

# CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO CONCEITO DE ARTE AMAZÔNICA

**Gil Vieira Costa**  
**UNIFESSPA**

## Resumo

Este ensaio busca investigar o termo arte amazônica enquanto conceito, operado desde o campo da arte especializada, cujo significado é fabricado e disputado pelos diversos atores sociais que o manejam. São abordados textos críticos e curatoriais que tratam da arte amazônica. Também são analisadas algumas relações da arte amazônica com as fabricações de uma identidade cultural amazônica. Por fim, são apresentadas propostas de compreensão das relações da arte amazônica com tendências artísticas e ideológicas de circulação local e/ou global.

## Palavras-chave:

Amazônia; Arte amazônica;  
Identidade cultural.

## AMAZÔNIAS INVENTADAS E IMAGINADAS

Em 2019 foi realizada a I Bienal Internacional de Arte Amazônica, na cidade peruana de Pucallpa (Ucayali). A mostra foi promovida por instituições privadas e contou com financiamento do governo peruano. Buscava um intercâmbio didático entre os saberes das artes de herança ancestral e os das artes contemporâneas, conforme os textos de divulgação do evento.

Não foi a primeira vez que o campo da arte especializada (arte moderna e contemporânea, artes plásticas, belas-artes, etc.) reuniu as palavras “arte” e “Amazônia” (ou palavras derivadas) em um mesmo termo, e certamente não será a última. Há antecedentes dessa prática durante boa parte do século XX, como a I Bienal Amazônica de Artes Visuais, realizada em 1972 na cidade brasileira de Belém (Pará).

Uma pesquisa comparativa entre essas duas bienais perceberia, com facilidade, que as mostras brasileira e peruana tiveram pouca coisa em

## Abstract

*This essay seeks to investigate the term Amazonian art as a concept, operated from the field of specialized art, whose meaning is formulated and disputed by the various social actors who manage it. Critical and curatorial texts dealing with Amazonian art are addressed. Some relations between Amazonian art and the fabrication of an Amazonian cultural identity are also analyzed. Finally, proposals are presented to understand the relationship of Amazonian art with artistic and ideological trends of local and/or global circulation.*

## Keywords:

*Amazonia; Amazonian art;  
Cultural identity.*

comum, além do interesse mútuo por certa arte amazônica. Outra pesquisa ainda mais atenta perceberia, não sem constrangimento, que mesmo esse interesse não poderia ser considerado um tópico partilhado, pois cada mostra manejou (e foi manejada) por uma ideia específica de arte amazônica, seguindo direções distintas.

Ademais, a “arte amazônica” (visual, subentende-se) não é um tópico restrito aos impulsos dessas duas bienais, ganhando destaque cada vez maior nos debates do sistema internacional de arte. O tema - e suas variantes politicamente corretas, como “arte na Amazônia” - tem servido a propostas curatoriais, coleções museológicas, pesquisas historiográficas, dossiês temáticos de revistas especializadas, grupos de trabalho em eventos acadêmicos, entre outras iniciativas, algumas delas ainda na primeira metade do século 20, mas com intensidade muito maior no século XXI.

Diante de um assunto que interessa a tantos tempos e lugares, cabe perguntar se de fato há algo como uma arte amazônica, e investigar quais

as causas e consequências dos muitos usos que se faz desse termo e de seus correlatos. A questão causa mal-estar. Ainda que eu pesquise arte na Amazônia e o faça a partir de uma cidade na região, colocar a arte amazônica em suspenso é, de certa maneira, ameaçar sua frágil notoriedade (inter) nacional, construída e conquistada a duras penas por artistas, curadores, críticos, historiadores, gestores e outros personagens do mundo da arte. Ainda assim, é uma questão que precisa ser encarada sem receios.

Para começar, por que é possível associar a produção artística a um espaço como a Amazônia? Em geral, o adjetivo pátrio não é adicionado à produção artística a partir de um bioma ou ecossistema, e sim a partir de um território geopolítico. Se fala ou se falou bastante sobre arte brasileira, peruana, latino-americana ou caribenha, mas se faz pouco ou nenhum uso de termos como arte na Caatinga, no Cerrado, na Mata Atlântica, nos Pampas, no Pantanal etc., como se a arte brotasse da paisagem natural em uma forma específica. Talvez o manejo frequente da ideia de arte amazônica indique que a Amazônia não é somente uma região natural, mas sobretudo um território geopolítico, ainda que não se configure nos moldes tradicionais do estado-nação e de suas subdivisões distritais.

Vale lembrar ao leitor as dimensões monumentais da região que estamos investigando. A Amazônia possui uma área avaliada, por alguns pesquisadores, em cerca de 7,8 milhões de quilômetros quadrados (FILHO, 2013, p. 94). Para efeito de comparação, sua área é maior que a da Austrália (7,7 milhões de quilômetros quadrados), sexta colocação na lista de países com maior território no mundo. Essa área está distribuída no território de nove países, estando a maior parte no Brasil (cerca de 67%), seguido por Peru, Bolívia, Colômbia e Venezuela, orbitando entre 10% e 5% cada um, e depois Guiana, Suriname, Equador e Guiana Francesa, com cerca de 3% a 1% cada. Como se pode imaginar, há uma diversidade complexa de ecossistemas dentro do bioma Amazônia, das matas densas de terra firme aos campos alagados. Se houver alguma relação causal entre a paisagem natural e a produção artística, então é de se esperar que a arte amazônica seja diversa e complexa.

No entanto, é plausível considerar que nenhum crítico ou historiador da arte afirme, hoje, que exista uma relação automática entre a obra de arte e a paisagem natural onde ela é gestada. Ao contrário: entre os fenômenos estritamente humanos, a arte talvez seja aquele que mais recebeu esforços teóricos, no sentido de afirmar a sua singularidade e autonomia. Por outro lado, hoje é consenso entre os pesquisadores do assunto a ideia de que esta autonomia seja parcial e relativa. Há muitos graus de comprometimento entre a obra de arte e a natureza e, principalmente, entre a arte e seu ambiente social. É na sociedade que em geral se buscam os ecos e os silenciamentos, as continuidades e as rupturas, que são característicos em cada obra.

A arte amazônica, então, poderia ser pensada não como uma produção que surge do bioma Amazônia, como suas fauna e flora específicas, mas como uma arte que é formatada e condicionada pelas sociedades na Amazônia. Aqui, a monumentalidade regional novamente precisa ser considerada. A população da Amazônia está estimada em cerca de 34 milhões de habitantes (ARAGÓN, 2018, p. 18). De novo, se fosse um país, estaria colocada por volta da quadragésima posição na lista dos mais populosos do mundo, bem à frente da mesma Austrália, com seus 25 milhões de habitantes. Se contam na casa das centenas as línguas ameríndias vivas na bacia amazônica, além das línguas impostas ou trazidas pela colonização. Há desde metrópoles urbanas, congregando milhões de habitantes, até pequenas comunidades de povos da floresta, formadas por algumas centenas ou mesmo dezenas de pessoas, passando ainda por comunidades camponesas de variadas abrangências populacionais e com estruturas complexas de relação campo-cidade.

Quando falamos de arte amazônica partimos, em geral, do pressuposto de que ela se vincula a essas sociedades e manifesta certa “identidade cultural amazônica” - mas pode ser um equívoco procurarmos por alguma homogeneidade social em um território tão vasto e relativamente tão populoso. Além disso, o mundo da arte tem acompanhado os debates das ciências humanas, nos quais as noções de “identidade” e “cultura” estão sob desconfiança cada vez maior. E onde, ao menos desde os estudos de Neide Gondim (1994), se entende que a Amazônia foi inventada

em certo período histórico: imagem e imaginário sobrepostos ao lugar concreto pelo invasor europeu, no contexto da expansão marítima colonial e de seus desdobramentos. Em uma época como a atual, portanto, discutir arte amazônica pode parecer contraditório, ou na contramão das ciências humanas - ao menos se tivermos como princípio a ideia de que essa arte reflete uma identidade cultural coesa e específica.

Em contrapartida, essa mesma atualidade que é a nossa também vê um crescente recurso de pautas identitárias, à direita e à esquerda, fomentando movimentos políticos identitaristas que passam pelas questões étnico-raciais, religiosas, de gênero, de nacionalismos, entre outras, acarretados pelos processos de globalização. Pode ser que a crescente defesa de uma identidade amazônica ou, ao menos, de uma condição amazônica, seja uma dessas respostas à globalização. Ou seja, a integração das sociedades locais dentro dos processos econômicos e culturais do capitalismo global é um fator importante para a recente construção de uma identidade política amazônica, pautada por diferentes movimentos sociais articulados. Também há todo um outro movimento transnacional de resistência à globalização hegemônica (capitalista), em defesa da "preservação da Amazônia", entendida como patrimônio comum da humanidade (SANTOS, 2002, p. 70). Investigar, criticamente, a arte na Amazônia e a ideia de arte amazônica é uma maneira de contribuir com a compreensão de um dos aspectos simbólicos da movimentação política em torno desse bioma e território social.

Falar de arte amazônica talvez seja apontar a Amazônia como uma "comunidade imaginada" - termo que Benedict Anderson (2008) formulou para tratar dos estados-nação típicos da modernidade ocidental. As razões pelas quais inventamos e mantemos nossas comunidades imaginadas são difusas e complexas, mas pode-se dizer que estão nas origens de muitas das identidades nacionais que, mesmo em um regime de globalização acentuada, ainda são capazes de pautar grandes debates políticos intra- e inter-nacionais.

A Amazônia é ao mesmo tempo *mais* e *menos* que um estado-nação. Mais, porque suas dimensões geográficas e culturais são maiores que a de

muitos países, como vimos. E menos, porque qualquer tentativa de identidade geopolítica amazônica é ainda de pouca aderência popular, quando comparada às identidades nacionais (como a brasileira, a peruana etc.) ou às identidades de povos na Amazônia (como a mundurucu, a shipibo-conibo, a ianomâmi etc.). A identidade cultural amazônica está em processo de invenção (já que é referente a uma comunidade imaginada). Ela não é a somatória das muitas identidades culturais locais, pois uma soma desse tipo carece de uma entidade política tal qual um estado-nação, que a Amazônia ainda não dispõe. Por isso, sempre que falamos em uma arte amazônica nos arriscamos a cometer um ato de simplificação e velamento de uma realidade social mais complexa do que nosso discurso dá a entender.

### **ARTE AMAZÔNICA ENQUANTO CONCEITO**

Não é possível falar de *uma* arte amazônica, no sentido de uma produção artística comum à Pan-Amazônia, partilhando certa identidade cultural específica. Mais proveitoso é pensar a arte amazônica como um conjunto de movimentações artísticas distintas, em tempos e espaços também distintos, que apenas podem ser pensadas enquanto conjunto por partilharem uma característica: se articularem em torno das ideias de Amazônia e de seus possíveis usos.

Essa formulação já aparece há algum tempo em muitas curadorias e pesquisas sobre o tema. Fala-se em "múltiplas Amazônias" (MANESCHY, 2013, p. 19), por exemplo, e na sua arte como um "rizoma de individualidades" (HERKENHOFF, 2014, p. 12), entre muitos outros termos que apontam para a ideia (correta, a meu ver) de que a arte amazônica é o conjunto da produção heterogênea de grupos heterogêneos. Porém, o que interessa perguntar é como essa pluralidade é manejada na prática de curadores, instituições e pesquisadores em geral. Estes estão, sempre, operando com um conjunto restrito de obras e artistas rotulados como arte amazônica. Há seleção, sobretudo. Algumas obras e artistas são mais convenientes que outros para as narrativas construídas sobre a arte amazônica, a depender dos personagens e interesses envolvidos. Por isso, quero destacar o fato de que a arte amazônica é um espaço de disputas.

A ideia de que a arte é uma plataforma social de enfrentamentos não é nova, e remonta, no

mínimo, às reverberações da ideia marxista de que a história humana é a história da luta de classes. Boa parte da história da arte do século XX possui algum diálogo com a teoria materialista das classes sociais. Mas pouco se investiga sobre o que estaria sendo disputado no campo artístico. Seriam concorrências ideológicas, políticas, estéticas? O que configura o propriamente *artístico* nesse espaço de choques e conflitos?

No que diz respeito à arte na Amazônia, hoje há uma disputa até certo ponto velada em torno do que pode ser considerado arte amazônica. Essa é uma contenda que é tão estética quanto política. Ela envolve desde os debates sobre as especificidades das linguagens artísticas até as interpretações ideológicas sobre a região e seu imaginário. E decerto é atravessada por questões de pertencimento e identidade. Há disputas a respeito de quais sujeitos podem falar em nome desse território e de quais obras possuem suficiente *amazonidade*: que arte e que artistas podem ser considerados amazônicos?

A pergunta carrega certo ar essencialista, como se a Amazônia fosse um dado objetivo e automaticamente traduzível na produção artística de determinadas pessoas que vivem ou se relacionam com a região. Discordo dessa posição. A Amazônia não é um dado objetivo, mas um emaranhado complexo entre diferentes situações naturais e sociais (talvez unidas por alguma condição geográfica), imaginários e formas de entender o próprio local. E esse emaranhado complexo que chamamos de Amazônia, que certamente possui aspectos objetivos (a experiência concreta com o ambiente e/ou com os processos sociais na região), é traduzido em produções artísticas nas maneiras mais díspares possíveis.

Neste ensaio, portanto, quero defender a necessidade de pensar *arte amazônica* como algo distinto daquilo que é entendido por *arte na Amazônia*. O segundo termo diz respeito aos fenômenos artísticos ocorridos no território transnacional, socialmente entendido como Amazônia. Não há qualquer tentativa de um agrupamento por motivos estéticos, estilísticos, temáticos ou o que quer que seja. O agrupamento se justifica tão somente por uma questão de localização geográfica ou territorial.

Já a arte amazônica pode ser entendida de outra maneira. Tomo emprestado e parafraseio o termo de Roberto Conduru (2007), para apontar uma *arte projetivamente amazônica*. Ou seja, uma arte que tem como projeto trabalhar com certas características da Amazônia. Não me refiro a características estritamente visuais ou formais, e sim a aspectos amplos dos imaginários da e sobre a Amazônia. Muitos artistas, de forma consciente, têm buscado construir projetos estéticos nessa direção, refletindo sobre questões culturais e sociais da região. Aqui, portanto, arte amazônica não diz respeito ao lugar em que certa arte foi produzida e experimentada (como ocorre na ideia de “arte na Amazônia”), mas sim a uma postura intencional de refletir sobre a região em seus trabalhos. Nem toda arte produzida na Amazônia pode ser abarcada pelo termo arte amazônica. E, por outro lado, certa produção artística de fora da região deve ser incluída no termo, quando se apresentar como projetiva sobre a Amazônia. Um exemplo bastante conhecido está na exposição *Amazonia by Maria*, individual da brasileira Maria Martins realizada na cidade de Nova Iorque (EUA), em 1943.

Talvez uma definição deste tipo ajude a nos aproximarmos de uma produção artística tão plural, vinda de variados lugares e épocas. E pode nos ajudar a compreender melhor as disputas em torno da inclusão ou exclusão de obras as mais distintas no seio de um mesmo rótulo ou conceito. De fato, o que muitos curadores, historiadores e demais pesquisadores nos apresentam como arte amazônica é uma produção projetivamente amazônica - certamente seguindo seus próprios recortes geográficos, afetivos, conceituais e políticos.

Os pesquisadores que trabalham com o tema estão cientes dessas operações. Temos, por exemplo, a Coleção Amazoniana, que Orlando Maneschy organizou, entre 2012 e 2013, no Brasil. O projeto envolveu a realização de exposições de arte contemporânea, mesas de debates e a aquisição ou doação de obras para a referida coleção, acolhida pelo Museu da Universidade Federal do Pará, com a temática da Amazônia como eixo aglutinador. Nas palavras de Maneschy (2013, p. 33), a Coleção Amazoniana não pretendeu “agregar toda e qualquer produção artística constituída sobre a Amazônia”, mas, sim, reunir “obras em que artistas, da região ou de fora, projetam suas

vivências no lugar, materializando-as em forma de arte, geradas na dimensão do encontro com a região”. Não uma arte *na* Amazônia, mas uma arte *a partir de, a respeito de e para* esse lugar.

Pode-se distinguir duas direções distintas e complementares, nos esforços críticos e curatoriais a respeito da arte amazônica. Uma delas é nativista, entendendo dentro do termo a produção estética de povos originários da região ou, também, de artistas oriundos das cidades amazônicas (por mais ocidentalizadas que elas sejam). A outra direção é temática, quando se encara a Amazônia como assunto mobilizador da produção artística, seja ela produzida por seus habitantes ou por estrangeiros refletindo sobre a região. É evidente que, a partir do momento em que as formas artísticas nativas começam a servir como signo da Amazônia (como o grafismo marajoara no Brasil, ou o *kené* shipibo-konibo no Peru), as duas direções se encontram.

Muitas propostas de conceituação da arte amazônica, portanto, se vinculam às tradições visuais de povos indígenas. A revista *Habitat* (São Paulo), por exemplo, especializada em arquitetura e artes visuais sob uma visada modernista, publicou entre 1954 e 1956 quatro artigos chamados “arte amazônica”. Os quatro textos são assinados pelo antropólogo paraense Napoleão Figueiredo, e tratam, em geral, sobre as cerâmicas indígenas encontradas nas investigações arqueológicas na Amazônia brasileira. O fato se torna ainda mais curioso quando observamos que o mesmo autor, na mesma revista, ao comentar em outro artigo sobre um artista moderno em Belém, não trata a produção dele como arte amazônica, mas tão somente como a de um “pintor do extremo norte” ou do “norte do Brasil” (FIGUEIREDO, 1958, p. 76-77).

Atualmente, o campo brasileiro de arte especializada em geral não utiliza o termo arte amazônica como sinônimo de arte indígena, dado que essa generalização ignora a pluralidade tanto de uma quanto de outra, marcadas por agendas não necessariamente coincidentes. No senso comum, porém, o embaralhamento entre arte amazônica e arte indígena permanece em uso, no Brasil e em outros países amazônicos – qualquer pesquisa do termo na internet revela inúmeros exemplos.

A direção temática, que propõe a Amazônia como assunto da produção artística, em geral, não faz uso do termo “arte amazônica”, mas é nítido que seus projetos almejam a reflexão sobre a região, a partir da arte especializada. Ainda em 1943, o governo peruano promoveu em Lima a *Exposición Amazónica*, dentro das comemorações do IV Centenário de Descobrimento do Rio Amazonas. A mostra incluía um pavilhão de belas-artes, reunindo obras com temáticas amazônicas feitas por artistas peruanos de fora da região. Uma ideia semelhante aparece nas três exposições *Amazonia, una exposición de pintura*, realizadas em Caracas (Venezuela) na segunda metade dos anos 1980, organizadas por Axel Stein; ou no grande projeto *Arte Amazonas* que o Goethe-Institut realizou em 1992, mobilizando artistas de várias partes do mundo (incluindo alguns nomes da própria região) para pensar e produzir na Amazônia. Para ficar em apenas mais um exemplo, tivemos em 2018 a exposição *Amazônia: os novos viajantes*, no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, com curadoria de Cauê Alves e Lúcia Lohmann, também operando com artistas de fora da região, que refletiram sobre suas experiências de viagem à Amazônia.

Em geral, a arte amazônica é mostrada como a produção de determinados sujeitos artistas que possuem alguma experiência com o bioma Amazônia e com as sociedades na região. Há, decerto, muitos tipos de “experiência amazônica”, e as situações biográficas dos artistas nas cidades, no campo ou na floresta possivelmente condicionam produções variadas. Essa diferença, porém, muitas vezes, resulta em uma tipificação da amazonidade pela via do exotismo, com o mercado multiculturalista atribuindo a algumas formas estéticas o rótulo amazônico, talvez para potencializar seu valor simbólico e financeiro. É uma armadilha; e por isso exercerá demasiada atratividade até que finalmente seja percebida como tal. O risco evidente, e já verificável em muitas cidades na região, é o de reduzir a arte amazônica a padrões predeterminados, encarando uma identidade cultural específica como fórmula e formato inescapável, para atender ao gosto educado pelo mercado.

É possível que a elaboração do termo arte amazonista, por parte de pesquisadores peruanos do tema, como Christian Bendayán,

seja uma maneira de responder e escapar ao uso já consolidado do termo arte amazônica. Bendayán (2017) afirma que, ao fazer uso da palavra *amazonistas*, buscou identificar uma prática disseminada nos últimos anos, no Peru, de valorização da Amazônia como espaço para pensar sobre o país como um todo. O termo amazonistas não corresponderia a uma “categoria fechada e homogênea, mas a um novo e múltiplo espaço de investigação para artistas cativados pelas visões, pela cosmovisão, pela história e narrativas alternativas, pela selva urbana e sua modernidade promíscua, pelo misticismo e conservação deste território pródigo” (BENDAYÁN, 2017, p. 12-13, tradução minha). A definição de arte amazonista formulada no Peru é, de alguma maneira, referencial para a definição de arte (projetivamente) amazônica que tento estabelecer, pois ambas apontam para o manejo consciente e múltiplo da Amazônia, a partir das práticas artísticas.

#### **ARTE AMAZÔNICA ENTRE LOCAL E GLOBAL**

Operar com as categorias de local e global, para analisar o fenômeno artístico, requer cuidados. Afinal, os limites entre elas são sempre imprecisos e provisórios. Aqui, proponho usá-las de modo a tornar visíveis algumas características daquilo que tem sido chamado de arte amazônica. Local e global são categorias que se referem a processos de mundialização e globalização social, nos quais um elemento cultural, inicialmente localizado, se expande e é exportado, de modo a ser tornar globalizado. A esse processo, que Boaventura de Sousa Santos (2002) chama de “localismo globalizado”, cabe uma contraparte que é o processo de re-localização desse elemento cultural tornado global, um “globalismo localizado”.

A ideia de arte especializada com a qual nossa sociedade tem operado é, certamente, um exemplo desse fenômeno de globalização hegemônica - a globalização cultural que é indissociável de um processo econômico e político de hegemonização de uma determinada sociedade. Nossa ideia de arte era uma ideia local (de alguns países europeus), que foi globalizada e, em seguida, vivenciada nas Américas de uma maneira própria. A arte com a qual operamos é certamente a arte ocidental - ou, mais precisamente, a arte ocidentalizada. Outras estéticas, não-ocidentais, como as próprias

estéticas ameríndias, apenas muito recentemente têm sido entendidas dentro da categoria arte em nossas sociedades.

Os desdobramentos desse processo histórico são evidentes, no que diz respeito à arte amazônica: a relação com a arte especializada ocidental serve como parâmetro incontornável pelo qual medimos a nós mesmos. Por exemplo, ainda que estejamos a falar de uma manifestação estética ameríndia, quando a inserimos dentro da ideia de arte amazônica, nos circuitos institucionais especializados em arte, estamos medindo essa manifestação a partir dos parâmetros ocidentais - mesmo que pretendendo negá-los. São os valores artísticos ocidentais que são naturalizados como nossos, e somente através deles é que nos encaminhamos na direção de estéticas não-ocidentais.

Diferente de interpretações que entendem a arte amazônica como fruto do isolamento da região, que garantiria os limites de sua especificidade, pressuponho que a arte amazônica opera a partir do contato e das trocas culturais - mais horizontais ou mais autoritárias, a depender do contexto e dos grupos sociais postos em relação. É verdade que o isolamento ou insulamento amazônico é um tópico recorrente no discurso dos próprios sujeitos da região. Mas, se há um ensinamento nítido trazido pela quarentena mundial recente, é o de que isolamento físico e conectividade já não podem ser entendidos como termos auto excludentes. A arte na Amazônia possui ligações e vínculos transnacionais há muitas décadas, ou mesmo séculos, a despeito de seu relativo isolamento geográfico.

No que diz respeito ao tipo de relação local/global estabelecido nas próprias obras da chamada arte amazônica, podemos diferenciar três categorias gerais: manifestações autóctones, internacionalistas e mestiças. As manifestações autóctones podem ser entendidas como as elaborações estéticas nativas, ameríndias, gestadas dentro de um sistema de valores estéticos próprio, paralelo e desvinculado do ocidental. As manifestações internacionalistas operam com os valores estéticos ocidentais, globalizados desde o processo conhecido como modernidade, servindo como língua comum às artes visuais das sociedades ocidentais e

ocidentalizadas. Por fim, as manifestações mestiças são aquelas resultantes da chamada criouliização, tal como formulada por Édouard Glissant (2005), em que elementos culturais díspares são colocados em contato e resultam em formas imprevisíveis e novas, articulando heranças nativistas e tendências internacionais.

Essas três categorias gerais tratam das relações propriamente estéticas/artísticas que as obras da arte amazônica estabelecem com as diferentes tendências e heranças culturais. Mas, se estamos tratando de uma arte projetivamente amazônica, que tem como característica a reflexão intencional sobre a Amazônia, é preciso também considerar as diferentes posições possíveis, no que diz respeito a um espectro ideológico de representações da região. Ou seja, me parece importante considerar a arte amazônica nas suas características artísticas, entre as correntes locais e globais, e nas suas características ideológicas - mais especificamente a partir das diferentes concepções ideológicas de Amazônia.

Focando nesse aspecto ideológico, que denominador comum pode ser encontrado, partilhado por essas muitas obras e artistas que buscam pensar a Amazônia? Esboço, aqui, quatro posturas gerais, que dizem respeito a como artistas e obras se relacionam com a ideia de Amazônia. Tais posturas não são sequenciais, uma superando a outra, tampouco são mutuamente excludentes - podendo coexistir inclusive em um único trabalho. Não obstante, algumas parecem ter surgido primeiro que outras, por isso, opto pelo ordenamento tal como estruturado neste ensaio.

Em um pequeno texto dos anos 1980, o curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff (1984, p. 30) apontava pela primeira vez algumas dessas posturas: "Na Amazônia está-se produzindo uma Arte que busca seu significado, de maneira nova, na própria região. Esta arte se situa entre a Antropologia Visual e a Fenomenologia dos homens e da natureza da Amazônia". Ele se referia a alguns artistas de Belém e Manaus que começavam a se destacar nacionalmente. Essa ideia aparentemente nunca foi aprofundada por Herkenhoff, mas foi retomada, em décadas posteriores, nas suas curadorias de grandes exposições temáticas sobre a Amazônia.

Guardadas as devidas proporções, é a partir deste curto ensaio de Herkenhoff que comecei a esboçar a ideia de quatro posturas gerais da arte amazônica, aqui delineadas.

A primeira delas é uma postura *identitária*, quando artistas buscam se relacionar com a "identidade amazônica" - seja para afirmá-la, negá-la, construí-la, desconstruí-la, ou mesmo para explicitar, criticamente, os diversos mecanismos sociais envolvidos na formulação e manutenção de uma tal identidade. A segunda é uma postura *fenomenológica*, em que ocorre um entendimento da região como fenômeno estético específico (luz, cor, materialidade, espaço, tempo etc.), que alimenta a produção de artistas interessados em apreender e traduzir essa realidade perceptiva. A terceira postura é *antropológica*, pois se volta para a compreensão dos grupos sociais amazônicos, seja em suas culturas visuais específicas, seja nas suas formas de vida como um todo. Por fim, a quarta é uma postura *engajada*, ativista ou participativa, na qual os artistas manifestam diversos tipos de comprometimento social e político com aspectos específicos da realidade regional, por vezes objetivando intervir sobre ela.

É evidente que cabem muitas posições diferentes nessas quatro posturas. Para começar, cada uma delas pode explorar, de maneiras complexas, tendências artísticas nativistas, internacionalistas ou mestiças. Depois, essas quatro posturas também compreendem posições ideológicas diversas, a respeito de Amazônia. Ou seja, quando tratamos de arte amazônica, é necessário entender que há, nesse conjunto de obras, um eixo que diz respeito à arte (enquanto campo social com herança e trajetória específica) e outro eixo que diz respeito à Amazônia (enquanto imagem ou conceito com o qual os artistas operam em sentido político). E, nesse conjunto chamado arte amazônica, certas posições podem ser consideradas mais *conservadoras* ou mais *progressistas*, na dimensão da especificidade artística ou no manejo de uma posição ideológica a respeito de Amazônia. Há, certamente, obras que podem ser conservadoras em um eixo e progressistas no outro - sempre entendendo as ideias de conservador e progressista como contextuais e historicamente construídas e disputadas.

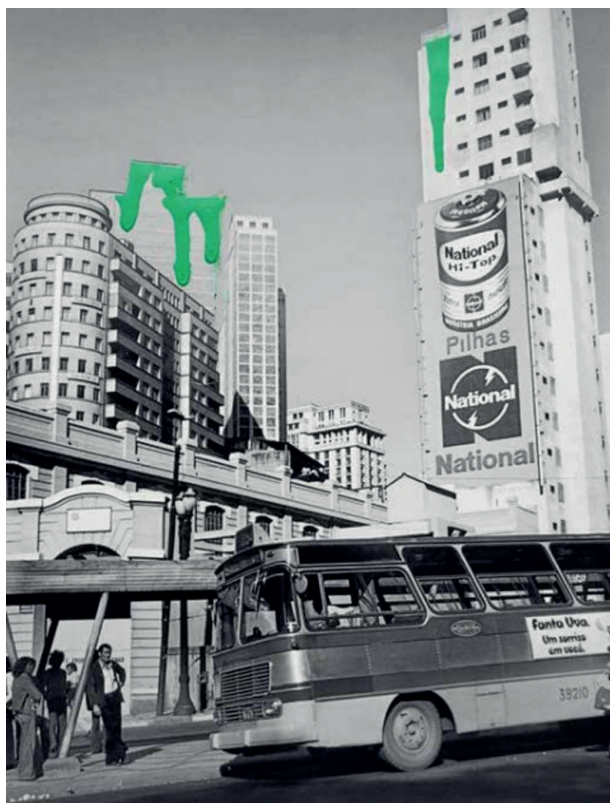


Figura 01 – *Projeto São Paulo*, Jonier Marin, intervenção sobre fotografia, 1976.  
 Fonte: *Floræ (viajes & derivas)*, n. 3, Bogotá: FLORA ars+natura, set. 2017, p. 78.



Figura 02 – *Produto (árvore cubificada)*, Jonier Marin, instalação, 2016 (a partir da obra originalmente realizada em 1976).  
 Fonte: *Floræ (viajes & derivas)*, n. 3, Bogotá: FLORA ars+natura, set. 2017, p. 72.

Vale dizer que há antecedentes dessas quatro posturas que podem ser encontrados em vários momentos entre os séculos XVI e XIX, seja no campo da arte especializada, seja em outras culturas visuais. No geral, esses antecedentes propuseram algum tipo de reflexão sobre a Amazônia, sem, entretanto, se preocupar com a formulação de uma “arte amazônica”. Também podemos evocar as culturas visuais dos povos originários e a contribuição desses povos à arte ocidental (dita arte especializada). Ou, ainda, podemos pensar em como a Amazônia serviu de apoio para inúmeros projetos artísticos na região, dentro do espírito da arte acadêmica e dos interesses na fabricação de uma identidade nacional na arte. Esses e outros antecedentes apontam para iniciativas com algum grau de compreensão e reflexão sobre a Amazônia que informaram, mesmo que indiretamente, as elaborações da ideia de arte amazônica nos séculos XX e XXI.

Dados os limites deste ensaio, recorrerei a apenas um exemplo para ilustrar minhas

ideias: a exposição *Amazônia Report*, do artista colombiano Jonier Marin, realizada no Brasil em 1976, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esta exposição foi reeditada em 2016, no espaço cultural FLORA, em Bogotá (Colômbia). *Amazônia Report* foi, possivelmente, a primeira exposição de arte contemporânea a tratar da Amazônia desde um ponto de vista crítico, ecológico e comprometido com questões sociais concretas. Enquanto manifestação artística, algumas de suas obras podem ser lidas como internacionalistas, e outras como mestiças, já que Marin dialogou tanto com as estéticas ameríndias quanto com as tendências globais em voga:

*Amazonia Report* quer ser um trabalho que estabelece correspondências e contrastes entre os fenômenos chamados de “aculturação”, originado no caráter dos instrumentos, sua finalidade e o efeito consciente ou inconsciente de seu uso.

Um dos motivos que me levaram a me interessar por este fenômeno de tipo sociológico é a coincidência de certos estados de espírito entre a arte nativa destas regiões e certas tendências da arte contemporânea (primazia da ideia, austeridade...) (MARIN, 2015, p. 98).





Figura 03 – *Duas mulheres*, Jonier Marin, técnica mista, 1976.

Fonte: *Floræ (viagens & derivas)*, n. 3, Bogotá: FLORA ars+natura, set. 2017, p. 77.

Enquanto manifestação ideológica sobre a Amazônia, as obras de Marin revezam as quatro posturas aqui comentadas. Muitos de seus trabalhos na exposição recorreram aos povos indígenas como signo da Amazônia; outros, como *Projeto São Paulo* (Figura 01), usaram a cor verde como metáfora, indicando a postura identitária - ainda manejando imagens estereotipadas ou generalistas sobre a região (o indígena e a floresta como representações da identidade amazônica), a despeito de, aqui, servirem a um discurso crítico sobre os danos ambientais à floresta.

Instalações como *Hylea (espaço-poema)* e *Produto (árvore cubificada)* (Figura 02) apresentam uma nítida postura fenomenológica, ao trabalhar, sobretudo, com a materialidade da Amazônia, seja em seus elementos naturais (terra, madeira, plumas, água), seja em elementos artificiais trazidos pela ocupação humana recente (pneu, lata de combustível, lâmpada).

A postura antropológica, por outro lado, pode ser percebida em obras como *Duas mulheres* (Figura 03), colocando a nudez feminina desde uma perspectiva cultural e comparativa, ou *Sublinhados*, em que Marin reuniu cinquenta frases relativas à Amazônia e ao indígena, tomadas de revistas como *Veja*, *Manchete* e *Time* (BADAWI, 2016).

Por fim, trabalhos como a colagem sem título da Figura 04 mostram como a postura antropológica de Marin estava acompanhada também por um engajamento social com as populações indígenas. Sobressai o tom de denúncia a respeito do desenvolvimentismo materializado na abertura de estradas, avançando sobre a floresta, forçando a marginalização de populações indígenas ou mesmo seu genocídio.

É evidente que essas posturas se cruzam ou complementam em várias dessas obras. Legal ou não (Figura 05), por exemplo, consegue reunir aspectos das quatro posturas, ao manejar



Figura 04 – Sem título, Jonier Marin, colagem, 1976. Fonte: Site *FLORA ars+natura*. Disponível em: <<http://arteflora.org/exposiciones/amazonia-report-jonier-marin/>>. Acesso em 12 out. 2020.

identidade, materialidade, choque entre culturas e comprometimento com populações amazônicas - recorrendo apenas a um rolo de arame farpado atravessado por flechas indígenas.

Na exposição *Amazônia Report*, houve desde a presença de imagens estereotipadas da região, até a formulação de imagens novas, contribuindo para a fabricação de um imaginário crítico sobre os projetos de ocupação da Amazônia empreendidos por governos como o brasileiro. Marin lidou tanto com informações históricas sobre a colonização da Amazônia, quanto com suas próprias experiências percorrendo a região naqueles anos. Em sua poética, sintonizada com a arte contemporânea global, há, com certeza, um projeto de reflexão sobre a Amazônia e sua arte. Tal fato coloca essa exposição dentro do conceito proposto de arte amazônica, e ilustra de maneira exemplar as diferentes posturas e posições, artísticas e ideológicas, que permeiam as obras reflexivas sobre a região.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Alguém poderia indagar qual a vantagem ou a importância de discutir arte amazônica, considerando que essa discussão abarca um debate sobre identidades culturais já fora de moda e, ainda mais grave, essa arte possuiria um caráter projetivo - ideológico, interessado, jamais neutro ou espontâneo. Bem, a discussão é proveitosa, no mínimo, para compreendermos os meandros em torno de um dos muitos usos da chamada “marca Amazônia”. Hoje, a Amazônia vende, e paga-se bem. Além disso, a arte amazônica possui outros atrativos, ainda mais importantes do ponto de vista global, já que a questão amazônica é atravessada e se funde com três outras questões cruciais para nossa época: o dilema ambiental; as alteridades não ocidentais; e a compreensão da colonialidade. Essas três questões são interrelacionadas e inseparáveis, se considerarmos que a estrutura da colonialidade é a causa direta das ameaças ao meio ambiente amazônico (e global) e às formas de vida não ocidentais ou não ocidentalizadas.

Na arte amazônica, essas questões têm reverberado há algum tempo, habitando os interesses de muitos artistas e curadores. Essa arte pode falar sobre tais temas a partir de um lugar privilegiado, que é essa encruzilhada de problemas impreteríveis para a contemporaneidade, e talvez esteja aí um motivo de seu prestígio crescente. Qualquer posição que a arte amazônica alcance ou reivindique no sistema de arte global pode ser justificada por esta singularidade.

O trabalho com o termo arte amazônica permite formular imagens novas e construir imaginários diferentes sobre a região. Em outro texto (no prelo), busquei investigar como as representações da Amazônia na arte brasileira têm experimentado uma mudança progressiva, das imagens simplificadoras da região como um todo homogêneo (inferno verde, éden paradisíaco, repositório de mitos, região aquém da história, pulmão do mundo, terra sem homens etc.), para as imagens comprometidas com Amazônias concretas e heterogêneas, povoadas por sujeitos históricos e por questões sociais de grande complexidade. A produção artística recente parece indicar que, mais do que uma “identidade cultural amazônica” compartilhada, aquilo que os grupos sociais da região têm em comum é,

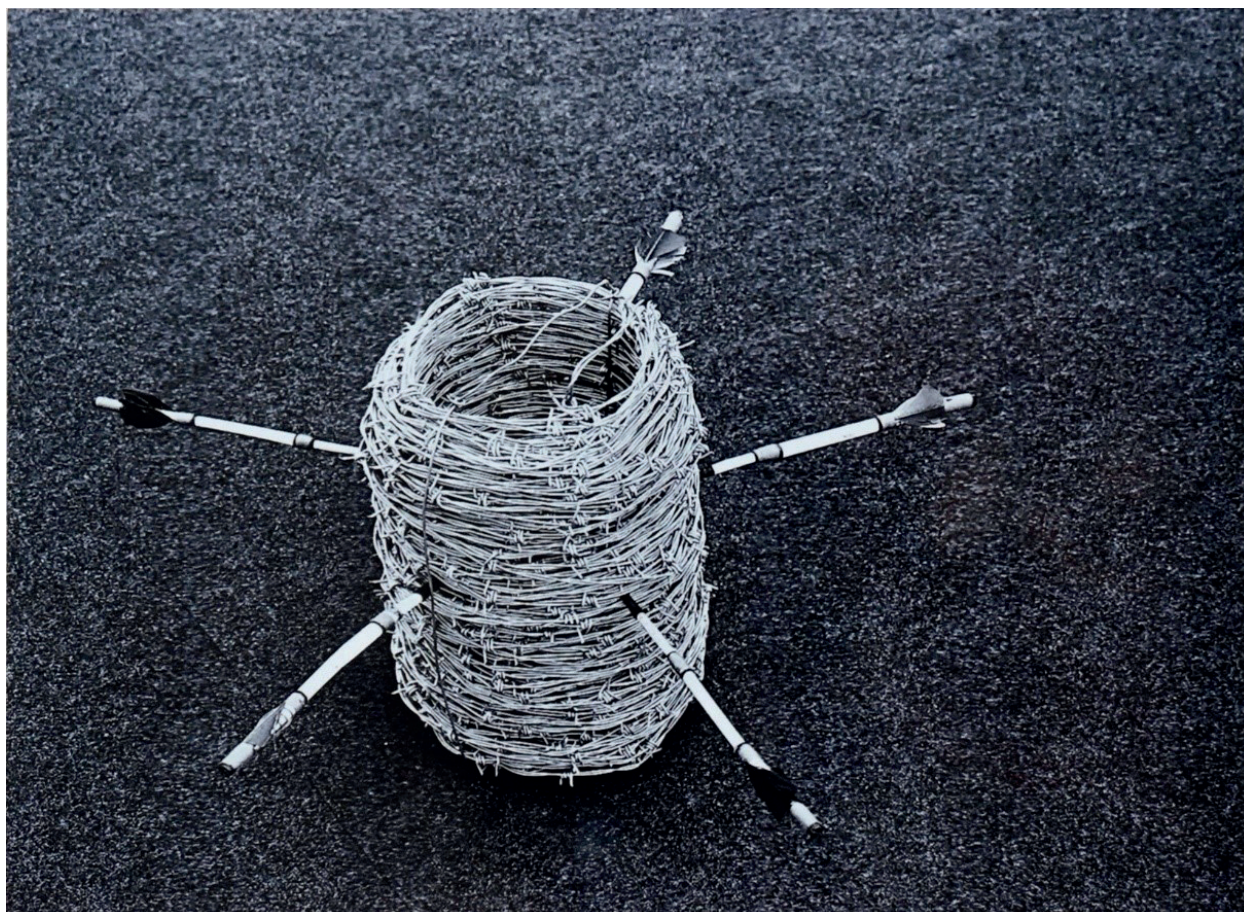


Figura 05 – *Legal ou não*, Jonier Marin, instalação, 1976.

Fonte: *Site FLORA ars+natura*. Disponível em: <<http://arteflora.org/exposiciones/amazonia-report-jonier-marin/>>. Acesso em 12 out. 2020.

sobretudo, a condição histórica de colonialidade vivenciada de muitas formas nos últimos quatro ou cinco séculos.

Tenho suspeitado que qualquer traço da identidade cultural amazônica é assim entendido não por suas características inatas ou por algum tipo de essência, mas sim porque essa identidade vem sendo fabricada a partir das práticas e discursos de uma ampla gama de atores sociais. Em geral, a chamada cultura amazônica é um conceito que tem sido operado tal qual uma sinédoque: toma-se a parte pelo todo, uma identidade cultural de grupos sociais específicos para figurar como representação da identidade cultural amazônica como um todo. Vale investir mais esforço teórico na compreensão dessas operações, inclusive nos discursos da arte especializada.

Esta noção me faz pensar que a arte amazônica, enquanto manifestação projetiva de uma identidade cultural amazônica pressuposta, é

uma espécie de “cultura com aspas”. O termo foi formulado por Manuela Carneiro da Cunha (2017), mostrando como, grosso modo, o conceito ocidental de cultura foi imposto às sociedades não ocidentais e, depois, apropriado por elas em benefício de sua própria agenda política. Essas sociedades possuem cultura (sem aspas), é claro. Mas performam sua “cultura” como mais uma estratégia nas relações com outras sociedades que o contato interétnico lhes condiciona. Os grupos sociais na Amazônia possuem culturas e produzem artes, no plural, mas a arte amazônica talvez esteja mais próxima dessa “cultura com aspas”, performada a partir da recepção e apropriação do conceito ocidental de arte (e de seus derivados, como arte contemporânea).

Afinal, o que isso quer dizer? Se arte amazônica não é o mesmo que arte na Amazônia, se ela possui um caráter projetivo, se é a performance de uma identidade cultural em processo de fabricação,

então ela está mais para um conceito do que para uma categoria geográfica ou estilística. Há diferentes projetos que concorrem para este conceito, comprometidos com ideologias políticas e artísticas às vezes opostas. Procurar o âmago ou a amazonidade pura e comum às obras locais é uma tarefa desnecessária e contraproducente. Hoje poucos se atrevem a defender que exista algo do tipo. Necessitamos, sim, distinguir as características dos muitos projetos que disputam o significado e os usos da Amazônia e da arte amazônica. Em especial, porque há décadas a região se tornou objeto da atenção internacionalista, atravessada por diversos interesses velados.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAGÓN, Luis Eduardo. A dimensão internacional da Amazônia: um aporte para sua interpretação. **Revista NERA**, ano 21, n. 42, UNESP/Campus Presidente Prudente, 2018, p. 14-33.

BADAWI, Halim. Jonier Marín: artista exiliado y conceptualista amazónico. **Arcadia**, 21 set. 2016. Entrevista. Disponível em: <<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/jonier-marin-arte-artista-conceptual-colombia-paris-exilio-amazonas/54147/>>. Acesso em 12 out. 2020.

BENDAYÁN, Christian. Amazonistas: artes visuales sobre la Amazonía peruana en el siglo XXI. In: BENDAYÁN, Christian (org.). **Amazonistas**. Lima: Bufé, 2017, p. 11-17.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Ubu, 2017.

FIGUEIREDO, Napoleão. Paolo Ricci, pintor do extremo norte. **Habitat**, n. 50, São Paulo: Habitat, set.-out. 1958, p. 76-77.

FILHO, Pio Penna. Reflexões sobre o Brasil e os desafios Pan-Amazônicos. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 56, n. 2, Brasília, jul./dez. 2013, p. 94-111.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HERKENHOFF, Paulo. Amazônia, a Pororoca e alguns paradigmas possíveis. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). **Pororoca: a Amazônia no MAR**. Rio de Janeiro: Circuito; MAR, 2014, p. 11-14. Catálogo de exposição.

HERKENHOFF, Paulo. Arte na Amazônia, entre a Antropologia e a Fenomenologia. In: FUNARTE, **7º Salão Nacional de Artes Plásticas**, Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1984, p. 30. Catálogo de exposição.

MANESCHY, Orlando. Vetores e experimentações estéticas nas múltiplas Amazônias: por uma Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. In: MANESCHY, Orlando (Org.). **Amazônia, lugar da experiência**. Belém: UFPA, 2013, p. 19-33. Catálogo de exposição.

MARIN, Jonier. Amazônia Report [1976]. In: FREIRE, Cristina (org.). **Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP**. São Paulo: MAC USP, 2015, p. 98.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Os processos da globalização. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). **A globalização e as ciências sociais**. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2002, p. 25-102.

## SOBRE O AUTOR

*Gil Vieira Costa* é professor na Faculdade de Artes Visuais da Unifesspa (Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará), em Marabá. Possui Doutorado em História pela UFPA (Universidade Federal do Pará). Atua nas áreas da crítica e história da arte, com foco na produção artística em cidades da Amazônia brasileira. Autor do livro "Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense", contemplado com o Prêmio IAP de Artes Literárias 2013. E-mail: [gilvieiracosta2@gmail.com](mailto:gilvieiracosta2@gmail.com)