

# As videoperformances de Luciana Magno: Territórios sensíveis entre corpo e natureza

## Luciana Magno's Video Performances: Sensitive Territories between Body and Nature

**Elianne Ivo Barroso**

*Professora associada do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). É responsável pela disciplina de Montagem e atualmente é vice-coordenadora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói (RJ), Brasil.*

**Maria Gabriela Capper**

*Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Arte pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Docente EBTT Música no Colégio Universitário Geraldo Reis/UFF Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói (RJ), Brasil.*

### Resumo

Analisar as obras *Transamazônica* (2014), *Belterra* (2014), *Figueira selvagem* (2014) e *Serra Pelada* (2014) da paraense Luciana Magno sob a ótica da “mundivivência” (MOREIRA, 2012), que experiencia o mundo influenciado pelo contexto geográfico, cultura e social. O trabalho de Magno

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.428>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.162-184, set./dez. 2024

discute a ação predatória da região amazônica sob a égide da resistência cultural que busca re-existir frente à homogeneização e à subordinação impostas pelos processos colonizatórios. Ao transitar entre fotografia, vídeo e performance, a artista traça uma cartografia crítica da região amazônica, performando com seu próprio corpo, sempre desnudo, em contato direto com a natureza.

**Palavras-chave:** Amazônia. Performance. Vídeo. Luciana Magno.

### Abstract

Analyze the works *Transamazônica* (2014), *Belterra* (2014), *Figueira selvagem* (2014) and *Serra Pelada* (2014) by Luciana Magno from Pará from the perspective of 'world living' (MOREIRA, 2012), which experiences the world influenced by the geographic, cultural and social context. Magno's work discusses the predatory action of the Amazon region under the aegis of cultural resistance that seeks to re-exist in the face of homogenization and subordination imposed by colonization processes. By moving between photography, video and performance, the artist traces a critical cartography of the Amazon region, performing with her own body, always naked, in direct contact with nature.

**Keywords:** Amazonia. Performance. Video. Luciana Magno.

### Resumen

Analizar las obras *Transamazônica* (2014), *Belterra* (2014), *Figueira selvagem* (2014) y *Serra Pelada* (2014) de la Luciana Magno nacida en Pará, Amazonia, desde la perspectiva del mundivivência (MOREIRA, 2012), que experimenta el mundo influenciado por lo geográfico, cultural y contexto social. La obra de Magno trata de la acción depredadora de la región amazónica bajo la égide de la resistencia cultural que busca reexistir frente a la homogeneización y subordinación impuesta por los procesos de colonización. Al moverse entre la fotografía, el vídeo y la performance, la artista traza una cartografía crítica de la región amazónica, actuando con su propio cuerpo, siempre desnudo, en contacto directo con la naturaleza.

**Palabras clave:** Amazonia. Performance. Video. Luciana Magno.

## Introdução

“É fundamental que a Amazônia possa se *desesquecer* de si mesma. Que refloreste de vozes próprias a sua história devastada. E comece a falar a sua fala” (PAES LOUREIRO, 1985, p. 120).

Para falar do trabalho da paraense Luciana Magno, não é possível dissociá-lo das origens da artista, da terra em que nasceu, das influências artísticas que ora se aproximam do resto do Brasil, ora se distanciam, ganhando contornos próprios e inexoráveis. Citar o escritor e professor João de Jesus Paes Loureiro ou o poeta Vicente Franz Cecim, ambos conterrâneos de Magno, entre outros, é uma tentativa de entendimento sobre a produção amazônica a partir do binômio espaço geográfico e maneira de experimentar o mundo. Aqui concordamos com outros tantos autores, como Milton Santos (1988), para quem a interação entre as estruturas físicas e as práticas sociais colaboram na criação e na transformação do espaço. Da mesma forma que Doreen Massey (2008) acredita que o território é resultado da coexistência entre o distante e o próximo, o espaço é, para a autora, formado e modificado continuamente pelas relações sociais e pelas intercorrências dentro dele e à sua volta. Ou, então, quem melhor explica é Eidorfe Moreira (2012), paraibano radicado em Belém do Pará, que defendeu a ideia de “uma concepção geográfica da vida”, elevando certos temas geográficos à filosofia. Para este último, a geografia é, ao mesmo tempo, ciência e forma de conceber a vida, uma espécie de cosmovisão ou, como ele próprio se referia, uma *mundivivência*, ou seja, um modo de experienciar o mundo influenciado pelo contexto geográfico, cultural e social de um indivíduo ou comunidade.

Nesse contexto, recorremos a Paes Loureiro (1985), que nos diz: “na Amazônia vive-se, de corpo presente, o choque entre a linguagem do colonizador e a do colonizado; a linguagem niveladora da colonização que procura recusar a diferença, isto é, a fala do colonizado; a linguagem sobreposta à cultura (p. 118).

Uma história construída pelo “outro” que deixou profundas máculas, ainda hoje visíveis no extermínio de povos indígenas, nas lutas pela terra, no garimpo, no desmatamento, na exploração das riquezas naturais, que tanto assolam a região amazônica. Diante desse contexto de colonização e exploração, a condição de colonizado é fortemente atravessada pelas narrativas, pelos símbolos e pelos imaginários construídos sobre a Amazônia, tanto dentro como fora da região. Para Paes Loureiro (2019), o

colonizado é levado à resistência cultural, em que os saberes e as tradições são modos de rechaçar e re-existir à homogeneização e à subordinação impostas pelos processos colonizadores.

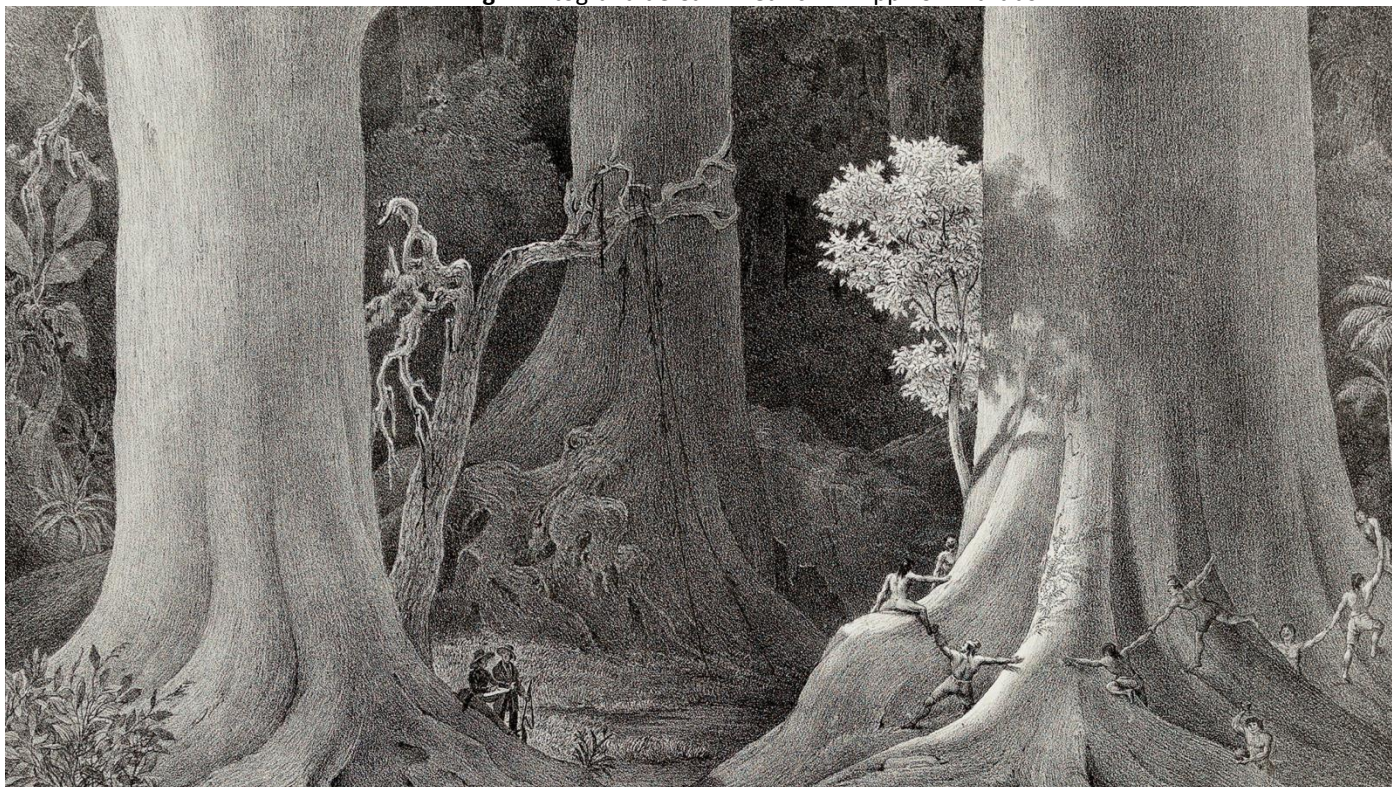
É preciso reavaliar e revalorizar os elementos culturais amazônicos, propondo uma descolonização do imaginário sobre a região. Isso significa admitir a riqueza e a diversidade das culturas amazônicas, desfazendo-se de estereótipos e visões simplistas trazidas por uma ótica colonizadora. Trata-se de uma identidade regional que reconhece a pluralidade e a profundidade das raízes culturais amazônicas. Ainda para Paes Loureiro, a ideia do colonizado supera o lugar de submissão para se tornar um espaço de disputa pela afirmação de identidades, pela valorização da diversidade cultural e pela reivindicação da autonomia e do direito à própria narrativa.

Nem sempre as palavras foram suficientes para relatar as descobertas, o maravilhamento, os temores da floresta. A imagem desempenhou um papel significativo na construção das representações da região amazônica desde a chegada dos primeiros europeus. As imagens visuais documentaram experiências e observações de exploradores, cientistas, artistas e fotógrafos, contribuindo sobremaneira para uma formação de narrativas visuais do Norte do Brasil.

Até 1920, produziu-se rica iconografia de Belém e da Amazônia em geral: imagens que documentavam a paisagem exuberante ou os costumes de parte da população indígena, que serviam como registros históricos e científicos, mas em grande parte criavam uma visão colonialista eurocêntrica, de uma terra exótica e idealizada, como podemos ver abaixo (FIG. 1), na litografia de Carl Friedrich Philip von Martius (1774-1868), botânico, naturalista e etnógrafo alemão. Além de sua colaboração na catalogação da vegetação amazônica, von Martius, assim como outros viajantes, registrou sua experiência com ilustrações detalhadas da natureza, com ângulos e enquadramentos que destacavam a imensidão da paisagem em contraste com a figura humana diminuta e a representação dos povos originários em gestos exóticos como o abraço à árvore.



Fig. 1: Litografia de Carl Friedrich Philipp von Martius



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/carl-friedrich-philipp-von-martius/>

Entre os anos 1950 e 1970, o fotoclubismo viveu sua efervescência cultural no Pará. Da mesma forma, o fotojornalismo também se tornou uma vertente importante na história imagética, com destaque para a obra de Gratuliano Bibas, mas foi com Luiz Braga que “houve uma mudança paradigmática” (FERNANDES JR, 2002, p. 23) seja pelo uso de técnicas modernas, seja pelo registro da flora, da fauna ou dos habitantes. As imagens de Braga abusam de luz e cor, imprimindo um estilo que lembra as artes gráficas.

A fotografia foi então uma tradição mantida por grupos de artistas e fotógrafos, como, por exemplo, a Associação Fotoativa<sup>1</sup>, criada pela fotojornalista paraense Leila Jinkings e pelo fotógrafo Miguel Chikaoka, paulista, recém-chegado em Belém nesse período. Eles resolveram trabalhar com fotografia, mas também ensiná-la priorizando o processo mais do que o resultado. A Fotoativa se consolidou como um núcleo de referência para pensar a imagem fotográfica na Amazônia, difundindo uma pedagogia do olhar que foca na cidadania e no respeito ambiental e cultural.

<sup>1</sup> A Fotoativa é um coletivo atuante na cidade de Belém do Pará desde 1984, promovendo ações coletivas de reflexão, formação-educação, experimentação e pesquisa sobre a imagem, a linguagem fotográfica e seus desdobramentos.

Escapando de uma perspectiva conservadora e colonizada, artistas, fotógrafos e cineastas, desde os anos 1980, têm se dedicado a projetos que recontam viagens, imagens, relatos, em cartografias contemporâneas, reescrevendo a Amazônia com olhares próprios de quem vive a região, uma vez que "só a fábula insurrecta cravada na vida resgatará estética e historicamente a Amazônia dessa miragem: o padrão colonizador imposto a ela" (CECIM, 1985, p. 14).

Muitos artistas paraenses transitam pela linguagem do vídeo na arte contemporânea, como Alberto Bitar, Armando Queiroz, Dirceu Maués, Melissa Barbery, Roberta Carvalho, Keyla Sobral, Flavya Mutran, Vitor Souza Lima, Victor De La Rocque, Luciana Magno, entre outros.

É notável a presença dessa reinvenção do imaginário amazônico no conjunto de trabalhos artísticos de Luciana Magno. Nascida em Belém, em 1987, a artista visual cresce nessa ebulição cultural em que a fotografia é o epicentro de questionamentos sobre a visualidade local. Magno não abdica da fotografia, mas trabalha a performance e o vídeo, abordando questões sociais, políticas e antropológicas diretamente relacionadas ao impacto ambiental causado pela exploração da região amazônica. Suas proposições artísticas apresentam questões a serem discutidas, marcam posições, refletem e atuam sobre a realidade, fazendo correnteza contrária ao ideário construído pelo "outro"; aqui, por "uma história do outro, contada pelo outro e garantida pelo outro. Precisamos viver a nossa história por nós. Isto é, recontá-la a partir do presente" (PAES LOUREIRO, 1985, p. 119).

Neste artigo, investigamos como as videoperformances de Luciana Magno atuam enquanto agentes de reflexão e resistência, desafiando a persistente sombra do colonizador, oferecendo outras perspectivas sobre a região amazônica. Nossa atenção se concentrou em quatro trabalhos: *Transamazônica* (2014) lança nosso olhar para a brutal interferência humana na floresta em nome do progresso. *Belterra* (2014) nos remete à cena da extração da borracha em uma perspectiva crítica. Em *Figueira selvagem* (2014), há uma profunda identificação entre corpo, árvore e mulher. E, por último, *Serra Pelada Carajás* (2015) denuncia o garimpo da região.

### **Vida e arte entrelaçadas ao tecido amazônico**

As proposições de Luciana mostram o quanto território, arte e vida são indissociáveis para ela. Suas experiências com a fotografia iniciaram na infância, não ainda como fotógrafa, mas como colecionadora de

fotos perdidas. Quando criança, precisou sair de sua casa, deixando para trás os álbuns de retratos da família. Mais tarde, na adolescência, sentindo a ausência dessas imagens, buscou refazer o álbum, indo à procura de fotografias guardadas por seus familiares. Esse interesse pela fotografia foi percebido por seu pai, que lhe ofereceu sua câmera e um curso na Fotoativa. Foi a vivência na Fotoativa que lhe despertou “a possibilidade de observar o mundo, experimentar o mundo, utilizando a câmera ou a fotografia como uma desculpa para isso” (LUCIANA..., 2024).

Nesse período, Luciana se interessa especialmente pela câmera *pinhole*, cuja técnica fotográfica artesanal implica outra relação com o tempo e o espaço. Suas experiências com a performance iniciaram junto com a fotografia. Com a *pinhole*, a artista se posicionava como um tripé para a câmera, fixada em sua cabeça, para capturar imagens nas ruas. Acontece que “o corpo não é estático como um tripé, o coração continua batendo, você tem algum nível de sangue que jorra no corpo, então você tenta ficar parado e nunca fica parado” (LUCIANA..., 2024); as imagens saíam como borrões, semelhantes às primeiras imagens fotográficas. Luciana nos conta como foi importante viver essas experiências, que se desdobraram em seus trabalhos atuais de performance para a câmera.

Aqui o trabalho de Magno nos lembra da proposta de Geneviève Azam em seu livro *Carta à Terra* (2021), em que, ao falar da crise ecológica enfrentada na atualidade, a autora explora as relações entre humanidade e Terra sob a ótica do afeto, da responsabilidade e da interdependência. O livro é um manifesto sobre o papel da humanidade no planeta e a urgência de se reimaginarem e reconstruírem novas relações em busca de um futuro sustentável. Azam, ao personificar a Terra (ela se dirige em forma de carta), trata-a para além de um recurso ambiental, considera-a um ser vivo com direitos e prega reciprocidade e cuidado. Ela propõe uma nova ética, enfatizando a emergência de uma transformação radical em nossos sistemas econômicos, políticos e sociais para garantir a sustentabilidade do planeta e o bem-estar das futuras gerações. Na última parte da publicação, Azam imagina a resposta escrita pela Terra, que poderia resumir o ato de Luciana Magno:

O “eu” não é adequado às nossas conversas. Vocês [terrestres] proclamam isso com justeza agora, também são a Terra que se defende, seu corpo faz parte do que vive, sua linguagem “não é voz de ninguém, é a própria voz das coisas, das ondas e dos bosques”. No entanto, como você fez quando me escreveu, consentirei nisso porque vejo para vocês que escrevem no meu lugar, uma oportunidade salutar de descentralização, de metamorfose. Vocês terrestres aprenderão a pensar e a escrever com a Terra. (p. 125).



Nas performances de Magno, seu corpo se integra a outros corpos, árvore, rio, pedra, água etc.: não com a intenção de representar esses elementos, mas com uma profunda identificação que a faz imergir e forjar fusões entre corpos orgânicos, vivos. A artista se incorpora mais do que mimetiza essas matérias. É conduzida por uma complexa relação entre corpo e natureza, na qual “a simbiose inicia na organicidade corpo e vegetação [...] compostos da mesma matéria, organizados de maneiras diferentes” (MAGNO, 2019). Trata-se de uma imersão simbiótica do corpo com a natureza, intermediada pela câmera e por um pensamento de *terrano* (LATOURE, 2013) – apropriada pela Terra em um modo de pertencimento consciente e implicado na responsabilidade de cuidar e proteger a vida – ou terrestre (AZAM, 2021) – ao tentar ser terra, tentar ser pedra, tentar ser floresta, tentar ser água. Consideramos que os trabalhos de Luciana agem e circulam nesse pensamento *terrano*, apontando modos sensíveis de perceber a floresta e suas beiradas.

A vida e a arte de Luciana Magno se embrenham no tecido amazônico criando territórios sensíveis, friccionais, intensivos. Em suas performances, a artista mira o *outro*, no presente, no corpo a corpo, furando os olhos do velho mundo, como sugere o escritor Cecim (1985):

[...] substitua o velho olhar viciado que a gente tem por um olhar novo em relação às coisas. Esse olhar viciado mantém viva toda a estrutura de tradição, de domínio cultural [...] ele repete valores mortos e nos mantém presos a esses valores. Então a proposta é matar esses olhos velhos, cegar esses olhos velhos e a partir daí vermos o que nós somos, o que então é a região, o que é a vida e o que fazer a partir daí (p. 10).

Os projetos artísticos de Luciana lançam um olhar crítico sobre as narrativas históricas que moldaram o imaginário da Amazônia, e traduzem o pensamento do poeta quando ressalva que “a nossa história só terá realidade quando o nosso imaginário a refizer a nosso favor” (p. 20).

Com a performance, a artista vai ao encontro de situações para o desenvolvimento de ações vitais, que denunciam a exploração da terra, demarcam uma outra relação com a natureza e pactuam uma aliança *terrana*.

### **A performance para a câmera: o vídeo como registro de uma obra desaparecida**

Segundo Luciana, em suas performances, há “um mundo intermediado por imagens onde o ponto de vista é o corpo. Os corpos. Os três corpos: o corpo em si, a sua representação e os processos de imaginação que se dão nas possíveis leituras” (MAGNO, 2021, p. 2580). O corpo estático, quase meditativo,



é movido pela disposição de *ser* com a natureza como um posicionamento artístico-político, como defende André Lepecki (2017). Vale ressaltar que, para o autor, a exaustão é uma estratégia performática. Em vez do movimento incessante ou de corpos tecnicamente virtuosos, a performance pode se valer da lentidão, da quietude ou até mesmo do não movimento, ressignificando os limites do corpo e ampliando as possibilidades de expressão. Lepecki vê a performance como um meio intrinsecamente político, em que o corpo pode protestar e reconfigurar as narrativas dominantes. A performance pode intervir no campo social, desafiando as hierarquias de poder. Nesse sentido, a performance é entendida não apenas como entretenimento ou manifestação estética, mas como um ato de engajamento político e social.

“Observamos o corpo como lugar de construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem” (MELLO, 2008, p. 141). Christine Mello (2008) chama atenção para o fato de que, no caso das videoperformances em que podemos inserir o trabalho de Luciana, "o corpo não é meramente objetificado, mas sim agente – emissor e receptor ao mesmo tempo – do gesto performático e da criação de ações participativas" (p. 150). Luciana faz de seu corpo a obra; suas práticas performáticas são captadas em tempo real pela câmera fixa. “A criação entre corpo e vídeo em tempo real permite que o espectador compartilhe a experiência do trabalho, posteriormente ao ato performático, no decorrer da mesma duração de tempo em que tal ato ocorreu” (p. 145). O vídeo cria um registro da performance, arquiva o acontecimento que, por sua condição impermanente, estaria destinado ao desaparecimento.

Enquanto “desaparecida, a obra deixaria apenas seus rastros como documentos ligados à sua própria memória” (COSTA, 2009, p. 30). No entanto, ainda acompanhando o pensamento de Costa (2009), para além de documentar uma obra desaparecida, os registros foto-videográficos das performances permitem fabulações sobre o seu desaparecimento, desdobrando a obra em novas proposições. “O registro explicita o estatuto temporal da obra contemporânea e sua condição de objeto virtual não porque ela pode ser efêmera ou desmaterializada, mas sobretudo porque ela, ao desaparecer, retorna em séries que a ressoam e a renovam. O registro, em suma, expõe novas dimensões do artístico” (p. 34). Podemos dizer, ainda, que performance registrada em arquivo se faz circulável em diferentes meios.

Essas imagens-registro propostas por Luiz Cláudio da Costa abrem caminhos para sistemas que tendem a ser autossuficientes, pois facilitam intercâmbios, traduções e deslocamentos entre diferentes

ambientes e épocas. Elas são, na verdade, compêndios que congregam indivíduos, espaços e materialidades em uma interação e reflexão mútuas. A partir da fotografia, do cinema e do vídeo, emergiu um tipo de produção que pode ser reproduzida e compartilhada com facilidade, posicionando-se como uma alternativa à narrativa dominante da indústria de mídia.

### **Uma cartografia afetiva do Pará: territórios sensíveis marcados por um corpo no mapa**

“[...] uma apropriação afetiva da linguagem cartográfica, reconstruindo o que é o mapa, reconstruindo as bases que legitimam esse mapa por subjetividades próprias aos processos artísticos” (MAGNO, 2019).

Tendo obtido uma bolsa do Instituto de Artes do Pará, entre 2013 e 2014, para desenvolver um projeto artístico dentro do estado, Luciana elaborou uma cartografia a partir de estudos do bioma amazônico e sua expropriação pelo homem. As videoinstalações [Transamazônica](#) (2014), [Belterra](#) (2014), [Figueira selvagem](#) (2014) e [Serra Pelada Carajás](#) (2015) são alguns dos pontos circulados por suas videoperformances.

Apesar da preparação e de toda a pesquisa feita, o que a fez circular esses pontos com seus gestos performáticos foi o impacto que certos territórios efetivaram em sua pesquisa artística, como aconteceu enquanto cruzava a BR-230 ou Transamazônica, considerada a terceira mais longa rodovia do Brasil, que liga a cidade de Cabedelo, na Paraíba, ao município de Lábrea, no Amazonas. Concebida e construída durante o período da ditadura militar e até hoje inacabada, a rodovia corta algumas das principais cidades do estado do Pará: Marabá, Altamira e Itaituba. O desenvolvimentismo do regime militar toma os contornos da dominação territorial que se vê desde as primeiras colonizações, continuando a violência contra a terra e seus povos sob a égide do “progresso”. Nas bordas da estrada, o que antes era floresta se tornou plantação e pasto, consequências de ações exploratórias da terra ocasionadas pela terceira onda de ocupação da Amazônia, incentivadas também no governo militar, com a vinda especialmente de fazendeiros do Sul do Brasil. Foi uma operação nomeada como integração nacional e desenvolvimento com vistas a implementar infraestrutura e dar incentivos para a exploração agrícola e a pecuária extensiva na região (SALLES, 2022). Impactada com a realidade devastadora da ação humana, desarticulando qualquer preocupação com o meio ambiente, a artista inscreve com sua performance, ao mesmo tempo, um luto e um alerta pela terra devastada. “O corpo compreendido como organismo cultural, que cria significados por

intermédio de sua mediação, ou embate direto, com mecanismos de registro da imagem” (MELLO, 2008, p. 143).

A videoarte *Transamazônica* (FIG. 2) registra a performance da artista na rodovia homônima. Seu corpo posicionado no meio da rodovia, ladeada pela secura da terra ocre, que também se apresenta no ar, cria uma atmosfera desértica, até que a dispersão da poeira deixa entrever a estrada de terra batida. Filmado com a câmera fixa, o corpo da artista, estático e em posição fetal, remete aos rituais de sepultamento de povos originários, como os Matis, que ocupam uma faixa que se estende dentro dos limites da Terra Indígena Vale do Javari, no estado amazônico. Na cultura dos Matis, o morto é sepultado em posição fetal, envolvido em uma rede, para depois ser cremado.

Fig. 2: *Transamazônica* (2014), de Luciana Magno



Fonte – <https://vimeo.com/483000695>

Um corpo feminino nu e inteiramente coberto pelos cabelos longos impede que o rosto da artista seja visto; corpo performático despojado de identidade, em luto pela aridez no lugar da floresta. A obra está em consonância com o que André Lepecki (2017, p. 20) chama a “ontologia mais lenta”, na qual se enfatiza a potência política, estética e ética da pausa, da fleuma e da não mobilidade na arte da performance. Na visão de Lepecki, essa interação põe acento na crítica às normas sociais, abrindo espaço para uma experimentação reflexiva e inovadora do espaço. No caso, a performance apresentada nos alerta para a ferida aberta deixada pela exploração predatória da região e marca esse território sensível

denunciando o que há muito vem ocorrendo nas terras amazônicas, a exploração do ambiente natural em nome do progresso fantasioso, como também aponta Geneviève Azam (2021):

A pretensão moderna de ocupar por completo a natureza, de domesticá-la, se encontra abalada de modo concreto. Como também é refutada a crença dos humanos na sua capacidade de fazer por conta própria a história, independentemente dos lugares que habitam. Nenhum poderio tecnoeconômico, nenhuma inteligência artificial, nenhuma guerra logrará vencer eventos que exigem uma compreensão da complexidade dos seres vivos e de seu caráter profundamente ingovernável, bem como uma aptidão para experimentar uma exterioridade à presença humana, uma parte selvagem do mundo (p. 12).

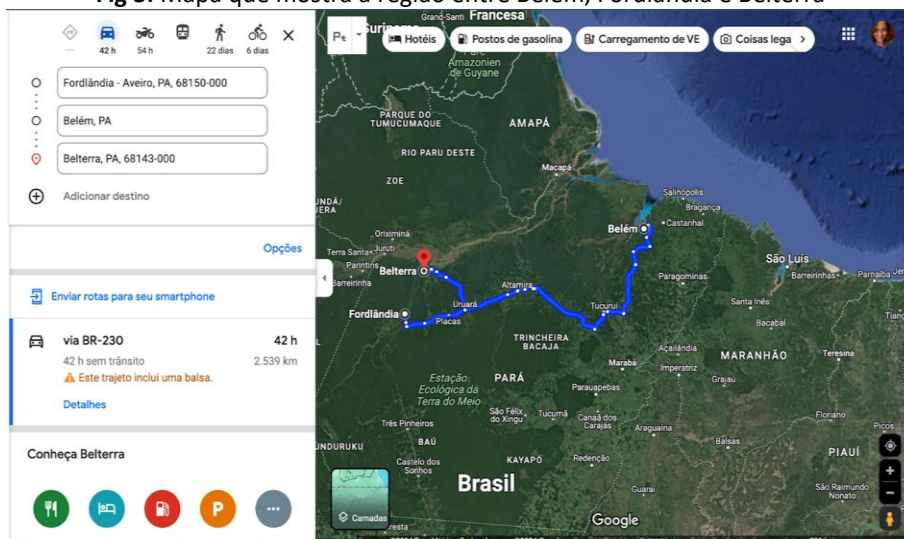
Em 1927, o empresário norte-americano Henry Ford, fundador da Ford Motor Company, investiu no projeto agroindustrial Fordlândia com o objetivo de criar um polo fornecedor de látex, matéria-prima fundamental para a confecção de pneus para seus automóveis. O projeto foi fracassado: a plantação dos seringueiros não foi bem-sucedida devido ao tipo de terreno e à infestação por uma praga que acabou com as plantações.

Segundo Pereira (2019), a “fala do desenvolvimento”, como ele denomina a produção de sentidos sobre a Amazônia, recai sobre diversos atores sociais, orienta seu valor econômico e político e preconiza os modos de vida dos grupos que nela vivem. Os enunciados básicos são formulados como uma terra selvagem que necessita ser valorizada economicamente, um lugar despovoado que precisa ser ocupado e destituir os habitantes nativos da capacidade de usar e transformar o patrimônio que eles detêm em riqueza. É a partir dessa formulação apropriada pela ação colonialista das grandes potências econômicas que se justifica e se legitima a presença de empresas ali. Os enunciados sobre a Amazônia muitas vezes ganham ares de invenção, “que associam ao atraso, ao vazio humano, sugerindo um descompasso desta [amazônica] com a sociedade nacional, remetendo ao estereótipo da indolência, da inaptidão e má utilização dos recursos naturais por sua população” (p. 57). O fracasso da operação se deveu à transposição simplista do modelo fordista de produção industrial para a floresta.

Abandonada pelo imigrante, Fordlândia (FIG. 3) hoje é o município paraense de Aveiro, situado às margens do Rio Tapajós. Apesar do fracasso da primeira empreitada, Ford ainda realizou várias expedições para encontrar outro lugar que fosse propício para o plantio das seringueiras, tendo descoberto uma região rica em terra preta, um lugar que ficou conhecido como Bela Terra e foi concedido à companhia Ford pelo governo brasileiro nos anos 1930. A “segunda Fordlândia” durou de 1934 a 1944 e ganhou o

nome de Belterra. Para iniciar a implantação do projeto Ford, foram derrubados cerca de 2.500 acres da vegetação original.

**Fig 3:** Mapa que mostra a região entre Belém, Fordlândia e Belterra



Fonte: Google Maps

Propomos um exercício de observação da videoarte *Belterra* (FIG. 4) tomando os elementos visíveis como pistas para as camadas invisíveis que a imagem carrega.

**Fig. 4:** *Belterra* (2014), de Luciana Magno



Fonte - <https://www.youtube.com/watch?v=g1akid6CIRE&t=1s>

Como marca de seus vídeos, a câmera fixa enquadra seu corpo estático. Parte do tronco de uma seringueira, com inúmeros talhos feitos para a extração do látex, ocupa dois terços do quadro e, no



restante do quadro, vemos parte do corpo da artista, o seu tronco, abraçando o tronco da árvore. Com a sangria da seringueira, o látex escorre pelo tronco da árvore, pelo braço da artista, misturando-se ao suor de seu corpo. A composição do enquadramento reforça a ideia de um corpo em devir árvore, fazendo parte do tecido amazônico. Os únicos movimentos que se destacam na imagem videográfica são as gotas de suor descendo pelo corpo da artista, do látex escorrendo e dos cortes que os seringueiros fazem para a sangria: este último, um movimento que se percebe pelo som. Os ruídos de lâminas sobre as cascas das árvores fazem uma imagem, invisível aos olhos e imaginada pela escuta. *Belterra* é um dos poucos vídeos em que Luciana trabalha com o som; seus vídeos privilegiam a imagem e, se o som está presente, audível, ele também se torna imagem. Os sons dos facões cortando o tronco fazem a imagem da ação de sangria nas seringueiras.

Em *Figueira selvagem* (FIG. 5), há uma profunda identificação que faz com que o corpo da artista se torne parte da figueira. A imagem videográfica seria quase estática, quase uma fotografia, se não fossem os movimentos provocados pelo vento nos cabelos e nas raízes suspensas da árvore. Os cabelos muito longos de Luciana se confundem com as raízes aéreas, seu corpo nu se embrenha entre os galhos: nesse caso, sua performance demarca a majestosa vida da figueira.

Sobre a preparação de seu corpo para a performance, Luciana diz que seus gestos são influenciados pela dança japonesa Butoh, desenvolvida pelo artista e coreógrafo japonês Hijitaka Tatsumi nas décadas de 1970 e 1980. Após a Segunda Guerra Mundial, a destruição das cidades de Hiroshima e Nagasaki e a ocupação do país pelas forças militares estadunidenses, ocorreram transformações radicais no Japão. Nesse contexto, o Butoh surge para resgatar a identidade e os valores perdidos da sociedade japonesa. Para além das questões enfrentadas no pós-guerra, o Butoh também reflete sobre a relação entre o ser humano e a natureza.

**Fig 5:** *Figueira selvagem* (2014), de Luciana Magno



Fonte - <https://www.youtube.com/watch?v=A92tBmXW7LU>

Diferentemente das videoperformances, na videoarte *Serra Pelada – Floresta Nacional do Carajás* (2014), a artista apresenta outra performatividade, operada por uma instigante montagem audiovisual. Enquanto nas videoperformances Luciana trabalha com o plano único, em *Serra Pelada Carajás*, a montagem de dois planos cria o sentido da obra que denuncia a degradação humana e ambiental na região amazônica. O título faz referência a Serra Pelada e Eldorado dos Carajás, dois dos maiores garimpos a céu aberto do mundo, ambos no Pará, que foram campos de brutal extrativismo, guerrilhas, massacres e enfrentamentos durante diferentes períodos. É uma região marcada por conflitos, como a Guerrilha do Araguaia (1971), deflagrada com o propósito de fomentar uma revolução socialista que partisse do campo, tendo sido confrontada violentamente pelas forças do exército e da polícia. Os conflitos sociais, políticos e econômicos foram frequentes nas décadas seguintes, como em 1986, quando houve um confronto entre a polícia e os garimpeiros que terminou com o “desaparecimento” de 74 garimpeiros. Em Eldorado do Carajás, a partir da década de 1980, não foi diferente: muitos foram os confrontos entre os garimpeiros e o exército, e entre grupos de garimpeiros rivais. Os conflitos na região amazônica perduram até os dias de hoje com um extrativismo que age criminosamente, tomando terras indígenas, enfrentando os poderes públicos com armas pesadas e com a certeza da impunidade. As atividades ilegais de garimpo, sobretudo, exaurem a terra, contaminam os rios, exploram e exterminam os povos da floresta. Trata-se de uma barbárie socioambiental.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.428>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.162-184, set./dez. 2024

A videoarte faz crítica contundente ao garimpo. Tudo acontece no interior das imagens por um procedimento de sobreposição realizado na montagem entre dois planos (FIG. 6). O filme dispensa uma narrativa linear e não segue a lógica de um encadeamento sucessivo de planos, e sim de um regime de múltiplas camadas sobrepostas. Esse agenciamento entre as imagens pode ser considerado uma marca nos trabalhos de videoarte. O que a artista pretende com o arranjo das imagens é menos o plano a plano (cinematográfico), e mais a mescla entre as imagens. No entanto, o sentido do trabalho se faz na sucessão de dois planos diferentes. Em certo momento do vídeo, a alteração das escalas das imagens provocada pela montagem gera uma confrontação entre as dimensões do corpo, das máquinas e da terra, efeito visual que nos arremessa a outras camadas de sentidos. A videoarte *Serra Pelada – Floresta Nacional do Carajás* não apresenta uma história que se desenrola em sentido único e fechado; a narrativa composta por imagens consente que o espectador se liberte do “efeito-tela que submete o sistema percepção-consciência a um tempo-espaço único, o do filme, para que o inconsciente possa apreender um outro espaço, um outro tempo, uma outra lógica – um filme virtual, o filme-sob-o-filme” (BELLOUR, 1997, p. 30).

Philippe Dubois (2004) propõe a ideia de “mixagem de imagens” para esse procedimento que, diferentemente da montagem cinematográfica, mais se assemelha à mixagem de sons em sua lógica “vertical”. Pode-se dizer que os princípios dos cortes e das direções, próprios à organização cinematográfica da montagem, perdem o lugar ou se deslocam nas mesclas de imagens do vídeo. A montagem é integrada, ela é interior ao espaço da imagem (p. 89).

A performance da artista para o vídeo mostra o quanto está implicada no que há para ser dito: seu corpo se equilibra num pequeno platô, de onde maneja a terra, uma alusão aos corpos dos garimpeiros enquanto dependurados nos gigantes buracos dos garimpos, sendo que, contrariamente ao manejo predatório da terra, a artista performa gestos de cuidado como se curasse a terra das feridas abertas. O procedimento de sobreimpressão de imagens (múltiplas camadas) altera visivelmente a espessura da imagem, criando um efeito imprevisto para o olhar do espectador: uma ruptura nas escalas das imagens.

Fig. 6: *Serra Pelada* (2014) de Luciana Magno



Fonte: <https://vimeo.com/583052339>

Criando suspeitas, o vídeo nos impulsiona a revê-lo com um olhar mais atento, entrando no jogo proposto pela artista. O espectador participa da construção de sentidos para o que lhe chega sem muita coisa predeterminada. Em certo momento do vídeo, a alteração das escalas das imagens provocada pela montagem gera uma confrontação entre as dimensões do corpo, das máquinas e da terra, efeito visual que nos arremessa a outras camadas de sentidos. A videoarte traduz as impressões da artista paraense sobre os impactos do garimpo na região onde nasceu, convocando nossa percepção e inventividade a criar sentidos para o que é visto.

### Considerações finais

Neste artigo, analisamos como a obra de Luciana Magno estabelece uma ponte entre o corpo, o território amazônico e a crítica social, política e ecológica. Suas videoperformances transcendem a simples representação da Amazônia, oferecendo novas perspectivas que desafiam a narrativa dominante imposta pela colonização e pela exploração da região. Ao fusionar seu corpo com a natureza, a artista manifesta as relações intrínsecas entre o humano e o não humano, ecoando a “mundivivência” descrita por Eidorfe Moreira (2012) e o pensamento terrestre de Geneviève Azam (2021) e de Bruno Latour (2013).

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.428>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.162-184, set./dez. 2024

Luciana Magno explora, por meio da performance para a câmera, uma cartografia afetiva e sensível da Amazônia, em que corpo, terra e vida se entrelaçam. Sua abordagem revela uma forte resistência às estruturas coloniais, como sugerido por Vicente Franz Cecim (1985) ao recontar a história do território amazônico a partir de uma perspectiva de quem vive a região, imersa em suas vivências e experiências.

Ao refletir sobre a performance como um ato artístico-político, conforme defendido por André Lepecki (2017), entendemos que Magno utiliza seu corpo como um espaço de resistência: suas videoperformances documentam e ressignificam a efemeridade da ação performática, possibilitando a criação de novos sentidos por meio do registro videográfico. Isso amplifica a dimensão política de sua arte, ao transformá-la em um meio de denúncia e reflexão, ao mesmo tempo que abre espaço para o diálogo sobre o papel da arte contemporânea na construção de novas narrativas para a Amazônia.

As práticas artísticas de Luciana Magno nos oferecem um exemplo potente de como o território e as relações sociais se relacionam com a produção artística, especialmente no contexto amazônico. Sua obra nos mostra como a arte pode ser transformadora, capaz de refletir, resistir e criar formas de viver e entender o mundo em tempos de profundas crises ambientais e culturais.

*Para ter onde ir* (2016) é o título de uma coletânea de poesias do paraense Max Martins. No prefácio, Maria Esther Maciel tenta decifrar o enigma do livro que se inicia com o poema *Ir*: “Ter onde/Isto/ É aconselhável diz o Velho Rei” (p. 16). Inspirado no I-Ching ou Livro das Mutações, Martins busca traduzir sinteticamente (“com disposição porosa das palavras no verso”) os princípios de transitoriedade do destino. Mais do que um caminho, é preciso senso de adaptação e aceitação para com as mudanças. “A imagem fluída do caminho se reinventa ao lume do próprio ir e vir” (p. 17). É nessa condição que vemos Luciana Magno transitar entre o vasto território amazônico, buscando traçar uma cartografia sensível da região dentro dos moldes que Emanuele Coccia (2023) defende: “A carne (a carne dos vivos e a carne da Terra) funciona quando quebra, quando consegue passar de um sujeito para o outro; em suma, quando se recicla” (p. 13). Luciana, com suas videoperformances *Transamazônica* e *Serra Pelada*, revela lugares abrasados pelo afã desenvolvimentista, mas a presença do seu corpo desnudo, imóvel e cindido à terra sustenta um gesto de reinvenção. Da mesma, os trabalhos *Belterra* e *Figueira Selvagem* buscam, por meio da simbiose entre corpo e natureza, se fundir.



O desafio das artes na Amazônia suplantou a questão da visualidade do colonizador. Gustavo Soranz (2007), que discute a produção cinematográfica contemporânea na região, defende filmar sob sua própria perspectiva, deixando revelar as cores e as formas locais, promovendo assim uma autoetnografia a partir da experiência ali vivida. De alguma forma, recupera a mundivivência de Eidorfe Moreira ao falar do território como modo de vida. O corpo de Luciana Magno, em contato direto com a natureza em suas videoperformances, experiencia essa ideia de simbiose entre sujeito e terra, refletindo sobre seu ethnos.

A obra de Luciana Magno é do mesmo calibre de outras artistas amazônicas que ganharam reconhecimento nacional e internacional na atualidade, como Berna Reale, autora da obra *Quando todos calam*, de 2009 (a artista-perita que performa nua cercada por urubus ao lado do *Ver-o-Peso*), e Roberta Carvalho, realizadora do projeto *Symbiosis*, de 2007 (projeções de ribeirinhos na natureza à margem dos rios e dos igarapés). Todas elas são profundamente sensíveis às questões da Amazônia, afetadas pelos seus corpos e pelos de outros, partidárias das encantarias da região, impactadas pela inexorabilidade de se fundir à Terra. Todas elas são tributárias a gerações seculares de colonizados que, de alguma forma, tentaram, por meio da ciência, da literatura, da fotografia e das artes, de um lado, e dos saberes tradicionais, de outro, construir um caminho sem volta, atrelado ao seu ethnos, doravante distante do colonizador e cada vez mais próximo da Terra, consciente da pluralidade e complexidade cultural.

E, por fim, vale lembrar Cecim (1985), para quem, “nesse imaginário [amazônico], é esta região na verdade quem fala e, através dela, falaremos todos nós [terrestres]” (CECIM, 1985, p. 20).

**Elianne Ivo Barroso**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4221-0279>

*Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói (RJ), Brasil*

*Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro*

*E-mail: elianne.ivo@gmail.com*

**Maria Gabriela Capper**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2520-8587>

*Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói (RJ), Brasil*

*Mestre em Arte pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro*

*E-mail: gabriela\_capper@id.uff.br*

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.428>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.162-184, set./dez. 2024

Recebido em: 30 de setembro de 2024.

Aprovado em: 28 de outubro de 2024.

### Referências:

AZAM, G. **Carta à terra e a terra responde**. Minas Gerais: Relicário, 2021.

36º PANORAMA da Arte Brasileira: Sertão. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2021. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/36o-panorama-da-arte-brasileira-sertao/>. Exposição realizada no período de 17 ago. a 17 nov. 2019. Acesso em: 05 jun. 2021.

BELLOUR, R. **Entre-imagens**. São Paulo: Papyrus, 1997.

BELTERRA. Direção: Luciana Magno. 2014. (3 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g1akid6ClRE&t=1s>. Acesso em: 20 nov. 2021.

CANAL Contemporâneo. Eventos. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/v3/site/eventos.php?idioma=en>.

CECIM, V. O colonialismo na Amazônia. In: **As artes visuais na Amazônia**: reflexões sobre uma visualidade regional. Funarte. 1985.

COCCIA, Emanuele. **Amazônia sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2023.

COSTA, L. C. Uma questão de registro. In: **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro. Contra Capa Livraria/FAPERJ. 2009.

DUBOIS, P. Por uma estética da imagem de vídeo. In: **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004. p. 89

FERNANDES JR, R. Fotografia paraense: militância política e dissonância poética. In: **Catálogo da Exposição Fotografia Contemporânea Paraense**. Panorama 80/90. Belém: Secult/PA, 2002.

FOTOATIVA. (<https://fotoativa.org.br/Quem-somos>). Acesso em: 28 jan. 2024.

GONDIM, N. **A invenção da Amazônia**, 2ª edição, Manaus. Editora Valer, 2007 (Série: Memórias da Amazônia).

LATOURE, B. **Facing Gaia. Six lectures on the political theology of nature**. Being the Gifford Lectures on Natural Religion Edinburgh, 18th -28th of February 2013. Version 10-3-13.

LEPECKI, A. **Exaurir a dança**. Performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LUCIANA Magno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa579198/luciana-magno>. Acesso em: 06 jan. 2024. Verbetes da Enciclopédia.

LUCIANA Magno. Janaina Torres Galeria, São Paulo, 2018. Disponível em: [https://www.janainatorres.com.br/wp-content/uploads/2018/07/LucianaMagno\\_cv.pdf](https://www.janainatorres.com.br/wp-content/uploads/2018/07/LucianaMagno_cv.pdf). Acesso em: 20 nov. 2021.

LUCIANA Magno. Prêmio PIPA, [Rio de Janeiro], 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/artistas/luciana-magno/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

LUCIANA Magno: 19º Festival, 2015. Associação Cultural VideoBrasil, 2015. Disponível: [http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2193315/Luciana\\_Magno\\_19o\\_Festival](http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2193315/Luciana_Magno_19o_Festival). Acesso em: 20 nov. 2021.

LUCIANA Magno: um corpo movente na Amazônia. Janaina Torres Galeria, São Paulo, 24 set. 2021. Disponível em: <https://www.janainatorres.com.br/luciana-magno-um-corpo-movente-na-amazonia/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MAGNO, Luciana. O ponto de vista está no corpo ou imaginário do eu e do outro. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28., 2019, Goiás. Anais [...]. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 2579-2591. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro\\_MAGNO\\_Luciana\\_Loureiro\\_Figueira\\_2579-2591.pdf](http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_MAGNO_Luciana_Loureiro_Figueira_2579-2591.pdf). Acesso em: 20 nov. 2021.

\_\_\_\_\_. Portfólio: Luciana Magno. 2020. Disponível em: [https://issuu.com/lucianamagno/docs/portifolio\\_luciana\\_magno](https://issuu.com/lucianamagno/docs/portifolio_luciana_magno). Acesso em: 20 nov. 2021.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v24.ed54.2024.428>

ALCEU (Rio de Janeiro, online), V. 24, Nº 54, p.162-184, set./dez. 2024

\_\_\_\_\_. Telefone sem fio: do Oiapoque ao Chuí. Fortaleza: +2 Editora, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/44976788/Telefone sem Fio DO OIAPOQUE AO CHUI](https://www.academia.edu/44976788/Telefone_sem_Fio_DO_OIAPOQUE_AO_CHUI). Acesso em: 20 nov. 2021.

MANESCHY, O. **Luciana Magno, um corpo movente na Amazônia**. Revista Croma, v. 5, n. 10, p. 20-27, jul./dez. 2017. Acesso em: 20 nov. 2021.

\_\_\_\_\_.; SILVA, D. B. **A produção videográfica na arte contemporânea de Belém: uma abordagem da situação**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia. Disponível em: [https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/orlando\\_maneschy.pdf](https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/orlando_maneschy.pdf) Acesso em: 28 nov. 2024.

MARTINS, M. **Para ter onde ir**. Belém: Ed. UFPA, 2016.

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA, 36., 2019, São Paulo. 36º Panorama de Arte Brasileira: Sertão. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo Exposição realizada de 17 de agosto a 17 de novembro de 2019. Disponível em: <https://mam.org.br/storage/2020/01/-mam-sertao-catalogo-final-dupla-bx-capa-cor-simulada.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MOREIRA, E. **Ideias para uma concepção geográfica da vida**. Belém, Semec, 2012.

PAES LOUREIRO, J. Por uma fala amazônica sobre a cultura. In: **As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional**. Funarte. 1985.

\_\_\_\_\_. **Cultura amazônica hoje**. Uma poética do imaginário revisitado. Belém: Secult/PA, 2019.

PEREIRA, J. **Amazônia: a fala do desenvolvimento e os modos de vida na cidade**. Rio de Janeiro: Maud, 2019.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/ estético/ política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade** PUC-SP. São Paulo, vol.1, no 2, 241-251, 1993.

SALÃO ARTE PARÁ, 29., 2010, Belém, PA. Arte Pará 2010. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2011.

SALLES, J. **Arrabalde**: em busca da Amazônia. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SORANZ, G. **Imagens da Amazônia**. [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt) . 2007.

TRANSAMAZÔNICA. Direção: Luciana Magno. 2014. (1 min). Disponível em: <https://vimeo.com/483000695>.

Acesso em: 20 nov. 2021.

VIDEOARTEPAPO MIS #15: Luciana Magno. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 6 maio 2021. (88 min).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1AWIia9Lsa4>

*Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.*