

Anos 1980, 'visualidade amazônica': o desejo pela Amazônia na arte brasileira

Gil Vieira Costa, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará,
Universidade Federal do Pará

Este artigo se debruça sobre o uso da ideia de 'Amazônia' nas artes visuais brasileiras. Considera esse uso uma questão que atravessa muitas gerações de artistas, na própria região ou fora dela. Foca em um conjunto de artistas que produziram a partir de Belém (PA), especialmente na primeira metade dos anos 1980. Nesse período, o campo artístico em Belém estabeleceu um debate teórico e artístico a respeito da 'visualidade amazônica', que conseguiu configurar o reconhecimento da produção local pelas instituições do eixo RJ-SP. Aponta-se alguns aspectos da conjuntura que possibilitou o surgimento desse debate.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte brasileira. Visualidade. Amazônia. Belém.

*

This paper approaches the use of the idea of 'Amazonia' in the Brazilian visual arts. It considers this use a question that crosses many generations of artists, in the region itself or outside it. The paper focuses on a group of artists who produced from Belém (PA), especially in the first half of the 1980s. During this period, the artistic field in Belém established a theoretical and artistic debate regarding the 'Amazonian visuality', which managed to configure the recognition of local production by the institutions of the RJ-SP axis. Some aspects of the conjuncture that allowed the emergence of this debate are pointed out.

Keywords: Contemporary art. Brazilian art. Visuality. Amazonia. Belém.

Introdução

A Amazônia constitui um objeto para a produção de muitas imagens e discursos, ao menos desde o contato das sociedades europeias com a região. No que diz respeito ao campo artístico especializado, a última década tem apresentado uma produção artística, curatorial e crítica intensa em torno do tema.

Tome-se, como exemplo, a realização dos projetos *Arte pela Amazônia: arte e atitude* (2008, SP, organização de Ricardo Ribemboim), *Amazônia, a arte* (2010, ES/MG, curadoria de Orlando Maneschy), *Amazônia, ciclos de modernidade* (2012, RJ/DF/PA, curadoria de Paulo Herkenhoff), *Amazônia, lugar da experiência* (2012, PA, curadoria de Orlando Maneschy), *Pororoca: a Amazônia no MAR* (2014, RJ, curadoria de Paulo Herkenhoff) e *Amazônia: os novos viajantes* (2018, SP, curadoria de Cauê Alves e Lúcia Lohmann). Independente da heterogeneidade de objetivos em tais projetos, e dos diferentes graus de comprometimento com a região ou com a produção artística regional, a partir dos mesmos podemos afirmar que a Amazônia está como uma questão posta no campo da arte contemporânea brasileira.

Se recuarmos um pouco mais, veremos que esse desejo do campo artístico especializado pela Amazônia (seja a região concreta, crítica, ou mesmo a região idealizada) é uma questão de várias gerações no Brasil, se fazendo presente na obra de muitos artistas e na atuação de muitas instituições e profissionais do campo, ao menos desde o século XIX. O interesse por tipos sociais idealizados (o 'índio', o 'caboclo'), por suas produções culturais (mitologias, artefatos, costumes etc.) e pelo ecossistema (o rio, a floresta, a fauna) alimentou as artes visuais, e outras linguagens artísticas, em muitos momentos esteticamente distintos. Assim, o desejo pela Amazônia pode ser considerado uma pulsão constante nas artes brasileiras, ainda que seja cíclica e intermitente.

Um momento bastante peculiar de interesse nacional e internacional pela Amazônia, para além dos campos artísticos, é o período que compreende as décadas de 1970 e 1980. Os anos 1970 foram o epicentro dos impulsos de 'integração' da região à economia brasileira, quando a abertura de estradas estava relativamente consolidada, interligando os extremos do país e aproximando cidades que antes só poderiam ser alcançadas por dispendiosas viagens aéreas ou por longas viagens marítimas. As rodovias Belém-Brasília e Transamazônica são dois grandes marcos desse processo.

A ocupação da Amazônia, pautada pelos governos brasileiros desde os anos 1930 e intensificada com os governos militares (1964-1985), estimulou a migração de grupos sociais e o estabelecimento de empreendimentos de grande porte na região. As consequências dessas políticas desenvolvimentistas logo se tornaram pauta internacional, por sua capacidade de devastação de um dos ecossistemas mais importantes do planeta.

A Amazônia no centro de debates internacionais

Esse aspecto ecológico e crítico do imaginário divulgado sobre a Amazônia logo se tornou um elemento poético na produção de muitos artistas brasileiros, em cidades da própria região e em outros centros distantes. Simultaneamente parece haver um movimento institucional direcionado à região, buscando descentralizar e regionalizar os mecanismos que viabilizavam a produção artística e sua legitimação. Instituições como Fundação Bienal de São Paulo e Funarte (Fundação Nacional de Artes) promoveram, dos anos 1970 aos 1980, uma série de eventos que buscavam integrar a produção da região Norte (assim como das outras regiões) ao circuito hegemônico do eixo RJ-SP.

Assim, os anos 1970 testemunharam tanto um esforço de artistas pensando a Amazônia (a partir de uma gama heterogênea de abordagens) quanto um esforço de atuações institucionais nas cidades da região, logo seguido por um esforço teórico capaz de dar conta desses novos processos. Se a presença da região amazônica na historiografia das artes plásticas brasileira estivera, até então, quase restrita às descobertas arqueológicas de objetos em cerâmica, o final dos anos 1970 começa a marcar novas abordagens. As culturas visuais indígenas amazônicas, antigas ou contemporâneas, até então estudadas apenas pela antropologia e ciências afins, começaram a ocupar espaço também nas narrativas do campo artístico.

Um exemplo limítrofe é o do livro *Abstração na arte dos índios brasileiros* (1979), de Antônio Bento, que habita uma interessante zona de contato entre antropologia e crítica de arte, tomando as culturas visuais indígenas a partir das produções artísticas de cunho construtivo, tão em voga no Brasil dos anos 1950. Depois, o VIII SNAP (Salão Nacional de Artes Plásticas), promovido pela Funarte em 1985, trouxe como uma de suas Salas Especiais a exposição *Arte e Corpo: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*, acompanhada de catálogo homônimo, trazendo textos de autores diversos, especialmente de antropologia. No ano seguinte, 1986, a representação brasileira na XLII Bienal de Veneza trouxe, além dos artistas Gastão Manoel Henrique (1933), Geraldo de Barros (1923-1998) e Renina Katz (1925), artefatos de diferentes povos indígenas brasileiros.

Da Amazônia à 'visualidade amazônica'

Mas o esforço teórico mais substancial de compreensão, pelo campo artístico, da produção visual na Amazônia, foi construído na direção das populações mestiçadas, especialmente ribeirinhas e suburbanas. Não se pode dizer com precisão quando há essa mudança de foco, nem aquilo que a condiciona, mas é possível que tenha alguma relação com a política cultural empreendida pelos

governos militares durante os anos 1970, de viés identitário e girando em torno de ideias como 'povo brasileiro' e 'nacional popular'.¹

Dois exemplos importantes, não estritamente 'amazônicos', podem ser encontrados em duas exposições do começo dos anos 1980. De janeiro a março de 1981 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresentou a exposição *Brasil/Cuiabá: pintura cabocla*, coletiva de artistas dos estados do Mato Grosso e do recém-emancipado Mato Grosso do Sul. Em outubro e novembro de 1985 foi a vez do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo realizar *O popular como matriz*, trazendo quatro artistas nordestinos e o paraense Emmanuel Nassar (1949), que tinham em comum uma abordagem formal em diálogo com manifestações suburbanas. A partir de 1986, Emmanuel Nassar – então um dos maiores símbolos de uma arte contemporânea com referenciais 'populares' e 'amazônicos' – será presença frequente nas representações brasileiras em grandes mostras internacionais.

Diferente da valorização da produção dos povos indígenas, não especializada e externa ao campo artístico, essa nova postura buscava as visualidades 'populares' na obra de criadores regionais que atuavam dentro do campo artístico especializado. Essa tensão entre culturas visuais suburbanas 'de fato' e seu consequente uso por artistas contemporâneos é levada ao ápice com a atuação da Funarte nos anos 1980, em suas políticas culturais para as artes plásticas na Amazônia.

Houve, inicialmente, um desejo de descentralizar a atuação do órgão, fomentando maior integração com outras regiões. Tal iniciativa culminou em realizações como a pesquisa *As artes plásticas no Pará*, desenvolvida entre 1977 e 1978 por Paolo Ricci (1925-2011) com financiamento da Funarte. Ainda em 1978 ocorreu a exposição *Artistas do Pará*, no Rio de Janeiro, mostra coletiva dentro do Projeto Arco-íris, do referido órgão. Em 1981, o Pará foi representado na Sala Especial *Presença das regiões: aspectos do trabalho de artes plásticas no Brasil*, no IV SNAP – e ainda nas duas edições do Simpósio homônimo. Entre 1982 e 1983 a Funarte financiou a pesquisa *As fontes do olhar*, coordenada por Osmar Pinheiro (1950-2006), que pretendeu mapear 'visualidades populares' na Amazônia. Em 1984, o INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas) da Funarte promoveu em Manaus, em parceria com a Prefeitura de Belém, o Seminário *As artes visuais na Amazônia*, em paralelo ao VII SNAP; e no ano seguinte foi publicado um livro homônimo compilando as apresentações do seminário. Ainda em 1984, o catálogo do VII SNAP trouxe dois pequenos textos chamados *Visualidade popular na Amazônia* (de Osmar Pinheiro) e *Arte na Amazônia, entre a antropologia e a fenomenologia* (de Paulo Herkenhoff). Em 1985, a IV Semana Nacional de Fotografia, promovida pelo Instituto Nacional de Fotografia da Funarte, ocorreu em Belém, e em 1987 o mesmo órgão promoveu o I Fotonorte, no Rio de Janeiro, direcionado à fotografia no Norte do país. Em 1986, a programação do IX SNAP incluiu a realização da mostra competitiva Regional

¹ Conferir, por exemplo, Renato Ortiz, Estado autoritário e cultura, *In: Renato Ortiz, Cultura brasileira e identidade nacional*, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 79-126.

Norte, em Belém. Além de tudo, de 1982 a 1988 a Comissão Nacional de Artes Plásticas, do INAP/Funarte, teve sempre um paraense em sua composição: em 1982 e 1983, Benedito Nunes (1929-2011; filósofo e professor, mas sempre atuante no campo artístico); em 1984 e 1985, Osmar Pinheiro; e, por fim, entre 1986 e 1988, Emmanuel Nassar.

Esse apanhado de iniciativas institucionais da Funarte relacionadas ao Pará é sintomático do desejo que havia, no campo artístico especializado do eixo RJ-SP, por uma Amazônia mais ou menos idealizada, com suas culturas visuais e dinâmicas sociais e históricas próprias. Por outro lado, desde os anos 1970 ocorreu uma busca dos próprios artistas paraenses em firmar maior presença nos acontecimentos do campo artístico nacional. Nessa década de 1980, alguns chegaram a migrar para outras regiões do país, e muitos buscaram demarcar sua produção artística a partir de uma possível 'amazonidade' – ou mesmo tiveram esse rótulo atribuído por sua recepção crítica.

Recepção nacional de artistas 'amazônicos'

É a partir desse pano de fundo, discutido acima, que ocorreu uma intensa recepção, no Sul e Sudeste do país, de artistas tidos como 'amazônicos'. Neste trabalho, vou me focar em exemplos de artistas que produziram a partir de Belém. Investigo cinco nomes: Dina Oliveira (1951), Emmanuel Nassar, Luiz Braga (1956), Osmar Pinheiro e Ruy Meira (1921-1995) – que desenvolveram, no contexto dos anos 1980, uma produção em diálogo com culturas visuais de grupos subalternizados na Amazônia, ao mesmo tempo em que participaram ativamente de eventos artísticos de abrangência nacional.

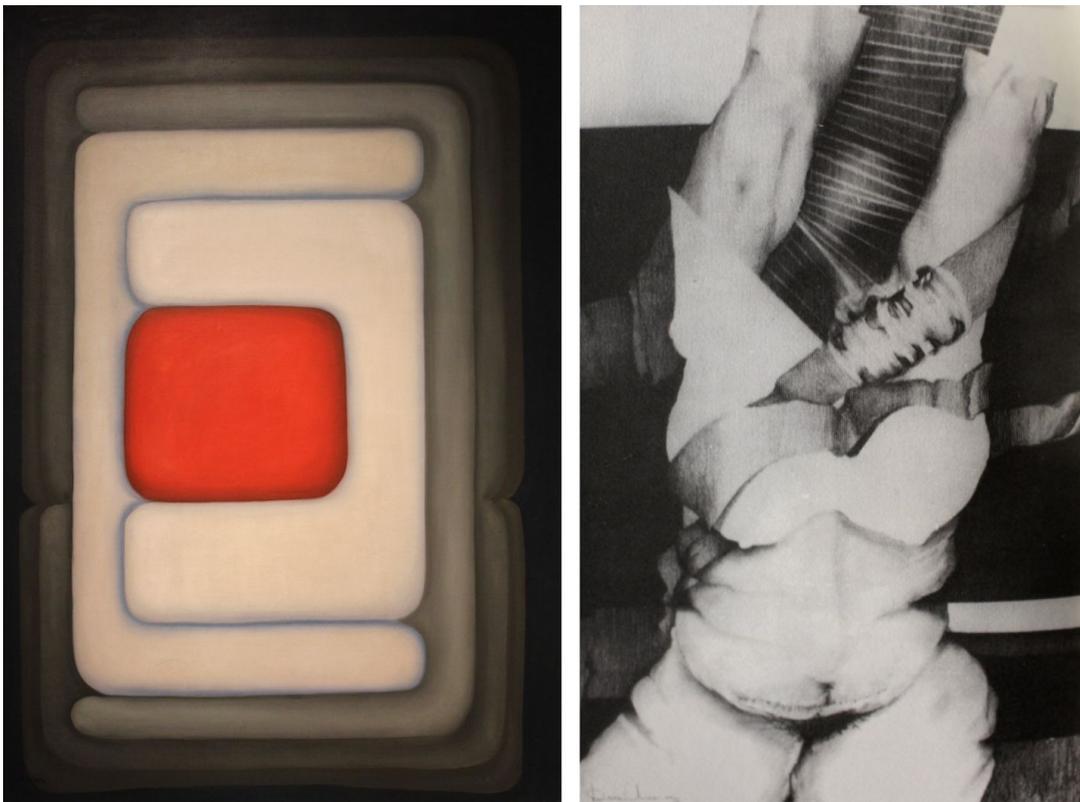
Entre 1979 e 1989 esses cinco artistas foram selecionados para vários eventos de abrangência nacional sediados em outras regiões do país. Alguns chegaram a receber importantes premiações em muitas dessas mostras competitivas, apresentaram exposições individuais em galerias comerciais ou públicas e receberam convites para integrar representações brasileiras em exposições internacionais.

Essa vasta participação em eventos artísticos nacionais, durante os anos 1980, implica, por um lado, a busca por legitimação empreendida pelos próprios artistas. Por outro lado, se considerarmos as aproximações entre suas poéticas, também indica que havia uma abertura nacional à Amazônia – enquanto elemento imagético que alimentava a produção artística especializada.

Mas que diálogo há com uma ideia de Amazônia na obra desses artistas? E, havendo tal diálogo, quando e em que circunstâncias ele começa a ser formulado? Se observarmos com cuidado algumas das participações dos mesmos em eventos do Sul e Sudeste do país, entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, veremos como há pouca presença do que se convencionou chamar de

'visualidade amazônica'. Averiguemos, por exemplo, as obras de alguns desses artistas (ou seus registros) premiadas no II SNAP (1979) e no 38º Salão Paranaense (1981).

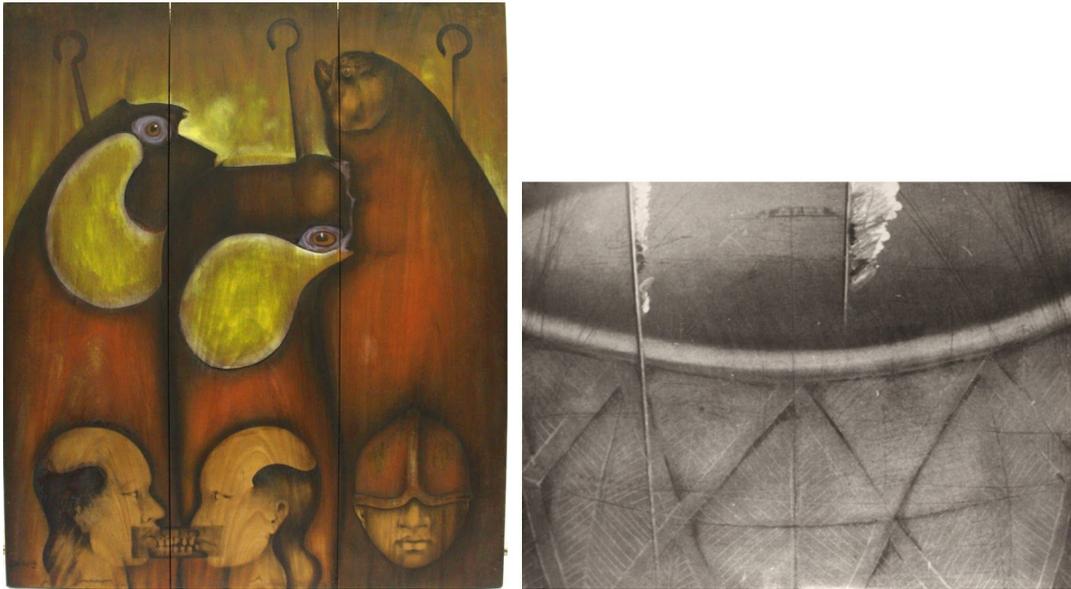
Vejam *Composição III* e *Fenda* (Figuras 1 e 2), de Ruy Meira e Dina Oliveira, respectivamente. A obra de Ruy Meira foi premiada no II SNAP e traz suas incursões pela fase que foi chamada de 'abstrato-orgânica'. Sintetiza o rigor das vertentes construtivas com a maleabilidade de formas orgânicas, em uma espécie de 'geometria sensível'. Mas, certamente, a obra não foi tomada como possuidora de uma especificidade 'amazônica'. A obra de Dina Oliveira, premiada no 38º Salão Paranaense, aponta para uma produção vinculada à figuração do corpo feminino (como em grande parte de sua produção no período), mas não há qualquer indício nítido de um comprometimento com alguma visualidade da/na Amazônia.



À esquerda: Fig. 1 *Composição III*, Ruy Meira, óleo sobre tela, 1979. À direita: Fig. 2: registro preto e branco de *Fenda*, Dina Oliveira, desenho, 1981. Fonte: *Composição III*: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *Fenda*: Catálogo do 38º Salão Paranaense, Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1981.

Talvez *Esquecimento e memória II* e *América I* (Figuras 3 e 4), respectivamente de Osmar Pinheiro e Emmanuel Nassar, trouxessem maior ligação com visualidades da região. A obra de Osmar Pinheiro foi premiada no II SNAP, e se mantinha dentro da corrente de certa figuração neossurrealista ou, mais especificamente, do realismo mágico. A relação com a Amazônia se mantém em certos elementos imagéticos (tucanos, peixe, feijão étnica) e materiais (o mogno como suporte da pintura), permanecendo como uma relação com os estereótipos

da Amazônia, moldura de uma produção que pode ser chamada de 'regional'. Já a obra de Emmanuel Nassar, premiada no 38º Salão Paranaense, é uma composição abstrata, mas, ao que parece, aponta o manejo de alguns elementos identitários da região (padrões geométricos de folhas e de estilizações indígenas), contudo sem configurar uma relação explícita com as representações da Amazônia.



À esquerda: Fig. 3. *Esquecimento e memória II*, Osmar Pinheiro, óleo sobre madeira, 1979. À direita: Fig. 4: registro preto e branco de *América I*, Emmanuel Nassar, desenho, 1981. Fonte: *Esquecimento e memória II*: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *América I*: arquivo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

O caso de Luiz Braga é a exceção. Apesar de ser o mais jovem dos cinco artistas, assim como o que possuía a produção mais incipiente, já desde o princípio o fotógrafo apontou, em uma parte de sua obra, para uma relação com a Amazônia. Obras como *Camburões coloridos* (1976) e *Borracharia* (1981) indicam uma relação clara com as visualidades populares na região. Por um lado, as características formais dessa produção a inscrevem nas vertentes artísticas construtivas – que possuíam certa hegemonia no Brasil – e, por outro lado, os elementos identitários que essa produção maneja estão distantes dos estereótipos mais tradicionalmente associados à Amazônia, buscando dialogar com aspectos tangíveis da região.

Luiz Braga fez parte do projeto *As fontes do olhar*, coordenado por Osmar Pinheiro entre 1982 e 1983. Mais que isso, estabeleceu com o mesmo uma relação profunda, tanto profissional quanto pessoal.² Certamente essa parte de sua obra contribuiu para dar nova direção à produção de Osmar Pinheiro. Se em 1979 Pinheiro se vinculava a um tipo de realismo mágico, comum nos anos 1970, em 1985 as obras com que foi premiado no III Salão Paulista de Arte Contemporânea apontavam para outro tipo de visualidade, de inspiração

² Conferir Luiz Braga, entrevistado em *Luiz Braga: retratos amazônicos*, catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: MAM, 2005, p. 91.

construtiva e popular. Coloquemos lado a lado sua obra *Tapume e Borracharia* de Luiz Braga (Figuras 5 e 6).



À esquerda: Fig. 5. Esquerda: *Borracharia*, Luiz Braga, fotografia, 1981. À direita: Fig. 6. *Tapume*, Osmar Pinheiro, acrílica sobre papel, 1985. Fonte: *Borracharia*: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. *Tapume*: Catálogo do III Salão Paulista de Arte Contemporânea, Governo de São Paulo, 1985.

Também Emmanuel Nassar desde 1981 passa a se interessar pelo diálogo com as 'visualidades populares' da Amazônia, como em *Curupiu gigante* (Figura 7), obra com a qual foi premiado no VII SNAP, em 1984.

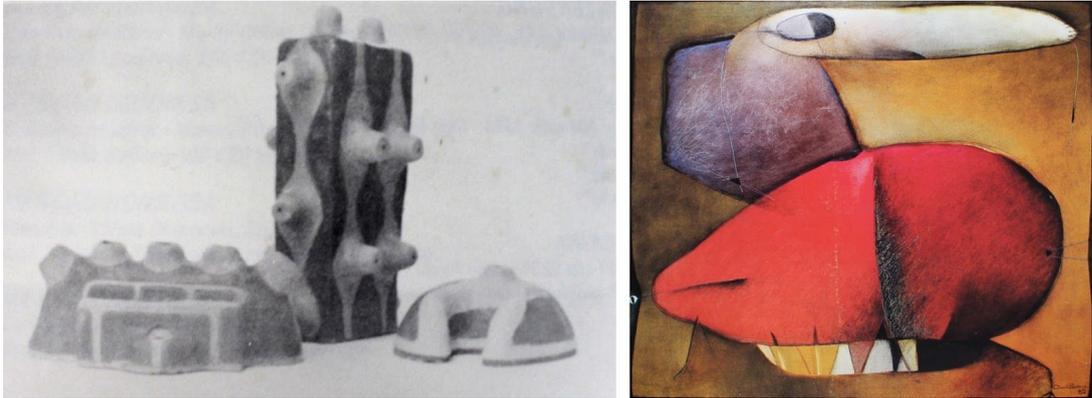


Figura 07. *Curupiu gigante*, Emmanuel Nassar, acrílica sobre madeira, 1984. Fonte: acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas.

Ruy Meira e Dina Oliveira, por sua vez, se mantiveram distantes das culturas visuais suburbanas ou populares, mas enveredaram por um uso intenso de signos de 'amazonidade' em suas obras (Figura 8 e 9), atentando especialmente para as culturas visuais indígenas. Ruy Meira se lançou na produção de cerâmicas, em evidente diálogo com a herança de povos marajoaras e outros na Amazônia. Com essa fase de sua obra, que se estendeu até o final de sua vida, ele recebeu o principal prêmio no 5º Salão Paranaense de Cerâmica, em 1984.

Dina Oliveira produziu uma abstração bastante peculiar (ainda que em sintonia com o retorno da pintura da chamada 'Geração 80' no Brasil), que era capaz de manejar signos que apontavam para a Amazônia (a floresta, a água e as culturas indígenas) sem cair em figurações estereotipadas. No catálogo de sua primeira exposição individual em São Paulo (*Humus*, 1984), a apresentação escrita por Aracy Amaral sugere o comprometimento com o dado regional, transposto visualmente, e o pequeno texto da própria artista marca a transição da figuração

do corpo feminino para uma relação com o espaço cultural amazônico. A transição é ainda mais definitiva em sua segunda exposição individual em São Paulo, 1985, em que alguns títulos de obras remetem diretamente a elementos identitários da região: *Açaí*, *Amazônia*, *Seringa*, *Urucu* etc.



À esquerda: Fig. 8. Esquerda: registro em preto e branco de *Forma em cerâmica I, II, e III*, Ruy Meira, cerâmica, 1984. À direita: Fig. 9. *Seringa*, Dina Oliveira, óleo sobre tela, 1985. Fonte: *Forma em cerâmica I, II, e III*: Catálogo do 5º Salão Paranaense de Cerâmica, Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1984. *Seringa*: Catálogo *Dina Oliveira*, São Paulo: Galeria Paulo Prado, 1985, capa.

A formulação teórica em torno da 'visualidade amazônica'

A questão que se coloca neste artigo, portanto, diz respeito às mudanças nos programas estéticos de muitos artistas paraenses, testemunhada pela primeira metade dos anos 1980. Suas obras foram reorientadas na direção de visualidades com algum grau de 'amazonidade' (relacionada às culturas visuais 'populares', às culturas indígenas 'tradicionais', ou mesmo às características da paisagem natural). O debate teórico em torno da 'visualidade amazônica', local e nacional, parece ter sido um ponto fundamental para essas mudanças.

Retornemos à atuação do INAP/Funarte. Como vimos, o órgão mantinha boas relações com o campo artístico em Belém e buscava maior presença regional. Como dito acima, já em 1977 e 1978 outro projeto de pesquisa na cidade foi subsidiado pela Funarte: *As artes plásticas no Pará*, desenvolvido por Paolo Ricci. O projeto estava entre os vinte e seis apoiados pelo INAP/Funarte no biênio 1976/1977, "visando a preservação da memória cultural do país" no campo das artes visuais, com previsão de serem editados na coleção "Panorama das Artes no Brasil Ontem e Hoje".³ O relatório da pesquisa de Paolo Ricci, entretanto, permanece inédito.

Também permanece inédita a pesquisa *As fontes do olhar*, coordenada por Osmar Pinheiro e subvencionada pela Funarte em 1982, com o agravante de que, diferente da pesquisa de Ricci, não há qualquer documentação do projeto localizável na base de dados do Centro de Documentação e Informação da Funarte. É o projeto *As fontes do olhar* que inicia o debate teórico em torno da 'visualidade amazônica' no campo artístico em Belém.

³ Funarte, *Relatório de atividades 1976 a 1978*, Rio de Janeiro: Funarte, [1979?], p. 47-48.

Em 1982, ano em que o projeto foi subvencionado, a Funarte passou a priorizar o apoio a demandas externas, como forma de descentralizar a destinação de seus recursos.⁴ No INAP/Funarte, essa política foi vivenciada tendo em vista o objetivo de regionalização da atuação institucional. Dois projetos de documentação e pesquisa, com abrangência nacional, foram destacados pelo INAP/Funarte no relatório de atividades daquele ano:

- Levantamento da Produção das Regiões – visa documentar a história e a atividade de produção regional de arte no país;
- Visualidade – procura incentivar a reflexão sobre as relações que se dão em âmbito local entre uma arte popular espontânea e a produção de arte local.⁵

Ambos os projetos testificam o reconhecimento institucional de um apagamento ou silenciamento das manifestações artísticas regionais diante do peso concedido à produção no eixo RJ-SP. O primeiro projeto surgiu durante o IV SNAP (1981), mais especificamente a partir das discussões do I Simpósio Nacional de Artes Plásticas – Presença das Regiões, quando o INAP/Funarte, em vez de “produzir diretamente o projeto, se articulou com instituições, artistas e pesquisadores locais para que eles fizessem a documentação da história e da atividade regional”.⁶

O segundo projeto é, possivelmente, o mesmo que aparece adjetivado como *Visualidade Brasileira*, em livro de 1985.⁷ Se o “levantamento da produção das regiões” assumia uma atitude de descolonização dos mecanismos de produção de conhecimento, então centralizados geograficamente e centrados em um determinado tipo de arte, o projeto *Visualidade* duplicava (ao menos em teoria) essa postura decolonial, questionando a própria noção de arte com a qual se operava, assim como a hierarquização entre manifestações ‘populares’ e ‘eruditas’.

Essa era a base filosófica de *As fontes do olhar* – tanto um esforço de visibilidade regional quanto uma reflexão sobre as relações entre arte especializada e arte popular. Mais que um solo propício a essa base filosófica, o campo artístico em Belém foi um potencializador de tais ideias. O coordenador, Osmar Pinheiro, parece ter sido uma das figuras centrais nesse processo, assim como o fotógrafo do projeto, Luiz Braga, cuja obra antecipou muitas questões que se tornariam cruciais para a produção artística que se debruçou sobre a chamada ‘visualidade amazônica’.

O espaço deste artigo é insuficiente para aprofundar a análise sobre o debate teórico que foi empreendido, mas vale destacar três textos fundamentais para a

⁴ Funarte, *Relatório de atividades Funarte 1982*, Rio de Janeiro: Funarte, [1983?], p. 33.

⁵ Idem, p. 34.

⁶ Isaura Botelho, *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 159.

⁷ Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

compreensão sobre aquele período em Belém. O primeiro é de autoria de João de Jesus Paes Loureiro (1939), feito sob encomenda para o próprio projeto, e parece ter circulado na cidade mesmo antes de sua publicação, que só aconteceu em 1988,⁸ já que a pesquisa *As fontes do olhar* nunca foi editada pela Funarte. No texto, Paes Loureiro faz o elogio das visualidades dos grupos sociais ribeirinhos na Amazônia, encontrando ali um conhecimento estético específico da região e oriundo de populações subalternizadas, que se contrapõe ao conhecimento estético estrangeiro aprendido ou imposto em uma relação colonialista.

O segundo texto é de Osmar Pinheiro, apresentado no Seminário realizado em Manaus em 1984, e publicado no livro do ano seguinte.⁹ Seguindo a trilha de Paes Loureiro, Osmar Pinheiro tratou das visualidades na Amazônia (mais que de uma única 'visualidade amazônica') que se estabeleciam como resistência cultural. A experiência sensível da região e de suas raízes culturais seria expressada no universo da visualidade popular e problematizada no campo das artes plásticas.

O terceiro texto é de Paulo Chaves Fernandes (1946), também produzido para o projeto a convite de Osmar Pinheiro, sendo publicado em 1985.¹⁰ Nele, Paulo Chaves Fernandes demonstrou ter ciência do texto *As fontes do olhar*, de Paes Loureiro, e esboçou ao mesmo uma contundente resposta em tom crítico. Do início ao fim, Chaves põe em questão os fundamentos, princípios, métodos e ideologia implícitos na execução do projeto *As fontes do olhar*. Denuncia a idealização essencialista e estereotipada da Amazônia, e seu uso por uma política de Estado que visava o 'nacional-popular' como estratégia de controle do campo cultural.

Esse conjunto de textos pode facilitar a aproximação ao debate em torno das culturas visuais na Amazônia, e sua consequente apropriação por parte do campo artístico especializado – na obra dos artistas ou nos debates teóricos. De todo modo, parece ser a discussão em torno do conceito de 'visualidade amazônica' o principal mecanismo para a definitiva inserção da produção artística de Belém no cenário nacional e internacional, cujo principal expoente naquela década (em termos de repercussão) foi Emmanuel Nassar.

Antecedentes da 'visualidade amazônica' em Belém

Como dissemos anteriormente, o desejo pela Amazônia é uma questão que perpassa muitas gerações de artistas brasileiros. Entretanto, esse desejo esteve

⁸ João de Jesus Paes Loureiro, *As fontes do olhar*, In: João de Jesus Paes Loureiro, *Elementos de estética*, 2ª ed. rev. e ampl., Belém: CEJUP, 1988, p. 123-130.

⁹ Osmar Pinheiro, *A visualidade amazônica*, In: Funarte, *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*, Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985, p. 89-100.

¹⁰ Paulo Chaves Fernandes, *As fontes que pensam o olhar*, In: *Espaço Científico*, revista publicada pela Gráfica e Editora Universitária da UFPA, n.º 1, Belém, 1985, p. 9-22.

muitas vezes impregnado de ideologias, que com frequência sobrepõe imagens estereotipadas às Amazônias concretas e tangíveis.

O recurso aos elementos da região como tema, traduzido em uma forma estrangeira, deve ser diferenciado de algumas propostas estéticas avançadas (enquanto criação visual e projeto teórico), que buscaram na Amazônia uma especificidade formal, equiparável às visualidades das correntes artísticas estrangeiras. Um exemplo notável é Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), em sua pintura e livros de artista dos anos 1920, nas quais dialoga com as culturas visuais marajoaras dentro de um projeto artístico modernista.

Vicente do Rego Monteiro, porém, não foi o primeiro a estabelecer um projeto estético desse tipo. No campo das chamadas artes decorativas, o paraense Theodoro Braga (1872-1953) já na década de 1900 começou a empreender apropriações da cultura visual das sociedades marajoaras em seus trabalhos, cujo exemplo mais antigo talvez seja *A Planta Brasileira (copiada do natural) aplicada à ornamentação*, de 1905. O artista foi seguido ainda por seu discípulo Manoel Pastana (1888-1984), que realizou inúmeros projetos de design e ornamentação partindo dos grafismos indígenas.

O grande interesse arqueológico pelas culturas autóctones amazônicas nos séculos XIX e XX, especialmente pelas cerâmicas marajoaras, conferiu aos diferentes projetos de Brasil uma herança cultural, posta em uso até hoje. Em Belém, cidade pouco cosmopolita em meados do século XX, essa herança cultural significou um passado mitificado e muitas vezes presente no campo artístico, algumas vezes visto com ufanismo, outras com desconfiada crítica ao regionalismo.

No ano de 1970 mais um projeto artístico em Belém voltou a retomar o diálogo com as culturas visuais indígenas, de maneira original e sintonizada com as correntes internacionalistas: Valdir Sarubbi (1939-2000) desenvolveu sua série de labirintos, informado tanto pelas vertentes construtivas quanto pela iconografia marajoara, e também a obra *Xumucuí*, ambiental e supra-sensorial, com base em brinquedos musicais de origem indígena. Sarubbi era de uma geração que ficava no meio do caminho entre a de Ruy Meira e a de Dina Oliveira, Emmanuel Nassar e Osmar Pinheiro. Estudante do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, tal qual os três últimos citados, Sarubbi estava em muitos aspectos mais próximo dos jovens artistas, ele próprio sendo um artista iniciante naquela década.

Seu êxito, a partir de 1970, rápido se tornando um nome representativo em São Paulo (onde se radicou naquele mesmo ano) e no campo artístico brasileiro, provavelmente serviu de bússola para muitos dos artistas em Belém. A busca por um 'universal' no 'regional' se tornou padrão no campo das artes plásticas, a que se pode somar o fato da Amazônia estar cada vez mais presente nos noticiários, por conta dos sucessivos escândalos relacionados à devastação ambiental –

consequência dos projetos governamentais de ocupação e integração econômica da região. A Amazônia se tornou uma bandeira a ser levantada, e essa problemática cedo foi encarada pelos artistas visuais em Belém, que ao mesmo tempo precisavam dar conta da progressiva pressão de se tornarem cada vez mais integrados aos acontecimentos artísticos internacionais.

A esse conjunto de fatores deve-se acrescentar a tendência multiculturalista que predominou no cenário artístico globalizado dos anos 1980, retomando e/ou produzindo muitos rótulos identitários. É importante também situar nesse período o esforço governamental e institucional pela fabricação de uma 'brasilidade', capaz de atenuar contradições de classe e dar coesão a grupos sociais por meio de elementos culturais identitários.

Considerações finais

Tais fatos contribuem para o entendimento da conjuntura. Ainda assim, eles não explicam de todo o porquê da mudança no foco de alguns artistas em Belém, que passa das culturas visuais indígenas para aquelas 'populares', ribeirinhas ou suburbanas. Como vimos, dos anos 1970 aos 1980, se desenhou na cidade uma reflexão identitária, que no campo artístico buscou aproximar a cultura visual do 'Outro amazônico' (um Outro em relação ao Ocidente e mesmo ao Brasil cosmopolita e ocidentalizado) às correntes artísticas internacionais.

O êxito de determinados projetos estéticos no eixo RJ-SP, a partir de Belém, indica uma demanda por certa relação entre códigos visuais distintos – quase sempre desse 'Outro amazônico' com as tendências artísticas estrangeiras mais em voga no momento. Nessa síntese, figura aquela que parece ser a grande contradição daquele período: se, por um lado, o campo artístico brasileiro parece formular maior abertura à 'Amazônia', por outro lado essa Amazônia esteve sempre apropriada e codificada na produção especializada.

Os artistas que se projetaram (inter)nacionalmente, a partir do diálogo com a 'visualidade amazônica', ocupavam uma condição singular e desconfortável: não poderiam ser imediatamente considerados 'artistas brasileiros', posto que não vinham do centro hegemônico, mas de uma região periférica; e, por outro lado, também não poderiam ser considerados esse 'Outro amazônico', que produzia as culturas visuais sobre as quais se debruçavam. Vindos, em geral, das classes abastadas e de uma formação cosmopolita, esses artistas recorriam aos signos da Amazônia talvez como uma estratégia, ao mesmo tempo saciando e burlando o desejo multiculturalista por amazonidade que o campo artístico brasileiro fabricava.

Compreender o desejo pelo Outro (cultural e de classe), por sua representação e pelo controle de suas imagens, é uma questão fundamental, no que diz respeito ao campo artístico em Belém e ao panorama das artes visuais brasileiras nos anos

1980. É necessário multiplicar e aprofundar os estudos sobre o tema, especialmente se considerarmos que esse 'desejo pela Amazônia' continua presente, fomentando produções artísticas, atuações institucionais e políticas culturais diversas.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico / Brasil (Processo n.º 305250/2016-7), por meio de Bolsa de Doutorado Sanduíche no País concedida de março a agosto de 2017 para estadia em São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (IFCH/UFPA) e co-orientação do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli (ECA/USP).

Referências bibliográficas

BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.

FERNANDES, Paulo Chaves. As fontes que pensam o olhar. In: *Espaço Científico*, revista publicada pela Gráfica e Editora Universitária da UFPA, n.º 1, Belém, 1985. p. 9-22.

FUNARTE. *Relatório de atividades 1976 a 1978*. Rio de Janeiro: Funarte, [1979?].

_____. *Relatório de atividades Funarte 1982*. Rio de Janeiro: Funarte, [1983?].

_____. *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. *Luiz Braga: retratos amazônicos*. Catálogo de exposição realizada de 17 de fevereiro a 03 de abril de 2005 no MAM SP. São Paulo: MAM SP, 2005.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. As fontes do olhar. In: _____. *Elementos de estética*, 2ª ed. rev. e ampl. Belém: CEJUP, 1988. p. 123-130.

PINHEIRO, Osmar. A visualidade amazônica. In: FUNARTE. *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: SEMEC, 1985. p. 89-100.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.