



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

Eduarda de Deus Rebelo Tavares

Entre Bubuias e Verde-Distância: A identidade artística amazônica a partir das
Bienais das Amazônias

Florianópolis
2025

Eduarda de Deus Rebelo Tavares

**Entre Bubuias e Verde-Distância: A identidade artística amazônica a partir das
Bienais das Amazônia**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Museologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Museologia

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a) Thainá Castro

Florianópolis
2025

Tavares, Eduarda de Deus Rebelo

Entre Bubuias e Verde-Distância : A identidade artística amazônica a partir das Bienais das Amazônia / Eduarda de Deus Rebelo Tavares ; orientadora, Thainá Castro Costa, 2026.

120 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Museologia, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Museologia. 2. Identidade . 3. Amazônia. 4. Expografia. 5. Curadoria. I. Costa, Thainá Castro. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Museologia. III. Título.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mapa da região pan-amazônica a partir do catálogo da primeira Bienal das Amazônias.....	15
Figura 2: Infográfico da distribuição da população por cor ou raça.....	20
Figura 3: Fotografia mostrando a fachada do prédio do Centro Cultural Bienal das Amazônias, localizado em Belém do Pará.....	28
Figura 4: Igarapé, 2019. Miguel Penha. 200x600 cm, acrílica sobre tela.....	31
Figura 5 e 6: Registro das fotografias de Elaine Arruda e Mestre João Aires, sob título “Retorno ao rio-casa” (2019) na Bienal das Amazônias 2023.....	32
Figura 7: Fotoperformance “Oyá – Imagens da Revolta (O cabano paraense)” da artista Rafa Bqueer na Bienal das Amazônias de 2023.....	33
Figura 8: “El baño”, 2023. Acrílico sobre tela, 260 x 225 cm. Christian Bendayán (Perú) na Bienal das Amazônias de 2023.....	33
Figura 9: “Laguna”, 2022. Acrílico sobre papel, 70 x 100 cm. Aycoobo, na Bienal das Amazônias de 2023.....	34
Figura 10: “Árvore Bubuia”, 2023, Foto-instalação, 280 x 600 cm. Walda Marques na Bienal das Amazônias de 2023.....	35
Figura 11: Planta expográfica da 1ª Bienal das Amazônias a partir da Arquiteta Juliana Godoy.....	36
Figura 12: Fotografia do terceiro piso da Bienal das Amazônias de 2023.....	37
Figura 13: Sinergia Provisória, 2023. Instalação (ganchos de ferro), dimensões variáveis. Marcone Moreira na Bienal das Amazônias de 2023.....	38
Figura 14: Fotografia de trecho do segundo piso da Bienal das Amazônias de 2023...	39
Figura 15: Fotografia de trecho do circuito, no piso térreo, da Bienal das Amazônias de 2023.....	40
Figura 16: Espaço Elza lima na Bienal das Amazônias (2023).....	41
Figura 17: Espaço audiovisual Bienal das Amazônias de 2023.....	42
Figura 18: Painel de texto da primeira Bienal das Amazônias (2023).....	42
Figuras 19 e 20: Fotografias apresentando a recepção e o mapa no piso térreo da 2a	

Bienal das Amazônia, ano de 2025.....	44
Figura 21: Espaço “Sonhário” na semana de inauguração da Bienal das Amazônia de 2025.....	45
Figura 22: Instalação artística de Nathyfa Michel (Guiana Francesa).....	47
Figura 23 e 24: “Comitiva Pantanal”, 2025. Instalação (cerâmica com elementos sonoros e luminosos), 150 x 350 x 80 cm. Buga Peralta (Serra da Bodoquena, Brasil) na Bienal das Amazônia (2025).....	48
Figura 25: “Hwemudua”, 2024. Óleo sobre linho, 170 x 116 cm. Maurício Igor (Belém, Brasil) na Bienal das Amazônia de 2025.....	49
Figura 26: Painel com obras de L. Emperatriz Plácido San Martin (Peru) na Bienal as Amazônia de 2025.....	50
Figura 27: Parede permeável na expografia da 2a Bienal das Amazônia, ano de 2025.....	51
Figura 28: Instalação Ritos de Passagem (1996) de Roberto Evangelista, na Bienal das Amazônia 2025.....	52
Figura 29: Exemplo do design das “Boniktas”, por Caio Aguiar, para Bienal das Amazônia 2025.....	52
Figura 30: Recursos de acessibilidade na Bienal das Amazônia 2025.....	53
Figura 31 e 32: sala de trabalho audiovisual na bienal das amazônias (2025).....	54
Figura 33: Exemplo de legenda afetada pela iluminação no terceiro piso da Bienal das Amazônia 2025.....	55
Figura 34 e 35: Exemplo de suportes expositivos na Bienal das Amazônia 2025... ..	55
Figura 36: Painel com texto expositivo do 3º piso da Bienal das Amazônia de 2025..	56
Figura 37 e 38: Exemplo de casa ribeirinha e aplicação de cor na Bienal das Amazônia de 2025.....	57
Figura 39: Retrato da fotógrafa Elza Lima.....	64
Figura 40: Roberto Evangelista e, ao fundo, instalação da obra “Ritos de Passagem” (1996).....	65
Figura 41: Planta do segundo e terceiro pavimento da Bienal das Amazônia de	

2023.....	67
Figura 42: Fotografia da Bienal das Amazônia de 2023.....	68
Figura 43: Bienal das Amazônia 2025.....	69
Figura 44: Espaço performance na bienal das amazonias 2023.....	70
Figuras 45 e 46: Bienal das Amazônia de 2023 com destaque às cores da expografia.....	71
Figura 47: Série de fotografias de Paulo Desana na Bienal das Amazônia 2023....	71
Figuras 48 e 49: Paleta de cores extraída da Bienal das Amazônia de 2023.....	72
Figuras 50 e 51: Exemplo das cores na expografia da Bienal das Amazônia 2025	73
Figuras 52 e 53: Usos de iluminação na Bienal das Amazônia de 2025.....	74
Figuras 54 e 55: Painel textual na entrada da Bienal das Amazônia de 2025.....	74
Figuras 56 e 57: Paleta de cores da Bienal das Amazônia de 2025.....	75
Figura 58: Espaço expositivo Elza Lima na Bienal das Amazônia 2023.....	76
Figura 59: Exemplo de uso em estruturas de madeira e cortinas para mobiliário na Bienal das Amazônia de 2023.....	77
Figura 60 e 61: Espaços multimídia na Bienal das Amazônia 2025.....	77
Figura 62: Terceiro piso da Bienal das Amazônia de 2025.....	78
Figuras 63 e 64: Exemplo de painel e mobiliário expositivo na Bienal das Amazônia de 2025.....	79
Figura 65: Fotografia “Midas [Marajó]” (2022) de Elza Lima, 150 x 225 cm.....	80
Figura 66: “El Bosque en Llamas”, 2023. Instalação (carvão, pastel branco, sanguínea e bordado sobre tela), 215 x 500 cm. Noemí Pérez, Bienal das Amazônia, 2023.....	82
Figura 67: Detalhe aproximado de “El Bosque en Llamas” de Noemí Pérez, 2023...83	
Figura 68: “O Nascimento das Tupiniquins - Alice”, 2022. Óleo, acrílica e colagem sobre tela, 210 x 250 cm. Rafael Matheus Moreira na Bienal das Amazônia de 2025.....	84
Figura 69: detalhe aproximado da obra “O Nascimento das Tupiniquins - Alice” da artista Rafael Matheus Moreira.....	85
Figura 70: Barrio Abajo (2007–2008) e Sitiados (2020) de Dayro Carrasquilla na 2ª	

Bienal das Amazôniaas.....	86
Figuras 71 e 72: Instalação em vídeo “La Vorágine más allá” do coletivo Mapa Teatro e povo Nukak.....	87
Figura 73: Balanços na videoinstalação “La Vorágine más allá” na Bienal das Amazôniaas de 2025.....	88
Figura 74: Detalhe da obra La Vorágine más allá.....	90
Figura 75: Instalação das obras “Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a vida” e “Jornal Canal” de Roma Rio na Bienal das Amazôniaas de 2025.....	91
Figura 76: Impressão digital da obra “Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a Vida” de Roma Rio (2025).....	92
Figura 77: Detalhe aproximado do Jornal na instalação de Roma Rio na Bienal das Amazôniaas 2025.....	93
Figura 78: Detalhe no painel expositivo do “Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a vida” de Roma Rio, na Bienal das Amazôniaas de 2025.....	94

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. ARTE, TERRITÓRIO E IDENTIDADE. UMA AMAZÔNIA EM EXPOSIÇÃO.....	16
2.1. ENTRE RIOS, CORPOS E DISCURSOS: O SUJEITO AMAZÔNICO.....	16
2.2. MUSEUS, RIOS E NARRATIVAS: ARTE E MUSEUS NA CONSTRUÇÃO DAS AMAZÔNIAS.....	23
3. O RIO É O COMEÇO: BUBUIA NA PRIMEIRA BIENAL DAS AMAZÔNIAS.....	28
4. DO RIO À FLORESTA: O VERDE NA SEGUNDA BIENAL DAS AMAZÔNIAS..	44
5. ENTRE BUBUIAS E VERDE-DISTÂNCIA: PERCURSOS PARA UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA AMAZÔNICA.....	60
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
APÊNDICE 1 – ENTREVISTA LÍVIA CONDURÚ (2025).....	110

AGRADECIMENTOS

Nada nasce sozinho. Toda criação carrega antes de si outras mãos, outras vozes, outros percursos. Entendo esse trabalho como um saber-coletivo e me estendo nas palavras àqueles que caminharam comigo. Agradeço à minha orientadora, Thainá Castro, que por um ano navegou comigo nos fluxos dessa pesquisa com dedicação e confiança. Amplio os agradecimentos aos professores que nesse percurso acadêmico enriqueceram a minha jornada com intelecto, pensamento crítico e formação ética, social e humanitária.

Agradeço e reverencio minha família, composta em sua maioria por mulheres fortes e independentes, que diariamente me inspiram à continuar com a garra e a graça da Amazônia. Vó Célis, Tia Creusa, Dinda Zulma, Mãe Leny e Pai Bruno, vocês são as raízes de onde nasci, floresci e permaneço crescendo. Agradeço aos meus amigos, que abrangem o conceito de família no acolhimento da rotina, tornando uma terra-estranha em lar. Marianna, Leticia, Thiago, Hugo, Alice, Vênus, Bleides, Kaio, e tantos outros que acompanharam com afeto essa importante fase da minha vida.

Não seria metade do que sou se não viesse de onde eu vim. Agradeço à Amazônia Paraense, ao Baixo Amazonas, às Ilhas do Marajó e a todo rio que moldou quem sou e ainda serei. Que este trabalho seja retorno à terra que me deu forma, e que como um rio, encontre caminhos para continuar fluindo.

RESUMO

O presente trabalho analisa como as Bienais das Amazônia dos anos de 2023 e 2025, realizadas em Belém do Pará, contribuem para a construção de uma identidade artística amazônica. A pesquisa parte dos conceitos de comunicação, expografia, museografia e curadoria, compreendendo as exposições como discursos e dispositivos de produção de sentidos. Por meio de um estudo de caso comparativo, são examinadas as duas primeiras edições da Bienal, considerando elementos curatoriais, expográficos e comunicacionais. A análise evidencia práticas curatoriais coletivas, situadas e decoloniais, que tensionam narrativas hegemônicas e valorizam a pluralidade dos territórios amazônicos. Também discute o conceito de identidade e as diferentes formas de percepção da Amazônia por sujeitos internos e externos ao território, compreendendo-a como um espaço marcado por identidades amazônicas múltiplas e heterogêneas, cuja complexidade não pode ser apreendida de forma totalizante por um único trabalho.

Palavras-chave: Identidade; Amazônia; Expografia; Curadoria; Museografia.

1. INTRODUÇÃO

Refletir acerca da *comunicação* através das *exposições* sempre esteve presente durante a minha graduação em Museologia. A mim, interessa refletir sobre como as escolhas feitas em diferentes tipologias expográficas – sejam elas cenográficas ou curatoriais – constroem discursos. Esta pesquisa se propõe a analisar as duas edições da Bienal das Amazônias: *Bubuias, águas como fonte de imaginação e desejos* realizada no ano de 2023; e *Verde-distância*, que ocorreu nos meses de agosto à novembro de 2025 — ambas em Belém do Pará, Amazônia brasileira.

É importante discutir este tema que interessa não somente a Museologia, mas também a outras áreas das ciências humanas, sociais e artísticas, pois, aqui tratamos sobre Expografia, Museografia, Identidades, Território(s), Regionalidades, mas principalmente, como as exposições constroem discursos (Conduru, 2006) e como estes colaboram para a construção de identidades. Neste caso, acredito ser possível chegar numa *Expografia Amazônica*, porém para a presente pesquisa, escolhi inserir um recorte em cima das Bienais das Amazônias. O questionamento aqui feito é: Como estas bienais contribuem para a formação de uma identidade artística amazônica?

O caminho que me leva até a escolha da Bienal das Amazônias como objeto central desta pesquisa, e como elemento representativo do meu tema, se justifica pela singularidade da mesma. Apesar da presença de diversos eventos artístico-culturais na Amazônia nacional – como salões de arte e exposições outras, de grande expressão e popularidade dentro e fora do seu contexto regional – a Bienal ultrapassa fronteiras geopolíticas e reflete seu território em dimensão pan-regional, atuando como um espaço de protagonismo para as diversas identidades culturais presentes na Amazônia nacional e internacional.

Este estudo parte de quatro conceitos principais dentro da museologia: Comunicação, Expografia, Museografia e Curadoria. Dialogando com pesquisas que refletem sobre exposições, discursos e comunicação (Conduru, 2006; Desvallées e Mairesse, 1998; Cury, 2005; Bruno, 2008), pretende-se analisar esses salões de arte

e refletir sobre as identidades culturais na Amazônia, bem como fazer um levantamento dos elementos comunicacionais utilizados nas mesmas, refletindo seu uso e aplicação, enquanto construtores de identidades amazônicas.

Entender a expografia como um campo que possui diversas aplicações e fundamentações distintas a depender do seu território, é concluir que em territórios culturalmente diversos como o Brasil, os recortes regionais são muito importantes para a construção das identidades que compõem o país. Quando acrescentamos a Amazônia, bioma que ocupa cerca de 49,3% do Brasil, e ultrapassa fronteiras ocupando mais 9 países, onde falamos de Pan-Amazônia¹, temos uma região que concentra uma identidade cultural muito diversa, mas que compartilha muitas semelhanças, atravessados pela vivência amazônica.

A expografia, como parte da museografia, “visa à pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel na tradução de programas científicos de uma exposição” (Desvallées e Mairesse, 1998: 221); é a forma de exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos de planejamento, metodológicos e técnicos para o desenvolvimento da concepção e materialização da forma (Cury 2003 *apud* Cury 2005, p. 27).

Sendo assim, faz sentido pensar que um território tão grande quanto o bioma amazônico é carregado de signos e códigos únicos que refletem suas identidades. Roberto Conduru defende as exposições enquanto discursos, sejam elas nos museus, salões de artes ou bienais, ou até mesmo fora de espaços convencionais. Conduru fala numa possível *arte de expor*, onde a exposição não deve ser vista apenas como um local ou meio de exhibir obras, mas sim “uma unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além da mera soma dos mesmos e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e ritualísticas” (Conduru, 2006, p. 65).

Ao escolher pesquisar sobre as duas primeiras exposições da Bienal das Amazônias, edições de 2023 e 2025, trabalho em cima dessas exposições de arte contemporâneas enquanto construtoras de uma identidade artística amazônica. A

¹A Pan-Amazônia é formada por oito países localizados na América do Sul, mais a Guiana Francesa que têm a floresta amazônica em seus territórios: Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Venezuela, Suriname, Guiana, Guiana Francesa e Brasil (Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima, Mato Grosso, Tocantins e Maranhão).

escolha da instituição CCBA, Centro Cultural Bienal das Amazônias, como objeto de análise, se deu pela proposta abrangente dos mesmos de discutir esse território para além das fronteiras geopolíticas, mas o entendendo enquanto uma região que ultrapassa linhas imaginárias, e que existia ali muito antes delas serem sequer denominadas, conectando diversos povos e etnias.

Bienal das Amazônias é instituição de arte, nascida no Sul Global, que tem como premissa o deslocamento do debate sobre as artes e seus potenciais enquanto ferramenta geradora de transformação econômica e social, dos eixos dominantes do mercado das artes, devolvendo o protagonismo à Amazônia desde as Amazônias. (Bienal das Amazônias, 2023).

Além de realizar suas exposições a cada dois anos, a Bienal também possui outras frentes e projetos, como a Bienal das Amazônias sobre as Águas², a Itinerância³ e o CCBA (Centro Cultural Bienal das Amazônias), este último sendo o espaço físico situado na cidade de Belém, um prédio com mais de oito mil metros quadrados que abrigou as duas edições da Bienal, e que também realiza durante o ano programações artísticas, culturais e educacionais gratuitas: “São exposições de arte, oficinas, workshops, palestras, imersões, shows, espetáculos teatrais, entre outras programações que expressam a diversidade e o simbolismo da Amazônia nacional e da Amazônia internacional” (Bienal das Amazônias, 2023).

Outro ponto crucial ao se pesquisar sobre a Bienal das Amazônias é seu corpo curatorial. Na primeira edição, a assinatura da curadoria foi feita por Vânia

² A Bienal das Amazônias sobre as Águas é uma iniciativa cultural que promove um intercâmbio artístico-cultural com as comunidades ribeirinhas da Amazônia. Consiste num barco-obra de arte, projetado pelo artista boliviano Freddy Mamani, que reflete a fusão entre as culturas andina e amazônica. Neste barco ocorrem atividades como oficinas pedagógicas, apresentações artísticas, intervenções culturais e a participação de artistas locais (Bienal das Amazônias, 2023).

³ O projeto das itinerâncias leva o conceito da Bienal para diferentes regiões do Brasil e segue o mesmo propósito da 1ª Bienal das Amazônias. “É um ato político. Para cada localidade, a Bienal das Amazônias faz um recorte curatorial, pensando nos espaços que vão receber a mostra, e priorizando sempre a presença dos artistas locais” (Bienal das Amazônias, 2023).

Leal⁴ e Keyna Eleison⁵, já na segunda edição temos Manuela Moscoso⁶ como curadora-chefe e Sara Garzón⁷, como curadora adjunta.

Nas últimas décadas, a definição de curadoria tem sido permeada pelas noções de domínio sobre o conhecimento de um tema referendado por coleções e acervos que, por sua vez, permite a lucidez do exercício do olhar, capaz de selecionar, compor, articular e elaborar discursos expositivos, possibilitando a reversibilidade pública daquilo que foi visto e percebido, mas considerando que as ações de coleta, conservação e documentação já foram realizadas. (Bruno, 2008, p. 7)

Não há como falar em salões de artes nas Bienais e separá-las do trabalho da curadoria, pois é ali que o discurso expositivo é elaborado. A curadoria da Bienal das Amazônias busca desde a sua primeira edição abranger corpos-amazônidas diversos, e até mesmo pessoas como Keyna Eleison, que não nasceram no território, mas que em sua trajetória carrega consigo diversas similaridades de luta e objetivos em comum com o propósito da Instituição, sendo de extrema relevância para a elaboração do trabalho curatorial da bienal.

Também busca novas referências para pensar a curadoria como ação coletiva e coletivizante. A expectativa é que as Amazônias sejam vistas em suas múltiplas perspectivas e possibilidades, assim como a arte, enxergando expressões artísticas que nem foram reconhecidas como tal por causa do padrão em vigor. (Bienal das Amazônias, 2023).

A comunicação, como conceito central que permeia a Expografia e a Museografia, não pode ser reduzida apenas a transmissão de informação do emissor ao receptor. Segundo Bordenave (1983, p. 36), a comunicação “serve para que as pessoas se relacionem entre si, transformando-se mutuamente e a realidade que as rodeia”, ou seja, através da comunicação que são compartilhadas experiências, ideias e sentimentos. Pensando nessa perspectiva, a expografia se

⁴ Vânia Leal é curadora e pesquisadora, mestra em Comunicação, Linguagem e Cultura. Desde 2007 é curadora educacional do Projeto Arte Pará, foi curadora da 1ª Bienal das Amazônias (2022–2023) e de diversas exposições no Pará e em outras regiões do Brasil.

⁵ Keyna Eleison é curadora, escritora e pesquisadora. Mestre em História da Arte (PUC-Rio) e bacharel em Filosofia (UFRJ), atuou como diretora artística do MAM Rio (2020–2023) e foi curadora da Bienal das Amazônias 2023 e cronista da Contemporary &.

⁶ Manuela Moscoso é curadora equatoriana, diretora da CARA (Center for Art Research and Alliances), com atuação crítica entre América e Europa.

⁷ Sara Garzón é curadora e historiadora da arte colombiana, especialista em decolonialidade e ecocrítica, com passagens pelo MET (NY) e projetos no Brasil, Congo e Alemanha.

torna uma linguagem capaz de produzir sentido entre o espaço expositivo e os públicos.

No contexto amazônico esse modo de entendimento é de muita relevância, pois num território tão rico e plural quanto a Amazônia, diversos códigos e signos que se relacionam com as populações existentes nesse território, estão presentes nos salões de artes também desta região, seja através da curadoria e/ou da expografia dos mesmos. Isso é um reflexo de uma comunicação que envolve escuta, reconhecimento e troca, deixando de ser apenas um recurso técnico e estético.

Este trabalho tem como objetivo geral refletir como as Bienais das Amazônia contribuem para a formação de uma identidade artística amazônica. Especificamente, pretende-se: 1) debater sobre a identidade amazônica, ou identidades amazônicas, a partir dos salões de arte presentes neste território, com enfoque nas Bienais das Amazônia; 2) analisar, a partir dos elementos da expografia e curadoria, a 1ª e a 2ª edição da Bienal das Amazônia; 3) Levantar elementos comunicacionais utilizados na Bienal das Amazônia e refletir seu uso e aplicação, enquanto construtores de identidades amazônicas.

O presente trabalho se trata de um Estudo de Caso; é a partir da análise das duas edições da Bienal das Amazônia, que faço o questionamento: Como as bienais amazônicas contribuem para a formação de uma identidade artística amazônica? Foram utilizados métodos de Análise Teórica-Empírica e Comparativa, em busca de conciliar as bibliografias consultadas. Além disso, uma entrevista com a fundadora da instituição, Lívia Condurú⁸, foi realizada no Centro Cultural Bienal das Amazônia (CCBA), durante a segunda edição da bienal; análise de fontes (site, instagram, catálogos, reportagens e outros); e também foi desenvolvida uma ferramenta de análise expográfica para aplicação in loco.

O estudo de caso reúne o maior número de informações detalhadas, por meio de diferentes técnicas de pesquisa, com o objetivo de apreender a totalidade de uma situação e descrever a complexidade de um caso concreto. Através de um mergulho profundo e exaustivo em um objeto delimitado, o estudo de caso possibilita a penetração na realidade social, não conseguida pela análise estatística. (Goldenberg, 2004, p. 34).

⁸ Produtora cultural e Mestre em Artes (UFPA). Fundadora e presidente da Bienal das Amazônia, dedica sua trajetória ao fortalecimento das identidades culturais e à promoção da arte contemporânea na região amazônica.

A primeira Bienal ocorreu em 2023, na capital paraense, e seguirá com itinerância até fevereiro de 2026, no Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). A mostra também passou por outros municípios brasileiros pertencentes à Amazônia, como Marabá (PA), Canaã dos Carajás (PA), São Luís (MA), Manaus (AM) e Macapá (AP). Para esta análise, me apoiei em ferramentas virtuais e físicas, como o estudo do catálogo da Bienal de 2023, entrevistas e os registros e matérias no site oficial e instagram da CCBA.

A bibliografia que constroi esse trabalho segue duas linhas que se complementam no decorrer da escrita. A primeira delas abarca quatro conceitos principais a partir da Museologia: Comunicação (Juan Díaz Bordenave), Expografia (Marília Xavier Cury e Roberto Conduru), Museografia (André Desvallées e François Mairesse) e Curadoria (Maria Cristina Bruno). A segunda linha, se trata de leituras mais amplas sobre o Ser Amazônico (Fraxe; Witkoski; Miguez, 2009) – identidade, manifestações culturais, território, diversidades (Luiz Carlos Martins de Souza, Fábio Fonseca de Castro e Therezinha de Jesus Fraxe com Antonio Carlos Witkoski e outros).

O trabalho está dividido em quatro capítulos, sendo o primeiro, uma reflexão sobre a identidade amazônica a partir dos seus territórios, com os discursos externos e internos, através de um breve apanhado histórico. Também organizo uma análise sobre o processo de invisibilização e exotização do lugar e das pessoas, a partir da arte e da organização histórica nos espaços artísticos legais das regiões.

No segundo capítulo, disserto sobre a primeira Bienal das Amazônias, ocorrida no ano de 2023, intitulada “Bubuias: Águas com fonte de imaginação e desejos”, organizando uma análise expográfica e curatorial para refletir sobre as questões identitárias a partir do referencial técnico. No terceiro capítulo proponho a mesma análise, porém direcionada para a segunda edição da Bienal, intitulada “Verde-Distância”, que aconteceu no ano de 2025.

O quarto e último capítulo, apresenta o comparativo das duas edições, a partir dos elementos curatoriais e expográficos, e como a identidade amazônica é comunicada através dos salões de arte amazônicos, e até onde se pode falar numa identidade artística amazônica.

2. ARTE, TERRITÓRIO E IDENTIDADE. UMA AMAZÔNIA EM EXPOSIÇÃO.

2.1. ENTRE RIOS, CORPOS E DISCURSOS: O SUJEITO AMAZÔNICO

Falar sobre a identidade amazônica requer, primeiro, refletir sobre o território e o contexto que a compõem. A Amazônia brasileira ocupa cerca de 49,3% do país, sendo o maior bioma do território nacional. Sete estados abrangem a floresta amazônica; Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Rondônia e partes do Mato Grosso, Tocantins e Maranhão. Fora do Brasil, ela se estende por outros oito países da América do Sul; Bolívia, Colômbia, Equador, Guiana, Guiana Francesa, Peru, Suriname e Venezuela. Todos esses territórios fazem parte do que chamamos *pan-amazônia* (Figura 1).

Figura 1: Mapa da região pan-amazônica a partir do catálogo da primeira Bienal das Amazônia.



Fonte: Bienal das Amazônia (2023).

Essa dimensão, que ocupa cerca de 7,8 milhões de quilômetros quadrados, carrega contextos históricos e sociais distintos. E mesmo compartilhando semelhanças nas suas vivências e lutas, ainda há especificidades em cada uma delas. Para isso, é importante iniciar afirmando que não existe uma única “identidade amazônica”, mas sim *identidades amazônicas*. No plural. Aqui sempre trataremos seguindo esse conceito.

Assim, falar dos povos da Amazônia requer um (re)conhecimento da grande diversidade ambiental e social da região, noutras palavras, é preciso tomar como ponto de partida o desenvolvimento histórico da região. Trata-se de recorrer a uma antiga (porém atual) indagação: o que é ser da Amazônia ou, noutras palavras, quais são as consequências do processo de formação da (suposta) identidade dos seus habitantes no contexto amazônico? (Fraxe; Witkoski; Miguez, 2009).

Não se separa o sujeito do território. A formação nos trópicos amazônicos é oriunda dos povos originários, filhos da terra e dos rios, em confluência com os povos de África e europeus — espanhóis, portugueses, holandeses e outros, durante a colonização. Suas paisagens reconhecidas por sua magnitude e exuberância, são partes que não se separam desse sujeito. Outra afirmação importante de mais uma vez ser feita, pois, como sempre nos é pedido em forma de ignorância e preconceito velado, o sujeito amazônico nunca fora um sujeito isolado ou isento de trocas regionais, nacionais e internacionais. Sua identidade nunca foi, e não é, um movimento estático. Está em constante transformação e transmutação.

Esse vasto território, durante os intensos períodos de transformação social, sofreu com as violências coloniais que geraram grupos sociais que precisaram se reinventar, adaptar, camuflar. Cada espaço de terra e rio se formou através desses sujeitos que resistem e possuem suas similaridades, contrastes, atalhos e fissuras. O trauma colonial⁹, além de afetar a autoestima com o sentimento de desvalorização e apagamento, também faz com que diversas pessoas não tenham seu reconhecimento político da sua existência.

(...) A combinação dessas duas palavras, “plantação” e “memórias”, descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como realidade traumática, que tem sido negligenciada. É um choque violento que de repente coloca o sujeito negro em uma cena colonial na qual, como no cenário de uma plantação, ele é aprisionado como a/o “Outra/o” subordinado e exótico. De repente, o passado vem a coincidir com o presente, e o presente é vivenciado como se o sujeito negro estivesse naquele passado agonizante (Kilomba, 2019, p. 29-30).

No contexto amazônico, o processo histórico de apagamento iniciou no sistema de escravidão e servidão, que moldou as relações sociais permanentemente. Diversas tentativas de distanciamento do homem da sua

⁹ Conceito trabalhado por Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952) e Grada Kilomba em *Memórias da Plantação* (2008).

conexão com a terra e de eliminação do modo de vida indígena, existiram mas não obtiveram pleno sucesso. “O ser da Amazônia permanece imbuído da identidade dos nossos mais antigos ancestrais — os ameríndios da várzea e/ou terra firme” (Fraxe; Witkoski; Miguez, 2009, p. 2).

Mas afinal, quem é esse sujeito? Ou melhor, quem são esses sujeitos? Como a dinamicidade da formação e transformação das identidades desse território é refletida atualmente? Os rótulos comumente associados de “primitivos” ou “inferiores”, por vezes cometido internamente, numa função de reprodução da violência colonial, fazem com que o *ser amazônico*, mesmo que em territórios distintos, sofresse do mesmo apagamento social e político que permeia a pan-amazônia.

Entendemos assim que ser da Amazônia não implica apenas uma localização no espaço, uma localização geográfica. Ser da Amazônia implica em um comprometimento político e social, que não se reduz à descrição e análise de modos e práticas culturais tradicionais e específicas da região. Esse comprometimento está para além do local de nascimento ou pertencimento, faz parte de um interesse comum em (re)inventar os percursos de uma história marcada pela desigualdade e inferiorização, imposta por um projeto civilizatório que tem como marca a domesticação das múltiplas alteridades amazônicas (Fraxe; Witkoski; Miguez, 2009).

O professor doutor Luiz Carlos Martins de Souza¹⁰, em seu artigo “Amazônia em Discurso: Apagamentos, Exclusões, Pertencimentos e Resistências” , trabalha analisando as abordagens discursivas sobre a Amazônia e o *Ser Amazônida*, sob a ótica da Análise do Discurso de Michel Pêcheux (Pêcheux, 2009). O estudo busca apontar e refletir sobre como o sujeito amazônico é interpelado por esses discursos, ora sendo silenciado e excluído, ora apontado através de uma visão romântica de exotismo e intocabilidade, e também como esse sujeito resiste e passa por um processo de ressignificação identitária constante.

[...] as identidades não são nunca unificadas; elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização

¹⁰ Professor e pesquisador na Universidade Federal do Amazonas (Faculdade de Letras/UFAM). Atua também como cineasta e analista de discursividades, desenvolvendo trabalhos sobre as interfaces entre ensino e narrativas verbais, audiovisuais, psicanálise e ideologias. Isso inclui pesquisas sobre identidades amazônidas, discursividades subjugadas e processos de subjetivação. (Martins de Souza, 2025b).

radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (Hall, 2000, p. 108).

Os diversos discursos empregados durante a história da Amazônia pós-colonização sempre variam entre esses dois eixos: um de caráter preservacionista e outro de caráter predatório e colonizador (Martins de Souza, 2025). O primeiro habita uma visão romantizada de uma floresta misteriosa e “exótica”, cujas paisagens e elementos da natureza revelam um paraíso ecológico a ser protegido. Esse discurso acaba por invisibilizar o sujeito amazônico enquanto agente histórico e idealiza o território, criando estigmas sobre o ambiente e suas comunidades.

O segundo eixo de discurso enxerga a Amazônia como uma fonte de recursos inesgotável, cuja exploração predatória é justificada em nome de um “progresso” econômico e científico que visa a captação máxima desses recursos minerais, florestais, farmacêuticos e aquáticos. Esse discurso, ancorado nos interesses do agronegócio e outros sistemas de garimpo e extração ilegal, comumente possui uma visão inferiorizada das comunidades amazônicas, as enxergando como “atrasadas”, “não-civilizadas” e merecedoras de seus apagamentos, violências e catástrofes.

A contradição entre o discurso e a prática da preservação e o discurso e a prática da destruição, é a expressão concreta de interesses geopolíticos e econômicos em disputa com os modos de vida locais, articulando sentidos sob condições históricas que remontam à colonização da América e são atualizados em tantas outras práticas sociais e em discursos políticos, midiáticos, pedagógicos, estéticos, acadêmicos e culturais, que nos atravessam. Compreender as discursividades da colonização exige examinar os sentidos que operam nesses campos, em seus aparelhos ideológicos e em outras práticas culturais. (Martins de Souza, 2025a, p. 20)

Muito se fala sobre a Amazônia e pouco nos é permitido falarmos por nós mesmos. Quando isso ocorre, a resistência identitária se manifesta de diversas formas — através do orgulho, humor, negação ou denegação. Quando “o outro” nos coloca como inferior, atrasado e primitivo, não queremos ocupar essa posição que nos foi imposta, “e aí cai nessa captura de uma memória, de um já-lá e se submete ou reproduz o discurso colonizador que vem desse Outro e domina nossos modos de significar” (Martins de Souza, 2025a, p. 19). O autor também fala sobre a

resistência simbólica do sujeito amazônico, e é a partir deste ponto que finalmente falamos sobre *nós*.

Em contraponto ao que é nos colocado, a realização desse desafio às estruturas ocorre com os deslocamentos e as inversões de discurso e de interpretações. A inegável conexão com o território, com a terra e o rio, não nos faz inferiores, ao contrário, demonstra a urgência de nos ouvir e ouvir o que a floresta nos tem a dizer. O reconhecimento dos nossos saberes ancestrais enquanto uma epistemologia tão válida quanto os conhecimentos científicos eurocentrados, afirma que o conhecimento passado de geração em geração não precisa de validação da academia ou qualquer outra instituição. Essas e tantas outras ressignificações produzidas por diversos grupos e comunidades da Amazônia mudam a forma como nos enxergamos e fortalecemos.

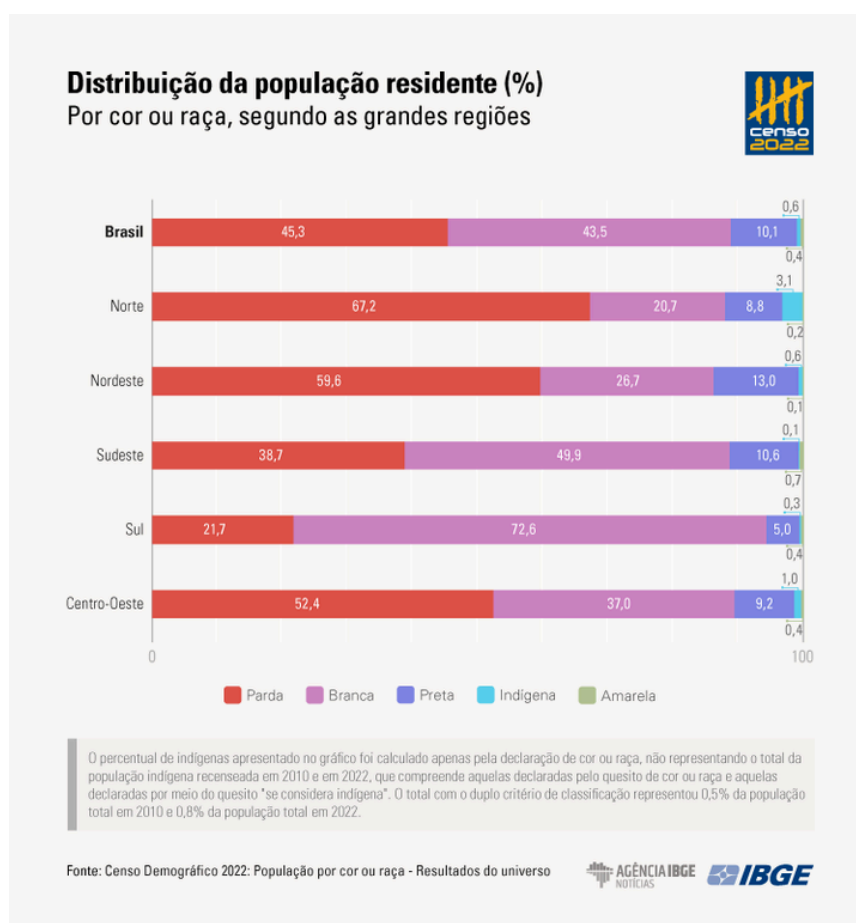
Na luta ideológica, a resistência simbólica trabalha para produzir uma transformação das relações de produção, impondo, no interior do complexo dos aparelhos ideológicos, novas relações de contradição-desigualdade-subordinação (idem). Se há um movimento dos sujeitos em assumir o campo de significação que o Outro estabelece ou em deslocar-se nesse mesmo campo, há a possibilidade de recusar o modo como são circunscritas as regras de significação, fundando outro modo inesperado de resistir a esse acachapante campo (Martins de Souza, 2025a, p. 23).

Adentrando no recorte da Amazônia Brasileira, de acordo com o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), ocorrido em 2022, vários dados são interessantes para um entendimento sobre essas populações e a forma como as mesmas se identificam. No gráfico de distribuição por região a partir da identificação por cor ou raça (Figura 2), nota-se que na região amazônica, 65,2% (17.373.150) das 26.650.798 pessoas residentes se declararam pardas; 22,3% (5.952.829), brancas; 9,9% (2.625.999), pretas; 3,3% (868.419), indígenas e 0,2% (45.801) se declararam amarelas. Também é interessante pontuar que, enquanto a população da Amazônia Legal cresceu 9,3% entre 2010 e 2022, a população indígena na região cresceu 100,7% no período. Já a população preta cresceu 43,3% e a parda, 10,1% (IBGE, 2022).

Esses dados demonstram que a maior parte dos residentes no território da Amazônia se identificam como pardos, o que se deu a partir do intenso processo de miscigenação no norte do país. Isso também denuncia a falta de reconhecimento da população como indígena ou preta, que vem se modificando como consta no

aumento do censo de 2022 — crescimento que pode ser atribuído aos debates raciais e de retomada indígena, que cada vez mais tomam dimensão em diversas bolhas sociais, e que se expande cada vez mais pelos meios físicos e virtuais. Vale ressaltar que isso não implica numa diminuição para os que se identificam como pardos, porém sabe-se que essa denominação muitas vezes é atribuída para aqueles com dificuldade de seu reconhecimento racial.

Figura 2: Infográfico da distribuição da população por cor ou raça.



Fonte: Censo demográfico de 2022 (IBGE, 2022).

Hoje, falamos em identidades amazônicas, pois não há como reduzir a um só modo de ser e habitar a maior floresta tropical do mundo. Partindo da Amazônia brasileira — recorte importante de ser feito considerando, principalmente, o local de onde falo e meu repertório bibliográfico — pensamos nesse mosaico de múltiplos seres e memórias que se conectam e constroem essa Amazônia viva e em constante transformação; pardos, pretos, brancos, indígenas, afro-indígenas, caribenhos, andinos, nipo-amazônicos, quilombolas, caboclos-ribeirinhos,

seringueiros, encantados, e tantos outros mais que compõem esse rico território, como os próprios animais, os rios e a floresta em si.

“[...] a Amazônia não é uma entidade única e homogênea e, sim, um mosaico de culturas, povos, tradições e identidades, cada qual com suas particularidades e nuances. A diversidade é, portanto, a própria essência da região” (Condurú, 2025, p. 11).

Falar das Amazônias, portanto, é reconhecer que sua força está na diversidade e nessa pluralidade de manifestação de identidades. Pensar esse território é pensar a partir desses movimentos de rio, floresta e corpo, todos com suas histórias e fluxos que resistem e se reinventam, que se entrelaçam e compõem o imaginário dessas amazônias contemporâneas.

2.2. MUSEUS, RIOS E NARRATIVAS: ARTE E MUSEUS NA CONSTRUÇÃO DAS AMAZÔNIAS

A história das exposições que moldaram o modo de ver a Amazônia não pode ser compreendida apenas a partir da região, ela se inscreve em um fluxo maior de transformações globais no campo da arte. Os salões europeus dos séculos XVIII e XIX foram marcados pelo crescimento industrial e expansão imperialista europeia. Nesse período, foi estabelecido um regime de visualidade baseado em hierarquias que seguiam as normas e critérios das instituições, onde as exposições se tornaram instrumentos de pedagogia da burguesia, que moldava percepções e legitimava estilos. Como ápice da expansão industrial, as Exposições Universais (Barbuy, 1996) chega com grandes pavilhões organizados sob uma ótica de classificação baseada no “progresso”, com conceitos evolucionistas e que conferia ao público uma sensação de domínio sobre um mundo mapeado e hierarquizado.

As exposições universais procuravam ordenar o mundo segundo uma lógica própria, criando uma visão hierarquizada da natureza, das sociedades e das culturas, convertidas em objetos expostos para fins de instrução. Eram eventos que materializavam a pedagogia da modernidade, apresentando ao público, de forma sistematizada, os produtos do progresso industrial, científico e artístico. Instituições, governos e elites conduziam essa organização, selecionando o que deveria ser visto e criando, assim, uma narrativa que legitimava seus próprios critérios de valor. (Barbuy, 1996, p. 213).

Ao longo do século XIX o Brasil também incorpora esses moldes, onde exposições públicas de arte ocorreram a partir de 1840, inicialmente com as Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes (Fletcher, 2019). Em 1889, o Brasil participa de uma exposição universal, em Paris, com a Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, sob direção de Felix Émile Taunay, filho de Auguste Taunay, que integrou a Missão Artística de Jacques Lebreton, com intuito de alinhar artisticamente o Rio de Janeiro como uma capital do império de Portugal (Barbuy, 1996, p. 220).

Esses salões artísticos, geralmente apresentados em equipamentos culturais para familiarizar seus visitantes com os critérios acadêmicos, os assuntos em voga e os estilos desenvolvidos por seus participantes, igualmente estabeleceram diferentes modos de parceria entre as suas edições e as críticas de arte de então, e implementaram, até certo ponto com êxito, influência na carreira de artistas, na visibilidade de obras de arte e nos discursos históricos que estavam coniventes com interesses, na maioria das vezes, hegemônicos (Alvim; Branco; Rocha, 2007; Julião, 2006) – isso, pelo menos, antes dos debates em torno das consequências ligadas ao “Salão dos Recusados” (Salon des Refusés), na Paris de 1863. (Fletcher, 2019, p. 135).

Nesse contexto, Barbuy (1996) comenta que a composição da representação brasileira foi organizada por um comitê que unia interesses empresariais, técnicos e políticos, com esforço voltado à posicionar o país como moderno: “Aos ‘países do futuro’, ao Novo Mundo tropical, caberia a função de abastecer a indústria do globo com matérias-primas” (Barbuy, 1996, p. 220). Desta forma, os objetos expostos em diversificados em produtos naturais (matérias-primas), manufaturados, objetos científicos/etnográficos e peças artísticas. A produção científica do Brasil apareceu nas mãos de Ladislau Netto, na época diretor do Museu Nacional, com a organização de uma mostra sobre os “índios” da Amazônia, na Exposição Retrospectiva da Habitação Humana, eixo que integrava a Exposição de 1889 (BARBUY, 1996). A região aparece, novamente, como acervo, não como criadora.

Foi dentro da última construção — a Casa Inca (Fig. 35) — que Ladislau Netto montou, com uma série de objetos, um “museu retrospectivo” de culturas indígenas da Amazônia, especialmente de botocudos e jívaros: vasos, urnas, clavas, machados, arcos, lanças, objetos rituais, uma cabeça humana desossada e reduzida, além de pinturas a óleo que haviam sido feitas no Museu Nacional, retratando índios que para lá haviam sido trazidos por ocasião de uma

exposição, em 1882, e de uma tela do amazonense Arthur Luciani, A conversão dos índios iauaperis, que consta como elemento integrante da seção de belas-artes mas foi exposta na Casa Inca, mais como registro documental sobre as culturas indígenas em questão (Barbuy, 1996, p. 228-229)

No decorrer do século XX, os grandes centros de São Paulo e Rio de Janeiro passavam pelo processo de modernização com influências internacionais, a emergência das expografias e a própria profissionalização museológica. Paralelamente a Amazônia desenvolvia seus processos de exibição enraizados nas dinâmicas sociais da Belle Époque amazônica. Belém e Manaus foram as mais impulsionadas neste período pela economia da borracha, sofrendo transformações urbanas que modificaram os usos e a percepção de espaço (Alves, 2013). A partir disso, a arte se insere na região mesmo ainda sem espaços institucionais consolidados, “As exposições individuais e coletivas foram se organizando em vitrines e no interior de lojas [...], era forma de não deixar de exibir, divulgar e comercializar as obras” (Alves, 2013, p. 6). Até meados do século XX Belém não tinha galerias formais, portanto, esses ambientes formavam um circuito expositivo próprio numa região que, no próximo século, seria a mesma localidade da Bienal das Amazônias.

E é justamente no referido bairro da Campina que se concentravam as lojas que serviram também de local para exposições. Dentre as suas ruas, destacamos a Conselheiro João Alfredo por concentrar maior número de estabelecimentos comerciais que se propuseram a ser lugares de exibição e negociação de quadros (Alves, 2023, p. 3).

No final do século XX, o cenário das megaexposições surgia e os modelos contemporâneos passavam por uma complexificação, além do aumento quantitativo ao redor do mundo (Souza, 2012). Esse aumento representa um maior alcance público, o que aumenta a democratização do acesso, e ao mesmo tempo também reforça lógicas espetacularizantes, demandas de mercado e desigualdades estruturais, principalmente em regiões fora do eixo.

As exposições blockbuster são eventos culturais de grande escala que dependem de patrocínio corporativo, públicos massivos e formas espetaculares de apresentação. Elas transformam as exposições em poderosos instrumentos de relações públicas, estratégias de turismo e competição simbólica dentro do circuito internacional da arte. (Greenberg, 1996, p. 280)

A partir desses processos, compreende-se que durante os séculos XIX e início do XX, a Amazônia constantemente foi enquadrada por olhos externos, mesmo quando representadas pelas suas respectivas nações, como no caso do Brasil. Esses olhares científicos, etnográficos, viajantes, industriais, e tantos outros, estigmatizam o território amazônico como produto, como objeto de estudo, e nunca como sujeito criador, mesmo que a realidade local fosse outra. Os acervos e coleções que se formaram a partir de missões científicas, relatos dos naturalistas em expedições, e o incentivo de museus europeus e brasileiros que possuíam essas coleções, reforçaram uma visão que vinculava a região ao passado, à natureza e à diferença cultural, enquanto os centros hegemônicos eram associados à modernidade, à técnica e à arte (Barbuy, 1996).

Com o reconhecimento das exposições enquanto discursos (Conduru, 2006), entende-se que essa repetição histórica formulou um regime imagético até meados do século XX que não dava conta da multiplicidade do território amazônico. Cinara Barbosa em *A Era da Curadoria* (2013) relembra que uma exposição produz sentidos e institui modos de ver, ou seja, a organização das obras seguem uma narrativa específica, direcionando o olhar do público. É justamente contra esse enquadramento que emergem, no século XXI, novas iniciativas curatoriais e artísticas que reivindicam falas situadas e perspectivas amazônicas. Para Sandra Benites, atual diretora de artes visuais da Funarte e integrante da concepção curatorial da Bienal das Amazônias de 2023, os assédios à Amazônia repetem as violências dirigidas aos corpos das mulheres, produzindo fetiches e apagamentos: “É como se a Amazônia fosse uma terra de mil maravilhas para quem acorda para extrair açaí e vender nas feiras, sem jamais ser reconhecido pelo trabalho que realiza” (Benites, 2025, p. 50). Essas novas direções curatoriais, em vez de reforçar categorias coloniais, reivindicam pertencimento e multiplicidade.

Do ponto de vista curatorial, essas práticas rompem com a expectativa de um “fazer amazônico” homogêneo. Como afirma Vânia Leal (2025, p. 33), padronizar a arte da região “funciona como gatilho de um pensamento colonial”, pois silencia as diferenças culturais e cosmológicas da Pan-Amazônia. Assim, a curadoria amazônica desloca o eixo da representação para o da enunciação.

Visibilizar o potencial político, social, intelectual e cultural da produção artística das Amazônias é premissa necessária na agenda. Padronizar a arte produzida nas Amazônias é percorrer o caminho inverso da relação com a natureza. Os artistas, os povos amazônicos e os espíritos florestânicos são guardiões deste território e não se importam com modelos e relações, mas se colocam como interlocutores em quaisquer debates sobre o futuro da região e do mundo. Afinal, a arte nos ensina a ver e fortalece a existência (Leal, 2025, p. 33).

Adentrando nos espaços museais, além dos circuitos informais que marcaram a Belle Époque, a criação de espaços formais de arte na região amazônica ao longo do século XIX e início do XX marcou uma rede consistente responsável por tensionar e, ao mesmo tempo, reproduzir as estruturas históricas que enquadraram a Amazônia como margem do sistema artístico nacional. No Brasil, destacaram-se **Museu Amazônico**, vinculado à UFAM (Universidade Federal do Amazonas), que desde a década de 1980 articula exposições entre arte, antropologia e história regional e o **Centro Cultural Palacete Provincial**, cuja Galeria do Largo se consolidou nos anos 2000 como uma importante plataforma para a arte contemporânea na cidade de Manaus (Museu Amazônico, 2010; Palacete Provincial, 2015).

O **Museu da Amazônia (MUSA)**, inaugurado em 2009, se configura como um caso singular de museu ambiental, que visa relações expográficas entre arte, ciência e floresta (MUSA, 2014). Em Belém do Pará, a **Casa das Onze Janelas**, aberta em 2002, tornou-se referência para a circulação de arte contemporânea, integrando artistas paraenses e de outras regiões da Pan-Amazônia (SECULT-PA, 2005). Exposições formais como o **Salão Nacional de Arte (SNA)**, teve edições em Belém, Santarém (Pará), Manaus, entre as décadas de 1970 e 1990, tiveram um papel importante na articulação de redes artísticas da região, embora pouco estudadas (SNA, 1992). As exposições do **Arte Pará**, na cidade de Belém, desde 1996 também atua como importante veículo de arte contemporânea da região amazônica.

No âmbito da Amazônia internacional, o circuito de arte foi moldado de forma igualmente significativa, com iniciativas e conexões que derrubam simbolicamente a visão estigmatizada e negligenciada da região pelos circuitos dos eixos “centrais”. No Equador, o **Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC)**, em Guayaquil, inaugurado em 2004, constituiu um pólo fundamental para a articulação

entre arte contemporânea (MAAC, 2017). No Peru, o **Museo de Arte de Lima (MALI)**, incorporou narrativas amazônicas e andinas, com um viés crítico às hierarquias coloniais (MALI, 2016). Na Colômbia, o **Museo Nacional** e o **Banco de la República**, na cidade de Bogotá, têm promovido exposições dedicadas a povos amazônicos, arte indígena contemporânea e debates sobre território e descolonização (Banco de La República, 2018).

Em paralelo ao museus, eventos internacionais desempenham papel estruturante, como a **Bienal de Cuenca**, no Equador, existente desde 1987, e a **Bienal de Arte Amazónico**, em Iquitos (Peru), ativa desde 2012. A existência desses espaços e eventos formam um ecossistema expositivo que demonstra uma região que nunca esteve isolada ou estagnada, pelo contrário, materializam uma rede que mesmo atravessada por desigualdades estruturais, construíram plataformas próprias de legitimação e circulação.

Mesmo com uma considerável produção artística, a articulação entre os territórios pan-amazônicos ainda é atravessada por desigualdades e dificuldades nos trânsitos fronteiriços. No caso do Pará, por exemplo, ocorrem dificuldades no acesso intermunicipal às exposições, e isso não se dá por uma “falta de interesse”, mas sim questões de distância geográfica, custo de deslocamento e da ausência histórica de espaços disponíveis e acessíveis. Ao conversar com Lívia Condurú sobre o projeto de itinerância da Bienal das Amazônias e os grandes fluxos de visitação nas cidades, a fundadora comenta que a presença da arte no território tem uma dimensão política fundamental.

E aí, falando de mim, muito particularmente, eu imagino a arte como um meio de formação política, de instrumentalização de um território. A partir do momento em que eu me reconheço, eu me fortaleço. Se eu sou desmotivada sendo quem eu sou, eu tendo a correr para um outro lugar e fortalecer outras narrativas, e não a narrativa da qual eu pertenço, de alguma forma¹¹ (Lívia Condurú, 2025).

Com esse panorama, foi possível observar que o percurso da arte e das exposições nas Amazônias possui desafios estruturais com raízes sensíveis, e com dimensões simbólicas que definiram quem poderia mostrar e quem poderia ser visto. É a partir dessas marcas que as práticas curatoriais e artísticas amazônicas do

¹¹ Entrevista concedida para a autora em 01 de Setembro de 2025, na cidade de Belém do Pará (Apêndice 1).

século XXI reivindicam não apenas novos espaços, mas novas condições de olhar e ser olhado. Assim, o território opera sendo o seu próprio agente, um produtor de subjetividades, memórias e políticas, com voz ativa e tensionando o espaço da arte, através de uma articulação desses deslocamentos simbólicos e materiais, entre o histórico e o sensível.

Do lado de cá, a arte flui em nosso corpo de forma diferente. Estamos à beira de muitas coisas: do rio, do mar, à beira de um sistema de arte que ainda nos encaixota e exclui, que não compreende a gravidade de tentar nos rotular e desconhece que os territórios afetam os corpos que aqui se movimentam, [...] Nossa terra tece a vivência em territórios úmidos, sagrados, e de disputas que fundamentam e impulsionam em um movimento-rio, terra-mato e nas marcas das transmutações que acontecem em nosso corpo-natureza. Resistimos e existimos além de (Oliveira, 2025, p. 46-47).

Nesse sentido, fica evidente que a produção artística amazônica opera numa ótica de percepção que vai além das narrativas hegemônicas e que, portanto, pode se materializar como potência em iniciativas contemporâneas que entendem a arte, e o espaço artístico, como uma instrumentalização do território, através de encontros, escutas e articulações, com no contexto da Bienal das Amazônias. É importante ressaltar que a emergência de projetos e instituições com esse viés é um produto resultante de muitos anos de resistência de um território que ainda insiste em ser visto como uma grande reserva ambiental do mundo, mas que pouco é ouvido por aqueles que mantêm a Amazônia de pé.

3. O RIO É O COMEÇO: BUBUIA NA PRIMEIRA BIENAL DAS AMAZÔNIAS

A primeira edição da Bienal das Amazônias foi inaugurada em agosto de 2023, na capital paraense, sob o título *Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. Com duração de três meses, a exposição funcionou nos horários de terça a quinta, das 10 às 17 horas; sexta e sábado das 11 às 20 horas; e domingos e feriados das 10 às 14 horas. Localizada no centro histórico da cidade, numa grande e intensa área comercial, o edifício que abrigou a bienal leva o nome da própria instituição: *Centro Cultural Bienal das Amazônias (CCBA)*, um antigo prédio que por anos foi ocupado com uma das maiores lojas de departamento de Belém do Pará.

Com mais de oito mil metros quadrados, o CCBA, que fica numa esquina, é facilmente localizável e possui uma identidade visual própria (Figura 3). Não

aparenta ser pública à primeira vista, entretanto, na porta de entrada tem escrito “Entrada Gratuita” num tamanho de destaque para que os pedestres que circulam pela região possam se sentir convidados a entrar. Na primeira edição, o espaço não apresentou uma recepção como de costume. O visitante encontrava um amplo espaço, com um redário¹², o painel da Bienal com o título e nome dos artistas, e poucas obras à primeira vista. O prédio também possui uma boa estrutura para a recepção dos públicos, com banheiros, bebedouros, guarda-volume, loja, biblioteca e café, distribuídos pelos quatro andares do CCBA.

Figura 3: Fotografia mostrando a fachada do prédio do Centro Cultural Bienal das Amazônias, localizado em Belém do Pará.



Fonte: Bienal das Amazônias (2023).

A exposição esteve em Belém de agosto a novembro de 2023, porém, em seu projeto de itinerância por outros territórios amazônicos a mostra passou por Marabá e Canaã dos Carajás, municípios também paraenses, São Luís (Maranhão), Manaus (Amazonas), Macapá (Amapá), Boa Vista (Roraima), Medellín e Bogotá (Colômbia). A itinerância tem duração confirmada de 1 ano e 9 meses, tendo iniciado em Marabá no dia 22 de Junho de 2024, com previsão de exibição em Medellín até 27 de fevereiro de 2026. Após estes, a exposição estará em Bogotá, ainda sem informações disponíveis sobre data. Esse projeto visa levar recortes da bienal para outros territórios que também fazem parte da Amazônia, além de contar

¹² O redário foi um espaço idealizado pela arquiteta Juliana Godoy para a primeira edição da Bienal das Amazônias, que consistia em várias redes espalhadas no primeiro piso para que os visitantes pudessem ter um local de descanso.

com um programa educativo formativo para mediação dos espaços expositivos, com mesas-redondas, oficinas e espaços de troca com os artistas locais de cada cidade da itinerância.

No CCBA, durante toda a bienal, uma programação diversa compunha o calendário da instituição, com performances, roda de conversas com as curadoras e artistas, lançamento de podcast, eventos de pré-inauguração, inauguração de obras-públicas, e outros. Isso fez com que tivesse um bom alcance já em sua primeira edição, num projeto inédito da região para o cenário das artes, que contou com uma quantidade ambiciosa de artistas: “[...] era importante que essa primeira edição já viesse com esse viés. Então, a gente teve 123 artistas coletivos, etc., de todos os territórios pan-amazônicos”¹³ (Lívia Condurú, 2025).

Para adentrar no desenvolvimento conceitual e construção do tema da bienal de 2023, é importante iniciar falando do seu corpo curatorial, o *Sapukai*. Derivada da língua Tupi, “Sapukai” pode ser traduzida para o português, como: canto, clamor, grito. Esse foi o conceito que Sandra Benites¹⁴, mulher Guarani Nhandeva e atual diretora de artes visuais da Fundação Nacional de Artes (Funarte), trouxe no início da concepção curatorial da bienal. Ao lado de Vânia Leal, Keyna Eleison e Flavya Mutran¹⁵, Sandra apresenta essa voz como uma força coletiva para a escuta compartilhada entre as curadoras, e principalmente sobre a escuta dos artistas presentes na exposição.

Ressalto que tivemos o cuidado de respeitar o passo de cada curadora. Embora cada passo seja único, foi interessante a contribuição de cada uma, por meio de um olhar especial. Daí nasceu a ideia de compartilhar o meu ponto de vista enquanto mulher Guarani Nhandewa (Guarani Sapukai, na língua Guarani). Éramos quatro mulheres - e nossos corpos estavam ali não apenas como curadoras, mas também como corpos sujeitos a questionamentos constantes, independentemente de serem racializados ou não. (Benites, 2025, p. 50).

¹³ Entrevista concedida para a autora em 01 de Setembro de 2025, na cidade de Belém do Pará (Apêndice 1).

¹⁴ Sandra Benites (1975) é ativista, antropóloga, pesquisadora, curadora artística e educadora indígena do povo Guarani Nhandewa. Da Terra Indígena Porto Lindo, localizada no município de Japorã, no Mato Grosso, Sandra dedica sua vida ao ativismo sobre questões do povo Guarani e outros povos indígenas, e ao avanço da educação indígena nas aldeias. Além disso, fala sobre a vivência, principalmente de mulheres Guarani (Cartas Indígenas ao Brasil, 2021).

¹⁵ Flavya Mutran (1968) é Artista visual e professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nascida em Marabá, no estado do Pará, a artista possui uma intensa produção na fotografia, participando de exposições coletivas, salões de arte, concursos nacionais e internacionais de fotografia no Brasil e no exterior (Mutran, 2008).

Esse processo teve início em 2021, ainda num contexto pandêmico, onde os encontros e trocas aconteciam pelos meios virtuais. No decorrer do tempo, em 2022, Flavya precisou se despedir da equipe e, posteriormente, em março de 2023, Sandra também se afastou, ambas por questões de agenda e outras demandas externas. Keyna e Vânia ressaltam que “suas experiências, presenças, ideias e trocas permaneceram no afeto e na influência” (Leal e Eleison, 2025a, p. 18). Com o tempo, Ana Clara Simões Lopes e Débora Oliveira se juntaram à assistência de curadoria, formando assim uma corpo curatorial feminino que, a partir das suas múltiplas individualidades, construíram coletivamente a primeira Bienal das Amazônias.

A Sapukai investiga novas formas e métodos para pensar a curadoria como ação coletiva e coletivizante, colocando-se também como possível referência para trabalhar por adição e não por extração, como composto dissonante, ampliado e abraçado simultaneamente (Benites, 2025, p. 51).

Seguimos, nesta exposição, em defesa da plenitude do desejo — e no direito de mantê-lo vivo. Trabalhamos juntas para nos afirmamos enquanto unidade e, ao mesmo tempo, como partes de um todo. Uma coletividade, por vezes excluída, medida, enquadrada e por isso mesmo, imparável: rompendo antigos acordos e reafirmando, em constante alegria, a potência do existir em coletivo (Leal e Eleison, 2025a, p. 18).

Acerca do conceito da Bienal, podemos refletir sobre o título, que diz muito não somente do tema da exposição, mas dialoga diretamente com quem vive nesse território. *Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*, que é pertinente às vidas amazônicas. Além da identificação a partir da linguagem – Bubuia ¹⁶—, a ação concreta de boiar, flutuar, deixar a água passar, é algo presente para os mais diversos modos de se viver na amazônia, seja para caboclos-ribeirinhos, moradores das cidades do interior ou até mesmo para os moradores da capital, pois a água é um elemento que se faz muito presente de diversas formas para nós.

O tema da primeira edição parte inicialmente do conceito elaborado pelo escritor, poeta e professor abaetetubense, João de Jesus Paes Loureiro, o *Dibubuismo* (Loureiro, 2008, p. 130). Esse conceito significa além do boiar e flutuar

¹⁶ Segundo o Dicionário Oxford de linguagem, quer dizer o ato ou efeito de bubuiar ('boiar'), com origem no tupi mbe'mbuya “que é leve”, conseqüentemente, “o que boia ou flutua”.

sobre as águas, mas “uma conjunção de movimento e inércia em favor do prazer da reflexão e da integração com o meio ambiente, e diz muito sobre a resistência de quem habita a região” (Leal e Eleison, 2025c, p. 27). Dentro da temática trabalhada na bienal, isso também é sobre a herança de saberes passados através da oralidade pelos caboclos-ribeirinhos, sendo um convite a olharmos para nós mesmos, mergulhando no conhecido e nos desconhecidos.

Bienal como convite a mirada para este território a partir da superposição dessas duas realidades, à semelhança do que acontece durante a mirada de um rio em fluxo: ora o olhar se fixa no leito e suas pedras, ora na água e movimento, ora simultaneamente nas duas (Leal e Eleison, 2025c, p. 28).

A escolha da *água* como elemento principal em uma bienal com significativa dimensão territorial, comunica sobre o lugar e o significado que a natureza ocupa na vida dos seres que habitam nela. A água dos rios, dos igarapés, da floresta, do ar e do nosso corpo, que está em tudo que nos cerca e somos, mesmo que haja variações (Figura 4). É importante pensar que nesse rio-mar¹⁷ de tempos, ambiências, pessoas, animais, encantados, a Amazônia se faz um lugar de muitos, de tantos, e não se pode limitar os seus sujeitos, mas é interessante perceber que, no fim, a terra que pisamos, influencia diretamente em como somos e desenvolvemos nossas relações com a natureza do nosso entorno.

Nossos corpos inundados, a nossa "bréia" — o suor resultado de estar dentro deste grande corpo/cidade/mato/água, esse líquido que flui de nossos poros desde o nascimento — é a mais genuína prova de como estamos e somos parte desse grande território úmido e abundante. São essas águas que transpõem barreiras físicas, psicológicas e emocionais, que desviam e nos aportam em um pensar/viver-rio (Oliveira, 2025, p. 47).

¹⁷ Rio-mar, expressão regional designada aos rios de grande dimensão, chegando por vezes a não avistar o seu fim, como mirar o oceano

Figura 4: *Igarapé*, 2019. Miguel Penha. 200x600 cm, acrílica sobre tela.



Fonte: Artshock (2023).

A divisão e elaboração do fio condutor do trabalho da curadoria, contou com seis eixos, que conduziram os desdobramentos conceituais que reverberam pelas quase 300 obras dos 123 artistas e coletivos da Pan-Amazônia. Essas linhas, segundo Sapukai, não teve a intenção de limitar ou enquadrar os trabalhos e as pessoas que o fizeram, mas emergiram como fluxos, como braços de rios, compondo esse corpo maior, o corpo da Amazônia — que se projeta em diversas linguagens artísticas através dos trabalhos selecionados nesta bienal.

O primeiro eixo, *Fontes Vitais Cambiantes*, se derrama sobre os rios, as nascentes e os seus diversos fluxos (Figuras 5 e 6). A pesquisa partiu do rio Amazonas em busca das suas nascentes, onde se chegou à região de Apurímac¹⁸, território andino no Peru. A partir da indagação “O que pode uma nascente?”, o eixo se interessa pelos movimentos, o jorro da água embrionária, o fluxo incessante e incansável dos rios. “Na cosmovisão andina, este rio que nasce em meio às montanhas, percorre seu caminho até à Planície Amazônica e, então, retorna aos Andes por debaixo da terra” (Leal e Eleison, 2025b, p. 22).

¹⁸ Em quechua, “apu” se refere ao “deuses”, “sábios” e “montanha sagrada”. Por sua vez, “Apurímac” designa “o deus falador”, também entendida como uma espécie de oráculo — uma entidade observada e ouvida pelos povos andinos da região (Leal e Eleison, 2025b, p. 22).

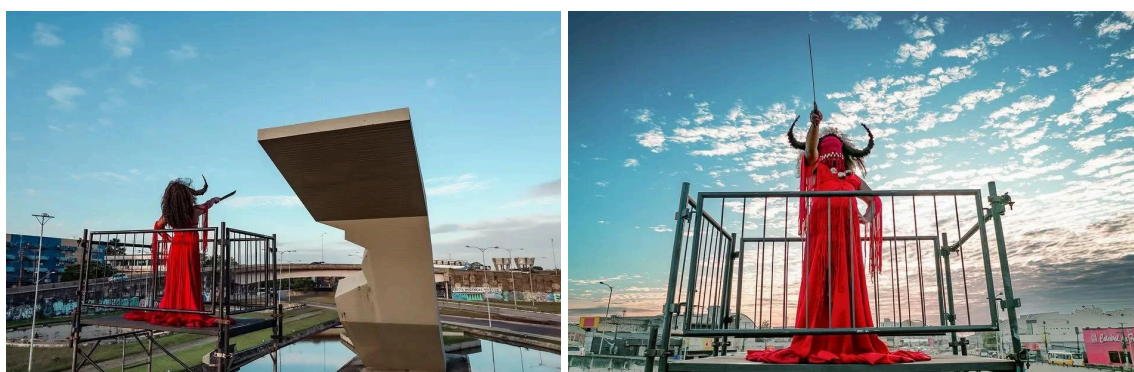
Figura 5 e 6: Registro das fotografias de Elaine Arruda e Mestre João Aires, sob título “Retorno ao rio-casa” (2019) na Bienal das Amazônias 2023.



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

O segundo eixo, denominado *Cisão como Contrato*, reflete sobre a tomada individual de consciência dos pactos e suas estruturas — sociais, econômicas, raciais, etc. Eixo que se move entre limite, ruptura, cortes, interrupção e “[...] busca estabelecer novas narrativas e estruturas, ao mesmo tempo em que reconecta antigas histórias esquecidas, pessoas e conhecimentos (Bienal das Amazônias, 2025, p. 23) (Figura 7). O eixo *Poder de Compartilhar*, pensa sobre as políticas de compartilhamento e práticas artísticas a partir da noção de troca — expressão aqui no sentido de abundância, e coletiva. Articulando conhecimento, pedagogia e escutas.

Figura 7: Fotoperformance “Oyá – Imagens da Revolta (O cabano paraense)” da artista Rafa Bqueer na Bienal das Amazônias de 2023



Fonte: Bqueer (2023).

Em *Clima(x) T(r)emor*, a curadoria se desdobra em cima da impossibilidade da totalidade, do não pretender dar conta de “um todo”. Entendendo os territórios amazônicos como complexos, dinâmicos e em constante transformação. Investiga-se as variantes intelectuais afro-indígenas, caiçaras, ribeirinhas, assentadas, indígenas, quilombolas, de escutas e silêncios, literaturas e epistemes Bienal das Amazônias (2025a) (Figura 8). Esse eixo assume o próprio nome da

instituição, com os múltiplos aspectos das Amazônias, “chave fundamental para a possibilidade da humanidade no mundo contemporâneo” (p. 24).

Figura 8: “El baño”, 2023. Acrílica sobre tela, 260 x 225 cm. Christian Bendayán (Perú) na Bienal das Amazônias de 2023.



Fonte: Bienal das Amazônias (2023).

O eixo *Vidas Linguagens* é o reconhecimento das distintas verdades, vidas e linguagens pelas diferentes cosmovisões que habitam os rios e florestas da amazônia. A pluralidade das potências de ensinamento vivo e em constante transformação, os modos de ser e se relacionar com o mundo (Figura 9). Um eixo que percorre distintas narrativas, lançando suas diferenças ao centro da discussão — cada cosmovisão é uma linguagem produzida por uma epistemologia particular.

Figura 9: “Laguna”, 2022. Acrílica sobre papel, 70 x 100 cm. Aycoobo, na Bienal das Amazônias de 2023.

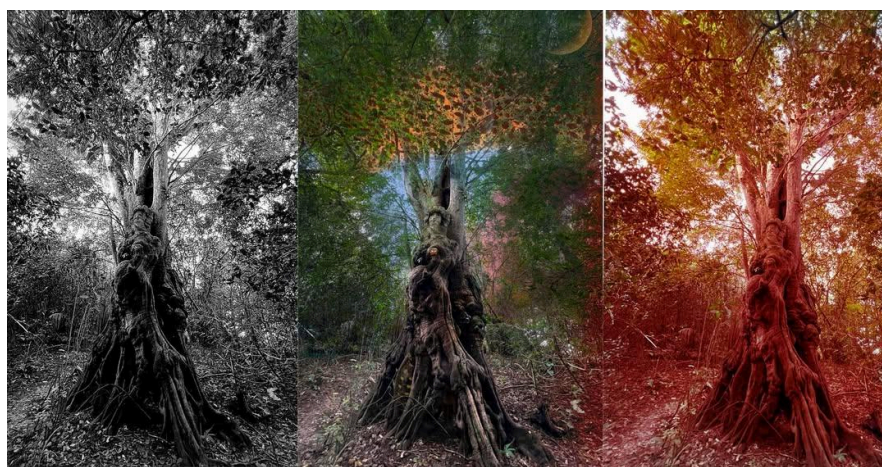


Fonte: Bienal das Amazônias (2023).

O último eixo, *Encontros de Desejos*, trabalha com a legitimação das sensações, a partir dos desejos como finalidade, e não como objeto. Vânia e Keyna defendem que o desejo, enquanto força, atravessa e sustenta encontros. Devem ser partilhados, explicitados e disponíveis para a troca, pois, trabalhar a sua afirmação, é reconhecê-lo como conhecimento (Figura 10).

Como desenvolver uma discussão onde todas as partes estão certas, apesar do desacordo? Como perceber o desacordo sem desassossegar? Este é um convite à legitimação das sensações não compreendidas em troca de aprendizagem de respeito mútuo. E uma força de autorrespeito na defesa incontornável da integralidade individual na dinâmica coletiva. Desejos como finalidade e não como *commodity* (Leal e Eleison, 2025b, p. 25).

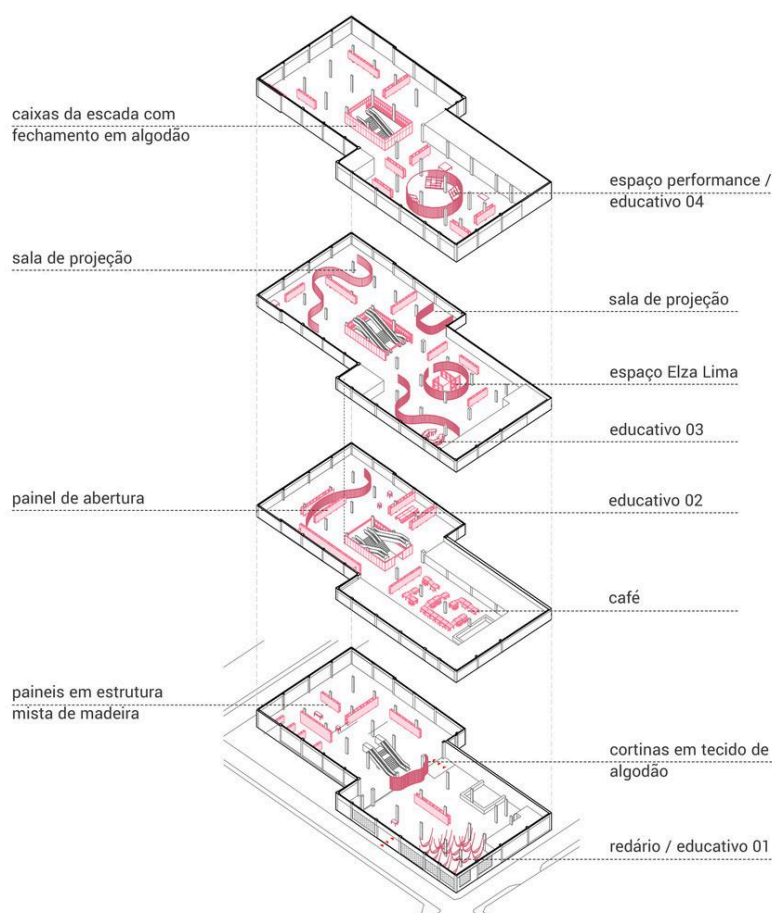
Figura 10: “Árvore Bubuia”, 2023, Foto-instalação, 280 x 600 cm. Walda Marques na Bienal das Amazônias de 2023.



Fonte: Marques (2023).

Os fios condutores da bienal, trabalhados a partir de eixos pelas curadoras, fluíam pelos quatro andares do CCBA (Figura 11). Nesses espaços, também se destacou a presença de áreas educativas em todos os pavimentos, que variavam nos seus formatos, adequando-se às propostas de atividades do setor educativo — seja para performances, rodas de conversas, atividades práticas ou, apenas para descanso dos públicos.

Figura 11: Planta expográfica da 1ª Bienal das Amazônias a partir da Arquiteta Juliana Godoy



Fonte: Godoy (2023).

Ao analisar a ocupação do espaço e a organização dos elementos expográficos, é interessante perceber como o trabalho da arquiteta Juliana Godoy¹⁹, que assinou a expografia da primeira edição da bienal. Além dos espaços

¹⁹ Juliana Godoy é uma arquiteta, diretora de arte e cenógrafa. Natural de São Paulo, tem desenvolvido projetos de diferentes linguagens em diversas instituições pelo Brasil, além de ter trabalhos executados em Portugal, Holanda, Inglaterra, Itália e Estados Unidos. Também assina a expografia da 14ª Bienal do Mercosul (Godoy, 2023).

educativos que não se delimitaram a um pavimento, a exposição tinha momentos variáveis além das obras, com iluminação, cor e materialidades que mudavam nos painéis, cortinas e praticáveis (Figura 12). Isso, de certa forma, também dialogou com o conceito curatorial e elemento principal desta bienal, que convidava o público a explorar os vários caminhos desses rios.

Figura 12: Fotografia do terceiro piso da Bienal das Amazônias de 2023



Fonte: Bienal das Amazônias (2025b).

O seu circuito é aberto para os visitantes escolherem seus percursos, porém, por estar dividido em andares, o trajeto comum acaba por ser, de baixo para cima. A abertura do trajeto acontece em cada um deles, pois não há só uma possibilidade de caminho nos salões expositivos, considerando que a escada de acesso principal fica localizada na área central do edifício. Nesse sentido, os visitantes que utilizam o elevador, possuem um circuito mais direcionado, já que o mesmo fica na extremidade do prédio.

A imposição ou não de um esquema de circulação obrigatório dependerá da tipologia da exposição. Em alguns casos é desejável uma circulação livre, sem controle do fluxo de visitantes e, em outros, o planejador da exposição pode estabelecer percursos de visita, que direcionam o movimento das pessoas de modo que elas possam apreciar todos os módulos da exposição na sequência prevista (Alambert e Monteiro, 1990, p. 63)

A distribuição do conceito no espaço intencionava fluidez, como se os seis eixos se cruzassem em diversos momentos. No que tange aos trabalhos, é interessante refletir que o sujeito-artista, assim como o seu território, é marcado por mais de um modo de ser-viver, e isso se reflete em sua poética e na sua arte. Na bienal, ainda que a fluidez dos conceitos fosse evidente, em alguns momentos era

perceptível que a curadoria destacou um aspecto ou outro, como é de se esperar. No primeiro andar do CCBA, por exemplo, era possível analisar que haviam diversas obras que conversaram mais diretamente com o eixo *Cisão como Contrato*, com obras e artistas que partiam do lugar de denúncias e rupturas, com temas de violências coloniais, crise climática, pactos sociais e outros. (Figura 13).

Figura 13: *Sinergia Provisória*, 2023. Instalação (ganchos de ferro), dimensões variáveis. Marcone Moreira na Bienal das Amazônias de 2023.



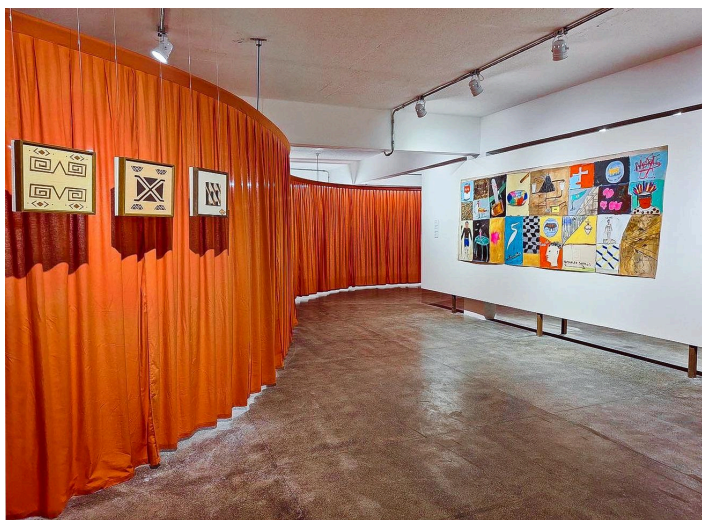
Fonte: Rocha (2023).

Cruzando a seleção dos trabalhos com a expografia criada para esta edição, o projeto expográfico reflete a partir da curadoria e também da própria localização do edifício: o centro comercial de Belém, um fluxo intenso de cores, texturas, cheiros, sons, sempre em movimento. A tradução curatorial para a materialidade “tem como ponto de partida um espaço que seja fluido, como um rio e seu contorno, que não seja hermético, mas que convide o público a participar ativamente de sua pulsação” (Godoy, 2025, p. 65).

O tecido foi um grande protagonista para a representação dos rios que conectam as amazônias. Grandes cortinas em tons terrosos e vermelhos espalhavam-se pelos salões expositivos do CCBA como as famosas curvas cor-de-barro amazônicas (Figura 14). Os trabalhos artísticos expostos nesses locais, fora dos painéis expositivos convencionais, também foram fixados para bubuiar, flutuar sobre o chão, como se o concreto fosse água e tudo ali estivesse boiando junto. Como finaliza a arquiteta:

Dos vãos livres às cortinas curvas, o projeto expográfico busca atrair o olhar do público ao convite feito pela 1ª Bienal das Amazônias, tecendo, em cada pavimento, as semelhanças e contrastes que encontramos quando nos permitimos estar, com o corpo solto, diante do correr do rio. (Godoy, 2025, p. 66)

Figura 14: Fotografia de trecho do segundo piso da Bienal das Amazônias de 2023



Fonte: Godoy (2023).

Os mobiliários usados para suporte de algumas obras tridimensionais, ou instalações, também possuem características próprias. As alturas variam, algumas podendo ser painéis baixos, para uma visualização mais de cima, outras seguem o padrão de altura como em cubos expositivos. É interessante que, seguindo o conceito-chave da edição, Juliana pensou no detalhe de que nada, ou quase nada, tocaria o chão, e o mesmo ocorre com os painéis e suportes, que não chegam a tocar o chão totalmente, exceto pelos pés de madeira, que remete às casas ribeirinhas de palafitas (Figura 15).

As estruturas de suporte podem ser definidas como elementos de exposição móveis utilizados para apresentar um objeto dentro do campo de visão do observador. A mais comum e adaptável estrutura de suporte usada em museus e galerias é a própria parede, que permite a fixação direta de quadros, painéis, objetos e vitrines suspensas. Outros sistemas estruturais incluem painéis autônomos, vitrines, praticáveis e pedestais para esculturas e objetos. (Alambert e Monteiro, 1990, p 40)

Figura 15: Fotografia de trecho do circuito, no piso térreo, da Bienal das Amazônias de 2023

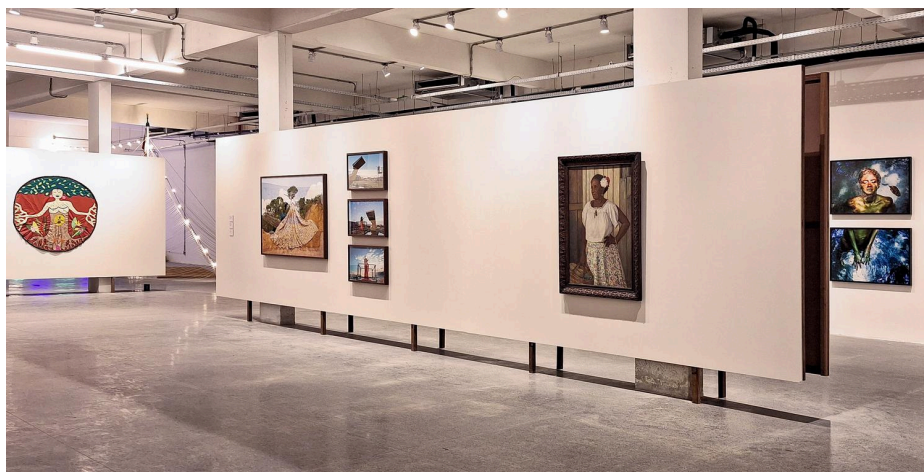
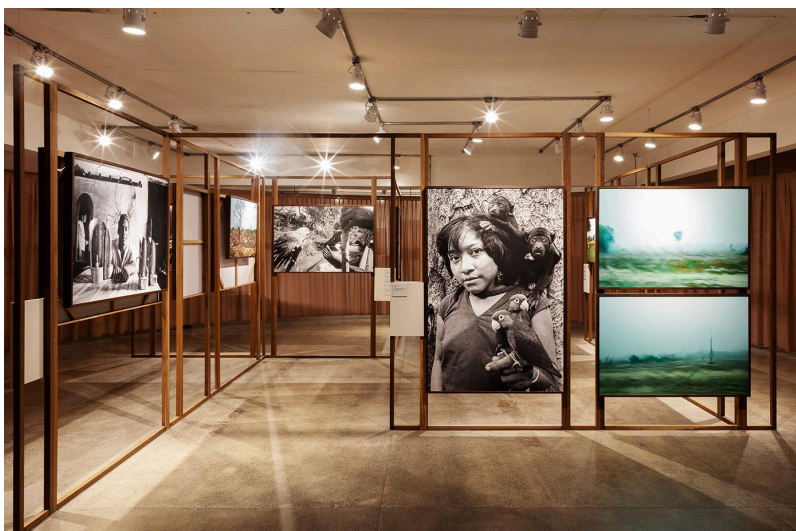


Foto: Godoy (2023).

No que tange uma hierarquia de objetos ou, nesse caso, obras de arte, todos os itens ali expostos aparentam serem relevantes e possuírem o mesmo grau de importância aos olhos do visitante — também por se tratar de uma Bienal com mais de 100 artistas, onde a distribuição dos trabalhos precisa ser planejada de forma minuciosa. Isso se reflete na expografia através da qualidade dos mobiliários para todos os trabalhos e pavimentos, e do circuito proposto, que por ser mais aberto possibilita o visitante de diversas possibilidades de caminhos, a modo que não existe uma hierarquia entre os trabalhos ou artistas.

Os artistas que esperava-se uma maior repercussão na primeira edição, eram os que já tinham seu nome mais consolidado no circuito nacional e internacional das artes visuais, como Adriana Varejão, que esteve com dois trabalhos expostos na edição — mesmo não sendo natural da Amazônia, suas obras em exibição dialogavam com a temática proposta pela curadoria. Outra artista com destaque da Bienal foi a fotógrafa paraense Elza Lima, que possuía um espaço dedicado para seus vinte trabalhos expostos e levava seu nome (Figura 16), pois foi a artista homenageada na primeira Bienal.

Figura 16: Espaço Elza Lima na Bienal das Amazônias (2023)



Fonte: Chico Atanásio e Lucas Santana/Rede Moinho.

O uso de recursos expográficos, como iluminação e sonorização, possui um caráter fluido tal como a própria expografia sugere. Visando uma adequação na comunicação dos trabalhos selecionados, a iluminação varia de paredes brancas com iluminação direta, até cortinas vermelhas com curvas sinuosas de iluminação quente, para espaços escuros com luz negra, cores em neon e obras com iluminação própria. Os trabalhos audiovisuais por vezes fazem morada em salas de projeção (Figura 17), divididas por cortinas-rios, ou então em monitores presentes em espaços específicos da própria construção do prédio — cantos, esquinas e curvas.

A cor e luz são elementos importantes de comunicação visual de uma exposição, tanto do ponto de vista estético quanto funcional. Quando bem utilizadas podem criar ambientes diferenciados, valorizar e modelar peças e temáticas, distinguir segmentos cronológicos, etc. O uso da cor e luz atua diretamente na percepção psicológica do visitante, ajudando a criar a atmosfera da exposição. (Alambert e Monteiro, 1990, p. 63)

Figura 17: Espaço audiovisual Bial das Amazônias de 2023.



Fonte: Godoy (2023).

Pensando sobre a comunicação visual da bienal, o projeto gráfico é assinado pelo paraense Phill Wanzeler²⁰, que elaborou uma identidade visual única para a primeira edição da Bienal das Amazônias. Trazendo cores vibrantes, elementos visuais que remetem à geografia amazônica e uma tipografia fluida como as águas, o padrão visual é facilmente identificável mesmo após outra edição da bienal. Os textos expositivos estavam dispostos em painéis coloridos com uma boa legibilidade para os visitantes, com contraste e tamanho adequado de tipografia (Figura 18).

Figura 18: Painel de texto da primeira Bienal das Amazônias (2023).



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

²⁰ Phill Wanzeler é um designer gráfico com 14 anos de experiência em comunicação e o audiovisual. Especialista na criação de identidades visuais e na comunicação institucional, tendo colaborado em empresas como Vale, Hydro e, também, com o Governo do Estado do Pará. É experiente em design editorial e produção gráfica, trabalhando na editoração e coordenação visual de diversos livros publicados (Wanzeler, 2012).

Sobre a comunicação informacional das obras, as legendas seguem o padrão de fundo branco, fonte na cor preta com descrição do trabalho. Legibilidade e distribuição de compreensão boa — num painel com três obras, por exemplo, as três legendas estariam organizadas uma embaixo da outra, no canto inferior do painel. Em resumo, os recursos expográficos e a comunicação dos mesmos estava bem equilibrada. Também foi possível identificar na ficha técnica que havia uma equipe de acessibilidade, o que é um fator positivo. De acordo com José Ignacio Roca (apud Carrizosa, Restrepo, 1993) *“Toda exposición debe permitir al menos tres lecturas: para especialistas, para el público general y para el público infantil. La redacción de los textos debe ser clara y su vocabulario accesible”* (p. 23).

Para concluir, pode-se dizer que os recursos expositivos e expográficos estavam em equilíbrio, tanto física quanto conceitualmente. Houve um equilíbrio entre os momentos da exposição, com um ritmo variando numa velocidade para cada espectador, desde o momento de sua recepção com as redes, até as cortinas-rios de cores intensas que abrigam trabalhos surpreendentes.

4. DO RIO À FLORESTA: O VERDE NA SEGUNDA BIENAL DAS AMAZÔNIAS

A segunda Bienal das Amazônias ocorreu no ano de 2025, no mesmo edifício da primeira edição, o CCBA. Sob o título “Verde-distância”, a exposição funcionou nos horários de quarta e quinta, das 09 às 17 horas; sexta e sábado das 10 às 20 horas; e domingos e feriados das 10 às 15 horas. Contou com uma equipe curatorial diversa, com a curadora-chefe Manuela Moscoso e curadora-adjunta Sara Garzón. Além das duas, a filósofa e pesquisadora mexicana, Mônica Amieva²¹, realizou a curadoria pedagógica e, o paraense Jean da Silva²², a co-curadoria do Programa Público. Nesta edição, setenta e quatro (74) artistas tiveram trabalhos selecionados para exposição. A visitação ocorreu do dia 27 de Agosto de 2025 até 30 de Novembro do mesmo ano.

²¹ Filósofa e pesquisadora mexicana, referência em arte-educação na América Latina, com atuação em instituições como MUAC (México), Fundación Jumex e Getty Foundation (Bienal das Amazônias, 2025d).

²² Paraense do bairro do Jurunas, cofundador do Gueto Hub, ativista e curador, atua entre cultura periférica e justiça climática na Amazônia urbana (Bienal das Amazônias, 2025d).

Diferente de 2023, ao adentrar no CCBA, a configuração espacial estava de outra forma. Dessa vez, havia um espaço para a recepção nos moldes tradicionais, a entrada seguiu gratuita e a única informação solicitada ao público foi o nome, provavelmente para contagem de público. Ainda no local, existia um painel com as informações de horário de visitação e como funcionava o sistema de entrada (Figura 19). Saindo desse primeiro momento, havia um mapa do piso térreo, com acessibilidade em alto relevo e braille (Figura 20). Nos outros andares se encontrava o mesmo estilo de mapa, um em cada andar.

Figuras 19 e 20: Fotografias apresentando a recepção e o mapa no piso térreo da 2ª Bienal das Amazônias, ano de 2025.



Fonte: Autoria própria.

O Centro Cultural manteve a mesma configuração de guarda-volume, banheiros, bebedouros, loja e café. Durante a semana de abertura, do dia 26 de agosto a 31 de agosto, o evento contou com diversas programações: assembleias, performances, ações educativas e falas dos organizadores. A concentração ocorreu no novo espaço educativo, o *Sonhário* (Figura 21).

O espaço do 'Sonhário', destinado aos encontros do programa público e encontros espontâneos dos visitantes considera o corpo, individual e coletivo, como linguagem, assim, pensamos espaços que convidam esses corpos a acessar de maneira ativa e criativa (Xavier, 2025).

Figura 21: Espaço “Sonhário” na semana de inauguração da Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Autoria própria.

Adentrando na concepção e conceituação que permeia a bienal de 2025, nos deparamos com seu curioso título, *Verde-distância*. Inspirado na obra *Verde Vagomundo*, de Benedicto Monteiro — escritor, jornalista, advogado e político brasileiro, nascido em Alenquer, no Pará. A novela é ambientada num cenário amazônico e foi escrita em 1964, na prisão, quando o autor, que ocupava o cargo de Deputado Federal, sofreu perseguição política e embarcou em fuga para Alenquer (Brasil). Publicado em 1972, a escrita reconstrói a história de um povo moldado pelo verde e pelo isolamento, pelas distâncias, paixões e ausências (Bienal das Amazônias, 2025b) “Verde-distância” aparece dentro de um trecho do livro, e emergiu como uma paisagem em movimento, um modo de perceber o território por ritmos, travessias e ressonâncias.

(...) *Milhares de tons de verdes:*
verde-cinza, verde-mar, verde-mata,
verde-chão, verde-terra, verde-barro,
verde-curva, verde-reta, verde-plano,
verde-margem, verde-campo,
verde-capim; verde-azul, verde-luz,
verde-planície, verde-planura,
verde-verdura; verde-sombra, verde-ouro
verde-prata, verde-vazio, verde-vago
mundo, verde-espaço; verde-amanhã,
verde-tarde, verde-réstia-de-sol,
verde-mancha-de-nuvens, verde-quase,
verde-lugar-de-roçando, verde-caminho,

*verde-senda-estreita, verde-estrada,
verde-perto-de-casa, verde-água,
verde-árvore, verde-lago, verde-algo,
verde-rio, verde-cerca, verde-divisa,
verde-limite, verde-horizonte,
verde-verde, verde-distância.
Principalmente: verde-distância.*

*Benedicto Monteiro,
Verde Vagomundo (1971)*

Ao analisarmos os circuitos – nacional e internacional – de arte, e no trabalho curatorial que vem se desenvolvendo em exposições de arte deste porte, é interessante pontuar que a 36ª Bienal de São Paulo, inaugurada em setembro de 2025, também partiu de referências da literatura para a construção da curadoria. Intitulada “Nem todo viandante anda estradas – Da humanidade como prática”, a mostra se inspira no poema da poeta afro-brasileira Conceição Evaristo, “Da calma e do silêncio”. A edição foi conduzida pelo curador geral Prof. Dr. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung com uma equipe de co-curadores.

Para esta Bienal, o recorte territorial se expandiu até o Caribe. Essa decisão ocorreu no decorrer da pesquisa, ainda em 2023, quando durante as visitas nos países pan-amazônicos, se notou uma presença de grande destaque da população caribenha. Nas palavras da própria fundadora da iniciativa, já que essa dinâmica de travessia e movimento é uma realidade concreta, por que não conectar então esses artistas a partir de uma exposição? Assim como no caso dos artistas da Guiana Francesa (Figura 22), que nesta edição a Bienal esteve dentro da Temporada Brasil-França 2025. Segundo a curadora-chefe na cerimônia de abertura,

É desse modo que partimos hoje, da escrita que se fez floresta, da memória que se fez travessia e desta bienal, um gesto coletivo, um movimento que se abre como um rio cheio encontrando margens diferentes e, ainda assim, segue o mesmo curso (Sinimbú, 2025).

Figura 22: Instalação artística de Nathyfa Michel (Guiana Francesa).



Foto: A autoria própria.

A curadoria também trabalha com três eixos norteadores, nomeados pela curadoria como correntes principais: Sonhos, Memória e Sotaque. Esses fios condutores não são estanques, nem separados, mas caminham e se cruzam durante toda a exposição. Nos quatro andares do CCBA, cada pavimento apresenta um olhar mais direcionado à alguns eixos, através da escuta, das travessias, ou das rupturas. No piso térreo, o conceito explorado com mais evidência, junto dos três principais, é o território, o chão, a terra — por vezes, em maior diálogo com os sonhos, sotaques ou memórias.

O **sonho** afina o corpo para perceber o que ainda se forma ou se dispersa; em muitos territórios florestais, sonhar é parte da vida coletiva. A **memória** flui por rituais, oralidades e texturas que persistem e se transformam; habita corpos e territórios como continuidade e reinvenção. O **sotaque** traça os ritmos da voz e do movimento, carregando inflexões de lugar e experiência pela respiração, improvisação e tom. (Moscoso e Garzon, 2025, *grifo original*).

Ao chegar no primeiro piso, ainda na metade da escada rolante, somos tocados pelo conceito principal deste eixo — a escuta. A instalação “Comitiva Pantanal” (Figuras 23 e 24) de Buga Peralta (Serra da Bodoquena, Brasil), que une mais de 500 esculturas de argila com a técnica de sonorização, para retratar uma boiada num momento de trânsito de travessia, a instalação multimídia de Wilson Dias (Colômbia) com 371 discos de vinil, e a exibição do documentário curta-metragem de Gianfranco Annichini (Itália-Perú), compõem o segundo

momento da bienal, que se chama “Escutar é permanecer próximo” e que tem uma articulação conceitual e poética mais aproximada com a memória.

Escutar aqui não é passivo. É uma técnica de proximidade, uma maneira de permanecer junto ao que vibra sob a superfície: parentesco, interdependência, devoção, extração, violência, migração, celebração. Permite que a memória se mantenha ativa sem se cristalizar (Bienal das Amazônias, 2025i).

Figura 23 e 24: “Comitiva Pantanal”, 2025. Instalação (cerâmica com elementos sonoros e luminosos), 150 x 350 x 80 cm. Buga Peralta (Serra da Bodoquena, Brasil) na Bienal das Amazônias (2025)



Fonte: Autoria própria.

No segundo piso, um pavilhão mais amplo do que o anterior, somos apresentados ao recorte que trabalha com obras e com trajetórias artísticas atravessadas pelos movimentos, seja de caminhos, travessias, migrações e rupturas. Leva a frase de destaque, “Dizem que os rios correm em duas direções”, pois as águas carregam consigo ritmos, línguas, geografias, cosmologias, lutas e resistências (Figura 25). Um grande fluxo de memória, onde “O fluxo não é linear. A memória não é fixa. E os sonhos, como a água, se movem em mais de uma direção” (Bienal das Amazônias, 2025j).

Figura 25: “Hwemudua”, 2024. Óleo sobre linho, 170 x 116 cm. Maurício Igor (Belém, Brasil) na Bienal das Amazônias de 2025.

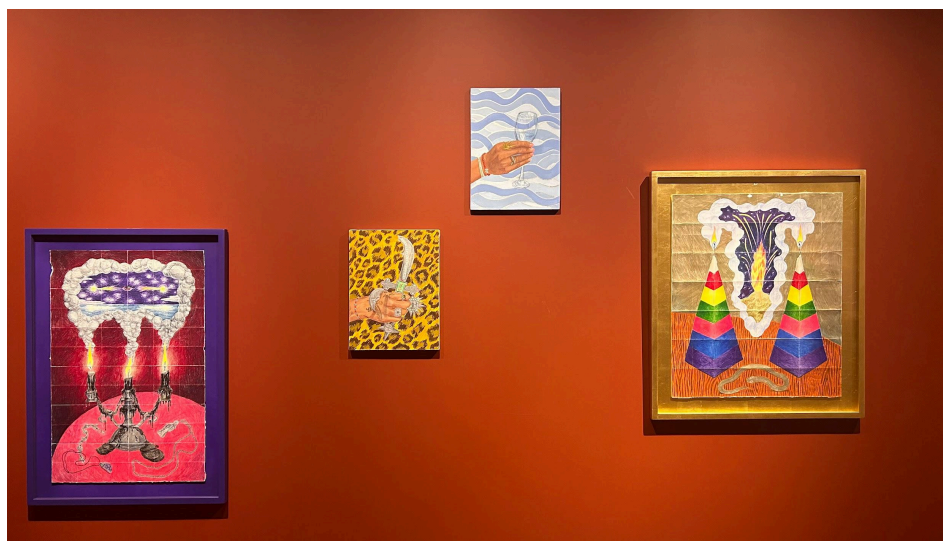


Fonte: Autoria própria.

O terceiro e último andar, denominado “O que cresce em densidade”, também articula as três linguagens principais da concepção da segunda bienal (sonhos, memória e sotaque). Entretanto, aqui elas estão conduzidas de uma maneira reorganizada, transformada e ramificada. Trabalha com denúncias ambientais, econômicas e sociais, também explora esse constante movimento entre a pluralidade de culturas existentes nos territórios amazônicos (Figura 26). Nas palavras dos curadores, o último momento da Bienal não é um fim, e sim uma continuidade, uma abertura de caminhos.

Cada um carrega a força do que persiste apesar da interrupção. Não há um único fluxo aqui. Nem forma final. O que cresce em densidade resiste à simplificação. É poroso, plural, deliberado. Ele retém e libera. Lembra sem precisar explicar. Transforma sem se render (Bienal das Amazônias, 2025h).

Figura 26: Painel com obras de L. Emperatriz Plácido San Martín (Peru) na Bienal as Amazônias de 2025



Fonte: Autoria própria.

A disposição espacial na Bienal é similar a da primeira edição, no sentido de que todos os espaços estão ocupados, seja com obras, áreas de descanso ou outras salas do CCBA — Biblioteca, Sala de Acolhimento, Café, Escritórios de trabalho similares ocupam as áreas não-expositivas. Nos percursos da exposição há uma boa distribuição de momentos, mesclando textos, trabalhos artísticos (quadros, audiovisual ou instalações) e o espaço educativo, *Ateliê das Memórias*, que ocupa o primeiro piso e, em seu programa educativo, possui atividades que conversam com os eixos principais da edição — sonhos, memória e sotaque.

No que tange a expografia, o trabalho de pesquisa realizado por Isabel Xavier²³ buscou trabalhar com as materialidades do cotidiano amazônico unido à iniciativas como Movimento de Mulheres das Ilhas de Belém (MMIB), uma associação de mulheres da Ilha de Cotijuba, e Datribu, um empreendimento de moda sustentável que produz biojoias com Borracha Vegetal Amazônica. Xavier comenta acerca da sociobiodiversidade presente na exposição: “Pesquisamos materiais que tivessem ressonância com as discussões propostas nesta Bienal e que também valorizassem o território, os biomateriais locais e o impacto que estes geram na sociedade” (Brasil, 2025).

²³ Isabel Xavier é diretora de arte e arquiteta, com atuação nas áreas de audiovisual e expografia. Assina projetos expográficos e direção criativa por meio do Studio Bel Xavier, com atuação em instituições no Brasil e no exterior, incluindo a exposição “Brasis”. Também desenvolve atividades no campo do ensino em direção de arte e expografia.

O mobiliário expográfico foi construído a partir de fios de látex produzidos com a MMIB formando “Paredes Permeáveis” (Figura 27); estruturas fluidas que atuam como momentos de pausa durante a exposição, convidando o visitante à experimentação do toque e do cheiro. É importante pontuar que a maior parte do mobiliário foi elaborado com couro vegetal, também a partir da extração de látex dos seringais desativados de Cotijuba (Pará). No espaço do Sonhário, já mencionado anteriormente, foi utilizado material reflexivo em rosa e bronze no pé direito, como forma de evocar a atmosfera da cidade e a cor dos rios amazônicos: “O espaço é uma arena onde o público consegue se ver refletido, reforçando a construção do sonho em coletividade” (Brasil, 2025).

Figura 27: Parede permeável na expografia da 2ª Bienal das Amazônias, ano de 2025.



Fonte: Xavier (2025).

O circuito, assim como em Bubuia, é aberto em suas possibilidades de trajeto, ainda que tendencioso de baixo para cima, entre os quatro andares. Algo interessante de se pontuar dentro desse tópico, é acerca do artista homenageado da edição, o acreano Roberto Evangelista (1947–2019)²⁴, que diferente da primeira edição, não tinha um espaço delimitado que abrigasse seus trabalhos, mas estava com eles dispostos no piso térreo e no primeiro andar (Figura 28), além de ter

²⁴ Nascido no Acre e radicado em Manaus, foi um dos pioneiros da arte contemporânea na região, explorando instalações, videoarte, ações efêmeras e site-specific. Sua obra dialoga com espiritualidade, coletividade e a florestania, conceito de uma cidadania ética com a floresta (Bienal das Amazônias)

ocorrido uma reencenação da performance *Resgate* (1992), no Complexo Turístico Ver-o-Rio, às margens da baía do Guajará.

Figura 28: Instalação *Ritos de Passagem* (1996) de Roberto Evangelista, na Bienal das Amazônias 2025



Fonte: Autoria própria.

A comunicação e o uso de recursos expográficos em *Verde-distância* teve a identidade criada por Priscila Clementti²⁵ e Bonikta (Caio Aguiar)²⁶, com uso de cores vibrantes e múltiplos tons de verde “que ecoam os fluxos da floresta, como rios que correm em mais de uma direção” (Bienal das Amazônias, 2025c). Além de possuir elementos figurativos próprios, como as “Boniktas” (Figura 29), que estampam vários momentos da bienal e, também já fazem parte da identidade visual de Caio, consistindo na representação de seres encantados inspirados no interior Amazônico e suas cosmovisões.

²⁵ Comunicadora visual com ampla experiência no setor de design e gestão de projetos artísticos e culturais (Clementti, 2025).

²⁶ Caio Aguiar, vulgo Bonikta, é multiartista independente, estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Artes na UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia). Transita por diversas linguagens artísticas, como pintura, fotografia, desenho digital, grafite, lambe-lambe, ilustração, vídeo, animação, tatuagem e confecção de máscaras. Esteve presente na primeira Bienal das Amazônias como artista e retorna em 2025 como parte da equipe criativa. (Leal, 2025b).

Figura 29: Exemplo do design das “Boniktas”, por Caio Aguiar, para Bienal das Amazônias 2025



Fonte: Bienal das Amazônias (2025c).

Já os recursos de sinalização e acessibilidade na comunicação da exposição, chamaram bastante atenção, uma vez que estão bem iluminados e possuem tradução, bom tamanho de fonte e uso de cores apropriadas para legibilidade. A linguagem adotada é positiva apesar de algumas legendas deixaram a desejar em relação ao posicionamento ou iluminação, se destaca que em seu formato comunicacional, 90% ou mais das obras possuíam sua legenda com a descrição da obra, somada à um texto curatorial sobre o artista e seu trabalho ali apresentado, com tradução em português e inglês.

A acessibilidade também trabalhou com enfoque em diversos públicos, com ênfase na sala de acolhimento sensorial e de obras táteis, textos em braile e áudio-descrição (Figura 30). Também possui rampas, elevador, tradução em libras, cadeiras de rodas e visitas mediadas acessíveis aos sábados sem necessidade de agendamento prévio.

Figura 30: Recursos de acessibilidade na Bienal das Amazônias 2025

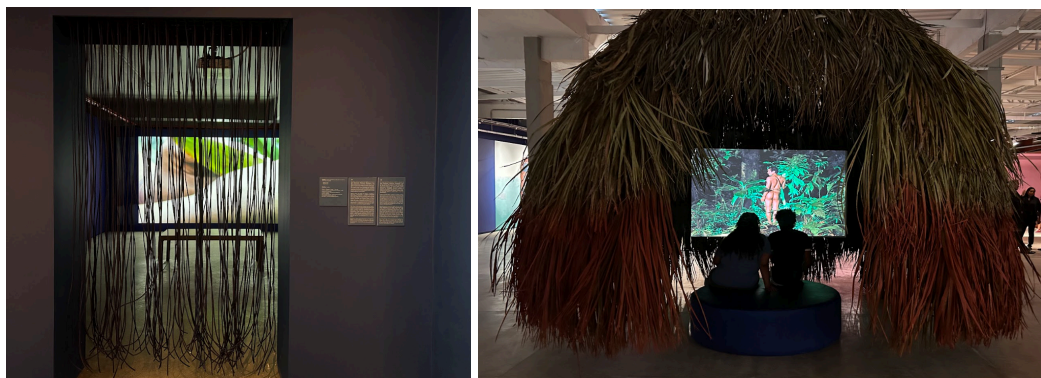


Fonte: Autoria própria.

O trabalho de iluminação e sonorização foi apresentado de forma criativa, assim como na primeira edição, ainda que nessa com outra proposta — mais voltada à floresta, à mata e ao verde. Para as salas onde trabalhos audiovisuais estavam em exibição, a luz vinha apenas das projeções, e sua entrada consistia em fios de látex, do mesmo material das “Paredes Permeáveis” da expografia. Já para os vídeos instalados nas salas de vídeos do espaço expositivo, foram feitas ocas de palha de miriti, pintadas com urucum produzido pelo Movimento de Mulheres das Ilhas de Belém (MMIB).

A materialidade dos espaços dedicados ao audiovisual, trabalham diversos sentidos para além do já esperado nessas obras. A partir dos fios de látex (Figura 31) e da palha pintada com urucum (Figura 32), o visitante também é estimulado ao olfato e ao tato, com destaque especial aos aromas, pois, ao remeter pela memória olfativa o cheiro do mato, da floresta, a experiência se torna imersiva na contemplação dos trabalhos apresentados. É interessante pontuar os cruzamentos de saberes e técnicas, pois a palha de miriti atua também como um isolante acústico, o que é importante para a boa apresentação dessa linguagem artística.

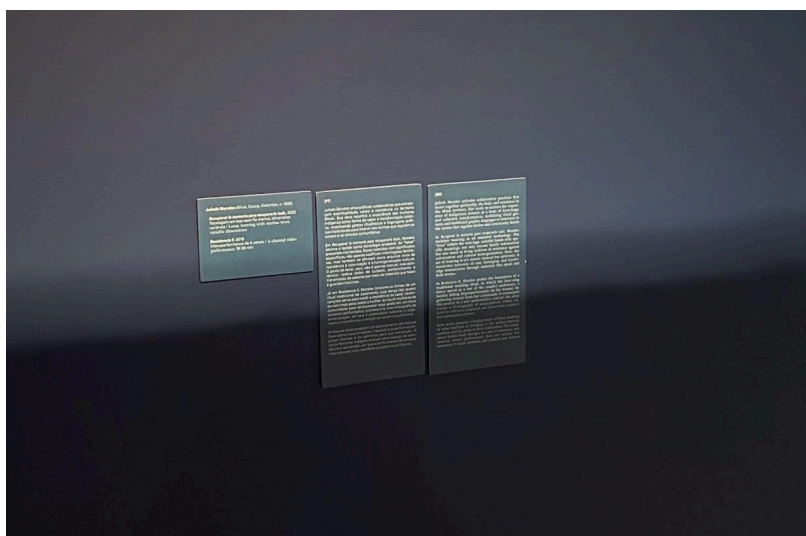
Figura 31 e 32: sala de trabalho audiovisual na bienal das amazônias (2025)



Fonte: Autoria própria.

A iluminação, apesar de bem executada para as obras, teve problemas de espaços escuros e sombreamentos por estarem próximas de projeções de vídeo — que exige luzes baixas para melhor visualização — ou afetadas por outras obras no espaço (Figura 33). Esse fator da luz também foi uma questão para algumas legendas, que foram afetadas devido a baixa visibilidade luminotécnica, deixando a leitura comprometida. Vale pontuar que, mesmo com esses ocorridos, a quantidade foi muito menor do que as obras com iluminação e legibilidade bem executadas.

Figura 33: Exemplo de legenda afetada pela iluminação no terceiro piso da Bienal das Amazônias 2025



Fonte: Autoria própria.

Acerca de outros mobiliários expositivos, sua distribuição foi boa e equilibrada em questão de quantidade, não sendo excessiva nem escassa. Para algumas instalações, por vezes apenas um suporte que fizesse a obra não tocar o chão completamente era o ideal (Figura 34). E quando necessária para alguns trabalhos

tridimensionais, ou para fins de composição instalativa, os suportes foram pensados de forma criativa, fugindo dos tradicionais cubos brancos, o que harmonizou bem com o conceito curatorial e os trabalhos expostos (Figura 35).

Figura 34 e 35: Exemplo de suportes expositivos na Bienal das Amazônias 2025



Fonte: Autoria própria.

A altura dos quadros e instalações estavam adequadas, mas algumas legendas estavam mais baixas que o comum — não se sabe se de forma proposital, como pensando na acessibilidade para o público cadeirante e/ou infantil, uma escolha estética ou um ruído técnico. Quanto à comunicação textual, os textos dos quatro pisos estavam adequados no que diz respeito a contraste, luz, tamanho, altura e padrão visual (Figura 36). Havia textos tanto para outros espaços (como o educativo) quanto para contexto — como por exemplo o texto apresentando Roberto Evangelista, artista homenageado nesta Bienal.

Figura 36: Painel com texto expositivo do 3º piso da Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Autoria própria.

Sobre o padrão visual, os textos e legendas conversam adequadamente com a proposta da expografia, seguindo a paleta de cores da exposição, padrão de tipografia e organização textual. A respeito das cores, a arquiteta comenta que se inspirou nas casas ribeirinhas (Figura 37) e de comunidades, principalmente Colares, Abaetetuba, Combu, Cotijuba e Marajó, regiões do estado do Pará, com cores de pigmentos intensos em verde, rosa, azul e terracota (Figura 38). As legendas possuíam um bom tamanho, intercalando as cores da paleta da bienal — sempre com contraste, o que é essencial para uma leitura confortável — e contribuíram significativamente para uma fruição completa dos trabalhos e da poética dos artistas selecionados.

Figura 37 e 38: Exemplo de casa ribeirinha e aplicação de cor na Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Guá Arquitetura, 2025 (37) e autoria própria (38)

Para a realização desta edição, uma grande equipe foi necessária, bem como especialidades diversas para dar conta de todas as necessidades espaciais, artísticas e de trabalhos com os públicos. A curadoria feita com os quatro nomes já citados — Manuela, Sara, Monica e Jean — também contou com duas assistentes. Assim como a expografia assinada pela Bel Xavier, contou com duas assistentes. No geral, houve 54 especialidades profissionais atuantes para a construção da segunda edição da Bienal.

Em conclusão, os recursos expositivos e expográficos estavam em equilíbrio de forma física e conceitual. A exposição demonstrou um equilíbrio na sua dinâmica, propondo um ritmo que se adaptava à vontade de cada espectador. Dentro de Verde-Distância, percorrer pelas matas plurais das Amazônias é deixar ser convidado aos encontros, à distância que é matéria e que conecta os múltiplos territórios amazônicos, caribenhos e além.

5. ENTRE BUBUIAS E VERDE-DISTÂNCIA: PERCURSOS PARA UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA AMAZÔNICA.

Em consonância a metodologia apresentada, busca-se apresentar aqui os marcadores de análise aplicados às duas exposições, a saber: **curadoria, poética, circuito, paleta de cores, iluminação e suportes expositivos**. Consideramos na análise aqui apresentada a interdisciplinaridade na formação das equipes, na escolha de artistas homenageados e na análise de obras. Nos interessa perceber como cada Bienal aborda as identidades amazônicas a partir de seus discursos expositivos, reconhecendo a impossibilidade de apenas um ou outro modo de ser amazônida, porém contemplando nessa diversidade os signos que se repetem e por vezes se convergem.

Sobre a poética aplicada nas exposições, na primeira edição, *Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*, somos convidados ao exercício de *Bubuia*, um fio condutor sinuoso como as curvas dos rios da Amazônia. O ato de bubuiar, que quer dizer “boiar” e “flutuar”, chega na curadoria a partir do olhar do professor João Paes Loureiro, tornando-se o conceito-chave que irá nortear a concepção curatorial da bienal. O autor que defende o *Dibubuísmo*, uma espécie de metáfora amazônica para a relação do homem com a água e o deixar-se levar pelo rio, “Há, nesse dibubuísmo, uma integração funcional com o fluir das águas do rio, quando o caboclo se faz parte do dinamismo de seu movimento” (Loureiro, 2008, p. 130).

Adotar não só o vocábulo mas a própria ideia de *BUBUIA: águas como fonte de imaginações e desejos*, enquanto título da *1ª Bienal das Amazônias*, é celebrar a relação ética e cultural entre as águas e os corpos que nela se movem, que sobre ela flutuam e se deixam mover. É um convite a percorrer rotas movediças, marés flutuantes, onde as noções de lugar, crença, identidade cultural e modelo econômico são fortemente deslocadas. (Bienal das Amazônias, 2025a, p. 27).

Como uma forma de materializar o imaginário da região amazônica, que apesar de muito conhecida pela sua flora e fauna únicas e suas extensas áreas de floresta, é a água advinda dos rios e das chuvas constantes neste território que formam a primeira imagem ao se pensar na Amazônia. Loureiro também comenta sobre a compreensão do caboclo dessa paisagem por meio de uma dupla realidade:

imediate e mediata; “A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética.” (Loureiro, 2000, p. 219). Dessa forma, a primeira Bienal das Amazônias pretendeu atuar como um convite a este olhar, que pode ser uma ou duas realidades ao mesmo tempo, e em constante movimentação.

O corpo curatorial Sapukai, a partir das trocas durante a construção conceitual, chegou nas “*Sabedorias de desejos* como guarda-chuva, desenhos curatoriais e dinâmicas de, para e com o público” (Bienal das Amazônias, 2025a, p. 21), como forma de pensar os seis eixos que foram os fios condutores para pensar a exposição. As curadoras também referenciam Audre Lorde e os usos do erótico (Lorde, 2021 *apud* Leal e Eleison, 2025, p. 27) como passo inicial para se pensar em dinâmicas feminilizadas de poder e prazer, articulando a força do erótico como forma de sabedoria profunda.

Desta forma os eixos norteadores, deste trabalho, unidos aos *desejos* como campo de força atuante nos territórios amazônicos, cria um espaço de autoconhecimento e celebração, evocando o prazer da pluralidade de ser o que é. Ambicionando a inclusão dessas tantas amazônias para além dos limites físicos, sociais e geográficos, a resistência e reexistência que perpassa de formas distintas os 9 países pan-amazônicos, Sapukai propõe um caminho na exposição que bubuia diante do caos, que mergulha nas consequências de conhecer e do desconhecer as multifacetadas desse amplo bioma encantado.

Borbulhas, banho, gozo, água, movimento, contemplação, rio-gente, gente-rio, rio-mar, mar-gente, margem, rio-gente-mar na efervescência das culturas amazônicas. Não deixa ninguém afundar nas marés da indiferença. Vão se espraiando e abrigando narrativas de seres encantados, deuses e personagens das infindáveis cosmologias do imaginário que surgem a partir do lugar defronte do correr das águas. Todos os sinais e símbolos dos rios são múltiplos, pois os rios têm a mesma importância para os povos que nasceram e convivem às margens e nos caminhos dessas correntezas que ditam a força transfigurada que rege as trocas e traduções simbólicas da cultura. Bubuiar é um ato de renovação e transformação do espírito florestânico que ecoa de dentro da mata para o mundo (Bienal das Amazônias, 2025a, p. 28).

Na segunda bienal, *Verde-distância*, o conceito parte de referências literárias, com inspiração no livro *Verde Vagomundo* (1991) de Benedicto Monteiro (1924-2008). A obra retrata o retorno do Major Antonio à sua cidade natal na Amazônia, com o objetivo inicial de resolver a venda de algumas propriedades e

que, no meio do caminho, se depara com constatações acerca de seu território que perpassam identificação, pertencimento e redescoberta. Seu título surge num trecho de um poema da obra, onde o autor explora o cenário amazônico que se encontra a partir dos tons de verde, e onde Manuela Moscoso encontrou em “verde-distância” a potência simbólica que norteou o trabalho curatorial da edição. Moscoso em entrevista para a revista C& América Latina comenta:

Distância não é ausência. É matéria. É uma forma de relação que preserva em vez de isolar, que permite o cuidado sem domínio e a copresença sem fusão. Verde-distância é também uma ética de escuta — uma atenção ao que resiste à tradução, ao que se move entre corpos e mundos sem se deixar capturar (C& América Latina, 2025).

A curadoria também trabalhou com três eixos norteadores, nomeados por elas como correntes principais, sonhos, memória e sotaque, que se articulam durante a exposição de maneiras distintas. O sonho aqui é uma forma de se reconexão e conhecimento, sonhar também é parte da vida coletiva em muitos territórios da floresta; A memória se materializa em ritos, texturas e oralidades, que evocam a tradição e a sua constante transformação; O sotaque dá o ritmo das diferenças, das múltiplas vozes e da movimentação. A aprofundação nessas vertentes atuou como uma forma de articulação de ideias para a construção do presente, “já que a memória não fica fora dos corpos e resiste aos apagamentos históricos que ainda problematizam todo o território amazônico”. (Moscoso, 2025 apud Bergamini, 2025).

A partir dessa ética da distância, *Verde-distância* expande a experiência iniciada em *Bubuia*, adentrando na densa floresta amazônica. “Viajar pelos territórios pan-amazônicos significa mergulhar em contextos profundamente distintos e, ao mesmo tempo, conectados por fluxos de água, memórias e saberes” (Bienal das Amazônias, 2025b), contextos esses que emergem das obras e das trajetórias dos artistas, como forma de celebração, manifesto, denuncia e outros. Sendo o trabalho curatorial também um gesto de escuta, a segunda Bienal das Amazônias se configura como um campo sensível de atravessamentos entre o visível e o invisível, conectando os sonhos e a terra, e evocando a distância como matéria e como forma de perceber e se relacionar com o mundo.

O modo como foi conduzido o trabalho curatorial em ambas edições é interessante para pensar em dinâmicas de coletividade, partindo de uma descentralização da figura do curador como algo isolado, agregando uma construção de saberes que condizem com a própria configuração social do território em questão. Outro ponto importante que é refletido na composição das equipes curatoriais são as premissas institucionais, que prezam pelo deslocamento do debate sobre artes, dos eixos dominantes do mercado e do protagonismo da Amazônia desde as Amazônias.

Assim, nas últimas décadas, a definição de curadoria tem sido permeada pelas noções de domínio sobre o conhecimento de um tema referendado por coleções e acervos que por sua vez permite a lucidez do exercício do olhar, capaz de selecionar, compor, articular e elaborar discursos expositivos (Bruno, 2008, p. 20).

Em *Bubuia*, a ideia inicial da fundadora da bienal era partir de uma curadoria coletiva, principalmente com corpos femininos, pois para Livia, a Amazônia também opera dentro da dinâmica desse corpo que é exotizado e violentado pela sociedade, ao mesmo tempo que é um território majoritariamente comandado por mulheres em diversas áreas sociais. Outro ponto importante era a construção de olhares diversos, chegando então nos quatro nomes que construíram juntas o conceito explorado no tópico anterior.

E aí a gente chegou nesses quatro nomes iniciais, que era Flavya Mutran, que é também de Marabá, hoje está no Rio Grande do Sul, a Vânia Leal, que é do Amapá, mas a muito mora aqui. E aí a gente pensou sobre uma dinâmica de outros olhares, aí a gente pensou na Sandra Benites, que se eu não me equivoco, a Sandra é do Mato Grosso, uma curadora indígena; e a Keyna Eleison, que é uma curadora, uma mulher preta, mas é uma mulher que estava já dentro de um mainstream da arte, pra se dizer que a gente tem isso também por importante, mas o desejo era que fosse um olhar feminino... (Livia Condurú, Apêndice 1).

A conclusão deste primeiro momento foi o que concebeu todas as ideias fundadoras da primeira edição, sendo as quatro os nomes da Concepção Curatorial, mesmo que apenas Vânia e Keyna tenham finalizado a jornada até a realização da bienal. Após o afastamento de Flavya, Sandra ainda permaneceu até o Desenho Curatorial, posteriormente tendo sua saída e, Ana Clara Simões Lopes e Débora Oliveira se juntaram à assistência do trabalho, como curadoras-adjuntas.

Assim, Sapukai realizou seu trabalho em constante colaboração e múltiplos pensamentos a partir de corpos feminilizados diversos. O processo de pesquisa se deu por viagens pelo território pan-amazônico, onde as curadoras realizaram uma imersão além da escrita, e passaram por diversos lugares, idiomas, sotaques, e tempos outros. Em todas essas ambiências sempre se ressalta a impossibilidade de de uma totalidade, mas se entende como essencial para o fio condutor de todo o processo expositivo, o entendimento da arte como ferramenta e lugar de encontro, troca e articulação.

E por meio da Arte, trocando com tantas pessoas, o mapa e as fronteiras são questionadas. A unidade, imposta à força, perde sentido diante das diferenças — que são vantagens maravilhosas, fontes de aprendizados constantes. Em síntese, as Amazônias são uma região complexa, onde a distância entre os países é mais política do que territorial (Eleison, 2025a, p. 38).

Em Verde-distância o trabalho curatorial também operou de forma coletiva, porém, desta vez, com atuações mais direcionadas. Diferentemente do trabalho fluido de Bubuia, na segunda edição foram apresentados títulos para cada um dos quatro nomes; Curadora-chefe (Manuela Moscoso), Curadora-adjunta (Sara Garzón), Curadora pedagógica (Mônica Amieva) e Co-curador do Programa Público (Jean da Silva). Ou seja, além da curadoria dos artistas, que ficou sob responsabilidade de Manuela e Sara, houveram trabalhos curados em outras frentes da bienal.

O programa público que pensa em ações, eventos, ocupações, laboratórios e atividades como pontes de trocas e aprendizados entre as pessoas que fazem a cultura nas margens. Já o trabalho da curadoria do programa pedagógico teve contato direto com a coordenação (Emerson Caldas) e produção (Raquel Freitas) pedagógica, bem como a equipe de arte-educadores e mediadores culturais, que passaram por formações e encontros para a construção dessa frente que lida diretamente com os públicos da Bienal.

No entanto, partindo da curadoria artística²⁷, o processo de pesquisa de Manuela também incluiu viagens pela Amazônia, com passagens por territórios

²⁷ A curadoria em 'artes visuais' abarca procedimentos de pesquisa, conhecimento conceitual e de configuração da expografia de determinado conjunto de obras [...] Garantir que as conexões entre as obras avancem para o campo da produção de sentido. (Meneghetti, 2016, p. 17)

brasileiros (Marajó, Amapá, Acre, Boa Vista) e pan-americanos (Guiana, Suriname, Peru, Equador, Colômbia, etc.). Setenta e quatro artistas e coletivos foram selecionados pela curadora junto de Sara, que atuou junto com Manuela nessa jornada para a construção de Verde-distância.

Cada experiência foi intensa. Pude conhecer processos experimentais sobre formas de habitar o mundo, a manutenção da memória e práticas transdisciplinares no cinema, além de investigações que abordam a exploração territorial e as cosmologias indígenas. Mais do que simplesmente ver as obras, o fundamental foi ativar conversas, escutar os artistas e compreender como suas pesquisas dialogam com as urgências do nosso tempo (Soares, 2025).

A partir da perspectiva de escolha dos nomes, a mudança das curadoras de 2023 para 2025 se deu tanto pela questão da exposição *Bubuia* ter seguido em itinerância ainda durante os anos de 2024 e 2025 — sendo necessária a supervisão de Vânia e Kanya neste período —, pela premissa do pensamento coletivo em construção do trabalho curatorial, e também pensando nos objetivos institucionais da iniciativa, Manuela agregou pela sua experiência com instituições internacionais da América Latina e Europa, além de ser a atual diretora executiva do CARA (Centro de Pesquisa e Alianças em Arte), em Nova York. Sara, em contrapartida, além também de uma notável atuação internacional, possui uma pesquisa focada no Sul Global e em epistemologias decoloniais, outro fator importante alinhado com os objetivos da Bienal.

Embora o fazer artístico não tenha território, sabemos que os grandes centros polarizam a história dos movimentos institucionais. É uma alegria ver que essa iniciativa inovadora, empenhada no coração da Amazônia, pensada por mulheres, ganha cada vez mais fôlego (C& América Latina Magazine, 2024).

Dessa forma, ao observar os dois processos curatoriais, percebe-se que a Bienal das Amazônias mira além do resultado dos trabalhos curatoriais, mas percebe o mesmo como um modo de se relacionar, onde o trabalho coletivo assume um papel essencial para a construção de um resultado artístico-conceitual que dialogue com o território amazônico — plural em corpos, saberes, sotaques e trajetórias.

Para cada edição da Bienal das Amazônias um artista amazônida é homenageado. Em 2023, a fotógrafa Elza Lima (1952) (Figura 39) foi selecionada com vinte obras expostas num espaço dentro da CCBA que levava seu nome. Nascida em Belém do Pará, sua trajetória artística iniciada em 1984, carrega uma série de capturas de tradições culturais de comunidades amazônicas, em diversos espaços, refletindo de forma sensível cenas cotidianas, com temporalidades por vezes baseada nos fluxos dos rios, outras na relação entre homem e floresta, sempre simbólicas ainda que espontâneas.

Elza Lima representa um gesto de coerência com o que acreditamos ser a essência deste projeto: uma celebração das formas de existência que brotam das margens, das delicadezas que resistem, dos olhares que enfrentam. Sua escolha é uma afirmação de nossa ética curatorial, que reconhece na imagem um lugar de pensamento e de enraizamento (Bienal das Amazônias, 2025a, p. 334).

Figura 39: Retrato da fotógrafa Elza Lima



Fonte: (Marques, 2023).

No ano de 2025, Roberto Evangelista (1946-2019) (Figura 40) foi o artista homenageado. Nascido em Cruzeiro do Sul, Acre, e radicado em Manaus, Amazonas, o artista é considerado um dos pioneiros da arte conceitual e videoarte no Brasil, dialogando com espiritualidade, coletividade e a florestania — conceito baseado numa relação ética e sensível com a floresta. Na edição, três de suas obras serão rerepresentadas: Ritos de Passagem (1996), Resgate (1992) e Nika Uiicana

(1989). Roberto além de artista também era poeta, educador, ativista cultural e líder religioso na religião espírita União do Vegetal (UDV).

Sua vida e obra permanecem como farol para aqueles que veem na Amazônia não apenas um bioma, mas um território espiritual, político e poético. Roberto Evangelista nos deixou em 2019, mas suas sementes continuam germinando; entre artistas, poetas, pensadores e todos que acreditam na força transformadora da arte enraizada na escuta da floresta. (Moscoso e Gárzon, 2025).

Figura 40: Roberto Evangelista e, ao fundo, instalação da obra “Ritos de Passagem” (1996).



Fonte: Vidal (2025).

Ao reconhecer artistas amazônidas por meio de homenagens a cada edição, a Bienal das Amazônias vai além do gesto de reconhecimento artístico individual, mas concretiza o ato de celebrar corpos e saberes amazônidas, com afirmação de outras epistemologias, sensibilidades e histórias da arte. Ao destacar essas trajetórias, por vezes silenciadas ou desconhecidas pelos grandes circuitos que possuem uma lógica centralizadora, a iniciativa tensiona o campo da arte e caminha em busca do seu objetivo de deslocamento da discussão de artes visuais do eixo do que se é considerado “referência”.

Além disso, visibilizar artistas como Elza Lima e Roberto Evangelista fortalece um movimento de reescrita da história da arte, potencializando a visão sobre artistas amazônidas e seu lugar nos circuitos, também atuando como um incentivo de produção artística e cultural para esses territórios. Trata-se, portanto, de um compromisso curatorial e institucional, que reivindica a pluralidade das Amazônias e

reconhece a importância de manter vivas essas figuras do legado artístico latino-americano.

Para a análise técnica serão exploradas mais a fundo o conceito e aplicação de circuito, cor e luz, e suportes expositivos. Esses elementos estão dentro do Projeto Museográfico (Alambert e Monteiro, 1990), documento fundamental para o planejamento e execução de uma exposição. É nele que o conceito se une a técnica, permitindo que cada obra selecionada e sua disposição no espaço comunique individualmente a informação que, em conjunto, comunique o tema escolhido.

O planejamento da apresentação do acervo trata basicamente das questões relativas à adequação e distribuição espacial das peças, esquemas de circulação, projeto de iluminação, definição do tipo e quantidade de suportes e embalagens e questão de segurança. É ele que dá a dimensão da exposição, define as áreas a serem ocupadas na apresentação das peças, estabelece percursos de visitação mais adequados a uma boa apreciação e esquematiza o arranjo dos painéis, vitrines e outros suportes. (Alambert e Monteiro, 1990, p. 27).

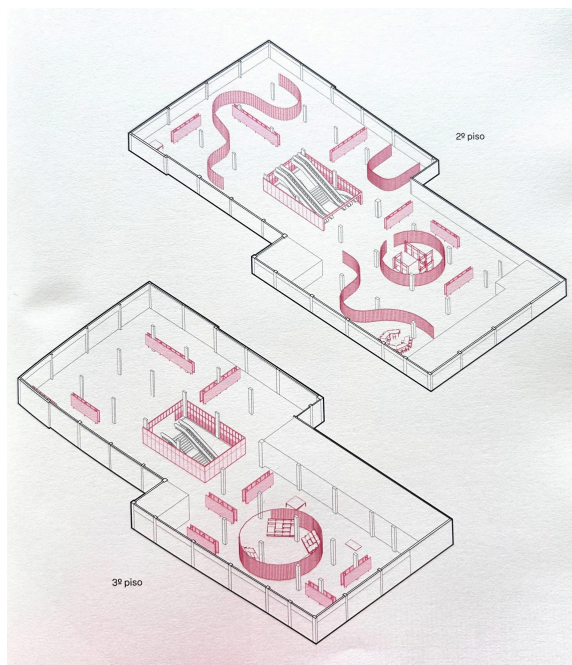
Pensando nessa diagramação da exposição, esta sendo a definição dos espaços, colocação das peças, quadros e obras tridimensionais, etiquetas e textos, a partir de um estudo que utiliza plantas baixas e/ou maquetes (Alambert e Monteiro, 1990, p. 62). Partindo inicialmente para o circuito, ou seja, a circulação dos visitantes pela exposição, diversos elementos devem ser considerados, principalmente qual o objetivo da curadoria e/ou expografia, se deseja propor um trajeto fechado, onde o visitante não possui tanta liberdade de escolher o começo, meio e fim, ou um trajeto aberto, sem controle desse fluxo, ou um semi-aberto, que direcionam alguns movimentos mas ainda permitem o público a circular com mínima liberdade.

No que tange o circuito expositivo das bienais, encontram-se similaridades de propostas por ambas terem ocorrido no mesmo edifício, que possui quatro andares numa extensão de mais de oito mil metros quadrados, com diversos espaços além da exposição em cada pavimento. Quando se pensa em possibilidades de circuitos para o formato de bienais, grandes exposições de arte que ocorrem a cada dois anos, o ideal é que se consiga uma certa fluidez no trajeto proposto aos públicos para que a maior quantidade de trabalhos expostos consiga ser apreciada pela maioria.

A exposição deve ser montada de modo que os visitantes possam se movimentar livremente através dela, caminhando com facilidade por entre painéis e vitrines. É necessário evitar o uso de áreas ou passagens estreitas para exposição porque bloqueiam a visão e causam encontros e confusões. Deve ser evitada também a criação de áreas fechadas (sem saída), que tendem a concentrar pessoas, dificultando o seu escoamento no caso de emergência. (Alambert e Monteiro, 1990, p. 63)

A primeira Bienal das Amazônias tinha como objetivo trazer a representação de artistas de todas as regiões da Pan-Amazônia, além disso, também foram convidados alguns artistas já reconhecidos dentro do circuito internacional da arte, como Adriana Varejão, totalizando 123 artistas e coletivos com um, dois ou mais trabalhos selecionados. Partindo disso, é importante considerar a sua distribuição espacial sem que fechasse o circuito, pois isso afetaria diretamente no conforto do visitante. Um circuito semi-aberto — pois os pavimentos devem ser considerados nesse caso como uma proposta linear de baixo para cima — composto por paredes expositivas de madeira e tecidos (Figura 41)

Figura 41: Planta do segundo e terceiro pavimento da Bienal das Amazônias de 2023

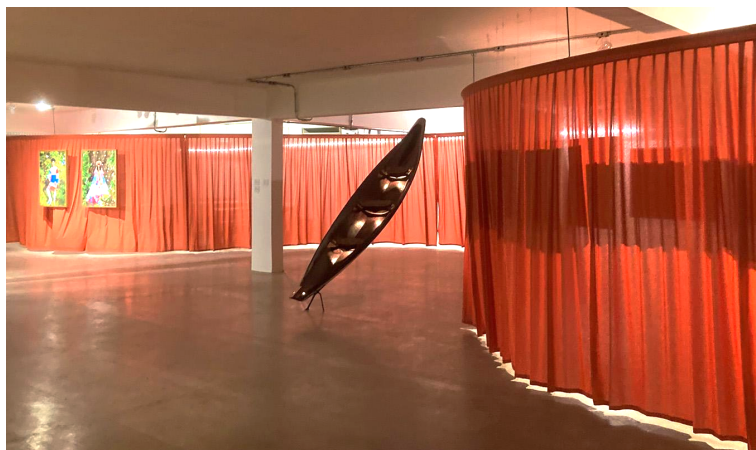


Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

As cortinas trazem um diferencial na fluidez do circuito, justamente pela possibilidade dessa criação de curvas sinuosas, que remetem aos rios amazônicos, e também cria um percurso com altas e baixas, como momentos de respiração

(Figura 42). Nesse ponto, os acervos expostos também corroboram para a sensação de flutuar, pois eles não tocam diretamente o chão, sendo suspensos por fios ou em plataformas de alturas diversas, como palafitas.

Figura 42: Fotografia da Bienal das Amazônias de 2023



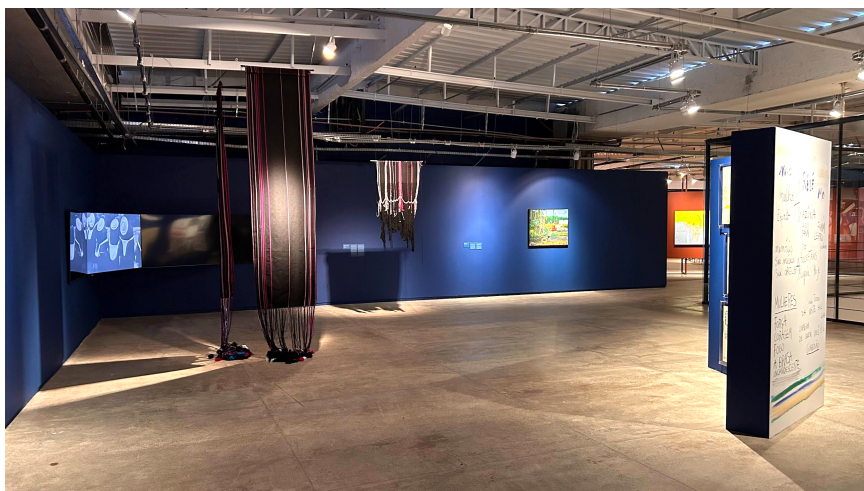
Fonte: Godoy (2023).

Em *Verde-distância*, se manteve a premissa de um circuito semi-aberto, também buscando uma fluidez nos trajetos possíveis, porém sua configuração visual difere conceitualmente da primeira edição. Nesta edição, a ambientação segue em consonância com a floresta, porém voltada aos eixos de sonhos, sotaques e memória. Contou com a seleção de 74 artistas e coletivos com um ou mais trabalhos em exibição, no CCBA.

Diferindo sua espacialidade desde a entrada no prédio, a segunda edição propõe um começo mais definido do que a primeira, que não tinha uma separação mais definida de áreas — recepção, loja, educativos e outros. Ao adentrar o espaço, o visitante se depara com uma grande parede do chão ao teto, que apresenta a identidade visual da bienal e exibe os textos da fundadora, patrocinadores e os nomes dos artistas selecionados. Somente após passar essa parede que o visitante consegue, pela primeira vez, vislumbrar a exposição.

Em seus quatro pavimentos, painéis coloridos habitavam as áreas expositivas de diversas formas, não seguindo apenas em linhas horizontais e verticais, mas também trabalhando com as diagonais, criando vistas para mais de um ou dois painéis dependendo do ângulo que o visitante estivesse (Figura 43). Ou seja, apesar da materialidade mais rígida — em comparação ao tecido —, buscou-se outros elementos para as pausas de respiro e fluidez.

Figura 43: Bienal das Amazônias 2025



Fonte: Autoria própria.

A distribuição dos elementos no espaço também houve um bom equilíbrio, corroborando para um trajeto menos exaustivo, mesclando momentos de audiovisual (salas e ilhas), instalações, obras bidimensionais e tridimensionais, e as Paredes Permeáveis. O térreo e primeiro piso também contam com outros ambientes que convidam o público a experienciar outros momentos, como o Redário ou Sonhário, o Café e os espaços educativos, que convidam a pausas, ou a Loja, Biblioteca e espaço-performances, que geram outra movimentação nos visitantes.

A cor de luz são elementos cruciais na comunicação visual de uma exposição, ela atua na percepção psicológica do visitante, o que ajuda a criar a atmosfera desejada da exposição.

As cores, além de impressionar a visão, são capazes de expressar emoções e de construir espaços. O domínio do uso de cores em comunicação visual pode auxiliar muito na elaboração de uma exposição, ampliando ou reduzindo ambientes, aproximando ou recuando superfícies, etc (Alambert e Monteiro, 1990, p. 64)

Para a análise de cor e iluminação das bienais foram observadas a identidade visual da exposição em si e do projeto gráfico geral (redes sociais, produtos oficiais e similares). Na primeira edição, a expografia foi assinada por Juliana Godoy, o design pelo paraense Phill Wanzeler, e o projeto luminotécnico por Patricia Godim. Ainda que de maneiras e com materialidades distintas, essas frentes constroem juntas a identidade visual de *Bubuia*, e todas partem das necessidades

arquitetônicas e do conceito curatorial, que dialogam diretamente com os objetivos institucionais também.

No projeto expográfico, foram exploradas materialidades distintas que influenciam na percepção da cor, como no caso das cortinas em tecidos naturais de algodão e os sintéticos fluorescentes, alguns opacos e outros com transparência. De acordo com a arquiteta, as cores foram pensadas para atuarem como pontos de luz, fluindo de tonalidades marrons suaves até vermelhos intensos — a exemplo do último andar, onde o espaço performance (Figura 44) é feito com uma grande cortina circular “numa coloração fluorescente e rubra em contraponto aos outros tecidos de tons terrosos, como um guará em meio à floresta” (Godoy, 2025, p. 66)

Figura 44: Espaço performance na bienal das amazonias 2023



Fonte: Godoy (2025).

A área do comércio, por sua vez, colaborou ativamente para o pensamento do projeto, por apresentar um território intenso de cores fluorescentes, repleto de cheiros, músicas e ruídos, com um fluxo vibrante de pessoas de diferentes lugares, gerando um imenso desafio: convidar todas essas vidas a circularem conosco na Bienal (Godoy, 2025, p. 65).

Além das cortinas, grande parte do mobiliário expositivo e das paredes em si eram brancas, feitas a partir de visíveis estruturas de madeira (mais tons diversos de marrom) e possuíam uma iluminação clara e fria ou neutra, de modo que as obras expostas ficassem bem iluminadas, como no cubo branco. Em contrapartida, os textos expositivos seguiam o padrão do design gráfico da bienal, com cores vibrantes e tipografia sempre em movimento, refletindo tanto o território, os rios quanto as pessoas, em constante transformação.

O uso de cores vibrantes também atua na exposição em outros espaços, como o Redário, onde as redes foram feitas com cordas e redes de pesca azuis, cor essa que se repete no projeto gráfico em textos e também nas redes sociais. Nesse espaço também materiais gráficos como banners e fachadas (Figuras 45 e 46), na identidade da bienal, ocupavam o espaço trazendo mais cores para o ambiente, sempre dialogando com o seu entorno — centro histórico e comercial, que inspirou no design expográfico e visual.

Figuras 45 e 46: Bienal das Amazônias de 2023 com destaque às cores da expografia



Fonte: Godoy (2023).

O projeto luminotécnico também trabalhou em áreas de obras que necessitavam de uma iluminação específica, como no caso da série de fotografias de Paulo Desana, que evidencia os grafismos indígenas em cores neon (Figura 47). Desta forma, era importante que fossem ressaltadas as cores, tanto pela questão estética e expográfica, quanto pelo conceito curatorial e poéticas que perpassam pelo território amazônico — especialmente quando se pensa no viés da Amazônia psicodélica, futurista, urbana e com pluralidades corpóreas e de cosmovisões que habitam nosso território encantado. Isso se traduziu na iluminação com o uso de luz negra²⁸, trazendo tons violetas escuros que modificam a experiência sensorial na exposição.

²⁸ A luz negra, referida como luz UV-A ou luz ultravioleta, é uma lâmpada que emite luz ultravioleta de onda longa e sem muita luz visível.

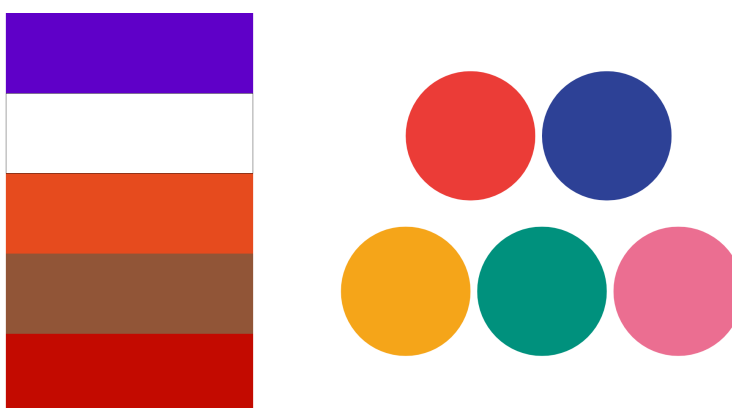
Figura 47: Série de fotografias de Paulo Desana na Bienal das Amazônias 2023



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

Desta forma, foi possível extrair as cores presentes na exposição e no projeto gráfico a partir de ferramentas virtuais de design. A figura da paleta com formato retangular diz respeito às cores captadas da exposição em si, com criação específica da arquiteta Juliana (Figura 48); A segunda paleta circular agrega as cores do projeto gráfico, presentes em todas as frentes comunicacionais da primeira bienal, bem como nos painéis com textos expositivos dentro da CCBA em 2023 (Figura 49). Juntas, estas cores compõem a identidade visual de *Bubuia: Águas como fonte de imaginação e desejos*.

Figuras 48 e 49: Paleta de cores extraída da Bienal das Amazônias de 2023



Fonte: Autoria própria.

A segunda Bienal das Amazônias tinha um forte diálogo com alguns conceitos para além do material (que neste caso é a floresta), mas também na pesquisa da arquiteta Isabel Xavier, as cores utilizadas foram inspiradas no território, em casas ribeirinhas e comunidades de Colares, Abaetetuba, Combu, Cotijuba e Marajó: “Encontramos muito rosa, uma pigmentação intensa que ressoa com as obras da

Pan-Amazônia”, comenta Isabel (Bienal das Amazônias, 2025b) (Figuras 50 e 51). Também foram utilizadas cores vibrantes em verde, um tom especial de *Acid Lime* (Pantone 14-0340), azul (equivalente ao Pantone *Limoges* 19-4044), um laranja terracota (Pantone *Burnt Ochre* 18-1354), além do rosa *Cotton Candy* (Pantone 13-2120) e do cinza (Pantone *Tracing gray* 14-4605).

Figuras 50 e 51: Exemplo das cores na expografia da Bienal das Amazônias 2025



Fonte: Autoria própria.

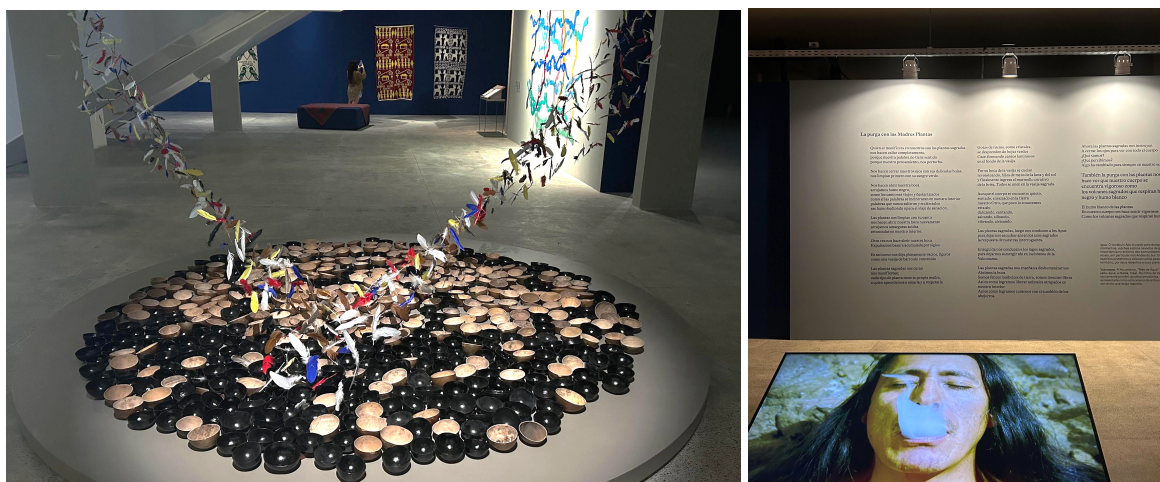
O projeto luminotécnico da 2ª Bienal das Amazônias é assinado por Patrícia Gondim e teve mais de 3 meses de trabalho até sua execução final. A equipe formada por eletricitistas, técnicos e assistentes, utilizou cerca de 450 refletores e outras grandes quantidades de fitas de led e drivers de iluminação, para abarcar o quantitativo de obras e de extensão de áreas expositivas. O resultado final foi uma exposição que acompanhava os ritmos da floresta, ora com iluminação alta e expandida, ora com intensidade baixa e foco direcionado, a movimentação é a constância.

Segundo Gondim (2025), o grande desafio neste projeto foi iluminar obras que já carregam luz em si. Seja a claridade das “distantes verdes matas” ou os espelhamentos dos rios amazônicos, a proposta foi encontrar o equilíbrio entre a imensidão evocada pelos artistas e curadores e a função da luz como ponte de leitura e percepção no espaço.

Algo interessante de se pontuar é que nesta edição não houve o uso da cor branca, nem para alguma parede neutra. Em Verde-distância, o cinza ocupa este lugar, sendo a cor utilizada para paredes com informações textuais institucionais (patrocinadores, ficha técnica, fala da fundadora) e também para algumas obras que necessitavam tecnicamente de um fundo de cor sóbria (Figuras 52 e 53). Isso influencia diretamente na percepção da luz no ambiente, pois, com a ausência de

um tom tão claro quanto o branco, a exposição abre espaço para um circuito marcado por cores vibrantes, com uma iluminação que mesmo quando clara e evidente, não é neutra, assim como a Amazônia e sua grande diversidade.

Figuras 52 e 53: Usos de iluminação na Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Autoria própria.

O projeto gráfico de identidade visual ficou por Priscila Clementti e Bonikta (Caio Aguiar), que também partiram do uso de cores vibrantes e de pigmentação intensa, pelo seu uso em maior parte ser em mídias digitais, a cor fluorescente se destaca no rosa (RGB #f604f7) e o verde-amarelado pastel (RGB #e3fd8f), além destes o azul pastel (RGB #85c1e5) e carmim-apagado (RGB #775e64). Assim como na primeira edição, houve uma atenção para a tipografia e construção de elementos e signos que transmitisse a identidade da bienal de forma única (Figura 54). A partir do trabalho do multiartista Caio Aguiar e a aparição dos seres encantados “boniktas”, inspirados no universo interiorano amazônico com vivências pessoais e sonhos ancestrais (Figura 55).

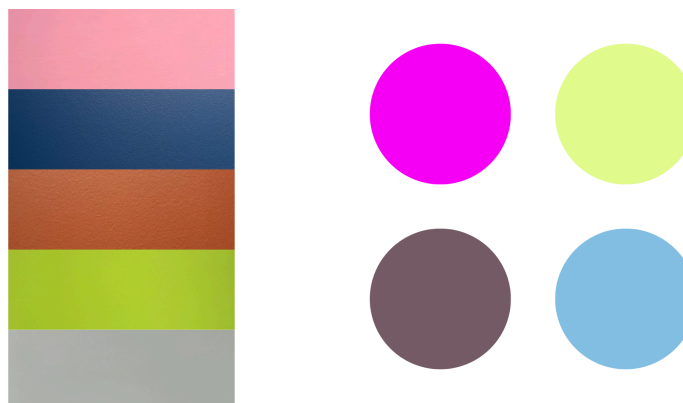
Figuras 54 e 55: Painel textual na entrada da Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Autoria própria.

Desta forma, analisando as aplicações de cor e luz, foi possível extrair a paleta de cores da exposição — apresentadas nas cores em formas retangulares, com fotografias capturadas das paredes reais da Bienal (Figura 56) e da sua identidade visual na internet e outros veículos comunicacionais, aqui representadas na paleta com formas de círculos (Figura 57). Essas cores dialogam bastante entre si e não ficam tão distantes mesmo que a questão da luz modifique seus tons, por vezes fluorescentes e outras apenas coloridas e vibrantes. O uso de tons terracota, assim como na primeira edição, se manteve, mas desta vez as cores lúdicas tomam protagonismo e varrem o cubo branco para outro lugar, construindo uma exposição com uma fluidez a partir das cores e suas diversas aplicações.

Figuras 56 e 57: Paleta de cores da Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Autoria própria.

No que tange às estruturas de suporte expositivos, estas que podem ser móveis ou outros elementos utilizados para a apresentação do acervo ou obras, possuem uma nomenclatura própria no universo da museologia e artes visuais. Paineis, vitrines, praticáveis (plataformas de suporte no piso para expor objetos), cubos, e outros formatos pensados pela expografia do projeto, podendo variar em materialidade, formatos e aplicação no espaço.

Esses suportes são de grande importância na organização e montagem de uma exposição e o seu design deve apresentar características de solidez (estabilidade) e flexibilidade (para permitir arranjos diversos). A escolha do tipo mais adequado de suporte será função do tipo e tamanho do objeto, do espaço físico disponível e da intencionalidade temática prevista no projeto museográfico. (Alambert e Monteiro, 1990, p. 40)

Em Bubuia (2023), a materialidade e suporte expositivo que mais chama atenção, e que categoriza a identidade visual da exposição, são as cortinas que formam as curvas dos rios, e neste caso, o circuito fluido da primeira bienal das amazônias. Cortinas em tecidos naturais de algodão até sintéticos rubros e fluorescentes, e que brincam com a iluminação por vezes sendo opaca ou transparente, compõem grande parte deste cenário. Para esses suportes que atuaram como paredes expositivas, além de serem um elemento expográfico por si só, a fixação das obras partia do pressuposto de boiar — nada toca diretamente o chão.

Para os painéis planos, estruturas mistas de madeira delineiam o espaço em diversas formas. No espaço da artista homenageada, painéis vazados de madeira fazem a moldura para as fotografias de Elza Lima (Figura 58). Já em outros corredores, os painéis são pintados de branco, apenas com os pés de madeira expostos, estes que variam em alturas e tonalidades, como se remetesse às palafitas das casas ribeirinhas. Para os trabalhos tridimensionais como esculturas e similares, foram montadas estruturas de madeira no modelo de mesas ou plataformas flutuantes, com alturas e dimensões variando de acordo com as necessidades do acervo e da boa visibilidade para o mesmo (Figura 59).

Figura 58: Espaço expositivo Elza Lima na Bienal das Amazônias 2023



Foto: Godoy (2023).

Figura 59: Exemplo de uso em estruturas de madeira e cortinas para mobiliário na Bienal das Amazônias de 2023



Foto: Godoy, (2023).

Em Verde-distância, boa parte do mobiliário expositivo foi confeccionado em couro vegetal, a partir da extração de látex de seringais desativados de Cotijuba (Pará), esses móveis geralmente pensados para os espaços audiovisuais compunham a expografia através da sua materialidade e cor, pois estavam em diálogo com as salas de filmes ou nas ilhas distribuída pelos andares do CCBA. Nas Salas de filmes, sua entrada era composta também por fios de látex (Figura 60),

assim como o banco, e dentro da estrutura de paredes o visitante conseguia um local reservado para a contemplação do trabalho. Nas ilhas, ocas em palha de miriti pintadas com urucum despertam o sensorial do visitante e também atua como um belo suporte expositivo para mais obras audiovisuais (Figura 61).

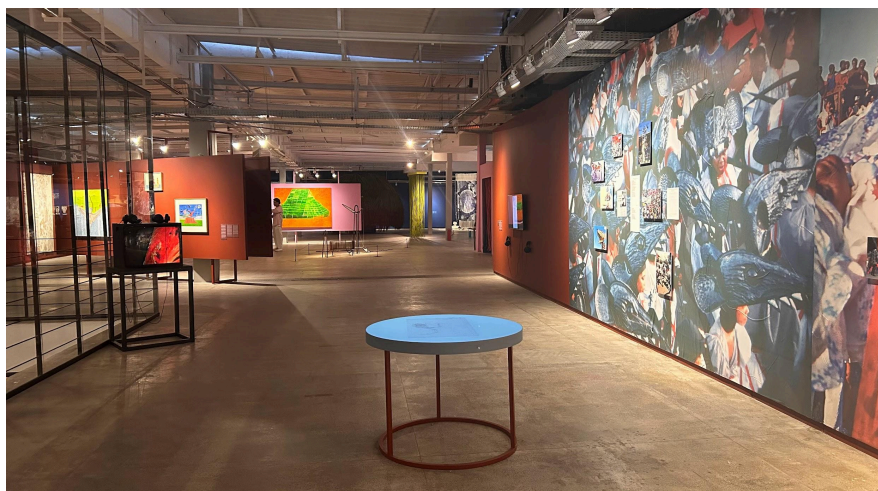
Figura 60 e 61: Espaços multimídia na Bienal das Amazônias 2025



Fonte: Autoria própria.

Para os painéis expositivos de trabalhos bidimensionais, também foram trabalhadas estruturas de madeira como na primeira edição. Por vezes o painel era utilizado de modo convencional — telas fixadas nas paredes que apenas serviam como “fundo” — e em outras a parede virava tela, atuando como um campo expandido do trabalho exposto ou sendo o trabalho em si (Figura 62). Também nota-se que os painéis são suspensos do chão, como na primeira edição. Em verde-distância, não podemos confirmar se isso partiu do conceito curatorial aplicado à expografia, se foi uma maneira da exposição dialogar com a arquitetura industrial do edifício, ou se foram ambas as motivações que resultaram nessas estruturas finais.

Figura 62: Terceiro piso da Bienal das Amazônias de 2025.



Fonte: Autoria própria.

Diferentes modos de elaborar esses painéis foram explorados, pois, na Bienal das Amazônias, pode-se concluir que nada será fixo e imutável. A movimentação é a premissa de tudo e os diversos modos de ocupar espaços são vistos como mais que meros elementos estéticos, mas uma forma de representação necessária e urgente. A exemplo disso, na segunda edição se tem painéis articulados (Figura 63), esquinas curvas, instalações com suportes de base, objetos tridimensionais em estruturas de ferro (Figura 64), fazem parte dos suportes que constroem essa expografia fluida, vibrante e em consonância com o território amazônico.

Figuras 63 e 64: Exemplo de painel e mobiliário expositivo na Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Autoria própria.

Referente às Bienais, foram selecionadas três obras de cada edição, para uma análise semiótica das mesmas. De acordo com Santaella (1983, p. 12), “A

semiótica estuda os signos em todas as suas formas de manifestação: na linguagem verbal, nas imagens, nos gestos, nos objetos, nos espaços e nas formas culturais em geral.” . A partir disso os trabalhos foram analisados em três planos distintos: o primeiro sendo o plano **denotativo**, uma descrição formal do que se vê; o segundo plano é o **conotativo**, uma interpretação simbólica do que significa; e por último uma **contextualização crítica**, explorando a relação com o conceito curatorial da bienal equivalente.

A obra “Midas [Marajó]” da artista homenageada Elza Lima, é uma fotografia de 2022 que retrata uma criança nos rios do Marajó (Figura 65), maior arquipélago flúvio-marítimo do mundo, localizado no estado do Pará. O trabalho exposto na primeira edição da Bienal das Amazônias estava localizado no primeiro piso do CCBA, no espaço Elza Lima. Na imagem observa-se a criança submersa na água amarelada e marrom, típica dos rios amazônicos, apenas com o rosto que mira a fotógrafa.

Figura 65: Fotografia “Midas [Marajó]” (2022) de Elza Lima, 150 x 225 cm.



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

Seu corpo flutua levemente, imóvel, em meio aos reflexos de luz que ondulam sobre sua pele. Com olhar sereno e semblante tranquilo, a foto sugere calma e contemplação, sugerindo um estado de fusão e entrega com o ambiente. No plano denotativo, o corpo parcialmente submerso é envolto pela tonalidade dourada da água, resultado da incidência da luz sobre o leito arenoso. O seu enquadramento

frontal com o leve movimento das ondas cria um jogo de distorções e transparências, o que torna o corpo uma imagem fluida.

No plano conotativo a junção desses elementos evoca sensações de calma e pertencimento, sugerindo uma leitura dessa criança que parece fazer parte da água, uma relação íntima e ancestral. O signo da água, recorrente na simbologia amazônica, aparece como força vital e espiritual. Ao retratar a figura de uma criança, um corpo que representa renascimento, inocência e esperança, num momento simbólico de fusão com seu ambiente natural, sugere uma Amazônia viva e que se renova a cada geração. O gesto de flutuar remete à *bubuia*: o ato de se deixar levar, de estar em movimento e em escuta com o rio e com o tempo.

Além disso, seu título também chama atenção. Midas, de acordo com a mitologia grega, foi um rei da Frígia filho de Zeus e Cibele, vivia em abundância e tinha muitas riquezas, mas movido pela ganância pediu ao deus Baco o poder de transformar tudo que tocasse em ouro. No fim, o atributo atuava de forma mais punitiva do que benéfico, fazendo com que Midas se arrependesse e clamasse por Baco, que com benevolência consentiu o pedido de ajuda. O deus lhe disse que a água corrente iria desfazer o poder, ao mergulhar num rio os objetos tocados voltarão a ser o que eram.

Ao nomear a obra de “Midas” diversas interpretações podem ser feitas. À primeira vista, pode-se ver a criança como a figura do rei, cercado de abundâncias e riquezas — neste caso o seu entorno, a paisagem natural amazônica. Num olhar mais contemporâneo, incorporando o restante da mitologia, também pode-se pensar em contextos migratórios e de retorno para a terra-rio e rio-casa, assim como evidencia a relação de cura e reconexão consigo mesmo através do contato direto com o território. Aqui ocorre uma inversão poética, o verdadeiro ouro é o rio, refletido através dos tons dourados da água na fotografia. O toque não petrifica o objeto, mas o torna vivo.

De acordo com a própria curadoria, essa fotografia sintetiza o tema da primeira Bienal das Amazônias. Além da evidente relação com as águas, elemento principal da edição referente, a momento traduz algo intangível: o conceito do *dibubuismo* amazônico, “que reflete a relação estética e cultural entre as águas e os corpos que habitam este território amazônica” (Bienal das Amazônias, 2025e). Isso é, em Midas ocorre a materialização visual desse conceito, apresentando a água

não apenas como paisagem, mas como corpo simbólico e político. Neste gesto, Elza reafirma a potência política das identidades amazônicas, bem como enfatiza a relação sensível que existe entre o corpo e o território.

A segunda obra faz parte da série “El Bosque en Llamas”, de 2023, da artista colombiana Noemí Pérez (Figura 66). Consiste numa instalação de três obras de 215 x 500 cm cada, com técnica de carvão, pastel branco, sanguínea²⁹ e bordado sobre tela. O trabalho estava localizado no primeiro piso da bienal e dispunha de um longo painel para a instalação das telas em paralelo.

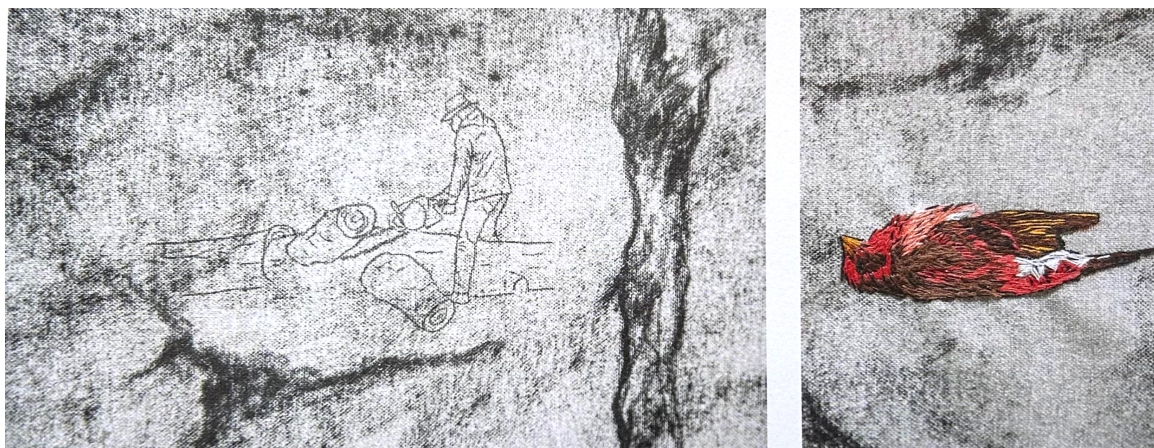
²⁹ Sanguínea é uma espécie de "giz vermelho", mistura de caulino e hematita e tem um tom castanho-avermelhado escuro, semelhante à terracota e existe numa só dureza (Verbete: Wikipédia).

Figura 66: “El Bosque en Llamas”, 2023. Instalação (carvão, pastel branco, sanguínea e bordado sobre tela), 215 x 500 cm. Noemí Pérez, Bienal das Amazônias, 2023.



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

Figura 67: Detalhe aproximado de “El Bosque en Llamas” de Noemí Pérez, 2023



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

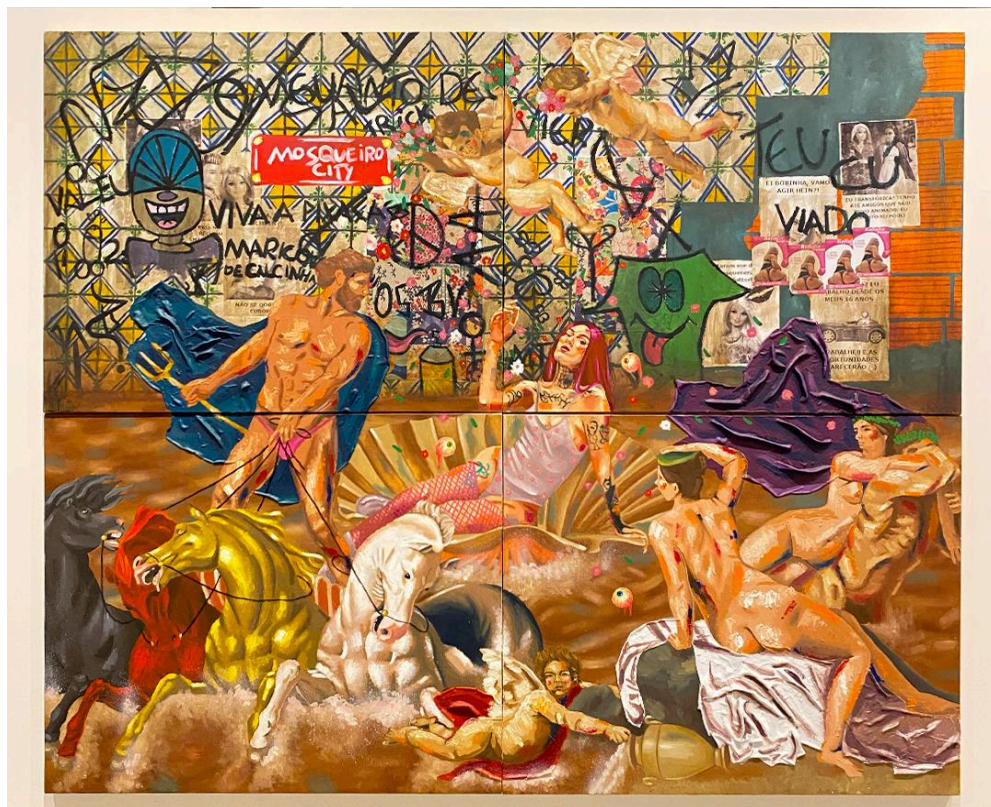
As telas mostram árvores em chamas pintadas com carvão, num cenário que remete à floresta. Alguns detalhes bordados ilustram animais tentando fugir da devastação do fogo (Figura 67). A escolha do carvão, material que carrega a memória do fogo, atua para além da técnica — aqui a artista intensifica o sentido simbólico da destruição que retrata. O traço é denso e possui várias manchas escuras como forma de retratar a queima da floresta, o branco aparece como cicatriz, pois nunca está puro, mesmo em áreas mais claras o carvão se faz presente, como as cinzas de um lençol. A técnica é quase uma performance, onde se desenha com aquilo que arde, transformando o rastro de destruição em linguagem visual.

Os animais bordados são os únicos pontos de cor, além das linhas de chamas em sanguínea, e contrastam com a técnica do desenho por serem suaves e delicadas. A cor se torna vestígio de vida, aquilo que luta, foge, sobrevive, mas também morre e perece. A destruição e reconstrução andam juntas nessa Amazônia que insiste em se manter viva, isso se reflete no plano denotativo e conotativo, pela técnica e mensagem simbólica.

A série de Pérez denuncia uma realidade vivida na sua comunidade e também evidência que tragédias como essa são compartilhadas em diversos territórios amazônicos. Em 2023, segundo o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), a Amazônia registrou mais de 22 mil focos de incêndio, e em 2025, os números voltaram a crescer, atingindo mais de 30 mil registros até setembro (Brasil, 2025). *El Bosque en Llamas*, portanto, representa uma ferida aberta da pan-amazônia, e a arte nesse sentido se coloca como uma ferramenta de

resistência e memória, convidando o público à reflexão urgente da proteção ao futuro da floresta amazônica.

Figura 68: “O Nascimento das Tupiniquins - Alice”, 2022. Óleo, acrílica e colagem sobre tela, 210 x 250 cm. Rafael Matheus Moreira na Bienal das Amazônias de 2025.



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

A terceira obra analisada da primeira edição é *O Nascimento das Tupiniquins - Alice* (2022), da artista paraense Rafael Matheus Moreira (Figura 68), que se trata de um políptico (uma obra formada por várias peças), e tensiona diretamente a tradição pictórica europeia ao reimaginar *O Nascimento de Vênus* a partir de uma perspectiva amazônida, travesti e insurgente. No campo denotativo, a pintura mescla óleo, acrílica e colagem, apresentando múltiplas cenas numa mesma superfície: figuras renascentistas reinterpretadas, cavalos em movimento, anjos barrocos, e um cenário com pichações e símbolos urbanos de Belém como plano de fundo. A paleta vibrante é marcada por tons rosados, dourados e terrosos, dialogando com os contrastes entre o ideal clássico e a estética urbana periférica.

Como elemento central figurativo temos Alice, uma mulher trans representando a simbologia no renascimento, substituindo a Vênus de Botticelli. Ao deslocar o mito fundador do conceito de beleza ocidental para um corpo

historicamente apagado nas narrativas hegemônicas, a artista afirma o corpo trans como uma possibilidade estética e política. Ao seu lado direito, uma possível referência às três graças da mitologia greco-romana, e ao lado esquerdo uma outra à Poseidon guiando quatro cavalos, também da mesma mitologia. Ao trazer esses elementos figurativos clássicos para o cenário fabuloso da amazônia urbana, corrompendo esses signos — como por exemplo recriar Poseidon vestindo uma peça íntima rosa — a artista “suja” o classicismo como um ato de insurgência contra a idealização eurocêntrica do corpo feminino cis que orientou toda a tradição ocidental.

No campo conotativo, a obra opera como crítica e disputa: rompendo com o imaginário do “belo” e reafirmando a beleza como também um lugar de reinvenção identitária. A sobreposição de signos urbanos de Belém com referências pop e frases de protesto funcionam como camadas da paisagem amazônica contemporânea, também corrompendo com a visão “harmônica” e atuando como campo simbólico da “vida real” dos corpos dissidentes do sistema imposto. No muro grafitado, também têm-se colagens de frases com memes da “barbie fascista” (Figura 69), que consiste numa série de sátiras com frases elitistas e preconceituosas fictionalmente ditas pela boneca Barbie, um ícone da cultura da pop.

Figura 69: detalhe aproximado da obra “O Nascimento das Tupiniquins - Alice” da artista Rafael Matheus Moreira.



Fonte: Bienal das Amazônias (2025a).

No contexto crítico da Bienal, o trabalho torna-se um manifesto contra o euro-cis-centrismo que moldou instituições artísticas, padrões de beleza e regimes de representação, e que celebra as pluralidades dos corpos amazonidas dissidentes que existem e resistem na Amazônia urbana. O deslocamento da figura simbólica de Vênus para Mosqueiro (distrito de Belém) tensiona o cânone da arte e enfrenta a própria historiografia da mesma, reivindicando e subvertendo signos à realidade da artista, e retirando esses corpos da margem, trazendo para o centro como símbolo de criação, existência e beleza.

Figura 70: Barrio Abajo (2007–2008) e Sitiados (2020) de Dayro Carrasquilla na 2ª Bienal das Amazônias



Fonte: Autoria própria.

A videoinstalação *Barrio Abajo* (2007–2008) e *Sitiados* (2020), do artista colombiano Dayro Carrasquilla, ocupou o espaço da 2ª Bienal das Amazônias como um território de memória e denúncia (Figura 70, 71 e 72). No plano denotativo, a obra é composta por uma série de paletes de madeira, com estruturas de mola na sua base, distribuídas de forma irregular sob o chão. Em uma das paredes, o vídeo projeta cenas do cotidiano da comunidade de Barrio Abajo, em Cartagena, onde o artista nasceu e cresceu. A materialidade rústica dos paletes — madeira gasta, parafusos aparentes, desníveis — contrasta com o ambiente de um espaço expositivo tradicional, emergindo uma arquitetura viva, ainda que precária.

No plano conotativo, o gesto de pisar sobre esse solo movediço se torna um ato político e sensorial, onde o visitante é convidado a caminhar por essas estruturas de forma a simbolizar as soluções que foram criadas pela própria comunidade para resistir à precariedade, exclusão e tentativa de esquecimento. Nessa caminhada, sentimos o solo instável, porém firme, e a metáfora de “calçar os sapatos do outro” aqui se concretiza compelido a equilibrar-se, como quem caminha sobre a história desigual das cidades latino-americanas.

Carrasquilla convida o público a atravessar esse solo desigual, revelando como o corpo coletivo sustenta a cidade. Sua obra é sobre ficar de pé onde querem que afundemos, transformando a precariedade em potência e a ausência em presença (Bienal das Amazônias, 2025f).

Figuras 71 e 72: Instalação em vídeo “La Vorágine más allá” do coletivo Mapa Teatro e povo Nukak



Fonte: Coletivo Mapa Teatro

A obra *La Vorágine más allá*, do coletivo colombiano Mapa Teatro³⁰ em colaboração com o povo Nukak, é uma instalação em vídeo com projeções de tamanhos variados, exposta na segunda edição da Bienal, que ocupa uma grande área onde a arte emerge como um organismo vivo, que pulsa, se move e transforma o ambiente. No espaço expositivo, uma grande estrutura móvel, denominada “O Bicho”, é o corpo vivo que ora repousa, ora se desloca, atuando como uma arquitetura que ativa a presença da floresta. A instalação conta com momentos

³⁰ O Mapa Teatro é um coletivo colombiano fundado em Paris em 1984 e sediado em Bogotá desde 1986, criado pelos irmãos Heidi, Elizabeth e Rolf Abderhalden. Atuando como um laboratório de artistas dedicado à criação transdisciplinar, o grupo investiga as fronteiras entre teatro, performance, instalação, som, vídeo e intervenção urbana (Mapa Teatro, [s.n.]).

específicos de ativação, às 11 horas nas quartas e quintas, e às 16 horas nas sextas e sábados, podendo variar de acordo com a programação da Bienal.

Explorando o campo denotativo, o trabalho apresenta um conjunto de estruturas e elementos cenográficos. Possui três telas de projeções e sua configuração espacial é elaborada de forma a dialogar com a mensagem que o coletivo pretende passar ao público. A instalação convida o visitante a entrar nela, portanto, temos duas vistas: a externa e a interna. Na visão externa, duas grandes telas projetam cenas com ilustrações e frases que remetem ao período de extração da borracha na Amazônia. O suporte da projeção é de um material que possui transparência, dessa forma, o visitante consegue visualizar que atrás da suposta “parede”, a obra continua.

No seu interior, a área é escura e delineada com reflexos da projeção externa, causando um efeito de texturas com luz e sombra que corrobora com a aura de movimento no espaço. O local também é preenchido pelo *Bicho*, essa estrutura híbrida entre máquina, arquitetura e criatura, e conta com balanços na lateral, de assento de couro e cordas com fibra natural (Figura 73), em harmonia com as materialidades da temática abordada. Nesta obra, a escuta é o objetivo. Uma narração na língua Nukak toma conta do ambiente enquanto as projeções se entrelaçam, revelando uma memória que recusa a ser esquecida, mesmo após toda a violência colonial.

Figura 73: Balanços na videoinstalação “La Vorágine más allá” na Bienal das Amazônias de 2025



Fonte: Mapa Teatro (s.d.).

No contexto histórico, que aparece no texto curatorial da instalação, a obra retoma a histórica devastação das populações indígenas da Amazônia colombiana, neste caso os Nukak, último povo nômade do país. Essa etnia sofreu deslocamentos, epidemias e perda de território, principalmente após o contato em 1988 com os brancos, que resultou numa perda de aproximadamente 40% do seu povo. Desde então, os Nukak, mesmo que se recuperando aos poucos, ainda sofrem com perseguições armadas e doenças como a malária e o sarampo, e sua população não passa de 1000 pessoas.

De acordo com a tradição oral dos Nukak, a informação etnográfica e lingüística, eles são uma ramificação dos Kakua que emigrou para o norte. Um dos motivos desse deslocamento para o território atual foi evadir os comerciantes de borracha, que escravizavam indígenas da área no início do século XX. No entanto o conhecimento e manejo sofisticado que os Nukak têm da fauna e a flora da área, evidenciam uma ocupação mais antiga (Rubio, 2004).

Nesse sentido, *La Vorágine más allá* faz referência ao romance literário *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera (1888-1928), cuja história é ambientada em regiões da Colômbia durante o boom da borracha. Na obra, os dois protagonistas estão em fuga buscando liberdade quando se deparam com a dura realidade do período, numa empreitada colonial de servidão, tortura e genocídio dos povos indígenas, que são retratados apenas como plano de fundo, sem nenhuma evidência à sua identidade. A partir disso, o coletivo Mapa Teatro confronta esse apagamento através das vozes e das memórias dos Nukak, realizando um trabalho com membros da comunidade para a tradução de trechos do romance para a sua língua nativa, o Nukak Nauyi.

Através do ato de fabulação crítica³¹, a instalação imagina os ancestrais Nukak numa aliança com espíritos da floresta, invocando um fungo parasita — *Microcyclus ulei*³² — para causar o fim da extração do látex. No vídeo, o parasita é o agente que interrompeu a expansão das plantações e rompeu com o sistema que alimentou a escravização indígena.

³¹ Fabulação crítica é um método criado por Saidiya Hartman (1961) que une fatos históricos e imaginação baseada em evidências para reconstruir experiências apagadas ou omitidas dos registros oficiais, sobretudo de populações negras.

³² O *Microcyclus ulei* é o agente causal da doença conhecida como Mal-das-folhas da seringueira (*Microcyclus* [Verbetes: Wikipédia]).

“Nosso projeto é um teatro de arquivos e sombras, de documentos e ficções, de tempos imaginados e tempo real; de denúncias do esquecimento e memórias poéticas que cercam a reivindicação urgente que o último povo nômade da Colômbia lança aos habitantes deste mundo” (Centro Nacional de Artes Delia Zapata Olivella, 2025).

Figura 74: Detalhe da obra La Vorágine más allá



Fonte: Levilly (2024).

No campo conotativo, a instalação evoca a presença da floresta como um corpo vivo que respira junto com o visitante. *O Bicho* funciona como metáfora desse organismo, que se movimenta evidenciando os caminhos para uma escuta de resistência e reexistência. As projeções (Figura 74) que atravessam a parede transparente e se derramam pelo interior da instalação evocam camadas de tempo sobrepostas, fazendo o passado vazar para o presente como um fantasma que recusa desaparecer. As vozes materializam uma reparação simbólica, dando ênfase a voz dos mais silenciados pela colonização violenta do período da borracha. A obra evidencia a floresta como um corpo político e espiritual, trazendo uma aliança de multiespécies, onde a presença dos Nukak é reafirmada pela voz que persiste.

Figura 75: Instalação das obras “Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a vida” e “Jornal Canal” de Roma Rio na Bienal das Amazônias de 2025.



Fonte: Autoria própria.

O *Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a Vida* (Figura 75), é uma série de cinco impressões digitais que, juntas da série *Jornal Canal*, publicações impressas e dispostas em carteiras escolares de madeira, formam uma instalação artística de Roma Rio (Belém, Pará, Brasil), artista que integrou a segunda Bienal das Amazônias. O ambiente remete à uma sala de aula reconstituída, com um painel expositivo que, nesse caso, é também matéria da instalação. Suas cores não fazem parte da paleta de cores da Bienal, e remetem à memória de paredes escolares, tanto pela cor quanto estilo de pintura, criando um campo semiótico que opera entre afeto, arquivo e crítica.

A série inicia com uma impressão que apresenta uma pintura da cidade natal do artista — Marapanim (Pará) — numa colagem que remete a trabalhos escolares em folha de papel almaço, cujo título é o mesmo da série, e na margem inferior da página lê-se: “Assunto: Cotidiano, Trabalho & Encantamento”. As imagens no decorrer retratam três universos de trabalho profundamente ligados ao cotidiano

amazônico: o ofício da pesca com matapi³³, a produção de farinha de mandioca e a rotina laboral da mãe do artista, que trabalhou como operadora de caixa por 35 anos. Através de registros do cotidiano da família, principalmente da sua avó que realiza a pesca de peixe e camarão (Figura 76), o artista presta homenagem em forma de cartazes escolares, com colagens e textos nas impressões e no painel, explorando o ambiente escolar em seus gestos e materialidade.

Figura 76: Impressão digital da obra “Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a Vida” de Roma Rio (2025)



Fonte: Autoria própria.

Em Trabalho de Estudos Sociais - Ganhar a Vida, Rio propõe a escola não como um lugar de saber disciplinar, mas como um espaço de linguagem e memória enraizado na própria vida, moldado por ofícios, migrações e pela presença sustentadora das mulheres nas rotinas do cotidiano (Bienal das Amazônias, 2025g).

No campo conotativo, a obra lança um olhar crítico sobre a escola e a forma como os materiais de estudos sociais foram distribuídos em escolas rurais e periféricas, tensionando o lugar escolar e a política homogeneizante de imposição de uma identidade nacional, que não considera as realidades vividas pelos que

³³ Armadilha feita de Jacitara ou de talas de Jupatizeiro que serve como instrumento de captura do Camarão. Utiliza-se amêndoas de babaçu trituradas, ou outra isca de farinha, embrulhada em uma poqueca com folhas de Guarumã para atrair os camarões.

habitam as periferias. Esses materiais simbolizam esse processo histórico ao mesmo tempo que estimulam o visitante à um outro olhar para as práticas e vivências ribeirinhas, que valoriza a memória e preservação desses saberes, a partir do deslocamento dessas imagens e narrativas;

Roma Rio traz para o ambiente escolar as cenas de quem sempre o ensinou: o saber das mulheres no fazer manual, a circulação interna entre cidades e rios e a migração como modo de existir e não apenas como condição econômica. Desta forma, o “ganhar a vida” ganha um significado além do financeiro, mas se transforma também num gesto de cuidado, escuta e aprendizado. Esses conceitos se reverberam na obra *Jornal Canal*, onde o artista explora as narrativas de migrantes, ou filhos de migrantes, na região do estado do Pará.

A criação coletiva faz parte do processo e fazer artístico de Rio, o artista traduz esse campo simbólico na instalação ao deslocar o lugar do caderno escolar para o jornal, transformando a ideia de estudo para um lugar de escuta coletiva. Ainda analisando esse gesto, também pode-se refletir sobre a ideia de “ganhar a vida” (Figura 77), pois, o ato de migrar para Roma não se resume à uma condição exclusiva financeira, mas também ao respeito das travessias, a comunicação e escuta como modo de afeto e modo de viver, sendo assim, também um modo de ganhar a vida.

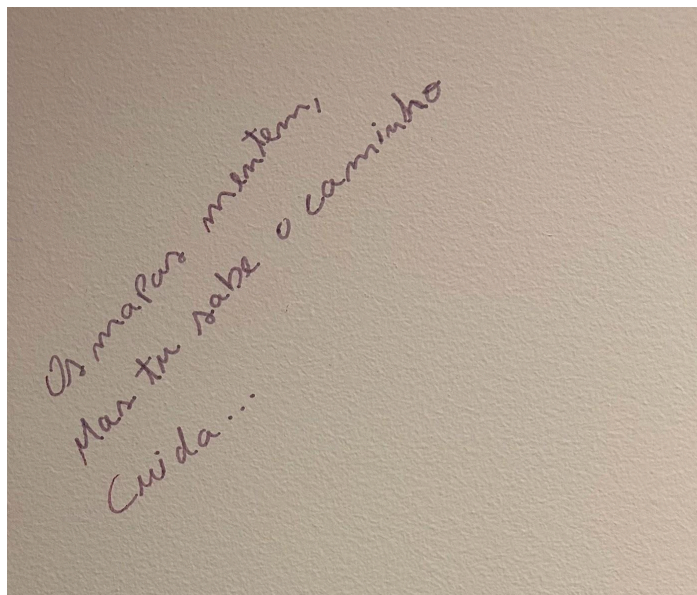
Figura 77: Detalhe aproximado do Jornal na instalação de Roma Rio na Bienal das Amazônias 2025.



Fonte: Fotografia Ana Dias para Bienal das Amazônias (2025)

Outro fator instalativo-expositivo chama atenção: os escritos no painel que, aqui, ocupa o lugar de parede escolar. O artista também trabalha com frases e rabiscos que dialogam com as obras expostas e com o conceito artístico da instalação, como a figura 78 que se refere possivelmente à uma frase da avó ou mãe do artista, e diz: “Os mapas mentem, mas tu sabe o caminho. Cuida...”, mais uma vez se referindo à escola como esse lugar de suposto conhecimento, porém que falha na materialização do ensino para as pessoas que não fazem parte de grandes centros urbanos, como no caso de caboclos-ribeirinhos.

Figura 78: Detalhe no painel expositivo do “Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a vida” de Roma Rio, na Bienal das Amazônias de 2025.



Fonte: Autoria própria.

No contexto crítico da bienal, a obra dialoga diretamente com o conceito curatorial ao evidenciar a pluralidade de saberes e cosmologias, entendendo o território e as comunidades como produtores de saberes. O trabalho opera, assim, uma contra-cartografia que devolve agência e visibilidade às vidas que sustentam o território — e que sempre estiveram ausentes nos livros oficiais. Roma Rio celebra suas referências de saber, as figuras maternas de sua vida, evidenciando também uma Amazônia permeada pelo matriarcado, no campo simbólico e prático, e que perpassa várias vivências dos amazônidas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória deste trabalho perpassou pelo debate sobre as identidades amazônicas no apanhado histórico acerca dos espaços formais de exposições da região. A pesquisa se organizou em torno da construção de modos de ver a Amazônia a partir de práticas expositivas e da curadoria, visando a compreensão de uma identidade artística vinculada à estes territórios e suas especificidades, quando representados em salões de arte.

Essa busca de identidade, assim como evidenciado pelos autores apresentados, não pretende criar um outro regime imagético que representa as

Amazônias de forma homogênea, mas busca entender o fio condutor que une signos e simbologias que atravessam produções e artistas amazônidas. Situar historicamente esse processo por meio da análise antropológica, museológica e artística, permitiu entender que a iniciativa Bienal das Amazônias emerge como um evento de grande escala no circuito internacional e que tensiona e reconfigura a produção e exibição artística produzida a partir da maior floresta tropical do mundo.

Ao longo do trabalho, os objetivos inicialmente propostos foram alcançados de forma progressiva. No primeiro capítulo foi explorado conceitos e discussões acerca do sujeito amazônico, entendendo que a identidade amazônica possui múltiplas expressões, ainda que marcadas pela invisibilização colonial e construção de estigmas sobre a região e seus habitantes. Ainda nesta etapa, também foi importante o mapeamento da construção histórica das exposições que evidenciou as perspectivas externas sobre a região e, novamente, provou o ponto de que não existe apenas uma, mas várias Amazônias.

O segundo e terceiro capítulo se concentram na apresentação das duas edições das Bienais das Amazônias, de 2023 e 2025, respectivamente. Na primeira bienal, ficou evidente a preocupação de uma construção coletiva no trabalho curatorial, também observou-se o discurso elaborado a partir do território, o compreendendo como uma grande extensão em área e em cosmologias, saberes e manifestações. Na segunda edição percebeu-se uma ampliação dessa ótica do viés institucional e discursivo, com a inclusão de um corpo curatorial com conexões pan-amazônicas, e a soma de artistas caribenhos na exposição, percebendo com sensibilidade os atravessamentos geográficos no sul das Américas.

O quarto capítulo se preocupou com a análise comparativa entre as duas edições, que evidenciou transformações significativas em suas metodologias curatoriais, pensando em formatos de trabalhos que, ainda que em seus objetivos institucionais se articulem com circuitos internacionais de arte, prioriza na rede articuladores que sejam corpos amazônidas, de modo a não reproduzir as lógicas coloniais que exotizam a região. A partir da análise técnica, elementos comunicacionais que tangem à expografia (circuito, mobiliário, cor e iluminação e proposta arquitetônica) evidenciaram os signos que traduzem as amazônias e transitam diretamente sobre seu território, com a utilização de elementos que evocam os rios e as florestas, e que através de trabalho de pesquisa in-loco, as

arquitetas paulistas conseguiram articular um trabalho coletivo a partir de trocas com fornecedores locais.

Entre os resultados alcançados destaca-se o reconhecimento de que a Bienal das Amazônias atua não somente como um evento cultural pontual, mas se posiciona como parte de um movimento maior de reposicionamento político e estético da região no campo da arte contemporânea. Também se destaca que as práticas curatoriais amazônicas, além de acompanharem o circuito internacional artístico de forma eficiente, também se posiciona dentro de práticas decoloniais, se articulando a partir do coletivo e com produções lideradas por corpos não-hegemônicos, afirmando modos de vida e de conhecimento que desafiam estruturas históricas de representação epistemológica e artística. Esses resultados confirmam a Bienal como um lugar de articulação e produtor de narrativas, com problematizações e estéticas que partem da Amazônia para o mundo.

As possibilidades futuras que emergem deste trabalho são amplas. Uma das mais promissoras diz respeito ao aprofundamento de estudos sobre expografia amazônica, a partir de um estudo direcionado aos elementos comunicacionais e a análise semiótica desses signos e poéticas. Investigar expografias situadas, que dialogam com o território, com materialidades locais e modos de circulação não hegemônicos, com cosmopolíticas amazônicas, é um caminho que pode expandir significativamente os debates sobre a expografia contemporânea. Outras possibilidades incluem análises comparativas entre a Bienal das Amazônias e outras bienais latino-americanas, a partir de estudos de recepção e participação de outros municípios, e investigações sobre redes pan-amazônicas de circulação artística.

Em síntese, este trabalho buscou demonstrar que pensar a Amazônia através da arte e da curadoria não significa escrever o território a partir de uma estética específica, mas reconhecer sua pluralidade, suas tensões e sua força crítica. As Bienais constituíram instâncias de elaboração simbólica que desafiam concepções coloniais e que, portanto, também são políticas; e corroboram para uma ampliação de horizontes curatoriais que reafirmam a Amazônia como agente de produção de conhecimentos e cosmologias. Ao evidenciar esses processos, o estudo busca fortalecer os debates contemporâneos sobre a produção artística amazônica e os processos curatoriais e expográficos, reafirmando a necessidade de ampliar pesquisas e práticas que emergem das Amazônias cada vez mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMBERT, Clara Correia d'; MONTEIRO, Marina Garrido. **Exposição: materiais e técnicas de montagem**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ALVES, Moema. Caminhos trançados: a cidade de Belém e as exposições de arte no entresséculos. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 2, jul./dez. 2013.
- AMÉRICA LATINA MAGAZINE. 2a Bienal das Amazônias. **C& América Latina**, [S.I.], 24 de setembro de 2025. Magazine. Disponível em: <https://contemporaryand.com/en/america-latina-magazine/images/2nd-bienal-das-amazonias>. Acesso em: 38 de agosto
- ARTISHOCK. Bubua. 1º Bienal de Las Amazonías. **Artishock**, Chile, 12 de novembro de 2023. Notícias. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2023/11/12/bubua-1-bienal-de-las-amazonias/>. Acesso em: 15 de agosto de 2025.
- BANCO DE LA REPÚBLICA. **Arte, Territorio y Nación**: Exposiciones 2015–2018. Bogotá: Banco de la República, 2018.
- BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *In*: Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo. **Anais [...]**. v.4, n.1, p. 211–261, jan./dez. 1996. DOI: 10.1590/S0101-47141996000100017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/YnrxPKPxnVT4jfqf6ZyDK/abstract/?lang=pt> Acesso em: 15 de novembro de 2025
- BENITES, Sandra. Kunhangue Py'a Mbaraete: mulheres com seus sentimentos fortes, Sapukai! *In*: **Catálogo Bubua: águas como fonte de imaginações e desejos**. Belém: Editora Bienal das Amazônias, 2025. p.49 - p.final.
- BERGAMINI, Matteo. Verde-sotaques, afetos e memórias: a segunda Bienal das Amazônias. DasArtes, [S.I.], 11 de setembro de 2025. Disponível em: <https://dasartes.com.br/colunas/itinerancia-dasartes/verde-sotaques-afetos-e-memorias-a-segunda-bienal-das-amazonias/>. Acesso em: 29 de agosto de 2025
- BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **Bubua – águas como fonte de imaginações e desejos**. 1. ed. Belém: 2023. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/a-bienal/aguas-como-fonte-de-imaginacao-e-de-sejos>. Acesso em: 14 de agosto de 2025
- BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **Catálogo Bubua: águas como fonte de imaginações e desejos**. Belém: Editora Bienal das Amazônias, 2025a.
- BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **Verde Distância**. 2. ed. Belém: 2025b. Disponível em: [2ª Bienal das Amazônias abre em Belém com trabalhos de 74 artistas e coletivos de oito países Pan-Amazônicos](#) Acesso em: 20 de agosto de 2025
- BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **“Verde-distância” é o conceito da 2ª Bienal das Amazônias, inspirado em um trecho da novela Verde Vagomundo (1972), de**

Benedicto Monteiro. Belém: 24 de abril de 2025. Instagram: @bienalamazonias. 2025c. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DI1Wg6utYr3/?img_index=1 Acesso em: 02 de outubro de 2025.

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **Conheça a equipe curatorial da 2ª Bienal das Amazônias** Belém: 29 abril de 2025. Instagram: @bieanlamazonias. 2025d. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DJC5W7LuHuB/?img_index=2 Acesso em: 02 de outubro de 2025.

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **'Midas', de Elza Lima, é uma obra que...** . Belém: dezembro de 2025. Instagram: @bieanlamazonias. 2025e. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DJC5W7LuHuB/?img_index=2 Acesso em: 10 de novembro de 2025.

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. **Entre a memória e o chão instável das cidades, o artista colombiano Dayro Carrasquilla transforma o território em linguagem e resistência.** Belém: novembro de 2025. Instagram: @bieanlamazonias. 2025f. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DQe0dotDI2H/?img_index=1 Acesso em: 05 de novembro de 2025.

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. Texto expositivo da obra **O Trabalho de Estudos Sociais – Ganhar a Vida.** Belém: CCBA, 2025g. Painel expositivo (texto curatorial).

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. Texto expositivo da obra **O que cresce em densidade.** Belém: CCBA, 2025h. Painel expositivo.

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. Texto expositivo da obra **Escutar é permanecer próximo.** Belém: CCBA, 2025i. Painel expositivo.

BIENAL DAS AMAZÔNIAS. Texto expositivo da obra **O que cresce em densidade.** Belém: CCBA, 2025j. Painel expositivo.

BIENAL DE ARTE AMAZÔNICO. **Catálogo da Bienal de Arte Amazônico.** Iquitos: Ministerio de Cultura del Perú, 2014.

BIENAL DE CUENCA. XIII Bienal de Cuenca: **Entre Geopolíticas del Arte y el Territorio.** Cuenca: Fundación Bienal, 2017. BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é comunicação.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

BQUEER, Rafa. **#repost @bienalamazonias.** Belém: 15 de agosto de 2023. Instagram: @rafabqueer. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cv-Pr1urFPq/?img_index=2. Acesso em: 30 de setembro de 2025.

BRASIL, Marta. **Espaços arquitetados para a 2ª Bienal das Amazônias evocam memórias ancestrais.** Bienal das Amazônias, Belém, Set. 2025. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/noticias/espacos-arquitetados-para-a-2a-bienal-das-amazonias-evocam-memorias-ancestrais> Acesso em: 05 de outubro de 2025.

BRASIL, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação. **Inpe registra queda expressiva de focos de queimadas em 2025**. Brasília, 09 de outubro de 2025.

Assuntos: Notícias. Disponível em:

<https://www.gov.br/mcti/pt-br/acompanhe-o-mcti/noticias/2025/10/inpe-registra-queda-expressiva-de-focos-de-queimadas-em-2025>. Acesso em: 01 de novembro de 2025.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria - os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. *In*: Julião, L. (coord.); Bittencourt, J.N. (org.). **Caderno de Diretrizes Museológicas 2**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 17-25.

C& AMÉRICA LATINA MAGAZINE. Bienal das Amazônias anuncia curadora da sua segunda edição. [S.l.], 30 de outubro de 2024. Curation. Disponível em:

<https://contemporaryand.com/en/america-latina-magazine/texts/bienal-das-amazonias-anuncia-curadora-de-sua-segunda-edicao>. Acesso em: 13 de setembro de 2025.

CARTAS INDÍGENAS AO BRASIL. **As Cartas dos Povos Indígenas ao Brasil**.

Salvador: 2021. Disponível em:

<https://cartasindigenasaobrasil.com.br/biografia/sandra-benites/> Acesso em: 20 de setembro de 2025.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorrepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 56, n. 2, p.431–475, 2013. DOI: [10.11606/2179-0892.ra.2013.82538](https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.82538). Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/article/view/82538>. Acesso em: 13 de agosto de 2025.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Representações, musealizações e museificações da amazônia: Notas sobre a percepção do exógeno em duas frações da sociedade amazônica. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 147–165, 2023. DOI: [10.35699/2316-770X.2021.46238](https://doi.org/10.35699/2316-770X.2021.46238). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/46238>. Acesso em: 15 de agosto de 2025.

CLEMENTTI, Priscila. **Sobre**. [S.l.]: s.d. LinkedIn. Disponível em:

<https://www.linkedin.com/in/priscilaclementti/>. Acesso: 10 de outubro de 2025.

CONDURÚ, Livia. A Bienal das Amazônias: no plural, sim. *In*: **Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos**. Belém: Editora Bienal das Amazônias, 2025, p. 11 - 13.

CONDURU, Roberto. Exposições como discurso. *In*: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS - MAST, Discutindo Exposições: Conceito, Construção e Avaliação, 2006, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: MAST Colloquia, 2006. v.8, p.61-68.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES DELIA ZAPATA DE OLIVELLA (DELIA). **En mayo, nueva temporada de La Vorágine más allá de Mapa Teatro y el Centro**

Nacional de las Artes. Bogotá, 22 de abril de 2025. Notícia. Disponível em: <https://eneldelia.gov.co/nueva-temporada-la-voragine-mas-alla-2025/>. Acesso em:

DEVER RESTREPO, Paula; CARRIZOSA, Amparo. **Manual básico de montaje museográfico.** [S.l.]: División de Museografía, Museo Nacional de Colombia, [s.d.].

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de museologia.** Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

ELEISON, Keyna. Quantas palavras para descrever?. *In: Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos.* Belém: Editora Bienal das Amazônias, 2025. p.35 - 38.

FLETCHER, John. Arte Pará: etnografia e interpretação em um salão de artes visuais na Amazônia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 133-167, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832019000100006>. Acesso em: 17 nov. 2025.

FRAXE, Therezinha de Jesus Pinto; WITKOSKI, Antônio Carlos; MIGUEZ, Samia Feitosa. O Ser da Amazônia: identidade e invisibilidade. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 61, n. 3, p. 30-32, 2009.

GODOY, Juliana. **Juliana Godoy.** [S.l.], 2023. Disponível em: <https://julianagodoy.com/> Acesso em: 28 de agosto de 2025.

GODOY, Juliana. Expografia entre águas. *In: Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos.* Belém: Editora Bienal das Amazônias, 2025. p.65 - 71.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar:** como fazer pesquisa qualitativa em Iências Sociais. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GONDIM, Patrícia. **O projeto luminotécnico da 2ª Bienal das Amazônias é assinado por Patrícia Gondim...** Belém: . Instagram: @patriciagondim_. Disponível em: <https://www.instagram.com/patriciafondim/> Acesso em: 12 de outubro de 2025.

GREENBERG, Reesa. The Exhibited, the Unexhibited and the Unexhibitable. *In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (org.). Thinking About Exhibitions.* London: Routledge, 1996. p. 279–286.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000, p.103-133.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo 2022:** Panorama: Indicadores. IBGE, 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR> Acesso em: 9 de agosto de 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Brasil em síntese:** território. Rio de Janeiro: IBGE, 2025. Disponível em: <https://brasilemsintese.ibge.gov.br/territorio.html> Acesso em: 9 de agosto de 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEAL, Vânia; ELEISON, Keyna. Sapukai. *In: Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. Belém: Editora Bial das Amazônia, 2025a. p.17 - p.18.

LEAL, Vânia; ELEISON, Keyna. Eixos. *In: Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. Belém: Editora Bial das Amazônia, 2025b. p.21 - p.25.

LEAL, Vânia; ELEISON, Keyna. Bubuia — águas como fonte de imaginações e desejos. *In: Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. Belém: Editora Bial das Amazônia, 2025c. p.27 - p.28.

LEAL, Vânia. Amazônia: Arte e a hidrossolidariedade dos rios. *In: Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. Belém: Editora Bial das Amazônia, 2025a. p.31 - p.33.

LEAL, Vânia. LING apresenta: Bonikta, com intervenção artística inédita. **Instituto Ling**, Porto Alegre, 2025b. Exposição. Disponível em: <https://institutoling.org.br/exposicoes/ling-apresenta-bonikta-com-intervencao-artistica-inedita>. Acesso em: 10 de outubro de 2025.

LEVILLY, Caroline. **La Vorágine más allá** [Linogravure d'après l'art Nükak pour la projection du théâtre d'ombre © Javier Navarro], [S.l.], 2024. Disponível em: <https://carolinelevilly.fr/la-voragine-mas-alla/> Acesso em: 15 de novembro de 2025.

LOPES, Ana Clara Simões. Na confluência de Bubuia. *In: Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. Belém: Editora Bial das Amazônia, 2025. p.41 - p.42.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 2. ed. Belém: Editora Cejup, 2000.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras reunidas: Poesia**. São Paulo: Editora Planeta, 2008.

MAAC – Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo. **Catálogo Institucional 2017**. Guayaquil: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2017.

MALI – Museo de Arte de Lima. **Proyecto Sala 7: Arte y Territorio**. Lima: MALI, 2016.

MAPA TEATRO. Mapa Teatro: laboratorio de artistas. Bogotá: (s.d.). Disponível em: <https://mapateatro.org>). Acesso em: 17 de novembro de 2025

MARQUES, Walda. **Bienal das Amazônias**. Belém: 02 de agosto de 2023. Instagram: @waldamarques. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CvdqpOXNqMO/> Acesso em: 25 de setembro de 2025.

MARTINS DE SOUZA, Luiz Carlos. Amazônia em discurso: apagamentos, exclusões, pertencimentos e resistências. **Primeira escrita**, Mato Grosso do Sul, v. 12, n. 1, 2025a. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.55028/rpe.v12i1.23330> <https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres/article/view/23330> Acesso em: 10 de agosto de 2025

MARTINS DE SOUZA, Luiz Carlos. **Currículo Lattes**. 2025b. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4260055312213974> Acesso em: 10 de agosto de 2025

MENEGHETTI, Lúcia. **Curadoria em artes visuais**. São Paulo: [s.n.], 2016.

MOSCOSO, Manuela; Sara, GARZON. **Verde-Distância**. Local: CCBA, 2025. (Painel informativo).

MUSA – Museu da Amazônia. **Relatório Institucional 2009–2014**. Manaus: MUSA, 2014.

MUSEU AMAZÔNICO. **Museu Amazônico**: catálogo de exposições 1980–2010. Manaus: UFAM, 2010.

MUTRAN, Flavya. **Sobre mim**. 2008. Disponível em: <https://flavyamutran.wordpress.com/arquivo-de-postagens-blog/> Acesso em: 16 de setembro de 2025.

MUTRAN, Flavya. Rias radicais, ideias bubuiantes. *In*: **Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos**. Belém: Editora Bienal das Amazônias, 2025. p.53 - p.55.

OLIVEIRA, Débora. Terra inundada — Sobre o caminho das águas. *In*: **Catálogo Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos**. Belém: Editora Bienal das Amazônias, 2025. p.45 - p.47.

PALACETE PROVINCIAL. **Palacete Provincial: Arte e Cultura no Amazonas**. Manaus: SEC-AM, 2015.

PÊCHEUX, Michel. **A análise de discurso: Michel Pêcheux**. Textos selecionados por Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas: Pontes, 2009.

ROBERTO Evangelista. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/11526-roberto-evangelista>. Verbetes. ISBN 978-85-7979-060-7. Acesso em: 19 de setembro de 2025

ROCHA, Danilo José. Bienal das Amazônias: A 1ª edição desta Bienal reúne obras de mais de 120 artistas e coletivos. **América Latina Magazine**, [S.l.], out. 2023. Disponível em:

<https://contemporaryand.com/ptbr/america-latina-magazine/texts/bienal-das-amazonias> Acesso em: 30 de setembro de 2025.

RUBIO, Dany Mahecha. Colômbia: os Nukak, o último povo nômade contatado. **Movimento Mundial pelas Florestas Tropicais WRM**, [S.l.], 2004. Disponível em: <https://www.wrm.org.uy/pt/node/12874>. Acesso em: 14 de novembro de 2025.

SALÃO NACIONAL DE ARTE (SNA). **Catálogo do Salão Nacional de Arte**. Brasília/Belém/Manaus: MEC, 1992.

SANTELLI, Adriana Delgado. **Verde Vagomundo e a questão do distanciamento**. Rio Branco: 25 de fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www2.ufac.br/site/unidades-administrativas/orgaos-complementares/edufac/revistas-eletronicas/revista-ramal-de-ideias/edicoes/edicao-1/caminhos-das-letras/verde-vagomundo-e-a-questao-do-distanciamento-1>. Acesso em: 20 de agosto de 2025.

SECRETARIA DE CULTURA DO PARÁ (SECULT-PA). **Casa das Onze Janelas: Arte Contemporânea no Pará**. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, 2005.

SINIMBÚ, Fabíola. **Bienal das Amazônias abre segunda edição em Belém**. Belém: 27 de agosto de 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2025-08/bienal-das-amazonias-abre-segunda-edicao-em-belem>. Acesso em: 05 de outubro de 2025.

SOARES, Rita. Com o conceito 'Verde-distância', Bienal das Amazônias revela artistas da próxima edição. **Bienal das Amazônias. Belém**: 29 de maio de 2025. Disponível em: <https://www.bienalamazonias.com.br/noticias/com-o-conceito-verde-distancia-bienal-das-amazonias-revela-artistas-da-proxima-edicao> Acesso em: 03 de setembro de 2025

SOUZA, Lucas Fabrizzio Laquimia de. **A cenografia e as mega exposições do século XXI**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

VIDAL, Luana. Obra de Roberto Evangelista é reencenada na 2ª Bienal das Amazônias. **Portal Guarany Júnior**, Belém, 25 de novembro de 2025. Disponível em: <https://www.guaranyjunior.com.br/2025/08/29/obra-de-roberto-evangelista-e-reencenada-na-2-bienal-das-amazonias/> Acesso em: 18 de novembro de 2025. Cultura.

XAVIER, Isabel. **Algumas imagens de percurso pelo pavimento térreo da 'II Bienal das Amazônias', desenvolvida no @CCBA, em Belém-PA, que tivemos o prazer de desenvolver a expografia** ☆. Belém: 09 de outubro de 2025. Instagram: @studiobelxavier. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DPmGkEbEZ7v/?img_index=1 Acesso em: 26 de agosto de 2025.

WANZELER, Phill. **Behance**. 2012. Disponível em:
https://www.behance.net/philwanzeler?locale=pt_BR. Acesso em: 27 de outubro de 2025.

APÊNDICE 1 – ENTREVISTA LÍVIA CONDURÚ (2025)

Transcrição da entrevista com a fundadora da Bienal das Amazônias, Lívia Condurú. Realizada dia 01 de setembro de 2025, às 16:50 horas, no Centro Cultural Bienal das Amazônias.

[Eduarda]: Fale um pouco sobre a sua trajetória profissional e de como surgiu o projeto da Bienal das Amazônias.

[Lívia]: Na verdade, eu trabalho com produção cultural desde que eu me entendo por gente profissionalmente. Então, eu trabalho com produção desde 2003 e desde sempre, assim, sempre me incomodou muito. Eu sou de Marabá, sou do interior do Pará e sempre me incomodou, *[ruídos]* muito essa questão de, tipo, não... Eu não falaria assim, mas dessa necessidade da gente estar o tempo todo tendo que ir a algum lugar para ser validado enquanto alguma coisa, né? Artistas ou não, a gente sempre nessa busca para ir para o Sudeste, sobretudo, desde uma dinâmica de compreensão qualquer do que a gente é.

E aí desde 2003, em 2003 eu fui morar em São Paulo, a gente tinha morado na infância, fui morar em São Paulo para fazer uns cursos e tudo mais. *[Deixa só eu ouvir esse áudio]*. E aí sempre me incomodou muito essa questão de a gente ter que ser... Enfim, né? Porque Belém é uma cidade que, em razão, obviamente... Eu digo que a Amazônia é o que ela é por conta e apesar da colonização. A gente é fruto da colonização. Então, a gente é fruto do que veio e também do que nós sempre fomos.

Então, desse encontro e desse grande desencontro também. Então, Belém, assim como outras cidades do Brasil, assim como Salvador, Recife, Rio de Janeiro, foi sede da Coroa Portuguesa. E, com isso, a gente acabou muito atravessado ou também constituído por uma dinâmica histórica de produção cultural. Então, a gente sempre teve grandes autores intelectuais, a gente sempre teve bons artistas, a gente tem uma cena fotográfica muito forte.

O advento da fotografia surge, logo depois já tem estúdios de fotografia em Belém, surge na França e na sequência já tem em Belém. Então assim, sempre me incomodou muito, apesar de toda essa pujança, de toda essa riqueza que a gente conseguiu desenvolver, essa necessidade que a gente tinha de estar em outros lugares para ser alguma coisa.

E aí, desde então, eu sempre trabalhei, nessa época eu trabalhava com fotografia, fiz o curso do Miguel de Caoca, Nesse curso, eu era meio que assistente, porque eu tinha ganhado uma bolsa para fazer. E, a partir disso, a gente começou a produzir outras exposições. Eu fui morar em São Paulo e fiz alguns cursos também na área de fotografia e de produção cultural. Lá, encontrei um gestor, que é um grande produtor cultural, que é o Iathan Canabrava, que também é fotógrafo, que me deu a oportunidade de ser uma das assistentes do estúdio dele. Então, assim, fui conquistando algum know-how, não know-how, mas conhecimento nesse lugar.

Daí, em 2006, produzi uma exposição, a minha primeira exposição, que foi de Yatanka, em Belém. E, desde então, comecei a trabalhar na área tanto das artes visuais como na área do audiovisual. Aí tinha uma produtora, desenvolvi vários projetos, mas sempre nesse interesse de fazer uma bienal. Mas, no início, eu pensava em fazer uma bienal com mais linguagens, não só com as artes visuais. Mas pensava que eu vou ver o teatro, vou ver o cinema, etc. Mas, com o decorrer do

tempo, eu também fui entendendo o que ia fazer mais sentido para mim. Óbvio, afunde lá esse desejo de um único lugar, que era mais a minha área de atuação, então, das artes visuais.

Quando chegou em 2012, em parceria com uma amiga, uma curadora franco-algerina, a gente começou a desenhar o formato da Bienal, como ela era. Então, ela aconteceria em vários museus do espaço de Belém, que a gente não tinha um lugar, um pavilhão, uma coisa assim que coubesse isso tudo dentro. E teria entre as exposições lugares de obras públicas que fariam link entre esses lugares. E também seriam formas de a gente debater o próprio uso dos espaços públicos, no fim.

Lá em 2012, a gente deu nome para Bienal e virou “Bienal das Amazônias” muito também nesse sentido de a gente ter uma dinâmica de provocação, de que existe um bioma mas existem diversas Amazônias, diversas formas de encarar esse território. E desde então, desde 2012, muitas questões da ordem prática, eu tinha outra produtora, enfim. Em 2019 eu coloco o projeto na Lei Rouanet e consegui o capital em 20. Eu acho que o projeto como ele era, que ele era formado, assim aconteceria em todos os museus do Estado, mais alguns lugares do município e lugares públicos.

E aí a gente tinha essa dinâmica de entender uma lógica expográfica que criasse uma lógica de unidade ainda que em espaços diferentes existisse uma unidade. E aí começou um debate de como e quem seriam as curadoras. A ideia era que fosse uma lógica de uma curadoria coletiva que permitisse a construção também dessa possibilidade desses olhares diversos. E aí a gente chegou nesses quatro nomes iniciais, que era Flavya Mutran, que é também de Marabá, hoje está no Rio Grande do Sul, a Vânia Leal, que é do Amapá, mas a muito mora aqui.

E aí a gente pensou sobre uma dinâmica de outros olhares, aí a gente pensou na Sandra Benites, que se eu não me equivoco, a Sandra é do Mato Grosso, uma curadora indígena; e a Keyna Eleison, que é uma curadora, uma mulher preta, mas é uma mulher que estava já dentro de um mainstream da arte, pra se dizer que a gente tem isso também por importante, mas o desejo era que fosse um olhar feminino, porque a Amazônia ela é, a meu ver, dentro de uma dinâmica de um corpo feminino, exotizado, violentado, às vezes muito sem ter a possibilidade de defender o seu desejo, mas, ao mesmo tempo, o território amazônico é comandado por mulheres, então existe uma dinâmica muito matriarcal da imposição mesmo, não tem muito isso. Então é esse lugar, esse “entre”, essa violência e como a gente se resguarda dessa violência, como a gente se defende dela.

Então veio essa ideia, a Keyna trouxe a Juliana Godoy, que já estava trabalhando com ela no MAM e tudo mais, até porque nós não temos em Belém um histórico de pessoas que pensavam em expografia, não tanto, acho que é, por enfim... uma infinidade de questões, a gente não tinha muito essa demanda, por assim dizer **[de bienal?]** que essas exposições não fossem... é, mas eu acho que a expografia ela não diz respeito propriamente a uma lógica de Bienal, de respeito a uma dinâmica de investimento sobre um dado, que diz respeito a como o conceito ou pensar espacialmente uma exposição.

Enfim, aí a gente trabalharia nos espaços do Estado e do Município. Quando a gente estava há uns sete meses da Bienal acontecer, a gente foi chamado pelo Estado, que nos informou que a gente não mais teria as pautas dos museus, que eles teriam outras exposições no período, enfim. Porque, na verdade, a Bienal aconteceria em 2022, e ela acabou acontecendo em 2023, e em tese, em razão

desse rearranjo de datas, o Estado não teria mais as pautas. E aí a gente começou. “Como é que a gente desenvolve um projeto expositivo se a gente não tem o lugar dele? Como é que eu vou pensar a obra?” Porque se eu não sei o pé direito, não sei o tamanho, não sei as coisas. É difícil você construir uma lógica expositiva, então a gente começa a pesquisar lugares que a gente poderia acontecer a Bienal, esse prédio estava, enfim, é da Yamada, segue sendo, e a Yamada, é uma das pessoas que faz parte da Bienal, na época do nosso advogado, já nosso diretor executivo jurídico, era um dos clientes falaram, cara, tem um prédio da Yamada, tá fechado e tal, que a gente podia reformar. A gente chegou aqui, isso foi em fevereiro de 23.

Esse prédio, assim, acho que tu não tem idade pra isso, mas assim Yamada era formada por esse prédio e outros dois, um do lado do outro. Sendo que o do meio, que é o prédio aqui do lado, não era da Yamada, e com a falência, por assim dizer, eles devolveram pro proprietário. E toda a parte de banheiros, toda a parte ficava nesse segundo prédio. Então, esse prédio aqui, que estava os três andares últimos que serviu, estavam fechados há dez anos, o de baixo estava fechado há quatro. E o prédio em si não tinha estrutura de ar, não tinha nada disso. Então, a gente tinha um orçamento para fazer uma bienal dentro de uma estrutura que já estava posta e teve que criar esse espaço. E aí a gente começou a desenhar a expografia para ele, ainda sem a certeza de que a gente ia conseguir fechar o aluguel, né, fechar a parceria. Isso começamos a debater a expografia acho que em fevereiro, a Juliana trouxe pra gente, acho que o conceito da expografia dela tipo em março, conceitualmente, né, o que ela imaginava. A gente conseguiu fechar o aluguel desse prédio em maio e a gente entrou numa reforma pra ele ficar diferente do que é agora, que agora já sofreu uma outra reforma depois, mas para colocar tudo, sistema de ar, enfim, a gente nem tinha orçamento para isso. Mas, então, a partir disso, a gente definiu a expografia e onde as obras ficariam, e conseguimos fazer a Bienal muito, assim, não sei muito como, mas assim desde uma grande lógica coletiva, porque acho que de quem estava fazendo a pintura à montagem, então foi bem caótico, mas deu certo.

Então, não sei se eu respondi à tua pergunta. E sobre a questão da Pan-Amazônia, sempre houve. Assim, eu discordo um pouco, acho que a gente não conversa muito com ninguém, e nem entre nós e nem entre a Pan-Amazônia, porque eu acho que é muito caro a gente transitar por esses lugares. Acho que politicamente isso foi posto dessa forma, uma matéria que dificulte em algum sentido politicamente assim. E aí, falando de mim, muito particularmente, eu imagino a arte como um meio de formação política, de instrumentalização de um território. A partir do momento em que eu me reconheço, eu me fortaleço. Se eu sou desmotivada sendo quem eu sou, eu tendo a correr para um outro lugar e fortalecer outras narrativas, e não a narrativa da qual eu pertença, de alguma forma.

Então, a primeira edição ela tinha esse interesse de a gente trabalhar com todos os territórios, até porque era importante que essa primeira edição já viesse com esse viés. Então, a gente teve 123 artistas, coletivos, etc., de todos os territórios pan-amazônicos. Então, a gente tinha os oito países mais guianas francesas, mais os nove estados da Amazônia Legal, já na primeira edição. E quanto mais a gente viajou nessa lógica de pesquisa, a gente foi até a Guiana Francesa, fomos ao Suriname, a gente foi entendendo que existe uma lógica que a gente mesmo desconhece, então você chega na Guiana Francesa, é uma Amazônia preta, é a mesma paisagem, só que é uma arquitetura caribenha, bem decadente, e uma galera que não está olhando para dentro, está olhando para a Europa. E assim,

muito paraense, assim, muita gente do Amapá, do Pará. E o Suriname, tu cinco horas de carro depois, tu pega todo mundo falando holandês, a direção é do lado esquerdo, ou direito, não sei... direito. E uma outra lógica, muito asiática, e tudo muito perto.

E aí, desde então, a gente vem tentando fazer um trabalho, assim, desde uma compreensão de que arte é, e que tudo o que a gente fazer aqui é trabalho, como qualquer outro trabalho, e que a expografia também é um processo tão importante dentro da construção de uma identidade, para trazer um conceito de uma exposição, como quase todos os demais elementos. É óbvio que uma expografia “primitiva” que exclusivamente conhece uma parede pintada e só, tá tudo certo, mas tipo, né?

E aí a gente, quando deu certo, a gente ficou devendo a bagatela de 10 milhões de reais no meu CNPJ, mas a gente conseguiu patrocínio para o futuro, a gente entendeu assim, pô, beleza, mas a gente tem um prédio desse tamanho, vai fazer o que, vai sair? Então, a gente partiu da dinâmica, então vamos ter um centro cultural. Constituir então, dentro desse próprio centro cultural, ano passado, entre bienais, aqui dentro a gente realizou sete exposições, e uma delas que foi no térreo, porque a gente fez duas exposições do térreo, mas uma delas, a expografia, a gente trouxe um skate park, né?

[Você quer um? Obrigada.]

E aí, tinha o skate park dentro, tinha uma pista de skate, a galera vinha andar, exatamente também nessa dinâmica, era uma exposição sobre insurgências, por assim dizer, mas a dinâmica de trazer a pessoa que não é convidada a esses espaços positivos para dentro do espaço expositivo.

Então, todas as expografias contavam histórias, as histórias, obviamente, que a curadoria vinha a desenvolver, até porque não é um outro elemento artístico, ela é um elemento que vai ajudar na construção de uma narrativa curatorial que está sendo desenvolvida. Então, é mais ou menos isso. Já na segunda edição, a gente também teve essa preocupação de mobilizar os territórios amazônicos.

Dessa vez de uma forma, não que antes nós não tivéssemos, mas acho que como tem muito vídeo nessa edição, as pessoas têm a sensação de ouvir mais outros idiomas. Eu falava, mas agora a gente está mais internacional, nos comentários. Eu acho que não tem a ver com ser mais internacional, tem a ver com fato de que, como tem muita obra de escuta, a gente escuta outros sotaques, outros idiomas, a gente imagina que tem agora um movimento maior internacional.

Mas, e assim, nesse meio tempo também, a gente viajou com a Bienal. Na primeira edição a gente fez vários recortes e a gente foi para várias cidades que nem espaços museais têm, a maioria delas não possui. E é interessante você poder dar a uma oportunidade para quem vê a exposição, porque também é uma coisa que eu defendo muito, o Amazônida não frequenta exposições porquê ele não gosta, porque ele não tem para onde ver uma exposição. Quando tem, a demanda está lá reprimida. Então, por exemplo, na primeira vez que a gente montou em Marabá, a fofoca que tinha, assim, que a gente ouvia os bisus, era de encher uma exposição com uma decoração nunca vista. Então, tipo assim, já há uma dinâmica da afetividade porque a expografia não deixa de ser uma decoração.

E aí você tipo, ah, você permitir que um artista possa também deslumbrar a sua exposição a partir de uma outra possibilidade de montagem é interessante, mas também é um desafio quando você tem que viajar com toda essa estrutura para todos esses lugares, lugares que não têm espaços expositivos. Então, por exemplo,

a gente foi para Boa Vista, em Roraima, w lá, a exposição foi montada no foyer de um teatro novo que tem lá. Agora a gente descobriu que o foyer, o teatro vai transformar o foyer numa galeria. Quer dizer, você já cria novas dinâmicas e novas possibilidades, já perde o próprio uso dos espaços públicos.

Mas a gente não tem... Temos grandes arquitetos, mas a arquitetura, ela é tipográfica, ela é diferente dentro de uma lógica de conceito. A gente teve um arquiteto paraense que fez uma das nossas expografias do ano passado, que foi o Leno, que trabalha com a gente na área de montagem, que ficou super bonita a exposição que a gente fez, que foi chamada "Revoltosas". E aí, eu acho que é um lugar também para as pessoas começarem a visualizar como demanda. Eu já vou construir uma exposição na Casa das Outras Janelas e já vou, quem sabe, com uma expografia e já posso convidar um arquiteto. Enfim, entender todas as mil e um, assim, porque é muito detalhe, enfim.

Então, e aí nessa, a gente já está no debate com o Caribe, porque nessa minha compreensão enquanto gestora, de tipo, entender que a gente precisa se articular dentro de uma... Ano passado a gente realizou aqui na Bienal um evento chamado "Encontro de Gestoras do Sul global", onde a gente mobilizou 30 instituições, quase todas museais do Sul, do Hemisfério Sul, então veio gente da África, na África basicamente acho que foi Angola, Uganda, enfim, veio muita gente, assim, e foi muito interessante ver como a gente se organiza para dar conta desse território... *Eu nem sei com quem estou falando disso, mas é... do Caribe...* E, na verdade, acho que a gente se aproxima muito do Caribe porque também há muito êxodo, por assim dizer, do Caribe para a Amazônia. Parece que você pega a rodovia e tem uma galera. A própria música, o Zouk, etc. Então, por que a gente não se conecta a partir de uma exposição que seja nesse sentido?

Sim.

**conversa paralela e fim do 2º audio*

O processo de pesquisa e de referência também, que foi nesse processo de construção, tu disse que vocês viajaram, então o processo, essa pesquisa, foi feita dessa forma? Teve mais alguma... como é que foi?

Eu acho que grande parte da pesquisa foi feita, assim, da primeira edição, eu participei mais, mas assim, a gente fez viagem exatamente, né, de algum lugar. A embaixada da França levou a gente até a Goiânia, então de lá a gente foi, com o governo francês, e de lá nós vamos para a Suriname, mas, por exemplo, a Juliana, que foi arquiteta, a pesquisa dela não partiu dessa mesma dinâmica, ela veio a Belém algumas vezes, a gente fez algumas imersões, até porque a gente estava no auge da Covid-19, ainda mais a gente... ela fez uma pesquisa bastante interessante, no catálogo até tem um histórico bem aprofundado, por assim dizer, de como esse processo se deu, né? Porque assim, era uma expografia com tecidos, bastante sinuosa, que brincava um pouco com a dinâmica dos rios e das formas.

Já nessa segunda, a escolha foi da própria. A gente selecionou algumas arquitetas e já foi a curadora. que foi a...

A Vânia...

Não, foi a curadora dessa edição que escolheu a Bel, a...

A Sara, a Manoela.

A Manoela que escolheu. Aí nessa elas já conseguiram viajar mais pro território, né, do que nós na primeira. Eu não fui curadora de nenhuma das duas. E

aí, eu não sei assim, mas assim, teve muita viagem logo pra conhecer artista, pra conhecer...

Mas a tua pesquisa mesmo, então, teve as viagens e o teu próprio processo de formação.

Eu não preciso de nada, eu vou só vivendo né.

Que já é a pesquisa... ~risos e concordancias~

Mas a gente fez Suriname, a gente foi à Suriname, foi à Goiânia Francesa, fomos à Bolívia pra fechar um trabalho com o Fred e mamãe que a gente fez ao mar.

É... Conhecendo o território.

É, o Peru, fomos ao Peru pra devolver obra. E o Pará, assim, a Amazônia Brasileira eu já conheço razoavelmente bem. Mas, assim, pra mim, politicamente, é muito importante que a distância, ela é um dado pra qualquer um dos lados de quem tá distante, né, então eu não tenho porquê, aí eu penso, já do meu ponto de vista de como gestora, de levar uma edição da Bienal pra São Paulo, né, até porque o meu público não tá lá, meu público é o território, como a gente se fortalece territorialmente é o ponto máximo da instituição, assim, eu realmente acredito que, politicamente, nós, organizados entre nós, temos mais capacidade de delimitar futuros e presentes, mais do que futuros, porque o presente é o que a gente vive, do que... Então, assim, sobre uma dinâmica de uma espacialidade amazônica, eu não sei muito se cabe, porque, na verdade, quem pensou essa espacialidade, óbvio que infundado numa unidade de qualquer nossa, assim, não é daqui, né? E, obviamente, já tem uns atravessamento por pessoas não serem daqui, porque a gente tem uma forma de executar que é muito diferente. A gente por muito tempo, ou segue sendo, eu digo que a Amazônia é tipo o quintal do mundo, onde todo mundo sempre esteve de costas pra nós e a gente sempre teve por obrigação saber de todo mundo. Então a gente sempre frequentou coisas, sempre viu muita coisa, sempre conheceu muita coisa.

[olá tudo bom?]

Então a gente vai vivendo assim, a gente tem muita cultura burra até, inútil, do mundo inteiro e a cultura útil, mas a gente tem uma capacidade de produção muito grande, a gente é muito bairrista. Nós somos na Amazônia como um todo muito bairristas, assim, a gente pode falar muito mal entre nós, dos nossos, mas ninguém pode falar mal pela gente, né?

Sei bem.

E a gente é muito tipo assim, a gente tem uma dinâmica de produção que é assim, eu acho que a Amazônia como um todo ela é muito coletiva, se tu tá morrendo eu vou te salvar, isso não quer dizer que eu não vá te cobrar depois, mas na hora eu não vou pensar, volta lá, entendeu? Entendeu? Então, eu acho que até na própria fazer cultural é tipo assim, eu sou produtora, sou jornalista por formação, fiz mestrado em artes, mas dentro da lógica de sobre debater política nas artes e tal. Mas assim, se me mandarem varrer, eu vou varrer, se eu tiver que pintar, eu vou pintar, se me falarem de... sabe, a gente é um pouco multi-instrumentista, assim, para poder funcionar. Então, eu acho que a Bienal, ela é um conjunto de pessoas que acreditam nesse propósito de fazer, apesar de todas as dificuldades de fazê-lo, que não são poucas.

É, uma coisa que tu falou no começo, que eu acho que é muito o que eu quero trazer também, que é a minha hipótese, né, que é isso, tipo, já existiam várias exposições nesses vários territórios amazônicos, tipo, por exemplo, aqui o Arte Pará, que também tem esse intuito de falar da nossa arte e tudo mais, mas queria saber se foi isso, assim, tu identificou essa lacuna, vamos dizer assim, de falar sobre as Amazônias, no geral, e aí foi por isso que pensou em expandir. Foi nesse processo ou foi outro?

Não, na verdade, era um processo assim, eu acho que eu sempre fui uma pessoa muito politizada. Eu acho que o que a gente faz é sobretudo político. E eu acho que falta da nossa parte uma possibilidade maior de diálogo. Aí, como a gente consegue negociar sobre o nosso próprio... Porque eu sempre brinco que a Amazônia não precisa de Salvador, a Amazônia ela precisa de dinheiro, né? Porque as tecnologias sociais, as tecnologias, elas estão postas, a gente criou as nossas gambiarras de existir. Mas a gente precisa de dinheiro pra dinamizar o que a gente criou, por assim dizer. Então não foi uma coisa tipo, ah, partir das exposições, dos salões, havia....

Foi mais uma ideia de ter esse espaço pra gente...

Mais um desejo de fazer alguma coisa que partisse do lugar. E tipo, a Amazônia, ela é um bioma que ela.. a gente tá falando de nove estados, a gente não tava falando nem de uma região, a gente tá falando de nove estados. Então, tipo assim, o que que tu tá fazendo aí em Tocantins, ou o que que tu tá fazendo no Acre? Eu não sei, sabe? A gente não sabe. A gente se desconhece muito. E eu acho que o fato da gente se desconhecer, a gente só perde/protege muito.

Então, é muito mais nesse sentido de como, por exemplo, o barco. O barco é um lugar, é uma plataforma, é um centro cultural que flutua. Ela já é a obra de arte, ela não está posta para ser uma exposição itinerante, ela está posta para ser um espaço de encontro, onde a partir da arte eu posso trazer várias questões relacionadas, tipo assim, “que direitos à terra tu tens?”. A gente vai viver, eu acho que já está vivendo uma nova onda de violência no campo, que é a questão do carbono, né? Então, assim, quais são os direitos, como a gente consegue transportar isso a partir da arte, que é um elemento que, independente se é Bolsonaro, se é qualquer coisa, ela nos une de alguma forma, né?

E também as políticas públicas nesse sentido, como a Aldir Blanc e afins, adentraram nesses territórios, as pessoas muito não sabem o que fazer profissionalmente sobre determinadas coisas. Não porque elas não tenham capacidade, mas porque a elas não foi dado os instrumentos básicos de você entender que um arquiteto pode desenhar uma expografia, que um artista, como ele vai desenvolver o seu portfólio? Ou enfim. Então assim, como é que a gente constitui as redes? Então eu acho que a provocação do nome “Amazonias”, que já foi muito usado, é muito usado dentro da lógica da antropologia, dos estudantes, eu acho que é mais usado assim, até a Bienal aparecer, a gente tinha que corrigir em matéria de jornal, mas agora tudo é Amazônia, a gente tem museu das Amazônias, não sei o que é das Amazônias, o que já é também uma grande confusão para a gente, mas a gente vai tentando entender o que faz, porque é difícil. Mas eu não... Nada disso me inquietou, na realidade, eu não acho que a minha inquietação era... Eu acho que eu sempre fui muito megaloma no desejo, e sempre apresentei muito na dinâmica do propósito de criar ecossistemas onde pessoas que, como eu,

sempre trabalharam com cultura, eu nunca trabalhei com outra coisa antes de ter esse formato de jornalismo, como a gente vive, como a gente paga os nossos boletos, como a gente se entende por trabalhador.

E como um único projeto pode chegar a tantos outros lugares e também desenvolver riquezas nesses lugares, não estou falando em riquezas conceituais, mas você chega num lugar, você contrata um produtor, você usufrui de determinados serviços naquele lugar, Então, quer dizer, você, em certo sentido, distribui financeiramente esse dinheiro. *Deixa eu só atender essa ligação aqui.*

Muitas aqui já foram respondidas, é, muito bom, foi bem rapidinho até. E pensando assim, muita gente já falou sobre a parte que não é só sobre a arte, mas ainda é uma bienal e tudo mais. Então, como que tu vê assim, olhando pro futuro, como a gente tinha falado, Como que a gente pode pensar esse lugar da Amazônia dentro da arte contemporânea, seja brasileira ou internacional, como que tu vê essa projeção assim pro futuro, como tá os caminhos, teve a primeira edição, agora tá na segunda, como isso tem acontecido assim, aprendizados, mudanças, projeções, como tu percebe também, porque depois da primeira eu vi alguns vídeos que falaram que teve muita gente das Amazônias e de fora também fica tipo, Nossa, olha só, isso aqui que tá acontecendo lá, que legal, como é que tem sido perceber isso e fazer essas projeções assim.

Sobre o futuro, Deus pertence, não é? É. Porque, assim, sendo muito honesta, manter um projeto desse tamanho, também a gente respeita uma dinâmica da sustentabilidade financeira. E que, infelizmente, a gente depende ainda, espero eu que seja, por um momento da vida de todos, Único, exclusivamente, da Lei Rouanet. Aí eu tô falando do ponto de vista prático.

O por vir, né, espero eu que a gente consiga aí a longevidade mínima pra que possamos trabalhar com alguma tranquilidade nos próximos dois, quatro anos. Para poder dar conta não só da nossa demanda, da própria Bienal, mas assim, também acho que há uma sensação de que a gente é uma política pública quando nós não somos. Nós só somos uma instituição diante de um volume de coisas do tipo... Assim, eu acho que, enfim, nós não somos um estado nem uma prefeitura, né, para poder dar conta desse território. Eu nem tenho interesse de dar conta de nada para além das coisas que eu já dou conta.

Mas o mais importante eu acho de compreender é que a arte contemporânea amazônica ela sempre existiu. A gente não está falando de artistas que nasceram ontem. A gente está falando de Roberto Evangelista, são artistas históricos. Eu acho que existe o problema no Brasil de uma compreensão de que só existe arte contemporânea no eixo, Rio de São Paulo, o resto é arte regional. E eu acho que quando a gente, porque assim, a nossa intenção, e em certo sentido a gente tem que conseguir mantê-la, é o deslocamento desse debate para um outro lugar. Porque, tipo, por que eu tenho que ir para São Paulo o tempo inteiro? Não estou dizendo que eu não tenho nada contra São Paulo, eu gosto, inclusive, tenho amigos que são, né? Mas, assim, tá bom, a gente tem pensamento crítico, a gente tem gosto. Além do que, acho que a Amazônia como um todo, nacional e internacional, ela foi relegada a uma dinâmica da compreensão de que fosse apenas artesãos. E como se também a artesanaria fosse um processo de arte criativo e contemporâneo. Porque a gente, contemporaneidade, tem a ver com o que está acontecendo hoje.

Não tem a ver a... Enfim. Então, o futuro eu não sei, porque eu não tenho uma bola de cristal para te dizer olha, “o que eu espero do futuro”. Eu espero que a gente tenha capacidade de continuar executando e que, em caso de não ter, outras pessoas se permitam sonhar em empreender com alguma coragem, que a coragem também acaba, né? A gente tem coragem o tempo todo e tem uma hora que, pô, você cansa de ter coragem. Então eu espero que, do ponto de vista da Bienal, a gente consiga, de fato, chegar num lugar de estabilidade financeira, que a gente não esteja o tempo inteiro precisando vender o almoço pra comprar o jantar. Que apesar de, eu acho, nós termos um dos projetos que mais captou dinheiro nos últimos dois anos tudo que a gente faz é muito caro e é muito grande é muito grande, é muito caro, é muito tudo e assim, é uma linguagem que não é barata quando você vai falar de transporte de obra, quando você vai falar de seguro quando você vai falar que tem um aparato de museologia aqui dentro que a dinâmica da própria museologia encarece os processos Porque, óbvio, se você vai tomar cuidado, se você vai manter, tem toda uma série de processos que a gente brinca, gente, vamos demitir, vamos elogiar que metade dos nossos problemas está resolvido, né? Brinca, obviamente, né? Não temos o menor interesse, assim.

Mas, assim, então, constituídamente, eu desejo só que o movimento continue, porque a gente também não inventou nenhum movimento, o movimento tava posto, né? Talvez a gente só aglomerou ali dentro de uma lógica da grandiosidade, que foi difícil as pessoas taparem a vista como se não tivesse acontecendo nada. E assim, eu por mim já me sinto com o dever cumprido, honestamente. O nível do meu cansaço é esse. Mas assim, vamos ver o que virá. O que virá, não sei. Espero que venham tempos mais tranquilos, porque acho que a gente também tem o direito de sonhar com um pouco mais de calma. E que isso traga frutos para os novos artistas que estão aqui expostos, para os que têm mais idades também possam, até que já morreram, também possam ter sua obra revisitada, recolocada nos seus lugares devidos, enfim.

E que também dê essa cuíra da gente ver mais exposições, e a gente produz muitas exposições, mas aí dentro do viés da expografia a gente ainda investe muito pouco, até porque também não é um elemento barato. Você constituir uma cenografia é caro, é bem caro, não é barato. Se você construir uma cenografia é madeira, MDF, pintura, tinta, é uma demanda que de um percentual de exposição de oito mil metros quadrados, é um percentual, sei lá, vou dizer que é um sexto do orçamento, um sétimo, menos ou mais, um quinto do orçamento, seja a expografia.

É muito grande, de quatro andares, é muita coisa.

É, mas assim, eu acho que isso é proporcional a toda e qualquer exposição. Assim, das que a gente fez aqui, óbvio, né? Eu não posso falar sobre outras pessoas. Eu acho que montar uma tipografia aqui, né? É uma praça pública no meio de um prédio. Mil metros quadrados. E você monta... A gente montou sete exposições no ano passado. A última, a gente gastou quase um milhão em expografia. Né? Foi mais do que da metade porque era uma exposição pronta. Então foi mais o transporte, mais que o equipamento tecnológico entregue, imagina. Pensa a mão de obra, o material, sabe? Foi quase um milhão de expografia para receber os elementos que iam ser exibidos na Exposição Festas. Então, tipo, não é barato. Gostaria, mas não é.

Então, enfim, eu espero que tempos sustentáveis cheguem para todos nós. E sobre o futuro da Arte Amazônica. Eu acho que a Arte Amazônica está posta desde

1500 e antes dela. Tanto é que estão aí, revisitando achados arqueológicos que talvez digam respeito a dinâmicas artísticas desses povos que aqui estavam antes de todo mundo. Então, acho que não tem ninguém inventando rodas. Talvez só estejam mudando um pouco a dinâmica para onde a roda está girando.

E esse deslocamento que tu traz, né? Acho que esse que é o grande... É pra gente não ter que ir até São Paulo pra ir numa Bienal. A gente tá vindo pra cá...

Ah, é que tipo, as Bienais elas também dialogam entre si. A gente teve a Bienal do Mercosul que foi super maravilhosa com a **Fafun Seca**. A gente vai ter agora, essa semana, a abertura da Bienal de São Paulo que uma das curadoras é a nossa diretora artística, que é a Keyna. Então, tipo, a gente não é... eu acho que a gente não é uma versus a outra. Elas estão postas e elas estão aí. Quem puder visitar a Bienal de São Paulo também, a 19 Bienal do Mercosul, quem de lá puder vir, mas, pô, também justo que nós possamos visitar a Bienal sem tantos **andrajos**, entende? Que esse recorte possa ir a outras cidades e também quem não tem grana pra estar aqui e assim sucessivamente, assim. Sobrevivendo e morrendo, mas de vez em quando cantando.

É, resistindo sempre.

Conclusão da entrevista.

