

## ENRAIZAMENTO DAS IDENTIDADES AMAZÔNICAS EM PORTO VELHO: ORIGEM E DISPERSÃO EM MIRAR TRUKÁ POR DÉBORA TACANA

*ROOTING OF AMAZONIAN IDENTITIES IN PORTO VELHO:  
ORIGIN AND DISPERSION IN MIRAR TRUKÁ BY DÉBORA TACANA*

**Pritama Brussolo** / UNIR

**Marina Oliveira** / UNIR

**Pétala Castro** / UNIR

---

### RESUMO

Este artigo parte das questões levantadas em uma pesquisa em andamento de PIBIC por três autoras vinculadas à Universidade Federal de Rondônia. Tais artistas-pesquisadoras trazem a artista portovelhense em dispersão Débora Tacana com o intuito de compreender como uma obra de arte contemporânea é permeada pelos desastres sócio ambientais, resultantes de uma colonização predatória no Estado de Rondônia e como se desenvolve o enraizamento de suas origens em plena dispersão. Assim, torna-se importante evocar a história de Porto Velho para percebermos nos principais marcos o que nos leva a conduzir a pesquisa no viés da decolonidade, na expectativa de tê-la como resistência e ressignificação destes marcos, e então, possivelmente, reverberar a construção das identidades amazônicas.

### PALAVRAS-CHAVE

Porto Velho; Débora Tacana; Dispersão; Identidades Amazônicas; Arte Contemporânea.

### ABSTRACT

*This article begins through the issues raised in an ongoing research in PIBIC from three female authors bound to the Federal University of Rondônia. These artists-researchers bring the artist in dispersion Débora Tacana from Porto Velho with endeavour to comprehend how a contemporary work of art is pervaded by socio-environmental disasters, resultant from a predatory colonization in the State of Rondoni, and how is the rooting of her origins developed amidst dispersion. Therefore, it is important to evoke the history of Porto Velho in order to see, in the main milestones, what leads us to conduct the search through the theory*

*of decoloniality, hoping to have it as a resistance and a reframing instrument for these milestones, and so, possibly, reflect in the construction of amazonian identities.*

## **KEYWORDS**

*Porto Velho; Debora Tacana; Dispersion; Amazonian Identities; Contemporary art.*

## **A origem de nossa dispersão**

Neste artigo pretendemos abranger parte da trajetória de três mulheres em um projeto de Iniciação Científica (PIBIC) onde buscamos entender de que modo as origens e dispersões da produção de arte contemporânea de Porto Velho, atravessada pelos desastres socioambientais em Rondônia, fazem parte do enraizamento de identidades amazônicas. Nesse sentido, conduzimos um questionamento sobre os mecanismos para enfrentar e ressignificar o distanciamento geográfico e produtivo do Norte em relação às outras regiões e culturas brasileiras mais antigas e melhor consolidadas e, para tal, estreitamos laços entre a artista portovelhense Débora Tacana e a teoria da decolonialidade. É, portanto, no intuito de compreender como a dispersão pode ser uma ferramenta decolonial no fomento de nossa própria identidade artística-cultural, a exemplo da trajetória de Tacana, que somos instigadas a realizar o trabalho em questão, acentuando o papel do artista-pesquisador como guia deste movimento empoderador regional.

Sendo assim, é imprescindível o entendimento de como a construção desta pesquisa se harmoniza com o cotidiano das autoras e, para fundamentar nosso estudo, trazemos o termo “artistas-pesquisadores” para definir nosso local de fala. Tal termo, cunhado pelo professor e artista Ricardo Basbaum em seu texto "O artista como pesquisador" (2006), discute a presença do artista dentro do espaço acadêmico e como ele transforma substancialmente o artista em pesquisador. Somos artistas e pesquisadoras originárias e em diáspora de Porto Velho e diariamente nos deparamos com paisagens modificadas pela devastação implacável na região.

A fim de contextualizar as condições nas quais este artigo se desenvolve, destacamos pontos da história da cidade de Porto Velho, capital do Estado de Rondônia, para esclarecer os métodos exploratórios e como estes desencadearam feridas no cerne da paisagem sociocultural contemporânea portovelhense que se perpetuam. Portanto, propomos uma leitura dos ciclos econômicos e dos diversos fluxos migratórios como uma reflexão sobre a urbanização problemática da cidade e sua influência na construção das identidades amazônicas<sup>1</sup>.

## **A história de Porto Velho sob a ótica do progresso**

Iniciamos este apanhado histórico pela escolha do antigo Território Federal do Guaporé como sede da Estrada de Ferro Madeira Mamoré, em meados de 1900. A construção da ferrovia, que trouxe milhares de imigrantes de mais de 40 nacionalidades diferentes, dentre eles barbadianos, indianos, chineses e antilhanos, sequenciou a dizimação dos povos originários que habitavam a região devido às doenças trazidas e aos conflitos territoriais. Assim como a Estrada de Ferro trouxe imigrantes, o ciclo da borracha também o fez. Este, no entanto, atraiu uma mão-de-obra predominantemente nordestina e culminou em um rápido desenvolvimento econômico da região amazônica. Na publicação da pesquisadora e educadora intercultural Vanúbia Sampaio dos Santos (2004, p. 215), observamos os impactos dos movimentos de ocupação de Rondônia, quando afirma que "percebeu-se também que a lógica que imperou na região foi a lógica da recusa do diálogo, do convívio, da existência do 'outro'".

Entre os anos de 1950 e 1970, líderes e membros do extinto Serviço de Proteção ao Índio (SPI) cometeram diversos atos violentos como tentativas de integração, pacificação e aculturação das comunidades indígenas. Em função desses atos cruéis foi produzido o Relatório Figueiredo, que documenta em mais de 7000 páginas as barbaridades às quais os indígenas foram submetidos e, conforme acredita a Comissão Nacional da Verdade, tribos inteiras<sup>2</sup> foram erradicadas:

O número real de indígenas mortos no período deve ser exponencialmente maior, uma vez que apenas uma parcela muito restrita dos povos indígenas afetados foi analisada e que há casos em que a quantidade de mortos é alta o bastante para desencorajar estimativas. (CNV, 2014. p.205)

Neste período, foram promovidos inúmeros projetos progressistas que culminaram na reconfiguração da paisagem e num sistema opressor da sociedade, resultando em conflitos, mortes e violências nas terras Rondonienses, dizimando outras tantas etnias indígenas, ribeirinhos, quilombolas, camponeses e trabalhadores imigrantes que aqui viviam. Destaca-se também, a menção das queimadas e do desmatamento, amplamente propagados na região Amazônica em benefício da agropecuária e da grande exploração das reservas naturais de cassiterita, diamante e ouro, que prejudicou o Rio Madeira permanentemente com o excedente de mercúrio<sup>3</sup>.

Já no século XXI, acontece outro significativo marco na história local com consequências ainda constantes e muito vivas na configuração da paisagem sociopolítica cultural e territorial de Rondônia. Com a construção das Usinas

Hidrelétricas de Santo Antônio e Jirau surgiu um novo ciclo migratório, além de implementar a transformação da fauna e flora de forma latente e inundações nas regiões baixas da cidade e nos distritos do baixo Madeira, que desalojaram inúmeras famílias e povos ribeirinhos<sup>4</sup>. Por conta dessa empreitada de enriquecimento às custas das reservas naturais, ocorreu mais uma metamorfose tanto na topografia quanto na sociedade, afetando a produção artística dos grupos deslocados de forma vital, produção que é inerente ao lugar onde se estabelecia o modo de viver desses grupos.

Logo, torna-se pertinente indagar se é a partir dessas políticas desenvolvimentistas que a paisagem, seja social ou geográfica, do território revela-se de forma fragmentada e sem uma identidade consolidada; e ainda, se tal desestruturação pode ter entorpecido a movimentação sociopolítica cultural local. Diante dessas questões ainda não respondidas, observamos que tais feridas, materiais e simbólicas, abertas nas vidas de muitos rondonienses e no modo de produção de suas subjetividades, assim como aconteceu na Comunidade São Domingos<sup>5</sup>, são justificadas a pretexto do progresso em nossa comunidade. Contudo, já que a pesquisa que conduzimos pretende compreender a produção artística contemporânea portovelhense, buscamos conceber tais marcas como um impulso para a criação e não como um hematoma permanente. Por essa razão, trazemos Débora Tacana como um indício dessa potência artística no contexto da ressignificação de traumas pessoais e coletivos que se reverberam em sua obra, criando pontes entre as sequelas coloniais que atravessam sua vida e poética e a identidade sociocultural local.

### **Débora Tacana em Mirar Truká**

Débora Tacana nasceu no final da década de oitenta na Zona Leste de Porto Velho e é descendente do povo que se desloca, já que sua herança materna é cigana e paterna é indígena boliviana. Em uma entrevista<sup>6</sup> concedida por e-mail, ela nos conta um pouco de sua história, comentando que somente após partir forçosamente de sua terra natal, ao receber ameaças à vida, por ser mulher, indígena, periférica e militante é que encontrou seu lugar como artista.

Nunca me vi como uma artista antes de sair daí [Porto Velho]. Venho do ensino público e não tive artes na escola (...). Eu fiz agronomia e passei pela arqueologia na UNIR. E sou uma militante, inclusive faz parte da minha luta a presença de professores formados em artes na rede pública e não somente em escolas de “classe A” onde estudam alunos de origem predominantemente privilegiada (...). Morei a vida toda na zona leste, periferia total e com muito orgulho! Luto para termos qualidade nesse lugar! (TACANA, Débora. Entrevista concedida por e-mail, 27 maio 2020)

Para compreender os motivos e, principalmente, as consequências da diáspora artística portovelhense, iniciaremos refletindo sobre o tema "dispersões", tema fundamental para perceber o funcionamento dos artistas e pesquisadores dessa região, a exemplo de Tacana. Para tanto, contaremos um pouco da trajetória dela.

Formada em Artes Visuais pela Univasf (Universidade Federal do Vale do São Francisco), foi colaboradora do Programa Institucional de Extensão com Povos Indígenas nos Sertões, onde desenvolveu pesquisas e exposições com obras contemporâneas sobre a temática indígena no sertão. Mesmo não residindo hoje em Porto Velho, Débora reconhece suas raízes indígenas por meio de sua pesquisa e produção ao conduzir uma reflexão sobre suas origens. Atualmente faz mestrado na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) na linha de arte-educação, como uma forma de batalhar pela "presença de professores formados em artes na rede pública", e em seu trabalho poético continua a romper crenças sociopolíticas culturais coloniais.

É precisamente pelo deslocamento no qual a artista se constrói diariamente que pretendemos discutir e compreender a evasão como uma forma de ressignificar as diversas intervenções realizadas no território rondoniense e, para tanto, observamos a fala do artista visual e pesquisador português Miguel Leal<sup>7</sup> para entender a dispersão por outro ponto de vista.

Como resistir à dispersão e como praticar (...)? A procura da dispersão é fundamental para a efetivação das contaminações transversais de que se faz a arte; do mesmo modo que a sua recusa, como ato de resistência sem antagonismos, é indispensável para garantir um lugar para a arte. (LEAL. 2007, p.21)

Vemos no trabalho de Débora Tacana essa contaminação transversal que Leal propõe, tornando nítida em sua jornada suas origens e luta pela atuação e inclusão dos povos originários nas histórias e vidas escritas pelos brancos. No que diz respeito a esse tipo de contágio, a artista resgata, por meio da argila, tradições indígenas para criar suas obras que, em sua maioria, são grandes instalações denominadas "corpo cerâmico". Na imagem abaixo (figura 1) mostramos um desses corpos em formação.



Figura 1. Débora Tacana, Mirar Truká, 2018. Montagem da instalação para exposição coletiva.  
Fonte: [https://www.instagram.com/p/BmRm\\_nhHZe6/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BmRm_nhHZe6/?utm_source=ig_web_copy_link)

Ela nos conta na entrevista que o corpo cerâmico não é a simples modelagem do material, mas sim um trabalho no qual o tempo pertence à própria argila e sua queima, sendo que cada uma das peças remete aos seus parentes indígenas, assim como à espiritualidade ou aos “Encantados”, como Tacana se refere. No seu processo criativo a artista caminha em direção à ficcionalidade, arraigando o seu pertencimento originário e escrevendo uma história para o futuro, criando à sua maneira um modo de “adiar o fim do mundo”<sup>8</sup>, como diz Ailton Krenak.

Neste intento, Tacana constrói em 2018 a instalação intitulada de Mirar Truká (figura 2), no fronte de uma barca que se desloca sobre o rio São Francisco entre as cidades de Juazeiro/BA e Petrolina/PE. Nessa obra, centenas de peças vazadas dispostas de forma não linear criam a sensação de movimento e formam uma parede que limita o olhar privilegiado daquele que está sempre à frente das navegações, em busca de novas terras para colonizar. Em seu *site specific* - pois a obra foi feita especificamente para esta barca - a artista instiga o público participante a questionar os territórios e suas demarcações, como um ato político. Já como um ato sensorial e, talvez até

mesmo espiritual, ela nos convida a atravessar o corpo cerâmico pelos vazios e deixar a luz nos embaralhar e desorientar. Deste modo,

Mirar Truká propõe enfrentar, olhar sobre o rio que é território dos povos originários da região, ocupar toda parte privilegiada da barca, impelindo olhar a partir das fronteiras do território. Miro para os territórios indígenas estando longe, bem longe do meu. (TACANA, 2018, p. 26).

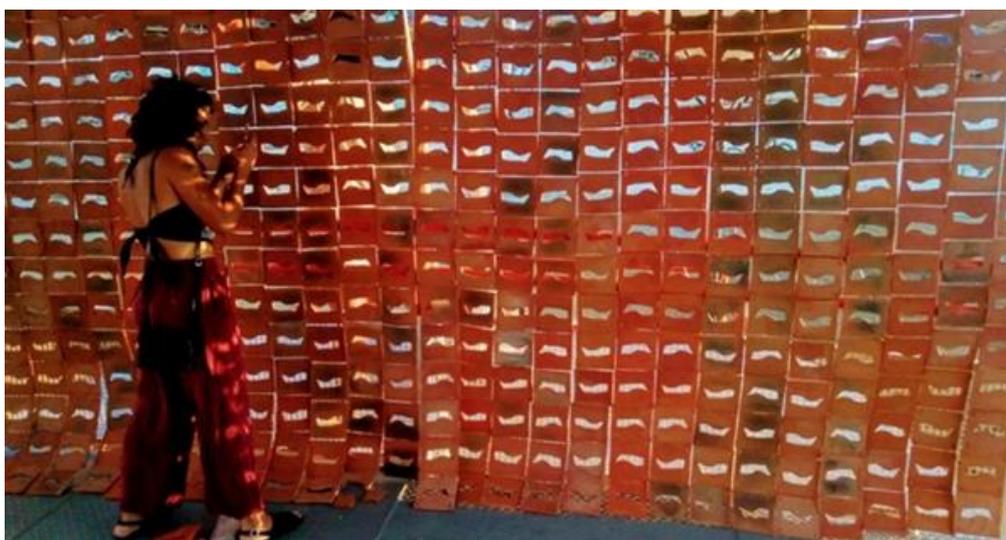


Figura 2. Débora Tacana, Mirar Truká, 2018. Instalação em exposição coletiva (2m x 6m). Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1fyIR7DnuSJSd1U-seNBtcwRfizk4-hpi/view?usp=sharing>.

Quanto à forma vazada desenhada nas peças de argila, se trata de uma representação da autodemarcação do território indígena Truká, que remete à geografia da península da Ilha da Assunção. Para além disso, as peças são vazadas em função do processo do esvaziamento dos corpos nas aldeias, de parentes que foram assassinados dentro do contexto de demarcação. É assim que a obra emerge os participantes em um ponto de vista singular aos povos indígenas.

É interessante perceber como a artista apropria-se do mito do povo Truká "luz que Anda" (Tacana, 2018, p. 28), mito este que é o cerne da vivência da artista nesse território. Ela explica que essa é uma luz que vem dos Encantados para guiar indígenas e não indígenas, desde que seja possível acessar tal conhecimento. Essa narrativa, que se apresenta dentro dos territórios indígenas do sertão, é trazida em Mirar Truká como uma ficção, um modo que Tacana encontrou de acessar a luz que por tempos procurou e que pôde, por meio de seu trabalho, encantar outros ambientes, como vemos na figura 3.

Durante o processo de montagem na barca em movimento, Tacana utilizou mais de 100 quilogramas de argila do território Truká para a construção das 630 peças, tendo utilizado aproximadamente 450 delas. Segundo ela, quando a obra estava pronta deitou-se ao chão, inebriada com o movimento das águas ao longo dos dois dias de produção e, foi nesse momento que, finalmente, sentiu a luz do Encantado atravessar a instalação e percorrer o seu corpo, tendo sido arrebatada pelo que tanto almejava.



Figura 3. Débora Tacana, Mirar Truká, 2018. Efeito da luz que anda. Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1fyIR7DnuSJSd1U-seNBtcwRfzk4-hpi/view?usp=sharing>.

Mirar Truká revela algo sutil e ao mesmo tempo poderoso, algo do qual o homem branco em sua pretensão por conquistar e dominar se distanciou: de si e dos incorporais que Anne Cauquelin menciona como a luz e o vazio, algo que permeia o trabalho de Tacana quando realiza uma inserção e reconfiguração na paisagem.

Cauquelin se utiliza da teoria estoíca para dizer que a arte contemporânea está repleta de incorporais, como a desmaterialização, o vazio, o intemporal, o conceitual, o contextual, o virtual, o silêncio e a sombra. A artista e filósofa explica:

O que é válido para o mundo e para a possibilidade de sua extensão graças ao vazio incorporal também é plenamente válido para o lugar terrestre: existe lugar quando há corpo ali onde antes havia nada; mas se o corpo se retirar, o lugar retorna ao vazio. (CAUQUELIN, 2008, p. 37)

A figura 4 nos mostra de forma clara esse vazio que foi criado a partir da subtração do material ou, como diria Cauquelin, do corpo, e o atravessamento da luz e do olhar que Tacana propõe.



Figura 4. Débora Tacana, *Mirar Truká*, 2018. Detalhe da Instalação em exposição coletiva.  
Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1fyIR7DnuSJSd1U-seNBtcwRfizk4-hpi/view?usp=sharing>.

*Mirar Truká* é um trabalho de uma artista local que reflete suas origens, seus antepassados, é um ato de denúncia social, territorial e político, e, à medida em que revela questões inerentes ao território Truká, atravessa pessoas, tempos, demarcações, lugares de práticas e memórias.

Por último, é importante mencionar que não podemos categorizar o trabalho de Débora Tacana de forma tal a aprisioná-la, como dizer que seu trabalho é “arte indígena contemporânea”, mesmo que ela seja de fato indígena e sua obra reflita questões de seus ancestrais e contemporâneos. Ela mesma diz que:

No meu trabalho costumo não assumir perspectivas, penso que elas que tem que me assumir quando são de fato verificadas na política de acesso e direito a vida, sabe? (...) Quero demarcação! Quero reforma agrária! Quero entendimento do racismo estrutural de forma concreta, palpável de modo a acessar esse lugar e escrever minha perspectiva com menos desvantagens em relação a uma pessoa branca... (TACANA, Débora. Entrevista concedida por e-mail, 27 mai 2020)

### **Considerações para adiar o fim do mundo**

Ao longo de nossa pesquisa de iniciação científica, um ponto crucial ainda em investigação é a existência de uma criação artística local que se sobressaia ao sistema da arte dominante em função de seu enraizamento e se torne fértil para o fomento de identidades socioculturais, apropriando-se de sua história como combustível de sua produção. Assim, atrelamos a essa busca o questionamento da professora e pesquisadora Madalena Zaccara (2013, p. 129) como um guia: "uma afirmação artística e cultural de caráter regional ancorada na realidade das comunidades locais seria então a alternativa lúcida" na atualidade? Para tentar responder, trazemos uma ponderação de Tacana:

O meu trabalho fala sobre fronteiras e demarcações (...). Minhas obras (...) dependem do meu deslocamento para acontecerem e eu demoro muito porque demanda o tempo do meu corpo e o tempo do corpo cerâmico! Tem o peso da matéria que eu carrego como o peso de uma história passada que eu reivindico, mas na forma de um entendimento no tempo presente, para ficcionar/friccionar outros futuros. (TACANA, Débora. Entrevista concedida por e-mail, 27 mai 2020).

Débora Tacana grita por visibilidade em seus trabalhos, ligando-se intimamente ao questionamento de Zaccara, evocando seu povo e parentes que dia após dia perdem mais espaços e territórios para grileiros nos estados brasileiros, assim como perdem sua cultura, costumes e crenças. A artista cria como uma maneira de demarcar sua própria história e caminha rumo a uma produção artística contemporânea que experimenta para compreender seu processo; que integra arte e vida sem se prender às barreiras que definem as linguagens artísticas; que sente o peso de sua história, o contexto e as transformações para, então, criar ficções cerâmicas<sup>9</sup> e outros futuros possíveis.

Destarte, ao longo de nossa extensa conversa com a artista, ela nos conta como sua produção é afetada pelos vestígios da supremacia hegemônica que permeiam nossa sociedade, seja nos âmbitos estético, cultural ou existencial. Diante disso, entendemos ser resistência a apropriação dessa violência sofrida como força motriz para a produção e para o avanço sociocultural local. Por isso, questionamos se seu trabalho seria fruto de uma ruptura com a tradição colonizadora como um modo de resistência e a artista responde:

Resistência? Não tenho dúvidas, contrariando as estatísticas de uma gestão política que tem ódio do povo indígena e cigano, estou viva, né? E com objetivo e tática clara dentro do espaço que ocupo, para desespero de muitos fascistas! Eu sou de Rondônia, um dos lugares que mais mata índio! (TACANA, Débora. Entrevista concedida por e-mail, 27 mai 2020)

Logo, acreditamos que a arte, em especial aquela feita na região amazônica, tem a potência de reverberar as questões problemáticas da sociedade na qual está inserida e, portanto, tentamos recorrer à teoria da decolonialidade como uma nova proposta de olhar a história local, de modo a reestruturá-la.

O pensamento decolonial objetiva problematizar a manutenção das condições colonizadas da epistemologia (...), ao articular interdisciplinarmente cultura, política e economia de maneira a construir um campo (...) de pensamento que privilegie os elementos epistêmicos locais em detrimento dos legados impostos pela situação colonial. (REIS; ANDRADE, 2018, p. 03)

A decolonialidade apresenta-se para nós como forma de enfrentamento das sequelas advindas de uma colonização ferrenha, já que o termo sugere a apropriação do contexto sociocultural dos territórios até então atrelados e tolerantes à colonização, a exemplo da cidade de Porto Velho, como ferramenta para o avanço. Em vista disso, sua produção bem como sua fala incitam uma súplica de transformação no contexto local, nos fazendo acreditar que ela se integra a um movimento decolonial valendo-se das dores causadas aos seus parentes e ao seu território como forma de encantar quem vivencia suas obras.

Por sua vez, nós artistas-pesquisadoras e autoras deste artigo, nos vinculamos à decolonialidade para auxiliar o fomento de nossas identidades amazônicas ao pesquisar e dar voz a artistas como Tacana, desejando que seus trabalhos possam se tornar fios condutores do enraizamento destas identidades.

Ademais, é importante dizermos que, para além da arte contemporânea, há o comprometimento desta pesquisa em investigar como a arte portovelhense é atravessada pelos desastres sofridos e perpetuados ao longo de sua história e, inclusive, de que forma podemos promover certa conscientização coletiva dos habitantes locais. Por isso, acreditamos que o trabalho artístico pode ser um objeto intermediário<sup>10</sup> entre o criador e a realidade compartilhada, de forma que a obra possa ajudar na sustentação da realidade para transformá-la, assim como Tacana engendra em sua produção contemporânea.

É nesse sentido que questionamos se uma obra de arte, em sua função mais profunda e transformadora, pode ser parte essencial da estruturação das identidades amazônicas e porta-voz de denúncias, estimulando a população a confrontar sua realidade fragilizada. Por isso, trouxemos aqui a nossa leitura de *Mirar Truká*, na expectativa de que esta torne-se uma experiência transformadora para os participantes e a nós pesquisadoras, assim como foi para a artista. Consideramos que ao analisar o trabalho dela, mergulhamos em várias camadas de sua vida e obra, nos tornando também parte viva de tudo isso, de maneira que reivindicamos sentir o mesmo que ela sentiu, como relata a artista a experiência transformadora por que passa em sua produção.

Minha experiência como artista se confunde no meu entendimento sobre a matéria cerâmica. Quando eu crio, vou me criando. Quando eu quebro uma peça, me quebro junto. (...) É uma "excorporação", eu diria! A cerâmica para mim é isso, "excorpo" e reorganizo os 4 elementos da natureza no meu processo! (TACANA, Débora. Entrevista concedida por e-mail, 27 mai 2020)

É de muita intensidade essa maneira que Tacana se reveste ao trabalhar, pois ela se cria ao mesmo tempo em que sua obra é montada, nos mostrando como esta se torna animada, tendo vida e alma própria nessa relação, entre matéria e artista que se modelam e se criam em um gesto espontâneo<sup>11</sup>. Concebe sua própria história de forma ficcional, desvela suas feridas coloniais por meio do trabalho e revela sua interioridade em uma "excorporação", como diz. É no processo inventivo que a artista fabrica o mundo e, mediante a organização dos elementos da natureza, ela se integra ao todo e se dissolve na mãe terra.

Em conclusão, os desastres presentes na paisagem de Porto Velho são os mesmos que permeiam nossa história desde o início. Somos continuamente reconfigurados como coadjuvantes da sociedade pelo "desenvolvimento", já que permanecemos deslocados, aculturados e adormecidos. Como consequências dos ciclos

exploratórios e migratórios, transparece a baixa produção artística contemporânea visual amazônica frente às outras capitais e, por isso, entendemos que são de grande relevância pesquisas que apontam a contribuição da cidade de Porto Velho no sentido não somente de engrandecer a arte, mas também de evoluir nossa própria história, transverter memórias passadas e co-criar nosso futuro. Logo, é substancial a necessidade de resistir e, para além disto, ressignificar nossa jornada, tornar-nos senhoras do próprio destino e capazes de reedificar o que nos foi negado pela colonização.

## Notas

---

<sup>1</sup> Cabe destacar que, por nossa pesquisa em PIBIC estar em fase inicial, dados referentes à baixa produção artística na cidade de Porto Velho, estado de Rondônia e até mesmo na região Norte ainda são obscuros, pois serão levantados ao longo do estudo. É importante ressaltar também que, durante esse primeiro ano de pesquisa, iremos analisar a produção de artistas originários e em dispersão das comunidades amazônicas a fim de constatar como a colonização na região afetou a produção artística e que, por isso, tais dados são escassos no presente artigo.

<sup>2</sup> No que acomete a perseguição dos povos originários no território rondoniense, é importante ressaltar que esta é reflexo do que acontece em âmbito nacional desde a colonização portuguesa. Em síntese, a colonização que se seguiu após o dito descobrimento de nosso país foi feita de maneira a conquistar e dominar o povo e o território, valendo-se da palavra “civilizar”, que em essência diz “subjugar”. Essa ação acompanha nossa história e respalda até hoje os extermínios, sejam eles culturais ou sociais.

<sup>3</sup> “Um estudo feito por pesquisadores brasileiros e australianos revelou um nível relativamente alto de mercúrio acumulado no rio Madeira. A extração artesanal de ouro nos últimos anos é apontada como a principal causa da poluição no maior afluente do rio Amazonas.” (Informações retiradas do link: <<https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2019/03/27/estudo-revela-alta-concentracao-de-mercurio-no-rio-madeira.ghtml>>

<sup>4</sup> Com a abertura das comportas, em 2011, ocorreram vários desbarrancamentos nas margens do rio Madeira por conta do forte banzeiro que acelerou o processo erosivo, expropriando por sua vez centenas de ribeirinho que viviam abaixo da barragem de suas casas. (RIBEIRO, A. M., 2013, p. 35-36)

<sup>5</sup> Com a transferência da comunidade que tinha um modo singular de vida, ocorre também o rompimento da dinâmica comunitária que tinham coletivamente com o local, perda da identidade, de sua história e de sua cultura. (RIBEIRO, A. M., 2013, p. 34)

<sup>6</sup> Todas as citações sinalizadas como “entrevista concedida” foram retiradas de uma entrevista feita por e-mail entre Débora Tacana e as pesquisadoras, no dia 27 de maio de 2020. A artista reside atualmente na cidade de Florianópolis - Santa Catarina, enquanto que as pesquisadoras residem na cidade de Porto Velho - Rondônia.

<sup>7</sup> É importante pontuar a presença de alguns autores europeus neste trabalho, mesmo que este artigo se delinee na perspectiva decolonial e, por isso, propomos a utilização de conhecimentos desenvolvidos preferencialmente ao sul do planeta. Temos interesse particular nas teorias ditas epistemologias do sul, ainda que sejam pensadas por autores ao norte do Equador (mais precisamente na Europa) com certos privilégios e recursos em relação aos países subequatoriais. Assim, usaremos vez ou outra autores que estão no norte do globo, mas que se colocam no lugar do outro e tem a sensibilidade de permear a realidade do sul por um ponto de vista não colonizador.

<sup>8</sup> Ailton Krenak (2019, p.13) acredita que se podemos “contar mais uma história, (...) estaremos adiando o fim.” Essa possibilidade de conexão com nossos sonhos, com a ficção, com a ludicidade e ainda com a fruição da vida é sua estratégia sobre adiar o fim do mundo.

<sup>9</sup> Débora explica o que significa a ficção em seu trabalho: “Eu amo o trabalho de ilustração, mas meu trabalho não é isso. Não é técnica pela técnica, não é cópia, não é reproduzir uma paisagem como uma leitura particular da natureza, não! (...) Quando eu articulo a ficção, não é uma ideia do contrário do real, não mesmo! Para um artista a ficção é o domínio da sua criação em reelaborar outras realidades, verdades e propostas! (...) Eu crio outras realidades! Eu penso que arte está relacionada a ficção na poética cotidiana, não tô reproduzindo nada, nem do Pinterest e nem da natureza, estou criando! Isso é ficção!” (TACANA, Débora. Entrevista concedida por e-mail, 27 mai 2020)

---

<sup>10</sup> O objeto intermediário faz a ligação entre a subjetividade de um sujeito e aquilo que está externo a ele, podendo ser compartilhado com os outros.

<sup>11</sup> Gesto espontâneo é um termo utilizado pelo psicanalista D. W. Winnicott para designar uma das inúmeras maneiras pelas quais o verdadeiro self pode se expressar. De forma resumida, estaria relacionado a um gesto que vem do centro do ser, aquilo que há de mais autêntico, mais genuíno em um sujeito.

## Referências

ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de; REIS, Maurício de Novais. **O Pensamento Decolonial: análise, desafios e perspectivas**. Revista Eletrônica Espaço Acadêmico (Online), v. 17, p. 1-11, 2018.

BASBAUM, Ricardo. **O artista como pesquisador**. Concinnitas (UERJ), V. 1, p. 70-76, 2006.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. 3 v. Brasília: CNV. 2014. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/Volume%202%20-%20Texto%205.pdf>>. Acesso em: mai 2020.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**. Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. Ed Martins Fontes, 2008.

CORREIA, Jáder de Figueiredo. **Processo nº 4.483** (Relatório Figueiredo). 1968. Disponível em: <<http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/docs-1/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf/view>>. Acesso em: mai 2020.

ESTUDO REVELA ALTA CONCENTRAÇÃO DE MERCÚRIO NO RIO MADEIRA. **Jornal G1 Rondônia** (Rede Amazônia) Porto Velho, 27 de mar. de 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2019/03/27/estudo-revela-alta-concentracao-de-mercurio-no-rio-madeira.ghtml>>. Acesso em: 04 ago 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Brasil: Companhia das Letras, São Paulo, 2019.

LEAL, Miguel. **A Arte no tempo da sua dispersão**. MONOdisperso. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. ISSN 1646-7388. Nº1, 2007. p.16-21.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção visualidade, 4). p. 123-140.

RIBEIRO, Aurení Moraes **Os atingidos pela UHE Santo Antônio em Porto Velho, RO: análise da Comunidade São Domingos**. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Regional e Meio Ambiente) - Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2013.

SANTOS, Vanubia Sampaio. O processo de ocupação de Rondônia e o impacto sobre as culturas indígenas. **Revista Fórum Identidades**, v. 16, p. 1-313, 2014.

---

TACANA, Débora. **Entrevista concedida por e-mail às pesquisadoras**. Porto Velho, 27 maio 2020. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1QNtxWn6POOr-QrRmkn2\\_ZGQ5OBt1biBw/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1QNtxWn6POOr-QrRmkn2_ZGQ5OBt1biBw/view?usp=sharing)>

TACANA, Débora. **Portfólio online**. Brasil. Arquivo PDF, p. 1-33, 2018. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1fyIR7DnuSJSd1U-seNBtcwRfizk4-hpi/view?usp=sharing>> Acesso em: jun 2020.

ZACCARA, Madalena. Identidade & resistência como política nas Artes Visuais: Recife como referencial. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte**. Curitiba: ArtEmbap, 2013.

### **Pritama Brussolo**

Mestre em Poéticas Contemporânea e Doutora em Teoria e Crítica da Arte pela UnB, Professora da UNIR do curso de Artes Visuais e coordena o Grupo de Pesquisa e Extensão "Espaço para Cria(ções) Poéticas" com foco na linguagem contemporânea. Coordena também o projeto de PIBIC "Origem e dispersão da produção da arte contemporânea de Porto Velho atravessada pelos desastres ambientais: Ressignificação decolonial como busca de uma identidade cultural amazônica". Contato: pritama.brussolo@unir.br

### **Marina Oliveira**

Discente do curso de Artes Visuais pela UNIR, onde participa do Grupo de Pesquisa e Extensão intitulado "Espaço para Cria(ções) Poéticas" onde pesquisam a linguagem contemporânea. Também junto a UNIR, é orientanda de PIBIC no projeto "Origem e dispersão da produção da arte contemporânea de Porto Velho atravessada pelos desastres ambientais: Ressignificação decolonial como busca de uma identidade cultural amazônica". Contato: marinadelcarmen3@gmail.com

### **Pétala Castro**

Discente do curso de Artes Visuais pela UNIR, onde participa do Grupo de Pesquisa e Extensão Interdisciplinar intitulado "Espaço para Cria(ções) Poéticas" com foco na linguagem contemporânea. É também orientanda do PIBIC de nome "Origem e dispersão da produção da arte contemporânea de Porto Velho atravessada pelos desastres ambientais: Ressignificação decolonial como busca de uma identidade cultural amazônica". Contato: lerougepetale@gmail.com