



Retratos próprios e desconhecidos: experiências de fronteiras (?) E diálogos artísticos nas Amazônia Ocidental e Oriental¹

John Fletcher

Doutor em Antropologia e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA)

johnfletcherpa@yahoo.com.br

Resumo

O presente trabalho apresenta uma interpretação crítica e social de dois projetos artísticos apresentados na cidade de Popayán, Colômbia, localizada na Amazônia Ocidental, em diálogo com outro projeto visual realizado na cidade de Belém, Pará, Brasil, território pertencente à Amazônia Oriental. Em termos conceituais, o mesmo será amparado por alguns eixos de pensamentos críticos como os de Clifford Geertz, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Mikhail Bakhtin e Nestor García Canclini, bem como buscará destacar uma metodologia polifônica, em muito articulada com alguns dos pressupostos da participação de distintos sujeitos para um agenciamento liminar do pensamento Latino Americano. É sob estes marcadores contextuais, portanto, que a pesquisa se alia a uma operação interpretativa para se rascunhar e debater aproximações e distanciamentos alocados no interior destas Amazônia, cujas visibilidades dão sustentação para horizontes dinâmicos, talvez mais inclusivos e menos autoritários.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Interpretação, Amazônia, Colômbia.

Abstract

The following paper presents a critical and social interpretation of two artistic projects realized in the city of Popayan, Colombia, located in the Western Amazon, in dialogue with another visual project realized in the city of Belém, Pará, Brazil, territory belonging to the Eastern Amazon. Conceptually, it will be supported by some axes of critical thoughts from Clifford Geertz, Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Mikhail Bakhtin and Nestor García Canclini, as well as it may seek out a polyphonic methodology, closely articulated to some of the assumptions related to the participation of distinguished individuals for a liminal agency of the Latin American thought. It is under these contextual markers, in this sense, that the research is allied with an interpretative operation to draft and discuss similarities and differences allocated within these Amazons, whose visibilities provide support for dynamic horizons, perhaps more inclusive and less authoritarian.

Keywords: Contemporary Art, Interpretation, Amazon, Colombia.

Considerações Iniciais

A Amazônia se estende por um gigante território, o qual é atravessado pelas fronteiras geopolíticas de nove nações: Brasil, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Em sua trajetória, foi palco de processos de ocupação distintos, de maneira a apresentar 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 oito milhões de habitantes (GRUZINSKY, 2001; MIGNOLO, 2010).

Muitas vezes concebida por Amazônia, dada sua diversidade cultural e natural, este espaço heterogêneo e conflituoso, deveras disputado por diversos sujeitos e projetos de ocupação e de capitalização de seus recursos naturais e de sua biodiversidade, necessita, desse modo, de contínuos olhares científicos para se delinear reflexões críticas, na medida do possível comparativas, para entendê-lo de maneira densa² e não romantizada (GRUZINSKY, 2001; GEERTZ, 2011). Estas simetrias possíveis,

1. O autor agradece à CAPES pela bolsa de doutorado; à Universidad del Cauca (Popayán, Colômbia) pelo período de pesquisa de doutoramento sanduíche; aos Professores Dr. Eduardo Restrepo e Dr. Adolfo Albán pelas orientações; e aos artistas Orlando Martínez Vesga, Luis Eduardo Mondragón e Armando Queiroz pelas preciosas contribuições.

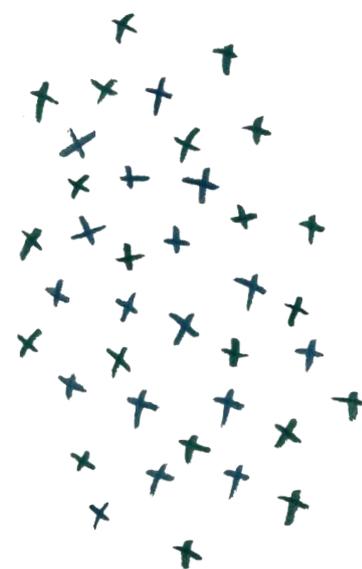
2. A interpretação densa se baseia na condição de que todas as esferas humanas são construídas historicamente e, portanto, sujeitas a padrões de juízo historicamente definidos. Por perceber que somente uma pequena parte do estar-junto de nossos interlocutores é apreensível, com suas estruturas superpostas de influências e implicações, este interpretativismo em questão busca acessar os meandros e os enfrentamentos que fazem parte das formulações organizacionais e caóticas das sociedades, de maneira a visualizar nas suas operacionalizações móveis às hierarquias estratificadas de estruturas significantes, os códigos estabelecidos em termos dos quais respostas são elaboradas (GEERTZ, 2011).

dado um existir sob um mesmo contexto ambiental, ressaltam, como evidenciou Geertz (2008a), dados interpretativos importantes para se ver como determinados fenômenos localizados poderiam ser distintos, mas que não puderam se apresentar de qualquer outra forma, em um sentido geral.

Para este processo contínuo de análises para as Amazônias, portanto, podemos elencar as artes visuais, pelas próprias lentes do pensamento social, como discursos/ ações disponíveis para se evidenciar proximidades e diferenças entre subjetividades e contextos de significação particulares (LAGROU, 2003). É, não obstante, por meio destas prerrogativas, que podemos fortalecer um diálogo interessado em decodificar as artes junto ao horizonte das demais criações humanas, de forma a ter, nestas expressões visuais, sustentação para posicionamentos críticos, talvez mais inclusivos e menos autoritários (SARLO, 2000; GEERTZ, 2008b).

Por sabermos que os protocolos de leituras para o universo das artes visuais são complexos, multidisciplinares, sincrônicos e, por deliberação, também diacrônicos (GEERTZ, 2008; GEERTZ, 2011), logo problematizamos, por conseguinte, algumas das apreensões do filósofo francês Jean-François Lyotard (2009), especialmente as de quando anunciou o fim das metanarrativas as quais fizeram parte, para ele, de uma ordem de mundo, muitas vezes, tida por moderna e encarcerante. Este supracitado autor não presumiu, neste caso em questão, a precariedade de seu enunciado, estremecido pelas resistências e polivalências destas mesmas metanarrativas, por suas reinscrições e reconfigurações alocadas em um presente polissêmico e dinâmico (ver também KELLNER, 2001).

Pensemos, neste enredo das metanarrativas, em alguns dos olhares marxistas mais recentes para este universo erigido nos territórios das artes, território composto por enunciações culturais e oscilantes entre a objetividade e a subjetividade de sujeitos culturalmente diversos (SARLO, 2000). O Marxismo, como sabemos, foi tido por Lyotard (2009) como uma das chaves de leitura de mundo a qual teve seu fim com a percepção da Pós-Modernidade. De certa forma, contra as previsões do sociólogo francês, por vezes deterministas e etnocêntricas, o pensamento Marxista continuou seu terreno de produtividade crítica e epistemológica multivocalizadas³, já que muito passou a se discutir, dentre as suas variadas análises, sobre o papel crítico e social das práticas e interpretações artísticas – e acrescentemos a polissemia destas práticas e interpretações, as diferenças turvas entre arte e propaganda e o estabelecimento de artistas e produtores culturais como parte necessária da produção capitalista (MOUFFE, 2007).



3. Este termo faz referência a como cada indivíduo, não neutro, contextualiza-se em uma rede de relações de distintos âmbitos culturais saturados de significados e valorações (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997).

4. A mediação, para Williams (1973), enreda um processo, no próprio projeto artístico, o qual envolve as relações ativas entre diferentes tipos de existência e consciência. Esta operação em questão, por meio de um mosaico composto por projeções, encobrimentos ou interpretações, desvela um resultado positivo dentro da realidade social.

5. Este trabalho de pesquisa foi desenvolvido durante meu período de doutoramento sanduíche realizado na Colômbia, e buscou visibilizar algumas das conexões teórico-estético-afetivas estabelecidas com a Galeria de Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia. Outro trabalho feito nesta mesma trajetória, já realizado em parceria com o espaço de experimentação artística Lugar a Dudas, na cidade de Cali, Colômbia, pode ser verificado na referência FLETCHER & ALBÁN, 2015.

6. A polifonia, um conceito estabelecido por Mikhail Bakhtin (2003), aborda o diálogo e pressupõe a criação artística como o encontro de diversas vozes, realidades e temporalidades, interceptando-se em um ir e vir sem categorização. Nesse sentido, a polifonia pode continuamente ser construída como estratégia discursiva de visibilidades, ao convergir diferentes vozes sociais para pôr em destaque nuances variáveis ligadas à autoria e ao exercício de não falar sobre, mas falar com o outro (ver também BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997).

7. O pensamento liminar implica um conhecimento concebido a partir das margens externas do sistema mundial/ colonial Moderno. É uma reflexão e prática críticas sobre a produção do conhecimento (MIGNOLO, 2003).

Raymond Williams (1973), teórico cultural, é um aliado significativo a este debate das ciências sociais. Ao buscar para as artes uma significação em meio aos componentes práticos de indivíduos, tratou de entendê-las não por um reflexo das meras aparências das coisas, mas pela realidade que se esconde por trás destas; espécie de natureza interior do mundo, onde cada ativação artística é componente de um sistema mais vasto. E por destacar o caráter articulador da mediação⁴ entre a arte e o mundo, conseqüentemente coligou a este entendimento o protagonismo da mente do artista como um possível proponente, editorializador, executor e/ ou agente estético em um contexto de relações.

A mediação, espécie de interação entre forças diferentes, conexão provisória entre os meios e os distintos tipos de atos, emerge pela arte semelhante a um veículo de acesso a discursos em competição – e aqui podemos pensar no papel do hegemônico visto como algo mais complexo que uma redução desta ideia a uma simples transmissão de dominação imodificável. Estes discursos deflagrados no território institucional e não-institucional do campo das artes ora se contradizem, ora convergem para interesses pontuais (WILLIAMS, 1973).

Sob estes argumentos iniciais, portanto, o presente artigo visa delinear uma leitura crítica⁵ de dois projetos artísticos apresentados na cidade de Popayán, Colômbia, localizada na Amazônia Ocidental – projetos realizados pelos artistas Orlando Martínez Vesga e Luis Eduardo Mondragón –, em diálogo com outro projeto visual realizado na cidade de Belém, Pará, Brasil, território pertencente à Amazônia Oriental, do artista Armando Queiroz. Esta leitura interpretativa será amparada por alguns eixos de pensamentos críticos, como os de Clifford Geertz, Raymond Williams, Pierre Bordieu, Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Mikhail Bakhtin, Nestor García Canclini, dentre outros, bem como buscará destacar uma metodologia polifônica⁶, em muito articulada com alguns dos pressupostos da participação de distintos sujeitos para um agenciamento liminar⁷ do pensamento Latino Americano.

Para Chantal Mouffe (2007), cientista política pós-marxista destacável para este preâmbulo conceitual, as leituras e estratégias estéticas são muito significativas se pensadas a partir dos marcadores dialógicos de busca por autenticidade, auto-gerenciamento e exigência anti-hierárquica. Estes marcadores desempenham um papel relevante no processo de valorização capital da produção cultural e artística, e podem ser problematizados em termos de novas estratégias de transformação de um modelo selvagem de relações sociais assimétricas. Uns podem

dizer que, neste contexto, qualquer arte em forma de crítica é recuperada e neutralizada pelo capitalismo e por seus modos correntes de regulação, todavia, optamos por outra visão, a qual privilegia que, mais do que antes, temos uma nova situação para a abertura de diferentes estratégias de oposição.

Percepções do Outro pela Recriação

Quando pensamos acerca do ato de percepção artística, inevitavelmente, retomamos a dimensão da mediação⁸. Por sabermos que perceber é interagir, dialogar, ficcionalizar, ainda que o fenômeno percebido em si possua sua realidade própria, este também permite ser entendido, com certo respeito a sua identidade, de maneira categórica diferente a partir desta realidade que se rascunha/ é recriada pela percepção (PAREYSON, 2001).

A mediação, analogamente, também é compreendida por uma operacionalização do significante em que as realidades sociais são projetadas e negociadas. Nesse sentido, partindo de análises de Williams, resulta inevitável compreender “a atração que a mediação exerce como termo que descreve o processo de relação entre ‘sociedade’ e ‘arte’ ou entre a ‘base’ e a ‘superestrutura’” (1973: 118), relações estas, significativas, para o presente artigo.

A mediação enquanto ação contínua pode ainda receber uma nuance densa e profunda se aproximada da contraposição eu/outro, proposição conceitual do conhecido Círculo Linguístico Bakhtiniano⁹ – reflexão sobre os aspectos ontológicos¹⁰ do convívio social que tem por objetivo perceber a existência do ser humano concreto. O ser humano, ao tomar conhecimento de sua unicidade em uma estrutura do eu moral, em sua consciência de ser no espaço, passa a se posicionar, a não ficar estático em relação a sua vivência, pois é compelido a realizar sua condição de único no ato¹¹ individual, o que lhe confere, neste estágio de potência subjetiva e perceptual (quando o eu se contrapõe ao outro), empreender escolhas, demonstrar características relacionadas a si, diferenciar-se e agir em relação a um referencial, confirmando o seu caráter existencial singular.

Pela contraposição eu/outro, Bakhtin & Voloshinov (1997) os reconhece, o eu e o outro, como um universo de valores definidos por diferentes quadros axiológicos¹²: cada indivíduo, não neutro, contextualiza-se em uma rede de relações de distintos âmbitos culturais saturados de

8. Pareyson (2001) é outro autor a pensar na complexidade e importância da mediação de uma obra de arte, pois, para além de relacionar sua espiritualidade e fisicidade, congrega diversas funções não somente artísticas, mas antropológicas, filosóficas, políticas, dentre outras.

9. O chamado Círculo Bakhtiniano, o qual compreendeu um grupo de intelectuais constituído por volta da metade da década de 1890, reuniu três nomes destacáveis os quais procuravam entender e discutir a linguagem em seu sentido semiológico, axiológico e ideológico: Mikhail M. Bakhtin (1895-1975), Valentim N. Voloshinov (1895-1936) e Pavel N. Medvedev (1891-1938).

10. Ontologia é a parte da filosofia que se relaciona com a natureza do ser e de sua existência, da realidade e das questões metafísicas relacionadas ao pensamento (NUNES, 2010).

11. Ato seria a ação concreta, inserida no mundo vivido, não involuntário, intencional, praticado por um ser não transcendente (SOBRAL, 2005).

12. Entende-se por axiologia as teorias referentes à questão dos valores. Essas teorias tiveram suas formulações a partir do início do século passado (FARACO, 2009).

significados e valorações – daí pensar a mediação por uma operação dialógica de forças diferentes, todas elas localizadas em contextos próprios, influenciadoras e influenciadas por interesses em disputa (ver também HALL, 2010).

Neste processo de relação mediadora entre artista/ obra de arte e sociedade, podemos evocar a xilogravura de Orlando Martínez Vesga, *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano* (Figura 01), apresentada na exposição *Retratos Propios y Extraños*, na Galeria de Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia, sob curadoria do próprio professor-artista Orlando Martínez Vesga e do professor-artista Luis Eduardo Mondragón.

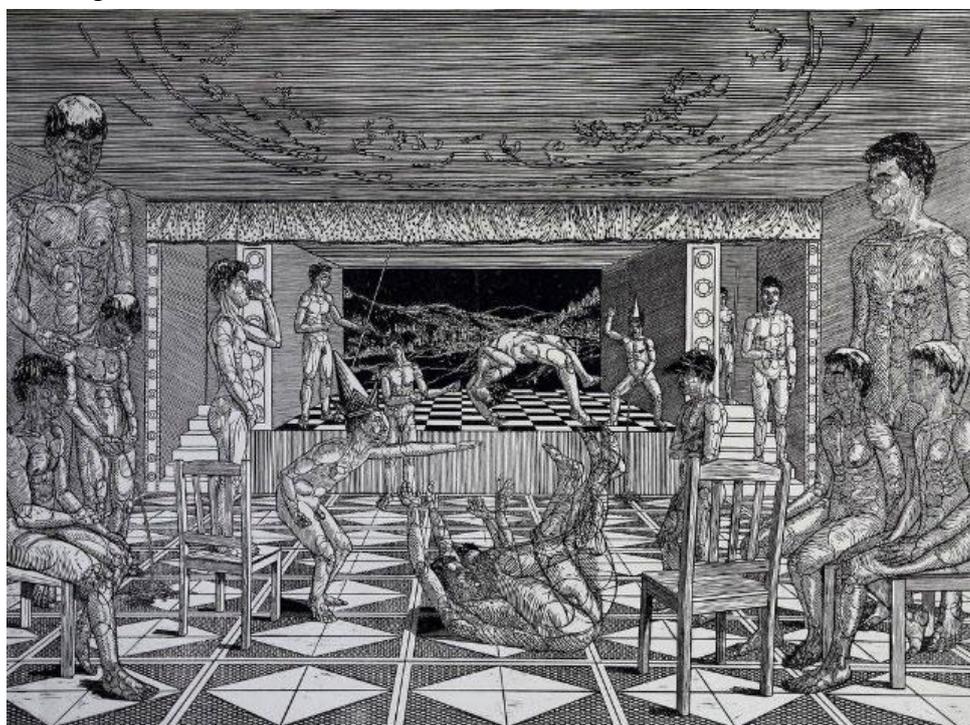


Figura 01. *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano*, de Orlando Martínez Vesga. Fonte: <<http://www.artelista.com/obra/7991934288466971-composicion-con-16-figuras-en-un-interior-y-un-escenario-con-paisaje-caucano.html>> Acesso em 08/ 06/ 2015.

Conforme pontuado pelo próprio artista (Comunicação Pessoal), esta xilogravura apresenta tanto referências formais e estilísticas a obras da História da Arte de distintos tempos e espaços, portanto de contorno residual¹³ – menções às obras do gravurista e desenhista mexicano do final do séc. XIX Manoel Manilla; aos desenhos do pintor e gravurista holandês do final do séc. XIX Maurits Cornelis Escher; e à tela *O banho Turco*, do francês Neoclássico Jean-Auguste Dominique Ingres –, quanto referências a um presente tecido em uma pesquisa relacional com seu retratado – os retratos, na xilogravura, todos do mesmo sujeito, possibilitam pensar no exercício constante do artista de mapear expressões de um sujeito,

13. Aliamo-nos às concepções de Williams (1973) no que concerne ao residual: processo de relação cultural a qual possui uma rede dialógica com suas origens efetivas no passado, porém em constante estado de atividade sígnica reprocessada no presente.

um eu interior inconquistável e dinâmico, quase que semelhante às práticas dos impressionistas para captar as diversas e inesgotáveis nuances de luz e sombra de paisagens.

Este retratado, por sinal, constante modelo para Martínez Vesga e originário da própria cidade de Popayán, capaz de denotar a idade de um corpo alocado em uma espécie de entre lugar – de adolescente para adulto –, ajuda a visibilizar características ambíguas e complexas como as de transição entre o feminino e o masculino, e sua consequente androginia, visto o interesse e destaque do pintor e gravurista para atributos anatômicos.

O espaço, por outro lado, o qual melhor denota uma liberdade quanto às escalas empregadas entre os diversos sujeitos reproduzidos, além de tangenciar a ambiência soturna e enigmática de *Escher* ou dos Surrealistas, é uma tentativa direta do gravurista de tocar a superfície do absurdo, constante para a vida diária, não somente em termos locais: esta paisagem, dividida em três planos – com o último plano referente à paisagem real obtida pela vista da janela do apartamento do artista em Popayán –, não deixa de convidar o observador para refletir sobre como o outro e seu universo podem ser espetacularizados, transformados em imagem, discursos, já que a ação de olhar o outro pode implicar, naturalmente, em uma ficcionalização até de si mesmo. Daí, neste mesmo eixo conceitual, a criação de um quarto plano, já externo à gravura, sendo este capaz de transformar fruidor em parte da composição/ narrativa.

A dupla inscrição de ver o outro espetacularizado e de ver-nos como pertencentes a um plano externo ao da obra podem formar uma espécie de sequência de ambientes conectados, onde distintas práticas e dramatizações são realizadas, emulam continuidades, criam certa nostalgia lúdica; estrutura de apresentação que remete a um modelo de palco italiano, tanto passível de aproximações com o teatro quanto com o cinema – pressuposto visual o qual nos faz visibilizar como a esfera do social nunca está fora do semiótico, sendo ela mesma constituída “dentro de um jogo entre o significado e a representação a qual pode ser representada” (HALL, 2010: 207).

Claramente compreendido em um plano de criação polifônica, no qual artista e retratado viram enunciadores de aspectos sógnicos e psicológicos convergentes para a materialização da gravura, o diálogo destes com uma trama de imagens de outros tempos e outras narrativas demonstra a inserção em um mundo global de informações compartilhadas, passíveis de reinscrições para objetivos particulares. Esta inserção em um plano global de distribuição irregular demonstra, muito claramente, como “cada sociedade é o produto de uma série de práticas as quais buscam estabelecer ordem em um contexto de contingência” (MOUFFE, 2007: 02), elementos muitas vezes condicionados por fatores também psicológicos sobre questões de materialidade estética (LUCERO, 2011).



Como segundo projeto artístico para esta análise, destacamos a obra *Acumulación Luminosa* (Figura 02), do professor, fotógrafo e desenhista Luis Eduardo Mondragón, também apresentada na exposição *Retratos Propios y Extraños*, na Galeria de Arte da Faculdade de Artes Visuais da Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia, sob curadoria de Orlando Martínez Vesga e do próprio Luis Eduardo Mondragón.



Figura 02. *Acumulación Luminosa*, de Luis Eduardo Mondragón. Foto: John Fletcher.

Esta obra, de acordo com o artista (Comunicação Pessoal), foi derivada de uma série de desenhos fotográficos feitos entre 2001 e 2011, mas que só foram mostrados pela primeira vez nesta ocasião – pela própria Figura 02 observamos que somente oito peças, das quase cinquenta, foram escolhidas pelo artista para exibição. Estes retratos selecionados não foram determinados somente por afetos, mas por uma plástica própria de cada imagem.

Também concebidas por fotografias no campo expandido, uma vez que os limites entre fotografia e desenho são colocados à prova, as imagens tiveram suas feições a partir de projeções ampliadas de retratos de conhecidos artistas do séc. XX (nestas peças, encontramos recriações, da esquerda para a direita, de Eugene Atget, Magdalena Abakanowicz, Giovanni Anselmo, Méret Oppenheim, Eva Hesse, Francis Bacon, Liubov Popova e Barbara Kruger, respectivamente). Estes retratos foram fotocopiados todos de um catálogo da Editora Taschen – destaque para como o próprio Luis Eduardo Mondragón encarou os retratos base já como construções discursivas elaboradas por uma câmera –, sendo que as derivadas projeções foram feitas em papel periódico, papel geralmente utilizado nas academias de arte para desenho, mediante uma ampliadora com penumbra.

Alguns dos conceitos buscados, observado o fato da própria escolha do papel periódico também evidenciar uma sua progressiva degenerescência com o tempo (este papel muda, aos poucos, de cor, endurece e depois começa a se desintegrar, o que revela um interesse no artista pela sensibilidade que possui com os materiais), foram o da permanência e o do efêmero, ambos, inclusive, subjetivamente. O interesse de Mondragón por uma espécie de cartografia de rostos, pavimentados em uma matriz de deterioração constante, além de demarcar um projeto sem fim determinado, em aberto, igualmente refletiu sobre a memória e o tempo como pertencentes a quem nós fomos/ somos e a como podemos ser apropriados/ reconstruídos em distintas temporalidades. Nossas redes de resquícios deixados, ora por retratos, ora por textos, são engrenagens problematizadas em sua obra para compor outras tramas dialógicas as quais remontam novos enunciados, novos mosaicos nem sempre coerentes, todos eles repletos por uma união de vozes e de silêncios, escolhas e exclusões, embate com forças hegemônicas e de resistência (PORTELLI, 1997; THOMPSON, 1997; MARCON, 2003; LE GOFF, 2010).

Sua relação de construção poética a partir de imagens dispostas em um bem de consumo de circulação global, o catálogo da editora Taschen, além de nos fazer problematizar como as classes sociais se diferenciam pelo consumo e pelo propósito deste consumo (apropriações desiguais dos bens econômicos e culturais de uma localidade), evidenciam, conforme destacado pelo antropólogo Garcia Canclini (1997), os princípios de compreensão, reprodução e transformação das condições gerais e próprias de trabalho e de vida.

E, de certa forma, podemos acrescentar que ambos os projetos artísticos ganham muita significância se pensados como discursos visuais feitos dentro de um determinado contexto e para este determinado contexto. Ainda que passíveis de serem deslocados para outros locais de apresentação (exposições em outras cidades, galerias, museus), suas dimensões denotativas iluminam contornos vivos e inter-relacionados de um grupo com relações específicas. Com repertórios declaradamente polifônicos em suas tessituras, suas concretizações conjugam práticas visuais, significados e valores sentidos ativamente, em uma espécie de estrutura de sentimento vivenciada por atores de um campo com jogos de linguagens e conflitos internos (ver WILLIAMS, 1973).

Estas estruturas de sentimentos, as quais envolvem, além dos valores e significados vividos e sentidos ativamente, relações existentes entre estes significados e as crenças de acento variável – e, aqui, inclui-se “a dimensão privada até interações mais matizadas existentes entre as crenças selecionadas e interpretadas e as experiências efetuadas e justificadas” (WILLIAMS, 1973: 155) –, possuem elementos característicos e especificamente afetivos da consciência e das relações. Não se trata, portanto, de uma noção de sentimento contra pensamento, mas de

pensamento tal como é sentido e de sentimento tal como é pensado.

Seja pelo caso de *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano*, de Orlando Martínez Vesga, ou de *Acumulación Luminosa*, de Luis Eduardo Mondragón, lidamos com um terreno produtivo, pois, para além de sua superfície discursiva, os conteúdos simbólicos, aqui revelados, podem, conforme declarado por Williams (1973), evidenciar formas e convenções dinâmicas; antecipações de novas estruturas de sentimentos localizadas. Ligadas a uma estrutura de percepção pensada em termos de positivities (uma e outra), as obras e seus discursos, aqui em questão, revelam estruturas estruturadas estruturantes, ou seja, organismos vivos capazes de se retroalimentarem e de se autogerirem para novos contextos e enunciados igualmente dinâmicos, inter-relacionados e conflituosos (LACLAU & MOUFFE, 2004; HALL, 2010).



Percepções do Outro pela Diferença

O terceiro projeto artístico para esta análise, o vídeo *Ymá Nhandehetama* (Figura 03), foi desenvolvido pelo paraense Armando Queiroz, contou com o relato/performance de Almires Martins, e foi apresentado na exposição *Amazônia Ciclos de Modernidade*, no Centro Cultural Banco do Brasil/ RJ, em 2012, sob curadoria de Paulo Herkenhoff; e na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, sob curadoria de Charles Esche, Pablo Lafuente, Galit Eilat, Oren Sagiv, Nuria Enguita Mayo, Benjamin Seroussi e Luiza Proença.



Figura 03. Frame do vídeo *Ymá Nhandehetama*, de Armando Queiroz. 8'21". Fonte: <<https://vimeo.com/117503392>>. Acesso em 12/ 06/ 2015.

Conforme evidenciado por Armando Sobral (Comunicação Pessoal), o vídeo em questão, cujo título em tupi-guarani significa “antigamente fomos muitos”, carrega uma série de eventos ocorridos para o próprio desde o ano de 2008, época da exibição da exposição na qual estava envolvido da Semana dos Povos Indígenas na, hoje extinta Fundação Curro Velho, em Belém, Estado do Pará. Nesta ocasião, conheceu Almiros Martins Machado, indígena da etnia Guarani (seu povo sofre diretamente com os assentamentos que os expulsam da área do Mato Grosso) e estudante de doutorado em Antropologia na Universidade Federal do Pará. O vídeo *Ymá Nhandehetama*, gravado em 2009, eclodiu, portanto, na esteira das aproximações entre artista e indígena, quando ambos, por compartilhar sentimentos comuns, decidiram construir/ performatizar um relato-denúncia em face aos desejos insidiosos dos agronegócios, das políticas arbitrárias de assentamento em terras indígenas, da simulação de direitos não efetivados na prática pelo poder jurídico brasileiro.

Pela transcrição da fala de Almiros Martins do vídeo, estas nuances do relato ficam ainda mais claras:

Nós sempre fomos invisíveis. O povo indígena, os povos indígenas, eles sempre foram invisíveis... pro mundo. Aquele ser humano que passa fome, passa sede, que é massacrado, que é perseguido, morto lá na floresta, nas estradas, nas aldeias... esse não existe. Pro mundo aqui fora, existe aquele indígena exótico, o que usa cocar, colar, que dança, que canta, coisa pra turista ver. Mas aquele outro que tá lá na aldeia, esse sofre de uma doença que é a doença de ser invisível, de desaparecer. Ele quase não é visto, tanto pro mundo do direito, principalmente pro mundo do direito. Como ser humano, ele desaparece, ele se afoga nesse mar de burocracia, no mar de teorias da academia. Ele é afogado no meio das palavras. Quando a academia, os estudiosos entendem mais de indígena, de índio que o próprio índio, ele é invisibilizado pela própria academia. Ele perde a voz, ele perde o foco, ele perde a imagem, ele some, ele desaparece. Ele volta novamente quando, quando tem o conflito, quando a mídia procura a notícia pra vender jornal, mostra o índio morto, o índio bêbado, o índio preguiçoso, como se vê em todos os livros, o índio que quer muita terra, o índio que tem muita terra. Esse aparece. E aquele índio como ser humano, aquele que tem direitos, esse desaparece. Sempre desapareceu. Ele vai sumindo aos poucos. Dizem que nós vivemos a era do direito, que o Brasil é um Estado democrático de direito. Mas se o indígena, os povos indígenas que vivem no Brasil, o mesmo Brasil que dizem que é um Estado democrático de direito, pro indígena esse Brasil não existe. Ele ainda é como ser humano, ele é invisível pra esse mundo. Esse direito não existe. A nossa história sempre foi escrita com muito sofrimento, com



muita dor, com muito sangue, no passado e no presente. Mesmo que seja sangue inocente. A história tem escrito as suas linhas em vermelho. O sangue vermelho, o sangue indígena, assim como foi de outros também, como foi do negro. Mas no nosso caso, ainda se mata muito índio nas aldeias que existem por aí nas florestas. E esse, ele não existe. Não existe pro mundo, não existe pro direito, não existe pras pessoas. É um índio invisível. Ele é como um grito no silêncio da noite. Ninguém sabe da onde veio, o que foi que aconteceu, e ninguém sabe onde encontrar (Almires Martins, *Ymá Nhandehetama*).

O desejo dos dois propositores, ligados por uma estrutura de percepção pensada em termos de negatividades e de diferenças (uma é o que não é a outra) (LACLAU & MOUFFE, 2004), esboçou um lado crítico sobre as perversões do capitalismo predatista e entrópico, de maneira a colocar em suspenso, inclusive, nossas tentativas de “entender”/ recriar a cultura do outro (ver também FABIAN, 1990; CLIFFORD, 1998; FABIAN, 2006; SPIVAK, 2012). Esse outro, com suas práticas e cosmologias localizadas, “visibilizado”, muitas vezes, somente por samaritanismos autopromocionais de sujeitos e de agrupamentos (ou por diversos outros interesses velados), ao ser relocado para o contexto das mencionadas exposições – e aqui devemos pensar nos efeitos de um determinado contexto de feitura da obra, em vários aspectos completamente distintos do de sua recepção –, problematizou sua presença pela ausência (HALL, 2010); estabeleceu um contato, mediante o vídeo, com indivíduos alheios a sua realidade, com a potência de deslocar a experiência destes receptores para o âmbito da transformação política (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998; GÓMEZ-PEÑA, 2005).

É válido destacar que esta proposição crítica, em uma bienal com o poder de alcance e de difusão como a de São Paulo, tratou de refletir, pelo menos para esta análise, como agentes e grupos de agentes se definem por suas posições relativas no espaço e são produtos de uma dupla estruturação social: uma objetiva, pois “as propriedades relacionadas com os agentes ou as instituições não se oferecem à percepção de maneira independente, senão em combinações de grande probabilidade desigual” (BOURDIEU, 1990: 287); e outra subjetiva, pois “os esquemas de percepção e de apreciação suscetíveis de funcionar em um momento dado são produtos de lutas simbólicas anteriores e expressam, de maneira mais ou menos transformada, o estado das relações de forças simbólicas” (BOURDIEU, 1990: 288).

Garcia Canclini (1997) destaca que elementos componentes do âmbito cultural contribuem para compreender, reproduzir ou transformar o sistema social. No caso da proposição de Queiroz e Martins, seus esquemas de percepção, pensamento e ação se inserem em uma tentativa de criar eco para novas situações,

estruturas estruturadas, predispostas a funcionar como estruturas estruturantes. Imersos em uma visível inscrição da dupla estética-política na arte – ainda mais por sabermos que toda arte possui um papel na constituição ou manutenção de uma dada ordem simbólica ou mesmo um papel de desafiar esta mesma ordem simbólica (MOUFFE, 2007: 04) –, os dois sujeitos são, desse modo, articuladores para tornar visível o consenso dominante e sua conseqüente tendência a obscurecer ou obliterar a voz de muitos por uma hegemonia existente de não acordo com uma civilização da diversidade, uma ética da frugalidade e uma cultura de baixa entropia (LEFF, 2003; MOUFFE, 2007; LEFF, 2013).

Considerações Finais

O presente artigo tratou de delinear uma interpretação de dois projetos artísticos realizados na cidade de Popayán, Colômbia, de Orlando Martínez Vesga e Luis Eduardo Mondragón, em perspectiva conceitual com um projeto de Armando Queiroz, concebido na cidade de Belém, Pará, e apresentado em um circuito expositivo de grande circulação.

Cada um, à sua maneira, pode ser lido em como as diferenças podem ser pensadas em termos de positivities (um e outro) e em termos de negatividade (um que não é o outro), conforme delineado por Laclau & Mouffe (2004). Todavia, para além dessas impressões de largada para esta leitura, os três projetos são densos e polifônicos discursos a pensar as diversas nuances constituintes de um mundo formado por distintas teias de estruturas de sentimentos, conflitos, alianças, além de serem veículos estéticos para discursos politizados com apreensões estruturais e políticas sobre questões de percepção (RAMÍREZ, 2004; LUCERO, 2011).

Os projetos artísticos aqui analisados bem podem ser apreendidos como um sistema de signos os quais possuem uma estrutura específica de relações sociais, pois, conforme anunciado por Williams (1973), apresentam: um contexto interno, no qual os signos dependem e são formados de relações; um contexto externo, pois este sistema está formado pelas instituições e agentes que o ativa; e uma predisposição integral, uma vez que um sistema de signos, adequadamente compreendido, é tanto uma tecnologia cultural específica, quanto uma forma específica de consciência prática.

É nesse sentido que as operações dialógicas dos artistas, ao passo que se impregnam de “dados concretos da expressão social” (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997: 118), são mostras claras de conflitos e de negociações em que se mesclam posicionamentos valorativos e ideológicos, não havendo mais clareza quanto à barreira que separa uns dos outros. Sob essas considerações, podemos pontuar que “[...] a atividade mental do nós [o nós formado pelo contato com os artistas em

diálogo com suas obras] permite diferentes graus e diferentes tipos de modelagem ideológica” (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997: 115), de maneira que há, na formulação estética, na “ideologia do cotidiano” (BAKHTIN & VOLOSHINOV, 1997: 118), conforme detectado em *Composición con 16 figuras en un interior y un Escenario con Paisaje Caucano*; em *Acumulación Luminosa*; e em *Ymá Nhandehetama* um eterno fluxo de mensagens, as quais estão disponíveis para que outros sujeitos transformem/ ativem suas experiências artísticas em potenciais tiros conceituais de mudanças tanto em termos psicológicos, quanto empíricos.

A luta ideológica, campo este de convite à reflexão e negociação elaborado pelas obras, conforme delineado por Hall (2010: 217), “consiste em tentar algum novo conjunto de significados para um termo ou categoria existente, de maneira a desarticulá-lo de seu lugar em uma estrutura significante”. Este contínuo processo de estabelecer novos limites para as fronteiras de um estar-junto localizado, ainda que sedimentado, muitas vezes, em um ideal de uma civilização da equidade e da diversidade, permanece a visibilizar sujeitos e direitos soterrados por um modelo econômico e social não mais baseado na coletividade, porém em interesses individuais, alienados e alienantes.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M.; VOLOSHINOV, V. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BOURDIEU, P. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- CLIFFORD, J. Sobre a Autoridade Etnográfica. In: GONÇALVES, J. R. S. (org.). *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, pp. 17-62.
- FABIAN, J. Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing. *Critical Inquiry*, v. 16 (4), 1990, pp. 753-772.
- _____. The other Revisited. *Anthropological Theory*, v. 6 (2), 2006, pp. 139-152.
- FARACO, C. *Linguagem e Diálogo: As Ideias Linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.
- FLETCHER, J.; ALBÁN, A. Interpretações Visuais nos Territórios da Ecologia Política: Aproximações e Distanciamentos entre a Amazônia Oriental e a Ocidental. *Cadernos de Campo* (USP), n. 24, 2015, pp. 71-89.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Ideología, Cultura y Poder*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.
- GEERTZ, C. The Wet and the Dry: Traditional Irrigation in Bali and Moroco. In: DOVE, M.; CARPENTER, C. (Org.). *Environmental Anthropology. A Historical Reader*. Malden-Oxford: Blackwell publishing, 2008a. p. 190 - 201.
- GEERTZ, C. A Arte Como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2008b.
- _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, G. En Defesa del Arte del Performance. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, Porto Alegre, 2005, pp. 199-226.
- GRUZINSKI, S. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HALL, S. Significación, Representación, Ideología: Alhusser y los Debates Postestructuralistas. In: HALL, S. *Sin Garantías: Trayectorias y Problemáticas en Estudios Culturales*. Popayán; Lima; Quito: Envió Editores; IEP – Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, pp. 193-220.

KELLNER, D. *A Cultura da Mídia: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. The Ethnographic Burlesque. *The Drama Review: A Journal of Performance Studies*, v. 02, n. 42, 1998, pp. 175-180.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. Más allá de la Positividad de lo Social: Antagonismo y Hegemonía. In: LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemonía y Estrategia Socialista. Radicalización de la Democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 129-189.

LAGROU, E. M. Antropologia e Arte: Uma Relação de Amor e Ódio. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, p. 93 - 113, 2003.

LEFF, E. La Ecología Política em América Latina: un Campo en Construcción. *Sociedade e Estado*, 18 (01), 2003, pp. 17-40.

_____. Ecologia Política: uma Perspectiva Latino Americana. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, v. 17, 2013, pp. 11-20.

LE GOFF, J. Memória. In: LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2010, pp. 419-476.

LUCERO, M. E. Decoloniality in Latin American Art. *Southern Perspectives*, 2011. Disponível em < <http://www.southernperspectives.net/tag/modernism>>. Acesso em 09/04/ 2016.

LYOTARD, J. F. *A Condição Pós-Moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARCON, T. *Memória, História e Cultura*. Chapecó: Argos, 2003.

MIGNOLO, W. *Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Desobediência Epistémica. Retórica de La Modernidad, Lógica de La Colonialidad y Gramática de La Descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MOUFFE, C. Art Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research*, v. 1, n. 02, 2007, pp. 01-05.

NUNES, B. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2010.

PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMIREZ, M. C. 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, pp. 425-439.

SARLO, B. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Vídeo-Cultura na Argentina*. São Paulo: Editora UFRJ, 2000.

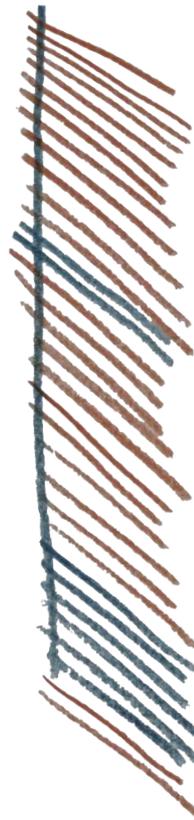
SOBRAL, A. Ato/ Atividade e Evento. In: BRAIT, B (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

SPIVAK, G. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2012.

PORTELLI, A. Tentando Aprender um Pouquinho: Algumas Reflexões sobre Ética na História Oral. *Projeto História 15*, São Paulo, n. 15, 1997, pp. 13-33.

THOMPSON, A. Reconstituo a Memória: Questões sobre a Relação entre a História Oral e as Memórias. *Projeto História 15*, São Paulo, n. 15, 1997, pp. 51-71.

WILLIAMS, R. Teoría cultural. In: WILLIAMS, R. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1973, pp. 93-164.



Recebido para publicação em 09 de maio de 2016

Aprovado para publicação em 22 de julho de 2016