”?

Amazônia não é somente uma resposta da mata ao homem. E “*transarte*” não é uma advogada ou promotora de causas sustentáveis. “*Transarte*” é fluxo de Gênesis em evolução, transmutação, até a transfiguração da imagem. Quem transfigura é a cultura ou a imagem em si própria nos seus estados de “*transarte*”? Imagem formada ou formante? Qual o vetor? Que agonia. Amazônia antes ou depois de Cristo? Semiose, ou do lugar, ou percepção crua do homem em estados semióticos? Só sei até esse momento de algo. Minha opinião é parceira de Domènech (2011, p. 21), “... Entretanto, o processo de ver é tudo menos simples...”.

Não se pode, pelo menos até então garantir que vemos as coisas como são. Até mesmo que só são em estados de trânsito atual. Por que a vemos. Mas delas antecedem formações d`além fisiológicas, fotossínteses, fotovoltaicas para origem de suas próprias estruturas. Amazônia é parte dela. Entretanto. Essa lógica da imagem garante a Amazônia à habitação do estado de conexões, transposições. De Ecossistemas Estéticos, fluídicos, transfiguradores que gestam e jazem imagens. Imagem morre? Não. Imagem se transforma. Matéria neuronal do homem, do tempo que atravessa o homem.

Semiótica e percepção são o que trava na Amazônia a emergência de um questionamento da Amazoniana. “*Transarte*” ou ecossistema estético quem opera primeiro? Sobre a semiótica Domènech (2011) afirma:

... A fronteira entre duas epistemologias contrapostas: uma, naturalista, que deixa tanto a visão como a realidade fora do processo perceptivo e instala a produção de significado em uma subjetividade do observador de caráter plenamente fortuito; a outra, culturalista, que considera que o próprio processo construtivo já vem determinado socialmente, e portanto, não podemos ver se não for através de um determinado filtro culturalmente construído. (DOMÈNECH, 2011, p. 21).

Falar de Ecossistema Estético, conceito desenvolvido à lógica. Encontra um momento de compreensão entre seus rios e veias artísticas na Amazônia, pela voz, melhor, escrita em desenvolvimento de Afonso Medeiros e Lúcia Pimentel. O pequeno manifesto de um tratado da estética na Amazônia, sem ter um cunho folclórico. Mas se

valendo dele e de outros ativos conseguintes da Amazônia, que a perpassam no seu imenso bioma, tanto biológica da floresta, quanto filosófica do homem. Encontra na estética, a experiência indicadora o que é o registro do homem, acompanhado por seus espaços habitados. Amalgamando histórias e malárias de florestas, com as de homem. O ecossistema estético de 2013, tema da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, deflagrado na edição 22 do encontro, dentro da metrópole da Amazônia, Belém do Pará começa a erradicar um pensamento fluídico na Amazônia. Logo nela que é uma terra sem muita ética consigo própria, mas consegue ser morada eterna da estética e das suas mais variadas experiências, em conjunto, em múltiplos. Em só. Em só? Quando se pensa estar só por aqui. O revival de águas faz negar quaisquer experiências de unidade. Ecossistemas estéticos, conexões em trânsitos da Amazoniana.

A projeção de um lugar da estética que não consegue acontecer só é retirar a ideia de espaços fechados de criação. Falar de uma zona de conexões que levam e/ou fazem-se portadores de registros estéticos, na interface do lugar e do homem, é chegar ao estado de *“transarte”*. Essa a que vem ser tão diferente em respaldo da matéria do homem, a matéria da floresta? Como algo pode perpassar ou superar um ciclo tão virtuoso como o próprio ecossistema estético? Por aqui não se separa, adiciona-se para logo pós, se subtrair.

A imagem em *“transarte”* vai além das conexões, dos desvios de fronteiras para se chegar a outro. A questão da imagem vai além da formação de signos, da passagem por organismos e eras que a Amazônia foi compelida a ser pensada. A ser agida. A imagem na Amazônia, não é um produto pronto da resultante da invariabilidade dos filtros a qual se segue e o é submetida. O ecossistema estético não é a parada final. É um sistema de configuração que ela se submete. Submete-se? E ela pensa. Por aqui não se pensa. Age-se.

Tudo isso pode parecer muito complicado, mas na realidade não é. Trata-se simplesmente de colocar sobre a mesa os mais variados fatores que constituem a fenomenologia visual e sua materialização no que denominamos imagens para poder leva-los em conta na hora de interpretar o que vemos, tanto diretamente da realidade como por intermédio de sua representação ou expressão visual. Damos ênfase assim não tanto a certos códigos determinados da imagem ou da sociedade que os produz... mas sim aos múltiplos mecanismos – sociais, subjetivos, estéticos, antropológicos, tecnológicas etc. – que intervêm na formação das imagens, que assim nos são apresentadas como formações compostas por diversas camadas que interagem entre si. Só dessa maneira seremos capazes compreender a imagem e o visual. (DOMÈNECH, 2011, p. 20-21).

A compreensão de um lugar que é acúmulo e renovação orgânica deste parâmetro da imagem faz do ecossistema estético, a 1º relação perceptiva da imagem, origem do lugar das construções da imagem. A resposta desse ciclo é o lugar da experiência que o artista não exprime somente. Conclama externaliza, critica. “*Transarte*” é o processo da imagem que o artista faz a ruptura no sistema orgânico e altera as percepções. O organismo, o ecoestético também se adere ao Amazonino.

Em *Silêncio do Matá* (1998), obra em fotografia de Elza Lima se retrata os complexos, que esse povo sofre. O encontro da imagem, em ecologias motoras, estéticas, a usinagens hídricas, causadoras da mudança da percepção. O deslocar de rios não é perceptivo, o contexto do qual Lima conclama não é de uma criticidade externa, nem de manifestos políticos, mas enleia o tempo em três fases. Até o ponto em que se encontra o sistema estético de Evangelista. Em tempos de rio, de igual modo chega a outras paisagens (*percepto-transarte*) de Elza Lima. Assim, o espírito do homem boia sobre as águas, entre círculos de desenvolvimento e pastagens territoriais. Entre terras de bois e homens. Faz-se silêncio, trabalho e relaxar de corpos em pastoreio. Esses, em busca da hora do Matá. Do lugar. A hora da matança. Do silêncio de um dia que começa outra vez.



Figura 6 – Obra *Silêncio do Matá* (1998), de Elza Lima
Fonte: Maneschy (2013, p.108)

Da equiparação dessas funções constrói-se o conceito de alfabetização visual (*visual literacy*), que não deixa de ser contraditório, pois atribui à imagem formas de atuação semelhantes às de um texto. Assim se chega a possibilidade de “ler as imagens” ou até se espera que as estas “falem”, nos digam algo. Como James Elkins... aponta, se a noção de *visual literacy* significasse algo, implicaria o fato de “sermos capazes de ler imagens, de desmembrá-las como um escrito, de lê-las em voz alta, de decodificá-las e de traduzilá-las”. Todas essas ações são metáforas do que realmente se pode fazer com as imagens ou do que as imagens são capazes de fazer. Metáforas que pretendem nos ajudar a compreender, pela perspectiva dos textos, algo que não podemos descrever pela perspectiva das próprias imagens. (DOMÈNECH, 2011, p. 15-16).

Falar da diferença, ou o mais intrigante, as transformações perceptivas, de um sistema estético que têm como palco, o silêncio, possibilitando um fluxo estético cognitivo da percepção. Entender a imagem é saber o que ela fala. Ideia está extremamente contestada por Domènech (2011). Para ele, a imagem não parte de suportes transparentes, invisíveis ou transcendentais de uma compreensão textual, ou um desmembrar de compreensão textual das percepções da imagem. Imagens partem de uma concretude a fatores polissêmicos, polivalentes. Partem de processos territoriais, unitários, para depois chegar a polissemias arborescentes, múltiplos que crescem.

Imagem, imagem... Amazônia. A terra de um ouvir, de um falar, de ambiguidades unitárias. Parte de um, edificam em mil. Em quem e quem edifica? Em “*transarte*”. O deixar a imagem falar é processo invisível. Não metafórico, eu-lírico, artístico, mais o é em “*transarte*”, pelo fato de a imagem em percepção se demonstrar simplesmente enquanto forma. Mas quando fala, quebra vanguardas desenvolvimentistas. Desmata vias de degedo. Quando fala, estoura, volta o silêncio da forma. A semiótica. Interface da percepção. Penhor da forma. (DOMÈNECH, 2011, p. 15-16).

O silêncio de Elza Lima é fala *transartada*, é “*transarte*” na chegada do Matá, do silêncio. É fala que entra, na medida da imagem que sai do fluxo artístico na Amazônia. Relação prima da obra, que é a própria vida da região, é em silêncio, vazio, exploração, até inocência, de um lugar que se demonstra ávido a desenvolver e a se fazer cidadão. Cidadãos? Já não são os autóctones, caboclos, índios, cafuzos que habitam por lá pelo silêncio. Habitam no silêncio? Será racismo meu, de uma fala que tece crítica, mas os assina como lugar da margem? Ou “*transarte*” na fala da imagem de Elza Lima, que não é a imagem do Matá. Mas do silêncio do Matá, olhar de Elza. “*Transarte*” em rupturas de paradigmas da margem, da sociedade amazônida. Que ela, Elza Lima quebra,

antropofatiza a imagem, construindo seu próprio processo de visualidade, aonde evoca com valor a crítica ao silêncio que por lá se faz. A cidadania que outrora se pensava que não se tinha. Mas o silêncio é a identidade.

O silêncio de uma região que convida seus partícipes brasileiros para ouvir essas falas. Três tempos de fala. De ajustes, de ponteiros em “*transarte*” diferentes. Três meninos. Qual será a identidade? Silêncio... O silêncio é a identidade. De uma Amazônia que é voz de todos, silêncio de múltiplos. Terra sem classificação extrativa, sendo por cá, terra em que tudo se mede. Mas com números e preços de madeira. Racismo não. Silêncio de uma atividade escrava em subsistência, infelizmente sim. Amazônia, o silêncio. “*Transarte*” de Elza. Fala do Matá.

O silêncio do Matá é um sistema da Amazônia, um processo de partida e convite para a desestruturação da percepção. E na inconformidade do que se vê, que ela instaura silêncio, crítica ambígua ao esquecimento que se dá em face aos dois produtos de desenvolvimento ao país, um com mais descaso do que outros, mais descaso de gente do que de bois, que os quais em sombra pastejam, na contrapartida do descansar de pastores, crianças, em pé, no trabalhar do Matá.

A grande incógnita que se gera sob a relação de toda essa obra – sendo periférico falar somente dessa obra, mas do encontro de toda a ativação sob imagem pré-“*transarte*”. E saber qual a diferenciação de uma visualidade geradora da imagem na Amazônia do silêncio de Elza Lima, ou qual também o do território? Qual a imagem que se faz ou se é silêncio, da própria estrutura perceptiva da imagem, ou a “*transarte*” de Elza Lima que mexe no território, partindo da conclusão de si, para a desarticulação da estrutura da imagem do lugar?

Que “*transarte*” parte de um silêncio, pois tem na percepção, o primeiro encontro visual entre Amazônia e amazonino, sendo ela muda, silenciosa, só permite ver e expõe seus ecossistemas estéticos. Entretanto, o silêncio da margem para se pensar que tamanho isolamento que o Matá sofre, pelos campos, pastos, lugares e cachoeiras de um Amazonas, Amazônia sem dono, mais com múltiplos proprietários, sofre descaso de tal modo, que vira simplesmente semelhança muda, imagem a ser vista e esquecida, na entrada já crônica de um sistema de coivara visual, que já se tem pouco a fazer ou a queimar. Por lá, todavia, já deve ser tão escaldante, que mandar crianças a pastar bois é

uma forma de reação da própria população, de tentar mexer na raiz de um desenvolvimento territorial. Tentar mexer na gênese produtiva de um lugar. Tentar tirar de uma percepção muda para uma escolha antivegetativa, para uma situação que o homem na sua maior lógica, razão antiética para o Matá. Pois o Matá é Amazônia. Por lá não há lógica. Por lá quem trabalha é criança. E quem festeja e descansa, é boi.

Será isso relatado por mim acima. Ou deva ser uma maneira de Elza Lima mexer, desmembrar, desestruturar como quem desbarata com a própria mão, com o próprio olho, a realidade que não se quer ver, mas precisa ser assumida para que mude? De quem enxerga a estruturaria de regimes noturnos da imagem, completamente diacrônicos com o desenvolvimento ordenado – por aqui ordenação é teoria. A desordem é a sancionada – da onde se exprime o silêncio de uma região? Se for silêncio de Elza. É invisível. Na verdade, a questão não é se a matriz do silêncio vê ou não vê Elza Lima. Se é oriunda de questões avessas, aversão política e descaso da população amazônida.

O silêncio é invisível. Sendo o silêncio oculto, mistério diacrônico da imagem, talvez antes do surgimento das formas. Do homem, a nós trazido pela obra de Evangelista. Ele, silêncio, esteja ainda entre o círculo e o quadrado. A válvula matriz do lugar das gerações o território da morada. E sob essa relação, que se indistinguem silêncio. Tal se for fenomenologia da percepção do próprio lugar, tal seja estrutura política de Elza Lima para retratar com crítica a relação perceptiva que o Matá leva por seus próprios descasos.

... A Brillo Box fazia jus a esses direitos, e as caixas comuns de sabão em pó Brillo não. Como explicar isso? A razão não podia ser de ordem perceptiva, porque os dois tipos de objetos eram percentualmente indistinguíveis. Isso indica que as diferenças entre eles – e por extensão entre as obras de arte e os objetos comuns – tinham de ser invisíveis. Qual o significado de considerar a Brillo Box como digna de seu status de arte? (DANTO, 2005, p. 16).

Para Danto (2005), como já visto, o filósofo da estética de *A Transfiguração do Lugar Comum* coloca que os efeitos perceptivos de diferenciação da imagem entre obras e objetos comuns similares as plásticas da mesma obra de arte. O seu susto, espanto, não deve existir. Na verdade, não se deve haver diacronia alguma. Tem de ser simplesmente indistintas, indecifráveis, invisíveis. (DANTO, 2005, p. 16). Se a questão da imagem, por tanto, em instantes é de cunho indistinguível, parte de um ponto crasso para gerar polissemias individuais aos seus visualizadores. Aonde é “*transarte*” se o silêncio do Matá

é invisível nos seus mais múltiplos questionamentos? A resposta da incógnita do Matá, já dava em todo esse enredo do próprio parágrafo que vocês leem. É “*transarte*” no Matá, não pela diferença perceptiva que se causa. “*Transarte*” é um processo da estrutura da imagem. Nem sempre da imagem que se vê. Mas da imagem formativa que se agride, que se transmuta. Um processo de visualidade que só vem à tona em percepção se ela é operada. Transviada. Transgredida. Independentemente da relação invisível que ao qual o é sujeitada. É “*transarte*”, pois chega ao terreno cíclico de um lugar do silêncio, a instaurar outros silêncios, de outras magnitudes imagéticas, sem ser distante a elas. O círculo gerador é a forma como se encontra o lugar, o quadrado território, é a maneira justa que se opera mudança sem desestabilizar os ciclos do lugar. Sustentabilidade melhor em processo não há, antropofagias e coivaras visuais juntas na alteração do espaço matriz. Três tempos, três meninos? Lugar, ou coisa lugar? Quem vem primeiro?

Levar de um lugar ao outro e depositar uma coisa em um lugar.
O lugar onde esta coisa ficará já não é mais o lugar - é a coisa.
Metamorfose de espaço em matéria? O lugar deixa de ser puro? As coisas não são puras. O lugar para existir depende do gesto que o aponte, da linha que o delimite, de uma coisa que o preencha?... (DUARTE, 2013)

“... O lugar para existir depende do gesto que o aponte, da linha que o delimite, de uma coisa que o preencha?” (DUARTE, 2013). Matéria, forma lugar. Ou. Matéria, forma e lugar. O quê “*transarte*” num absorto assim tão complexo para geração da imagem? A Amazônia participa de processos tão ontológicos da imagem desta maneira? A imagem passa por processos perceptivos, isso já está claro. É concebida e apreendida em percepção. Entretanto, o embate do surgimento das formas. Aqui, das formas do lugar. E encarar como um processo de transportação, transpostas, matrizes da imagem que vão sendo alteradas, não pelo regime orgânico de um ecossistema estético, mas pela habilidade sucursal do amazonino, do homem, talvez justamente do primata, de mudar, de subverter o que vê para a direção do que de fato se quer ver. Será, portanto a imagem a verdadeira atividade de desenvolvimento da Amazônia? Imagem em terras de trópicos, antes de quaisquer hidrelétricas. É energia. É processadora do pensamento do desenvolvimento do homem. É o mexer nas estruturas, desregular de matrizes óticas, que se era o lugar da imagem na Amazoniana.

Falar de “*transarte*”, de experiências do lugar da imagem, não faz da experiência a imagem, essa última é um instrumento bidimensional, estruturado e estruturante para formação da experiência, do lugar do acontecimento. Estar na Amazônia, a experiência, é o que faz surgir o lugar Amazoniana, e os outros demais lugares que as imagens se passaram nos demais “*transartados*” lugares em formação por qual a sopa de pedras passará formando lugares em territórios perceptivos. A intensidade das experiências são coisas pertinentes a *Hagakure*, de outras “*transarte*” em ensaios vindouros, mas por instante, prende-se melhor, liberta-se da noção comum de uma Amazônia do Inferno Verde, das matas, autóctones, para falar de uma Amazônia – Amazoniana da experiência, do lugar em transformação. A coisa é o território, o lugar à experiência.

Posicionemo-nos diante de uma imagem, ou de qualquer experiência visual (inclusive uma paisagem ou a rua de uma cidade podem servir), e tratemos de elucidar quantos tipos de experiência se depreendem dessa visão. Serão muitos, sem dúvida, alguns deles circunstanciais, outras mais fundamentados no que a imagem ou conjunto de imagens representam, mas chegaremos a delimitar uma série de experiências básicas possíveis que podem ser encontradas – em um grau ou outro de intensidade – em todas as manifestações visuais, inclusive aquelas que parecem surgir da própria natureza. (DOMÈNECH, 2011, p. 37).

As manifestações da imagem na Amazônia são processos de expressões múltiplas sobre o lugar da experiência. Dissecar sobre uma formação da imagem que é símbolo de uma cultura, de uma Amazônia que sob experiência vira diversas Amazonianas. A expressão de Inferno Verde, de um *Amazonas* – Glauber Rocha, não é a mesma expressão de *Mater Dolorosa, in memoriam II*, de Evangelista, menos ainda de *Silêncio do Matá*, de Elza Lima, o que faz, portanto imagens de expressões tão distintas se assemelharem em percepção, imagem de um mesmo lugar.

“*Transarte*” é a experiência. Ecossistema estético é o território. Geoestética é o lugar da experiência. A tríade de obras é expressão de uma Amazoniana múltipla em unidades.

O circuito de criação sob um organismo coletivo, um ecossistema estético, não anula as mais densas concepções de experiência indivíduo – corpo – existência. A tríade que na Amazoniana gera o lugar da experiência, quando o é encarada somente pelas percepções, essas que logo tendem a sempre se viciar no paradigma da primeira vista, da primeira forma, das plásticas. Entretanto, muito mais do que dissertar, mas dissecar a

forma e a geometria, é entender que são visualidades que se formam pelo lugar da experiência. Sejam orgânicas da imagem como um processo perceptivo do ecossistema estético, sejam de razões mais densas e acentuadas como em *“transarte”*. Uma não invalida a outra. A última é subsidio constructo da outra.

Em primeiro lugar podemos entender a imagem como expressão. Estou falando de uma expressão particular ou subjetiva, dependendo de se tratar do projeto de um autor ou de uma encomenda. Nos dois casos, estamos diante de uma expressão, mas a expressão será de uma categoria muito distinta se for um anúncio publicitário ou uma obra de arte. Com isso não pretendo fazer julgamentos, mas estabelecer categorias funcionais. Quando falamos de expressão tendemos a pensar em sua visão autoral, mas na realidade, ao longo da história da arte, houve muito poucas manifestações visuais que respondessem a esse critério de forma tão estrita como pensamos. O que acontece é que tendemos a aplicar a toda manifestação artística (e a considerar artísticas muitas coisas que não o são) o mesmo critério que extraímos de uma ideia romântica do autor que se impôs em nossa cultura e que a percorre subterraneamente apesar de acreditarmos tê-la erradicado. Isso não quer dizer que a maioria das obras não tenha um autor ou não queira expressar algo, mas que muitas vezes essa autoria é uma questão secundária e a expressão não corresponde aos desejos diretos desse autor, mas que pode ser, por exemplo, a expressão das ideias de um patrão ou de uma empresa. Devemos nos acostumar a questionar os conceitos de autor e de expressão, mas não abandoná-los por completo porque podem continuar nos sendo úteis para compreender o fenômeno visual. Procuremos, entretanto, que sua presença não nos oculte outras manifestações tão ou mais importantes. (DOMÈNECH, 2011, p. 37-38).

A expressão do lugar da coisa, ou da coisa em si, é uma das grandes incógnitas para mim, não da experiência desse lugar chamado Amazônia, mas o que leva tais experiências a serem carregadas de uma expressão que a Amazônia dá a seus mais diferentes pensadores, artistas, transeuntes desse lugar. A grande questão também vai além do qual é o lugar da imagem na Amazônia, mas porque esse lugar traz experiência? Logo, falar sobre as formas que Amazonino altera, transmuta no lugar da imagem, no seu maior labor de trabalho imagético que caracteriza o que é ser *“transarte”*. É falar de uma experiência com a matéria. É o território porta a matéria, contudo, são as alterações na matéria que gestam o lugar da forma. Forma, portanto é lugar em *“transarte”* das matérias. Expressão e representação. Eis os ciclos de desenvolvimento e degrado das matérias de forma na Amazoniana. Sobre tudo matéria. Sobre tudo *“transarte”*.

“... A consolidar práticas de políticas públicas e você visualiza o desenvolvimento sem abrir novas frentes de desmatamento...” (AMAZÔNIA, 2015). A fala da atual Ministra do Meio Ambiente Izabella Teixeira evoca um dos grandes agulhões do desenvolvimento em regiões tropicais, como a Amazônia. O encontro do desenvolvimento com o desencontro do desmatamento, matéria. Eis dualidade não ajustada que gera o degrado sob premissas de um desenvolvimento no lugar da floresta, para o lugar das energias. Hidrelétricas. Biomassas. Experiências de um desenvolvimento em “transarte” pra brasileiros. Fronteiras que mudam estruturas imagéticas, perceptivas, semióticas no olhar de cada homem, sobretudo se impera a imagem do poder, em face de imagem do passado. O Amazonas das borrachas. É o Pará das energias. Dos Amapás dos Marcos Zero. Das “transartes” oras em antropofagias, oras em coivaras. Desenvolvimento. Desmatamento. Desenvolvimento. Desmatamento... Desenvolvimento. Desmatamento... A experiência de um depende do feito de outro. Expressão da experiência do lugar do desenvolvimento, depende, é siamesa em terras das energias, da experiência com a matéria, com o desmatamento. Com as coivaras. Para comer se precisa queimar. Para se antropofagiar se precisa coivar. Eis a grande lógica, (i) lógica do que é estar e porque tais experiências do estar na Amazônia. Geram exuberâncias Amazonianas em “transarte”... A coisa em si.

E a matéria em deslocamento, trânsito? É geoestética do estar na Amazônia ou em de outro lugar? E as transportações na Amazônia, são de qual ordem? As experiências com a matéria são de ordem múltipla, mas o que é experiência na Amazônia. Não é a matéria, a coisa em si, é a geoestética, experiência do lugar da “transarte”, no território em que a forma é concebida. Toda matéria vira terra Amazônia, quando se instaura em Marcos Zero, Fortes, Florestas, vira Amazoniana, a expressão da matéria na experiência Amazoniana não é da ordem de que lugar vem, é como ela se desenvolve na antropofagia visual e coivara visual, de um desenvolvimento, desmatamento, do lugar da experiência na Amazônia.

A matéria em “transarte” é a própria obra *A Coisa em Si – Sopa de Pedras*, performance de Oriana Duarte, datada da atuação em Belém do Pará, 1998. Oriana Duarte – à própria “transarte”, este último, conceito tão explorado nesses três ensaios de visualidade sobre a Amazônia. A obra retrata também o silêncio, é nele o momento que se

transpõe as matérias, as coisas, de um lugar ao outro. Já não se é mais percepção, já se é a coisa, a matéria, a ferida de um lugar e transposta a outro. Já é lugar do outro, lugar de si mesma na presença da expressão de outros solos, de outras sopas de pedra.

A artista discute lugar, pertencimento, quiçá até patrimônio. Afinal, de qual e que Estado Federativo pertence à coisa, se a coisa já foi transportada, transposta, (*des*) matrizada das percepções de sua autóctone origem. Para virar alienígena de si mesma. Em lugar de mata, floresta, coivara... Pertence à “*transarte*” aos múltiplos estados de semiótica do lugar e da pessoa que o faz o lugar. O “Barco”, nome da instalação feita sobre materiais como fogão, televisor, videocassete, torneira e um caldeirão a ser fervilhada a sopa de pedras. Pedras trazidas de uma exacerbada colheita de diferentes lugares em que a performance é apresentada. Traz a surgimento das formas, o novo lugar que se faz no encontro de pedras de outro lugar, com pedras do lugar em que a performance acontece. Esse desalinho entre coisas e lugares. Determinam que matéria não o exista mais. Somente lugar. Lugar. Lugar...

Experiência da matéria sob o lugar da forma.

A obra de Oriana Duarte faz disparar para a Amazônia uma expressão de deslocamento, que traz a Amazoniana ainda não vista sob performance. O deslocamento, a desapropriação sendo fruto da própria mexida da imagem, da matéria. Trava no homem, no Amazonino, a potência de desarticular, desmatar toda a primeira forma, e constituir novas primícias da própria imagem que agora jaz, não são mais coisa, é lugar, é lugar da imagem, lugar da forma sem autóctones da matéria, expressão do homem. Segundo Domènech (2011), imagem mental, cognição, faz imagem de novo lugar, nova expressão. Amazônia, lugar da experiência. (DOMÈNECH, 2011, p. 37-38).



Figura 7 – Obra *A Coisa em Si - Sopa de Pedras*, de Oriana Duarte
Foto: <http://www.experienciamazonia.org/site/orianaduarte.php>

...E a coisa está num lugar que não se preencheu...
É possível que reste um lugar... outra coisa-lugar.
É dado um encontro e repito e repito e repito — persigo:
Um mesmo outro gesto que transmuda-se em coisa, Que transmudase em lugar, que transmuda-se em encontro.
Informo: por simbioses, por desdobramentos.
Não faço nada, coisas estão feitas, estão no mundo — é reduplicar-se. (DUARTE, 2013).

“... Por simbioses, por deslocamentos...”, o gesto de deslocamento das pedras, pelas mãos de Oriana Duarte, também causa outros fenômenos da imagem, como sensação percepção e sintoma. O ecossistema estético não é anulado. Para ser Amazoniana, já se é Amazônia “... Não faço nada, coisas estão feitas, estão no mundo – é reduplicar-se...” (DUARTE, 2013), acontece em território Amazônia, em biomas estéticos Amazônidas. E a grande questão é como a instauração de um novo sistema que prediz expressão e representação – a mexida nas bases, da imagem, que ferem seus estados perceptivos, possa mesmo assim, estar em um fluxo perceptivo em imagem, como o ecossistema estético?

A percepção dentro da “*transarte*” é um jogo de transfigurações e retornos que o gesto faz e altera na percepção das coisas e das culturas. A performance de Oriana Duarte acontece em vários pontos-símbolo, postais das capitais brasileiras onde persegue essa saga de pertencimento através da matéria, do símbolo do território de cada lugar, em Belém do Pará, em 1998, antes da reforma arquitetônica, restaurativa pela Prefeitura de Belém, no mandato de Edmilson Rodrigues, Oriana realiza a performance de outro-lugar. Outra-coisa. Coisa-lugar. De um Ver-o-Peso antigo.

A performance pela artista no grande e emblemático mercado ao ar livre da Amazônia, causa *sensação percepção*, raízes de um sintoma de emoção e visão olhar. A entropia de Oriana Duarte – o tempo de uma imagem que se transmuda no gesto da performance, na sopa de pedras, dos amazoninos – feirantes, compradores – que assistem a performance em pleno cotidiano. E aguça outras sensações de quem a vê na Coleção Amazoniana de Arte.

Em “*transarte*” se chega ao ecossistema estético. Ao *sintoma* – cultura e símbolo de um lugar. Os ciclos da imagem no ecossistema estético. Que transforma “*transartes*” em símbolos de cultura. Não anulam as operações mais veementes de (*des*) estruturação da própria, pelo feitor e símbolo da própria imagem Amazoniana – a Amazônia, o grande feito do processo cíclico do estar no lugar da experiência da imagem. A “*transarte*” possibilitando nova *sensação percepção* de um novo *sintoma*. Símbolo de cultura da Amazônia, novos lugares, novos comércios, mercados. A matéria de pedra já não é mais matéria no corpo adentrado de Oriana Duarte. A matéria já é, e está no próprio corpo de Oriana Duarte, a forma. A forma de um símbolo de atividade e gesto que retira e sai do lugar e se envia a outro? Eis o lugar da imagem, “*transarte*”.



Paula Sampaio
Rodovia Transamazônica, município de Medicilândia/PA - Fotografia [1994] | 17

Foto: Rodovia Transamazônica, de Paula Sampaio (1994)

“...aquele barulho, cheiro de mato, estalos de árvores quebrando invadiram...”

A

MÔNADA HAGAKURE

“Sampaio, também migrante, refaz o percurso, conhecido já na infância, buscando compreender, no fluxo do encontro com o outro, um campo para o possível. Com suas imagens assombrantes, a fotógrafa constitui um cuidado e ético trajeto pelas estradas. Transamazônica e Belém-Brasília foram eixos para percursos, encontros e descobertas, norteados pelo cuidado com o outro e o encontro consigo mesma...”

(MANESCHY, 2013, p. 24-25).

O processo de Paula está para imagem, como o momento do encontro, da travessia, dos recortes que formam a imagem da própria Paula na procura do lugar que forma a estrada. O sentido de Paula está no conhecer-se a si mesma, na medida que anda com quem olha a estrada.

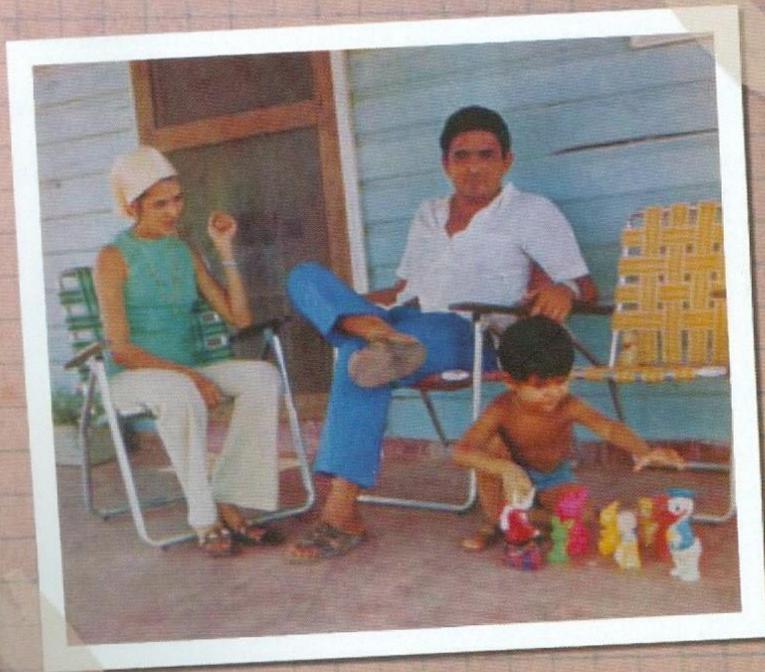
HAGAKURE – A IMAGEM

... A primeira experiência de grande magnitude em minha vida, foi quando vi, ainda criança, em um dos trechos da Transamazônica, um trator gigante adentrar a floresta e abrir um caminho.

Era um menino de quatro anos de idade e todo aquele barulho, cheiro de mato, estalos de árvores quebrando invadiram a minha mente e ficaram para sempre.

Talvez lá, entre mata, estradas, insetos, animais que desconhecia, índios e colonos, calor e umidade, um desejo de entender aquilo que parecia estranho se instalou em mim. (*A mônada* de Maneschy, 2013)

Os territórios de visualidade da geoestética amazoniana, são fluxos de conexões semânticas da imagem. A questão não é a de uma coleção de Artes Visuais que exprime diferentes fluxos da região por imagens, Coleção Amazoniana de Arte, mas sim de um espaço da experiência, entendendo seus portadores e disseminadores de uma visualidade do ecossistema. A compreensão de uma Amazônia como lugar da imagem, é tentar entrar em um entendimento acerca do papel, função de cada artista “visualizador” – selecionado dentre os presentes no recorte trabalhado... Os Amazoninos, artistas, que pautaram seus trabalhos no interstício da experiência com o lugar, seja o da origem, seja o do trânsito – para a importância da geração de cenários visuais e ícones de visualidade.



PRÓLOGO

A primeira experiência de grande magnitude em minha vida foi quando vi, ainda criança, em um dos trechos da Transamazônica, um trator gigante adentrar a floresta e abrir um caminho. Era um menino de quatro anos de idade e todo aquele barulho, cheiro de mato, estalos de árvores quebrando invadiram minha mente e ficaram para sempre. Talvez lá, entre mata, estradas, insetos, animais que desconhecia, índios e colonos, calor e umidade, um desejo de entender aquilo que parecia estranho se instalou em mim.

✱

Figura 8 – Prólogo do Livro *Amazônia, Lugar da Experiência*

Conceber a mente humana como um espaço interior em que tanto as dores como as ideias claras e distintas passam em revistas perante um olho interior. (...) A novidade foi a noção de um espaço interior único, no qual as sensações corpóreas e perspectivas (...) eram objetos de uma quase observação. (RORTY, 1979, p. 49-50 apud CRARY, 2012, p. 49).

“ [...] Na segunda meditação, Descartes afirma que a “percepção, ou a ação pela qual percebemos, não é uma visão (...), mas somente uma inspeção do espírito.” (CRARY, 2012, p. 49).

Jonathan Crary, filósofo da imagem, afirma que o pensamento de Rorty sobre a observação, é que a plastificação de tais objetos não são de caráter tátil, na verdade, sendo sensações de caráter corpóreo e perspectivo, estes caracteres são de ordem sensorial. É a observação, que é realizada não fora da Amazônia, mas dentro da interioridade deste bioma e da interiorização do Amazonino, tudo acontece no mesmo ecossistema estético, entretanto, seus componentes visualizadores não se dão pelo corpo, mas pelo espírito. A inteligibilidade do lugar da experiência como de toda a cadeia biomática estética da Amazônia, está no caráter relacional das formas de observação e com os campos de visualidade do espírito – corpo se conjuga na ontologia plástica do ser e na ontologia espiritualizada dos seres.

A territorialidade de um campo visual na Amazônia é de suma importância para a clareza dos papéis de visualidade, pois ao mesmo passar de tempo, aqui na observação do Amazonino, de seu imaginário, acontece na interiorização do ser, corpo in-natura, e sofre interfluxos de visualidade na interioridade da Amazônia, a grande Amazônia, mata, ou urbes – florestal, ele, o observador, exterioriza o efeito, por meio de diversos sensores do corpo, para a exterioridade deste, mas que, entretanto, se embate com o espaço que é interior ao qual o corpo habita a região, é nesse fluxo de anima e inanimada, que ocorre os trânsitos de visualidade na Amazônia, o lugar da experiência.

A expressão da fala de Orlando Maneschy, artista, curador e diretor do projeto *Amazônia, lugar da experiência*, que envolve a Coleção Amazoniana de Arte, é uma expressão oral da observação de um acontecimento cíclico de rememoração do observador sobre a região. Colocar aqui a perspectiva de Maneschy somente enquanto recurso de observação, como observador, não é anular a visão de artista e

outras que o mesmo desenvolve, mas é partir do primeiro fluxo que resulta nos outros estados da percepção.

A visualidade de Maneschy sobre a Amazônia responde a sensores de observação fragmentários, tanto a partir de como ele corresponde aos trânsitos e como ele dispõe as obras na Amazoniana, como experiência dos artistas sob a região pela observação sensorial que o espírito percebe o que acontece na exterioridade do corpo Amazonino, o mesmo corpo que fere a interioridade da mata, o transito, a transamazônia. Para o filósofo Leibiniz, citado por Crary (2012):

insistiu em que cada mônada era capaz de refletir em si todo o universo, a partir de sua própria perspectiva finita. A estrutura conceitual da câmara escura é uma reconciliação paralela entre uma perspectiva limitada (ou mônadica) e, simultaneamente, a verdade necessária. (CRARY, 2012, p. 55)

O olhar de mônada, a visualidade sensorial do corpo Amazonino obtém uma parcialidade da observação de caráter finito, mais real, coaduna com as partes intercessoras de uma visualidade com abrangência complementar maior. A mônada de Maneschy apesar de separada de todo o processo de visualidade cosmogônica que tenta e capta a partir de sua cronologia própria, encontra em si, sensores ópticos de interiorização da observação o próprio caráter do fragmento visual, pois o Amazonino não somente capta, como se é projetado toda a Amazônia na sua interioridade para a sua própria interiorização e visualidade da mesma. Pensando desta maneira se conclui, na mônada de Maneschy, uma visualidade interiorizada a da Amazônia diante de seu corpo e todo o projetar, a cada conversão se encontra visual.

A percepção de uma Amazônia do fragmento, do estalar de árvores, do quebrar de varas, do cheiro de mato e do barulho, é um retrato da mônada de Maneschy, o parque da visualidade aonde fluxos de interioridade e interiorização se projetam na epifania da Amazônia, assim o desmatar fragmentário é a visualidade da mônada de Maneschy, o rastro, o raio da criação do próprio homem, faz do Amazonino um gerador de manifestação da visualidade.

O diálogo de uma região que possui dois agentes visualizadores sobre as relações da imagem, ambas do bioma Amazônia, ratificam dois poderes ópticos na geostética da Amazônia, sendo também a Amazoniana reflexo desse revés. Para Descartes, a visão da mônada é de estrutura espacial, aonde: “tem de haver algum lugar onde as duas imagens que passam pelos olhos (...) possam convergir em uma única imagem ou impressão antes de chegar à alma, de modo que elas não lhe apresentem dois objetos em vez de um.” (CRARY, 2012, p. 54).

A mônada de Maneschy. Essa sua estrutura sensível, de captação da visualidade, através de sentidos ópticos do corpo, permite a compreensão de uma visualidade da “experiência estética”, *a priori*, experiência da compreensão, o que permite reproduzir esse recebimento de experiência estética da grande autóctone, adjunto ao seu, têm na mônada, um sistema de ajuntamento das duas visões em uma só. Assim se fabrica, pela experiência estética, na mônada de Maneschy, a visualidade Amazoniana, aonde a observação sensorial óptica é o instrumento de captação e criação de uma visualidade transamazônica.

Entender a visualidade amazoniana é perceber o comportamento de uma ação que acontece na observação da imagem, é nesse fluxo de interação dos atores visuais, os Amazoninos, que é construído todo o recurso de visualidade da Amazoniana. A compreensão e habitação de uma visualidade probatória, dentro das mesmas manifestações de visualidade, uma a uma no seu bioma, formam o ecossistema estético na sua totalidade, a partir do campo da experiência:

Para definir seus próprios limites a estética deve fixar o ponto de junção entre teoria e experiência, evitando tanto sua separação quanto sua confusão, e, segundo o perigo apareça mais de uma parte ou de outra, acentuando ora a sua tarefa estritamente filosófica, ora o seu dever de concreção, coisas que não só não estão em contraste, mas caminham inseparavelmente unidas. (PAREYSON, 1984, p. 20).

A compreensão da estética vem pelo conhecer os limites de seus ativos, o equilíbrio da junção entre teoria e experiência é a forma que o estudioso aplica para não separá-las e não confundí-las. A experiência estética como um recurso de conhecimento de cada ativo da visualidade amazônica, é garantir a manifestação

total das visualidades na Amazônia. É nesse entendimento da compreensão através da interiorização das visualidades pela experiência estética que se encontra a ontologia territorial da visão, de uma geoestética amazoniana.

A linguagem óptica da transparência como lugar da imagem, é de natureza da visualidade amazônica. A estrutura de observação da Amazoniana não é a desordem, ao contrário, é quando esse próprio vetor observação, consegue penetrar na óptica, no momento que apreende a visualidade da Amazônia. Segundo o antologista Deleuze coloca que “a mônada é a autonomia do interior, um interior sem exterior.” (CRARY, 2012, p. 55).

A liberdade que a mônada possui enquanto instrumento para experiência com o lugar da imagem, faz acontecer confluências de visualidade, interioridade de luz. É o instante do pensamento leibniziano, aonde o orifício é feito, a transparência do olhar é aberta, que apreende na série de imagens invertidas a ordem do olhar. Assim começa *Hagakure*.

Miguel Chikaoka emprega a fotografia e seus princípios para discutir questões subjetivas do ser. São imagens desconcertantes, pois valendo-se da técnica, brinca com a mesma, subvertendo-a. Altera velocidades, sobrepõem chapas, pinta com a luz, fotografa sem olhar. Em diversas imagens e procedimentos uma íntima relação com o Tao se configura. (MANESCHY, 2007, p. 38).

Na Amazoniana, pela mônada de Miguel Chikaoka, se manifesta na natureza descoberta do artista. O objeto de sua autoria traz a potência das imagens quando o fotógrafo atravessa geografias, e (filosofias), e se instaura na Amazônia, se coloca no trânsito da região, que é de outra ordem geográfica e filosófica. O olhar amazonino começa a sofrer outros sentidos sensoriais, maneira de compreensão plural da visualidade. A visualidade na Amazônia, entendido pelo aspecto de trânsito, é que faz toda a geoestética Amazoniana. A interiorização do olhar, caracterizada pela tríade de imagens de *Hagakure*, a pluralidade de imagens, a confusão do que é aquela região que se habita, sendo vivenciada, não é invalidada, mas se torna ativa quando após a focalização em tantos lugares dessa interiorização da Amazônia, encontra no foco, a luz. Aí começa, pelo espinho de tucumã, esse é o trânsito de visualidade, é *Hagakure*, é a mônada de Chikaoka.

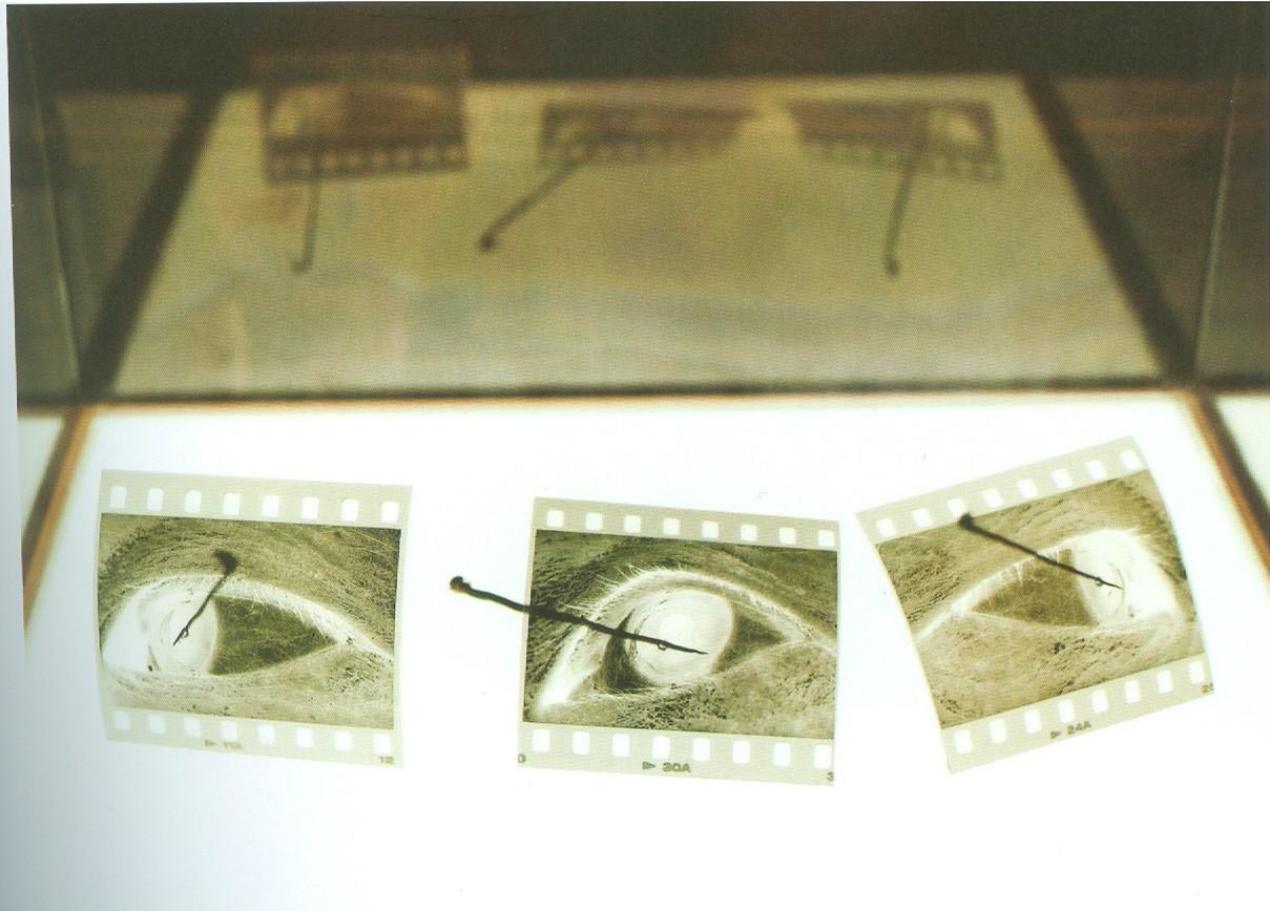


Figura 9 – Obra *Hagakure – Objeto* (2008), de Miguel Chikaoka
Fonte: Maneschy (2013, p. 49)

Para Medeiros; Pimentel (2013): “Numa dessas transamazônicas, Mário de Andrade aportou em Belém... Logo percebeu que esta cidade descende da prevaricação entre autóctones e alienígenas; que é mestiça, sensual, ecumênica, abrigo de desmesurados.” (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 8).

A obra de Chikaoka, na óptica de uma relação que nasce de um trânsito em ecossistema estético, faz de *Hagakure*, o próprio epíteto da geoestética Amazônia, que é transpassada através de uma experiência artística, e gera Amazoniana. A tríade de imagens do olho do próprio fotógrafo traduz uma relação muito além da observação como dádiva do fruto do sentido humano do olhar, ela transcende e ratifica a observação como um ato de interiorização do corpo Amazonino, que está em estado de atividade, porém encerrada na interioridade da região, o que na obra é simbolizada pela caixa de luz. Neste instante, este olhar não é mais o olhar binocular, que vê por diferentes perspectivas de subjetivação aonde um olhar é fruto de vários olhares etc. Entretanto, esses olhos de Chikaoka são mônadicos.

A obra, somente a tríade de fotografias do olhar, já é visualidade amazônica e Amazoniana, *Hagakure*, assim como o ecossistema estético, não inicia em uma cronologia física, mas é um processo de visualidade em outro espaço de corpo. A mônada consegue alcançar seu posto mais alto a partir do momento que os territórios de visualidade começam a convergir. Quando a tríade mônadica, símbolo do olhar transeunte do artista, em formatividade, adentra outro território da geoestética. Segundo Serres (2012):

A ciência das seções cônicas mostra que existe um único ponto a partir do qual uma desordem aparente pode ser organizada, tornando-se uma harmonia. (...) Para uma dada pluralidade, para uma dada desordem, só há um ponto em torno do qual tudo pode ser ponto em ordem; tal ponto existe e é único. A partir de qualquer outro lugar permanecem a desordem e a indeterminação. A partir daí conhecer uma pluralidade consiste em descobrir um ponto a partir do qual a sua desordem pode ser convertida, *uno intuito*, em uma lei de ordem única e singular. (SERRES, 1968, p. 244 apud CRARY, 2012, p. 55-56).

O autor ao apresentar suas considerações sobre a óptica e sobre o pensamento de Leibniz, coloca que existe um ponto aonde quando a visão encontra, deixa desta forma de apresentar uma visualidade mista, para harmonizar em um dado local específico, sobre outra perspectiva de imagem, e logo de visualidade em

geral. A separação das visualidades, através de um processo em formatividade de ordenação da mônada, faz Chikaoka encontrar na Amazônia, um panorama da geoestética, tal processo de formatividade da visualidade Amazoniana, encontra em *Hagakure* o seu status pleno, a óptica binocular, e óptica mônadica, dentro do mesmo espaço.

Quando a tríade mônadica de Chikaoka, encerrada na interiorização do corpo, traz a visualidade pluralizada dentro de si, encontra com a interioridade, que vem a ser a exterioridade, o corpo do artista, junto à região, inicia-se, assim, outro ciclo de visualidade, é nesse vértice que os raios de uma visualidade do imaginário, a mônada de Chikaoka encontra o ponto, encontra as conexões – a geometria.

A geoestética amazônica, assim como a Amazoniana, tem uma missão de avaliar, além do belo da obra, mas a uma perspectiva de entendimento dos significados no fenômeno da experiência estética dos territórios de visualidade da região da obra, pois, segundo Pareyson (1984, p. 17): “A estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que *deve ser* a arte ou o belo, mas, pelo contrário, têm a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética.”.

Dessa maneira, a geoestética não possui o compromisso de encerrar um ciclo de formatividade, mas executar um processamento óptico em outras fronteiras. No momento em que a tríade mônadica de Chikaoka encontra o ponto de luz, e o instante que formatiza a óptica de uma visão interiorizada, para outra óptica, a partir do processo que a mônada do artista ao encontrar o ponto de luz é ferido pela região, que é quem fere as íres dos Amazoninos – Quem encontra o ponto, não é o Amazonino, quem encontra a íris, é a Amazônia – é nesse processo de entrada de uma visualidade que capta a região como um todo, mas a vê como uma unidade de visualização de imagens, que visualiza várias imagens, encontrando o vértice, o ponto.

Os espinhos de Tucumã, instaurados na mônada desse processo de bifurcação visual, fazem formatividade entre vértices de visualidade da região e habitantes, de visualidades que diminuem para adentrar e outras que aumentam

para diminuir, em processos, que surge *Hagakure*. Olhar do amazonino que observa, para além da compreensão de uma visão humana, através da visão do corpo, dos olhos do corpo, encontra no processo dessa visualidade.

A câmara escura fornece uma vista privilegiada do mundo, análoga ao olho de Deus. É um olho metafísico infalível, mais do que um olho "mecânico". A evidência sensorial foi rejeitada em favor das representações do aparato monocular, cuja autenticidade era indiscutível. A disparidade binocular está intimamente ligada às operações fisiológicas da visão humana, e um aparelho monocular impede que se tenha de conciliar teoricamente as imagens distintas – portanto, provisórias – que se apresentam diante de cada olho. Descartes supôs que a glândula pineal exercia um poder monocular crucial... (CRARY, 2012, p. 53-54).

A geoestética Amazoniana não é passiva, e logo também não se é inerente ao imaginário, é ativo no bioma sistêmico desta estética. Os olhos de *Hagakure*, a tríade, sofrem a chegada do imaginário, a partir do ponto do furo da região. A tríade da região de Chikaoka atesta que essa visualidade que é pelo espírito, mas pela visão conduz a pensar que é o sistema do imaginário, na interiorização do artista que é o coautor das visualidades, suscitador do grande captador e vetor de visualidade, o próprio corpo.

A estrutura sensível da tríade das mônadas de Chikaoka encarna a conversão de uma visualidade, mas que descende de um ecossistema estético do espírito, de um imaginário do espírito. Os olhos do novo Amazonino convergem para planos de visualidade, a partir do momento que a tríade pensa o espaço a partir das suas próprias unidades, cada mônada é um cone de visão da visualidade interiorizada da Amazônia para o artista.

O dispositivo óptico de cada mônada se localiza dentro da obra de Chikaoka cada um na sua posição, de frente para o espaço do museu, da Coleção Amazoniana de Arte, da mesma maneira como o cone de luz que foca e encarna cada centro que focaliza, saindo desta maneira, toda a estrutura da tríade como condescendente das visualidades de cada lugar que o corpo do artista, capta a imagem da Amazônia.

Entretanto, os territórios de visualidade dos Amazoninos estão além da tríade das mônadas de Chikaoka, as visualidades refletidas pelas membranas fechadas guardam planos ópticos de visualidade mais intrínsecos, o imaginário. A Amazônia enquanto região descendente e ascendente de territórios de imagens, propiciam para Chikaoka, que visualiza em imagens, a oportunidade de transcendências a um outro espaço de experiência estética, sob a égide de outra cosmologia. O imaginário adentra a Amazoniana, especificamente na obra formante de *Hagakure*.

Quando o artista é movido por meio de fundamentações filosóficas do zenbudismo, este último de igual maneira é fundamentação filosófica de outro habitante de outra cronologia e cosmologia, como os samurais *Yamamoto Tsunetomo* (1659-1719). Observando tais conceitos a partir das perspectivas de alteridade, encontra-se o que vem preludiar a experiência estética de *Hagakure*, ainda em estado mônadico da tríade.

O imaginário enquanto ativo filosófico e de visualidades, é que suscita a experiência da observação total do “Ser” na Amazônia, estado este que precede ao da alteridade de “Estar” em conjugação a esses pensamentos da imagem, são estas duas naturas opostas de cronologia e cosmologia espacial entre o artista e a Amazônia que encontra neste a experiência de tornar-se um amazonino. O espírito, (imaginário), enquanto área limiar entre imagens é quem influencia não uma geração de duplicata da mimese imagética, mas uma formante de visualização, que segundo Leibniz:

[...] temos de postular a existência de uma tela no quarto para receber as espécies, uma tela não uniforme, mas diversificada por dobras que representam elementos do conhecimento inato; ademais, essa tela ou membrana, estando tensionada, possui um tipo de elasticidade ou força ativa que, de fato, age (ou reage) adaptando-se tanto às dobras antigas como às novas. (LEIBNIZ, 1765 apud CRARY, 2012, p. 55).

Tal atuação do imaginário funciona como rede de tensão onde a origem das visualidades vai respondendo as membranas da Amazônia. Da seguinte medida que o imaginário é quem formativa as maneiras de observação e apreensão das visualidades. Se compreender a Amazônia de Chikaoka pela óptica da reprovação

de Sartre aos psicólogos clássicos, aonde os últimos percebem a imagem enquanto a portadora duplicata de si; e ela a autora da mobilidade do imaginário, colocando estes como miniaturas, receptoras e copiadoras de imagens objetivas, contudo, a Amazônia da formatividade de *Hagakure* inverte a cadeia dos territórios de visualidade, da maneira que é o próprio imaginário – *espírito* – quem mobilia as imagens – mônadas/vetores de visualidade – da maneira que estas a partir da fundamentação para a experiência estética de Chikaoka, não são copiadoras e nem duplicatas objetivas, mas geradoras a partir do imaginário...

Entender as interseções do imaginário na obra *Hagakure*, é criar consciência que o surgimento dessa Amazoniana, esse lugar da experiência, é um processo de visualidade concebido pelos mais variados ativos encontrados por aqui, sendo esses de ordem imaginária do homem, e da região que passa e transita por aqui. Afinal, o que faz a Amazônia ser ecossistema estético, é seu estado trânsito, que também opera visualidades. Durand (2012) ao falar sobre a relação do imaginário na fabricação de imagens, consciente que não se deve tomar a função do imaginário como restrita, mais considerá-la ao status de processo,

Poder-se-ia esperar, parece, que a psicologia geral fosse mais clemente para com a “louca da casa”. Mas não. Sartre mostrou que os psicólogos clássicos confundem a imagem com o duplicado mnésico da percepção, que mobília o espírito com “miniaturas” mentais que não passam de cópias das coisas objetivas. No limite, a imaginação é reduzida pelos clássicos àquela franja aquém do limiar da sensação que se chama imagem remanescente ou consecutiva. É sobre esta concepção de um imaginário desvalorizado que floresce o associacionismo, esforço certamente louvável para explicar as conexões imaginativas, mas que comete o erro de reduzir a imaginação a um puzzle estático e sem espessura e a imagem a um misto, muito equívoco, a meio caminho entre a solidez da sensação e a pureza da ideia. (DURAND, 2012, p. 21-22).

A crítica de Durand aos clássicos, evocada não na obra, mas no processo de visualidade da Amazônia, *Hagakure*, que serve como instrumento deflagrador da Amazoniana, como este das experiências. *Hagakure*, ainda sob a égide de um processo de visualização imagético, espaço onde o imaginário obtém a coordenação motora dos pensamentos visuais, começa um processo de geração independente de arquivos visuais – apreensão e formação de imagens. As imagens que compõem a

obra de Chikaoka são estruturas sensíveis de percepções filosóficas em espaços de visuais que exprimem através desse filtro, as imagens. A fase de independência das mônadas ocorre a partir do exercício das projeções, pois Chikaoka, como portador de uma visualidade sensível, é limitado nas interioridades já vistas, entretanto, é essa projeção independente por onde esse corpo passa em relação a cosmologias da região tão díspares do canal filosófico, aqui tido como seu vetor do imaginário.

No entendimento de *Hagakure* como um objeto da imagem, aguça a compreensão de um universo que transcende a interiorização da Amazônia do artista, para uma realidade mais ampla, que se encontra na até então abarcada enquanto território, à exterioridade. A passagem de uma observação que é do exterior, que é, e se exprime num processo de visualidade objetiva. Menosprezar o imaginário como um vetor de visualidade, seria deixar de refletir um universo muito mais amplo para a demarcação dos territórios de visualidade. Amplia-se, assim, a questão do surgimento de uma visualidade que é intercalada por outro processo, cronologia, cosmologia e visualidade.

Hagakure enquanto objeto da imagem, transcende ao posto de obra de arte, enquanto entendimento de um sistema da organização da mesma, dentro do espaço de museu da UFPA, na Coleção Amazoniana de Arte, para alçar a inteligibilidade de um processo de visualidade na Amazônia. Assim, *Hagakure* é o próprio processo do estar orgânico, da Amazônia.

O artista concebe através do imaginário, a imagem sob uma estrutura sistêmica própria e operante em todo o bioma-estético. Encontra-se, assim, que o processo do território de visualidade que compete à Amazoniana é de uma sistemática intrínseca as interioridades da Amazônia, portanto, o processo das mônadas acontece no campo da interioridade deste amazonino – na Amazônia, um território de visualidade do exterior que é processual, mas não sequencial, é o que privilegia a Amazônia, assim como seu ecossistema estético, por se tratar de uma imagem que atravessa e altera todo o bioma, quando começa a se comunicar com o organismo inanimado da visualidade.

Hagakure, como um processo de visualidade, rompe com uma sistemática mecânica de fabricações visuais sobre a visão estrangeira o lugar, das interioridades, para outra espécie de linguagem, de um território de visualidade cuja maneira como se regenera é exteriorizada a ele, possui outra forma de comunicação e atividade. Ambas as linguagens se proporcionam dentro do mesmo vetor, Amazônia, espaços díspares.

No momento em que Chikaoka elenca os olhos, um dos vetores da observação, como estrutura sensível de apreensão de uma dada visualidade que não se vê, que é invisível no olhar natural do Amazonino, coloca por assim a questão da mônada ocular – instrumento das visualidades – como parte escolhida, ontologia de universo outrem, na geografia estética da região.

A estrutura da imagem na Amazônia é o fluxo de uma visualidade formativa no bioma estético do amazonino que concebe na formatividade da imagem, “uma estrutura da “formatividade”, que concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna, e que propõem uma concepção dinâmica da beleza artística.” (PAREYSON, 1984, p. 33). A colocação de Pareyson é precisa ao afirmar a estrutura formativa de uma estética que é regenerada por sistemas. Só se pode compreender a Amazônia, assim como a Amazoniana na sua totalidade, quando se entende que a ruptura da observação das formas, para entrada de uma observação semântica em imagem, é que o fenômeno da visualidade Amazoniana acontece, inicia *Hagakure*.

Por outras palavras... só se pode falar de “estrutura” quando as formas deixam o domínio da troca mecânica para passar ao uso da semântica, quando o estruturalismo aceita de uma vez por todas ser “figurativo”. Sem esta condição a tentativa estruturalista se perde na procura estéril do que Ricoeur chamava “o sentido do não-sentido”. (DURAND, 2012, p. 16).

A relação do ecossistema estético no processo de uma visualidade figurativa em *Hagakure* manifesta a própria geografia estética, quando se é por figura, simbolizada da própria região, elemento *in natura*, o espinho de tucumã a atravessar a visualidade do artista, que já é acampada por diversas cosmologias, passa ao inaugurar no furo um novo portal da imagem, nova dinâmica do imaginário,

rompendo com compreensões já comungadas pelo próprio artista, para a comunhão com outras esferas do imaginário. A Amazônia é a própria figura que fura o olho Amazonino. A presença de duas formas de observação, uma como olho ocular, e outra como figura natural da Amazônia, inauguram em suas conjunturas a própria atividade da visão, a visualidade *Hagakure* só se territorializa pela união.

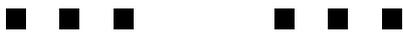
O espinho de tucumã, enquanto instrumento da Amazônia que conjectura a visão do Amazonino como um sistema figurativo, coloca a observação de descendência icnográfica, que segundo Crary (2012), a compara como um exercício da observação que é análogo a um cilindro de raios. A figura da Amazônia que fura os olhos do próprio Amazonino que se permite comunicar por figura da própria, nele mesmo carrega sobre si o mistério de uma observação que já apreendida por imagem feita, mas que em si possui símbolos de toda uma região. Assim como obra de Chikaoka, *Hagakure* se completa com os espinhos da autóctone, geometria da própria Amazônia. O cilindro de raios, ou a pororoca de espinhos, é o próprio epíteto de uma semântica figurativa, que é por si própria um sistema de visualidade, pois carrega em si animado e inanimado, natural caractere da tessitura binocular da geografia estética da Amazônia.



Paula Sampaio
Rodovia Transamazônica, município de Medicilândia/PA - Fotografia [1994] | 17

Foto: *Rodovia Transamazônica*, de Paula Sampaio (1994)

AMAZÔNIA?



À **há** á
FORM
A

...que viam na estrada que irrompia na selva um futuro promissor que nunca não chegou, restando apenas a fome, o esquecimento, a falta de condição de vida nas cidades e vilarejos que existem que existem em meio àquilo que a floresta agarrou de volta... (MANESCHY, 2013, p. 24).

Paula encontra a forma, porque a Amazônia faz o processo, a floresta traga, reage, captura os amazoninos, na mesma medida que é capturada, desenvolvida. Na mesma relação ufanista do olhar de quem abre as estradas dessa Amazônia para desenvolver, é tragado por outros tempos dela mesma. A forma do que? Não se sabe. Amazônia, a volta dos ciclos.

A FORMA – A IMAGEM

A Amazônia não é tua.
A Amazônia não é. A Amazônia não é.
A Amazônia não é. A Amazônia não é. A
Amazônia não é. A Amazônia não é.
A Amazônia não é. A Amazônia não é.
A Amazônia não é. A Amazônia não é.
A Amazônia não é. A Amazônia não é verdadeira...
(QUEIROZ, 2013, p. 183)

O lugar da verdade, o lugar da experiência, do desenvolvimento. Particularmente a mim, não se finda interesse algum de findar-se em matéria de visualidade toda a Amazônia nesses quatro ensaios sobre a imagem e a graça de um lugar que já nasce com um íntimo contato com a forma e a própria imagem no seu teor mais substrato. A Amazônia pra ser o que é hoje nesse manuscrito e no falar de tantas gentes e línguas tão quais alienígenas como eu. Passou por tempos e eras que não têm como afirmar. Acabou. Acabou por aqui. Não. O ecossistema estético tá só começando.

Minha afirmação é de tudo o que Armando Queiroz fala no texto *A Amazônia não é minha!*, de 2013, também como o livro *Amazônia, o lugar da experiência*. A Amazônia é uma cápsula que ainda muito a ser descoberta. Não como Inferno Verde. E muito além de uma região com grande potencial de inovação e tecnologia. Quiçá alcançar status de uma desenvolvedora no futuro de uma nova espécie de capitalismo verde. Ou um novo tipo de ordem econômica do escambo, um *GreenEscambo*. Isso é pra hoje, foi pra ontem. O que garimpeiros, seringueiros e os nossos futuros governadores dessa região terão de enfrentar, daqui a 200 anos. Ou a 200 pontos cardeais quando talvez se estiver comprando loteamento Amazônida pra ir à lua. Sim. Essa Amazônia não é minha. Estou de passagem. Orlando Maneschy já deixou seu legado. Já passou.

A Amazônia também não é dele.

Amazoniana? Essa terá outros nomes.

Amazônia o lugar da forma. O lugar da imagem. Plurais. Acabaram de passar, já passaram. Já passou. E sempre deixa como grande legado a intimidade com a

forma. De autóctones indígenas a artistas, trabalhadores, governantes. Mãos que constroem em forma esse estado.

Sim, Armando está certo. Amazônia não é... .. (*Três tempos*) já fui...

REFERÊNCIAS

AMAZONAS. Direção: Glauber Rocha. Produção: Departamento de Turismo e Promoções do Estado do Amazonas. Manaus, 1966. 1 vídeo (14min49seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MvNgJ-Swhps>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

AMAZÔNIA S/A. Produção: Estevão Ciavatta. Rio de Janeiro: Pindorama Filmes, 2015. Episódio 4. 1 vídeo (10min57seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lcz0LrEW6Wg>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

CRARY, J. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CHRISTINA, M. Voltar a Serra. 2013. Disponível em: <http://www.experienciamazonia.org/site/artistas/mariachristina/Voltar_a_Serra_Maria_Christina.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2014.

_____. Ninguém sai de Alice pelo mesmo caminho que chegou. In: MANESCHY, O. **Amazônia, lugar da experiência**: processos artísticos na Região Norte. Belém: UFPA, 2013. Disponível em: <http://www.experienciamazonia.org/site/artistas/mariachristina/Voltar_a_Serra_Maria_Christina.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2014.

DANTO, A. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DOMÈNECH, J.C. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.

DUARTE, O. Coisa Fora de Si. In: MANESCHY, O. **Amazônia, lugar da experiência**: processos artísticos na Região Norte. Belém: UFPA, 2013. Disponível em: <<http://www.experienciamazonia.org/site/oriana-duarte.php>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

MANESCHY, O. **Seqüestros**: imagem na arte contemporânea. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. Vetores e experimentações estéticas nas múltiplas Amazônia: por uma Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. [INSERIR A REFERENCIA DO LIVRO]

In: XXII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS., 2013, Belém. **Anais...** Belém: ANPAP, UFPA, 2013. p.1794-1807.

_____; HERKENHOFF, P. Subindo a Serra – Maria Christina. In: MANESCHY, O. **Amazônia, lugar da experiência**: processos artísticos na Região Norte. Belém: UFPA, 2013. Disponível em:

<http://www.experienciamazonia.org/site/artistas/mariachristina/Subindo-a-Serra-Maria-Christina-Orlando-Maneschy.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

MATER DOLOROSA, In Memoriam II. Direção: Roberto Evangelista. Manaus, 1978. 1 vídeo (11min11seg). Disponível em: <http://www.experienciamazonia.org/site/roberto-evangelista.php>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

MEDEIROS, A.; PIMENTEL, L. **Ecosistemas estéticos**. In: XXII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS., 2013, Belém. **Anais...** Belém: ANPAP, UFPA, 2013. p. 7-13.

MIDAS e ouro de tolo (arcadas). Produção de Armando Queiroz. Belém: UFPA, 2013. 1 vídeo. Disponível em: <http://www.experienciamazonia.org/site/artistas/armando-queiroz/docs/VIDEO-MIDAS-EOURO-DE-TOLO-Armando-Queiroz.pdf>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

PAES LOUREIRO, J.J. Códigos do imaginário amazônico. In: MANESCHY, O. **Amazônia, lugar da experiência**: processos artísticos na Região Norte. Belém: UFPA, 2013. p. 139-143.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1984.

SERRA PELADA, a lenda da montanha de ouro. Produção de Victor Lopes. Rio de Janeiro: TVZero, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mSDh86t2nG0>>. Acesso em: 23 abr. 2014.