

# Interpretações visuais nos territórios da ecologia política: aproximações e distanciamentos entre a Amazônia Oriental e a Ocidental<sup>1</sup>

JOHN FLETCHER

Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil

ADOLFO ALBÁN

Universidad del Cauca, Popayán, Departamento del Cauca, Colômbia

DOI 10.11606/issn.2316-9133.v24i24p71-89

**resumo** O presente trabalho visa a delinear uma leitura visual e antropológica de quatro processos artísticos recentes, os quais pensam distintas porções da paisagem amazônica a partir de um debate dentro da ecologia política. Esses processos artísticos, dois de artistas brasileiros, Luciana Magno e Éder Oliveira, da Amazônia Oriental, e dois de artistas colombianos, Julián Dupont e Henry Salazar, da Amazônia Ocidental, evidenciam outras formas de se discutir eixos como desenvolvimentos assimétricos, preocupações ecológicas e respostas visuais críticas para a desconstrução de razões econômicas hegemônicas, aspectos esses de grande relevância para os estudos da antropologia. Com o uso metodológico do interpretativismo de Clifford Geertz, problematizado pelas perspectivas Pós-Colonial e Decolonial de autores como Arturo Escobar, Gabriela Nouzeilles e Enrique Leff, dentre outros, definimos um debate no qual optamos por nos posicionar como aliados a uma mudança em nossa trajetória social até uma civilização da diversidade, uma ética da frugalidade e uma cultura de baixa entropia.

**palavras-chave** Ecologia política; Cultura; Natureza; Arte contemporânea; Amazônia.

**Visual Interpretations through the Territories of Political Ecology: Similarities and Differences between Eastern and Western Amazon**

**abstract** The present paper seeks to outline a visual and anthropological reading of four recent artistic processes, which think different portions of the Amazon landscape through a debate within the political ecology. These artistic processes, two from Brazilian artists of Eastern Amazon, Luciana Magno and Éder Oliveira, two from Colombian artists of the Western Amazon, Julián Dupont and Henry Salazar, show other ways to discuss axes such as asymmetric

developments, ecological concerns and visual responses to the deconstruction of hegemonic economic reasons, aspects of great relevance for the anthropological studies. With the methodological use of Clifford Geertz's interpretivism, under Postcolonial and Decolonial perspectives of authors such as Arthuro Escobar, Gabriela Nouzeilles and Enrique Leff, among others, we define a debate in which we opt to take a position as allied with a change in our social path until a civilization of diversity, an ethic of frugality and a low entropy culture.

**keywords** Political ecology; Culture; Nature; Contemporary art; Amazon.

## Considerações iniciais

A Amazônia é um território vasto que se alastra por nove nações: Brasil, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Foi palco de processos de ocupação distintos, apresenta uma variedade complexa de agrupamentos e organizações sociais, desde as tradicionais etnias indígenas e quilombolas até as mesclas dos grandes centros urbanos e cosmopolitas, alguns com mais de 8 milhões de habitantes (GRUZINSKY, 2001; MIGNOLO, 2010).

Muitas vezes concebida como “Amazônias”, dada sua diversidade cultural e natural, esse espaço heterogêneo e conflituoso, geralmente em virtude de interesses de diversos projetos de ocupação e capitalização de seus recursos naturais e biodiversidade, necessita, dentro desse entendimento, de contínuos olhares científicos para que se delineie comparações sociais e visuais alocadas em seu interior (GRUZINSKY, 2001). Essas simetrias possíveis, dado um existir em um mesmo contexto ambiental, são, como bem evidenciou Geertz (2008a), uma operação conceitual importante para se observar como determinados fenômenos localizados poderiam ser distintos, mas não puderam se apresentar de qualquer outra forma, em um sentido geral.

Para esse exercício de contínuos olhares para as Amazônias, portanto, podemos elencar as artes visuais, por lentes antropológicas, como ferramentas produtivas para se evidenciar aproximações e distanciamentos em subjetividades e contextos de significação particulares (LAGROU, 2003). É, também, por meio de prerrogativas antropológicas que podemos fortalecer um diálogo interessado em buscar um lugar para as artes no horizonte das demais criações humanas, de forma a ter, nessas expressões visuais, sustentação para posicionamentos críticos, talvez mais inclusivos e menos autoritários (SARLO, 2000; GEERTZ, 2008b).

A relação entre arte e antropologia, presente em um percurso ainda recente para o pensamento antropológico (ver mais em FLETCHER et

al., 2014; FLETCHER; CHAVES, 2015), possui uma dramaticidade discursiva deveras potente quando aliada às emergências socioambientais de nosso mundo. Marilyn Strathern (1992), quando empenhada em uma teoria etnográfica da Melanésia, pode ser uma referência deslocável e pertinente, pois suas análises também problematizam em que medida a imagem tangencia ações, sujeitos e objetos interatuantes. Pelo entendimento da antropóloga em suas específicas discussões, a imagem, mais do que uma representação, pode deflagrar modos de apresentação ligados a uma rede de possíveis conexões e relações com o seu entorno. Nesse caso, o observador de uma imagem, e por que não de obra de arte para nossa extensão (o decompositor/criador), por conseguinte, tem um papel constituinte para ativar elementos interiores e evidências apresentadas na imagem, de maneira a mostrar uma capacidade relacional nesta, muito mais do que sua biologia interna ou sua personalidade (ver também STRATHERN, 1999).

A partir desses argumentos, portanto, é que o presente artigo visa a delinear uma leitura visual e antropológica de quatro processos artísticos recentes, os quais pensam distintas porções da paisagem amazônica, em um sentido expandido, a partir de um debate dentro da ecologia política. Esses processos artísticos, dois de artistas brasileiros da Amazônia Oriental, dois de artistas colombianos da Amazônia Ocidental, em meio a descontinuidades geo-históricas, evidenciam outras formas e relações para se discutir eixos como desenvolvimentos assimétricos, preocupações ecológicas e respostas visuais críticas para a desconstrução de razões econômicas hegemônicas.

Como bem destacado por Enrique Leff (2013, p. 14), “o que está acontecendo é a descoberta (ou melhor, a redescoberta) da natureza como um aliado na luta contra as sociedades exploradoras em que a violação da natureza agrava a violação do homem”. Seja por alternativas antropológicas, artísticas ou de outras arquiteturas conceituais, o contemporâneo<sup>2</sup> possui convergências discursivas para que se visibilizem modos de pensar questionadores dos efeitos devastadores de um modelo econômico, baseado na exclusão e no consumo último, rumo à morte, por entropia, do planeta.

## **Amazônias trans-formadas: percepções estéticas sobre a paisagem**

Para esta leitura de projetos artísticos com uma tônica reflexiva sobre o meio ambiente, já no chamado terreno da arte contemporânea sul-americana, evidenciamos que dois destes são criações de artistas da cidade de Belém, Estado do Pará, território localizado na Amazônia Oriental, ao passo que os outros dois são de artistas da cidade de Cali, localizada no Vale del Cau-

ca, entre a Cordilheira Ocidental e Central ao sul ocidente da Colômbia.

O primeiro diálogo, desse modo, é concernente às ações do homem como entidade/fenômeno interventor e/ou perceptor na paisagem, e pode ser, bem acredito, detectado nos trabalhos, aqui selecionados, de Luciana Magno, *Trans Amazônica*, e de Julián Dupont, *La virtualización del mito*.

Luciana Magno desenvolveu sua performance orientada para o vídeo *Trans Amazônica*<sup>5</sup> (Figura 01) a partir da Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística do extinto Instituto de Artes do Pará (IAP), ano de 2013, ao passo que foi premiada, por essa mesma performance, no Salão “Arte Pará” 2014 (categoria Performance orientada para o vídeo), sob curadoria de Paulo Herkenhoff.



**Figura 01** Frames da performance orientada para o vídeo *Trans Amazônica*, de 1’30”.  
Fonte: Arquivo da artista.

Como o próprio nome revela, a filmagem ocorreu na Rodovia Transamazônica, projeto desenvolvimentista criado durante a ditadura militar, com o presidente Emílio Garrastazu Médici, durante o período de 1969 a 1974. Com seus mais de 4 mil quilômetros de extensão, essa rodovia, além de principal ligação terrestre entre os estados do Pará e do Amazonas, os dois maiores do Brasil e que ocupam cerca de 50% do território total da Amazônia Legal, ficou reconhecida por ser uma tentativa moderna e irregular de ocupação (com grande impacto), atravessamento da Amazônia e evidente uso para ações ilegais e/ou corporativas de extrativismo de madeira e minérios e de tráfico de fauna e flora.

De acordo com um relato da própria artista, algumas das percepções político-ambientais buscaram não somente pensar a transformação da paisagem, mas também os seus conflitos aflorados física e psicologicamente. Embora a Transamazônica tenha surgido sob um discurso integracionista,

o qual representa, contextualizadamente, uma falácia para os dias de hoje, a sua realidade aflora constantes desejos de exploração, muitas vezes às custas do extermínio das populações tradicionais que lá se abrigaram ou ainda se abrigam – tais conflitos e consequentes massacres também se tornaram pano de fundo para toda a simbologia crítica do vídeo-performance.

Conforme declarado pela própria artista:

Durante o projeto *Orgânicos*,<sup>6</sup> e pela rodovia, que chegamos à região do Rio Xingu, a qual na época estava em ebulição pelos conflitos devido à construção da usina Belo Monte. Foram quinhentos quilômetros de Marabá a Santarém, mais de dois dias de estrada em péssimas condições, e, no meio daquela poeira toda, era tudo ao mesmo tempo tão claro: por ali passavam os muitos caminhões que levavam suprimentos para as cidades, era por aquela estrada que os mesmos caminhões voltavam atolados de madeira, ou de algum minério. A paisagem era composta por horas e horas de gado, com pequenas pausas para as áreas de preservação indígena, os únicos lugares ainda com a cobertura da vegetação original que à custa de muito trabalho de conscientização ainda tem seus pequenos territórios, porque a maioria dos indígenas foi assassinada e expulsa da região na época mesma da construção da rodovia. A Transamazônica é uma cicatriz aberta no Brasil, a energia naquele lugar é maluca, as pessoas têm medo, estávamos andando em “terra de ninguém”. Ali nasceu o *Trans Amazônica*, o vídeo de um minuto que cobre de poeira um corpo em posição fetal, tal qual se nasce e se morre (segundo alguns costumes indígenas do uso de urnas funerárias), e vai revelando a paisagem totalmente modificada. (Luciana Magno, comunicação pessoal)

Um aspecto antropológico evidenciado por *Trans Amazônica* e que tem sido muito debatido, dentro desse eixo de discussões nesta virada de século, é o da “colonialidade” da natureza. Amplamente crítico às noções essencialistas quando esta é tida por selvagem e fora do domínio humano, o que a converte em objeto de dominação, esse posicionamento revisionista questiona os meios pelos quais a colonialidade está ligada a visões mecanicistas ocidentais sobre o não humano, de maneira a propor uma lógica de descolonização do conhecimento como forma possível de perceber outras maneiras de interagir com ele, o não humano, e com a terra (ESCOBAR, 2010).

As principais características da colonialidade da natureza, nesse enredo,

portanto, são reveladas em: a) uma classificação em hierarquias, as quais posicionam sujeitos não modernos, tradicionais e a própria natureza no fundo dessa escala; b) um pensamento no qual a natureza é concebida como autônoma em relação ao domínio humano; c) na subordinação do corpo, da mente e da natureza a operações mentais de tradições judaico-cristãs, a uma ciência mecanicista e a uma concepção falocêntrica; d) em uma concepção de que o mundo não humano deve ser subordinado aos mercados impulsionados por seres humanos; e) uma reafirmação quanto ao posicionamento de certas percepções como fora do mundo masculino eurocêntrico, caso de corpos femininos, cores de peles escuras e uma divisão colonial ainda baseada em três mundos; f) na subalternização de todas as demais articulações biológicas e históricas aos regimes modernos, principalmente as relacionadas na continuidade entre o natural, o humano e o supernatural (ESCOBAR, 2010).

E o trabalho de Luciana Magno, aliado a esses argumentos revistos, prostra-se como testemunha silenciosa não somente da alteração entrópica da paisagem, mas da dilapidação afetiva de sujeitos que são subordinados e brutalmente sacrificados em prol de interesses financeiros e predatórios de larga escala. Sua posição fetal, sem roupas, como que a destacar a organicidade corpo/ambiente, muitas vezes esquecido(s), é réquiem, silêncio, sofrimento e analogia à barbárie, características essas, dentre as inúmeras camadas polisêmicas de *Trans Amazônica*, articuladoras críticas sobre um espaço-tempo colonizado por um sistema de dominação estrangeiro e nacional.

A obra de Julián Dupont, *La virtualización del mito* (Figura 02), do mesmo modo, também se desenvolveu como uma performance orientada para o vídeo, porém realizado já como uma videoinstalação, em virtude de um aparato sobre a tela do monitor, o qual denotava uma tridimensionalização concreta da ação, mais a ambientação deste mesmo monitor em um ambiente verde (uma convergência com o traje da performance). Sua exibição ocorreu em fevereiro/março de 2015, na cidade de Cali, no espaço de residência e experimentação artística Lugar a Dudas, sob curadoria de Gris García.



**Figura 02** *La virtualización del mito*, de Julián Dupont. Fotografia: John Fletcher.

A ação discutiu a cidade Inca de Machu Picchu, no vale do rio Urubamba, Departamento de Cusco, no Peru. A partir de outra perspectiva crítica e cultural, também tratou de problematizar o constante processo de modificação/colonização real ou virtual de paisagens, quer sejam as compostas por antigas ocupações já mescladas com simulações – podemos destacar que a cidade de Machu Picchu possui, atualmente, apenas 30% de construção original, ao passo que o restante é de recriação –, quer sejam as que recebem um turismo/apropriação midiática intensas. Essas experiências discursivas, por meio da intervenção capitalizante ou da tecnologia, são capazes de deslocar lugares enquanto existências físicas para temporalidades e espacialidades a-históricas, passíveis de manipulações e reestruturas por meio de entrelinhas, muitas vezes, dissimuladas.

Conforme pontuado pela curadora Gris García (comunicação pessoal), o trabalho de Julián Dupont, o qual se mostra com o corpo coberto por um traje de chroma, material-tecido próprio para manipulação digital (podemos pensar na técnica do CGI, por exemplo, muito utilizada para criar efeitos especiais para a indústria do cinema e da imagem), estabelece um reconhecimento precário com o verde natural e problematiza as interações entre a natureza e sua recriação no/pelo território dos pixels.

Um posicionamento conceitual, o qual permite à obra de Dupont uma relação ainda mais contundente, pode ser lido nos apontamentos de Gabriela Nouzeilles (2002). As análises teóricas dessa autora trabalham o lugar central da América Latina nas ficções produzidas pelo imaginário do capitalismo exploratório recente e pela colonialidade da natureza, uma vez que esse território se apresenta como um dos últimos refúgios do mundo

natural e, portanto, transformado em objeto de todos os tipos de fantasias, muitas delas ligadas ao consumo e a certa ideia de desenvolvimento. Nouzeilles (2002) pontua que o subdesenvolvimento econômico, o qual até muito recentemente era visto como a causa principal do atraso nessas localidades, passa a ser imediatamente concebido como uma garantia inesperada de várias ordens, caso de ordens econômicas e simbólicas, por exemplo, para o ocidente – aspecto esse delineado de maneira quase naturalizada por muitos discursos colonialistas, camuflados por toda uma parafernália tecnológica e sedutora presente nos bens culturais para consumo massivo.

A questão da representatividade é, portanto, posta como problema-chave, uma vez que a América Latina, tão diversa e heterogênea, abarca desde megacentros urbanos até regiões com baixa densidade populacional e com um desenvolvimento baixo. Essa tarefa, no mínimo irrealizável, assinala um processo histórico com diversos mapas e representações, todos plasmados por fatores políticos, culturais e estéticos, imersos em opiniões sobre a realidade, com seus códigos visuais e convenções de representação muito específicas. De certa forma, uma predisposição de representação monológica e exógena, feita por agentes externos à América Latina (e aqui podemos enfatizar os atores sociais com suas representações/recriações da paisagem de acordo com interesses hegemônicos), só esboçaria um processo de seleção e hierarquização do representado.

[...] las representaciones de la naturaleza latino-americana en circulación a principios del siglo XXI son también desprendimientos y transformaciones complejas de formaciones discursivas y tradiciones iconográficas de larga data, cuyo origen se remonta al régimen de poder que el imperialismo y el colonialismo europeos instauraron en el globo a partir del Renacimiento. (NOUZEILLES, 2002, p. 17)

De todo modo, os dois percursos até aqui apresentados, os quais passam de uma experiência primeiro performática no próprio meio ambiental para a reencenação em um meio digital/virtual, ilustram não somente o deslocamento da natureza orgânica *per se*, mas também deflagram o que muitos denominam um período do chamado pós-capitalismo, caracterizado por uma classe virtual empenhada, para o bem ou para o mal, com a lógica informática da natureza-cultura como entidades conjugadas (ESCOBAR, 2010).

E para além de debates sobre como a tecnologia pode marcar “a decadência do corpo, do lugar e do território, a favor de uma identidade terminal, da deslocalização global da atividade humana e da desvalorização

do tempo local” (ESCOBAR, 2010, p. 304), essas ações se posicionam como discursos viajantes e críticos, já que outros espaços de sociabilidade poderão ser convidados a congregarem indivíduos para refletir sobre tais dilemas. Ambas ações artísticas questionam, sob arquiteturas semânticas da imagem, as configurações bioculturais reais e potenciais dentro de um terreno estetizado da ecologia política (ver também STRATHERN, 1999). Com eixos não somente alinhados à organicidade-artificialidade e realidade-virtualidade, as obras de Luciana Magno e de Julián Dupont, ainda que em contextos de significação próprios, (re)examinam práticas e discursos dos estar-junto nas Amazônicas da América do Sul, a ponto de conduzir a novas naturezas outras relações sociais e práticas culturais tecidas na ambiência da reinscrição crítica.

É destacável, ainda, a maneira pela qual as obras dos artistas refletem a mudança da paisagem aliada à passagem do tempo, além de tratar esteticamente o tempo como categoria política. A partir de seus enunciados visuais, é possível demarcar que tais mudanças na paisagem não podem ser concebidas sem eixos ligados aos impactos sofridos pela natureza (um processo dinâmico e constante de ação muitas vezes entrópica), aos conflitos de ordem social (a paisagem como território de disputas entre grupos e de interesses econômicos extrativistas) e aos diversos usos de um signo polisêmico (a natureza), e que é capaz de ser deslocado para os mais variados interesses discursivos.

### **Amazônias irregulares: (in)visibilidades de sujeitos e de modos de vida**

O segundo diálogo visual, por continuidade deste trabalho, emerge relacionado às consequências das ocupações e dos conflitos derivados da distribuição desigual e das estratégias de apropriação dos recursos ecológicos, dos bens naturais e dos serviços ambientais, com eventual hierarquização desfavorável dos sujeitos e modos de vida de populações tradicionais (LEFF, 2003; ESCOBAR, 2010). Ele pode ser, de acordo com nossa elocução, detectado nos trabalhos, aqui interpretados, de Henry Salazar, *Sedimentaciones*, e de Éder Oliveira, pintura mural sem título.

A instalação de Henry Salazar, *Sedimentaciones* (Figura 03), teve sua exibição em março/abril de 2015, na cidade de Cali, no Espaço de residência e experimentação artística Lugar a Dudas, e foi parte componente da seleção por convocatória do próprio local.



**Figura 03** Instalação *Sedimentaciones*, de Henry Salazar. Foto: John Fletcher.

Segundo o próprio artista (comunicação pessoal), *Sedimentaciones* foi um dos resultados de um projeto iniciado pelo mesmo, Proyecto L.C.N.E.A (Le Corbusier No Estuvo Aquí), no ano de 2011. Interessado pelos aspectos formais e visuais das moradias em palafitas das populações de San Andrés de Tumaco, Departamento de Nariño, e de Santiago de Cáli, Departamento do Vale do Cauca, a exibição da instalação no Lugar a Dudas, ou dos modelos,<sup>7</sup> já que estes, para o artista, buscavam uma aproximação menos rígida e mais intuitiva com seus referentes reais, também fez uso de um mapeamento fotográfico das regiões supracitadas para uma melhor articulação dessas áreas com suas possibilidades visuais e escultóricas.

Após esse mapeamento, Henry Salazar estabeleceu como referência duas construções representativas do arquiteto Le Corbusier, Villa Savoye<sup>8</sup> e Weissenhofsiedlung,<sup>9</sup> de forma a dramatizar os processos de tradução irregulares, socialmente hierarquizantes locais. Essas traduções, reordenadas por repertórios vernaculares e contextuais econômicos, por não obedecer às heranças coloniais, pois revelam distribuições radiais e contingentes, puderam ser tomadas como pertencentes ao espaço das aculturações temporais (diacronias) e das lógicas adaptativas de um mundo marcado pela diferença marginalizante.

Como destacado por Salazar,

Los modos de habitar de otras comunidades guardan sus propias micropolíticas, saberes y normas, que cotidianamente no

se presentan a nosotros o no son vistas en general. Ahora bien, partiendo de la premissa de que la arquitectura se implanta como un producto en serie (pre-diseñado), pero sobre todo grandilocuente. Me interesa poner de manifiesto que dicha arquitectura no tiene en cuenta el contexto donde se inserta, pasando por alto todo este conocimiento geográfico, político, espacial o económico. Así mismo, quiero poner en tensión y discusión la relación vernáculo/universal, donde cada uno aporta y cede al otro. Es decir, hasta donde puede ser más una cuestión de inter-relacionarse en lugar de multi-relacionarse (SALAZAR, 2015, p. 3).

O olhar crítico de Salazar, ainda que atento a questões visuais de processos adaptativos de construções com os meios que lhes são possíveis, não pode ser conjugado se destacado de sua elocução também antropológica e visual. Através de seu mapeamento de modos de ser e estar no mundo, com sua consequente operação de recriação mais livre desses modos de vida, abriu e abre espaço para fendas nos modelos econômicos capitalistas, todos eles baseados em um processo de consumo desenfreado e objetificante não somente de recursos naturais, mas também de recursos humanos, simbólicos, subjetivos e espirituais. Sedimentação, título da obra, bem pode ser lido, pelo menos nesta análise, mais do que a substancialização de um processo arquitetônico na região do Pacífico colombiano. É, pois, um questionamento também acerca de uma internalização psicológica de um estado de pária, despojo, vivido por sujeitos postos às margens (a materialização da desigualdade).

A pintura mural de Éder Oliveira, *Sem Título* (Figura 04 A e B), igualmente traz à tona essas questões sobre a invisibilidade de sujeitos vilipendiados por uma repartição desigual das oportunidades sociais; desigualdade essa muito relacionada a um esquematismo social separatista, o qual coloca em detrimentos as cores de peles escuras e aponta uma divisão colonial ainda baseada em três mundos (ESCOBAR, 2010). Sua exibição se deu na 31ª Bienal de São Paulo, no ano de 2014, sob curadoria de Charles Esche, Pablo Lafuente, Galit Eilat, Oren Sagiv, Nuria Enguita Mayo, Benjamin Seroussi e Luiza Proença, e buscou dramatizar críticas à não equidade social vivenciada pelos indígenas e pelos negros da região em torno da cidade de Belém, estado do Pará.



**Figura 04** Detalhe da pintura mural, *Sem Título*, de Éder Oliveira, apresentada na 31ª Bienal de São Paulo. Foto: John Fletcher.

A premissa de Éder Oliveira, artista com problemas de daltonismo e, portanto, com uma hábil percepção para converter essa desvantagem em um diferencial, partiu de uma operação de transformar em murais os rostos de sujeitos retratados nas páginas policiais dos jornais locais (esta articulação de visibilidade pela pintura muralista, devemos acrescentar, é o mote de grande parte da sua produção, cuja tônica é declaradamente crítica). Como esses sujeitos, quase em sua totalidade indígenas ou negros, são tratados de maneira sensacionalista pela mídia, com discursos generalizantes e reducionistas sobre suas “periculosidades”, não é muito difícil perceber um poder de subalternização e de racismo muito pouco velado e que age nas sociedades amazônicas (ver também WATTS, 2014). As pinturas murais aqui articuladas, destaco, igualmente desconstroem essa mesma mídia, cuja falta de percepção crítica não traz aos seus argumentos os problemas históricos de colonialidade e de subalternização étnicas, nem questiona, de maneira efetiva, o desenvolvimento em crise de políticas públicas inclusivas e multiculturais.

Conforme pontuado pelo próprio artista,

O discurso sobre a Amazônia normalmente é focado nas suas riquezas e recursos naturais. Enquanto isso o homem amazônico é historicamente invisibilizado. Nas relações de trabalho, nas decisões de poder, na construção de narrativas sobre si, ele é deixado de lado, assim como em outras sociedades, onde a base da pirâmide social, que muitas vezes representa também uma maioria étnica, não representa necessariamente poder. Particularmente, me incomoda ver que além de questões

sociais, essa situação, que é histórica e política, acaba sendo interpretada como se fosse enraizada na natureza das pessoas. Como se por ser dessa ou daquela cor, com esses ou aqueles traços, estivéssemos fadados à mesma sina, à mesma narrativa que contam, ou mesmo não contam, sobre nós. O trabalho apenas aponta para esta situação, que é frequente. A beleza da pintura, a dimensão, as cores, talvez não tenham a força e a potência necessárias para dar luz a esse homem. No caso do trabalho feito na Bienal, por exemplo, a imprensa acabou, muitas vezes, reproduzindo nos cadernos de arte e cultura o que é dito nas páginas policiais: são marginais, presidiários, condenados etc., invés de atentar para o fato de serem antes caboclos, amazônicos, ou mesmo pobres, marginalizados. É como se ele se tornasse visível mais pelo incômodo que causa a quem olha. Há ainda pouca empatia ou abertura para falar sobre o homem amazônida para além desse estereótipo negativo (comunicação pessoal).

Éder Oliveira é um articulador de questionamentos ao estado de esquecimento sofrido por sujeitos da Amazônia. As cores, etnias, posses e almas desses indivíduos em questão, inferiorizadas por uma narrativa hegemônica branca, cristã, heteronormativa e conservadora das suas elites locais, não lhes garantem permissões para ser outra coisa que não párias, marginais, capas de cadernos policiais (e aqui não se pensa no que lhes é tirado diariamente, historicamente). Sofrer de exclusões de tipo racial, reencenadas por esses locais os quais sofrem hierarquizações históricas de natureza global, camufla discursos contraditórios, puramente retóricos e alienantes, contudo cheios de germens da exclusão, da inadequação e da distribuição de sujeitos em posições de acordo com juízos de gosto minados por uma trama sociocultural desigual, pouco interessada em valores coletivos e nada pacífica.

De certa forma, ambos os posicionamentos visuais, de Henry Salazar e de Éder Oliveira, não deixam de convergir ao que Nouzeilles (2002) detectou como consequências das artimanhas imperialistas, as quais se apoiam em formações ideológicas para além da aquisição e da acumulação de riquezas, pois encontram seus eixos baseados na dominação étnica e cultural. Esta autora, além do mais, destaca que, após a Segunda Guerra Mundial, este imperialismo foi reconfigurado a partir de práticas políticas e culturais, um modelo corrente, sistemático e constitutivo de muitas das relações estabelecidas em terreno latino-americano, cujas implicações podem ser simbolicamente reveladas pelos trabalhos artísticos aqui em questão.

E essas concepções plásticas e aliadas ao terreno da ecologia política não são outra coisa que não respostas para se pensar a heterogeneidade de nosso mundo e a necessidade de uma política da diferença como direito do ser natural, específico e localizado (LEFF, 2003). Conforme bem destacou Escobar (2006), as lutas pela diferença cultural, pelas identidades étnicas e pelas autonomias locais sobre os territórios e os recursos estão contribuindo para definir as agendas dos conflitos ambientais mais além do campo econômico e ecológico, pois reivindicam políticas sociais reais de alteridade comprometidas com a justiça e com a igualdade nas diferenças.

## **Algumas considerações**

Desde os primeiros debates em torno das relações entre cultura e natureza, ainda que ora polarizados em discursos dualistas, ora polarizados em discursos monistas, a antropologia refletiu, continuamente, sobre estas atribuições relevantes de ordem e de sentido, cada uma dessas reflexões referenciadas pelos seus diversos contextos axiológicos de produção científica (DESCOLA; PÁLSSON, 2001; LEFF, 2003; SANTAMARINA CAMPOS, 2008; SILVEIRA, 2009; ULLOA, 2009; LEFF, 2013).

A ecologia política, um dos debates emergentes nessas análises antropológicas, bem destacou Leff (2003), tem sua marcação importante para o nosso contemporâneo por se tratar de uma política de reapropriação da natureza, porém não como estratégia meramente prática, mas mediada por processos discursivos e aplicações do conhecimento, os quais incidem sobre a produção de conceitos mais inclusivos e equitativos.

Por essa lógica e por sabermos que “o poder que habita o corpo humano está firmado na linguagem (LEFF, 2003, p. 9), portanto, é que se acreditou produtivo destacar discursos artísticos elaborados em duas porções distintas da Amazônia, a Amazônia Oriental e Brasileira e a Amazônia Ocidental e Colombiana, de maneira que os quatro artistas interpretados, Luciana Magno, Julián Dupont, Henry Salazar e Éder Oliveira, indubitavelmente, puderam ser tidos como fomentadores críticos, para outros espaços que não somente os acadêmicos, de discursos desconstrucionistas a favor de uma política da diferença como princípio de liberdade e de sustentabilidade.

O primeiro agrupamento de obras, com Luciana Magno e Julian Dupont, convergiu para pensar distintas porções amazônicas que sofrem os impactos de discursos exploratórios tanto em termos reais como em termos de colonização da mente (ver também QUIJANO, 1992). O segundo agrupamento, com obras de Henry Salazar e de Éder Oliveira, por outro lado, trouxe à tona alguns dos efeitos nas peles e nas sociedades dessas

ações exploratórias e hierarquizantes. Tais relações tecidas, em meio às suas inúmeras diferenças, corroboraram, saliento, com o destacado por Descola (2011), quando observou o caráter político dessas operações comparativas menos pelas contingências que por esquemas interiorizados nos seios das coletividades em que vivem e que estruturam, de maneira seletiva, o fluxo da percepção, com aspectos significativos a certos traços e processos observáveis no meio ambiente.

Foster (2014), não obstante, oportunamente pontuou que as intenções do engajamento político e da transgressão institucional das artes podem sofrer um enfraquecimento por sua recodificação para uma narrativa de clientelismo ideológico ou por sua absorção por um mercado artístico crescente. À revelia de suas considerações, não podemos esquecer de colocar esse enunciado em perspectiva, pois seu teor também generalista, conforme destacado por Marcus (2004), igualmente revela tanto um ressentimento antropológico tradicional quanto uma caricatura reducionista em relação às subjetividades e atividades multilocalizadas que compõem os diversos atores no espaço da criação artística.

Marcus (2004) bem evidenciou como as relações entre antropologia e arte tornaram e tornam instáveis os ideais reguladores tradicionais do fazer antropológico. Essas instabilidades, muitas em virtude da falência do caráter folclórico dominante na antropologia, já que um espaço para se produzir pensamentos socialmente engajados se tornou um operador de subversão da cultura e da antropologia mesma, podem ser muito bem exemplificadas em cada uma das quatro obras selecionadas: tais enunciados visuais e plásticos sinalizam fatores estruturais sobre condições de percepção (RAMÍREZ, 2004; LUCERO, 2011) e revelam uma potência de deslocar a experiência estética para o estágio da transformação política do fruidor (ver também KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; GÓMEZ-PEÑA, 2005).

Seja como for, um elemento comum entre todas essas relações pensadas no meio das artes visuais é o de requerer uma mudança em nossa trajetória social até uma civilização da diversidade, uma ética da frugalidade e uma cultura de sustentabilidade (LEFF, 2003). Os territórios discursivos da estética e da ética podem muito bem ser chaves de leitura a indicar não uma resposta, mas a busca por uma multiplicidade de mudanças, fundadas no respeito pelo ente humano, o não humano e o super-humano. Talvez à medida que se obtenha um ponto de equilíbrio nesse exercício da responsabilidade ambiental, o interesse coletivo descubra que sua satisfação não se encontra no individual, nem no consumo desenfreado de produtos com obsolescência programada, mas em uma compreensão expandida de seu território em simbiose com o que também não deve ser caracterizado como conquistável e domesticável.

## Notas

1. Os autores agradecem à CAPES pela concessão de bolsa sanduíche de Doutorado, à pesquisadora Dra. Astrid Ulloa (Universidad Nacional de Colombia) pelas preciosas considerações, à curadora Grís Garcia, ao Espaço de Arte Contemporânea Lugar a Dudas (Cali, Colômbia) e aos artistas Luciana Magno, Julián Dupont, Henry Salazar e Eder Oliveira.
2. Partimos da ideia de contemporâneo como um campo de disputas pelo “re-conhecimento” sociocultural, pelas autoafirmações étnicas e indenitárias e pelo questionamento da concepção das histórias e dos dispositivos que construíram narrativas excludentes ou silenciadas (ALBÁN, 2011).
3. De acordo com Escobar (2010), o essencialismo é uma concepção de que há um núcleo inalterável em todos os fenômenos, independente do contexto e da interação com outros fenômenos. Nesse sentido, o conhecimento pode conhecer progressivamente.
4. O território das formações discursivas implica em uma correlação de: sujeitos posicionados de maneira variada em torno de um discurso; questões e práticas de mundo reunidas em torno de um objeto; conceitos os quais permitem a criação dos objetos; e um campo de disputas em torno dos diferentes sistemas de conceitos e posicionamentos de sujeitos (FOUCAULT, 2008).
5. Nessa trajetória artística do vídeo-performance, ainda em continuidade quando da escrita deste trabalho, foi selecionado agora, em 2015, para a exposição *Outra natureza*, sob curadoria de João Paulo Queiroz e Orlando Maneschy, na Galeria da FBAUL, em Lisboa, Portugal, e para o *19º Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil*, com a temática *Panoramas do Sul*, e com comissão curatorial composta por Solange Farkas, Bernardo José de Souza, Bitu Cassundé, João Laia e Júlia Rebouças, em São Paulo.
6. *Orgânicos* é o nome do Projeto de Luciana Magno, financiado pela *Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística do finado Instituto de Artes do Pará (IAP)*, ano de 2014. Deste projeto saiu a performance orientada para o vídeo *Trans Amazônica*.
7. Para Henry Salazar (comunicação pessoal), a palavra maquete seria contra-producente, pois se trataria de uma réplica proporcional, em menor escala. Para ele, o emprego do termo modelo implicava em um efeito “decolonial”, visto seu caráter de não adoção de um propósito moderno de equivalência.
8. A Villa Savoye é um edifício situado em Poissy, nas cercanias de Paris, e foi construído em 1929. Projetado por Le Corbusier, é tido como o paradigma da Arquitetura Internacional e da nova maneira de se construir edifícios de habitações no século XX (SALAZAR, 2015).
9. A Weissenhofsiedlung foi uma exposição de arquitetura moderna sob o comando de Mies Van Der Rohe, a qual desembocou na criação de moradias familiares na periferia de Stuttgart, em 1927 (SALAZAR, 2015).

10. Partimos da noção de cultura popular apreendida por Garcia Canclini (1995), pois reflete como essas culturas evidenciam processos de apropriação desiguais dos bens econômicos e culturais de uma nação ou de um grupo social.

## Referências bibliográficas

- ALBÁN, Adolfo. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Z. (Org.). *Arte y estética: En la Encrucijada Descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2011. p. 83-110.
- DESCOLA, Philippe. Más allá de la naturaleza y de la cultura. In: MARTÍNEZ, L. M. (Org.). *Cultura y naturaleza*. Bogotá, Colombia: Jardín Botánico, 2011. p. 75-96.
- DESCOLA, Philippe; PÁLSSON, Gísli. Introducción. In: DESCOLA, P.; PÁLSSON, G. (Org.) *Naturaleza y sociedad*. Cidade do México, México: Siglo XXI Editores, 2001. p. 1-33.
- ESCOBAR, Arturo. An Ecology of Diference: equality and conflict in globalized world. *Focaal, European Journal of Anthropology*, 40, p. 120-137. 2006.
- \_\_\_\_\_. Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza: variedades de realismo y constructivismo. In: ESCOBAR, A. *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán, Colômbia: Envió, 2010. p. 141-152.
- FLETCHER, John; CHAVES, Ernani. Gallus Sapiens: um projeto artístico, de Victor De La Rocque, Sob um olhar antropológico. *Cadernos de arte e antropologia*, v. 4, n. 2, p. 3-19. 2015.
- FLETCHER, John; SARRAF, Agenor; CHAVES, Ernani. Conversações entre artes & culturas a partir de olhares antropológicos. *Iluminuras*, v. 15, p. 11-43. 2014.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 159-186.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- GEERTZ, Clifford. The Wet and the Dry: traditional irrigation in Bali and Morocco. In: DOVE, M.; CARPENTER, C. (Org.). *Environmental Anthropology: a historical reader*. Malden-Oxford: Blackwell publishing, 2008a. p. 190-201.
- \_\_\_\_\_. A arte como um sistema cultural. In: GEERTZ, C. *O saber local*. Novos

- Ensaio em Antropologia Interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2008b.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes antropológicos*, v. 11, n. 24, Porto Alegre, p. 199-226. 2005.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. The Ethnographic Burlesque. *The Drama Review: a journal of performance studies*, v. 2, n. 42, p. 175-180. 1998.
- LAGROU, Elsje. M. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha revista de antropologia*, Florianópolis, v. 5, p. 93-113. 2003.
- LEFF, Enrique. La ecología política en América Latina: un campo en construcción. *Sociedade e Estado*, 18 (01), p. 17-40. 2003.
- \_\_\_\_\_. Ecología política: una perspectiva latino-americana. *Desenvolvimento e meio ambiente*, v. 17, p. 11-20. 2013.
- LUCERO, María Helena. Decoloniality in Latin American Art. *Southern Perspectives*, 2011. Disponível em: < <http://www.southernperspectives.net/tag/modernism>>. Acesso em: 9/10/2015.
- MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 133-158, 2004.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.
- NOUZEILLES, Gabriela. Introducción. In: NOUZEILLES, G. (Org.). *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2002. p. 11-38.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad-racionalidad. In: BONILLA, H. (Org.). *Los conquistados: 1942 y la población indígena de las Américas*. Ecuador: Libri Mundi, 1992. p. 437-447.
- RAMIREZ, Mari Carmen. Tactics for Thriving on Adversity: conceptualism in Latin America, 1960-1980. In: RAMÍREZ, M. C.; OLEA, H. *Inverted Utopias: avant-garde art in Latin America*. Houston: Yale University Press/The Museum of Fine Arts, 2004. p. 425-439.
- SALAZAR, Henry Andrés. Entrevista. In: LÓPEZ, L. (Org.). *Henry Salazar: Sedimentaciones*. Cali, Colombia: Lugar a Dudas, 2015.
- SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz. Antropología y medio ambiente: revisión de una tradición y nuevas perspectivas de análisis en la problemática ecológica. *AIBR: Revista de antropología iberoamericana*, v. 3, n. 2, p. 144-184. 2008.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. São Paulo: UFRJ, 2000.
- SILVEIRA, Flavio Leonel Abreu. A paisagem como fenômeno complexo: reflexões de campo, São Paulo, n. 24, p. 71-89, 2015

- xões sobre um tema interdisciplinar. In: SILVEIRA, F. L. A.; CANCELA, C. D. (Org.). *Paisagem e cultura: dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: UFPA, 2009. p. 71-83.
- STRATHERN, Marilyn. The Decomposition of an Event. *Cultural Anthropology*, v. 7, n. 2, p. 244-254. 1992.
- \_\_\_\_\_. Prefigured Features. In: STRATHERN, M. *Property Substance and Effect: anthropological essays on persons and things*. London: The Athlone Press, 1999.
- ULLOA, Astrid. Concepciones de la naturaleza en la antropología actual. In: PRATS, S. T. (Org.). *Ecología y paisaje. Miradas desde Canarias*. La Orotava, Espanha: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2009. p. 213-233.
- WATTS, Jonathan. São Paulo Biennial: radical art and the struggle for survival. *The Guardian*, United Kingdom, 15/09/2014. Disponível em: < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/15/31st-sao-paulo-biennial-demonstrations>>. Acesso em: 10/04/2015.

**autores**      **John Fletcher**

Aluno de Doutorado em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia/UFPA e Mestre em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Durante o Doutorado, realizou estudos e pesquisas na Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia (primeiro semestre de 2015). É integrante do “Grupo de Estudos Culturais na Amazônia” (GECA).

**Adolfo Albán**

Doutor em Estudos Culturais Latino-americanos pela Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Equador) e Professor da Universidad del Cauca (Popayán, Colômbia), Departamento de Estudos Culturais da Faculdade de Ciências Sociais.

**Recebido em 16/05/2015**

**Aceito para publicação em 26/01/2016**