

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

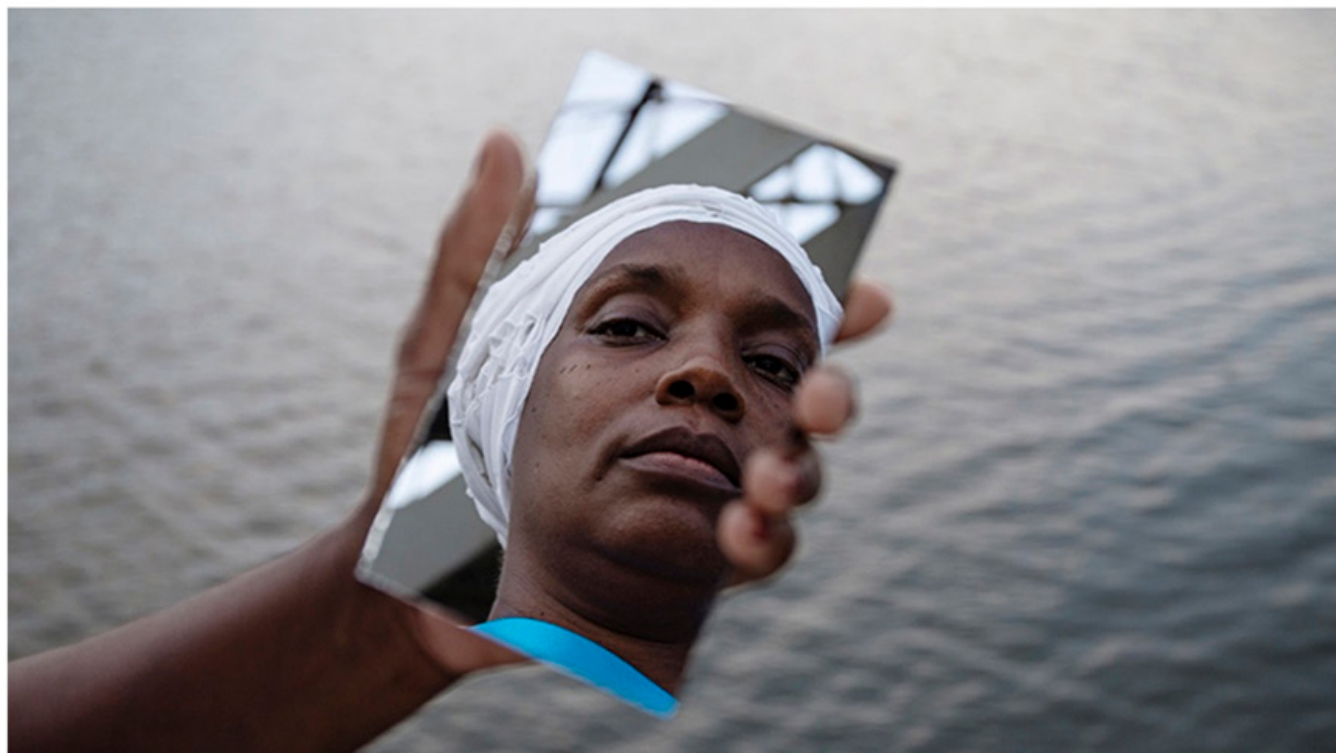


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

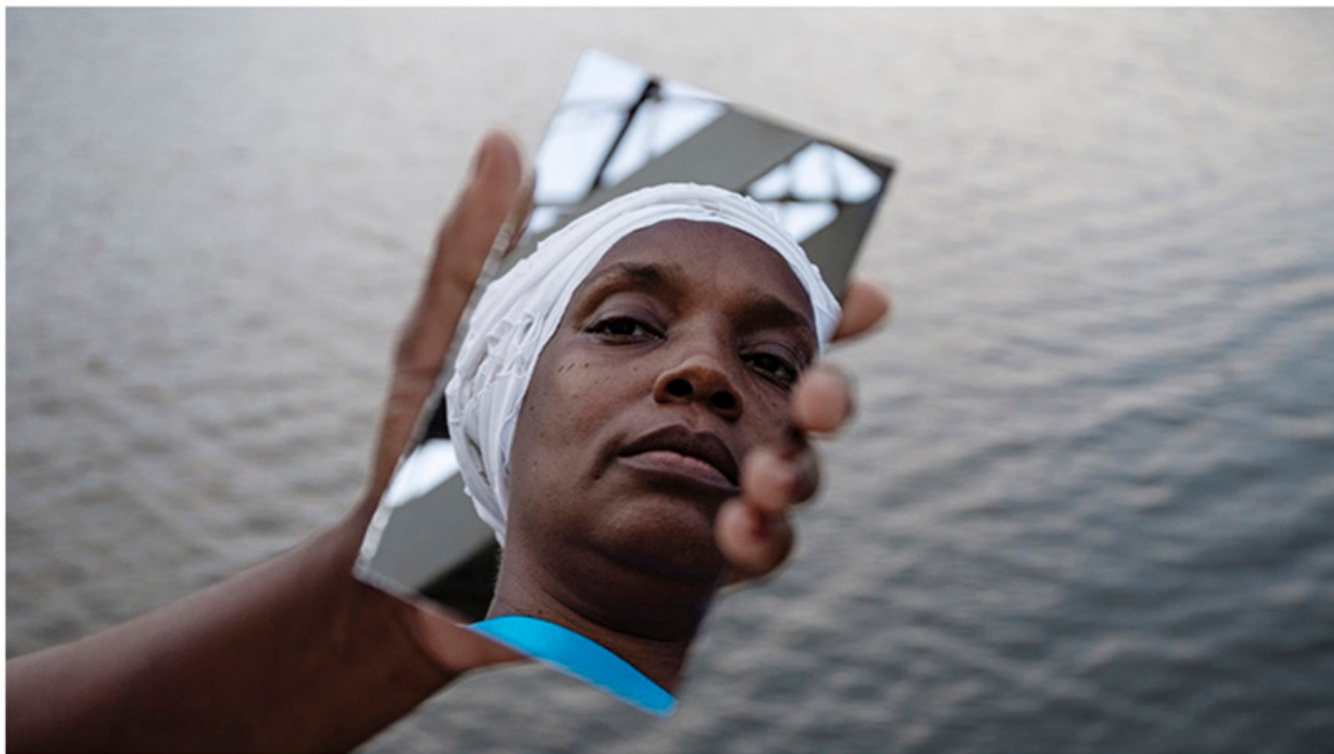


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

# A floresta contra os intrusos impertinentes: arte, imagem e Amazônia

Gil Vieira Costa, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará /  
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2893-7343>  
gilvieiracosta@unifesspa.edu.br

## Resumo

Este trabalho investiga imagens da Amazônia nas artes visuais, durante a década de 1970 no Brasil. Analisa-se obras que mencionam explicitamente a região, apresentando uma perspectiva crítica sobre os projetos de integração econômica da Amazônia – que nos anos 1970 culminou em polêmicas ambientalistas de alcance mundial. Busca-se vincular o surgimento dessas obras, de defesa da Amazônia, a uma conjuntura histórica específica e complexa, em que as preocupações ecológicas se voltam para o papel da Amazônia nas dinâmicas climáticas globais. Não obstante, ainda que todos estes trabalhos artísticos partilhem de uma postura política e ideológica de defesa da Amazônia, há um caráter ambíguo subjacente ao modo como muitos deles se referem à Amazônia, permutando com imagens conservadoras sobre a região, presentes nos discursos hegemônicos.

**Palavras-chave:** Amazônia. Artes visuais. Imagem. Discurso. Ideologia.

## Abstract

This work investigates images of Amazonia in the visual arts during the 1970s in Brazil. Works that explicitly mention the region are analyzed, presenting a critical perspective on the economic integration projects in Amazonia – which in the 1970s culminated in worldwide environmentalist polemics. The aim is to link the emergence of these works, of Amazonia's defense, to a specific and complex historical context, in which ecological concerns turn to the role of Amazonia in global climate dynamics. However, even though all these artistic works share a political and ideological stance in defense of Amazonia, there is an ambiguous character underlying the way in which many of them refer to Amazonia, commuting with conservative images about the region, present in hegemonic discourses.

**Keywords:** Amazonia. Visual arts. Image. Discourse. Ideology.

## 1. Considerações iniciais

A Amazônia, mais do que um espaço natural, é um tópico discursivo, inventado pelos enunciados de conquistadores militares, líderes religiosos, cartógrafos, naturalistas e viajantes europeus, na colonização, bem como pelos enunciados governamentais, científicos e midiáticos produzidos no próprio Estado brasileiro (GONDIM, 2019; MENDES, 2006). As imagens visuais sempre tiveram um papel importante na tarefa de imaginar e reimaginar a Amazônia, informadas por matizes ideológicos diversos (VIEIRA COSTA, 2021). São um campo de estudos prolífico para analisarmos como os grupos sociais visualizam esse território.

A arte especializada tem servido para a construção de uma memória coletiva sobre a preservação e destruição da Amazônia. Aqui, quero analisar sobretudo obras de arte produzidas na década de 1970, em várias cidades brasileiras, que mencionam explicitamente a região, apresentando uma perspectiva crítica sobre os projetos para sua integração econômica. As representações contidas nessas obras podem ser conectadas com imagens da Amazônia que circulavam não apenas naquela década, mas desde décadas ou séculos anteriores, em discursos e culturas visuais diversas – como as ideias de “paraíso perdido” e “inferno verde”, por exemplo.

Minha opção pelos anos 1970 não é gratuita. Nessa década a arte experimentou um engajamento social e político intenso. Também nesse período a Amazônia foi focalizada por dois processos sociais distintos, até mesmo opostos. O primeiro é a política desenvolvimentista empreendida pelos governos militares brasileiros a partir de 1964, que aprofundou a ideia de integração econômica da Amazônia, imaginada como um vazio demográfico – a “terra sem homens para homens sem terra” – capaz de potencializar a economia do país. O segundo processo é a internacionalização do movimento ambientalista e ecológico, que passou a criticar a exploração destrutiva do meio ambiente pelo capitalismo desenvolvimentista.

A “defesa” da Amazônia foi, já nos anos 1970, uma das principais bandeiras do ambientalismo transnacional. Com a implementação de políticas de incentivo fiscal e financeiro para atrair investidores nacionais e internacionais, sobretudo com a criação da SUDAM em 1966, o governo brasileiro passou a conceder latifúndios a grandes empresas estrangeiras. A automobilística Volkswagen começou a atuar com agronegócio no sudeste do Pará, sob as bençãos da ditadura, que estimulava publicamente o desmatamento em seus anúncios. Mas, de 1974 a 1976, a montadora alemã se tornou protagonista de um escândalo nacional e internacional, após incêndio de grandes proporções ser detectado por satélites na sua Fazenda do Vale Cristalino, despertando a movimentação de cientistas ao redor do mundo, noticiado na imprensa

como o maior incêndio do planeta (ACKER, 2014). Somaram-se ao fato as denúncias de trabalho escravo na fazenda.

O incêndio promovido pela Volkswagen é um caso exemplar, mas não isolado, que nos ajuda a compreender as diversas forças sociais que, nos anos 1970, disputaram as maneiras de imaginar a Amazônia e a sua função – brasileira ou planetária. Nesse contexto dos primeiros anos daquela década, com a propaganda governamental positivando a “conquista” e “ocupação” da Amazônia por meio da transformação da floresta em pasto, começam a surgir obras no campo da arte especializada que assumiam um viés crítico. Como na célebre frase de Euclides da Cunha, essas obras mostram o ser humano quase como um “intruso impertinente” para a Amazônia (CUNHA, 1909, p. 4).

## 2. Obras

Vejamos uma pequena lista de trabalhos, realizados entre 1973 e 1981, que apresentam imagens críticas sobre a ocupação da Amazônia. O pernambucano Paulo Bruscky realizou a gravura *Amazonas* em 1973, em série de mesmo nome. Não se dispõe de muitas informações sobre a série, mas uma das gravuras que a compõe foi incluída em projeto recente (BASE7, 2008). Nessa obra, a ideia de ocupação e integração da região amazônica é percebida e metaforizada de maneira crítica, por meio da sola de um coturno militar. A “conquista” da Amazônia pelos militares evoca a corrida espacial da Guerra Fria e a pegada dos astronautas estadunidenses na Lua. A marca deixada pelo coturno evoca um tipo de projeto governamental de teor imperialista, invadindo e anexando novos territórios.

O mato-grossense Clóvis Irigaray começou a produzir em 1974 um conjunto de obras de estética realista, em torno da questão indígena. Se a arte acadêmica do século 19 elaborou o que ficou conhecido como indianismo romântico, que estagnava a representação do indígena no passado, poderíamos dizer que Irigaray formulou um indianismo utópico, reimaginando o presente e perspectivas de futuro. Na obra *Amazônia Legal*, de 1975 (FIGUEIREDO, 1990, p. 28), representa um indígena tradicional ensinando ou debatendo com um conjunto de homens de terno, em uma típica sala de reuniões. O trabalho aponta para um Brasil utópico em que o Estado se adequa aos indígenas e ao seu pensamento, que disputam as representações jurídicas, políticas e governamentais da região.

O amazonense Roberto Evangelista foi um dos primeiros artistas a tratar da Amazônia a partir de formas de arte menos tradicionais, recorrendo à arte conceitual, à instalação artística e à videoarte. Sua instalação *Mater Dolorosa: in memoriam I*, de 1976, apresentada na Mostra Comemorativa dos 10 Anos da Zona Franca de Manaus,

consistia em um cubo acrílico incolor, com cerca de um metro em cada uma de suas dimensões, contendo carvão vegetal preto, repousado sobre um pequeno monte de areia branca, como uma cova improvisada (ARAÚJO; GOMES; PINTO, 2017, p. 15-24). A obra contrastava, sobretudo, com os objetos industriais presentes na mesma mostra, e trazia um tom de denúncia ambientalista.

Também em 1976, o artista colombiano Jonier Marin realizou a mostra *Amazônia Report*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (MARIN, 1976) – talvez a primeira individual de arte especializada a tratar do tema desde um ponto de vista crítico. Jonier Marin percorreu a Amazônia brasileira, por rios e estradas, e realizou pesquisa bibliográfica em acervos franceses, que serviram de base para as propostas apresentadas. A exposição *Amazonia Report* trouxe não apenas a instalação *Hylea*, mas um amplo conjunto de obras em diversas práticas e linguagens, em uma proposta conceitual e estética de compreensão e defesa da Amazônia. Foi remontada em Bogotá em 2016, quarenta anos após sua montagem original em São Paulo.

Em 1978, Claudia Andujar e George Love lançaram o fotolivro *Amazônia*, a partir das diversas viagens à Amazônia feitas naquela década por ambos, seja como fotojornalistas a trabalho, seja por interesses pessoais. O livro trabalha com sutileza o tema da defesa da floresta e dos povos indígenas, em especial os ianomami.

O polonês Frans Krajcberg fez várias viagens à Amazônia a partir da segunda metade da década de 1970, desenvolvendo uma arte militante em defesa da floresta. Em 1978 publicou, também, o Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral (em conjunto com o crítico francês Pierre Restany e o artista Sepp Baenderek). Krajcberg recorreu aos troncos calcinados de árvores como matéria para muitas de suas obras, propondo uma certa poética das ruínas, dos fantasmas que recusam a morte e retornam para testemunhar a destruição.

O paraense José de Moraes Rego no final dos anos 1970 se dedicou a temas de sua atualidade, criticando a integração econômica e cultural da região, conferindo representação visual às suas consequências sociais. Rego trabalhou com uma pintura de feição naif, em diálogo com a pintura popular de Belém. São temas de seus trabalhos, por exemplo: a exploração econômica da indústria do palmito na Amazônia, o extermínio indígena empreendido pelos governos militares nos anos 1970, e a violência como resposta anticolonial, longe do mito da mistura cordial de raças. Essa produção culmina em sua terceira exposição individual, chamada *O belo e o macabro*, realizada em 1979 em Belém (REGO, 1986).

Desde o final dos anos 1960 o mato-grossense Humberto Espíndola desenvolveu seu trabalho a partir da temática da pecuária, nas séries chamadas de *Bovinocultura*,



que refletem sobre a “marcha para o Oeste” no Brasil, e que incluem a pintura *Devastação da Amazônia*, de 1980, hoje no acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, em Cuiabá. Nessa obra, as queixadas do gado se tornam uma espécie de roçadeira, que ecoa ainda a suástica nazista, e que avança sobre o verde da floresta amazônica, desertificando a região.

O mineiro Clécio Penedo, radicado no Rio de Janeiro, explorou o indianismo de maneira crítica e satírica (COUTO; SILVA, 2001), em séries como *És Tupi do Brasil* (1979-1980), *Jary* (1981) e outras obras da época. Por diversas vezes, o artista trabalhou com a ideia de Amazônia em suas obras, desde esse indianismo crítico.

Poderíamos acrescentar, ainda, diversos outros artistas e obras que se aproximam das questões aqui discutidas, na década de 1970. Opto, entretanto, por evitar trabalhos que não se debruçaram explicitamente sobre a categoria Amazônia. O exemplo mais importante talvez seja Cildo Meirelles, com *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), *Zero Cruzeiro* (1974-1978) e *Sal sem carne* (1975), obras que tratam da questão indígena na Amazônia de maneira crítica e pungente, mas que não necessariamente recorrem à ideia de Amazônia como elemento constitutivo.

### 3. Análises

Finalizado esse breve percurso sobre a arte da década de 1970 que trabalhou com a ideia de destruição e defesa da Amazônia, que conclusões podemos esboçar? Primeiro, ratificar a importância da cultura visual nas sociedades contemporâneas, como reflexo dos imaginários e ideologias existentes e, ao mesmo tempo, como espaço de produção de novas imagens e ideias. No que diz respeito à Amazônia, houve e há uma disputa em torno dos seus significados e usos sociais. É certo que a imagem possui um papel importante como um dos campos dessa disputa, contribuindo para consolidar imaginários coletivos.

Os projetos implementados pelo Estado brasileiro para a Amazônia foram apoiados e estimulados, ou criticados e combatidos, por meio da cultura visual, incluindo aí a arte especializada. O surgimento de obras de arte em “defesa” da Amazônia está vinculado, portanto, a uma conjuntura histórica específica e complexa, em que as preocupações ecológicas se voltam para o papel da Amazônia nas dinâmicas climáticas globais, em desacordo com as políticas governamentais de modernização e industrialização.

Em segundo lugar, podemos afirmar que, a despeito do conteúdo ideológico manifesto, de “defesa da Amazônia”, partilhado por todas essas obras, há um caráter ambíguo em muitas delas, subjacente ao modo como se referem à Amazônia,

permutando com imagens conservadoras, formuladas sobre essa região há décadas ou séculos. Este caráter ambíguo e singular demanda o aprofundamento das análises lançadas a estes trabalhos.

Aqui, vale lembrar que a Amazônia não é de modo algum somente um dado natural e concreto do nosso mundo, mas sobretudo uma operação discursiva, com suas implicações geopolíticas, econômicas e culturais. Houve e há a invenção da Amazônia, como acusa o título de um livro de Armando Dias Mendes já em 1974 (MENDES, 2006), entre outros autores. Os esquemas interpretativos predominantes na interpretação da Amazônia foram sintetizados como “biologismos, geografismos e dualismos” (ALMEIDA, 2008). Não é possível, aqui, aprofundar a compreensão desses conceitos, mas eles tratam, grosso modo, do apagamento dos sujeitos humanos na região sob o peso de uma natureza hiperbólica. Ideias de Amazônia como paraíso perdido à margem da história, habitada por povos em estado primitivo, ou ainda inferno verde contra intrusos impertinentes, surgem na produção literária e plasmam imagens que atravessam décadas.

Chama atenção o fato de que boa parte da produção artística comentada acima tenha se aproximado de imagens próprias desses esquemas interpretativos. A defesa da Amazônia brasileira acaba por ser promovida recorrendo às imagens próprias do pensamento que se desejava combater. É curioso como em muitas dessas obras, críticas ao projeto desenvolvimentista governamental, a Amazônia é mostrada como uma grande área verde homogênea, ecoando a ideia de se tratar de uma floresta densa virgem e despovoada, planície ou hileia.

Veja-se as similaridades formais entre *Devastação da Amazônia* (Figura 1), de Humberto Espíndola, e o selo comemorativo da Transamazônica (Figura 2) – rodovia que simbolizou um dos principais projetos dos governos militares para a região. É a produção cartográfica colonial que formula as primeiras invenções visuais da região, interessada sobretudo no então Rio das Amazonas. Com a delimitação da chamada Amazônia Legal pelo Estado brasileiro, nos anos 1950, há uma atualização dessa invenção cartográfica. Os selos comemorativos dos projetos militares de integração e ocupação da Amazônia, nos anos 1970, são exemplos interessantes, que materializam imagens intergeracionais de uma Amazônia homogênea e intocada, recorrendo à perspectiva cartográfica.



**Figura 1.**

Humberto Espíndola, *Devastação da Amazônia*, 1980.

Óleo sobre tela, 130 cm x 170 cm.

Acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT.

Fonte: Site <https://culturaufmt.wordpress.com/>

Crédito da imagem: Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT.



**Figura 2.**

Waldemiro Puntar, *Transamazônica*, 1971.

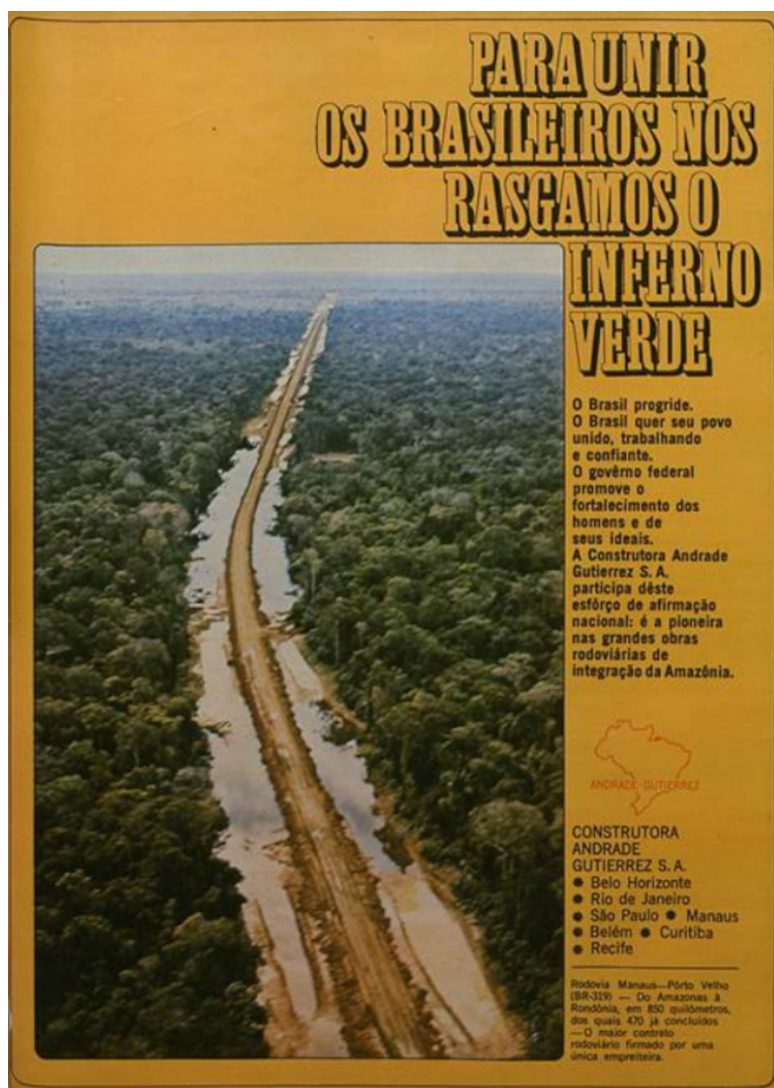
Detalhe de conjunto de selos postais.

Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos.

Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Crédito da imagem: fotografia do pesquisador.

Outra similaridade imagética imprevista pode ser analisada a partir de uma propaganda de abertura de estrada (Figura 3). Rasgar a floresta passa a ser uma imagem de progresso no desenvolvimentismo dos anos setenta, com a abertura de estradas em detrimento da navegação fluvial e das ferrovias, e a ocupação de terras dirigida por órgãos como SUDAM e INCRA. No discurso oficial, a derrubada da floresta densa seria uma maneira de vencer o isolamento e racionalizar a integração da Amazônia. A ideia aparece de maneira crítica em um dos trabalhos de Jonier Marin (Figura 4). Trazendo à tona o recalcado, Marin explicita que a propaganda da abertura de estradas oculta a violência contra povos que já habitam a floresta. Por outro lado, sua colagem não deixa de manejar, mais uma vez, as imagens conservadoras sobre a região como inferno verde, floresta densa hiperbólica e homogênea. A colagem de Jonier Marin traz, ainda, alguma ambiguidade no manejo da imagem dos indígenas. Até que ponto a crítica de Marin ao desenvolvimentismo governamental não reforça a imagem de biologização das populações indígenas na Amazônia, como se fossem resultado determinista das condições naturais, tornadas quase elemento natural dessa floresta?



**Figura 3.**

Anúncio da Construtora Andrade Gutierrez S. A., 1970.

Técnica, Dimensões.

*Revista Manchete*, edição especial *Brasil 70*, Rio de Janeiro: Bloch, outubro de 1970.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Fonte: Site <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

Crédito da imagem: Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional



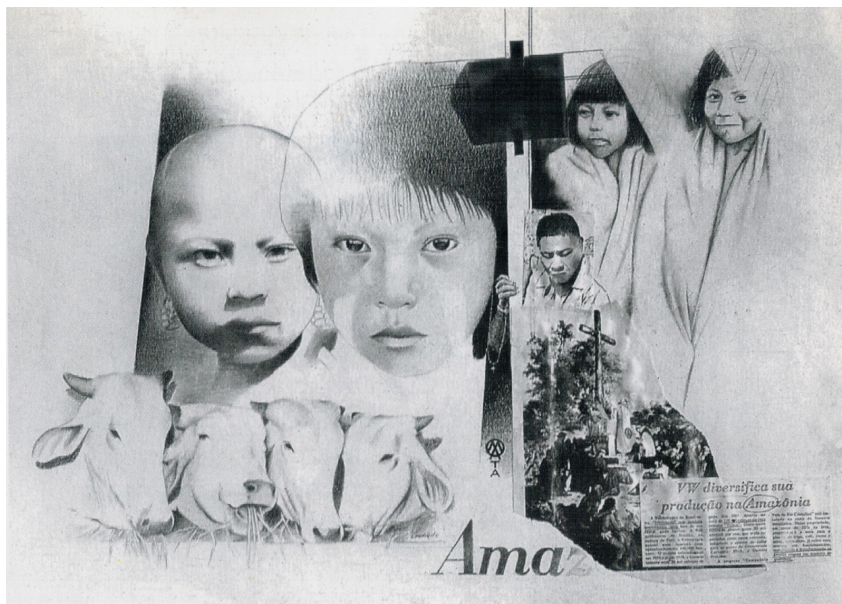
**Figura 4.**

Jonier Marin, Sem título (Amazonia Report), 1976.  
Colagem, 30 cm x 20 cm. Acervo.

Fonte: Site <http://arteflora.org/exposicoes/amazonia-report-jonier-marin/>  
Crédito da imagem.

Por outro lado, se há imagens conservadoras persistindo de maneira pouco consciente nas obras de arte críticas à “destruição” da Amazônia, também há a evidente formulação de novas imagens em algumas dessas obras. Na mesma exposição *Amazonia Report*, de Marin, vários trabalhos podem ser encarados como inovações críticas na construção de imagens da Amazônia. Em *Sublinhados*, por exemplo, Marin compila excertos vindos de diversas fontes, em um trabalho que pode ser entendido como apropriação e pós-produção, tornando explícitas as narrativas e estruturas discursivas que pesavam sobre a região e sobre suas populações indígenas.

Outro exemplo pode ser observado em obras de Clécio Penedo, como *Ama* (Figura 5), de 1980. Esse trabalho condensa uma série de signos da Amazônia, não apenas seus símbolos mais evidentes, como as populações nativas, mas também índices da problemática social na região, como a expansão do latifúndio agropecuarista, aludido por meio do incêndio da Volkswagen. Quando observamos as peças publicitárias da Volkswagen sobre sua produção na Amazônia (Figura 6), de momentos anteriores ao escândalo ambiental de 1974, fica evidente que Penedo está promovendo diálogos críticos com essas imagens, e reinventando a Amazônia por meio da interceptação e desconstrução do discurso oficial.



**Figura 5.**

Clécio Penedo, *Ama*, 1980.

Desenho e colagem sobre papel, 50 cm x 70 cm.

Acervo.

Fonte: André Luiz Faria Couto; Luiza Helena Oliveira da Silva (2001, p. 51).

Crédito da imagem.



**Figura 6.**

Anúncio da Volkswagen e da SUDAM, 1971.

Técnica, Dimensões.

Revista *Manchete*, n. 992, Rio de Janeiro: Bloch, 24 de abril de 1971.

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Fonte: Site <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

Crédito da imagem: Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

Na obra supracitada, Clécio Penedo ainda articulou elementos da religiosidade cristã e da arte brasileira, como um detalhe da pintura *Primeira Missa no Brasil* (1860, de Victor Meirelles) e o título *Ama*, a partir de fragmento da palavra Amazônia, transformada em imperativo cristão. A Amazônia é mais uma vez representada a partir de seus povos indígenas. Porém, não temos aqui o indígena genérico e a-histórico recorrente, e sim indivíduos concretos (diferindo em gênero, faixa etária, rosto e vestimenta) colocados em uma situação de conflito. A Amazônia de Penedo é um lugar de confronto entre projetos distintos de mundo, de formas de viver e de uso dos recursos. É uma imagem menos genérica e mais conectada a fatos históricos e questões sociais, dentro de uma das muitas Amazônias. Nas décadas seguintes, essa postura vai se tornar cada vez mais recorrente em obras de intenção amazônica, que passam a buscar menos a idealização genérica da região como um todo, e mais o comprometimento com questões reais de Amazônias específicas.

#### 4. Considerações finais

Essa ideia de uma Amazônia problemática, por um lado, e heterogênea, por outro, foi se consolidando nos anos seguintes. E ela foi somada, ainda, a uma outra imagem, que mostra a Amazônia não mais como uma floresta primária. Hoje já se defende a ideia de que a Amazônia não é apenas um patrimônio natural, mas também cultural: a “floresta tropical cultural úmida” seria o resultado tanto de condições naturais quanto da ação antrópica de populações locais, no decorrer de milhares de anos (MALHEIRO; PORTO-GONÇALVES; MICHELOTTI, 2021, p. 201 em diante). Os indícios passam pela distribuição geográfica de determinadas espécies (os castanhais, por exemplo), a seleção e aperfeiçoamento de outras (como a mandioca), a existência em vários locais de um solo rico manejado pelo ser humano, chamado de terra-preta-de-índio, entre outros elementos que vem sendo pesquisados em diversas áreas.

Dentro da epistemologia vigente no campo da arte especializada, que mal tem conseguido superar a lógica da arte como objeto, patrimonializar essa floresta antropogênica como um bem cultural parece um desafio impensável. Mas, caberia ao menos estudarmos como o campo da arte vem sendo um palco para a formulação, difusão e manutenção de imagens que representam a Amazônia, seu entendimento como patrimônio natural ou cultural, seus indivíduos e grupos sociais, sua preservação ou destruição. Hoje, por exemplo, o campo artístico tem dedicado interesse (tardio, diga-se de passagem) não apenas a representações sobre indígenas da Amazônia, mas também representações de autoria dos próprios indígenas na região.

O território chamado de Amazônia é palco de disputas globais em torno do seu significado e dos modos em que seus recursos naturais e populações devem ser manejados, diante dos diversos interesses econômicos que se cruzam sobre a região. Além dos projetos governamentais brasileiros, ligados ao agronegócio, à mineração, à exploração da madeira, da água e demais recursos naturais, há ainda os interesses empresariais e estatais estrangeiros pela biodiversidade genética, pela biotecnologia, pela emissão de carbono, em estratégias hoje chamadas de “colonialismo verde” (ALMEIDA, 2008, p. 71). Desde os anos 1980, portanto, os interesses do Estado brasileiro estão em conflito com os interesses do capital internacional empenhado na ideia de “sustentabilidade”.

Resta saber quais são os interesses dos próprios grupos sociais que vivem na Amazônia, desenvolvendo diferentes práticas de uso e manutenção dos recursos naturais e culturais do ecossistema, hoje cada vez mais organizados politicamente naquilo que se abrange com o termo de movimentos sociais – são castanheiros, seringueiros, quebradeiras de coco babaçu, ribeirinhos, agricultores sem-terra, indígenas, quilombolas, entre tantas outras autodesignações que compreendem povos do campo, da cidade e da floresta.

Portanto, não é simples o desafio que se coloca para a compreensão do que, geográfica e politicamente, seja a Amazônia, e tampouco é simples a tarefa de reinventá-la através das imagens. É certo que devemos superar a estrutura discursiva formulada desde o pensamento colonial europeu, depois atualizada pelo Estado brasileiro, que traduz a Amazônia em imagens hiperbólicas de paraíso perdido e inferno verde, planície homogênea, em que os fatores naturais (o ambiente e a vida entendida como natural) se sobrepõem aos sujeitos humanos, ou ainda em imagens antagônicas de natureza contra cultura, tradicional contra moderno, extrativismo contra uso racionalizado do meio. Estrutura discursiva que o antropólogo Alfredo Wagner de Almeida (2008) sintetizou nos termos biologismos, geografismos e dualismos. A arte especializada certamente recorre a essas imagens, de maneira consciente ou não. Porém, também pode recorrer a imagens que superem essa estrutura discursiva, e reinventem a Amazônia de acordo com novas perspectivas e interesses.



## Referências

- ACKER, Antoine. "O maior incêndio do planeta": como a Volkswagen e o regime militar brasileiro acidentalmente ajudaram a transformar a Amazônia em uma arena política global. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 68, p.13-33, dez. 2014. [<https://doi.org/10.1590/S0102-01882014000200002>].
- ALMEIDA, Alfredo Wagner de. *Antropologia dos arquivos da Amazônia*. Rio de Janeiro: Casa 8 / Fundação Universidade do Amazonas, 2008.
- ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas (orgs.). *Ritos*: Roberto Evangelista. Manaus: EDUA, 2017.
- BASE7 (org.). *Arte pela Amazônia: arte e atitude*. São Paulo: Base7, 2008. Catálogo de exposição.
- COUTO, André Luiz Faria; SILVA, Luiza Helena Oliveira da. *És tupi do Brasil: a presença do índio na obra de Clécio Penedo*. Barra Mansa: C. Penedo, 2001.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. Porto: Livraria Chardron, 1909.
- FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é mato*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, 1990.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. 3ª ed. Manaus: Valer, 2019.
- MALHEIRO, Bruno; PORTO-GONÇALVES, Carlos; MICHELOTTI, Fernando. *Horizontes amazônicos: para repensar o Brasil e o mundo*. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo; Expressão Popular, 2021.
- MENDES, Armando. *A invenção da Amazônia: alinhavos para uma história de futuro*. 3ª ed. rev. e aum. Belém: Banco da Amazônia, 2006.
- MARIN, Jonier. *Amazonia Report*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976. Catálogo de exposição.
- PALUMBO, Carmen. A Amazônia como lugar de conflito: o Naturalismo Integral de Pierre Restany. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, 2018.
- REGO, José de Moraes. *40 anos de arte*. Belém: edição do autor, 1986.
- VIEIRA COSTA, Gil. Imagens da Amazônia na arte brasileira: do território a conquistar ao território a resistir. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 38, p. 44-63, jul./dez. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poie-sis.v22i38.45673>].

**Como citar:**

COSTA, Gil Vieira. A floresta contra os intrusos impertinentes: arte, imagem e Amazônia. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 693-706, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.055>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>