

RESUMO

Este artigo trata da arte contemporânea realizada em cidades da Amazônia brasileira, identificando na mesma produções que podem ser agrupadas sob o conceito de estética assombrada. Formula-se este conceito, exemplificando o mesmo por meio de obras e práticas artísticas das décadas de 1960 a 1980. Busca-se, também, discutir instrumentos historiográficos e teóricos apropriados para o estudo da arte contemporânea.

Palavras-chave: *Estética assombrada; Arte contemporânea; Amazônia.*

ABSTRACT

This article deals with the contemporary art held in cities in the Brazilian Amazon, identifying the same productions that can be grouped under the concept of haunted aesthetics. Formulates this concept, illustrating the same by means of artistic works and practices of the decades from 1960 to 1980. Also discusses historiographical and theoretical tools suitable for the study of contemporary art.

Keywords: *Haunted aesthetic; Contemporary art; Amazon.*

Gil Vieira Costa

Doutorando em História Social da Amazônia
e Mestre em Artes pela Universidade Federal
do Pará, Professor de Artes Visuais na Escola
Superior Madre Celeste.

Estética assombrada: um olhar sobre a produção artística contemporânea na Amazônia brasileira

1. Considerações iniciais

Este artigo é parte de pesquisa em andamento¹ que aborda possíveis etapas de transição de um paradigma *modernista* para um paradigma *contemporâneo* no sistema da arte em Belém (PA). Tal pesquisa, ainda que circunscrita à referida cidade, tem proporcionado uma visão ampla da produção artística contemporânea na Amazônia brasileira, assim como tem impulsionado a busca por instrumentos teóricos e historiográficos adequados às características da arte contemporânea. São apontamentos provenientes desse contexto que apresento neste artigo.

O embasamento conceitual usado parte, por um lado, das diferenciações entre paradigmas artísticos e, por outro lado, de referenciais teóricos específicos às questões da Amazônia - em suas particularidades históricas e geográficas, ou em relação a suas produções simbólicas.

A metodologia em uso na pesquisa propõe o levantamento de fontes históricas de procedências diversas – não somente objetos de arte, mas também impressos, documentos e fontes orais, propondo a sondagem de características próprias da arte contemporânea, que muitas vezes não estão dadas na obra de arte. No final do artigo, reúno algumas discussões relativas a metodologias apropriadas para o estudo da arte contemporânea.

2. Características das obras e práticas artísticas contemporâneas

Inicialmente, precisamos articular o conceito da contemporaneidade de que falamos, e diferenciá-lo do conceito de uma arte usualmente chamada de modernista. Parto principalmente dos apontamentos de Michael Archer (2001) e Anne Cauquelin (2005) para a busca dessa definição.

A transição de uma arte dita modernista para uma arte dita contemporânea se dá, para muitos autores, quando os artistas fazem *tabula rasa* e colocam em questão muitas prerrogativas até então vigentes: passa-se ao uso de materiais vistos como impróprios para o fazer artístico, investiga-se o espaço (e não só a obra) como potente de significados, busca-se a participação direta do público na construção (material ou simbólica) da obra, discute-se a noção de autoria, procura-se conceder ao processo criativo a mesma importância dada ao objeto artístico, entre outros questionamentos.

Os artistas contemporâneos, longe de uma visão evolutiva e hierarquizada que o modernismo trazia, se apropriam de diversos repertórios culturais e históricos. Também se comenta a articulação da arte contemporânea em rede, com seus diversos agentes atuando em um circuito no qual os mesmos precisam existir enquanto informação.

Levanto também algumas das contribuições do autor francês Nicolas Bourriaud que, em obras diferentes, apresenta três questões essenciais para pensarmos a contemporaneidade artística. Primeiro, a noção de que a modernidade (que é necessário não confundir com os paradigmas modernista e contemporâneo nas artes) introduziu os gestos e comportamentos do artista como parte integrante de sua estética (BOURRIAUD, 2011a). Em seguida, a noção de que as práticas artísticas das últimas duas ou três décadas são calcadas na construção de relações (conexões, convívios, colaborações) (BOURRIAUD, 2009). Por fim, a noção de que as características geopolíticas e culturais da contemporaneidade (multiculturalismo, pós-modernismo, globalização) levam a práticas artísticas que tem por princípio a radicância dos artistas e de sua estética (BOURRIAUD, 2011b).

3. Características da arte contemporânea na Amazônia brasileira

Antes de abordar a arte na Amazônia, abordemos o próprio lugar. A noção de Amazônia parte de um conjunto complexo de ecossistemas, formando o bioma que é reconhecido como a floresta tropical de maior biodiversidade do planeta. Mas, para além das características estritamente naturais da região, a noção de Amazônia passa por construções discursivas, muitas vezes contrárias e justapostas, algumas das quais foram pesquisadas por

Ana Pizarro (2012). Também Francisco Foot Hardman (2009) estudou as construções discursivas da Amazônia por meio de suas representações na literatura moderna, identificando elementos que são preciosos a esta pesquisa, como os que fazem referência aos processos traumáticos de modernidade que a Amazônia experimentou.

O que, neste artigo, se considera arte contemporânea na Amazônia brasileira, é toda produção identificada socialmente como artística, trazendo elementos tipicamente associados à arte contemporânea, e que tenha sido realizada nas cidades brasileiras que fazem parte do território amazônico previsto em lei (Amazônia Legal).

Para autores como Marisa Mokarzel (2006), a arte produzida na Amazônia experimenta tensões entre o sustentável e o insustentável, por conta de sua situação geopolítica, periférica ao eixo cultural-econômico do país. A inexistência de um mercado sólido para a arte contemporânea aponta para uma interligação maior com instituições de ensino e/ou governamentais (MOKARZEL, 2006, p. 97). Distante de uma possibilidade de comercialização de seu trabalho, o artista contemporâneo atuante na Amazônia encontra um modo de sustentação das diversas possibilidades de vinculação institucional.

Essa produção artística é plural e complexa. Possui suas idiosincrasias, pontuadas por relações pessoais, sociais e institucionais. De maneira geral, Fábio Fonseca de Castro (2011) fala de uma moderna tradição amazônica, na segunda metade do século 20, decorrente da experiência de repentina integração da Amazônia no contexto nacional, acentuando a elaboração de fronteiras identitárias na arte local. De modo antropofágico esta produção vai reelaborar a cultura material

dos caboclos, indígenas e ribeirinhos da região, tanto quanto a cultura artística vinda das metrópoles ocidentais. Os diferentes matizes entre uma linguagem pessoal do artista, a absorção de códigos simbólicos autóctones e a absorção de valores artísticos ocidentais vão possibilitar que estejam lado a lado a pintura abstracionista e o *naif*, para citar um exemplo.

O recorte pretendido neste artigo debruça-se sobre artistas que produziram em cidades da Amazônia brasileira entre o final da década de 1960 e meados da década de 1980, período que considero como transição, nos centros culturais, para uma arte com questões contemporâneas, além de iniciar a estruturação de um equipamento social para o desenvolvimento destas práticas artísticas. As obras e artistas trazidos são voltados para a exemplificação da *estética assombrada*, mas pode-se encontrar uma vasta produção artística amazônica que é impossível de enquadrar neste conceito.

4. Estética assombrada: um ensaio inicial

Chegamos então ao momento em que se faz necessário ensaiar a formulação de um conceito –ainda que haja ciência de toda dificuldade que pode advir de tal tarefa. Neste artigo admito o caráter ainda inicial de tais apontamentos e, portanto, a possibilidade de mudanças futuras naquilo que tomo por noção de *estética assombrada*. Contudo é preciso que tal conceito seja delineado, investigado e publicizado, para que se torne um conhecimento em construção.

Primeiro é preciso dizer que, tal como a própria região amazônica, a *estética assombrada* traz em si a contradição e a ambiguidade. Depois, penso ser urgente apontar o que pretendo ao conjugar as palavras *estética* e *assombrada*.

Estética, pois agrega um conjunto de signos e valores que se referem ao pertencimento a um espaço e a um tempo. Refere-se menos a signos visuais ou à identidade de um grupo que a signos comportamentais, que traduzem um modo de compreender e reagir às modernidades da Amazônia.

Bourriaud (2009, p. 149), no verbete *estética* do glossário de seu livro afirma que a mesma é “Uma noção que diferencia a humanidade das outras espécies animais. Enterrar seus mortos, rir, se suicidar são apenas os corolários de uma intuição fundamental, a vida como forma estética, ritualizada, concretizada como forma.” Tal descrição não permite encontrar limites muito precisos, mas nos leva a pensar *estética* como comportamento cultural (e social) que

produz formas (no sentido amplo). Tomo a palavra estética para apontar um determinado tipo de resposta (ou comportamento) do artista amazônico às questões do seu tempo, por meio de sua produção artística.

Não quero, contudo, me referir à estética como se falasse de um certo *estilo* ou de um certo *grupo*. É preciso salientar a inexistência de um grupo ou de um programa artístico que oriente tal conceito, havendo antes uma intrincada teia de artistas e produções, atuando em décadas e locais distintos, com ideias divergentes (e por vezes contrárias) que podem ser associados à estética assombrada.

Mas o que seria o *assombrada* que se associa ao termo *estética*? Tal palavra agrega pelo menos dois sentidos iniciais: a) assombrar - manter sob a sombra, cobrir, ocultar; b) assombrar - espantar, assustar, atemorizar.

No primeiro caso, faço relação com as características de uma produção artística muitas vezes mantida sob a sombra de políticas culturais ineficientes: a sombra que oculta a arte e os artistas como uma maneira de opressão ou descaso. A invisibilidade, a insustentabilidade. Produção cultural muitas vezes ocultada sob efeitos perversos produzidos pela exploração desenfreada da região. A sombra, então, não é uma proteção ao sol escaldante, mas antes um tipo de esquecimento.

No segundo caso, uma estética assombrada diz respeito ao revide, resposta agressiva de quem esteve sob a sombra durante tanto tempo, e vê como possibilidade de vingança o retorno espectral atemorizante. Tornar-se assombração, visagem, fantasma e imagem da Amazônia - palavra que por si só remete a incontáveis imagens místicas e personagens sobrenaturais que mediam o mundo. Desde os primeiros contatos do colonizador europeu com a região, a selva amazônica se tornou palco para um intrincado imaginário fantástico, do qual são bastante conhecidas as ideias das guerreiras amazonas e do Eldorado (PIZARRO, 2012). O caboclo amazônico também contribui com esse imaginário costurando mitos de origens indígenas e afro-brasileiras.

5. Conceitos e exemplificações

As obras e práticas artísticas contemporâneas, dentro de uma estética assombrada, seriam também visagens? Aparições fugazes, fantasmagóricas, vistas no mesmo momento em que nos escapam. Tal como as visagens do imaginário popular, estão sempre na mediação entre dois mundos: aquele que nos pertence e um outro que nos é inalcançável. Mas a arte não media um suposto mundo sobrenatural, ou mesmo espiritual, como fazem os fantasmas típicos. Mas pode mediar as relações entre um presente e um passado. Daí que o conceito de imagem dialética é de suma importância neste artigo.

Este conceito é importante na obra de Georges Didi-Huberman, que o desenvolve partindo das considerações de Walter Benjamin (1892-1940) sobre o tema. Didi-Huberman (2010, p. 114) diz que “a *imagem dialética* dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se *lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente *inventada* da memória.” O conceito de imagem dialética permite, ao estudo da arte contemporânea, compreender as várias imagens produzidas, naquilo que elas trazem como referência e como reelaboração de referências. Da mesma maneira, o próprio estudo da arte contemporânea é, por si, uma imagem dialética dessa produção.

Didi-Huberman apresenta a perspectiva de uma História da Arte que não se baseia em esquemas temporais simplistas de “vida e morte” de estilos, como a categorização tradicional das práticas artísticas ocidentais, substituída por um modelo cultural da história, “no qual os tempos já não são calcados em estágios biomórficos [início e fim de estilos], mas se exprimem por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). O autor identifica a possibilidade de uma historiografia que compreenda as diversas temporalidades postas em jogo nas práticas culturais. Também é uma de suas premissas teóricas a ampliação da História da Arte centrada apenas nos aspectos formais dos objetos estéticos, assim como da História da Arte centrada apenas no significado das imagens – enquanto significados fechados e restritivos.

Outro conceito que o autor formula é o de anacronismo. Didi-Huberman (2003, p. 40-41), falando a respeito da história da arte desenvolvida por Carl

Einstein (1885-1940), afirma que “só inventa-se novos objetos históricos criando-se a colisão – o anacronismo – de um Agora com um Outrora” e que “O anacronismo é um risco dialético, mas este risco – este forçar, este meandro, este artifício perigoso – vale a pena: trata-se apenas, nem mais nem menos, de levantar um obstáculo epistemológico e de abrir a história para novos objetos, para novos modelos de temporalidade.”

O anacronismo é importante por colocar em suspenso uma história da arte calcada na categorização de esquemas e estilos rígidos, simplificando de modo muito grosseiro a complexidade das práticas sociais. O anacronismo pode ser melhor compreendido ao citarmos também o conceito de sobrevivência, que Didi-Huberman retoma partindo de Aby Warburg (1866-1929). “A forma (...) sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55).

Este artigo abre um campo de investigações a respeito dos tipos de formas sobreviventes que podem ser encontradas na arte contemporânea produzida na Amazônia. Especialmente naquilo que tange matrizes culturais periféricas, à margem da história da arte tradicional. Por exemplo: que sobrevivências a arte contemporânea traz das formas indígenas e ribeirinhas? E como isso se relaciona a uma possível noção de estética assombrada?

Georges Didi-Huberman (2011) vai apontar ainda a noção de sobrevivência a partir de uma figura metafórica: a luz dos vaga-lumes sobrevivendo diante da luz massacrante dos refletores. A sobrevivência seria então uma intermitência, imagens fugazes, desterritorializadas, políticas, coletivas (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52). Em suma, o desaparecimento e a sobrevivência adquirem também uma caracterização de resistência às formas culturais dominantes. O que pretendo afirmar na estética assombrada é, por um lado, que a mesma possibilita sobrevivências. Não apenas de elementos visuais relacionados a populações tradicionais amazônicas, mas principalmente a sobrevivência de discursos e de comportamentos.

Pode-se apontar pelo menos três maneiras distintas pelas quais a produção artística amazônica manifesta a estética assombrada: no conteúdo, na forma e no contexto. Essas categorias se interpenetram, havendo produções que experimentam mais de uma maneira de se interligar a noção de estética assombrada. Passemos então a descrevê-las e exemplificá-las.

a) Conteúdo: quando se faz menção – alegórica ou direta – aos processos de modernidade amazônicos. Aqui, vale a noção benjaminiana de imagem dialética, retomada por Didi-Huberman. A obra de arte convoca uma imagem para poder criticá-la – a crítica como um processo de entendimento das situações dadas. Não são poucos os exemplos de produção artística contemporânea que fazem referência às questões amazônicas.

b) Forma: quando se faz eco às assombrações da modernidade amazônica por meio dos materiais, meios e práticas dos artistas. Pode-se indicar, por um lado, a retomada de técnicas e materialidades das populações indígenas e ribeirinhas, fazendo frente ao uso das convenções artísticas estrangeiras. Por outro lado, há também a atuação de artistas percorrendo a Amazônia e traduzindo em signos artísticos (BOURRIAUD, 2011b, p. 133-143) suas experiências com as questões da região.

c) Contexto: quando artistas e obras se tornam, eles próprios, assombrados nesse processo, vítimas das modernidades amazônicas. Há casos conhecidos, como o de esculturas e monumentos arquitetônicos em locais públicos, que padecem de acordo com os interesses das gestões governamentais atuantes.

Figura 1: A conquista da Amazônia, Benedicto Mello, Belém, 1968. Fonte: Acervo da Secretaria de Transportes do Estado do Pará.



Vejamos a pintura *A conquista da Amazônia*² (Figura 1), de 1968, do paraense Benedicto Mello (1926-2004). Esta obra nos apresenta, aparentemente, a imagem do agrimensor da década de 1960 desenhando maneiras de ocupar aquela “terra sem homens”, modos de “integrar, para não entregar” aquele patrimônio natural estratégico e sempre visado por outras nações. *A conquista da Amazônia* se refere a um processo de demarcação territorial, um modo de se assenhorar daquelas terras empreendido pelos governos das décadas de 1960 e 1970, que sangrou a floresta com a abertura de cortes profundos, como as rodovias Transamazônica, Belém-Brasília e Cuiabá-Porto Velho (BR-230, BR-010 e BR-364, respectivamente). Traz consigo os fantasmas dos processos de neocolonialismo econômico e cultural, que levaram a uma profunda fronteirização e afirmação de identidade na produção artística amazônica (CASTRO, 2011).

Além da pintura, a fotografia é um dos meios pelos quais se dá a tradução das realidades amazônicas em signos artísticos. Não é somente um equipamento de produção de imagens visualmente palatáveis, mas sim uma prática de vida, um modo de testemunhar e documentar a transformação da região e seus delitos.

É sintomático que o catálogo do I *Fotonorte*, evento de fotografia promovido pela Funarte (Fundação Nacional de Arte / Brasil), traga em sua capa *Castanheiras mortas* (Figura 2). Essa obra de 1985, do fotógrafo Jorge Macedo de Souza (1956), cearense radicado em Roraima, apresenta outros fantasmas que me assombraram tanto quanto o agrimensor. A foto capta um momento de sol poente ou nascente, que tingiu de rubro o céu enquadrado na metade superior da imagem. Contrastando com esse céu ensanguentado está, na metade inferior, um terreno ermo repleto de uma neblina espessa, cinzenta, da qual emergem silhuetas recortadas contra a luz do sol, que se erguem retorcidas como um ajuntamento de almas penadas. Troncos de árvores mortas que dão indícios das modernidades traumáticas da Amazônia e agonizam em sua sobrevida no registro fotográfico. Certamente não dizem muito sobre a Amazônia verde e vigorosa, mas sim sobre um cenário rubro e cadavérico. A fotografia registra a cena do crime.



Figura 2: *Castanheiras mortas*, Jorge Macedo de Souza, Boa Vista, 1985.

Fonte: Catálogo I *Fotonorte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional da Fotografia, 1987 [p. 16].

Outro exemplo é *Taipa* (Figura 3), do maranhense Murilo Santos. *Taipa* foi apresentada em 1977, na cidade de São Luís, na primeira exposição Goro-roba, abordada por João Carlos Cantanhede (2008, p. 72-74). Murilo Santos, como Jorge Macedo, também usa o aparelho fotográfico para construir sua poética. *Taipa* se situa no limiar confuso entre escultura, fotografia, pintura e instalação. Como o título sugere, a obra é uma parede de taipa de mão (técnica de construção rudimentar que usa barro e madeira, também conhecida como pau-a-pique), com pouco menos de dois metros de altura e um metro de largura. A taipa é signo da desgraça de um povo que, sem melhores condições de moradia, desenvolve seus próprios artifícios para responder às necessidades cotidianas. Também é um fragmento do real trazido para a exposição: uma realidade precária. Murilo Santos se apropria da materialidade amazônica, como forma de testemunhar suas modernidades.

Mas, além da forma, a obra traz em seu próprio conteúdo o discurso sobre as questões amazônicas. Nessa parede de taipa o artista gravou, em tamanho natural e em alto contraste de preto e branco, a imagem fotográfica de



Figura 3: *Taipa*, Murilo Santos, São Luís, 1977. Fonte: Acervo do Museu de Artes Visuais do Estado do Maranhão.

quatro assombrações. Uma mãe e suas três crianças nos olham de frente, estáticos, paupérrimos, como se fossem eles próprios feitos de pau-a-pique, construções frágeis e vítimas de processos excludentes que se amontoam no decorrer das décadas. Está presente ali uma maldição familiar, herança repassada de geração em geração, como se já estivesse no próprio sangue daquelas visagens humanas. A família que nos observa em *Taipa* é testemunha do delito: na Amazônia, uma modernidade problemática que traz exclusão e morte.

O último exemplo que quero evidenciar se refere a um artista amazonense, Hahnemann Bacelar (1948-1971), sobre o qual nos chega o poético relato de um de seus conterrâneos, o escritor Márcio Souza.

Morreu com pouco mais de vinte anos. Mas a cidade, de maneira insidiosa, nos segreda que morreu como um criminoso. Era filho de uma zeladora e morava no porão de um palácio. Por não querer se colocar em seu lugar, quis ser artista, um pintor, o que para gente de sua laia não poderia ser mais do que um pintor de paredes. Mas era um desses talentos plásticos que nada refreava, estava marcado para ser sempre vítima, algo contagioso e possivelmente merecesse desde já um reformatório. Visto sempre com maus olhos, o marginal foi aceito como um mal necessário. Deram-lhe os pés e ele quis as mãos. Para este sonhador não há esperança de despertar, o pesadelo será um aniquilamento irredutível que a repressão provinciana alimentará com afinco. (...) Depois, quando começou a se drogar, como mais uma vítima da decadência moral da burguesia (Hahnemann foi atingido como um índio é atingido e morto pelas doenças civilizadas), todos sentiram-se gratificados. O passo mais lógico estava no suicídio, que ele transgrediu mais uma vez. Os provincianos bem comportados não viram mais que um desagradável quadro clínico. Assim como o seu amor à pintura o levou a drogar-se e a destruir seus últimos trabalhos, recusou o ato solitário que é o suicídio, já que as angústias metafísicas que se colavam em sua pele eram uma impostura civilizada (SOUZA, 1978, p. 23-24).

Hahnemann Bacelar desde muito jovem destacou-se por conta de uma produção artística singular. Aos dezesseis anos, em 1964, ganhou o prêmio de primeiro lugar em pintura na II Feira de Artes Plásticas, promovida pelo Clube da Madrugada, grupo artístico manauara. Possuía um estilo muito visceral, de aspecto neoexpressionista, sempre povoando suas obras com personagens comuns da região, como lavadeiras e miseráveis, assim como com cores e formas que ignoram as concepções acadêmicas da arte de então. Suicidou-se com tesouradas no peito, em Belém, aos vinte e três anos, golpeando pelas costas também o tio e a avó.

Este promissor jovem artista hoje é a assombração daquilo que poderia ter sido. Tal como o agrimensor, as castanheiras mortas e a família miserável, o suicida (percurso interrompido) também é um dos personagens macabros que aparecem como resposta à modernidade problemática que a Amazônia ainda experimenta.

6. Da necessidade de instrumentos para o estudo da arte contemporânea

Ao investigar a arte contemporânea e a noção de estética assombrada, me pareceu evidente a insuficiência da historiografia da arte convencional para tal tarefa. Maria Lúcia Bastos Kern (2004) faz um apanhado resumido das diferentes metodologias de História da Arte surgidas na cultura ocidental. Para Kern (2004, p. 6), “O olhar crítico do artista em relação às convicções da arte moderna – autonomia, originalidade, autoria, teleologia – levam à banalização do gesto criador, ao empréstimo de formas, materiais, técnicas e linguagens do mundo massificado, do consumo e da comunicação, não possibilitando mais ao historiador a manutenção de enfoques, essencialmente, formalistas e idealistas da obra e do artista, ou apenas dirigidos à representação.”

Portanto, um primeiro ponto que vem sendo considerado para uma historiografia da arte contemporânea passa pelas diversas abordagens trans e interdisciplinares em curso. O uso de conhecimentos e métodos provenientes de diversos campos do conhecimento humano tem contribuído para investigações mais profundas sobre a prática artística – especialmente a contemporânea, que por si só força aberturas para campos não artísticos.

As relações com os diversos tipos de fonte histórica, e mesmo o conceito do que se considera uma *fonte*, é outro ponto caro à discussão historiográfica para a arte contemporânea. Há a necessidade de uma noção de fonte mais abrangente e centrada em outras formas de conhecimento: não somente os objetos visuais produzidos pelos artistas devem ser tratados com prioridade, mas também seus comportamentos e relações sociais estabelecidas como (ou ao redor de sua) prática artística. Da mesma maneira, textos verbais e de outras naturezas devem ser levados em consideração para investigações aprofundadas.

Também há um ponto que é necessário observar, quanto à historiografia da arte contemporânea: a mudança de uma perspectiva institucional da História da Arte (baseada nos acervos de grandes e pequenas instituições, principalmente museus) para uma perspectiva mais ampla, que possa abranger a produção criativa que as instituições não são capazes de resguardar. No caso das práticas da arte contemporânea, há uma dificuldade geral em preservar práticas que não estão centradas no objeto, mas sim em todo o processo criativo. Os registros e objetos materiais resultantes das mesmas não são suficientes para traduzi-las em sua condição de *experiência*, o que faz com que as instituições culturais (especialmente os museus) venham repensando seu papel social nas últimas décadas. Na Amazônia, essa crítica institucional segue a passos lentos.

7. Considerações finais

Na pesquisa que este artigo apresenta, não pretendo interrogar a arte contemporânea da Amazônia a partir de critérios convencionais e eurocêtricos. Busco descobrir quais as perguntas

apropriadas ao diálogo com esta produção. Busco a sondagem do invisível, daquilo que está subjacente ao texto visual. Aquilo que está sob a sombra. Pois a sombra oculta os vestígios do acontecido e os fragmentos que nos permitiriam montar o quebra-cabeça que denominamos pelo abstrato termo passado. Mas esse não é um quebra-cabeça que possa ser resolvido ou solucionado. O tempo e o crime já passados, dos processos de modernidade amazônica, dos quais a arte é mera evidência, são inapreensíveis como um punhado de névoa dos terrenos descampados da fotografia de Jorge Macedo de Souza. São como assombrações.

Não se deve nunca rejeitar sua condição de evidência, pista ou rastro deixado pelos fantasmas sempre presentes de uma modernidade problemática.

Volto à ideia de sobrevivência, trazida por Didi-Huberman (2011, 2013), e me questiono: o que de fato sobrevive na estética assombrada?

Didi-Huberman (2011, p. 91) nos fala de uma “luz do poder” que faz desaparecer o “lampejo de contrapoder”, ou ainda de uma “imagem holofote”, totalitária, que se sobrepõe à “imagem vaga-lume”, intermitente e tênue. A imagem oficial da Amazônia, holofote formatado em um padrão que atende quase que exclusivamente aos interesses do poder (ou das instituições que o detém: políticas, econômicas etc.), sufoca imagens marginais. A estética assombrada é um desses vaga-lumes. Uma maneira de resistência aos processos de modernidade, que permite a existência e reverberação de pequenos discursos, muitas vezes opostos ao discurso oficial que, por muito tempo, mantém-nos ocultos.

NOTAS

¹ *Artista e Amazônia* em transição: história das artes visuais contemporâneas em Belém (1968-1994), desenvolvida no curso de Doutorado em História Social da Amazônia do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Pará, sob a orientação do Prof. Dr. Aldrin de Moura Figueiredo.

² Esta pintura faz parte do acervo da Secretaria de Transportes do Estado do Pará, para o qual provavelmente foi doada pelo próprio artista. Mas, passados dez anos da morte de Benedito Mello e quarenta e seis da feitura da obra, é inegável que a mesma deveria ser incorporada ao acervo de um museu e exibida em mostras acessíveis ao público comum, em vez de continuar restrita ao gabinete de uma secretaria, relegada pelo sistema cultural que poderia potencializar seus sentidos e significados. Em Belém, possivelmente, a sombra que encobre a arte contemporânea é também o silêncio que a ela é imputado, muitas vezes pela burocracia institucional.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

_____. **Radicante: por uma estética da globalização**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

CANTANHEDE, João Carlos Pimentel. **Veredas estéticas: fragmentos para uma história social das artes visuais no Maranhão**. São Luís: [s.n.], 2008.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém**. Belém: Labor Editorial, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica (org. e introd.) et al. **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HARDMAN, Francisco Foot. **A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea**. In: ANAIS do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 27 a 29 de outubro de 2004.

MOKARZEL, Marisa. Entre garças e urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. In: **Caderno VideoBrasil**, v. 02, 2006. p. 78-109.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.