

Arte amazônica, cosmologia e ação política

Amazonian art, cosmology and political action

Daniella Villalta*

 0000-0003-2783-100X
danvita@gmail.com

Resumo

Esse artigo é um exercício de aplicação do conceito de cosmopolítica à produção da arte amazônica, especialmente a do artista peruano Pablo Amaringo, considerando aqui, como as culturas amazônicas performam com o mundo, já que o xamanismo tem seus próprios paradigmas energéticos, cosmológicos e ecológicos. O propósito principal é ressaltar a necessidade de se conhecer a diversidade de perspectivas que conformam esses múltiplos mundos para poder compreender suas expressões artísticas como sistemas coletivos de arte que mobilizam artistas engajados em projetos étnicos de seu povo, cujas implicações são sociais e políticas também.

Palavras-chave

Arte Amazônica; Pablo Amaringo; Cosmopolítica

Abstract

This article is an exercise in applying the concept of cosmopolitics to the production of Amazonian art, especially that of the Peruvian artist Pablo Amaringo, considering here, how Amazonian cultures perform with the world, since shamanism has its own energetic, cosmological and ecological paradigms. The main purpose is to highlight the need to know the diversity of perspectives that shape these multiple worlds in order to understand their artistic expressions as collective art systems that mobilize artists engaged in the ethnic projects of their people, whose implications are social and political as well.

* Doutora em Artes Visuais pela UFRJ. Pesquisadora independente em Arte Amazônica, Imagem e Cultura.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n40.9

Keywords

Amazonian Art; Pablo Amaringo; Cosmopolitics

Introdução

É preciso aprender sobre os diferentes sentidos da estética e da imagem para os povos ameríndios para estabelecer as relações necessárias ao estudo da arte amazônica, já que ela não se apresenta em objetos de adorno, ou para a fruição estética ou ainda para compor as coleções de arte dos museus. Antes talvez, seja conveniente pensá-la como uma cosmopolítica e não uma força independente da vida cotidiana.

Os elementos básicos da nossa noção de consciência estética, como nos explica Joanna Overing (2015), não se aplicam à compreensão amazônica de uma bela produção. A autora exemplifica essa ideia através dos Piaroa. Para eles não há o “artista”, o ‘objeto de arte’ e o assunto esteticamente astuto funcionando de maneira soberana. Isso não quer dizer que eles não tenham uma tradição altamente desenvolvida de produção artística, pois eles têm. Ela abrange o que chamamos de artes verbais e poéticas, visuais, musicais e performativas e nossa estética não nos ajudará a entender o que essas artes são para o Piaroa.

A maneira de ser e estar no mundo dos povos amazônicos, por exemplo, deve ser compreendida em seu sentido espiritual, sem compartimentações artificiais que separam eventos como sendo políticos, econômicos, religiosos, de parentesco, cosmológicos. Essa espiritualidade também deve ser pensada como imanente, ou seja, ela está na realidade cotidiana. No caso da pintura amazônica peruana, há um termo bastante explicativo para mostrar a visão complexa e não compartimentada dos diversos mundos na concepção ameríndia, esse termo é o *bosque*. Christian Bendayan (2020), explica que o *bosque* comporta muitos mundos paralelos, que são como rios que mudam de lugar e se entremeiam. O *bosque* é intrinsecamente ligado ao ser humano, tem inteligência e é espiritual e dota de humanidade todas as coisas e seres da natureza. Nas pinturas de Amaringo, por exemplo, esse bosque se apresenta nos multiversos que são corporificados nas telas, onde seres de todas as formas, inteligências e habilidades se comunicam ou se ligam em circuitos e trançados que ele pinta com ramos de cipó, serpentes e linhas luminosas.

Acostumadas a ouvir, ver e aprender com a vida vegetal, as culturas amazônicas desenvolveram variadas experiências sensoriais que se distinguem dos modos ocidentais de percepção, extrapolando os critérios aos quais estamos

acostumados a perceber e conceber a realidade, ou seja, a partir de uma visão dos sentidos básicos como sendo divididos (olfato, paladar, tato, visão, audição) e hierarquizados, onde a visão aparece no topo dessa escala e nossos modo de conhecimento estão associados a uma competência da mente. De outro modo, a concepção de sentidos e sensorialidade indígena contempla esses diferentes aspectos dos sentidos de forma integral, sendo essa a principal habilidade do xamã. É justamente por conta dessa corporalidade que o xamã assume com o uso de plantas mágicas e dos sonhos que ele pode transitar entre diferentes mundos. O xamã é um tradutor de mundos, é aquele que permite a totalização dos pontos de vistas singulares e irredutíveis. Manuela Carneiro (1991) explica que no ocidente amazônico, os xamãs são os viajantes por excelência e sob o efeito da ayahuasca¹ ou de outros alucinógenos, podem ver tudo. Para ela, “cabe-lhes, sem dúvida, interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas (Carneiro, 1997, p.12)”. Conforme explica ainda, nada os surpreende e “ao longo de suas viagens a outros mundos, ele observa sob todos os ângulos, examina minuciosamente e abstém-se cuidadosamente de nomear o que vê (Carneiro, p.13)”, pois o xamã adota uma linguagem que expressa um ponto de vista parcial, nesse jogo de linguagem se manifesta a incerteza da percepção alucinada, mas há, também, a tomada de consciência de uma relatividade, ou seja, da verdade da relatividade mas não a relatividade do verdadeiro, pois nesses mundos ampliados só é possível ver sob perspectivas particulares.

Do mundo das plantas amazônicas, com suas folhas, troncos, raízes, cipós, sementes e flores é que emerge a produção de Pablo Amaringo, que a partir da região do rio *Ucayali*, alcançou o público internacional na metade dos anos de 1980 e consagrou a arte visionária da Amazônia como estilo a ser desenvolvido em sua escola de pintura, *Usko Ayar*, localizada em Pucallpa, e a ser continuado por novas gerações de artistas amazônicos. Sua produção floresceu no terreno fértil do fluxo internacional de pessoas interessadas nas ricas culturas da Amazônia, isto é, sua obra torna-se conhecida no espaço do encontro entre as artes

¹ *Ayahuasca* é uma palavra de origem quíchua e significa *liana dos espíritos* ou ainda *cipó da alma, dos mortos*. O termo é um dos mais utilizados para designar uma bebida psicoativa preparada geralmente com duas plantas (pode haver algumas variações): a liana ou cipó propriamente dito, cujo nome científico é *Banisteriopsis caapi*, e as folhas do arbusto *Psychotria viridis* (Labate, Goulart e Araujo, 2004, p. 21).

indígena, a vida ribeirinha e o vegetalismo² nela presente e a cultura ocidental³. Suas obras são grandes agenciadoras do interesse popular pela ayahuasca que havia sido desperto já na década de 1980 com o início do turismo xamânico estrangeiro em curso e antes disso com o interesse de jovens pesquisadores ocidentais pela rica farmacopeia da floresta amazônica. A partir de seu encontro com o antropólogo Luis Eduardo Luna, por intermédio do etnobiólogo Dennis Mckenna, ambos pesquisadores interessados em conhecer as plantas mágicas, e da posterior publicação de um livro feito em parceria com Luna, em 1991, o trabalho artístico de Amaringo tornou-se amplamente divulgado. Na época do encontro, Amaringo não praticava mais o xamanismo e não podia mostrar as plantas mestras da floresta amazônica, foi então impulsionado por Luna a pintar as coisas que a ayahuasca o havia ensinado e elucidar assim, um mundo interno dos grafismos amazônicos. Amaringo relembra como reagiu diante da decepção dos pesquisadores,

Luego, pensando um poco, ya que ellos se habían quedado tristes, les digo, pero yo podría pintar todo lo que me han enseñado, todo lo que me han hecho ver y me han explicado em la mareación com ayahuasca. Yo podría pintar todo eso porque lo tengo em mim memória. Luna me dijo: ‘pinta, quiero ver’. Y así se fue como pinté dos cuadros y se lo llevaram. Los científicos aprobaran mis cuadros diciéndome que han discubierto

² O vegetalismo amazônico é um fenômeno comum entre a população mestiça da Amazônia peruana. Muitos grupos da Amazônia têm grande interesse em plantas que alteram a consciência e são tidos, inclusive, como especialistas numa farmacologia da consciência. Os vegetalistas são especialistas no uso de plantas específicas, chamadas doutoras ou professoras, através das quais é possível aprender com a medicina e adquirir certos poderes, mediante rigorosa dieta, acompanhada de isolamento que podem durar vários meses ou mesmo anos. A prática desse vegetalismo na Amazônia é relativamente recente, tendo em torno de cem anos (Luna, 2015, p.19).

³ Luna (1991), adverte que sua obra não pode ser considerada um retrato do xamanismo indígena ou mesmo do vegetalismo mestiço considerando a influência europeia nas pinturas de Amaringo. Para ele, esses temas geram um *blend* entre cosmogonia amazônica, folclore e esoterismo europeu, metafísica moderna e arquétipos coletivos e, portanto, pode parecer muito eclético para ser considerado representativo do vegetalismo e menos ainda do xamanismo amazônico. Com relação ao ecletismo da obra de Amaringo, acompanho a visão de Labate (2011), no sentido de que ele soube agregar esses e outros elementos da cultura ocidental como poderes, que foram incorporados à sua produção artística e com isso sua obra se torna conhecida a partir dos diálogos entre a cultura amazônica, mestiça, ribeirinha e a cultura científica, ocidental e interessada nas plantas mestras e nos seus usos terapêuticos, curativos, culturais e até mesmo de entretenimento.

idiomas, astronomia, biología y muchas otras ciências. Así comencé a pintar para ellos, desde aquella vez, toda la temporada, hasta ahora. Pero quiero volver a pintar outra vez mis retratos y mis paisajes, porque a mí me gustan todas estas cosas naturales. (RIVERA, 2015. p. 37).

O artista concebia e executava sua pintura se concentrando até que pudesse ver as imagens em sua mente de forma completa, com detalhes, ora eram paisagens ora eram recordações de suas jornadas com ayahuasca e aí projetava essas imagens sobre o papel ou a tela e então, *“when this is done, the only thing I do is just add the colors”* (Luna&Amaringo,1991, p. 29). Quando pintava suas visões ele sempre ouvia ou mesmo assoviava alguns ícaros que costumava usar nas sessões quando era vegetalista e com isso, as visões vinham tão claras como se ele estivesse tendo aquela experiência novamente. Uma vez que as imagens se fixassem em sua mente, ele era capaz de pintar vários quadros ao mesmo tempo, além de saber perfeitamente onde cada desenho ou cor deveria ser colocado. *“Pablo believes that he acquired his ability to visualize so clearly and his knowledge about colors partly form the ayahuasca brew”* (Luna, 2016, p. 43 - 45). Em termos de conteúdo, as plantas sagradas também permitiram que o artista documentasse uma paisagem invisível, até então não pintada, povoada pelas mesmas entidades que Amaringo vividamente lembra de invocar, consultar e lutar em um contexto ritual como um ayahuasqueiro (Luna, 2016).

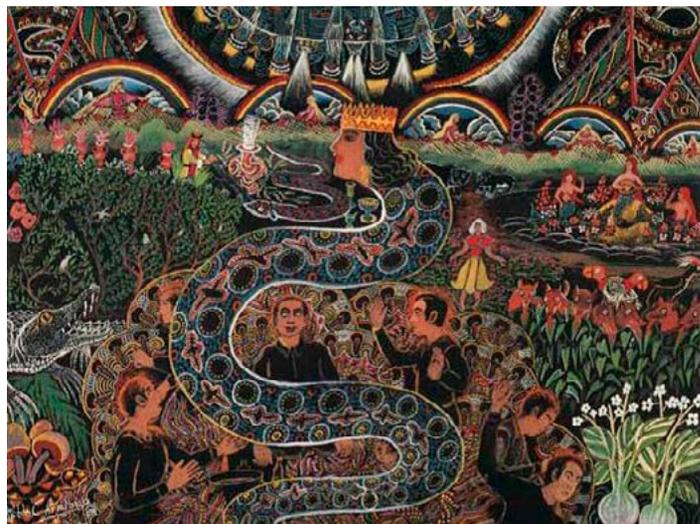


Fig. 1
Curandera Transformed into a boa, sem data, presumivelmente década de 1980

A Arte Amazônica e a proposição cosmopolítica

Christian Bendayán (2013) explica que desde o final do século XIX a pintura amazônica teve seu maior impulso no departamento de Loreto. Artistas como César Calvo de Araújo, Américo Pinasco e Victor Morey buscavam pintar em suas telas o intenso colorido da selva, o brilho do seu céu e rios, a calidez de sua frondosa vegetação e de sua gente em retratos e paisagem que decifravam uma realidade ditada por aquilo que a luz desenha nos olhos. Mas ressalta que no século XX, por volta dos anos de 1970, surgiu no departamento de Ucayali uma pintura amazônica concentrada em representar uma realidade mais além do visível ou palpável. Uma pintura que

que supera la percepción de los sentidos, que penetra em el universo interior de cada ser, em sus sueños y pensamientos. Uma realidade que se conserva em la memoria y que no abarca solo el pasado, sino también lo que vendrá: la realidade de las 'visiones'. Así, como las aguas de los distintos rios se unen pero no se mezclan, cada Pueblo amazónico posee su particular cosmovision y arte, de modo que em Iquitos (Loreto) la pintura dotó de magia a realidade de la vigília y em Pucallpa (Ucayalli) la pintura despertó a la realidade la magia de los sueños (Bendayán, 2013, p.7).

Belaunde (2013) situa o surgimento da arte amazônica, reiterando a noção de uma pintura que propicia a visualização do invisível como uma ruptura com as convenções que distinguem entre o real e o imaginário no mundo ocidental. Conforme diz, essa ruptura leva à tomada de consciência de que há uma realidade não conhecida pelo público urbano que passa a se aproximar desse tipo de arte, cujo principal objetivo é visibilizar o invisível. A pintura visionária peruana nasceu no trânsito entre a estética gráfica amazônica e a técnica figurativa, de origem europeia, possibilitando a comunicação entre o pintor amazônico e o espectador (e potencial comprador) das cidades, sendo então, produto desse movimento entre o indígena e o alheio à floresta.



Fig. 2
Mermaids Vision,
sem data

É fruto da experiência vivida pelos artistas mestiços ligados ao vegetalismo peruano e suas práticas xamânicas ou ainda pelos artistas indígenas, ambos contando com a força narrativa das imagens para fazer suas pinturas testemunhais. A autora aponta ainda uma vocação subversiva do sujeito diante das concepções hegemônicas ocidentais.

El carácter testimonial de las pinturas intensifica su fuerza de transgresión puesto que afirma la veracidad fidedigna de las escenas y los seres representados sobre el lienzo o el papel. Siempre cabe la duda de si las pretensiones testimoniales son falsas, si el pintor es un charlatán, si abusa de la credulidad de los espectadores y compradores; pero esa duda es en sí transgresora, porque inquieta al sugerir, sin dar una respuesta definitiva, que podrían existir realidades alternativas en las que se transmitirían, manejarían y disputarían instrumentos de curación y enfermedad ajenos a las jerarquías, las tecnologías y las finanzas de la medicina y la farmacêutica oficial. En este sentido, la pintura chamánica es subversiva. Es un arte de los subalternos (Spivak 1988) que requiere acomodarse a los patrones figurativos occidentales para dar a conocer su voz y complacer a los compradores; pero que habla sobre órdenes de vida y muerte que escapan del control de quienes imponen el régimen del capital financiero. Hay algo irónico en este arte que afirma y, al mismo tiempo, desacredita la hegemonía de aquellos que desacreditaron la autoridad y los saberes de los pueblos indígenas amazónicos. Este residuo de libertad, que se pliega pero también burla el orden dominante, no consiste en una resistencia indígena colectiva sino en la vivencia personal y el testimonio visual y verbal del sujeto que hace uso ritual de las plantas (Belaunde, 2011, p. 368).

Sobre Amaringo, Belaunde (2019) propõe pensar que ele é uma dobra que responde à questão da colonização econômica cuja intervenção aguda na Amazônia gerou pobreza e violência. Uma dobra que, dentro do movimento histórico da colonização, reflete sobre as nossas epistemologias, pois o artista estabelece uma relação com o Ocidente através de um sujeito que se constrói como essa dobra sobre os ocidentais e ao mesmo tempo mostra a complexidade dos mundos amazônicos e das cosmologias do vegetalismo.

Arte e Ensaios
vol. 26, n. 40,
jul./dez. 2020

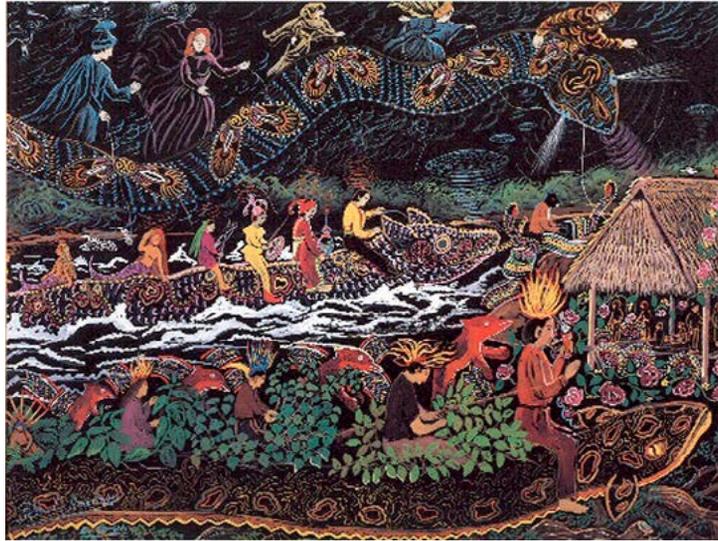


Fig. 3
The three powers,
1986

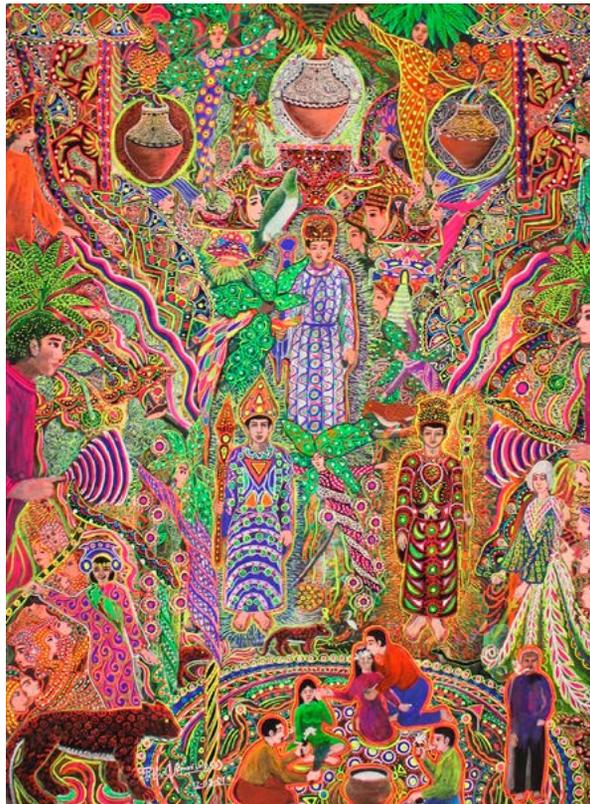


Fig. 4
Allpa Runa, 2001

Nesse sentido, penso que em sua obra se pode conhecer outros cosmos dentro dos quais se operam outras políticas, ou como diz Roy Wagner (2012), outros modos de lidar com a realidade, já que os xamãs/artistas, verdadeiros configuradores de mundos, vivem realidades diferentes, não redutíveis a nenhum dos paradigmas epistemológicos ocidentais. Reforçando essa ideia, Gibram (2017), afirma que a apreensão destes eventos a partir de conceitos e categorias enrijecidas, aut centradas e estabelecidas a *priori* como atribuições ontológicas universais faz findar a possibilidade de compartilhamentos entre mundos distintos. Assim, penso que a noção de cosmopolítica, como apresentada por Stengers (2018), isto é, sem conexão ou herança com a perspectiva kantiana do termo, ajuda a compreender como a cultura ameríndia vivencia e agencia uma outra natureza e aponta a importância de observar que não nos adianta pensar sobre ela a partir da ideia tolerante do multiculturalismo que propõe uma pacificação das variações de mundo, mas sim considerando que as culturas são divergentes e não hierarquizáveis.

A produção artística de Amaringo está dentro desse escopo divergente, movida por uma “ecologia das práticas’, espécie de invenção das maneiras que poderiam ensinar a fazer coexistir práticas diferentes, respondendo a obrigações divergentes”, (Stengers, 2018, p. 445). Assim, uma concepção englobante não atende ao multiverso do pensamento ameríndio e o termo cosmos deve ser entendido como distinto à ideia de uma realidade particular situada num contexto englobante de culturas convergentes, porque ela não é passível de ser lida por uma chave universal neutra, que sirva para todos.

O cosmos, aqui, deve, portanto, ser distinguido de todo cosmos particular, ou de todo mundo particular, tal como pode pensar uma tradição particular. E ele não designa um projeto que visaria a englobá-los todos, pois é sempre uma má ideia designar um englobante para aqueles que se recusam a ser englobados por qualquer outra coisa. O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos (Stengers, 2018, p. 446).

A proposição cosmopolítica nesse sentido, oferece ao termo política a existência de seu duplo cósmico, a construção “em presença” de um pensamento coletivo que repercute numa insistência que esses povos fazem existir, da busca de uma legitimidade que resiste aos achatamentos e categorizações propostas para classificar seus modos de pensar, suas epistemologias e suas cosmovisões. Esse é o ato político que a arte amazônica nos coloca: ela resiste e insiste na existência de seus cosmos e seus próprios operadores políticos e nos apresenta suas expressões estéticas sem precedentes para a estética de tradição ocidental e nos convida a combater uma concepção supostamente universalista dos sentidos, já que ela não se dá da mesma maneira em outras realidades culturais.

Amaringo não considerava sua arte um ornamento para ambientes, mas antes, afirmava sua capacidade *agentiva*, ou seja, suas pinturas podem agir sobre as pessoas tornando presentes através dos motivos pintados, as cerimônias com ayahuasca e seus seres, os três reinos da cosmogonia amazônica: água, da terra e do céu com seus seres respectivos, a rica diversidade das plantas mestras e seus donos, as múltiplas dimensões do tempo e do espaço, os espíritos que ensinam os desenhos às mulheres indígenas, a pele da boa e as tramas que a recobrem, além de mestres ocidentais e anjos. Para Alfred Gell (1998) a agência pode ser pensada como tipos de processos cognitivos que podem fazer com que objetos, artefatos ou obras de arte ajam sobre o indivíduo. Ele parte do conceito de índice para dizer que um objeto pode se relacionar com seu índice por contiguidade, participando assim da natureza do objeto ao qual se refere. Quanto a isso, Lagrou (2009), explica que “tendo em vista que a imagem age sobre a pessoa, ela partilha nas qualidades daquilo de que é imagem (Lagrou, 2009, p.13)”. Essa capacidade agentiva se dá pelo fato de que sua produção artística não se baseia na projeção de sua criatividade individual, já que o artista indígena não faz nada sozinho, há uma transmissão dos espíritos que se presentificam quando se vê um desenho. Sua habilidade é a de aparelhar códigos e arranjá-los em formas expressivas capazes de fazer sentido, como o faz o xamã no seu habilidoso processo de comunicação entre dimensões. Como diz “*En mi experiencia de chamán he logrado ver los idiomas. (...) Hay idiomas en los colores, en los sonidos, en las formas y motivos; mi trabajo es transcribir esos idiomas.*”

(Villar, 2013, p. 4 e 5). Ainda nesse sentido, sua produção tem relação com a ideia de coincidência que, por vezes se dá, entre o xamã e o artista no pensamento ameríndio:

Tradutora dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios. Entre os Araweté, a arte do xamã reside na evocação de imagens mentais através do canto: ‘Como um todo, os cantos xamanísticos são uma fanopeia – projeção de imagens visuais sobre a mente, para usarmos uma definição de Pound –, evocações vívidas, mas elípticas de situações visuais ou sensoriais’ (id: 548). Teremos a oportunidade de voltar ao tema da tradução artística de outros mundos, importa notar aqui que esta atividade prevê a possibilidade de diferentes ênfases e processos de transposição: em alguns casos, como no exemplo citado acima, meio privilegiado de expressão das imagens em movimento é o canto, em outros os seres invisíveis ganham existência material através da fabricação de imagens, ‘roupas’ e instrumentos (Lagrou, 2010, p. 9).

Em Amaringo isso se dá de um lado, por sua trajetória no xamanismo e por outro, em seu florescimento como artista, que munido de suas experiências visionárias foi capaz de trazer para a visibilidade cenas dos mundos invisíveis com seus múltiplos idiomas que ele organizou nos motivos que pintava. Procuro também distinguir sua produção artística de uma arte chamada de ingênua, resistindo ao que me foi sugerido inúmeras vezes por pares acadêmicos, que me parecem incapazes de compreender que as malhas de seu estilo são feitas de muitos diálogos que o levaram a outros patamares como artista e que seu discurso resiste enquanto existe fora das classificações globalizantes.

Amaringo se apresentava principalmente como um ribeirinho mestiço, mas também reconhecia sua origem indígena Kechua Lamista e tinha grande familiaridade com o xamanismo cocama e shipibo-konibo da região do Ucayali. Entre 1988 a 2009, ele conduziu na cidade de Pucallpa, capital do Ucayali, a escola de pintura Usko Ayar dirigida a alunos locais, principalmente mestiços. Até hoje seus alunos carregam seu estilo distintivo e continuam a difundi-lo. Suas telas espetaculares mostram o inesgotável universo imagético de suas experiências visionárias geradas

Fig. 5
Pablo Amaringo com a
tela *Misterio Profundo*,
2002. Acrílico sobre
tela. 250x150 cm

pela ingestão das “plantas com poder”, também chamadas “plantas mestras”, como o tabaco, a ayahuasca (*Banisteriopsis caapi*) e o toé (*Brugmansia* sp.). Embora sua obra pioneira tenha tido influência nas pesquisas de [Pablo] Macera, ela não foi muito promovida em Lima, pois seu público comprador era principalmente composto por estrangeiros envolvidos em movimentos new age. Ainda assim seu sucesso internacional nas artes visionárias teve um impacto, mesmo que indireto, sobre os artistas indígenas em Lima, pois impulsionou o turismo xamânico estrangeiro na Amazônia peruana. Por sua vez, o auge do turismo facilitou a chegada ao país de potenciais compradores das obras dos pintores indígenas (Belaunde, 2016, p. 615).



Considerações Finais

Como vimos em Lagrou (2010) e Belaunde (2011, 2016), o artista ameríndio é também um xamã e o que vai se tornar importante na expressão artística não é mais uma representação ou a imitação do mundo real, mas sua habilidade em criar a ponte que vai permitir aos mundos invisíveis se tornarem visíveis em imagens que presentificam, daí o sentido de considerar as telas de Amaringo como capazes de agir sobre as pessoas, através da expressão de uma linguagem poética comum aos xamãs. Essa produção artística não se baseia na projeção de sua criatividade individual, mas na capacidade de aparelhar códigos e arranjá-los em formas expressivas capazes de fazer sentido, como o faz o xamã no seu habilidoso processo de comunicação entre dimensões, afinal, sua realidade está baseada na interligação entre mundo social e humano, natural, ecológico, sobrenatural e espiritual. Assim, não vejo como tomá-lo como um artista cuja produção se defina por aspectos primitivos ou ingênuos habitualmente pensados para a pintura de costumes. Amaringo foi um artista que soube pintar, sobretudo, um mundo que explorou a experiência xamânica com seres humanos e não-humanos que pertencem à sabedoria da ayahuasca. Um de seus maiores aportes artísticos é ter chegado a uma linguagem pictórica que permite descrever aquela concepção de mundo amazônica onde a realidade é um conjunto de realidades, como observa Bendayán (2013). Ele foi capaz de codificar em suas telas um vasto repertório com os conhecimentos que adquiriu em suas experiências com o xamanismo amazônico da ayahuasca, munido de uma habilidade especial para ensinar e que se tornou o *maestro* de uma nova geração de pintores que se relaciona muito bem com o mundo ocidental da arte, comercializando suas obras em exposições internacionais e pela rede, em sites especializados em arte visionária. A arte amazônica está em pleno vigor, e as obras de Amaringo abriram as portas dessa arte indígena peruana para o mundo. Os aspectos formais de sua produção, são expressões das complexas narrativas presentes nas cosmologias amazônicas, onde os modos de ver dos povos da floresta são trazidos à tona ao lado, como já foi dito, de elementos da cultura ocidental. Nesse sentido, vejo grande importância na abertura de disciplinas como a História da Arte para a arte indígena contemporânea, trazendo essa temática para os currículos de graduação e pós-graduação, estimulando as pesquisas voltadas para essa

produção. No Brasil há um forte e bem articulado movimento de arte-ativistas indígenas, cujos trabalhos são expressivos e vêm ocupando espaços importantes no cenário da arte contemporânea. Entre eles é possível destacar Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Arissana Pataxó, Isael Macaxali, Daiara Tukano, todos vencedores de diferentes edições do Prêmio PIPA, uma considerável premiação da arte brasileira contemporânea. Há ainda a produção de coletivos como o MAHKU, com Ibã Sales Huni Kuin.

Os jovens artistas peruanos, saídos ou não da escola de Amaringo, também estão bem articulados com o mercado internacional, atravessando pontes e encontrando na arte o ponto de encontro e relação com o mundo e isso vale também para outras regiões como Iquitos. Em Nauta, por exemplo, há um grande movimento mural indígena, realizado pelos artistas da escola de arte Purawá, onde vemos as cenas da cosmovisão cocama. Se observarmos a expressiva participação de artistas indígenas e mestiços, brasileiros e peruanos, em exposições e festivais de arte internacionais⁴, já temos justificativa suficiente para compreender a importância de se ampliar o número de pesquisas sobre essas expressões artísticas no campo das Artes Visuais no Brasil e levar a sério o que dizem esses artistas, que essa será a década da arte indígena contemporânea.

Referências

BELAUNDE, Luisa Elvira. Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. 22, n. 3, p. 611-640, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442016v22n3p611> Acesso em: 26 ago. 2020.

_____. Comunicação oral gravada e transcrita. In: VILLALTA, Daniella C. **Arte visionária amazônica. Pablo Amaringo e as formas do invisível**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

⁴ Sobre os artistas indígenas contemporâneos Jaider Esbell, Daiara Figueroa e Fernanda Kaingang ocupando diversos espaços na Europa ver Voix et Visions Autochtones du Brésil. Disponível em: <https://www.autresbresils.net/Voix-et-Visions-Autochtones-du-Bresil> Acesso em: 20 mar. 2020. Ou ainda, Chimeria – Festival de Arts et de Sciences Visionnaire. Sedan, França, outubro de 2018. Disponível em: <https://www.chimeria.org/> Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. Movimento e profundidade no kene shipibo-konibo. In: LAGROU, Els; SEVERI, Carlos. **Quimeras em diálogo. Grafismos e figuração na arte indígena**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013.

_____. Visión de espacios en la pintura chamánica del sheripiare asháninka. Noé Silva Morales. **Mundo Amazónico**, Manaus, Universidade Feral do Amazonas, n. 2, p. 365-377, 2011.

BENDAYÁN, Christian, Don Pablo, el Maestro. In: VILLAR, Alfredo. **Usko Ayar: la escuela de las visiones**. Lima: PetroPeru, 2013.

_____. Arte Amazónico: Afluentes, corrientes y creciente. Aula 3. Británico Cultural. Lima, Auditório Virtual: Zoom. 20 ago. 2020.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, Museu Nacional, vol. 4, n.1, p. 7-22, 1998.

GELL, Alfred. **Art and agency: An anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GIBRAM Paola Andrade. Propostas cosmopolíticas e resistência indígena: um convite às festas Kaingang. **Cadernos de Campo, São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Universidade de São Paulo**, vol. 26 n. 1, jan./dez. 2017. PPGAS/USP. 132-150. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/issue/view/10569>. Acesso em: 28 ago. 2020.

LABATE, Beatriz C. **Ayahuasca Mamancuna merci beaucoup: internacionalização e diversificação do vegetalismo ayahuasqueiro peruano**. Tese (doutorado em Antropologia Social) – Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

_____. GOULART, S. L.; ARAÚJO, W. S. *Introdução*. In: LABATE, B.C. & ARAUJO, W.S. **O uso ritual da ayahuasca**. São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 2004.

LAGROU, Els. **Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou**. 2010. Disponível em: <https://revistausina.com/20-edicao/entrevistacom-els-lagrou/> Acesso em: 26 ago. 2020.

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

LUNA, Eduardo & WHITE, Steven F. **Ayahuasca reader: encounters with the Amazon's sacred vine**. Santa Fé: Synergetic Press, 2016.

_____. **Inner Visions: sacred plants, art and spirituality**. Indiana: Brauer Museum. Valparaiso/University Center for the Arts, 2015.

_____. AMARINGO. **Ayahuasca visions: The religious iconography of a Peruvian Shaman**. Califórnia: North Atlantic Books, 1991.

OVERING, Joanna. Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, Tim. **Key Debates in Anthropology**. Londres: Routledge, 1996.

Prêmio PIPA. A janela para a arte contemporânea brasileira. Disponível em: <http://www.premiopia.com> Acesso em: 30 ago. 2020.

RIVERA, Ronald C. **Arte con ayahuasca, entrevistas sobre procesos creativos**. Lima: La Nave, 2015.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

VILLALTA, Daniella C. **Arte visionária amazônica. Pablo Amaringo e as formas do invisível**. 2019. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

VILLAR, Alfredo. **Usko Ayar: la escuela de las visiones**. Lima: PetroPeru, 2013.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

VILLALTA, Daniella. Arte amazônica, cosmologia e ação política. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 123-139, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.9>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>