UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

GERMANA DE ALENCAR CAMORIM

TRAVESSIA POÉTICA:

Memórias das paisagens amazônicas como potência no processo autoetnográfico de criação/reflexão artística.

Belém – Pará
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

GERMANA DE ALENCAR CAMORIM

TRAVESSIA POÉTICA:

Memórias das paisagens amazônicas como potência no processo autoetnográfico de criação/reflexão artística.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida.

Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

Belém – Pará
2019

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

C185t Camorim, Germana de Alencar
Travessia Poética: memórias das paisagens amazônicas como potência no processo autoetnográfico de criação/reflexão artística / Germana de Alencar Camorim. – 2019.
75 f. : il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

1. Fotografia. 2. Miriti. 3. Amazônia. 4. Processo criativo. I. Título.

CDD 23. ed. - 770

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 dez (10) dias do mês de Setembro do ano de dois mil e dezenove (2019), às dez horas e trinta minutos (10h30), a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida 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 Germana de Alencar Camorim, intitulada : **TRAVESSIA ETNOPOÉTICA: As paisagens amazônicas/humanas como potência da narrativa Autoetnográfica no processo de criação artística**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Presidente), José Afonso Medeiros Souza (examinador interno), João de Jesus Paes Loureiro (examinador externo), Nazaré Cristina Carvalho (examinador externo). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, passou à palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, 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 EXCELENTE

A 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, a professora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida 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 pela mestranda. Belém-Pa, 10 de Setembro de 2019.

Prof.ª Drª. IVONE MARIA XAVIER ALMEIDA _____

Prof. Dr. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA _____

Prof. Dr. JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO _____

Prof.ª Dr.ª NAZARÉ CRISTINA CARVALHO _____

GERMANA DE ALENCAR CAMORIM _____

Aos meus,

Pai (*in memoriam*),

Mãe,

Vovó por seus 90 anos e,

meus amores, Gabriel, Beatriz e

Ricardo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a existência, a força e a coragem que foram necessárias, que vêm da crença em um ser superior que governa tudo o que é matéria e energia nesse mundo imenso.

Agradeço à minha família, em especial ao meu companheiro de arte e da vida Ricardo Andrade, por ter paciência e me dar forças quando necessário.

Ao meu amado filho Gabriel Camorim, por me ouvir e me ajudar nos momentos de cansaço e fraqueza.

À minha linda Beatriz Camorim, pela ausência da mamãe em muitos momentos, por toda paciência e afeto nos momentos mais difíceis deste percurso.

Aos meus pais Valdo e Ana, pela oportunidade da educação e pelos bons princípios que me deram.

À minha tia Vanja e avó Dona Rilza, por acreditarem e me ajudarem sempre.

Aos meus tios Irineu e Aninha, pela torcida e pela ajuda a relaxar, na Baia do Sol quando foi possível.

À minha grande irmã e amiga Carol Abreu, por toda ajuda nos momentos compartilhados de angústias e felicidades.

Às amigas que a vida me deu, Janete Cordovil, Danyelle Freitas e Adriana Lobato.

Ao amigo, Marcílio Caldas Costa, curador da minha exposição, resultado desta pesquisa. Agradeço toda dedicação e poesia em seu texto curatorial.

À Otávia Feio, uma nova amiga que o mestrado me trouxe.

À minha orientadora Profa. Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, pela oportunidade, apoio, suporte e empenho dedicado a este trabalho.

Ao professor João de Jesus Paes Loureiro, que muito ajudou para que eu encontrasse o meu caminho.

Aos professores das disciplinas que cursei durante o mestrado e que me deram o suporte teórico necessário para o desenvolvimento deste trabalho: Maria dos Remédios, Claudia Leão, Lilian Barros e Orlando Maneschy.

Aos professores que contribuíram em outros momentos: Anibal Pacha, Rosângela Britto, Afonso Medeiros, assim como todos que contribuíram para minha formação acadêmica.

Aos queridos guerreiros da turma de 2017 do mestrado: Alana Lima, Amanda Barros, Ana Gama, Bernard Freire, Bianca Levy, Cássio Tavernard, Diego Quadros, Edilene Rosa, Felipe Cortez, Iam Vasconcelos, José Viana, Juan Silva, Juliana Bentes, Laura Paraense, Luciana Borges, Lucian Souza, Marckson de Moraes, Marina Trindade, Maryori Cabrita, Pablo Mufarrej, Renan Coelho, Renan Delmontt, Renan Souza d' Oliveira, Renata Maués, Romulo Estevam, Saulo Caraveo e Tita Padilha.

À Universidade Federal do Pará, pela oportunidade de fazer o curso de pós-graduação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES/UFPA.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para minha formação. Muito Obrigada!

Olhando o rio, te vejo
Vejo
O que navega em mim
Vejo
O meu percurso
O barco que me conduz
A água e a floresta que me atravessam
Em escuridão e medo
Que molha meu rosto com águas
Doces e salgadas
Em angústias e alegrias
Em busca do
Encontro
Com a minha
Paisagem.

Etnopaisagem – Germana Camorim (2019).

RESUMO

CAMORIM, Germana de A. **Travessia Poética:** Memórias das paisagens amazônicas como potência no processo autoetnográfico de criação/reflexão artística. 2019. 75 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

Esta dissertação busca compreender o meu processo criativo, por meio da minha percepção como participante desta cultura, utilizo as paisagens amazônicas, humanas e emocionais como esquema motor da pesquisa, além da análise de seus esquemas simbólicos como o barco, o rio/água e a floresta e da influência da cultura popular na produção artística em sua relação com a matéria miriti e em trocas simbólicas por intermédio de narrativas autoetnográficas e estas como instrumentos culturais. Por fim, exponho o processo produtivo em etapas. Travessia Etnopoética tem como base a compreensão dos processos particulares desta cultura, e tem como método de reflexão a autoetnografia, que busca compreender o meu percurso, por meio das minhas experiências com o meio em que vivo, ou melhor, busco compreender como as paisagens amazônicas, humanas e emocionais norteiam o meu processo criativo, que se desenvolve por meio da utilização de algumas técnicas artísticas como a fotografia e a serigrafia, tendo o miriti como matéria e/ou suporte que identifica o meu espaço territorial, assim como a paisagem como referência identitária e de consciência socioespacial de pertencimento. Em uma composição íntima, como uma estrutura de um ser, onde as imagens trabalhadas (fotografias) seriam uma espécie de fisionomia, em paralelo com o humano – pele, aquilo que dá rosto, que vai sobre o corpo (miriti), ou em uma relação dualística de geografias, paisagem humana dentro da paisagem geográfica, uma geografia íntima que carrega a subjetividade de uma relação mnemônica que constitui e me construiu como artista, como um fôlego que dá vida a esses seres, a essas geografias que despertam a minha memória afetiva como artista-pesquisadora e resultam na produção artística de objetos autorais desenvolvidos em diversas linguagens e técnicas, tendo como suporte o miriti. A condução da pesquisa tem sido guiada a partir de aportes teóricos estabelecidos e norteada pela metodologia autoetnográfica. O arcabouço teórico utilizado encontra amparo em Bastos et al. (2016), Pizarro (2012), Loureiro (2000) e Benjamin (2012).

Palavras-chave: Paisagem Amazônica. Autoetnografia. Cultura. Criação Artística. Miriti.

ABSTRACT

CAMORIM, Germana de A. **Poetic Crossing:** Memories of amazonian landscapes as power in the autoethnographic process of artistic creation / reflection. 2019. 75 fls. Dissertation (Master of Arts) – Postgraduate Program in Arts, UFPA, Belém.

This dissertation seeks to understand my creative process, through my perception as a participant of this culture, I use the amazonian, human and emotional landscapes as the motor scheme of the research, besides the analysis of its symbolic schemes such as the boat, the river / water and the forest and the influence of popular culture on artistic production in its relation to miriti matter and in symbolic exchanges through autoethnographic narratives and these as cultural instruments. Finally, I expose the production process in stages. 'Ethnopoetic Crossing' is based on the understanding of the particular processes of this culture, and its reflection method is autoethnography, which seeks to understand my path, through my experiences with the environment I live, or rather, I seek to understand how the amazonian, human or emotional landscapes guide my creative process, which develops through the use of some artistic techniques such as photography and screen printing, having miriti as a matter and / or support that identifies my territorial space, as well as the landscape as a reference of identity and socio-spatial awareness of belonging. In an intimate composition, as a structure of a being, where the worked images (photographs) would be a kind of physiognomy, in parallel with the human - skin, that which gives face, that goes over the body (miriti), or in a dualistic relation of geographies, human landscape within the geographical landscape, an intimate geography that carries the subjectivity of a mnemonic relationship that constitutes and built me as an artist, as a breath that gives life to these beings, these geographies. that awaken my affective memory as an artist-researcher and result in the artistic production of copyrighted objects developed in various languages and techniques, supported by miriti. The conduction of the research has been guided from established theoretical contributions and guided by the autoethnographic methodology. The theoretical framework used finds support in Bastos et al. (2016), Pizarro (2012), Loureiro (2000) and Benjamin (2012).

Keywords: Amazon landscape. Autoethnography. Culture. Artistic creation. Miriti.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Paisagem Amazônica 14
Figura 2 – Paisagem Amazônica 16
Figura 3 – Esquema Motor da Pesquisa 20
Figura 4 – Paisagem, Avó e a água 22
Figura 5 – Miritizeiro 24
Figura 6 – Miritizeiro 25
Figura 7 – Fruto do miritizeiro..... 25
Figura 8 – Paisagem Amazônica 28
Figura 9 – Menina Beatriz – Ribeirinha 31
Figura 10 – Paisagem Amazônica – Barcos 35
Figura 11 – Paisagem Amazônica 37
Figura 12 – Paisagem Amazônica – Água 38
Figura 13 – Paisagem Amazônica – Floresta 40
Figura 14 – Paisagem Amazônica 43
Figura 15 – Paisagem Amazônica 46
Figura 16 – Paisagem Amazônica 47
Figura 17 – Paisagem Amazônica 47
Figura 18 – Paisagem Amazônica 48
Figura 19 – Paisagem Amazônica 48
Figura 20 – Paisagem Amazônica 49
Figura 21 – Paisagem Amazônica 49
Figura 22 – Menina Ribeirinha 50
Figura 23 – Manipulação Digital 50
Figura 24 – Trabalho em mesa de luz 51
Figura 25 – Trabalho em mesa de luz 51
Figura 26 – Processo serigráfico 52
Figura 27 – Tela de serigrafia com o nylon 53
Figura 28 – Preparação da tela serigráfica 53
Figura 29 – Tela em mesa de revelação em luz 54
Figura 30 – Tela revelada 54
Figura 31 – Processo de impressão serigráfica 55
Figura 32 – Processo de impressão serigráfica 55
Figura 33 – Processo de impressão serigráfica 55
Figura 34 – Processo de impressão serigráfica 55
Figura 35 – Imagem impressa no suporte de miriti 56
Figura 36 – Feixe de miriti 57
Figura 37 – Processo de produção das tábuas de miriti 58
Figura 38 – Processo de produção das tábuas de miriti 58

Figura 39 – Processo de corte de tábuas de miriti 59
Figura 40 – Processo de corte de tábuas de miriti 59
Figura 41 – Processo de corte de tábuas de miriti 59
Figura 42 – Processo de corte de tábuas de miriti 59
Figura 43 – Processo de colagem de tábuas de miriti 60
Figura 44 – Processo de colagem de tábuas de miriti 60
Figura 45 – Processo – lixar as tábuas de miriti 60
Figura 46 – Processo – lixar as tábuas de miriti 60
Figura 47 – Imagem trabalhada 61
Figura 48 – Imagem trabalhada 62
Figura 49 – Imagem trabalhada 62
Figura 50 – Imagem trabalhada 63
Figura 51 – Imagem trabalhada 63
Figura 52 – Imagem trabalhada 64
Figura 53 – Imagem trabalhada 64
Figura 54 – Imagem panorâmica trabalhada 64
Figura 55 – Imagem trabalhada 65
Figura 56 – Imagem trabalhada 65
Figura 57 – Imagem trabalhada 66
Figura 58 – Imagem trabalhada 66
Figura 59 – Imagem que compõe a exposição..... 67
Figura 60 – Imagem que compõe a exposição..... 68
Figura 61 – Imagem que compõe a exposição..... 69

SUMÁRIO

PREFÁCIO 12

I. O PERCURSO 14
I.I. O Percurso da Artista x Paisagens Humanas/Emocionais 14
I.II. O Objeto de Pesquisa x O Trajeto Antropológico 18
I.III. Cultura Popular Amazônica x Arte 22

II. A TRAVESSIA 28
II.I. Experiência Autoetnográfica: Narrativas e Identidade 28
II.II. Instrumentos Culturais e Simbólicos: o Barco, o Rio-Água e a Floresta 33
II.III. Ruptura-transição 40

III. O ENCONTRO 43
III.I. Territorialidade: Paisagem Humana x Paisagem Geográfica 43
III.II. O Processo Criativo: descrição em etapas 45
III.III. Álbum e Descrição da Exposição 61

POSFÁCIO 70

REFERÊNCIAS 72

APÊNDICE 75

PREFÁCIO

A paisagem e a Arte: Dualismo movente desta trajetória/pesquisa.

A arte é um recurso necessário e fundamental na relação com o meio em que vivo; a paisagem amazônica/humana. Elas compõem a díade que, com toda certeza, move minha trajetória e consequentemente esta pesquisa. Chego relacionando minhas experiências de vida, desde a paisagem guardada ainda na infância, expostas em um dualismo movente e que estão presentes na pesquisa intitulada: **Travessia Poética: Memórias das paisagens amazônicas como potência no processo autoetnográfico de criação/reflexão artística.** O objetivo da pesquisa é compreender o processo criativo da artista e sua percepção como participante desta cultura amazônica.

A metodologia da pesquisa é a Autoetnografia, é uma autonarrativa, que busca a compreensão do percurso pessoal da artista, por meio das suas experiências com o meio, ou seja, segundo Souza et al. (2016, p. 27), é ter a experiência de narrar as próprias histórias.

Os três eixos desta pesquisa são: o percurso, a travessia e o encontro.

No primeiro capítulo – **O Percurso** – abordo: **O Percurso da Artista X Paisagens Humanas/Emocionais**; o dualismo do **Objeto de Pesquisa X O Trajeto Antropológico**; e, por fim, o dualismo da **Cultura Popular Amazônica X Arte**.

Os dualismos se apresentam no corpo do texto, em díades como o dia e noite, partidas e chegadas, a vida e a morte. São simbologias acionadas em minhas experiências artísticas pelas paisagens amazônicas, pois para mim essas paisagens são compostas de paisagens humanas e emocionais que compõem uma geografia humana dentro da geografia amazônica. Por intermédio destas, encontram-se presentes como força simbólica movente na pesquisa, os elementos: o barco, o rio e a floresta, que conduzem esta trajetória e instigam a refletir sobre o meu processo produtivo.

No segundo capítulo – **A Travessia** – por meio autoetnográfico, abordo sobre: **Experiência Autoetnográfica: Narrativas e Identidade**, trazendo as minhas experiências e relações com as paisagens humanas, que se dão por meio dos elementos apresentados no subitem **Instrumentos Culturais e Simbólicos: o Barco, o Rio-Água e a Floresta**; no terceiro subitem **Ruptura-transição**, abordo momento críticos que o sujeito experiencia, em

que busca reorganizar suas experiências internas e externas, restabelecendo a continuidade no sentido de si mesmo (self) em meio às rupturas que ocorrem em sua experiência de vida.

No terceiro capítulo – **O Encontro** –, a abordagem parte da questão da **Territorialidade**, um reconhecimento do espaço a qual pertenço; em seguida discorro sobre **O Processo Criativo: descrição em etapas**, e também sobre o **Álbum e a Descrição da Exposição**, nesse processo apresento a produção como continuidade da pesquisa que foi premiada pela Fundação Cultural do Pará (FCP), no edital PRÊMIO BRANCO DE MELO – APOIO A PRODUÇÃO ARTÍSTICA, que entrará em exposição na Galeria Benedito Nunes.

Pensar na arte como relação díade com a experiência me conduz ao pensamento de John Dewey (2010, p. 93), quando este autor aborda que a existência da arte é a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo – cérebro, órgãos sensoriais e sistema muscular. O autor também vê a arte como ideia consciente:

> A arte é prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneira infindáveis. Mas sua intervenção também leva, com o tempo, à ideia da arte como ideia consciente – a maior realização intelectual na história da humanidade. (DEWEY, 2010, p. 93).

Trazer Dewey (2010, p. 351) é constatar o poder que a arte tem de nos envolver em uma busca profunda e íntima, quando ele afirma que por meio da arte "somos como que apresentados a um mundo além deste mundo, o qual, não obstante, é a realidade mais profunda do mundo em que vivemos em nossas experiências comuns. Somos levados para além de nós mesmos, a fim de encontrarmos a nós mesmos". Neste sentido que coloco no terceiro capítulo o encontro com minha arte, o encontro comigo mesma, é o momento em que eu me percebo como artista participante desta cultura.

I. O PERCURSO

Figura 1 – Paisagem Amazônica.

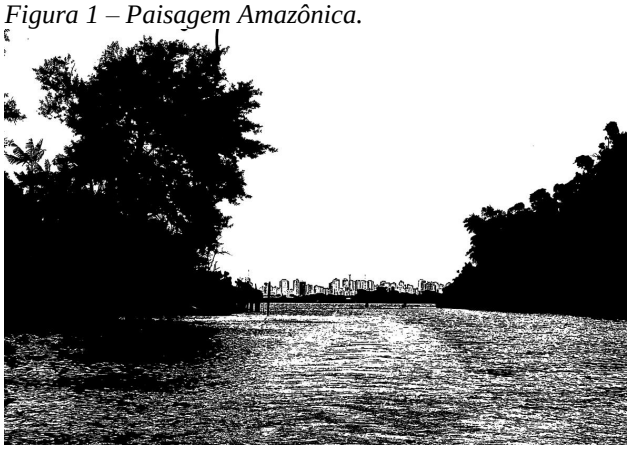

Foto: Autoral, 2019.

“O mesmo rio que serve para partir serve para voltar”.

(Paes Loureiro, 2008, p. 190).

I.I. O Percurso da Artista x Paisagens Humanas/Emocionais

Minha infância foi por entre os rios da Amazônia. Nas embarcações em que meu pai trabalhava, fazíamos a travessia pela Baía do Guajará na esquina do Rio Guamá, por entre o Acará, até chegar no porto do Araparí a caminho de Barcarena, minhas férias por muitos anos foram por lá.

Tenho lembranças boas desses percursos na ida e vinda no barco com meu pai, do barulho do motor, dos rostos dos passageiros acostumados a navegar, do dia de sol ou de chuva, do sacolejo, das irrorações no meu rosto com o balançar da maré agitada, da água turbulenta na traseira da embarcação, das palafitas nas margens, das crianças tomando banho de rio que em brincadeira se jogavam das pontes, das balsas empurradas por rebocadores, das rabetas, canoas, igarités nos furos ou estacionados à margem das pequenas casas, do pescador com sua linha no silêncio particular da maré. Quando fecho os olhos e mergulho nessas lembranças, sinto a atmosfera daquele barco e meu pensamento se desloca para toda essa paisagem que hoje inspira meu fazer, que me conduziu à arte e à sensibilidade de me fazer perceber participante deste lugar.

Eidorfe Moreira afirma que de modo geral estamos ligados às paisagens, pensamos, sentimos e agimos em função de nosso meio, da nossa paisagem, em função, portanto, de certa aderência em adstrição geográfica. Abaixo ele fala da importância que o rio tem na vida amazônica:

> Em nenhuma outra região o rio assume tanta importância fisiográfica e humana como na Amazônia, onde tudo parece viver e definir-se em função das águas: a terra, o homem, a história. Aqui, mais do que em qualquer outra parte, será acertado dizer que o rio condiciona e dirige a vida. (MOREIRA, 1989, p. 69).

Assim como Eidorfe, o pensamento de Ana Pizarro confirma a forma de vida amazônica e a relação com o rio. De acordo com a autora: “Os grupos amazônicos eram sociedades ribeirinhas, sociedades cujos horizontes e formas de vida eram os rios" (PIZARRO, 2012, p. 32), é o que ainda se vê nesta Amazônia e o que está em minha lembrança, o que eu via enquanto criança, uma cultura viva, em movimento, integrada e formadora de identidades, retratadas através das vivências do caboclo ribeirinho que tem na natureza seu sustento de vida, sua forma de culto e crenças, seu imaginário, seu lazer e seu trabalho, enfim, para além, toda sua vida se constrói neste singular cenário.

Seguindo o raciocínio de Moreira (2012, p. 158), o qual afirma que assim como entre os indivíduos, existem também “afinidades eletivas” entre o homem e a paisagem, que nos faz crer na possibilidade de uma fórmula geográfica da felicidade, que consiste em achar as paisagens mais consentâneas e moldáveis aos nossos temperamentos, inclinações ou estados da alma. Neste sentido, compreendo que essas são paisagens humanas ou paisagens emocionais constituidoras de uma geografia humana que efetivamos – consciente ou inconscientemente – ligações no percurso de nossas vidas. As paisagens humanas são provenientes da ação do homem no meio, suas interferências são: a casa ribeirinha, o barco, o trapiche, o varal, toda a paisagem visível dentro da paisagem geográfica maior. Paisagens constituídas de tudo aquilo que podemos chamar de cultura, em seu conceito primeiro de cultura, que é aquilo que recebe interferência humana.

Essas paisagens emocionais despertam em mim a memória do passado, conduzem meu produzir, despertam minha arte e exprimem minha identidade. Os símbolos que movem o meu processo criativo são acionados quando particularmente recordo dessa cultura, no contato com a vida do caboclo ribeirinho e quando experiencio por meio da arte esse percurso. Neste contexto, a arte faz recordar, relaciona velhas com novas experiências e imprime novas imagens nesse álbum de recordações paisagísticas e afetivas.

A produção de imagens fotográficas para um trabalho prático experimental foi o gatilho que me fez perceber as relações entre as paisagens emocionais e o meu fazer artístico. Para mim, produzir é relembrar da minha infância, recordar afetivamente essas paisagens,

seus cheiros, o barulho da maré, as brincadeiras no rio, o barco, fazendo parte dessa – por entre esta cultura que atravessa a minha vida e por onde encontro o meu caminho. Todavia, quando eu, a artista-pesquisadora aciona essas paisagens emocionais, tenho clareza de que estas lembranças do vivido, são fragmentos, flashes dessas experiências do passado e são elas que me conduzem neste caminho, em meu processo criativo. Neste sentido vemos uma imagem que também é símbolo motor e que aciona essas recordações:

Figura 2 – Paisagem Amazônica.

Foto: Autoral, 2017.

Meu interesse pelas artes tem início por meio das artes populares e artesanais, no ano de 2001 com a perda de meu avô paterno, e os laços afetivos com minha avó conduziram-me a acompanhá-la a oficinas de bordado, fitas e pintura, fazendo despertar em mim um grande interesse pelas artes. No ano seguinte fui em busca de novos conhecimentos, queria entender sobre técnicas de desenho e assim fiz uma oficina no Senac/Pará já com o objetivo de ingressar no curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Pará, que aconteceu no ano de 2003. No decorrer do curso, além do conhecimento acadêmico, tive a experiência de exercer atividades como apoio técnico e pedagógico de oficinas da Fundação Curro Velho (FCV), além de lecionar em algumas oficinas e cursos que me proporcionaram maior contato com diversas formas de arte popular,

ofício e acadêmica. Após minha formação no ano de 2007, prestei concurso para a Secretaria de Educação (SEDUC/Pará), na qual exerço desde 2009 o cargo de professora efetiva da disciplina Educação Artística.

Após minha formação, surgiu uma inquietação crescente, um interesse em aprofundar conhecimentos sobre o fazer artístico. Senti a necessidade da criação de um espaço de pesquisa e experimentação, para isso, em parceria com o artista visual Ricardo Andrade[1] fundamos o ateliê MiritiArte, onde são desenvolvidos projetos de criação e experimentações artísticas de objetos bi e tridimensionais. O ateliê possibilitou o contato com a cultura do miriti[2], com a participação em feiras de artesanato, oportunizando o contato direto com muitos artesãos, seus diversos trabalhos e pude ouvir seus relatos, compreender seus processos criativos e suas experiências.

Em 2017 entro no mestrado acadêmico no PPGArtes com o propósito de dar continuidade aos meus estudos, movida pelo diálogo entre conhecimento e experiências. Foi a busca por este diálogo que me conduziu em busca de novas descobertas. Meu projeto de pesquisa inicial tinha a intenção de pesquisar a cultura amazônica e as representações da mesma no brinquedo de miriti, que até então – eu supunha – se constituía em meu objeto de estudo. Todavia, ao longo do curso e, à medida que avançava nas disciplinas, percebi meu "suposto" objeto se afastar. Hoje percebo que minha intenção de pesquisa não estava centrada no brinquedo, mas no miriti. Somente neste momento me dei conta do sentido da pesquisa movente, dessa pesquisa que se move, à medida que ela é provocada. Neste processo, foram acionados outros elementos que me possibilitaram olhar para o meu fazer e perceber que essa matéria miriti no meu produzir é utilizada de muitas formas, como esculturas entalhadas na sua polpa, mas também como suporte para desenhos e gravuras planográficas[3].

Após minha qualificação, em janeiro de 2019, percebi que o meu processo criativo é de fato o objeto da minha pesquisa, que até então estava em segundo plano, a partir do momento que o assumo como objeto da pesquisa, passo a ver que elementos simbólicos

[1] Ricardo Andrade – Artista Visual paraense que utiliza o miriti como matéria-prima expressiva nas artes plásticas.

[2] A *Mauritia Flexuosa* ou Miritizeiro como é chamado popularmente, é uma palmeira bem abundante na região de Abaetetuba que se desenvolve em áreas alagadas, sua altura varia de 30 a 50 metros.

[3] A serigrafia caracteriza-se como um dos processos da gravura, tela preparada (matriz serigráfica), normalmente de poliéster ou nylon, é esticada em um bastidor (quadro) de madeira, alumínio ou aço. Em seguida a tela de nylon é pintada com uma emulsão fotossensível e posteriormente, colocada sobre um fotolito (contendo em cor preta o texto ou figura a ser impresso) em uma mesa de luz.

conduzem a minha poética e assim a minha escrita. Sinto uma necessidade de reorganizar a pesquisa, levando a uma novo título para o texto dissertativo – Travessia Poética –, que tem como base a compreensão dos processos particulares desta cultura, e utiliza como método de reflexão a autoetnografia, por meio desta busco compreender como as paisagens amazônicas, emocionais ou geografias humanas norteiam o meu processo criativo, que se desenvolve por meio da utilização de algumas técnicas artísticas como a fotografia e a serigrafia, e por fim, tendo o miriti como matéria e/ou suporte que identifica minha arte, em uma composição íntima, como uma estrutura de um ser, onde as imagens trabalhadas (fotografias) seriam uma espécie de fisionomia, em paralelo com o humano (pele, aquilo que dá rosto) que vai sobre o corpo (miriti), ou melhor uma relação dualística de geografias, paisagem humana dentro da paisagem geográfica, uma geografia íntima que carrega a subjetividade de uma relação mnemônica que constitui e construiu a artista, como um fôlego que dá vida a esses seres, a essas geografias.

As experiências acumuladas ao longo do percurso da vida contribuíram e contribuem para a formação do meu processo criativo, ocorrendo um diálogo constante com os elementos simbólicos que hoje movem meu produzir, e que estão evidenciados nesta pesquisa. Nesse percurso, eu artista-pesquisadora percorro e atravesso a cultura em busca do encontro comigo, por meio de uma confluência de minhas paisagens emocionais com a cultura popular e sua arte como forma de me encontrar e enxergar a contribuição para a cultura a qual pertenço.

I.II. O Objeto de Pesquisa x O Trajeto Antropológico

O meu processo criativo tem no trajeto deste navegar o caminho inspirador para minha produção, meu produzir é recordar as paisagens da infância, quando percorria o trajeto da embarcação e do rio, em uma sensação de volta ao tempo, quando olhava para aquela água que corria, que passava depressa pelo casco do barco, é como se eu pudesse sentir o que eu sentia quando criança, mesmo fragmentado pelo tempo em alegria, felicidade, medo, curiosidade, este trajeto da água me faz recordar as memórias adormecidas de toda essa paisagem e me faz rememorar as partidas e chegadas de meu pai.

O rio (água) sempre teve uma ligação com meu pai, pois era através dele que garantia nosso sustento, nosso lazer e diversão. A vida no barco, nas águas, lhe permitiu experienciar a solidão da noite, mas também lhe permitiu a alegria do retorno, do reencontro, as paisagens

deslumbrantes em seu navegar e, assim como lhe trazia para casa, um dia lhe levou para nunca mais retornar. Neste contexto, com este pesar, a água possui no meu caminhar uma simbologia muito forte em dicotomias presentes como alegria e tristeza, o dia e a noite, a chegada e a partida, a vida e a morte, que me conduz ao pensamento de Gaston Bachelard, que em sua teoria tem a água como um dos quatros elementos místicos. Para o filósofo existe uma dicotomia racional, na qual as águas claras são águas calmas e as águas profundas são águas violentas, estas águas representam a oposição primordial da vida e da morte.

Segundo Bachelard (1997, p. 6-7), a água é uma realidade poética completa, é um elemento transitório, não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque em sua profundidade o ser humano tem o destino da água que corre. A água corre, cai e acaba sempre em sua morte horizontal. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente, para o autor a morte cotidiana é a morte da água, e o sofrimento da água é infinito. As águas possuem significâncias e significados, elas possuem vozes, cheiros, cores, sabores. O filósofo fala sobre as superficiais águas claras e brilhantes, para ele elas são as águas vivas que renascem a partir de si mesmas. As águas profundas são águas dormentes, águas mortas e águas pesadas, o autor busca no devaneio de Edgar Allan Poe para discorrer sobre a alegria e a dor que existem nas lembranças e na contemplação diante das águas, sendo ela clara ou escura. Bachelard esclarece que para Allan Poe a água em sua imaginação é um superlativo, e segue:

> [...] uma espécie de substância de substância, uma substância-mãe. A poesia e o devaneio de Edgar Poe poderão assim servir-nos de tipos para caracterizar um elemento importante dessa *Química poética* que acredita poder estudar as imagens fixando para cada uma delas seu peso de devaneio interno, sua matéria íntima. [...] em Edgar Poe, o destino das imagens da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte. [...] a imagem que domina a poética de Edgar Poe é a imagem da mãe moribunda. [...] O humano em Poe é a morte. Descreve-se uma vida pela morte (BACHELARD, 1997, p. 48).

Seguindo o pensamento de Poe, que me coloca em reflexão com minha matéria íntima, com meu devaneio interno no intuito de perceber a minha química poética, neste sentido a morte de meu pai quando eu tinha quinze anos me faz devanear por esse destino das águas, por intermédio das lembranças de alegrias e de dor. Outras imagens neste destino também compõem o ser e artista que sou hoje, neste sentido esta pesquisa é uma extensão e deferência a estes que me compõem.

Partindo do esquema abaixo, que denomino de esquema motor da pesquisa, este apresenta como imagem central as paisagens humanas/emocionais que ramificam em simbologias e constroem o imaginário, o trajeto da artista-pesquisadora. Alcancei em Gilbert Durand (1997) a explicação, quando me deparo com a citação da equação de Lewin para explicar que o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio. E é esse produto que Durand chama de trajeto antropológico (1997, p. 41), pois a reversibilidade dos termos é característica tanto do produto como do trajeto.

Figura 3 – Esquema Motor da Pesquisa.

Fonte: Autoral, 2019.

Na obra "As Estruturas Antropológicas do Imaginário", Durand define o esquema como uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constituída de factividade e a não-substantividade geral do imaginário. Segundo Durand é o que Bachelard chama de símbolo motor, estes são esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação. Os esquemas são trajetos encarnados em representações concretas precisas (1997, p. 60).

Neste trajeto nos deparamos com a imaginação material, por meio da experiência de se percorrer este caminho, seja ao navegar de dia ou de noite. A noite sabemos que a paisagem está ali, e passamos a imaginar mesmo sem conseguir ver. Este imaginário nada mais é do que o trajeto em que a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito versus a experiência anterior do mesmo com o meio objetivo a qual pertence. Segundo Durand (1997, p. 41), "o trajeto antropológico é a incessante troca que existe ao nível de imaginário entre pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social".

Bachelard (1997, p. 6) afirma que a imaginação material nos coloca a água como um elemento feminino e uniforme, que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes. Para Bachelard, os poetas e sonhadores são mais divertidos quando seduzidos pelos jogos superficiais das águas, posto que este elemento é um ornamento de suas paisagens; não é verdadeiramente "substância" de seus devaneios. Em seu pensamento o autor explica que existe sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, e que poderemos ver sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Sobre essa imaginação material o autor explica:

> Deverá reconhecer que a imaginação material da água é um tipo particular de imaginação. Fortalecido com esse conhecimento de uma profundidade num elemento material, o leitor compreenderá enfim que a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (BACHELARD, 1997, p. 6).

Na imagem a seguir que mostra minha avó paterna, trago-a como referência do elemento feminino que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples e simplificantes. De dar continuidade na vida mesmo depois da perda. Neste sentido, sustento meu pensamento nos escritos de Gaston Bachelard quando ele esclarece sobre a imaginação material, vejo na água a relação díade de vida que é representada pela minha avó e a morte representada com a perda do meu pai.

Figura 4 – Paisagem, Avó e a água.

Foto: Autoral, 2019.

Bachelard (1997, p. 5) afirma que toda paisagem é uma experiência onírica, e que só conseguimos olhar para ela porque antes sonhamos com ela. Para o autor a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões e sim matéria que brota. Bachelard afirma também que a água, materialmente, faz parte do sistema de fidelidade poética e ao apresentá-la acreditamos ser fiéis a uma imagem favorita, quando na verdade estamos sendo fiéis a um sentimento humano primitivo, a uma realidade orgânica primordial, a um temperamento onírico fundamental. Neste contexto, a imagem da minha avó paterna representa as boas lembranças de minha avó, todos os sonhos de meu pai, uma vez que essa era a paisagem dos seus olhos e sonhos diários na labuta em busca de realizá-los, mas também é o sentimento de dor da minha avó, ao olhar para esta paisagem que tem referência direta com a perda de seu filho.

I.III. Cultura Popular Amazônica x Arte

Não existe nada mais categórico como registro da identidade de um povo do que a cultura em que este povo se define. A cultura amazônica é um celeiro rico de manifestações

culturais, no centro da cidade ou na periferia, nas ilhas ou no interior das grandes cidades as culturas dialogam entre si, seja por meio do mítico, lendário, folclórico, das artes, costumes, linguajar, culinária, música, entre outros, presentes na cultura popular. A vida na Amazônia nos possibilita o contato constante com essas manifestações culturais populares, como navegar pelos rios da Amazônia paraense nos possibilita um contato direto com essas culturas, por meio deste costume, navegar é se encantar com a paisagem, seja ela ribeirinha ou da cidade rodeada pelos rios, é compreender como os ribeirinhos vivem, a força desta nossa cultura e qual a importância desta paisagem para nós habitantes da capital, e é nesse cenário que inicio minhas experiências com este meio, ainda na infância e que conduz o meu produzir.

Integrada à vida amazônica desde a infância, faço parte desta dialética cultural, tendo em vista que minha arte é forma de pertencimento e expressão desta cultura. Neste contexto, tenho em Loureiro (2012), em sua visão sobre o homem amazônico, a força motriz desta pesquisa, minha imersão nesta cultura e meu processo produtivo que está diretamente ligado ao contato com essa paisagem humana. O autor afirma que, diante da imensidão incomensurável da paisagem que o cerca, o homem amazônico projeta nela todo seu imaginário, povoando-a de seres míticos. É neste contexto que se constroem as paisagens humanas, elas são frutos da divagação do ser enquanto contemplador deste viver, desta cultura.

A composição da paisagem ribeirinha é formada de rios, furos, igarapés, praias, várzeas e igapós, ela é fonte regada de um imaginário poético, estes são cheios de significados que permeiam e conduzem o entendimento das pessoas que ali vivem, que acreditam que é um lugar sagrado, encantado, um paraíso na terra, que compõe uma geografia mágica da Amazônia. Loureiro (2012) afirma que as ilhas constituem um labiríntico mapa fluvial, a região é uma “bacia semântica” vista por Gilbert Durand nas galáxias simbólicas, de onde emerge sua riqueza imaginal para lá escorrida e vai desaguar no mito sua síntese mais elevada, densa e complexa.

Segundo Dewey (2010), a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nesse sentido, esclareço que minha arte traz nas relações com o meio em que vivo, experiências e recordações do contato com a paisagem, com as pessoas e suas estórias, por estes caminhos percorridos ainda na infância e acionados a partir da minha sensibilidade artística.

Compreendo que minha arte faz parte deste grupo da cultura amazônica, que tem nela a força que move a criação. Neste sentido, aciono Maurice Halbwachs (1990, p. 143) quando afirma que não há, com efeito, grupo, nem gênero de atividade coletiva, que não tenha qualquer relação com o lugar. Seguindo este pensamento abordaremos o meu processo de criação que tem na fotografia, na gravação serigráfica, no miriti como suporte e matéria-prima fundamental, e na paisagem a inspiração para minhas criações.

O miriti que é popularmente conhecido como miritizeiro ou cientificamente chamado de *Mauritia Flexuosa* – palmeira bem abundante na região amazônica, se desenvolve em áreas alagadas, sua altura varia de 30 a 50 metros. Por sua grande presença na floresta, o miriti é matéria que encontramos nas casas dos ribeirinhos amazônicos de diversas formas, e são múltiplos o uso desta palmeira, como meio de subsistência, utilização do fruto na culinária local como a produção do vinho e do mingau, produção de cestarias diversas com tala, envira, e com a palha. Artesanato com a bucha do miritizeiro, complemento na construção de habitações, entre outros usos.

Figura 5 – Miritizeiro.

Foto: Suellen Dias. Ano desconhecido.

Figura 6 – Miritizeiro.

Foto: Jucéia Camillo. Ano desconhecido.

Figura 7 – Fruto do miritizeiro.

Foto: Bruce Macêdo. Ano desconhecido.

Segundo Dewey (2010, p. 136), “Para nos impregnarmos de uma matéria, primeiro temos que mergulhar nela”. O contato com o miriti e depois a criação do ateliê MiritiArte em 2008, me possibilitou experimentar esta matéria de diversas formas, também possibilitou a participação em feiras de artesanato e um contato direto com artesãos de miriti além de, criação e produção de diversos trabalhos comerciais, essas experiências despertaram a minha experimentação artística, passei então a utilizar esta matéria em meus trabalhos artísticos, utilizando-os como matéria e como suporte.

Neste sentido tomo Dewey (2010) e sua visão sobre a arte como referência, na qual ele afirma:

> A arte, portanto, prefigura-se nos próprios processos do viver [...] podemos hesitar em aplicar isso a palavra "arte" [...]. Mas toda deliberação, toda intenção consciente brota de coisas antes organicamente executadas pela interação de energias naturais. Se assim não fosse, a arte se alicerçaria em areia movediça, ou melhor, no ar instável. A contribuição distintiva do homem é a consciência das relações encontradas na natureza. Através da consciência, ele converte as relações de causa e efeito encontradas na natureza em relações de meios e consequência. Melhor dizendo, a consciência em si é a origem dessa transformação. O que era mero choque torna-se um convite; a resistência transforma-se em algo a ser usado para mudar os arranjos existentes da matéria; as facilidades desenvoltas tornam-se agentes da execução de ideias. Nessas operações, um estímulo orgânico torna-se portador de significados, e as respostas motoras se transformam em instrumentos de expressão e comunicação; deixam de ser meros meios de locomoção e reação direta. (DEWEY, 2010, p. 92).

O processo artístico do artesão me possibilitou conhecer as formas de manejo rústico com a matéria, e a relação dos seus trabalhos com o meio em que vivem, pois o artesão produz de forma a retratar a sua forma de vida. Neste sentido, vejo que meu processo produtivo também tem os mesmos princípios da produção dos artesãos, a relação com o meio é retratada neste processo como ponto fundamental, que norteia o processo de criação.

A produção manual e rústica dos artesãos ao longo do tempo sofre algumas adaptações, como no acabamento das peças, a utilização de novas tintas e novos desenhos, entretanto a essência desta produção permanece intacta, ou seja, eles conseguem manter as suas características fundamentais, como por exemplo, formas com uma certa desproporção e a utilização das cores primárias. Esse conhecimento é passado de geração em geração, fazendo com que essa arte não desapareça, ressalto que o processo criativo dos artesãos inspira e contribui como referência para formar a minha visualidade poética. Neste sentido, somam-se essas contribuições como referências para o meu processo criativo, no qual me fazem ver como artista integrante desta cultura, seja na criação artística ou na produção de objetos diversos com o miriti. No entanto, o meu processo produtivo ganha outro método de produção devido a questões como maquinários e ferramentas adaptadas para corte em uma proposta que interliga a referência artesanal da cultura popular, a referência visual e pessoal construída neste contexto, com a arte, a partir da utilização de outras técnicas como fotografia, a manipulação digital e a serigrafia.

A utilização do miriti como suporte reforça a ligação com a cultura amazônica, pois este é um material abundante em toda região amazônica, e em alguns lugares como

Abaetetuba este é integrado à cultura local, onde os artesãos e os artistas retratam suas formas de vida, de pensar, retratam por meio dos costumes, seu lazer, seus modos de trabalho, e seu fazer artístico.

Neste contexto, enfatizo que a utilização desta matéria reforça também a identidade e a territorialidade[4], uma vez que temos essa matéria como recurso criativo, para Salles (2016, p. 84) os recursos criativos surgem, portanto, como os modos de lidar com as propriedades das matérias-primas, ou seja, modos de transformação. A autora afirma que existe uma potencialidade de exploração quanto a propriedade desta matéria e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. Entretanto, estas transformações serão levantadas no próximo capítulo.

[4] 1. Espaço físico, ou seja, a localidade, ou o espaço que ocupamos. 2.O local em que se realiza a experiência social e cultural. 3. Espaço de referência identitária, e de consciência socioespacial de pertencimento.

II. A TRAVESSIA

Figura 8 – Paisagem Amazônica.

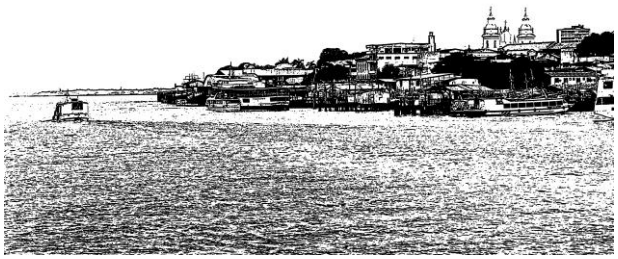

Foto: Autoral, 2019.

"Há um tempo em que é preciso
abandonar as roupas usadas
Que já tem a forma do nosso corpo
E esquecer os nossos caminhos que
nos levam sempre aos mesmos lugares
É o tempo da travessia
E se não ousarmos fazê-la
Teremos ficado para sempre
À margem de nós mesmos"
Tempo de Travessia – Fernando Pessoa

II.I. Experiência Autoetnográfica: Narrativas e Identidade

A metodologia da pesquisa é de abordagem Autoetnográfica, partindo de uma postura auto-reflexiva, a partir da paisagem amazônica/humana/emocional e dos elementos simbólicos o barco, o rio (água) e a floresta, a pesquisa embarca e navega no percurso pessoal, como forma de resgatar/recordar as experiências – retratada aqui pelas narrativas que revelam os enredos tecidos por meio dos acontecimentos da infância, no trajeto navegável do barco nas férias de julho, o barco como lugar de relações, no qual se inscrevem alegrias, sofrimentos, lembranças e frustrações. E a água como o tempo que corre e não volta como tudo que já passou, ou como o trajeto a ser percorrido, que detém todos os sentimentos, as lembranças, mas que ao mesmo tempo corre ali junto em busca de encontrar caminhos, direções, chegadas e partidas. É uma aproximação com as minhas origens por meio das minhas vivências. Neste contexto, ressalto o pensamento de Bossle e Molina Neto (2009, p. 133), os quais afirmam que a autoetnografia surge como um tipo de etnografia centrada nas vivências do próprio sujeito em seu contexto social.

Segundo Reed-Danahay (1997, p. 552), a autoetnografia é uma forma de autonarrativa, ou seja, o si mesmo no interior de um determinado contexto social. Elas são narrativas autobiográficas que investigam a relação do self, o pessoal, com as experiências culturais. Nesta perspectiva somos colocados como leitores de nossa própria cultura.

Na infância vivemos momentos que ficam marcados para sempre. Dentre estes momentos que recordo está a travessia de barco para Barcarena, tendo como destino final a localidade Vila do Conde e suas praias de água doce, local em que passávamos as férias. A viagem era cansativa, entre subidas e descidas em barco e ônibus, mas era compensadora. A paisagem ficou marcada em minha memória e o mês de julho era o momento de explorar a paisagem e conhecer os costumes dos moradores daquela localidade.

Embarcar no trapiche da Rodomar, empresa de navegação no bairro da Cidade Velha, em direção ao porto do Araparí era o trajeto diário do meu pai e das minhas férias. Quando entrava no barco em êxtase logo ficava. Eu tinha mais ou menos 11 anos e era muita felicidade, estar ali era poder explorar aquele espaço e assim fazia. No trajeto com o sol e o vento no meu rosto, ficava observando a água que espirrava no casco do barco. Muitas canoas passavam um pouco distantes de nós. Outras embarcações maiores também, parecia um rio/rua de água, imaginária na minha cabeça. Via muitos botos e frutos boiando na água. Observar por algum tempo as casas dos ribeirinhos com suas roupas coloridas penduradas no varal, fazia parte da paisagem. Pareciam pipas a balançarem com o vento. O que eu gostava era de observar as crianças brincando na água. E elas pareciam não ter medo e nadavam como se fossem peixes espertos, subiam e se jogavam dos trapiches, em uma diversão tão grande que eu queria poder fazer igual. Eu não tinha medo de água, com essa idade já nadava bem, assim a água me encantava e aquele povo também. Por esse motivo admirava os ribeirinhos, integrados totalmente à sua cultura.

O barco marcou a minha vida como um instrumento que me desperta as lembranças do meu pai, e de tudo que vivi. Ficou marcado o que meus olhos e ouvidos captaram e estão em minha memória para toda vida. Recordo aquela atmosfera, o barulho do televisor ligado lá no fundo do barco e pessoas conversando. Mas, principalmente, do barulho daquela água e do motor do barco. Lembro que ficava no parapeito do barco observando a água, sentia o cheiro pitiú daquela água, da paisagem e do cheiro da mata e dos frutos que caíam na água, com certeza entrar em contato com o barco, com o rio e a floresta me faz recordar dessas experiências.

Uma das atividades que fazia com meus familiares era explorar os espaços da floresta e da praia. Saíamos cedo e recolhíamos sementes nestes percursos. Era como uma forma de conhecer o espaço, conhecer moradores e observar as casas simples que existiam próximo ao cemitério, percorríamos quase toda a localidade, mas acabávamos sempre na praia, próximo a

mata na qual encontramos animais como cobra. Na praia, colhíamos muitas bolacha da praia (*Clypeasteroidae*), que chamávamos de estrela do mar por sua semelhança e pelo desenho de estrela que esta possuía, passávamos horas tentando pegar o tralhoto, um pequeno peixe com olhos esbugalhados e que parecia correr por cima da água. Ele sempre ficava na beira da praia, mas nunca conseguíamos. Essas recordações são colocadas por Souza et al. (2016, p. 28) como leituras dos acontecimentos revisitados e possuídos pela memória que permite a revivência consciente da infância.

Brincava com as crianças na praia. Observava elas nadando e explorando a natureza que as cercava. Possuíam uma integração com aquele espaço que mesmo eu sabendo nadar, elas se diferenciavam da minha experiência. Elas que diziam quando podíamos entrar na água. Assim, eu compreendia que elas conheciam os mistérios da água, como também da mata, dos animais e tudo mais que existia na nossa imaginação.

No dia do retorno para casa era bem triste, pois a vontade era ficar por lá, apesar de que com o fim das férias tudo voltava a normalidade. Assim retornávamos com a pele bronzeada, cheios de estórias e tristes olhando para a água com um sentimento de saudade.

O contato com a cultura amazônica é uma experiência Autoetnográfica, e recordar dessas paisagens é poder se envolver novamente com as experiências da infância, que busca por meio da memória e da arte conduzir o processo criativo. A travessia é narrar essas experiências culturais, é estar ali em contato com a paisagem, é olhar e se reconhecer integrante desta cultura, como um ser integrante e participante desta paisagem identitária.

No início do mestrado em 2017, cursei a disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes, e tivemos uma aula na Ilha do Cumbú. Nesta visita tive a oportunidade de estar em contato novamente com a paisagem amazônica ribeirinha, que me despertou a produzir imagens fotográficas de forma experimental. Até então minha pesquisa versava sobre o imaginário amazônico. Neste contexto, por meio do olhar fotográfico foram ativadas lembranças, sensações e sentimentos da minha infância. Naquele lugar revivi o passado. Lá também conheci a pequena Beatriz, uma criança esperta e comunicativa que naquele momento marcou com representatividade aquele sentimento.

Beatriz representa a infância, a inocência e a leveza da vida, a criança compõe a paisagem humana que se completa com a paisagem geográfica em uma relação mnemônica e íntima. Ela também representa a travessia para as lembranças, resgatadas na sua delicadeza, nas alegrias de uma infância livre em contato com a natureza e nas angústias da vida. Ela

representa a minha infância, a minha travessia, um reencontro com minha infância, com minhas experiências, com as paisagens humanas e emocionais que me “atravessaram”. E, por fim, me compõe em devir, em estrutura.

Figura 9 – Menina Beatriz – Ribeirinha.

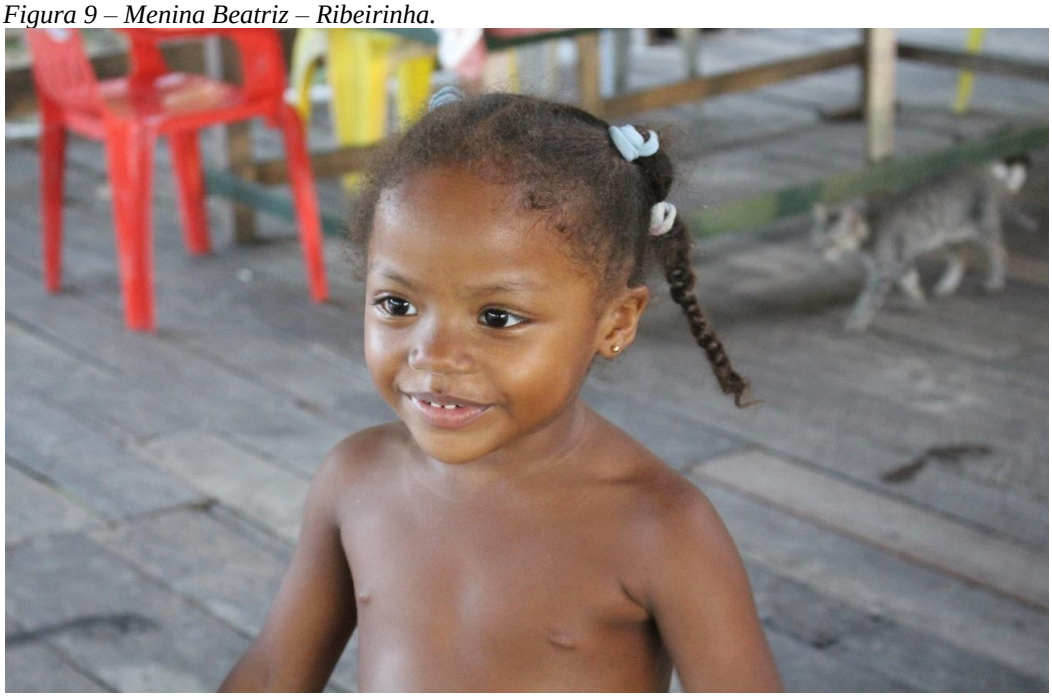

Foto: Autoral, 2017.

Essa narrativa como explicam Souza et al. (2016, p. 27) é: “Ter a experiência de narrar as próprias histórias”, é resultado do contato afetivo de encantamento e respeito com essa cultura. Recordar desse sentimento que me tomava quando criança e depois já adulta, quando se percebe o bem comum; o quanto era e é um privilégio poder usufruir dessa natureza e de seu imaginário, tanto pelo ribeirinho quanto para mim. Posso concluir que essa experiência é imensurável e é uma marca para toda a vida. Para Paes Loureiro (2012), a cultura amazônica se constitui em traços e modos de comportamento que configuram o caráter ou a identidade de uma coletividade:

> Na Amazônia, especialmente no Pará, será impossível alcançar politicamente o bem comum, se não levarmos em conta, além de sua realidade o seu imaginário. Entendo que a poética do imaginário é o ethos dessa cultura. Funciona como integração social, fortalecimento da identidade, consciência comum de um “estar-no-mundo”. Fato social. Pertencimento. (LOUREIRO, 2012, p. 74).

Walter Benjamin (2012, p. 115-116) nos coloca que os artistas tinham em mente uma preocupação que também Descartes e vários outros tiveram, que era o questionamento: qual o

valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais vincula a nós? E afirma, em confissão que a pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Neste sentido, afirma também que os artistas tinham em mente a preocupação de começar do princípio, quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Então podemos compreender que assim como os artistas citados buscaram na matemática e engenharia, esta pesquisa busca na geografia suas relações e conexões, tendo nas paisagens geográficas e humanas o elemento motor desta pesquisa.

Benjamin ressalta a exigência da memória levando em consideração a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão do lembrar, ele ressalta que se passarmos em silêncio sobre elas, então o discurso de memória corre o risco de recair na eficiência dos bons sentimentos, ou em uma espécie de celebração vazia, que é rapidamente confiscada pela história oficial.

O conceito de rememoração é um dos conceitos que Benjamin aborda e que, neste texto, se faz importante trazer à reflexão, para ele não se trata de conservar o passado, mas de relacioná-lo diretamente com o presente. Neste sentido, se visa transformar o presente, mas não se trata de defender o presente em detrimento do passado, e sim de valorizar o presente como momento decisivo na compreensão da história.

Neste sentido, seguiremos o pensamento defendido por Assmann (2011, p. 53), a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade.

Segundo Halbwachs (1990), a memória individual existe, mas ela está enraizada dentro do quadro diverso que a simultaneidade ou a contingência reaproxima momentaneamente. O autor complementa explicitando como se dão as recordações individuais:

> A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados. Nada escapa a trama sincrônica da existência social atual, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (HALBWACHS, 1990, p. 15).

A pesquisa parte do conceito, método de Etnopoética defendido por Jerome Rothenberg (2006) em que sugere uma poética do outro, para o outro, com o outro. Mas também uma poética que busca por meio de diversos caminhos como o passado e o presente,

reconhecer e libertar as experiências do poeta, transformando essas experiências em algo novo, reconhecido e atual, em uma união de poéticas.

Segundo Rothenberg, em análise das publicações da revista Alcheringa, os princípios básicos da Etnopoética nunca diminuíram de intensidade. Para o autor a poética é:

> [...] como uma teologia pessoal (em oposição a uma teologia imposta) poderia ser para uma pessoa com uma séria convicção em Deus, ou uma metafísica para outro tipo de pesquisador sobre o que é real ou verdadeiro. (ou ambos – ou nenhum). Mas eu juro – em minha fé como poeta – que uma poética sem uma etnopoética simultânea é subdesenvolvida, parcial e, portanto, defeituosa em uma época como a nossa que só pode se salvar se aprender a confrontar suas identidades e definições múltiplas – por conseguinte, suas contradições & sua problemática. (ROTHENBERG, 2006, p. 199-200).

Compreendo que neste sentido a minha travessia etnopoética tem nas experiências pessoais, como ser participante desta cultura sua maior força, uma vez que esta me conduziu a escrever, produzir e assim como Picasso a perceber a poética que está inserida, que vem intrínseca à obra, ao visualizar as máscaras africanas, para ele:

> As máscaras [africanas] não eram como quaisquer peças de escultura. De jeito nenhum. Eram coisas mágicas... Eram intercesseurs, mediadoras... Eram contra tudo – contra o desconhecido, os espíritos ameaçadores... Elas eram armas. Ajudavam as pessoas a evitar que ficassem novamente sob influência de espíritos & as ajudavam a serem independentes. [As máscaras] são ferramentas. Se damos uma forma aos espíritos, nos tornamos independentes... [Nesse ponto ele conclui] eu compreendi porque era um pintor. (ROTHENBERG, 2006, p. 196).

Neste sentido, chego até aqui em uma travessia que me coloca diante da minha cultura e me movimenta no sentido do encontro com o meu lugar e à minha arte, em busca de uma compreensão que Picasso alcançou quando disse: “compreendi porque era um pintor”.

II.II. Instrumentos Culturais e Simbólicos: o Barco, o Rio-Água e a Floresta

Os instrumentos culturais e simbólicos – o barco, o rio, sua matéria a água e a floresta – se apresentam nesta pesquisa como elementos norteadores na produção artística, pois despertam as memórias e assim estão inseridos na criação. São elementos marcantes da experiência de vida com o meio em que vivo, que se apresentam nas experiências como a vida e a morte de meu pai, em sua relação com a água em vida (claras) e a água em morte (profundas), os dias de suas chegadas e as noites de suas partidas, essas experiências constituem a pessoa e artista que sou hoje e estão presente em minhas obras, também

constituem a paisagem humana e emocional, sendo assim ferramentas que disparam lembranças e narrativas nesta pesquisa.

Segundo Loureiro (2008, p. 32), a cultura é um campo de significação da arte, como de tudo. Para o autor, o homem simboliza onde quer que ele esteja e, com isso, atualiza, enriquece as relações com a realidade. Mas nenhum homem simboliza somente para si mesmo e nem a partir de si mesmo, simboliza ou cria apoiado em uma herança cultural local ou universal.

Loureiro explica que os homens criam um conjunto de valores e a cultura é um espaço de legitimação, continuidade e renovação desses valores, ele explica também que existe uma relação intercorrente da criatividade individual com esses conjuntos de valores materiais e espirituais universais que se acumulam no trajeto antropológico do indivíduo em sua prática histórico-social.

Partindo pelo olhar do geógrafo Eidorfe Moreira (1989) que define a cultura, geograficamente, como uma expressão geomorfológica, uma verdadeira camada constitutiva do planeta. Para Moreira o homem:

> Não é um elemento acrescido à paisagem, uma sorte de acessório destinado a orná-la ou completá-la, pois se assim fosse seria apenas uma expressão decorativa na superfície do planeta. Na realidade ele é fator geográfico por excelência, e isso tanto pelas suas atividades como pela sua própria condição, tanto pelo que realiza como pelo que é: no primeiro caso por ser um modelador de paisagens, no segundo por ser um elemento necessário à sua significação. Daí porque, mesmo quando não figura na paisagem, ele está implícito nela. (MOREIRA, 1989, p. 12).

Segundo Loureiro (2007, p. 13-14) pode-se perceber que não é a simbolização que cria a realidade objetiva, mas é a realidade que estimula e aciona o processo simbolizador, pelo qual essa realidade é, também, mudada, apreendida, compreendida e integrada em um sistema comunicacional. Para o autor, o homem vê as coisas do mundo e as remolda por sua faculdade simbolizadora, na medida em que vê umas em relação às outras. Constrói relações simbólicas entre o que conhece, o que guarda na arca da memória e o que alimenta com sua experiência.

Estes escritos fundamentam meu pensamento na pesquisa, por meio da faculdade simbolizadora, na construção das relações simbólicas, como a paisagem composta por elementos que acionam minhas lembranças e a produção artística, em uma conversão na sua

função – fundamentada na conversão semiótica[5] de Paes Loureiro, em que ela passa de espaço geográfico para espaço humano, cultural.

O barco

A visita ao Cumbú me fez revisitar o trajeto da viagem para Barcarena, recordei do rio-rua que eu vi na minha infância, os barcos passavam a todo minuto, com as pessoas em cima do teto penduradas e acostumadas a este comportamento, eram barcos diversos dentre eles o escolar que transitava por entre os furos:

Figura 10 – Paisagem Amazônica – Barcos.

Foto: Autoral, 2017.

A vida na ilha é movimentada e o barco é um instrumento de significativa importância, não por ser o único meio de transporte usado daquele povo, mas por ser o único

[5] A conversão semiótica também é possibilitada por esse estado de pensamento simbólico, veículo de recepção da realidade através de significações em formas compreensivas para o pensamento humano. Essa capacidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir da realidade do mundo permite que algo percebido simbolicamente sob uma determinada função passe a ser recebido de uma outra forma e por outro estímulo, evidenciando uma outra função, se for modificada sua inserção cultural, uma vez que as funções são qualidades percebidas/atribuídas aos objetos. A sua recepção sob uma outra configuração simbólica, culturalmente legitimada, converte o objeto no outro de si mesmo. Sobre o assunto verificar em Loureiro (2007).

capaz de fazer a travessia daquele povo com outras poéticas. No tempo que estive lá pude ver várias embarcações de diversos tipos trafegando pelos furos, compreendo que o barco é símbolo da vida ribeirinha que carrega como marca identitária daquele povo e representa este viver. Assim como a água que são os caminhos diários dos ribeirinhos, a floresta em que eles somam saberes e mistérios.

Os barcos constituem um elemento simbólico da visualidade amazônica, carregam toda a importância e a força de vida daquele povo, uma vez que sua maior força está na relação deste povo com a natureza, na qual se vê uma dinâmica da natureza norteando e conduzindo os acontecimentos diários, movimentos estes que se repetem periodicamente como as mudanças da lua e dos ciclos das águas que influenciam na forma de sobrevivência dos ribeirinhos. Segundo Loureiro (2012, p. 172), por esse motivo as embarcações nessa região mapeada pelos rios, assumem as mais diferentes funções: sobrevivência, transporte e lazer. [...] É o barco-casa, o barco-alcova, o barco-altar, o barco-armazém, o barco-caminho.

As embarcações navegam em um rio poético que conduzem a vida pelo destino navegável por meio da divagação dos seres. Os barcos conduzem a vida e a morte, pois levam os namorados, os noivos, a santa e a fé dos ribeirinhos nas procissões, os mortos para as covas, os eleitores, os brincantes das festas populares, os trabalhadores, os estudantes. Enfim, carregam vidas cotidianamente, e são elementos como um símbolo cultural de trocas simbólicas. Como afirma Loureiro (2000, p. 172), os barcos são verdadeiros centros de convivência cultural flutuantes, servindo de espaço denso de trocas simbólicas durante as viagens diárias, instrumento de ligação entre as cidades e as comunidades isoladas, elo com a capital do Estado.

Figura 11 – Paisagem Amazônica.

Foto: Autoral, 2017.

O barco é o elemento que faz a travessia, é o instrumento do trabalho diário, na pesca, é o que locomove a família do ribeirinho, é o objeto que é levado pelo percurso da vida, e que leva a vida do homem ribeirinho em busca de um verdadeiro sentido para a vida. Particularmente, o barco me conduz ao encontro com as angústias, as dores e as alegrias da vida e da arte.

O rio-água

O rio, o elemento que conduz a vida ribeirinha, mas também a água que cerca a cidade de Belém do Pará, que faz parte da paisagem da nossa região, esse rio compõe a minha paisagem humana e emocional. Vejo na água não só o caminho percorrido na infância, mas o caminho que a minha história de vida percorreu, a escolha de assumir o rio com tristeza poderia ser mais forte nesse meu trajeto, devido minhas experiências angustiantes com a morte de meu pai, imerso naquele líquido, o mesmo que o levava e o trazia para casa, naquele dia ele foi trabalhar e não teve volta. Lembro da noite que ele partiu, eu acabara de completar

meus quinze anos, era sua última viagem, partiu e nunca mais o vi, esperei por anos e me acostumei com sua ausência.

Olhar para o rio é ver meu pai, e lembrar de tudo que aprendi e vivi com ele. Neste contexto, retomo Bachelard em torno do devaneio e da dor que existem nas lembranças e na contemplação diante das águas de Edgar Poe, no qual ele afirma que a água é um elemento material que recebe a morte em sua intimidade, como uma essência, como uma vida abafada, como uma lembrança tão total que pode viver inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos (BACHELARD, 1997, p. 49).

Segundo Loureiro (2000, p. 194), o rio está vestido com a pele das águas, mas também a sua carne e sua alma são de água. Seu corpo é água. O que nele está mergulhado participa de uma união cósmica. O rio é força.

Figura 12 – Paisagem Amazônica – Água.

Foto: Autoral, 2017.

Para a cultura amazônica, nos rios habitam os encantados, os seres míticos que habitam as profundezas dos rios, como explica Loureiro (2012, p. 15) a cultura amazônica é povoada de mitos e lendas, seres encantados da teogonia cabocla, que habitam as encantarias, lugares sagrados no fundo dos rios.

Pensar no rio pelo prisma de que ele é um elemento que compõe a paisagem humana, que se constitui por meio de devaneios de quem vive e faz parte desta cultura, é constatar que a paisagem envolve e embriaga o ser em poesia, em afeto. Nas travessias para Barcarena me recordo quando debruçada no parapeito do barco, do meu olhar sempre atento à água barrenta e do envolvimento dela em uma paixão devaneante, ir a fundo imaginando como os bichos vivem, até que profundidade conseguem ir e o que existe ali que é desconhecido aos nossos olhos, imaginava outros seres, outros animais. De acordo com Loureiro (2005), a cultura

amazônica é rara reminiscência de cultura mítica marcada pela dominante poética do imaginário, ele identifica a cultura amazônica como aquela na qual melhor se expressam, mais vivas se mantêm as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos, na expressão artística propriamente dita e na visualidade que caracteriza suas produções de caráter utilitário – casas, barcos, etc.

Segundo Loureiro (2000, p. 189), o caboclo devaneia à beira dos rios, acocorado à soleira da porta de sua morada, debruçado no peitoril da janela, fumando no trapiche ou à cabeça da ponte em frente às águas, navegando após as fainas da pesca, o caboclo devaneia diante do rio e da floresta.

A floresta

A floresta nasce de uma semente que brota no útero da terra (LOUREIRO, 2000, p. 194). A floresta amazônica é o quintal do ribeirinho, é o espaço de conhecimento e de cultivo de ervas medicinais e de frutos, um espaço rico que todo ribeirinho admira e respeita. O ribeirinho participa de "Uma cultura de profundas relações com a natureza, que perdurou, consolidou, e fecundou, poeticamente, o imaginário destes indivíduos isolados às margens dos rios." (LOUREIRO, 2000, p. 30). Para o caboclo, os seres que habitam as florestas são seres míticos encantados, e fazem parte do seu imaginário.

Nas férias em Barcarena seguíamos os caminhos da floresta, de dia sentíamos o cheiro forte da mata, colhíamos frutos e muitos não podíamos comer, mas sempre com a ajuda de crianças da localidade para não comer algum fruto venenoso ou não nos perder, explorávamos a mata por caminhos já conhecidos por eles, e à noite explorávamos as ruas da localidade, que com baixa iluminação nos davam medo, principalmente as ruas próximas das matas fechadas e próximo ao cemitério. Recordo do medo que era presente, quando a noite ficávamos brincando na rua e lembrando da escuridão da floresta e da Matinta assoviando, a brincadeira acabava quando corríamos de medo porque alguém sempre assoviava. Esse imaginário faz parte da infância daquelas crianças e fez parte da minha infância também.

Os seres da floresta estavam sempre presentes nas histórias que contávamos quando nos reuníamos, cada um contava uma história, da cobra-grande, do boto, do mapinguarí, da iara, caipora, curupira, entre outros. Era uma infância em contato com a natureza, andávamos com os pés no chão, na terra, pisávamos nas folhas secas, nos frutos caídos no chão, víamos

animais e pássaros diversos com suas cores e cantos diferentes, uma infância livre em uma relação direta com o meio ambiente.

Figura 13 – Paisagem Amazônica – Floresta.

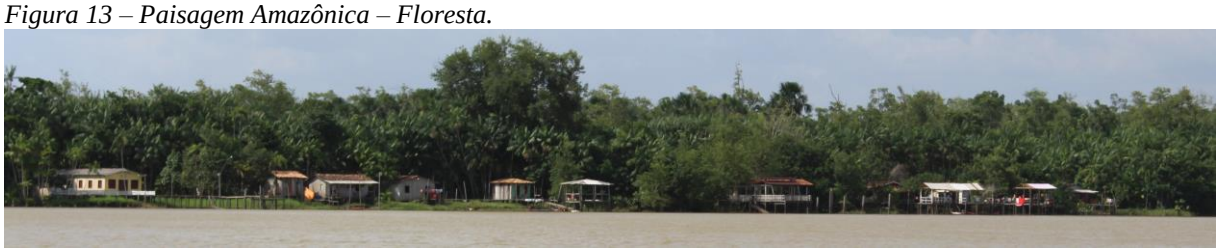

Foto: Autoral, 2017.

A floresta é símbolo da vida ribeirinha, é o espaço do caboclo, em que vivem em contato com a natureza e sobrevivem pela natureza, sendo pela terra fértil que os fornece alimento, como a mandioca, as frutas e as ervas, mas também o homem ribeirinho está organizado pelo tempo das águas, pelos ciclos dos rios e pelo barco que possibilita o navegar e a pesca, seu principal alimento. Ali, as subidas e descidas das marés regulam os hábitos alimentares. De acordo com Eidorfe Moreira (1989, p. 60), a floresta amazônica constitui o elemento mais representativo do Brasil na ordem continental [...], é a Hiléia que define e simboliza a Amazônia.

II.III. Ruptura-transição

Partindo do conceito de Ruptura-transição para a autoetnografia defendida por Bastos et al. (2016, p. 65), esses são momento críticos em que o sujeito experiencia, em que busca reorganizar suas experiências internas e externas restabelecendo a continuidade no sentido de si mesmo (self) em meio às rupturas que ocorrem em sua experiência de vida.

As experiências acumuladas na travessia da vida, como o contato com as pessoas e o meio em que elas vivem, são relações socioculturais em que realizamos constantemente trocas simbólicas, e esse contato transforma o ser e sua vida, pois as experiências vivenciadas e compartilhadas constituem e constroem um ser transitório que está sempre em relações, que se legitimam com a transformação e o reconhecimento de si e do outro. De acordo com Bastos et al. (2016), o sujeito ressignifica sua relação no e com o mundo, dando contornos às experiências vividas nos diferentes contextos as quais pertence, a partir da relação com o

outro, e é uma resposta que o sujeito tem ao pertencer ao espaço afetivo, relacional, histórico e social.

Com certeza a partida de meu pai, que me possibilitou conhecer e vivenciar este mundo amazônico, foi uma ruptura em minha vida, entretanto, com o passar do tempo em transições, transformações, partilhas e trocas simbólicas me levaram a construir um novo sentido, um novo contorno, novas conexões, relações e trocas que constituem o ser, a artista que me transformei. Como afirmam Bastos et al. (2016, p. 65), por meio dos processos de ruptura-transição, o sujeito constrói um sentido de continuidade de si em diferentes momentos da vida por meio das dores, faltas, desejos e afetos, marcando nessas narrativas a sua transitoriedade entre espaços físicos e sentimentais.

Foi muito difícil aceitar a partida de meu pai, como que de repente na última viagem à trabalho ele não retorna, mesmo porque o que retorna dele você não pode ver, posso dizer que o rio o levou, e este sentido de levar carrega consigo todas as esperanças de uma criança, e deixa dúvidas eternas, será que aconteceu isso mesmo? Será que um dia ele volta dessa viagem? Posso dizer que após essa experiência tudo mudou, aos poucos a ausência faz morada em minha vida e assim acabo por aceitar a nova realidade. Ele se foi com seus quarenta anos de vida, concluo que ele viveu pouco e se foi muito jovem, pois esta é a idade que tenho agora. A consciência que tenho de que ainda preciso fazer muito, preciso aprender muito, e o desejo de fazer tudo diferente e tudo que ele não conseguiu fazer, é enorme e necessária em meu ser.

Dessas experiências de dor fica o aprendizado, fica também a falta que a pessoa faz em diversos momentos da vida, e o afeto enorme que nunca morre, as lembranças boas e tudo que ele me ensinou. Hoje vejo que na minha arte ele contribui, porque esse desejo que ficou me conduz a produzir e alcançar objetivos na vida. Com toda certeza esses me impulsionam de forma contundente a alcançar o que desejo, ativando subjetivamente em mim tudo o que eu guardo na intimidade de meu ser.

A arte foi um caminho que me conduziu a curar as dores da alma, de uma vida de perdas e ganhos. De acordo com Dewey (2010, p. 162), “Cada um de nós assimila dentro de si algo dos valores e significados contidos em experiências anteriores. [...] Algumas coisas se gravam a fundo, outras permanecem na superfície e são facilmente deslocadas”. Todas as experiências, principalmente a partida de meu pai construíram em mim uma espécie de *thesauro* fundamental em minha vida, guardo nele tudo e, ali tenho uma construção de mim,

de composição do ser e busco objetivamente as respostas para todas as dúvidas que vão surgindo. Para compreender como esse *thesauro* se constitui, funciona e contribui para a minha produção em arte, trago Dewey em seus escritos:

> [...] Ainda mais verdadeiro é o fato de que as coisas que tornamos mais completamente parte de nós, que assimilamos para compor nossa personalidade, em vez de meramente retê-las como incidentes, deixam de ter existência consciente separada. Uma dada ocasião, seja ela qual for, estimula a personalidade que se formou dessa maneira. Vem então a necessidade de expressão. O que expressa não são os eventos passados que exerceram sua influência moldadora nem a ocasião existente literal. Expressa-se, no grau de sua espontaneidade, a união íntima dos aspectos da existência atual com os valores que a experiência anterior incorporou à personalidade. A imediatez e a individualidade, traços que marcam a existência concreta, provêm da ocasião atual; o significado, a substância e o conteúdo daquilo que se inseriu no seu eu no passado. (DEWEY, 2010, p. 162-164).

Em conclusão ou continuidade a este pensamento, sigo através da expressão que me liga a emoção de produzir e imprimir esta emoção nas minhas imagens, nos meus traços, nas impressões, ou melhor, na força aplicada no rodo da serigrafia que transmite por meio da tinta sobre o miriti, que estará mais clara no capítulo a seguir.

III. O ENCONTRO

Figura 14 – Paisagem Amazônica.

Foto: Autoral, 2019.

Carrego um rio em minha alma
que, às vezes, sem piedade,
faz transbordar suas mágoas
num turbilhão de saudade.

Camarão preso na grade
do matapi resistente,
assim também é a saudade
presa no peito da gente

Saudade – lenço à distância
dobrando a curva da vida...
Saudade – traços da infância
em nossa mente imprimida.

Trecho do Poema Maré de Saudade,
de Antônio Juraci Siqueira.

III.I. Territorialidade: Paisagem Humana x Paisagem Geográfica

A Amazônia possui uma força grandiosa e é reconhecida mundialmente por sua potência e importância para a vida mundial. É um espaço identitário que reúne diversos povos, costumes, crenças, religiões, etc. Carrega um simbolismo que nos representa, com sua geografia mágica como já citava Gilbert Durand (1997). Segundo Cruz (2007, p. 106), para compreendermos a identidade das populações "tradicionais" na Amazônia, precisamos conhecer as suas experiências culturais.

Tomando como base o pensamento de Cruz (2007, p. 104) acerca do entendimento sobre a construção de uma identidade territorial, no qual pressupõe dois elementos fundamentais, o primeiro, o espaço de referência identitária e o segundo, a consciência socioespacial de pertencimento.

De acordo com Cruz (2007, p. 104), o primeiro elemento, espaço de referência identitária, é referente ao espaço no sentido concreto e simbólico onde ancora a construção de uma determinada identidade social e cultural. Refere-se ao espaço-temporal, local em que se realiza a experiência social e cultural, nele são forjadas as práticas materiais, as representações espaciais que constroem o sentido e o significado de pertencimento dos grupos

ou indivíduos em relação a um território. O segundo elemento refere-se ao sentido de pertença, os laços de solidariedade e de unidade que constituem os nossos sentimentos de pertencimento e de reconhecimento como indivíduos ou grupo em relação a uma comunidade, a um lugar, a um território. De acordo com o autor este é um elemento de construção histórica, relacional/contrastiva e estratégica/posicional. Cruz enfatiza que no que diz respeito à consciência de pertencimento a um lugar, a um território, essa consciência é construída a partir de práticas e das representações espaciais que envolvem ao mesmo tempo o domínio funcional-estratégico sobre um determinado espaço (finalidades) e a apropriação simbólico/expressiva do espaço (afinidades/afetividades).

Neste sentido, posso afirmar que o nosso espaço físico, seja a localidade ou o espaço que ocupamos, recolhe nossas lembrança, por meio do passado vivido que se apoia no simbolismo, nas afinidades, afetividades e na memória, tendo início na infância, mas que mesmo na vida adulta nos remetemos a estas para nos conduzir, produzir, ou para não deixar que nossas memórias sejam esquecidas. Como Maurice Halbwachs coloca:

> É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, no qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. (HALBWACHS, 1990, p. 143).

Posso afirmar também que todo espaço (localidade ou espaço que ocupamos) é dotado de identidade, pois classifica e nomeia os indivíduos e os grupos. Como afirma Cruz (2007, p. 104), em toda territorialização como sistema de classificação funcional-estratégico e/ou simbólico-expressivo se constroem identidades, não se pode dizer o contrário, pois nem toda identidade é territorial, nem toda identidade se territorializa, ou seja, constrói territórios.

Haesbaert (2004, p. 89) afirma que a identidade territorial é uma identidade social fundamentada por meio do território, dentro de uma relação de apropriação que se dá tanto no campo das ideias quanto no campo da realidade concreta, para o autor o espaço geográfico é constituído de parte fundamental dos processos de identificação social, sendo a identidade social uma identidade territorial quando o referente simbólico central da construção dessa identidade parte ou perpassa o território.

A paisagem geográfica é o local no qual vivemos. Estamos geograficamente localizados na Amazônia paraense. A paisagem humana é a cultura, também é a minha paisagem, é a interferência pelo homem na paisagem geográfica que modifica diretamente

esta paisagem geográfica, também é o que se modificou, esta paisagem é uma experiência cultural, carrega a vida amazônica, as crenças, estórias, os costumes e o povo. A Amazônia é o meu espaço, o meu território, nela identifico a minha cultura, a minha paisagem humana. É por meio dessa paisagem que me atravessa, que minha produção artística se conduz, mas também me constitui em devir, em uma construção pessoal e artística de si.

Neste contexto, a pesquisa segue o pensamento de Eidorfe Moreira sobre a cultura como paisagem, para ele a cultura é o conjunto das superações e conquistas do homem sobre a natureza, como deixa claro em seus escritos:

> Através de uma infatigável atividade, cheia de experiências e sacrifícios, de conquistas e privações, de duras provas e ingentes lutas, que o homem impôs à natureza os padrões da sua inteligência, estabeleceu novos ritmos e novas formas na ordem natural do mundo, criando assim a sua paisagem, a cultura. Esse conjunto de conquistas, sucessos e adversidades criou, em face dos acidentes da superfície terrestre, uma outra espécie de relevo todo particular, mas estruturalmente vinculada ao relevo natural – o relevo das vicissitudes e grandezas do espírito humano. (MOREIRA, 1989, p. 55).

Para Moreira (1989, p. 56), o homem completa e culmina, no plano cosmológico, o processo de criação. É por meio dele que a natureza se reconhece – a si própria, tomando consciência da riqueza e pujança das suas formas e do mistério das suas causas e dos seus fins. Neste sentido, sigo completando o plano cósmico, a paisagem, com o meu processo criativo, a seguir.

III.II O Processo Criativo: descrição em etapas

O meu processo de criação está fincado na teoria de Cecília Salles (2016, p. 17) acerca da criação em rede em processo, ou melhor, pensar a criação como redes de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. Para Salles o processo de construção da obra de arte ganha complexidade ao longo do percurso de construção à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

A obra é um processo que está sempre em construção, como dito anteriormente, segundo Salles (2016, p. 21) o artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, que traz também a dinamicidade, uma vez que a busca se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras.

Neste sentido, o meu processo criativo é um sistema aberto de interações e conexões diversas com o meio em que vivo. É um processo em conexão com outras linguagens artísticas, como na utilização da poesia, da gravura e da fotografia.

No primeiro estágio está a fotografia digital, que surge por meio das conexões com a paisagem geográfica, humana, emocional, nesse processo surgem as imagens.

Figura 15 – Paisagem Amazônica.

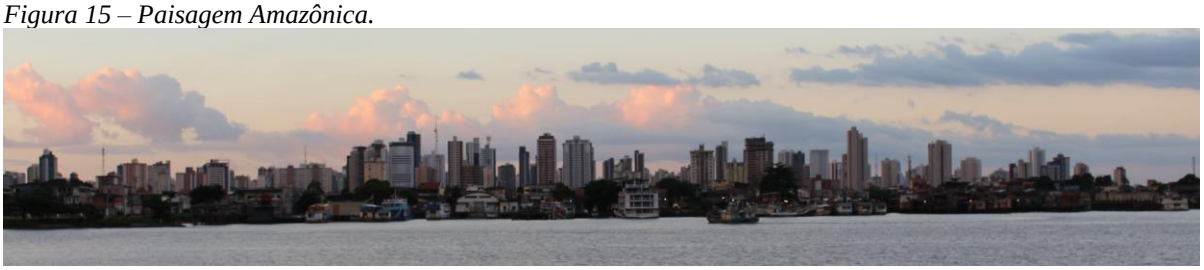

Foto: Autoral, 2017.

As fotografias revelam as relações da artista com o meio ambiente, a paisagem, as casas ribeirinhas, barcos, o próprio rio, que estão em um processo dinâmico em construção destas imagens. Neste momento me apego as falas de Didi-Huberman (2011, p. 117), no livro Sobrevivência dos vaga-lumes, para o autor a imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte. Huberman toma, nesse momento, como base os escritos de Walter Benjamin, quando escreve: A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado.

Para Didi-Huberman (2011, p. 119), a imagem é um operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado, como à nossa "atualidade integral", logo, a nosso futuro, é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de queda ou declínio. O livro supracitado traz a imagem do vaga-lume que acaba em determinado momento por desaparecer de nossa vista e ir para algum lugar, no qual será percebido por outras pessoas, em outro lugar.

Figura 16 – Paisagem Amazônica.

Foto: Autoral, 2017.

As imagens revelam também as relações emocionais com o meio, ou elementos que acionam as lembranças da artista.

Figura 17 – Paisagem Amazônica.

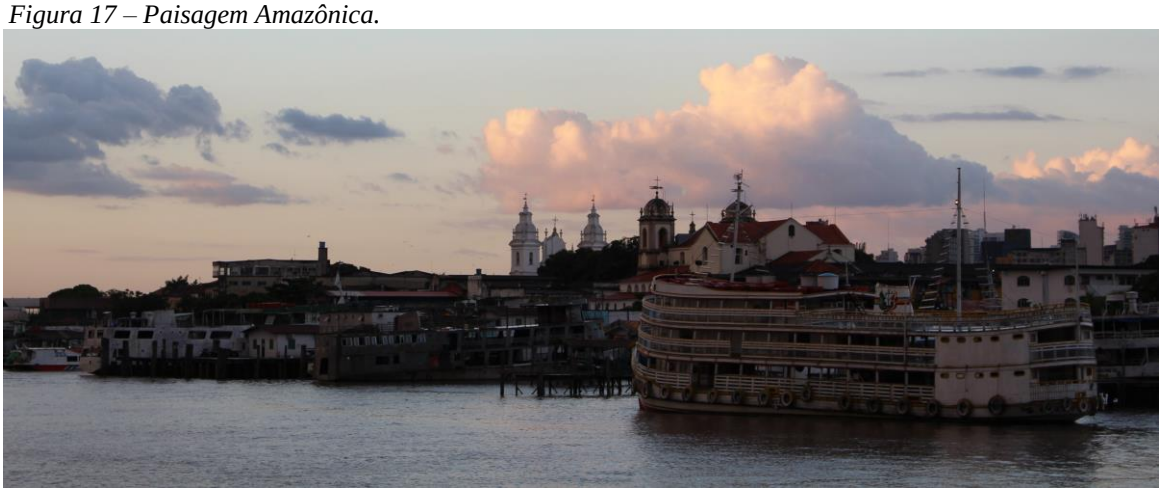

Foto: Autoral, 2019.

Me faz recordar a paisagem vista do barco e todo sentimento de alegrias e tristezas vem junto.

Figura 18 – Paisagem Amazônica.

Foto: Autoral, 2017.

As imagens também revelam a cultura na qual a artista está inserida, todas as conexões, com a paisagem humana, com a tradição, como os costumes, as histórias e a vida simples.

Vemos, a paisagem da artista, a paisagem da Amazônia urbana:

Figura 19 – Paisagem Amazônica.

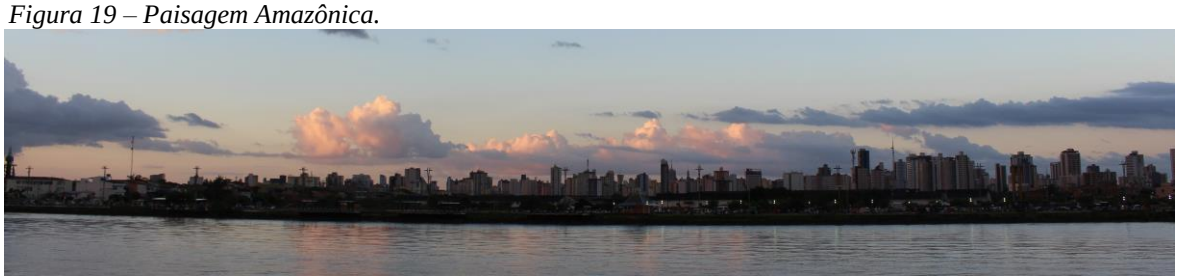

Foto: Autoral, 2017.

A paisagem amazônica ribeirinha:

Figura 20 – Paisagem Amazônica.

Foto: Autoral, 2017.

Figura 21 – Paisagem Amazônica.

Foto: Autoral, 2017.

As imagens revelam também as lembranças da infância, as brincadeiras, o percurso que fazia quando criança no barco pelo rio, na floresta:

Figura 22 – Menina Ribeirinha.

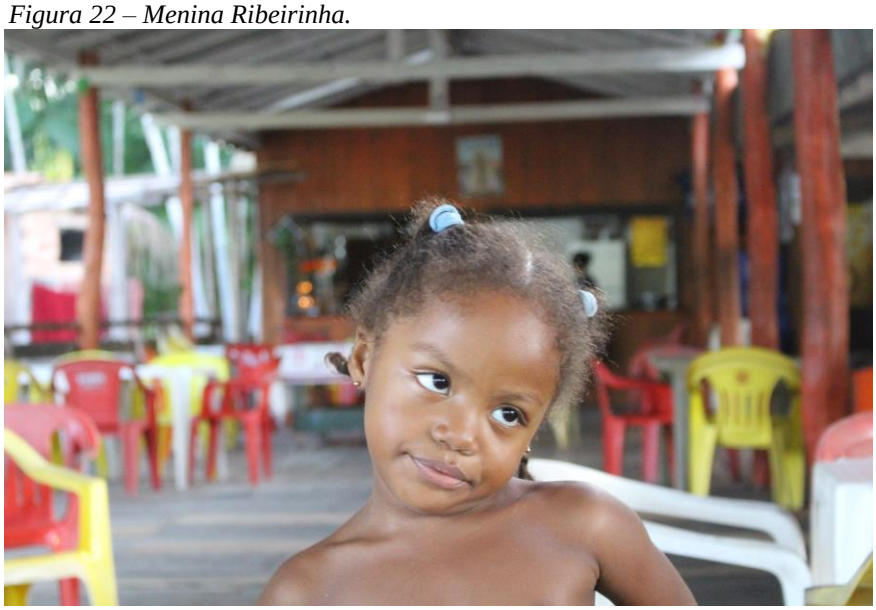

Foto: Autoral, 2017.

O processo segue com a interferência nas fotos, por meio da manipulação digital e, após, impressão em papel vegetal em grandes formatos.

Figura 23 – Manipulação Digital.

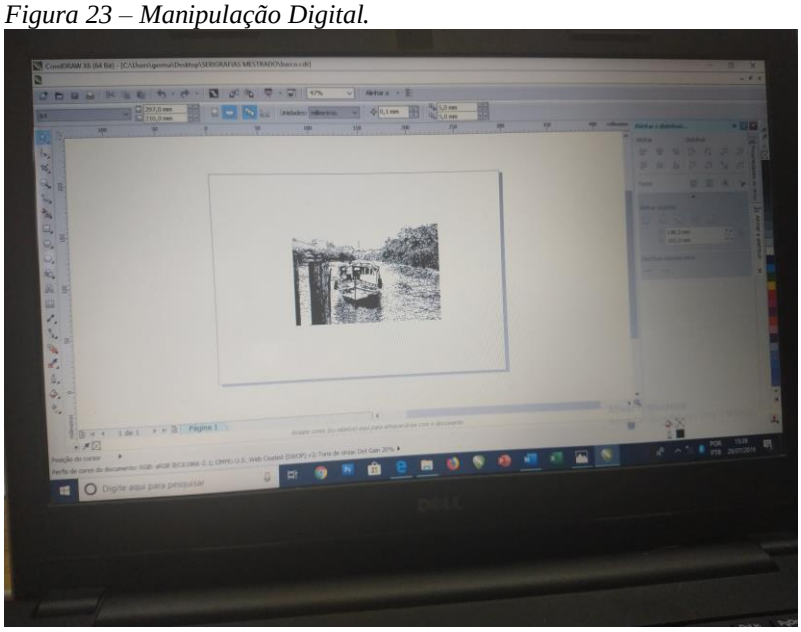

Foto: Autoral, 2019.

Após revelação em papel vegetal, as imagens são manipuladas em mesa de luz e interferidas com tinta nankin, nesse processo as imagens somatizam as relações da artista com o meio, em cada traço novo se obtém um novo resultado:

Figura 24 – Trabalho em mesa de luz.

Foto: Beatriz Camorim, 2019.

Figura 25 – Trabalho em mesa de luz.

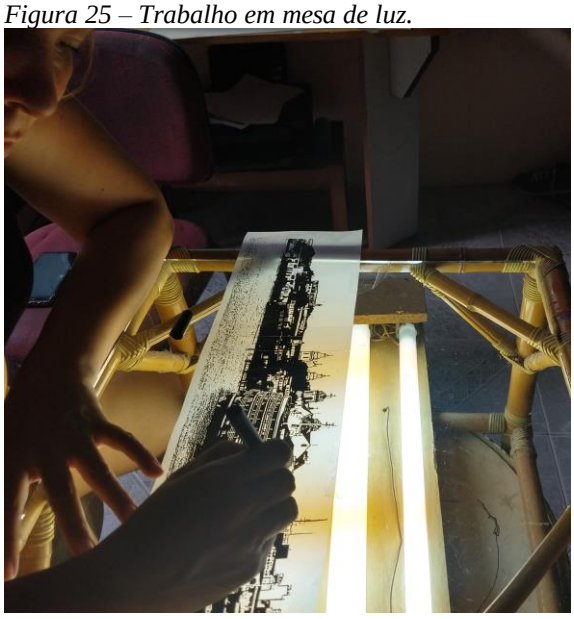

Foto: Beatriz Camorim, 2019.

Depois das interferências na mesa de luz, as novas imagens seguem para revelação serigráfica:

Figura 26 – Processo serigráfico.

Foto: Autoral, 2019.

Que inicia com a separação dos materiais que serão utilizados:

- ✓ Chassis de serigrafia
- ✓ Nylon 77
- ✓ Grampeador e grampos
- ✓ Emulsão Serigráfica
- ✓ Tinta
- ✓ Rodo
- ✓ Estilete
- ✓ Estopa
- ✓ Alicate

O passo seguinte é a preparação da tela:

Figura 27 – Tela de serigrafia com o nylon.

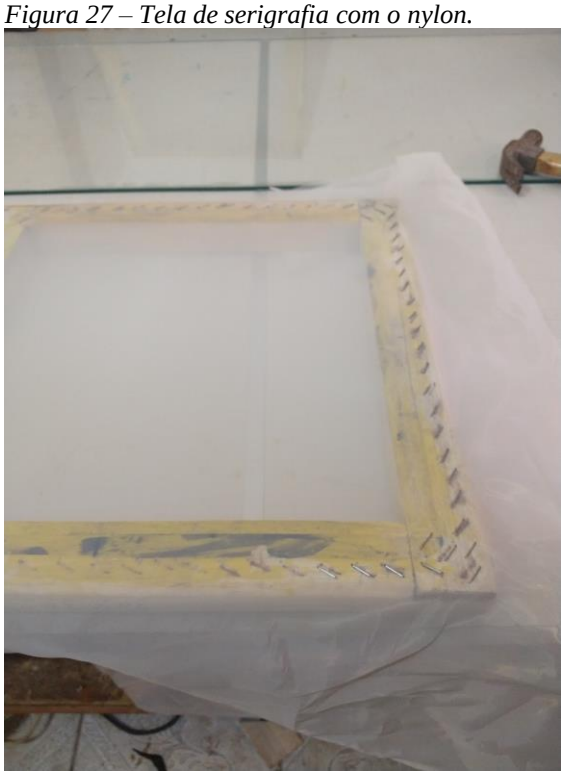

Foto: Autoral, 2019.

Figura 28 – Preparação da tela serigráfica.

Foto: Ricardo Andrade, 2019.

Após a preparação da emulsão e tela emulsionada, o próximo passo é a revelação da imagem:

Figura 29 – Tela em mesa de revelação em luz.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 30 – Tela revelada.

Foto: Autoral, 2019.

Por fim, após lavar a tela, tem que deixar secar e só assim estará pronta para uso. As imagens então, serão impressas em um suporte de miriti:

Figura 31 – Processo de impressão serigráfica.

Foto: Ricardo Andrade, 2019.

Figura 32 – Processo de impressão serigráfica.

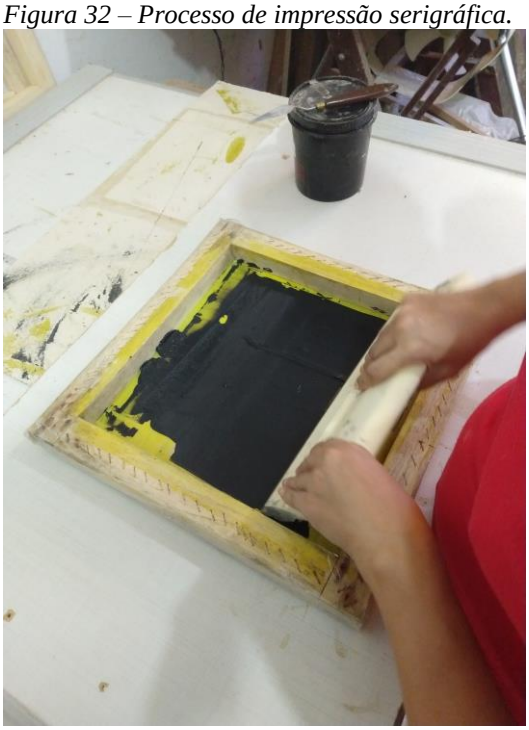

Foto: Ricardo Andrade, 2019.

Figura 33 – Processo de impressão serigráfica.

Foto: Ricardo Andrade, 2019.

Figura 34 – Processo de impressão serigráfica.

Foto: Ricardo Andrade, 2019.

Figura 35 – Imagem impressa no suporte de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

O miriti é símbolo identitário no meu percurso artístico, no processo produtivo da pesquisa ele possui uma dinâmica particular, que se inicia em descascar, colar em blocos, cortar, colar novamente em tábuas, planar e lixar, produzindo as tábuas nas quais serão impressas as imagens, em dimensões e tamanhos proporcionais aos tamanhos das obras.

Figura 36 – Feixe de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 37 – Processo de produção das tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 38 – Processo de produção das tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Para o corte, se utiliza serra de arco artesanal, que possui um arame de aço esticado em suas extremidades:

Figura 39 – Processo de corte de tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 40 – Processo de corte de tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 41 – Processo de corte de tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 42 – Processo de corte de tábuas de miriti.

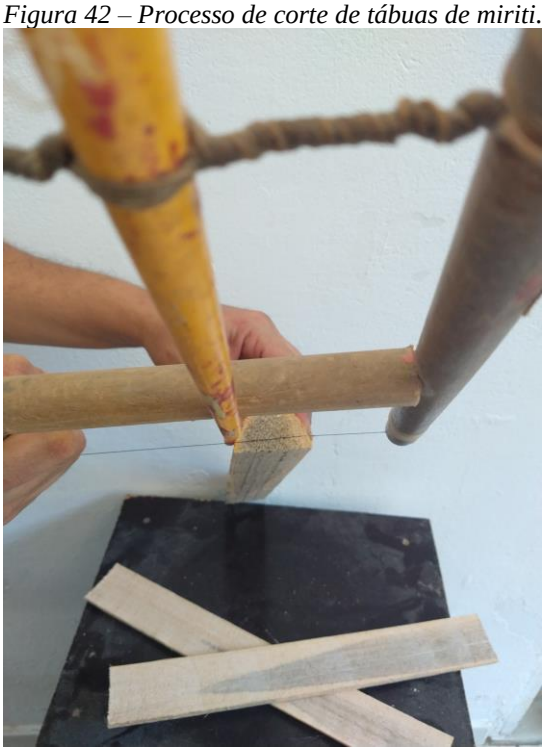

Foto: Autoral, 2019.

Figura 43 – Processo de colagem de tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 44 – Processo de colagem de tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 45 – Processo – lixar as tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 46 – Processo – lixar as tábuas de miriti.

Foto: Autoral, 2019.

III.III. Álbum e Descrição da Exposição

Compõe esta pesquisa um álbum contendo fotos – gravuras planográficas. Este álbum possui cinco imagens impressas selecionadas dentre as aproximadamente 19 obras produzidas para a exposição.

As obras produzidas durante o processo criativo foram selecionadas pelo edital 009/2019 – PRÊMIO BRANCO DE MELO – APOIO A PRODUÇÃO ARTÍSTICA, da Fundação Cultural do Estado do Pará – FCP. Compõe a exposição "Travessia Etnopoética", 18 trabalhos selecionados de variados tamanhos pela curadoria, que estão em exposição na Galeria Benedito Nunes, do período de 13 de setembro a 04 de outubro de 2019. As obras são parte integrante desta pesquisa, dando continuidade a ela, uma vez que este processo é aberto, está em transformação em ligações, conexões com o meio, elas são fruto das minhas experiências com a minha cultura, da relação direta que tem início na infância e percorre a minha vida inteira, com as paisagens amazônicas, humanas e emocionais.

Fazem parte da exposição obras compostas pela linguagem visual, verbal e sonora. A sonorização ambiente, sonoplastia; composição no violão por Gabriel Camorim de base e o barulho da floresta com a declamação de poesias.

Seguem algumas imagens trabalhadas:

Figura 47 – Imagem trabalhada.

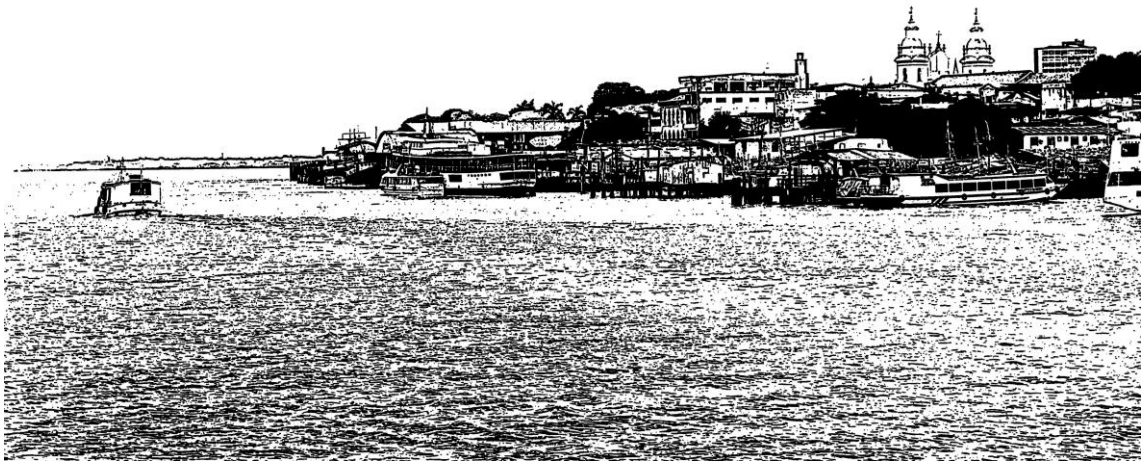

Foto: Autoral, 2019

Figura 48 – Imagem trabalhada.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 49 – Imagem trabalhada.

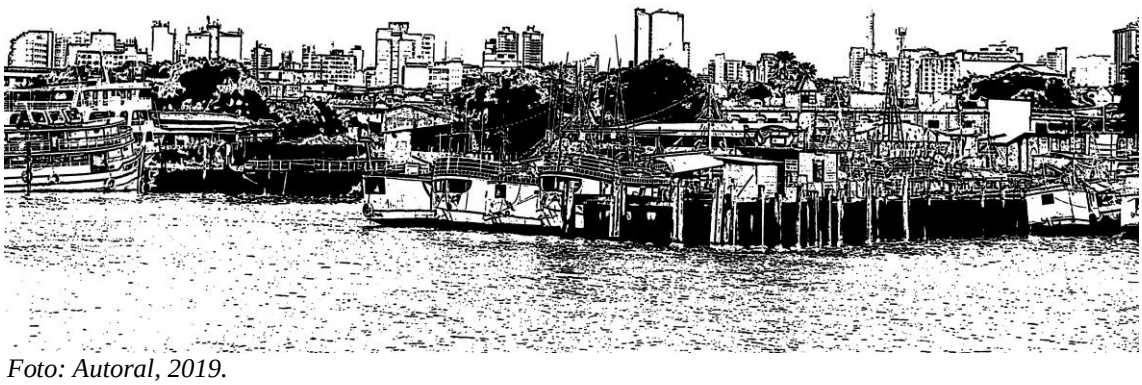

Foto: Autoral, 2019.

Figura 50 – Imagem trabalhada.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 51 – Imagem trabalhada.

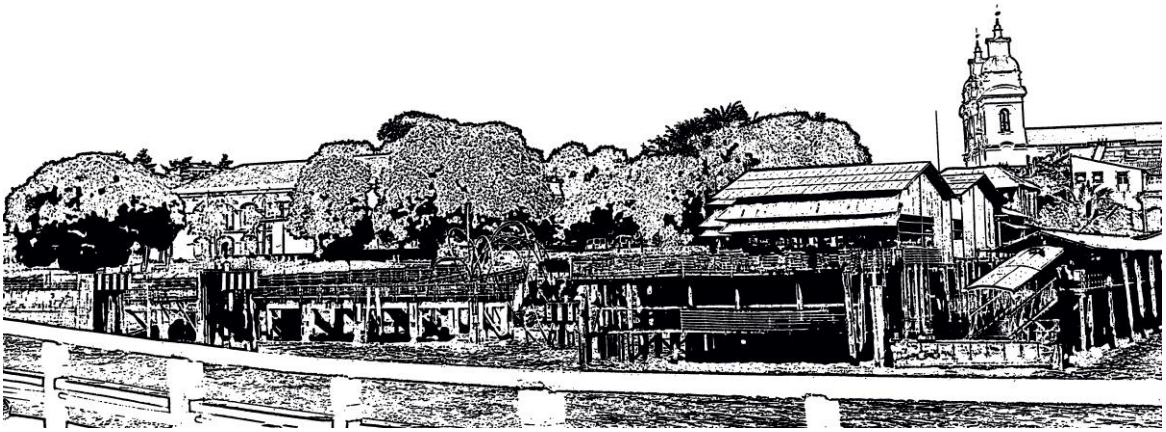

Foto: Autoral, 2019.

Figura 52 – Imagem trabalhada..

Foto: Autoral, 2019

Figura 53 – Imagem trabalhada.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 54 – Imagem panorâmica trabalhada.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 55 – Imagem trabalhada.

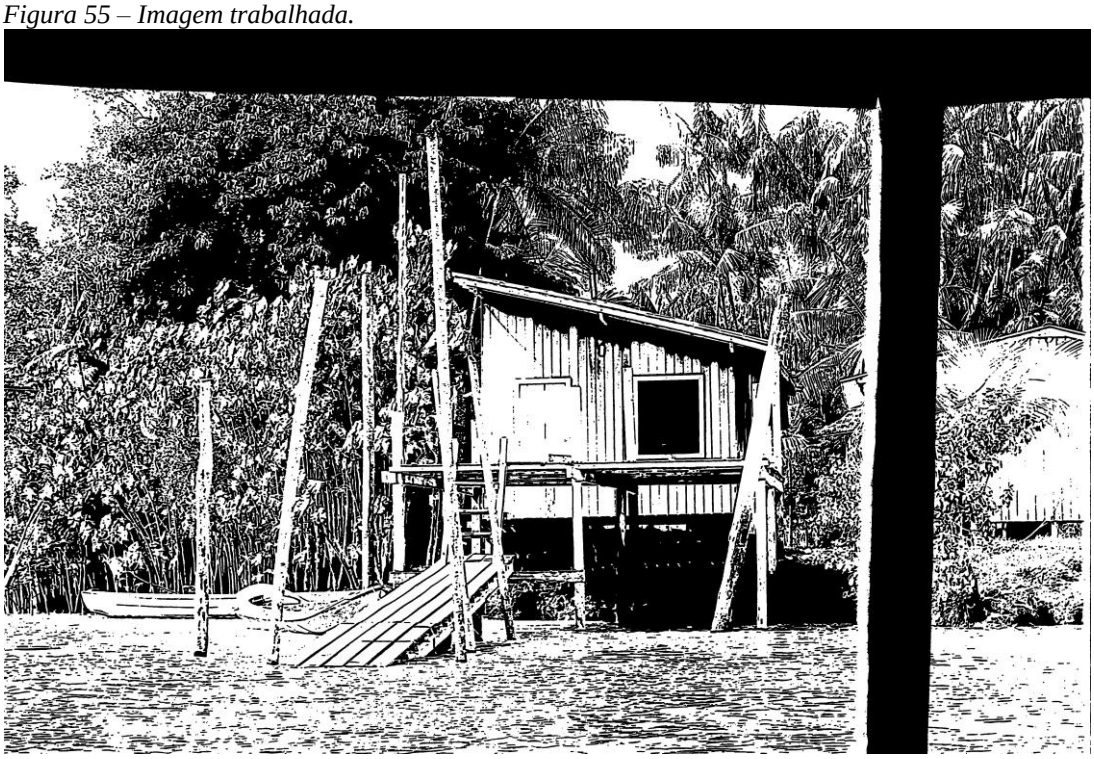

Foto: Autoral, 2019.

Figura 56 – Imagem trabalhada.

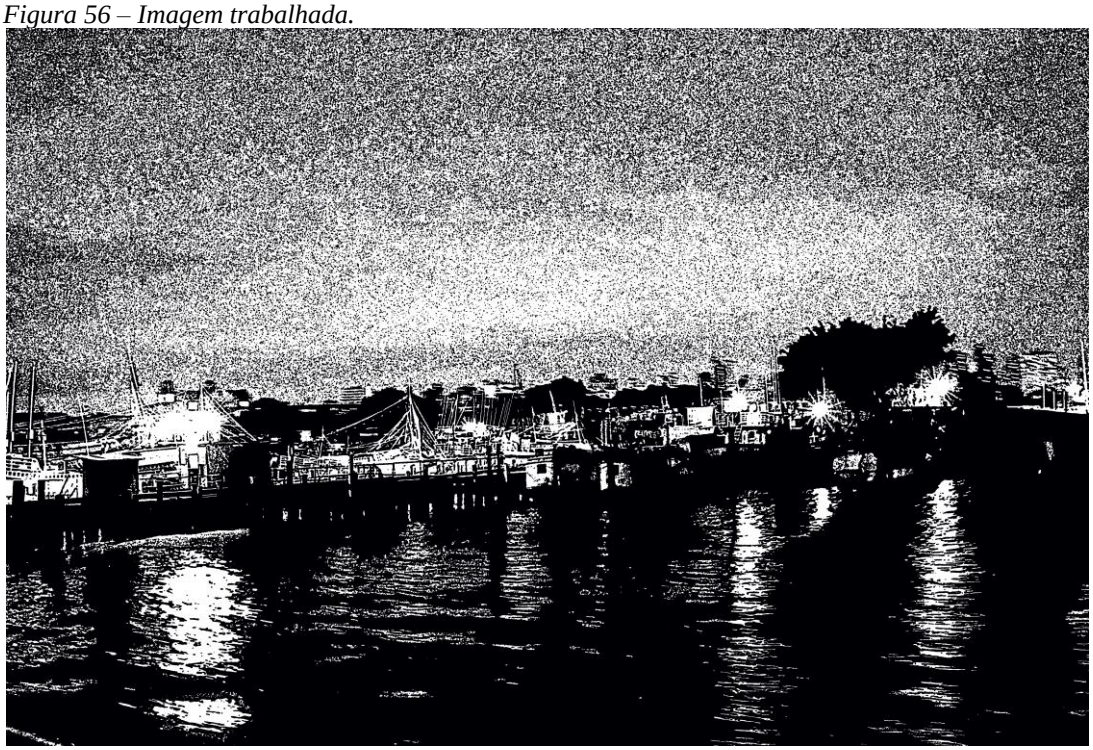

Foto: Autoral, 2019.

Figura 57 – Imagem trabalhada.

Foto: Autoral, 2019.

Figura 58 – Imagem trabalhada.

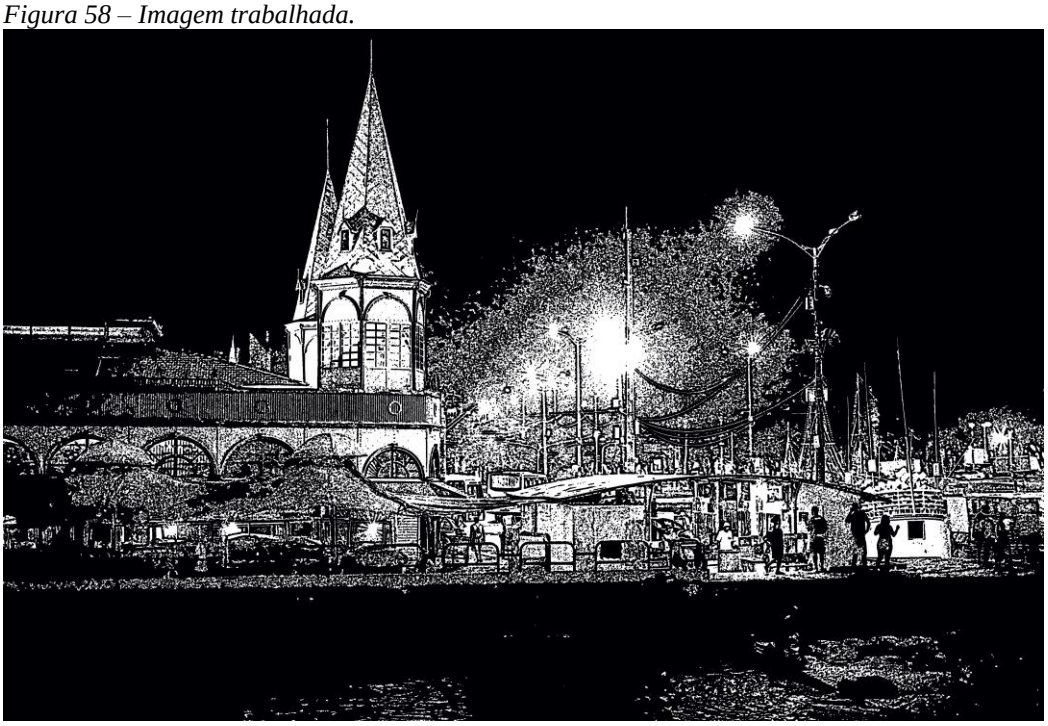

Foto: Autoral, 2019.

Seguem as imagens e as prosas e poesia que compõem a exposição e serão declamadas por meio de áudio:

Olhando o rio, te vejo
Vejo
O que navega em mim
Vejo
O meu percurso
O barco que me conduz
A água e a floresta que me atravessam
Em escuridão e medo
Que molha meu rosto com águas
Doces e salgadas
Em angústias e alegrias
Em busca do
Encontro
Com a minha
Paisagem.

Etnopaisagem - Germana Camorim

Figura 59 – Imagem que compõe a exposição.

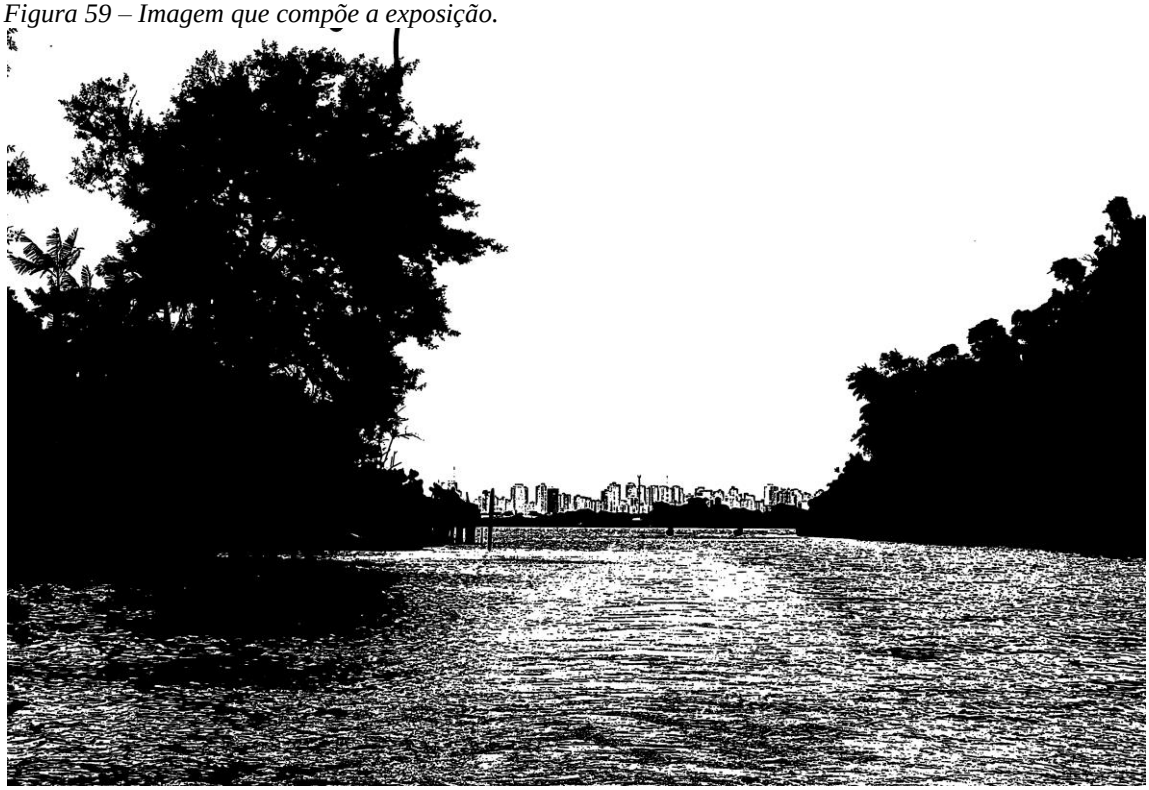

Foto: Autoral, 2019.

Há um tempo em que é preciso
abandonar as roupas usadas
Que já tem a forma do nosso corpo
E esquecer os nossos caminhos que
nos levam sempre aos mesmos lugares
É o tempo da travessia
E se não ousarmos fazê-la
Teremos ficado para sempre
À margem de nós mesmos.

Tempo de Travessia – Fernando Pessoa

Figura 60 – Imagem que compõe a exposição.

Foto: Autoral, 2019.

Carrego um rio em minha alma
que, às vezes, sem piedade,
faz transbordar suas mágoas
num turbilhão de saudade.

Camarão preso na grade
do matapi resistente,
assim também é a saudade
presa no peito da gente

Saudade – lenço à distância
dobrando a curva da vida...
Saudade – traços da infância
em nossa mente imprimida.

Trecho do Poema Maré de Saudade, de Antônio Juraci Siqueira

Figura 61 – Imagem que compõe a exposição.

Foto: Autoral, 2019.

POSFÁCIO

Esta pesquisa foi desenvolvida durante os anos de 2017 a 2019, período vigente do Mestrado Acadêmico em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA, ao longo destes anos ela vem sofrendo diversas modificações, que culminam em meu processo criativo como objeto desta pesquisa.

Justamente por ser uma pesquisa movente, tenho um encontro tardio com o meu objeto, mas compreendo que ele sempre esteve presente desde o início do curso. Neste processo, o encontro identitário com a matéria miriti se esclarece, pois este elemento está presente em minhas experiências artísticas e, de muitas formas me possibilitou experimentar esta matéria de diversas maneiras, como elemento de uma produção experimental artesanal ou artístico (escultórico) por exemplo.

O ponto importante nesta pesquisa está na questão da relação com a cultura a qual pertenço, uma relação até então automática, meu olhar fotográfico sempre estava para a paisagem geográfica e humana da qual faço parte, mas sem ter essa percepção produzia imagens intuitivamente. A pesquisa foi um debruçar sobre o que estava no íntimo do meu ser, a compreender o que me conduzia a ter esse olhar. Neste sentido vejo que esta não tem fim aqui, e que muitas conexões e ligações estão sendo feitas por meio das relações que existem em devir, em afinidades, afetividades, em relação a esta paisagem geográfica, humana e, em relação às minhas paisagens.

Não posso deixar de esclarecer que este trabalho é uma homenagem ao meu pai, que me apresentou a Amazônia, assim pude ter o privilégio de ter formado um olhar diferenciado, pois graças a esse contato com esta paisagem e com a arte, tive a possibilidade de construir uma percepção do meu verdadeiro território identitário.

A pesquisa também me fez relembrar de fatos adormecidos, e que em muitas conversas com tios e primos foram despertando outras lembranças, mas o principal estava guardado nas recordações da travessia de barco, nas alegrias das brincadeiras de infância, nos dias felizes, e na tristeza e angústia marcada pela perda de meu pai, por esse motivo trago uma imagem da minha avó paterna, pois para mim ela é a maior representante da dor da perda e da continuidade da vida. Neste sentido, também é uma homenagem à minha avó por seus 90 anos.

Vejo que o processo produtivo que culmina na exposição foi contínuo e necessário para a compreensão da pesquisa, todos os processos, mostrados em etapas, estavam amarrados aos estudos da pesquisa, resultando nas relações de afeto, de reconhecimento, e encontro tal como a pesquisa propôs.

As poesias sempre estiveram presentes na minha vida e formação em arte, sempre me identifiquei com elas e nos momentos de angústias e solidão gostava de escrever, trago elas ao longo da pesquisa e as levo até a exposição, em três obras elas serão declamadas.

O simbolismo do barco na exposição, representa o elemento mais forte dentre outros (rio-água e floresta) da paisagem humana, que navega em minha infância, ele representa o meu pai. O áudio, som da floresta e a declamação da poesia Maré de Saudade do poeta Juraci Siqueira, declamada por minha filha Beatriz Camorim, me remete automaticamente às lembranças da minha infância.

A pesquisa foi fundamental para a autoanálise do meu percurso, pude compreender o que me move, como o meu processo de criação estava diretamente ligado às minhas experiências mais profundas, com a pesquisa pude sentir, me encontrar e, compreender não só o meu percurso, mas como disse Picasso: compreendi porque sou uma artista!

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformação da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

BASTOS, Ana Cecília de Sousa *et al*. Narrativas Autobiográficas e sua Matéria: Construções, Rupturas e Transições. *In:* RABINOVICH, Elaine Pedreira *et al*. (orgs.) **Autoetnografia colaborativa e investigação autobiográfica:** a casa, os silêncios e os pertencimentos familiares. Curitiba: Juruá, 2016.

BENJAMIN, Walter. "Experiência e Pobreza". *In:*_____. **Magia e Técnica, Arte e Política:** Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119. (Obras Escolhidas I).

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas I).

_____. "Narrador: Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov". *In:* _____. **Magia e Técnica, Arte e Política:** Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras Escolhidas I).

BOSSLE, Fabiano; MOLINA NETO, Vicente. No olho do furacão: uma Autoetnografia em uma escola da rede municipal de Porto Alegre. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Campinas, v. 31, n. I, p. 131-146, 2009. Disponível em: http://www.revista.cbce.org.br/ index.php/RBCE/article/view/639. Acesso em: 17 jun. 2019.

CRUZ, Valter do C. Territorialidades, identidades e lutas sociais na Amazônia. *In*: ARAUJO, Frederico Guilherme Bandeira de; HAESBAERT, Rogério (orgs.). **Identidades e Territórios:** Questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Organização: Jo Ann Boydston. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-Lumes.** Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Revisão: Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arqueologia geral. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino superior).

_____. **Imaginação simbólica**. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1964.

HAESBAERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização**: do fim dos territórios a multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. 24. ed. [reimp.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008. (Coleção Ensaios Transversais, 36).

_____. **A Conversão Semiótica na Arte e na Cultura.** Edição trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **Cultura Amazônica uma diversidade diversa**. Belém: UFPA, 2005. (Série Aula Magna, nº 2).

_____. **Cultura Amazônica:** Uma poética do imaginário. Obras Reunidas – volume 4. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes; OLIVEIRA, Jarbas. **Da cor do Norte**: Brinquedos de Miriti. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

MOREIRA, Eidorfe. **Ideias para uma concepção geográfica da vida**. Organização: Maria Stella Faciola Pessôa Guimarães. Belém: SEMEC, 2012.

_____. **Obras Reunidas de Eidorfe Moreira** – vol. I. 1. ed. Belém: CEJUP, 1989.

_____. **Obras Reunidas de Eidorfe Moreira** – vol. II. 1. ed. Belém: CEJUP, 1989.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio: imaginário e modernização. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas).

REED-DANAHAY, Deborah E. Rewriting the Self and the Social. (1990) Review by: Neni Panourgia. **American Ethnologist**, vol. 27, n. 2 (May, 2000), p. 551-553. Published by: Blackwell Publishing on behalf of the American Antrhopological Association. Disponível em: https://www.academia.edu/5561178/Auto_ethnography_Rewriting_the_Self_and_the_Social?auto=download. Acesso em: 11 jun. 2019.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia do Milênio**. Organização: Sergio Cohn. Tradução: Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação.** Construção da obra de arte. 2. ed. 4. reimp. São Paulo: Editora Horizonte, 2016.

SOUZA, Cinthia Barreto Santos *et al.* Rotas Metodológicas de um Barco à Deriva. *In:* RABINOVICH, Elaine Pedreira *et al.* (orgs.) **Autoetnografia colaborativa e investigação autobiográfica:** a casa, os silêncios e os pertencimentos familiares. Curitiba: Juruá, 2016.

Prosas e Poesia

CAMORIM, Germana de A. **Etnopaisagem**. Belém: 2019

SIQUEIRA, Juraci. **Maré de Saudade**. Trecho do poema. Ano desconhecido.

PESSOA, Fernando. **Tempo de travessia**. Ano desconhecido.

APÊNDICE

Seguem quatro imagens impressas em papel vergê que compõem o Álbum.