

**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes**

John Fletcher Couston Junior

**TRÂNSITOS (IN)VISÍVEIS
DIÁLOGOS CULTURAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA
PARAENSE**

BELÉM
2011

**Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes**

John Fletcher Couston Junior

**TRÂNSITOS (IN)VISÍVEIS
DIÁLOGOS CULTURAIS NA ARTE CONTEMPORÂNEA
PARAENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes sob a orientação do Professor Doutor José Afonso Medeiros.

BELÉM

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Couston Junior, John Fletcher

Trânsitos (in)visíveis: diálogos culturais na arte contemporânea paraense / John Fletcher Couston Junior; orientador Prof. Dr. José Afonso Medeiros. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Arte contemporânea – Pará. 2. Artesanato – Aspectos culturais - Pará. 3. Arte - design. I. Título.

CDD - 22. ed. 708.98115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE Mestrado Acadêmico em Artes

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dez (10) dias do mês de março do ano de dois mil e onze (2011), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do Orientador Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **John Fletcher Couston Junior**, intitulada: *Trânsitos (In) Visíveis Diálogos na Arte Contemporânea Paraense* perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos doutores, José Afonso Medeiros Souza, orientador, Marisa de Oliveira Mokarzel e Luizan Pinheiro da Costa. Dando início aos trabalhos, o Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas do mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulo da Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.
Belém-Pa, 10 de março de 2011.

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

José Afonso Medeiros

Profª Drª Marisa de Oliveira Mokarzel

Marisa de Oliveira Mokarzel

Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa

Luizan Pinheiro da Costa

John Fletcher Couston Junior

John Fletcher Couston Junior

Wania Maria de Oliveira Contente

Wania Maria de Oliveira Contente

Este estudo foi financiado através de bolsa de estudos concedida pelo Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CNPQ.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

(orientador, presidente)

Prof^a. Dra. Marisa Mokarzel

(membro titular)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

(membro titular)

Prof. Dr. Luizan Pinheiro da Costa

(membro suplente)

Belém, de de 2011

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura_____

Local e Data_____

Resumo

A presente pesquisa visa traçar uma reflexão crítica e teórica em torno de obras de arte contemporâneas expostas em salões e exposições na cidade de Belém, Pará. Tal cartografia visual possibilitará um viés de compreensão acerca do papel de indício antropológico que a arte possui num mundo fluido, híbrido e interconectado. Nesse sentido, a discussão será amparada pelo conceito de Dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin e seu círculo de pesquisa, de forma que o respectivo conceito será atualizado por operações intertextuais e intersemióticas. As operações mencionadas, em uma relação filosófico-conceitual, se proporão em servir de rota para se compreender os processos culturais das sociedades contemporâneas. Associa-se à discussão o papel que esses processos de culturalidade trazem como desdobramentos nas sociedades da América Latina, não mais empreendendo uma trajetória uniforme e contínua, mas uma teia rizomática de apropriações, lealdades transitórias e visualidades.

Palavras-chave: Dialogismo, Hibridação, Arte Contemporânea, Processos Culturais.

Abstract

The following research aims to propose a critical and theoretical reflection towards examples of contemporary art exposed in exhibitions and museums in the city of Belém, Pará. This visual guide map will make possible a comprehension look related to the anthropological signals that art has in a fluid, hybrid and interconnected world. So in this sense, the discussion will be guided by the concept of Dialogism proposed by Mikhail Bakhtin and his research group on a way that it can also be renewed to our context through intersemiotics and intertextuality operations. The mentioned operations, on a philosophical and conceptual relation, will try to provide a route to understand the cultural processes of the contemporary societies. Associated to the discussion there is the role that the cultural processes perform on the Latin America societies, not intending to pave a uniform and continuous path, but a rizomatic net of appropriations, ephemerons loyalties and visual concepts.

Keywords: Dialogism, Hybridization, Contemporary Art, Cultural Processes.

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, ao plano cósmico com seus elementos etéreos e misteriosos que escapam a nossa compreensão.

Meu sincero e profundo respeito ao meu Orientador, Professor Doutor José Afonso Medeiros Souza, por sua firme e densa participação no processo de feitura desta dissertação de Mestrado.

Destaco a ajuda/conselhos dos Professores Luizan Pinheiro da Costa, Edison da Silva Farias, Valzeli Sampaio, Marisa Mokarzel e Orlando Franco Maneschy, pois seus acréscimos foram fundamentais para refinar e enriquecer toda a discussão empreendida pela presente pesquisa.

Ressalto a importância do financiamento acadêmico através de bolsa de estudos concedida pelo Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CNPQ.

Congratulo os artistas que puderam acrescentar informações à reflexão empreendida pela pesquisa, seja de forma direta e assistencial, como Jocatós, Marcone Moreira, Berna Reale, Mariano Klautau, Luciana Magno, Walda Marques, Keyla Sobral, Roberta Carvalho e Dri-k Chagas, seja pelo caráter preciso de suas obras.

Meu mais profundo obrigado a Sue Anne Regina da Costa por sua paciência, reflexão, apoio, experiência acadêmica e carinho em momentos tão delicados.

Não menos importante e revelador foi o apoio intelectual e logístico concedido pelos meus amigos Leandro Raphael, Rodrigo Maroja Barata, Antônio Giordano, Danielle Miranda, Adriana Chagas, Gidalti Oliveira Moura Júnior, Telma Saraiva dos Santos, Ilton Ribeiro dos Santos, Isis Molinari e João Cirilo Neto.

E por fim agradeço a minha mãe, Vilma do Socorro Reis Couston, e a minha irmã, Jennifer Reis Nunes, pela força e carinho empreendidos durante o tempo para a inquietação/realização da pesquisa.

"Fecha teu olho corpóreo para que possas antes ver tua pintura com o olho do espírito. Então traz para a luz do dia o que viste na escuridão, para que a obra possa repercutir nos outros de fora para dentro" .

Caspar David Friedrich

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Registro da ação artística <i>VIT(R)AL</i> , de Luciana Magno_____	21
Figura 02: Registro da Vídeo Instalação <i>Espelho Diário</i> , de Rosângela Rennó__	25
Figura 03: Registro da obra <i>Mecanismo Imaginário para Harmonia Social</i> , de Pablo Mufarrej_____	30
Figura 04: Registros da obra <i>Mecanismo Imaginário para Harmonia Social</i> , de Pablo Mufarrej_____	31
Figura 05: Registro da obra <i>Candelária</i> , de Rosângela Rennó_____	33
Figura 06 s/ título, de Bené Nascimento_____	36
Figura 07: s/ título, de Andrei Miralha_____	38
Figura 08: s/ título, de Alexandre Sequeira_____	41
Figura 09: Registro da Instalação <i>Poltrona para Assistir à Máquina de Som!...</i> <i>Toque, meus Discos...</i> , de Jocats_____	56
Figura 10: Registros da Instalação <i>Poltrona para Assistir à Máquina de Som!...</i> <i>Toque, meus Discos...</i> , de Jocats_____	57
Figura 11: Registros da Instalação <i>Poltrona para Assistir à Máquina de Som!...</i> <i>Toque, meus Discos...</i> , de Jocats_____	58
Figura 12: <i>Arqueologia Visual</i> , de Marcone Moreira_____	63-64
Figura 13: <i>Arqueologia Visual</i> , de Marcone Moreira_____	65-66
Figura 14: <i>Transumância</i> , de Jocats_____	67-68
Figura 15: <i>A Mágica</i> , de Walda Marques_____	70
Figura 16. <i>Nazaré do Mocajuba</i> , de Alexandre Sequeira _____	74

Figura 17. Registros de <i>Razões do Corpo</i> , de Elieni Tenório	76
Figura 18. <i>Banho de Carne</i> , de Emanuel Franco	77-79
Figura 19. <i>Tempo Cabano</i> , de Armando Queiroz	82
Figura 20. <i>Entre</i> , de Mariano Klautau	84
Figura 21. <i>Minutos de Silêncio</i> , de Keyla Sobral e Roberta Carvalho	85
Figura 22. s/ título, de Emmanuel Nassar	87
Figura 23. <i>Cenas da Fé</i> , de Miguel Chikaoka	88
Figura 24. <i>Travessias Imaginárias</i> , de Carla Evanovitch	89
Figura 25. <i>Açaí Noturno</i> , de Marinaldo Santos	90
Figura 26. <i>Quando Todos Calam</i> , de Berna Reale	93-94
Figura 27. <i>Fantasia de Compensação</i> , de Rodrigo Braga	96
Figura 28. <i>Fantasia de Compensação</i> , de Rodrigo Braga	96
Figura 29. <i>Fantasia de Compensação</i> , de Rodrigo Braga	97-98
Figura 30. <i>Antes de Ver reVeja</i> , de Nailana Thiely	99
Figura 31. Registro da int. urbana <i>Sanitário ou Santuário?</i> , de Lúcia Gomes	100
Figura 32. s/ título, de Dri-k Chagas	102
Figura 33. Registro da intervenção/ instalação <i>Made in Maria</i> , de Jocatós	104
Figura 34. <i>Margem</i> , de Marccone Moreira	105
Figura 35. <i>Banzeiro</i> , de Marccone Moreira	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 – TRÂNSITOS CULTURAIS: QUESTÃO DE DIÁLOGO.....	18
1.1 – Linguagem como Produto Axiológico.....	19
1.1.1 – Axiologia como Ideologia.....	22
1.2 – Dialogismo: Redes Complexas Através da Linguagem.....	23
1.2.1 – Reflexão e Refração no Processo Dialógico.....	26
1.3 – Intertextualidade e Tradução Intersemiótica: o Dialogismo na Arte.....	29
1.3.1 – A Intertextualidade.....	29
1.3.2 – A Intersemiótica.....	34
1.3.3 – Dialogismo na Arte.....	39
2 – TRÂNSITOS CULTURAIS: QUESTÃO DE HIBRIDISMO.....	43
2.1 – Processos Culturais e Lógica Global.....	46
2.2 – Focos Policulturais Dialogizados.....	52
2.3 - A Hibridação Cultural na América Latina.....	60
3 – TRÂNSITOS CULTURAIS: TRANSITS; ΠΕΡΑΣΤΙΚΟΣ; سد بیل عاپر; ΠΡΟΧΟЖИЙ; מעבר; TRÂNSITOS; דורכפאך; QUÁ CẢNH	72
3.1 – Trânsitos $2 \cdot 6x - 2 \cdot 4 = 3 \cdot 4x - 3 \cdot 1$	81
3.2 – Trânsitos $10 - 3x - 8 = 2 - 3x$	92
CONCLUSÃO.....	108
BIBLIOGRAFIA.....	110
ANEXOS.....	115

INTRODUÇÃO

O ponto de partida do presente estudo foi a intenção de promover uma discussão crítica ou metacrítica da produção artística contemporânea na cidade de Belém, Pará, amparada por uma análise dialógica cultural, como tentativa de espelhar o quadro globalizante e globalizado da contemporaneidade frente às redes de proximidades tecnológicas - um caminho, dos muitos possíveis e necessários, para se compor um *corpus* epistemológico (HALL, 2005) que permita um estágio inicial de compreensão e reflexão dos processos culturais paraenses.

Nesse sentido, os campos da Comunicação, dos Processos Culturais e das Artes Plásticas são áreas convergentes, cujas conexões permitem a observação dos ininterruptos diálogos entre as redes sociais, com suas trocas de bens e informações, e que, a partir de contextualizações axiológicas, numa ótica global interconectada, permeiam a pretensão de se investigar transdisciplinarmente tais fluxos com o foco numa produção estética.

Agregado a esse campo conceitual, uma cartografia visual será apresentada, com produções mostradas em salões de arte, galerias e exposições na cidade de Belém, tais como: o Salão Arte Pará; exposições coletivas e individuais realizadas no Museu de Arte de Belém (MABE), no Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), no Centro Cultural do Banco da Amazônia, no Espaço Cultural da Casa das 11 Janelas, na Galeria Theodoro Braga e na Galeria Graça Landeira, entre outros, objetivando um painel interpretativo/reflexivo de obras, artistas, grupos, na tentativa de percebê-los sob o filtro das questões impostas pela pós-modernidade, pela hibridação, pelas fronteiras em dissolução *versus* globalização, e um novo olhar/pensar sobre a práxis artística (GARCIA CANCLINI, 2005).

Com o foco na produção contemporânea desenvolvida a partir da década de 2000, as análises teóricas de Nestor García-Canclini (2005), Zygmunt Bauman (2001), Michel Maffezoli (2000), David Harvey (1993), entre outros, serão pontuais, tanto por indeferirem vieses essencialistas em termos de culturalidade, em virtude de uma subjetividade individual se mostrar incapaz de ser compartimentalizada, quanto mais a de um povo/povos em redes de atravessamento, quanto por permitir um campo de tráfegos infindáveis na intrincada rede de pensares artísticos na contemporaneidade.

Não menos importantes são as ideias dialógicas do Círculo Bakhtiniano, na medida em que estas se prestam à condução da tentativa de compreender o papel do confronto de

posicionamentos valorativos distintos para o trânsito inter e intravozes sociais, ou, como pode ser compreendido igualmente, o trânsito objetivo-subjetivo dos indivíduos em suas relações com seus mundos.

Assim, apropriar-se de determinados estudos da linguística russa objetiva perceber os processos atuais numa esfera imagética, uma vez que as obras de Mikhail Bakhtin e de seu grupo de estudiosos reiteravam uma natureza filosófica atrelada a uma visão de mundo pautada no homem e nas condições do seu entorno.

Como observou Carlos Alberto Faraco:

“Ao percorrermos os textos do Círculo de Bakhtin não nos deparamos, em nenhum momento, com a formalização de método científico propriamente dito, mas com grandes diretrizes para construirmos um entendimento mais amplo das realidades sob estudo (FARACO, 2009, p. 40).

A amplificação desse entendimento da produção estética se dará pelo uso de operações intersemióticas e intertextuais, empreendidas, principalmente, por Júlio Plaza (1987), Júlia Kristeva (1998) e Leila Perrone-Moisés (1978), a fim de criar uma tensão de possibilidades entre diferentes plataformas de comunicação e as ideias do Círculo Bakhtiniano. Tais operações, cremos, permitirão a interpretação dos processos estéticos, nas mais variadas linguagens artísticas, como um fluxo antropológico, desdobrado dos estudos da linguagem, por sua capacidade de operar elementos analítico-filosóficos para o campo da produção, da apreciação e da leitura das artes.

Pesquisar processos artísticos contemporâneos é uma tarefa que empreende um fluxo de pensamentos baseados na fragmentação e na condição de dispersão do homem nas redes sociais (HARVEY, 1993). Conseqüentemente, torna-se necessário o recurso a um arcabouço teórico interdisciplinar, o qual conceba a atividade artística como produto da situação social, cultural e histórica de um determinado local e/ou indivíduo/coletivo (ARGAN, 1995), uma vez que a produção atual não encontra seu objeto inteiro na esfera cultural, nem na esfera crítico-institucional, mas em algum espaço tensamente negociado entre as duas (CONNOR, 1989).

Com tal recorte, será possível pavimentar uma via de acesso para a compreensão da cultura paraense, seus diversos confrontos e negociações, parte de suas estratégias de relacionamento com um mundo tão interconectado e híbrido.

A criação poética de um determinado período, ou melhor, de um recorte sincrônico de um dado período, é um exercício teórico e visual, no qual as fronteiras de ambas as premissas se dissolvem na execução de tal investigação. Fazer arte, seja ela de qualquer natureza, define-se por um quadro de valores ligados ao trabalho humano e às suas técnicas; um indicativo de uma atividade mental em consonância com uma atividade operacional (ARGAN, 1994). É um indício que transparece devires de um povo, de uma sociedade em determinado período.

Como observou Giulio Carlo Argan:

“O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como *vulgarmente* se diz, na sua forma, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a sua relação com a realidade objetiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. (...) Na medida em que toda a história é uma história de valores, ainda que ligados ou inerentes a fatos, o contributo da história da arte para a civilização é fundamental e indispensável” (1994, p. 14).

Ao perceber que a arte é um canal de percepções e respostas, inserido num mundo de ir e vir informativos constantes, **Trânsitos (In)Visíveis - Diálogos Culturais na Arte Contemporânea Paraense** propõe-se a ser mais uma extensão do olhar investigativo, um braço desta rede de diálogos profusos no qual é impossível se detectar um ponto de início ou de término. É uma atenção à indelével participação teórica na arte e à necessidade de se disseminar o turbilhão crescente que é a atualidade, visto não existir fazer humano que não seja acompanhado de operações teóricas.

Por esses motivos, e lançando mão do instrumental teórico exposto brevemente nos parágrafos anteriores, o primeiro capítulo aborda as concepções sobre linguagem do Círculo Bakhtiniano, trazendo-as à contemporaneidade e a distintas plataformas estéticas, através das

operações de intersemiótica e intertextualidade; o segundo capítulo propõe um levantamento dos processos culturais na atualidade e como estes se organizam em frente a um mundo interconectado e pluridialogizado; ao passo que o terceiro capítulo traz a questão para o foco da arte contemporânea em Belém e sua relação de diálogo com redes locais e globais.

Este estudo, portanto, objetiva estabelecer um recorte – a partir do aparato teórico já explicitado – na tentativa de compreender visibilidades e invisibilidades, seus fluxos e refluxos no cenário da arte contemporânea em Belém.

Capítulo 1

Trânsitos Culturais: Questão de Diálogo

1.1 – Linguagem como Produto Axiológico

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

Esse grupo, desde as suas reflexões iniciais, destacou três aspectos pontuais para se observar a lógica da linguagem: a unicidade e eventicidade do Ser, a contraposição eu/outro e o componente axiológico/ideológico intrínseco ao existir humano (FARACO, 2009).

Acerca da unicidade e eventicidade do Ser, Bakhtin (2003) defendeu a ideia de uma impossibilidade de comunicação entre o mundo da teoria e o mundo da vida¹. O autor observava a insustentabilidade de áreas definitivas na unicidade de eventos e seres do mundo teórico, conforme este é apresentado. O mundo teórico nunca conseguiria cumprir com o objetivo de retratar a vida inteiramente, por conta de suas limitações frente à ilimitação da vida.

O resultado dessa constatação, consciente ou inconscientemente para os homens, seria a comprovação de uma constante tentativa de organizar o mundo vivido dentro dos limites sígnicos normatizados pela teoria (ainda que essa tarefa não fosse encontrar um fim e estivesse em permanente processo).

A contraposição eu/outro, um segundo aspecto pontual para o Círculo, tem como mote a existência do ser humano concreto. Este ser, ao perceber sua unicidade em uma estrutura do eu moral, em sua consciência de ser no espaço, passa a se posicionar, a não ficar estático em relação ao seu papel na existência; passa a ser compelido a realizar sua unicidade no ato² individual. É nesse estágio reflexivo (quando o eu se contrapõe ao outro), que empreende suas

¹ O mundo da teoria compreende o mundo do juízo teórico, objetivado. Os atos concretos de nossa atividade são sujeitos à elaboração teórica de caráter filosófico, científico, ético e estético. O mundo da vida compreende o universo da historicidade viva, o quadro total da existência de seres reais e históricos, realizando atos únicos e irrepetíveis; a vida realmente vivida e experimentada (FARACO, 2009).

² Ato seria a ação concreta, inserida no mundo vivido, não involuntário, intencional, praticado por um ser não transcendente (SOBRAL, 2007).

escolhas, demonstra características relacionadas ao seu ser, diferencia-se e age em relação a um referencial, confirmando o caráter único de seu ser e de sua existência.

Esta consciência da unicidade do indivíduo permite-lhe um trânsito fluido na vida, de reconhecimento de si, do outro, da sociedade. Somente com essa nuance existencial é que um determinado indivíduo é capaz de se lançar na rede de relações que é o mundo, dialogar com ele e com o imbricamento das camadas sociais. É a partir da contraposição eu/outro que Bakhtin (2003) os reconhece (o eu e o outro) como um universo de valores definidos por diferentes quadros axiológicos: cada ser, não neutro, contextualiza-se em uma rede de relações; em distintos âmbitos culturais saturados de significados e valorações.

Assim, a condição valorativa, como terceiro aspecto para a lógica da linguagem do homem, é intrínseca, inalienável ao seu papel, pelo indelével fato de sua existência concreta. O ser humano só toma conhecimento do mundo a partir dos desdobramentos elaborados pela sua contextualização, pela semiotização deste mundo ou o reconhecimento do mundo numa rede de signos comuns aos indivíduos.

Em termos de quadros axiológicos em trânsito, um exemplo válido para se refletir sobre as redes de possibilidades dos eventos no universo dos valores atuais, é a obra da artista Luciana Magno, *VIT(R)AL* (Figura 01), exposta no 28º Salão Arte Pará, Arte Pará 2009, o qual teve curadoria de Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel.

Com uma intervenção urbana aparentemente simples, a artista elaborou uma feroz rachadura em frente às articulações contemporâneas de esvaziamento da vida, de criação de valores mercadológicos para objetos, como parte de uma rede de consumo suportada pelo aparato publicitário e pela valoração da imagem.

Segundo o texto curatorial, nos procedimentos que antecederam à intervenção, a artista buscou um estabelecimento que a aceitasse. Negociou, então, sua permanência (que ocorreu, no caso, com a Dellano Móveis) para, ao longo do período, poder utilizar os ambientes artificialmente montados. Insufiou vida concreta (e não vida virtualizada) nesse cenário de modulados; virou uma artista-personagem que dormiu, comeu, cozinhou, fez as atividades de seu cotidiano, além de interagir e modificar o ritmo e a percepção dos funcionários e clientes.



Figura 01. Registro da ação artística *VIT(R)AL*, de Luciana Magno. Fonte: MAIORANA *et al*, 2009.

Nessa ação, tendo permanecido durante 01 semana em uma loja de modulados do bairro de Nazaré, em Belém, Magno foi acompanhada ao vivo por câmeras on line 24h, e teceu uma visão crítica em relação aos valores dos tempos atuais: tempos de virtualização das relações, em que vida privada e vida pública se mesclam e criam uma organização outra, de comunicação intensa e estreitamento geográfico contínuo *versus* aumento da solidão social; de dependência da imagem e de diferentes relacionamentos com a posse dela.

O seu papel subversivo na loja configurou-se como ironia ao consumo de uma idéia que não vai além daquilo que os olhos podem ver; levantou um dissenso no mundo projetado dos modulados, onde a realidade parece não ter espaço – e se tem espaço, esta “realidade” presentifica-se de forma dissimulada para melhor se integrar à lógica do produto comercial e da especulação.

Com *VIT(R)AL*, a tensão fica clara entre as diferentes contextualizações valorativas transitando pelos espaços virtuais da Internet e da imaginação. Sua potência desnuda o consumo contemporâneo e desenfreado de imagens e modelos, o embate de interesses, o choque, a diferença de contexto e perspectiva entre pessoas, ou seja, as possibilidades sociais na zona urbana de trânsitos subjetivos de Belém.

1.1.1 – Axiologia³ como Ideologia

Tendo o Círculo Bakhtiniano compreendido a linguagem em particular e o processo estético em geral como um ato relacionado com referências histórico-sócio-culturais, destaca-se outro ponto importante, que é o fato de axiológico, para ele, aproximar-se de ideológico, tornando-se quase equivalente.

O Círculo costumava entender ideologia como o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética e a política – como observou Faraco (2009), todas as manifestações superestruturais. Assim, o ideológico também se inscreve no contexto da produção imaterial humana e expressa um posicionamento social valorativo, de forma que fica impossível tê-lo como um universo que abarca mais indivíduos que o processo dito axiológico ou vice-versa.

“Não é do interior, do mais profundo da personalidade que se tira a confiança individualista em si, a consciência do próprio valor, mas do exterior; trata-se da explicitação ideológica do meu *status* social, da defesa pela lei e por toda a estrutura da sociedade de um bastião objetivo, a minha posição econômica individual” (BAKHTIN, 1997, p. 117).

O processo estético, responsivo por conta de seu caráter de situação em relação ao outro e em constante construção, se inscreve na impossibilidade da linguagem de alcançar a totalidade da experiência vivida. E as operações dialógicas, ao passo que se impregnam de “dados concretos da expressão social” (BAKHTIN, 1997, p. 118), são mostras claras de conflitos e negociações onde se mesclam posicionamentos valorativos e ideológicos, não havendo mais clareza quanto à barreira que separa uns dos outros. “A atividade mental do *nós* permite diferentes graus e diferentes tipos de modelagem ideológica” (BAKHTIN, 1997, p. 115).

³ Entende-se por axiologia as teorias referentes à questão dos valores formuladas a partir do início do século passado (FARACO, 2009).

Há, no processo estético, na “ideologia do cotidiano” (BAKHTIN, 1997, p. 118), um eterno fluxo, sempre crescente, nunca estanque e em constante movimento. Adentrar esse ir e vir de comunicação sobre algo é sempre infinito, nunca se encerra e pede por uma interação que vai além do entendimento objetivo.

1.2 – O Dialogismo: Redes Complexas Através da Linguagem

Partindo da premissa de que a individualidade se situa num lugar de interação, de estímulos e respostas, Bakhtin (2003) observa que o universo da cultura abarca a consciência individual: pois o eu se define por um quadro valorativo, sua interação com o outro se dará sempre através do diálogo, no reconhecimento do indivíduo dentro de seu papel social, ou seja, na sua constatação de compor um *corpus* social.

Porém, esse universo da cultura é entendido como uma realidade semiótica: os signos são formados a partir da cadeia social, e significantes e significados só podem ser compreendidos nesse contexto. Não pode haver um significado se ele é limitado a um único indivíduo de uma sociedade, pois a análise dos processos estéticos é questão posta sobre o enfoque do entendimento comum.

Somente através dessa chamada possibilidade semiótica, um signo poderá ser de uso comum nas comunicações sociais, gerando graus cada vez mais complexos de vias conversionais – afinal de contas, interação pede que haja, pelo menos, dois sujeitos, e, ambos, utilizem-se da linguagem, do produto semiótico, para compreender e se fazer compreensíveis. E esse entendimento mútuo só ocorrerá se os envolvidos no diálogo utilizarem um repertório de signos e significantes que lhes sejam comuns; caso contrário, não há troca ou repostas a estímulos, mas tão somente monólogos ininteligíveis (BAKHTIN, 1997).

Um signo (verbal ou não), segundo os desdobramentos do Círculo, só pode ganhar significação a partir de contextualização social e historicamente localizada, pois a linguagem, em seu movimento de fluxo e refluxo, as chamadas “duas faces da palavra” (BAKHTIN, 1997, p. 113), sempre precisa de um campo fecundo de germinação – um posicionamento cultural, social, histórico, com indivíduos participantes deste processo – para depois render os

seus frutos, quais sejam uma provável colheita – o florescimento, reconhecimento de um produto, após o ambiente propício para sua criação.

Quando percebe a potência para a criação de processos estéticos e da linguagem, a partir de fatores sociais, culturais e históricos, bem como referenciais semiológicos vindos desse solo comum partilhado, o Círculo verifica a existência de instâncias compatíveis para o desenvolvimento do conceito de dialogismo.

Ao saber que o universo da cultura é intrinsecamente responsivo, possuidor de um caráter eminentemente dialógico, forma-se uma rede complexa de vozes sociais⁴ em conversas entrecruzadas. Este entrecruzamento, conhecido por dialogismo, desenvolve-se de maneira multiforme e contínua, no qual fronteiras se cruzam e se interpelam, dando vazão a novas possibilidades de diálogos, dinâmicas e vozes sociais.

Entender o dialogismo é interpretá-lo como a junção de várias redes em movimento, em plurilinguagem, fazendo trocas, interceptando-se num ir e vir em relação ao fluxo temporal, sem categorizações em relação ao passado, presente ou futuro, tal como observado por Claudiana Soerensen:

“Percebe-se que a relação dialógica não acontece somente entre discursos interpessoais (seja escrito ou verbal), embora tenha se originado dentro desta concepção. Ela abarca a diversidade das práticas discursivas de maneira mais ampla e aberta. O dialogismo pode ser aplicado à relação entre as línguas, as literaturas, os gêneros, os estilos e até mesmo entre as culturas, pois todos esses itens trazem em comum a linguagem” (2008, p. 02).

Essa ideia pode ser exemplificada com a obra *Espelho Diário* (Figura 02), uma vídeo instalação da artista Rosângela Rennó, exposta no Arte Pará 2009, cuja abordagem se faz pela incorporação de signos (produtos semióticos) ou a palavra propriamente dita, para se aproximar do público observador/leitor e torná-lo parte de um processo de construção dialógica.

⁴ Vozes sociais ou línguas sociais é uma expressão, introduzida por Bakhtin em *O Discurso no Romance*, entendida como os complexos semiológicos e axiológicos com os quais determinado grupo humano diz se relaciona com o mundo (FARACO, 2009).

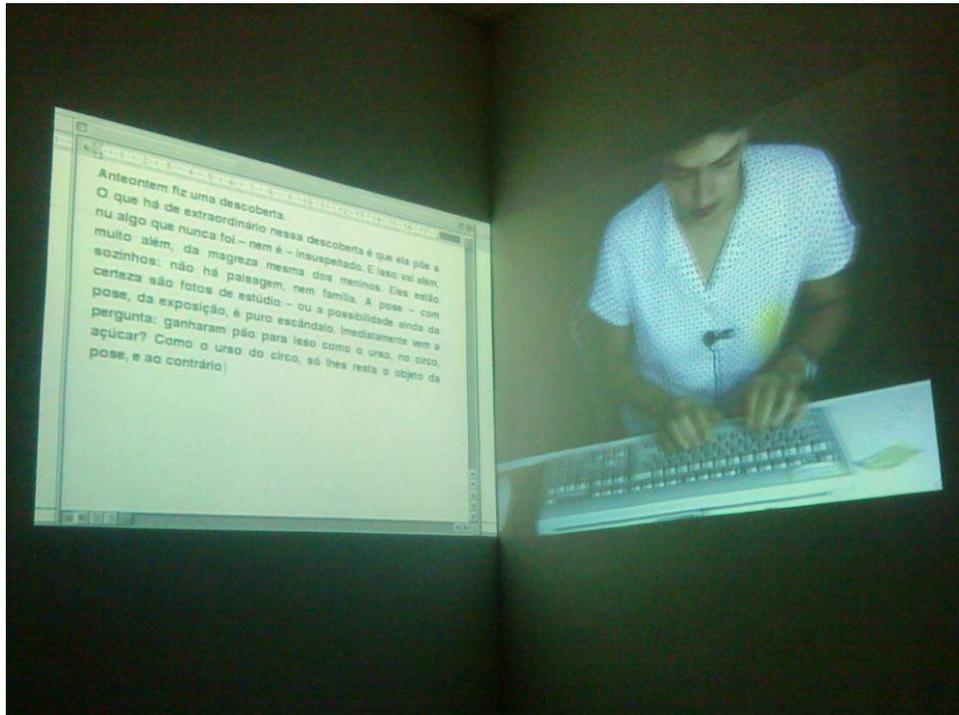


Figura 02. Registro da Vídeo Instalação *Espelho Diário*, de Rosângela Rennó. Foto: Acilon Cavalcante.

Rosângela Rennó deu ênfase para o poder da palavra como criadora de imagens e como elemento de diferentes subjetividades sob uma mesma forma. Seu registro compôs um quadro de micronarrativas em sequência, formadas pela artista a partir da vivência por diversas mulheres com um nome igual ao seu, e trouxe um tráfego (e tráfico) através destas vivências e relações sociais delas, das “outras Rosângelas”. Ao tecer esse embate textual, com diferentes pessoas, Rennó criou um quadro de confluência entre mundos e valores.

O uso das palavras entre os personagens reais nas narrativas incorporadas no vídeo e interpretadas pela artista mostrou a diferença entre indivíduos, mesmo numa semelhante plataforma estética. *Espelho Diário* refletiu claramente acerca da alteridade⁵ embutida no processo social e desvelou um quadro no qual diálogos distintos se desenvolvem a partir de um mote comum a todos.

⁵ Entendemos por alteridade, baseados na categoria introduzida por Bauman (1993), aquilo que se relaciona com estudos culturais e implementa um impacto no indivíduo: o estrangeiro, alienígena, alheio, singular ou estranho se contrapõem a si mesmo.

A incorporação da imagem constante da artista na reprodução das micronarrativas reforçou a inalienável diferença entre subjetividades, pois independente da absorção de todas as Rosângelas por uma única pessoa no vídeo, as nuances e as individualidades permaneciam e não se misturavam.

1.2.1 – Reflexão e Refração no Processo Dialógico

Outras noções necessárias ao entendimento da questão, ainda nesta compreensão de dialogismo, são as de **reflexão** e **refração**, pois, como os signos executam estas duas operações simultaneamente, é fundamental compreender em que modalidade estes processos ocorrem, de modo a possibilitar um patamar ainda mais intrincado dos processos dialógicos.

A reflexão do signo, nesse caso, é a relação mais simples que este pode fornecer. Essa operação é ligada ao processo cognitivo de apontar uma realidade que lhe é externa, ou seja, para correspondentes materiais (ou não) no universo concreto. Por outro lado, a refração é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos, sendo estas múltiplas e heterogêneas. Observa-se a palavra não apenas como algo que designa uma entidade pronta, mas como veículo de outras expressões, tal é o caso da entonação, a qual imputa uma atitude valorativa em relação ao objeto ou em relação àquilo que é desejável ou indesejável nele (BAKHTIN, 1997; BRAIT, 2005; FARACO, 2009).

Retornando ao exemplo da obra *Espelho Diário*, de Rosângela Rennó, pode-se inferir que a refração seria um elemento conclusivo para se notar as falas de diferentes sujeitos (as “Rosângelas”), pois ainda que o repertório semiológico lhes seja comum, com sua ponte de signos e significados possíveis pela operação da reflexão, só a refração permite a unicidade, a diferença mais sensível, uma vez que as maneiras com as quais cada uma das mulheres na obra se expressa comunicam valores, contextos únicos e diferenciáveis.

O dialogismo, uma parte concreta da realidade dos seres humanos, possui um posicionamento social valorativo e está sempre em movimento, visto sua ligação com a realidade do *corpus* social e com a imputação de operações de reflexão e refração nesse processo. Essa concepção de movimento perene no processo estético, dessa forma, não possui

um ponto de término, mas de continuidade e promove renovações, complexizações e ressignificações constantes. O desenvolvimento do ser humano como parte de uma rede social é ininterrupto e, portanto, em eterno estado de potência e devir.

Como pontuou Bakhtin acerca de sua concepção de enunciado e enunciação⁶, partes integrantes da comunicação dialógica

“... mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. (...) Uma inscrição, como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura no contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual ela é parte integrante” (1997, p. 98).

É possível, inclusive, observar uma noção atemporal no pensamento filosófico do Círculo, podendo trazer este, novamente, para a contemporaneidade, e compreender as relações complexas entre as vozes sociais e a mobilidade e o dinamismo da cultura/culturas em se tornar um produto híbrido.

Nesse ponto, inclusive, torna-se necessário uma digressão de caráter histórico, pois o conceito de dialogismo Bakhtiniano só se tornou notório em boa parte da Europa a partir do momento em que Júlia Kristeva (1941-), vinda do leste europeu, inseriu-o no arcabouço do contexto estruturalista em voga na segunda metade da década de 60 do século passado. Direta ou indiretamente, o conceito de dialogismo influenciou o pós-estruturalismo então em gestação e está na raiz dos conceitos de intertextualidade, de intersemiose, de rizoma, de rede e de hibridismo – conceitos tão caros aos estudos culturais na contemporaneidade.

Os pensamentos do Círculo acerca do dialogismo trazem, sob a luz do presente, uma chave que possibilita a compreensão das maneiras com as quais as subjetividades articulam-se no mundo globalizado. Em tempos de estreitamento geográfico por conta do avanço

⁶ O enunciado e a enunciação, segundo a concepção do Círculo, são concebidos como unidades de comunicação, significação, de forma que estes devem ser necessariamente contextualizados. O entendimento destes termos tem grande papel na concepção de linguagem bakhtiniana, pois a linguagem é analisada sob uma perspectiva axiológica que inclui, para efeito de compreensão e análise, a comunicação efetiva e os sujeitos nela envolvidos (BRAIT & MELO, 2005).

tecnológico das redes de comunicação, a compreensão de dialogismo ganhou patamares ainda mais complexos, densos, com valores se tangenciando e subjetividades em ascensão.

1.3 – Intertextualidade e Tradução Intersemiótica: o Dialogismo na Arte

1.3.1 – A Intertextualidade

A intertextualidade é um recurso para se observar o dialogismo em outras esferas que não somente a da linguística. Esta operação pode ser compreendida como as possibilidades de leituras, releituras ou recriações de uma determinada obra a partir de um determinado diálogo ou de um enunciado gerado por uma sociedade (PERRONE-MOISÉS, 1978).

O conceito de intertextualidade foi proposto por Kristeva (1998) a partir do que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Em outras palavras, são dois conceitos interligados e derivados, pois, para Bakhtin (2003), a noção de um texto não subexiste sem o outro – quer como uma forma de atração ou de rejeição –, permitindo um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos (ZANI, 2003).

Aliás, este termo pode ser melhor compreendido observando-se a sua etimologia: interposição intermediária, interação, entre; textualidade – qualidade daquilo que é relativo ao texto, que está num texto (neste caso, ampliando-se a noção para uma ligação interpretativa das vozes sociais). A intertextualidade envolve a ideia de um ou de vários textos ou processos, que se colocam no meio de outros, interagindo, de alguma forma, entre si. É uma maneira de se observar o dialogismo no desenvolvimento de canais de discussão, de conversas e de obras comunicacionais; entre vozes com ligações inter e intraestéticas.

Como observou Perrone-Moisés (1990, p. 91) “... as relações intertextuais podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; estudo de um tema ou personagem em várias literaturas”.

O objetivo desta operação viria a ser a observação dos processos de produção, como o raptó, a absorção e a integração de elementos alheios na criação de uma obra, alargando o entendimento para o amplo jogo de discursos inter e intraculturais possíveis, nas mais variadas áreas do conhecimento (CORREIA & MARQUES, 2009).

Na exposição *Eu e o Homem*, realizada no Museu de Arte de Belém (MABE), durante o período de maio a agosto de 2010 e sob curadoria de Tadeu Lobato, a instalação *Mecanismo Imaginário para Harmonia Social*, de Pablo Mufarrej (Figura 03 e 04), destacou-se pelo uso

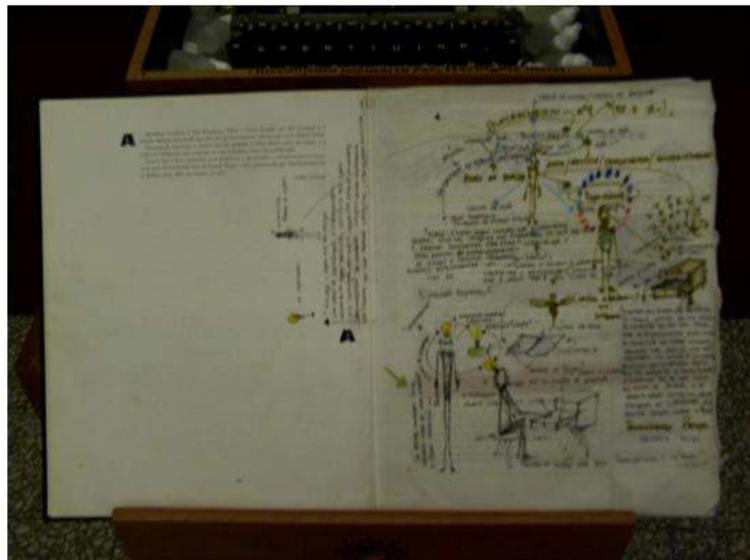
da intertextualidade ao se aproximar de obras biográficas a respeito de Joseph Beuys, o artista alemão que fez parte do movimento Fluxus.



Figura 03. Registro da obra *Mecanismo Imaginário para Harmonia Social*. Foto: John Fletcher.



A



B

Figura 04. Registros da obra *Mecanismo Imaginário para Harmonia Social*. A – Visão da Parte Superior; B – Conteúdo da Segunda Gaveta da obra. Fotos: John Fletcher.

Mufarrej criou uma reflexão em torno do posicionamento de Joseph Beuys e a conclamação dele à liberdade como ferramenta em prol das subjetividades. Em sua instalação no MABE, diversas frases, como “Liberdade”, “Beuys está morto, e agora?” e “Mudar o pensamento”, por exemplo, apresentavam-se dispostas no corpo da obra e voltavam a análise aos posicionamentos do artista alemão.

Mecanismo Imaginário para Harmonia Social, aliás, não somente incorporou e releu as críticas de Beuys aos padrões limitantes das instituições, como também se examinou como veículo permeado por barreiras e limitações – algo próximo da ideia bakhtiniana de que o mundo da teoria não comporta as dimensões e nuances do mundo da vida e seu contínuo devir.

A hierarquia, a simplificação, a subversão (temas comuns na vida e obra do integrante do movimento Fluxus) ganharam ressignificações na instalação e permearam uma intertextualidade refinada com os elementos contidos em suas biografias. Em um livro sobre Beuys (Figura 04-B), guardado numa das gavetas da instalação, por sinal, poderia se achar a integração de elementos alheios, como rascunhos, ilustrações, colagens, adulteração de imagens, os quais compunham outros desdobramentos críticos, numa espécie de intertextualidade infinita.

Mufarrej trouxe, com sua obra, questões referentes às liberdades e às ausências destas, e que foram decompostas e amplificadas através do uso dialógico, em meios de comunicação de suportes distintos. São, portanto, enunciados textuais que, através de uma operação intertextual, atualizam debates, ressignificando-os na contemporaneidade

Julia Kristeva (1998), ademais, concebeu o termo intertextualidade como uma propriedade inerente ao texto literário, um mosaico de citações, absorções e transformações de outro texto. O que antes era uma relação intersubjetiva passou a se tornar um amálgama coletivo, um percurso textual sem capacidade de deferir uma autoralidade total e pura, caso levado em conta os padrões de apropriações regulares nestas operações.

Podemos compreender a absorção de propriedades intertextuais coletivas em Rosângela Rennó, com sua obra *Candelária* (Figura 05), parte do Acervo da Casa das 11 Janelas, em Belém, ao compor este quadro pertinente para a discussão em processo.



Figura 05. Registro da obra *Candelária*, de Rosângela Rennó. Plotagem em Vidro e Neon.

Foto: John Fletcher

O trabalho, contemporâneo e referenciador da tragédia ocorrida no Rio de Janeiro, apresentou um diálogo com as publicações jornalísticas da época e que relatam os fatos. Enriqueceu o arcabouço de significados socioculturais com seu exercício estético, posicionando-se numa crítica cultural em face à violência desmedida entre a polícia do Rio e menores-vítimas presentes na Igreja da Candelária durante o evento.

Rennó deu visibilidade às expressões utilizadas pela mídia nacional, por seu caráter jornalístico direto, complementando estas informações com um vocabulário imagético, relevante para a preservação do imaginário⁷ factual, como é o caso da luz negra como referência ao luto.

O texto empregado na obra captou elementos de tensão diretos, amálgamas textuais, nos quais a coletividade, através de exercícios dialógicos, possibilitou uma lógica textual concisa.

⁷ Ato da consciência de se perceber o mundo que está ao seu redor, o ambiente de convívio (ISER, 1996).

1.3.2 – A Intersemiótica

Partindo-se do pressuposto de que traduzir *latu sensu* é uma operação metalinguística entremeada no próprio corpo de produção da linguagem, pode se observar, então, essa ação da tradução não como forma de completar ou adicionar elementos a uma informação prévia, mas como uma tentativa de expandir seu campo de alcance, de modo a disseminar em diferentes escalas seu conhecimento.

No caso da tradução intersemiótica, outro modo de operação para se verificar o uso de elementos dialógicos na produção estética, esta ação se dá num foco diferente, mas com pressupostos semelhantes:

“Colocamos a tradução intersemiótica como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 1987, p. 14).

Utilizando-se deste recurso, é possível promover uma ligação entre formatos de comunicação diferentes, pois se cria a possibilidade de conectá-los com uma lógica de interpretação, ou até mesmo de metainterpretação, indagando sobre um produto informativo comum sob diferentes estratégias. Em outras palavras, essa operação defere a presença de vozes sociais em trocas com outras formas de expressão, como o caso das artes plásticas, do cinema, da dança.

Seguindo esse padrão, pode-se inferir ademais, um entendimento de comunicação mais amplo, para além da noção de linguagem do Círculo, porque a tradução intersemiótica propõe uma atualização conceitual em relação às possibilidades crescentes da expansão de plataformas de comunicação. Em relação ao emprego de suportes desvelados, as influências sobre a percepção imputadas por estes suportes e meios tecnológicos e a amplificação da comunicação são partes constituintes da ideologia corrente, as quais apontam para rotas de

complexização e atravessamento cada vez mais imbricados. Ninguém está excluído das influências que os meios e os diversos suportes realizam (PLAZA, 1987).

Em resumo, do dialogismo à intersemioticidade, passando pela intertextualidade, percebemos uma evolução conceitual diretamente influenciada pela complexização dos suportes e processos comunicativos, particularmente importantes para a experiência estética – seja do ponto de vista da criação, seja do da recepção/interpretação.

O processo criativo, na linguística e em áreas do conhecimento sociológico, baseia-se em diálogos subjetivos inseridos num contexto de valores, e é através destes diálogos obtidos entre a cultura da palavra e cultura da imagem que outras percepções podem ser privilegiadas, sobretudo as que se utilizam de códigos diferentes em sua feitura e atravessam um processo de leitura e ressignificação (CORREIA & MARQUES, 2009).

Durante a exposição *Desenho Contemporâneo*, realizada pelo Espaço Cultural Banco da Amazônia, sob curadoria de Lídia Souza (de dezembro de 2003 a janeiro de 2004), dois artistas expressaram o foco desses levantamentos. Ambos mostraram claramente a tensão entre as esferas imagética e linguística, como duas plataformas diferentes se interligando para se complementarem.

Com um desenho a nanquim (Figura 06) e com arte final de Rui José, Bené Nascimento (também conhecido por seu trabalho como quadrinhista para as editoras americanas Marvel e DC Comics), trouxe a linguagem e a estética dos quadrinhos para a galeria e propiciou, em uma ilustração, uma sequência narrativa com eventos e diálogos entre personagens sem o uso da palavra, e, assim, explorou outra relação entre significantes e significados.



Figura 06. s/ título, de Bené Nascimento. Desenho a nanquim. 29,3 x 43,1 cm. Fonte: SOUZA, 2003.

Os eventos descritos sob o formato popular dos quadrinhos ganharam contornos temporais e factuais através de uma esfera paralela daquela utilizada pela linguística e fizeram o uso da tradução intersemiótica, numa análise, aqui, amparada pelas proposições de Plaza, para fornecer significados diversos, mais refinados, atualizados, com recursos não tradicionais.

Como já observado por Martine Joly,

“A complementaridade verbal de uma imagem pode não ser apenas essa forma de revezamento. Consiste em conferir à imagem uma significação que parte dela, sem com isso ser-lhe intrínseca. Trata-se, então, de uma interpretação que excede a imagem, desencadeia

palavras, um pensamento, um discurso interior, partindo da imagem que é seu suporte, mas que simultaneamente dela se desprende. (...) A complementaridade da imagem e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim” (2005, p.120-121).

Esse esclarecimento de Joly é importante na medida em que desfaz um equívoco renitente, inclusive em produções acadêmicas: o de que imagem e palavra são signos completamente independentes. Não há criação literária que não provoque imagens, assim como não há criação visual que não provoque palavras. Mesmo quando esses dois tipos de signo não coabitarem concretamente o mesmo suporte, um é a consequência inextrincável do outro, bem de acordo com o nosso processo cognitivo que, para a apreensão do todo de um fenômeno, alia constantemente esses dois tipos de sistemas (o visual e o verbal).

Bené Nascimento, na obra citada, corroborou para esse tipo de processo comunicativo da linguagem em sentido lato, pois esse mesmo objeto, através de um processo estético elíptico, subteu a informação narrada, tornando presente a palavra, mesmo sem o recurso concreto do texto. As imagens, portanto, arregimentam um fluxo indissociável com as palavras. E nota-se que esta elipse não trouxe nenhuma limitação para a compreensão dos eventos narrados pela ilustração, pois as imagens trazem intrinsecamente o universo sígnico das palavras.

De forma mais direta em relação às trocas entre imagem e texto, Andrei Miralha expôs um desenho aquarelado, com sua própria arte final (Figura 07) – nessa mesma exposição – e ratificou uma via de acesso entre diálogos: produtos semióticos resultantes de uma organização social comum e articulados com ilustrações relacionadas a eles, ou seja, com plataformas distintas de se produzir significados em plena simbiose, numa ação interpretativa e expandida, onde cada um dos dois processos comunicativos se ampara no outro para provocar no fruidor uma interpretação mais detalhada.

A interação entre texto e imagem vai até aquilo que Plaza (1987) chama de reescritura da história ou de trânsito de sentidos e desemboca numa percepção que agrega dois eixos estéticos e os une em prol de um resultado mais nítido e compreensível. Para Plaza, não é válida a presunção de que a palavra necessita sempre de outras plataformas a fim de se fazer

compreensível (num sentido amplo, ao fazer o uso da imagem figurada ou de outra forma de expressão). O ponto em questão é possibilitar maneiras diferentes de apreciação e transmissão de informações, narrativas e fruição.



Figura 07. s/ título, de Andrei Miralha. Desenho Aquarelado. 29,3 x 43,1 cm. Fonte: SOUZA, 2003.

Com as duas obras, semelhantes e distintas em vários níveis, pode-se circular por opções perceptivas em outros níveis. Tendo ambas resultados próximos a partir de propósitos distintos – a palavra a partir da imagem, no caso de Nascimento; e o revezamento entre palavra e imagem, no caso de Miralha –, o uso da noção de tradução intersemiótica serve para entender o quanto um processo de transmissão comunicacional pode se movimentar por campos distintos da linguagem.

1.3.3 – O Dialogismo na Arte

A intertextualidade e a intersemiótica, conforme foram explanadas, puderam se mostrar como operações estratégicas para se entender o dialogismo em meios que trafegam para além da compreensão textual. Estes meios, ou plataformas nos processos estéticos, inserem-se numa perspectiva filosófica e científica, por discutir novas formas de análise, fruição e pesquisa artísticas, convergentes com a comunicação e as formas desta nas redes de diálogos contemporâneos.

Entender dialogismo, hoje, para além da linguística, num processo de refinamento conceitual que se expande na direção de outras linguagens, interfaces e contextualizações, é um desafio a ser enfrentado em busca de constante resignificação, em vias de rotas mais complexas, pois, mais do que nunca, fronteiras virtuais e concretas de processos estéticos confluem e refluem, possibilitando novas formas de se enxergar o mundo e de se exprimir nele e através dele.

Martín-Barbero (2005) já refletiu sobre a chamada crise da comunicação em face à fragmentação de povos, públicos, segmentos e canais de informação, tratando-se de uma estreita relação com as vias geridas pelo contínuo e acelerado desenvolvimento tecnológico e globalizante. Para o autor, as formas de se estabelecer canais de diálogos, ou dialógicos, dão-se em uma rede acelerada, descontínua e móvel por conta das possibilidades estabelecidas com os quadros valorativos tensionados. Os meios sofrem influência direta do homem, pois eles os adequam à sua mentalidade, a qual está conectada com as potencialidades estéticas que lhe são acessíveis.

Robert Stam (2000) já observou, inclusive, a relação entre a arte (no caso, a moderna brasileira) e o dialogismo, pois o que para Bakhtin foi chamado de dialogismo, para os modernistas brasileiros, tal qual Oswald de Andrade, denominou-se antropofagia.

Ricardo Zani, refletindo acerca das observações de Stam (2000), observou que

“... a noção de antropofagia defendida pelos modernistas brasileiros pode ser caracterizada como uma ocorrência intertextual ou dialógica, porque não ignorou as influências europeias e assimilou-as,

revertendo-as, introjetando-as e reordenando-as em seu próprio estilo. Como tal, a antropofagia pode ser interpretada como a contribuição brasileira para a intertextualidade, ou melhor, para o dialogismo” (2003, p. 02).

O dialogismo, além de proporcionar um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos, é uma forma, através da arte ou de qualquer outro meio, de se perceber e não ignorar a presença estrangeira, inserindo-a num diálogo que a engole, deglute-a e a recicla de acordo com objetivos racionais (STAM, 2000).

Um termo próximo do dialogismo é a polifonia⁸, pois um discurso, independente do contexto, nunca é isolado ou falado por uma única voz, mas é expressado por várias vozes geradoras de textos, discursos que se intercalam no tempo e no espaço (Zani, 2003). Esse termo consegue deixar mais nítida a relação das ideias do Círculo com as perspectivas de trânsito atuais, com redes se intercalando, deferindo e se indeferindo, ao mesmo tempo. A contemporaneidade é um exercício polifônico diante das proximidades entre povos e segmentos, das mesclas culturais e estéticas em diferentes plataformas, subjetividades e culturalidades. É o múltiplo generalizado, uma massa plurialogizada, polifônica e multidirecional.

A arte, uma das formas de comunicação entre as pessoas e um instrumento de intersecção entre o homem e o próprio mundo, é mais uma ferramenta a dar vazão às vozes sociais, em seus vários níveis de consciência, as quais trazem, em seu bojo, o reflexo de conotações políticas e econômicas aos seres humanos: é uma ferramenta antropológica fundamental, uma operação intertextual e, acrescentaríamos, intervisual.

A intersemiótica e a intertextualidade fornecem vias de apreensão das ideias de dialogismo do Círculo Bakhtiniano nas esferas mais díspares possíveis, cujo intuito mais primário é o da comunicação, de modo a fornecer portas de acesso à percepção e à compreensão de indivíduos, contextualizações e perspectivas. Dizer algo não se dá unicamente por processos linguísticos propriamente ditos, uma vez que é notável o papel da

⁸ Entende-se por polifonia um diálogo entre diversas vozes, não apenas como uma forma de citação estática. Polifonia é o sentido de constituir um discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo (BEZERRA, 2005).

visualidade na transmissão de um determinado significado, mesmo não fazendo o uso de signos comuns, advindos da seara da linguagem escrita ou falada.

Alexandre Sequeira, na exposição *Matrizes*, durante o período de abril a maio de 2004, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém, sob curadoria de Lídia Souza, mostrou uma obra (Figura 08) que trafegava por este universo polifônico/ dialógico sociocultural.

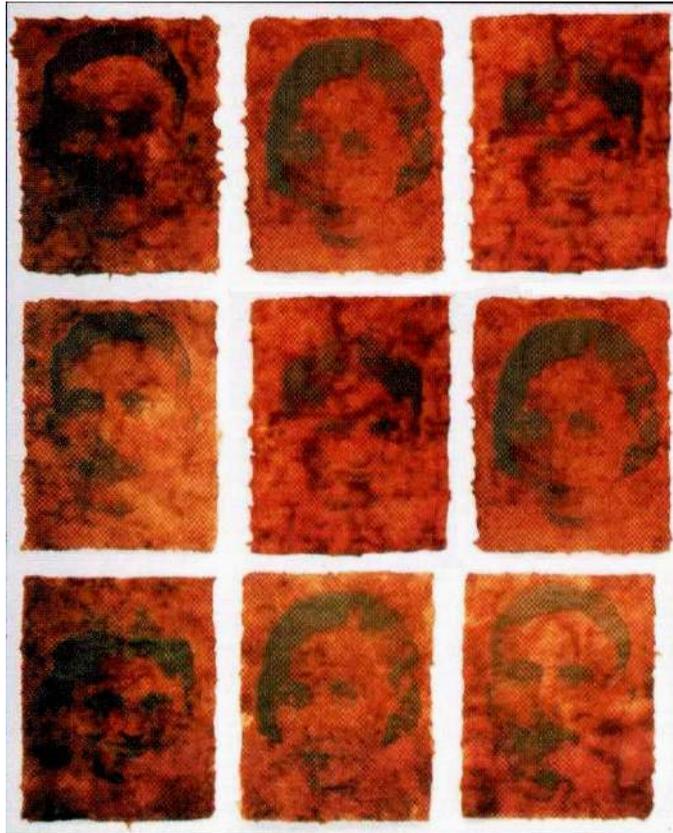


Figura 08. s/ título, de Alexandre Sequeira. Serigrafia c/ papel de curauá. 39x51 cm.
Fonte: Catálogo SOUZA, 2004.

Nesse trabalho em serigrafia, ao trazer três imagens semelhantes de três pessoas (alternando-as) e fazer alusões ao popular jogo da velha, formando uma colagem de nove peças, Sequeira ilustrou uma visualidade de idéias em trânsito, em travessias, flexíveis e de reflexões abertas.

Com retratos cujos objetivos eram de parecer envelhecidos pela técnica de serigrafia empregada (uma espirituosa brincadeira com a palavra jogo da velha), de personagens reais ou fictícios, o artista permitiu um vislumbre do multiculturalismo e das abstrações globalizantes. Seu trabalho fez uso de um imaginário atemporal dos álbuns de fotografias de famílias, entre personagens de idades e procedências não identificáveis, impregnados de

universos de valores não semelhantes: um culturalismo simbólico consciente de sua postura global, além da reiteração da condição de jogo e fugacidade verificados nas dispersas e multifacetadas redes de relacionamentos sociais.

Sua obra atentou para o fato de que não conseguimos mais identificar aquilo que somos, por estarmos inseridos neste universo de trocas, dissoluções e contaminações que revelam, ao mesmo tempo, um desejo de inserção e um desejo de transfiguração.

Como uma chave de análise para o caráter dialogizante dos humanos entre eles mesmos e com o mundo, Sequeira buscou o confronto das subjetividades, primeiro entre os personagens “retratados” e, depois, entre autor e fruidor, revelando as relações de precariedade, provisoriedade e fluidez que as interfaces sociais privilegiam na contemporaneidade.

Capítulo 2

Trânsitos Culturais: Questão de Hibridismo

Tratar de processos culturais, naturalmente, remete-nos às idéias antropológicas de cultura, ao saber que esta última – se amparada numa opção metodológica – tem de estar, de maneira inegável, consciente das redes de transformações promovidas pelos fenômenos da globalização e da pós-modernidade⁹.

Com definições iniciais formuladas por Edward Tylor (1832-1917), em *Primitive Culture* (1871), o entendimento deste universo firmou-se num viés mais sistemático e imóvel, e, mesmo observado como fenômeno natural de causas e regularidades, possibilitou a ampliação e sedimentação de estudos sobre os processos culturais e seu desenvolvimento.

Ainda que sua predominância inicial tenha se dado em uma ideia de cultura como um processo uniforme, logo apareceram outras perspectivas para indeferir o caminho discriminatório tomado, por pregar para todas as sociedades um caminho semelhante ao das chamadas “culturas avançadas” (europeias), num posicionamento decididamente etnocentrista, linear e nada dinâmico.

Foi com a atualização gradativa das teorias sobre cultura e com o refinamento paulatino da definição de sistemas simbólicos, proposta por, sobretudo, Claude Lévi-Strauss (1908-2009), que este termo ganhou novas dimensões, principalmente nos EUA, com os pressupostos teóricos desenvolvidos pelos antropólogos Clifford Geertz e David Schneider (LARAIA, 2004).

Geertz partiu do posicionamento de que o conceito de cultura é essencialmente semiótico, fundamentado na ideia weberiana de que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, e propôs uma análise da cultura não como uma ciência experimental, em busca de leis, mas de foco interpretativo, à procura de significados (GEERTZ, 1989).

Para tanto, essa seria uma tarefa lenta e árdua, pois visava a compreender um campo contextual de um povo, já que a cultura, para o autor, seria um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras e instruções para dirigir o comportamento em sociedade (LARAIA, 2004).

⁹ Entendemos por Pós-Modernidade a arregimentação do pensar global interconectado e em redes de trocas contínuas, como bem observou Jean-François Lyotard (1986) e Fredric Jameson (1991).

Em vários aspectos semelhantes a Geertz, Schneider, também compreendendo a cultura como um campo de símbolos e significados, inferiu categorias ou unidades e regras sobre relações e modos de comportamento, amplificando o conceito para o âmbito de valores e redes de relações sociais distintas (LARAIA, 2004).

Em todo caso, conforme observado por inúmeros autores contemporâneos, o tempo (o afastamento cronológico do dado observado) sempre se constituiu num elemento destacável para analisar uma cultura, pela simples constatação concreta da mudança de valores através das gerações. Observa-se, através do deslocamento e do desenvolvimento temporal, como cada sistema cultural está impregnado do caráter de mudança e nunca atravessa incólume e intacto por um dado período de desenvolvimento (BARILLI, 1995; LARAIA, 2004).

Tendo em mente que grande parte dos padrões culturais, de um dado sistema, não foi criada por um processo purista de seus povos ascendentes, mas por dialogismos e empréstimos culturais (chamados antropologicamente de difusão), é inevitável amplificar essas interpretações de redes em tempos de globalização e refinamento tecnológico, fugindo ainda mais de premissas limitantes e excludentes de partes de uma cultura, em virtude de um caráter pró-essencialismo.

2.1 – Processos Culturais e Lógica Global

Quando se busca uma análise sobre a noção de processos culturais ou a culturalidade de um povo, percebe-se uma confrontação teórica abundante e variada, fruto de diferentes prismas em diferentes pesquisas, e que reflete a condição do pensamento contemporâneo, dada a emergência da discussão para a compreensão do ser humano no chamado mundo globalizado e/ou pós-moderno.

Com a intensificação dos sistemas globalizadores, ocorreu um distanciamento da ideia sociológica clássica de *corpus* social como um sistema bem delimitado, tendo sido substituída por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida em grupos encontra-se fragmentada e multiplamente ordenada. Assim, aquela certeza social (de *corpus* social como um sistema bem delimitado) ganhou uma reorganização dos seus dados, apresentando-se mutável e possuindo um viés contextual, por assim dizer, o qual sofre variações, dependendo, sempre, de um recorte espaço-tempo.

Devemos observar, então, que, para a já referida sociologia clássica, havia uma noção de sujeito firmada no plano cartesiano, a qual não questionava a crescente complexidade do mundo moderno. Os novos paradigmas da sociologia moderna, ao contrário, propugnavam que a consciência desse núcleo interior do sujeito não era automatizada e autossuficiente; era, pois, formada na relação com outras pessoas importantes para ele, as quais mediavam os valores, sentidos e símbolos dos mundos no qual ele habitava. Era uma concepção que ligava o espaço entre o mundo pessoal e o mundo público, servindo como um elo lógico, ao projetarmos a nós próprios nessas identidades culturais. Internalizávamos, assim, seus significados e valores, tornando-os parte de nós, e tal atitude contribuía para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupávamos nesse mundo social e cultural (GIDDENS, 1990).

Com a chegada da década de 1970, ocorreu o questionamento desses posicionamentos sociológicos, pois houve um aceleração do ritmo e do alcance da integração global por conta de avanços tecnológicos e comunicacionais, aumentando de maneira considerável os fluxos e os laços entre as nações (HALL, 2005). Com isso, passou-se a entender que o desenvolvimento da construção dos processos culturais assentava-se sobre tal nova configuração desvelada a partir da década de 1970.

De maneira geral, as análises sobre culturalidade partiram não de um conjunto de referências estáveis, mas pelo reconhecimento de projeções simbólicas (ou signos) e às chamadas práticas do cotidiano, agregados aos fatores decorrentes da globalização, como o internacionalismo e a hibridação¹⁰ cultural (BARBOSA, 2001; GARCÍA-CANCLINI, 2003). Sob um viés contextualizado, pode-se pensar o dialogismo do Círculo atualizado a uma rede mais complexa de trocas de informações, com um poder que transcende os meios de comunicação e abarca redes de trocas de mensagens cada vez mais rápidas, sem limitações fronteiriças, possibilitando uma nova ideia de se firmar objetiva e subjetivamente nas categorias sociais.

Compreender os processos culturais, na contemporaneidade, é observar um tempo de mudanças, quando o tradicional pode coabitar com o liberal, sem que haja uma supressão de qualquer modalidade ou temporalidade por outra, mas a permissividade de arregimentações distintas no mesmo espaço (BRUNNER, 1991).

O sociólogo Stuart Hall (2005), um dos principais autores a discutir o processo da identidade cultural, ampliando a discussão, observou que essa nova concepção passou a ser um ponto de intersecção entre vários fatores e incorporou os estudos de etnicidade a partir de suas reflexões como migrante na Inglaterra.

Adotando e atualizando os discursos marxistas, Hall (2005) expôs teorizações iniciais (tidas como modernas para ele) para se entender uma possibilidade anterior de uma dada sociedade, e só depois promover um embate acerca das redes contemporâneas globalizantes, numa axiologia pós-moderna. Esses fatores são:

- A narrativa de uma Nação: panoramas contados nas histórias de suas literaturas nacionais;
- A ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade: os chamados elementos essenciais do caráter nacional;

¹⁰ Hibridação é o nome dado aos processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, as quais existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. É um termo proveniente da Biologia que melhor se adéqua para se situar em meio à heterogeneidade das sociedades modernas (GARCÍA-CANCLINI, 2003).

- A tradição recente: de criação nova, para um povo, ela agrega o grupo das práticas de natureza ritual ou simbólica, as quais buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição;
- O mito fundacional: as tradições inventadas, concernentes ao imaginário poético e mítico da formação de uma determinada sociedade;
- O ideário de um povo.

Através desses fatores, seria possível começar uma avaliação do grau organizacional de uma dada sociedade. Essa caracterização, promovida por Hall, iluminou possíveis caminhos científicos para se estudar sociedades contemporâneas em estágios diferentes de “proximidade global” e suas relações com o mundo, compreendendo questões raciais e étnicas. Seria o caso das culturas islâmicas e alguns processos fundamentalistas; das sociedades da América Latina e da África, em estágios desiguais de acesso à globalização, por conta de suas configurações desiguais em relação à economia global.

Sua proposição, ainda, analisou dois enfoques: o da cultura partilhada, na qual dois sujeitos se congregam sob uma mesma cultura simbólica, numa perspectiva unificadora como condição de existência de comunidades imaginadas, que foi imprescindível para a formação de movimentos sociais e expressões raciais tal qual a conhecemos; e outra, baseada na diferença, apresentada como constituinte de identidades culturais por seu papel determinante nos sistemas de representação coletivos. Vale ressaltar que o papel da diferença não se mostrava como elemento estanque, mas sempre aberto a outros sentidos, a fim de não encerrar a identidade cultural em oposições fixas (HALL, 1996). É uma reflexão, inclusive, que pode remeter ao entendimento eu/outro do Círculo, o qual, através do reconhecimento da diferença, de parâmetros e fronteiras simbólicas, são criados para o reconhecimento próprio da individualidade.

Guilherme Carvalho da Rosa, acerca dos enfoques propostos por Stuart Hall, argumentou que:

“Esta compreensão das identidades culturais como um *posicionamento discursivo* é então um caminho que não encerra o conceito em uma concepção, não estabelece binarismos, mas compreende uma relação entre os quadros de referência formados no interior dos discursos e do construtivismo que compreende a identidade cultural através da diferença e em uma relação dialógica e

não-definitiva. Temos duas posições que sempre estão em jogo na discussão das identidades culturais: uma que ‘organiza’ as identidades em um quadro de referência mais ou menos estável e outra que estabelece uma relação dialógica com o conceito, colocando-o a partir da perspectiva das diferenças e da formação da identidade cultural a partir de relações de conflitos e negociações” (2008, p. 33).

Corroborando nossa percepção de que o dialogismo é um instrumento eficaz para a análise das produções estéticas na contemporaneidade, Carvalho da Rosa reitera a importância de se avaliar questões referentes à identidade cultural dentro do quadro de relações dialógicas e não definitivas defendidas por Hall.

Já no plano do sujeito pós-moderno, para Hall (2005), o processo de globalização interfere não somente na formação das culturalidades das nações, como também nas subjetivações individuais nelas inseridas.

Esse indivíduo, com seu processo simbólico de referência cada vez mais fragmentado, tanto no que se refere a seu lugar no mundo social e cultural, quanto em relação a si mesmo (em contraposição ao sujeito moderno, supostamente guiado pela racionalidade) assume diversas subjetivações em momentos distintos. Os fatores determinantes de tal acontecimento são ponderados pelo autor a partir do impacto teórico de autores como Karl Marx (1818-1883), Sigmund Freud (1835-1930), Ferdinand Saussure (1857-1913) e Michel Foucault (1926-1984), além do pensamento feminista. As perspectivas teóricas destes autores abalaram as teorias sociais e as ciências humanas nos séculos XIX e XX. Essas tradições teóricas, embora distintas, questionaram os ícones do pensamento Iluminista, o qual considerava o homem no centro das transformações sociais, econômicas e políticas.

Nesse redirecionamento promovido pela globalização, ademais, destacamos os apontamentos de Michael Maffesoli (2001), pois, assim como García-Canclini (2003) e Bauman (2001), o sociólogo francês discorre que é a partir da comunicação e dos processos dialógicos (em seu sentido mais forte) que passou a se reestruturar a realidade social, de maneira que se observaram nos costumes¹¹ uma de suas modulações particulares. Foram

¹¹ Costume vem a ser o conjunto dos usos comuns que fazem com que um determinado grupo social se reconheça como aquilo que é. É uma modulação tácita, a qual não é formalizada e verbalizada como tal (MAFFESOLI, 2001).

estes, aliás, os diretamente afetados pelo dialogismo crescente, pois as sociedades, a partir desse novo recorte contextual, entraram em um estado de trocas interculturais aceleradas, desordenadas e difusas, possibilitando um novo espectro de disposição cultural, expandindo a noção dessas organizações sociais como um campo de experimentação plural (MAFFESOLI, 2001) e nada uniforme.

A construção da realidade e da culturalidade passou a ser validada levando-se em consideração o reconhecimento de que o dialogismo tornou-se um elo indispensável a seu funcionamento, uma vez que nos envolvemos num processo globalizador inalienável. O papel da linguagem e seu crescente exercício se tornaram dominantes, com os mecanismos de comunicação passando a funcionar, na contemporaneidade, como uma necessidade social: estão encarregados de assegurar, ao mesmo tempo, o nível tecnológico no qual se reconhece uma sociedade desenvolvida e a unidade dos grupos sociais em vias de desagregação (CAUQUELIN, 2005).

Bakhtin (2003), muito antes dos estudiosos citados anteriormente, já havia observado o conteúdo axiológico inserido na comunicação. Para o autor, a comunicação servia como um deflagrador de um processo histórico de tensões políticas, correspondente à realidade viva e inerente de um corpo social. Através das palavras, componentes fundamentais do discurso dos interlocutores com seus valores sociais, poderiam se encontrar as lentas modificações ocorridas na base de uma sociedade, e, ao mesmo tempo, os fatores que impulsionam uma mudança nas estruturas estabelecidas. A comunicação passou a ser vislumbrada como a chave para se entender a maneira com a qual uma sociedade exerce seu papel dentro do globo, com suas trocas de informações e bens materiais, bem como sua organização política em relação com os demais Estados Nações.

Por conseguinte, várias análises colocaram em xeque os conceitos tradicionais de processos culturais, traçando um painel de perspectivas e possibilidades desses processos, relativizando-os acerca das suas hipóteses de desdobramentos nos dias atuais e até problematizando o essencialismo da palavra identidade. O campo de preocupação das pesquisas culturais passou a se voltar para o “como” se organizam suas estruturas dentro de uma lógica global.

2.2 – Focos Policulturais Dialogizados

Os processos globalizadores resultaram e continuam resultando num acentuamento da interculturalidade moderna ao criar mercados mundiais de bens materiais e ideológicos, mensagens e migrantes. Constatam-se que os fluxos e as interações que permeiam esse processo não só encurtaram as fronteiras e as alfândegas, bem como diminuíram a autonomia, em muitos casos, das tradições locais e que propiciaram formas de hibridação produtiva, dialógica e nos estilos de consumo, diferentes dos estilos do passado.

Acrescenta-se a esse processo as misturas geradas pelas indústrias culturais, que trazem as modalidades clássicas de fusão derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e políticas de integração educacional impulsionadas por Estados Nacionais.

Quanto às novas articulações culturais nas sociedades contemporâneas diante do ininterrupto dialogismo, García-Canclini observou:

“Estudar processos culturais, por isso, mais do que levar-nos a afirmar identidades autossuficientes, serve para conhecer as formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações” (2003, p. XXVI).

No decorrer do século XX, o poder industrial estendeu-se por todo o globo terrestre, trazendo um progresso ininterrupto da técnica, a qual não mais estava relacionada, somente, à organização exterior, mas penetrando, também, o domínio interior do homem (MORIN, 2002). É nesse contexto que se imbrica a análise de hibridação a diversos processos culturais, trazendo à luz da discussão, inclusive, o valor de sua amplitude teórica, ao usá-lo para descrever processos interétnicos e de descolonização, globalizadores, como viagens e cruzamentos de fronteiras, fusões artísticas e literárias, sempre dialógicas. É nesse cenário que se pode falar de uma cultura de massa amparada por uma indústria cultural globalizada (GARCÍA-CANCLINI, 2003; MORIN, 2002).

Foi assim que as sociedades foram identificadas como focos policulturais, nos quais as naturezas diferentes de tais focos passaram a encontrar-se em constante atividade de práticas dialógicas: religiões, Estado Nacional, mitos, tradições em convergência com a moral e indústrias culturais (MORIN, 2002). Nesse mundo tão fluidamente interconectado, onde as

sedimentações sociais, organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes), passaram a se reestruturar em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais, e as diversas formas com as quais os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais, deram início a novos modos de segmentação (GARCÍA-CANCLINI, 2003).

Manuel Castells (1999), por exemplo, traça um panorama da multiplicidade e fragmentariedade do indivíduo nos tempos contemporâneos: os múltiplos eus. O autor, inclusive, diferencia as subjetividades dos indivíduos dos seus papéis sociais, visto que estes últimos (trabalhador, mãe, vizinho, militante socialista, sindicalista, jogador de basquete, frequentador de uma determinada igreja e fumante, para utilizar os seus exemplos) somente estabelecem uma relação de segunda ordem com as subjetividades e culturalidades, pois o grau de influência destes papéis nas vidas das pessoas depende de negociações e acordos entre os indivíduos e suas instituições e organizações. Por outro lado, as subjetividades e culturalidades se constituem como fonte de significados, portanto inalienavelmente impactantes na vida dos sujeitos.

Um termo empregado por Maffesoli (2000) é o das neotribos, o qual infere, de forma destacável, esta nova condição dos seres humanos em sociedade, pois o mesmo observou uma partilha sentimental de valores, subjetividades, lugares ou ideais, que estão, ao mesmo tempo, circunscritos em redes de atravessamentos e são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais por conta dos costumes móveis e de lealdade circunstancial. Em uma única sociedade, possibilitou-se a formação de diversos grupos (ou neotribos), unidas por formas de agregações específicas e móveis.

O sociólogo ainda observou um movimento perene entre o espaço e o devir (estático e dinâmico), entre o anedótico e o antológico, e entre o ordinário e o antropológico, como aspectos unidos que passaram a criar, sob o viés da sensibilidade coletiva, um possível diagnóstico cultural de uma dada sociedade. O costume passou a relativizar-se, fragmentar-se, fornecer uma matéria de estudo para se criar um olhar inicial de um povo em sua concepção de organização e relações. Por ser um aliado da estética (o sentir comum, o dialogismo entre o mundo e a percepção) e da ética (o laço coletivo, a relação política consigo e com seus demais), passou a apresentar ares de complexidade e mobilidade espaço-temporal dos grupos contemporâneos.

Uma rede de grupos contemporâneos, ou sociedade, formada pela existência de várias tribos, as quais remetem a uma subjetividade compartilhada, traz uma árdua tarefa: a de se compreender uma noção de pertença em deslocamento contínuo. Mas observa-se, por outro lado, a existência de um aspecto essencialmente racional, o qual também compõe esta rede de grupos contemporâneos, e que pode orientar, ou mesmo ordenar uma finalidade partilhada: o senso social.

É somente através dessa tensão entre as estruturações sociais (o senso de subjetividades e o senso social) que podemos tentar compreender o fim da organização pré-globalização e o surgimento de outra, após a intensificação dialógica com o estreitamento geográfico, por conta do desenvolvimento tecnológico do final de século XX (MAFFESOLI, 2000).

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001), aliás, inferiu um posicionamento em que as redes culturais operam a partir de um panorama de crise e dúvida. Em suas palavras,

“... o anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser identificado de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto (2001 p. 35).

O autor propôs um estado de trânsito ainda mais inquieto e abrangente com essa perspectiva de liberdades culturais e esfacelamento de subjetividades partilhadas, aderindo a um elemento de crise ou colapso, sedimentado no efêmero e desleal presente da modernidade líquida. Portanto, efemeridade, fluidez, mobilidade, provisoriedade e flutuação parecem ser as palavras-chave inerentes ao espírito da sociedade contemporânea, o que, para alguns, configura um contraponto à organização social da modernidade e, para outros, assinala um colapso de valores, um “estar à deriva”.

O artista paraense João Carlos Torres da Silva, mais conhecido por Jocatós, propôs uma reflexão sobre a policulturalidade na cidade de Belém, e a maneira como o indivíduo contemporâneo encara seu repertório simbólico com uma instalação contemplada com prêmio concedido pela Secretaria de Cultura do Estado para Artes Visuais 2009/2010, sob texto de apresentação de Marisa Mokarzel, intitulada *Poltrona para Assistir à Máquina de Som!... Toque, meus Discos...* (Figura 09, 10 e 11).

Ao permanecer exposta em Belém, no Museu da Casa das 11 Janelas, (no final do primeiro semestre de 2010) a instalação agregou diversos processos técnicos: gravuras em metal e papel, xilogravura, pintura, escultura, encáustica e apropriação de objetos; trouxe a polimorfia cultural, situando-se em uma reflexão-potência em relação à esquizofrenia dialógica e espacial da vida nos centros urbanos.



Figura 09. Registro da Instalação *Poltrona para Assistir à Máquina de Som!... Toque, meus Discos...*, de Jocatós. Visão Central da instalação Foto: Jocatós.

A obra possuía a seguinte disposição: na parte central do ambiente, achava-se disposto um trono/sanitário feito de latas de manteiga Nazaré¹² (Figura 09), cercado por dois extintores de incêndio. Uma luminária enfatizava um clima de interrogatório na composição. Cortinas ao fundo emolduravam a cena, e um tapete vermelho partia do trono e atravessava o recinto. As duas paredes laterais do salão eram ornamentadas com vários discos de vinil enfileirados (Figura 10 A-H), os quais mostravam processos de gravuras, encáustica, interferências com objetos (borracha, papel, tecidos e ferro), e as paredes opostas à “poltrona” adicionavam outros elementos utilizados (Figura 11 A-C): disquetes e CDs, ornados com minúsculas gravuras em seus corpos, agregados a materiais distintos (papelão, tintas, papel EVA).

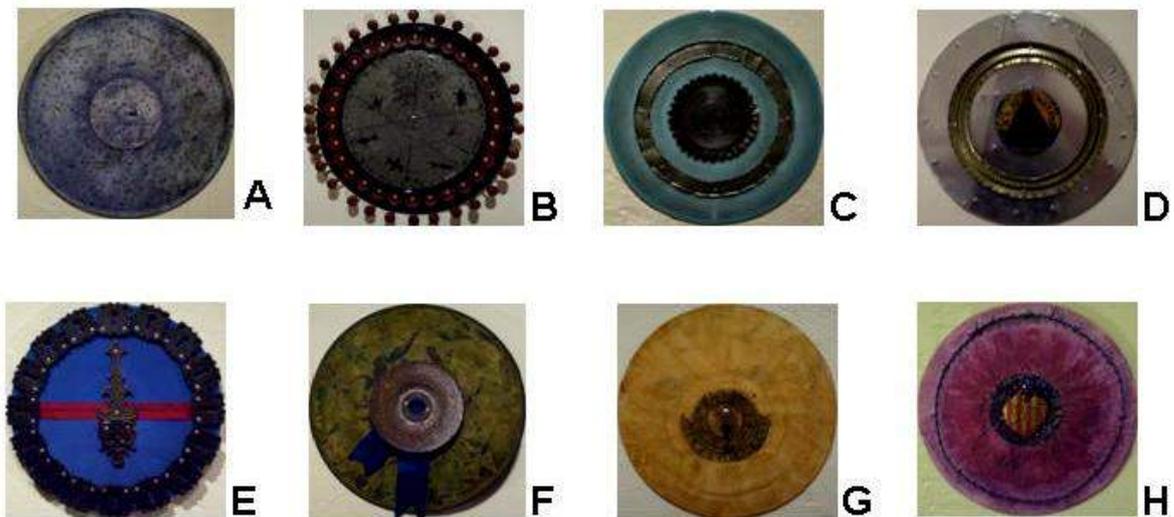


Figura 10. Registros da Instalação *Poltrona para Assistir à Máquina de Som!... Toque, meus Discos...*, de Jocatós. A-H - Detalhes de Gravuras da Instalação. Fotos: John Fletcher.

Para o artista (comunicação pessoal), as influências mais diretas vieram da observação de um aparelho de som improvisado, na cidade de Abaetetuba (no interior do Pará) quando percorreu as instalações de um engenho de cachaça chamado Pacheco, mais o uso de referências ao livro *Confissões de Ralfo; uma Autobiografia Imaginária*, de Sérgio Sant’Anna. O aparelho de som, por sinal, encontrava-se alocado em cima de uma mesa de máquina de costura Singer (máquina Singer, como é chamada popularmente) e trouxe ao artista a improvisação do nome em cima de um objeto reconfigurado (a Máquina de Som).

¹² Jocatós sempre tentou fazer o uso de latas de manteiga Nazaré em suas obras e gravuras, com o intuito de trazer alusões à religiosidade cristã da cidade de Belém, a qual possui a festividade do Círio de Nazaré, uma procissão monumental em homenagem à padroeira da cidade, a Nossa Senhora de Nazaré.

E se por um lado o aparelho sonoro lhe trouxe uma carga reflexiva quanto aos efeitos inescapáveis das influências promovidas pelos meios de comunicação, os quais podem invadir a vida privada, o livro de Sant'Anna, por outro, por se lançar na contextualização da ditadura militar brasileira de forma anedótica e absurda, possibilitou que a instalação empreendesse uma operação intertextual, ao fazer Jocatós incorporar um diálogo nonsense aproximado ao do livro referência (o diálogo, incorporado à sala, foi gravado na forma de um interrogatório). Esse paralelo textual, sonoramente gravado para o ambiente expositivo por dois atores representando níveis hierárquicos distintos (interrogador *versus* interrogado), trouxe uma rede direta de tensão para a operação intertextual como passaporte às possibilidades com os meios de comunicação.

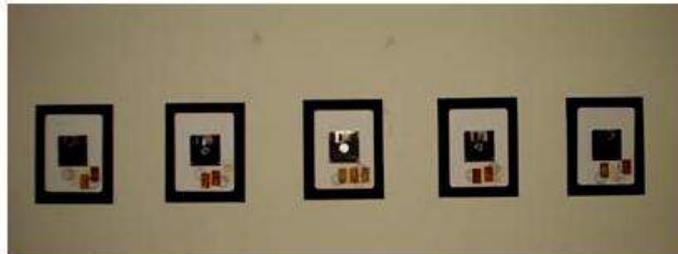
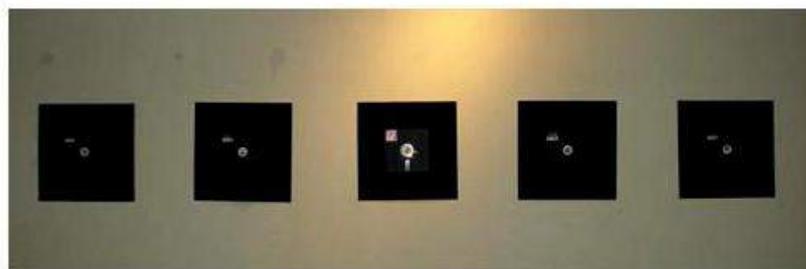
**A****B****C**

Figura 11. Registros da Instalação *Poltrona para Assistir à Máquina de Som!... Toque, meus Discos...*, de Jocatós. A - Detalhe da Parede Oposta à Visão Central; B - Detalhe da Parede Direita-Fundo à Visão Central; C - Detalhe da Parede Esquerda-Fundo à Visão Central. Fotos: Jocatós.

Ao interligar o universo das artes sonoras, literárias e plásticas, Jocatós elaborou uma profusão de micronarrativas em cada um dos objetos componentes de *Poltrona para Assistir à Máquina de Som!... Toque, meus Discos...*. Cada disco nos diferentes formatos (CD, vinil e disquete) trazia uma história por trás de si (a exemplo dos discos, os quais eram de cantores brasileiros conhecidos, como Tom Jobim, mas que sofriam interferências múltiplas e viravam outras narrativas), e que era aliada a uma rede dialógica, uma narrativa macro: trânsitos invisíveis de informações e estéticas, um caminho inicial para se traçar análises, conversas e inquietações com as premissas contemporâneas. Por um lado, Jocatós estabeleceu uma ironia entre o título da mostra (...*toque meus discos.*) e a impossibilidade de se ouvir quaisquer dos discos expostos, visto que as interferências plásticas que o artista fez nos mesmos exclui a possibilidade de fruição do material sonoro originalmente gravado neles.

Outro ponto para se destacar é a perspectiva do artista em falar sobre os desdobramentos do universo da indústria, através do uso de materiais reaproveitados, capazes de armazenar informações e gerar processos de comunicação (Figura 10 e 11). Estes objetos traziam à mente alusões outras ao “lixo”, ao uso outro de produtos culturais, às apropriações fragmentárias contemporâneas, uma vez que, tendo em vista que tais elementos ressignificados, raptados, são comuns no trânsito corrente de centros urbanos latinos, segundo García-Canclini (2003), o imaginário dos bairros periféricos de Belém e de cidades do interior não poderiam se portar de maneira diferente.

Utilizar discos e materiais reciclados foi uma forma encontrada pelo artista para pensar a respeito da cultura musical no Pará, com seus raptos autorais, suas difusões clandestinas. É, também, o que esta pesquisa vê como uma forma de pensar os meios de comunicação e suas redes de influenciadores e influenciados. Com uma axiologia atual caracterizada como um estágio de transformações sociais aceleradas, incorrendo numa relação de desapego e provisoriedade, a instalação permitiu olhares para a maneira como bens de consumo e bens culturais são tratados, reordenados e recriados.

Ao buscar a noção contemporânea de instáveis e complexas redes de diálogos, a experimentação estética de Jocatós nos lançou num redemoinho de pensamentos do que poderiam ser processos culturais, com subjetividades em crise. *Poltrona para Assistir à Máquina de Som!... Toque, meus Discos...*, seu exercício poético, é uma chave para a meditação acerca da cultura na contemporaneidade, um algo em movimento, uma instalação ligada com a realidade de trânsitos da cidade de Belém onde se encontram diversas vozes sociais, vivências construídas, universos de valores e relações em devir constantes.

1.3. A Híbrida Cultural na América Latina

Partindo de premissas semelhantes às hipóteses lançadas por Hall (2005), García-Canclini (2003) lançou um quadro de observações para se entender a cultura na América Latina e denotou a ocorrência de uma modernidade sem modernização, com a qual se compreende sociedades em estágios desiguais de globalização. O antropólogo, inclusive, reiterou seu posicionamento da seguinte maneira:

“Ao trabalhar com a multiculturalidade contida na América Latina, com os enfoques e os interesses em confronto, perde força a busca de uma ‘cultura latino-americana’. A noção pertinente é a de um *espaço sociocultural latino-americano* no qual coexistem diversas identidades e culturas” (2006 p. 174).

García-Canclini em publicações mais contemporâneas que as citadas anteriormente, afirmou a inexistência de identidades culturais essencialistas no atual contexto global de redes amplamente conectadas e defendeu a noção de contemporaneidade, antes de qualquer coisa, como uma complexização social, e não uma mudança de estágio. Níveis diferentes de segmentação cultural se atravessam e promovem um dialogismo determinante para compreender a movimentação entre quadros distintos. As culturalidades passaram a ser constituídas não somente em relação geográfica (territórios concretos), mas na intersecção multicultural de objetos, mensagens e povos oriundos de relações diversas (GARCÍA-CANCLINI, 2009).

Tal como observado pelo autor:

“Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas nacionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação” (2003, p. 285).

A América Latina, ao apresentar um quadro socioeconômico de inegáveis contrastes, dialoga com aspectos que remetem, inclusive, à colonização e sua conseqüente tensão entre dominador e dominado: um posicionamento que remete às pesquisas de Michel Foucault, quando este tratou da genealogia e da história dos acontecimentos e suas variáveis.

Citando Friedrich Nietzsche (1844-1900), Foucault (1979) observou não ser o contrapeso das forças entre o mais forte e o mais fraco que importa, mas sim a cena deste enfrentamento, e fez deste foco uma representação à relação de seres hierarquicamente distintos: os dominadores – uma “maquinaria” que estabelece relações de forças em conflito com os dominados – dão forma à pluralidade dos valores e as tensões em movimento. Ademais, são nossas práticas sociais, enquanto instrumento de determinada modalidade de poder, que engendram os sujeitos e também todo um conjunto de formas de conhecimento e de reflexão (FOUCAULT, 2007).

Contudo, García-Canclini (2006) também vislumbrou o dominador como elemento não somente influenciador, mas também influenciado no processo de diálogo com o seu contrapeso, relativizando as posturas adotadas pelo discurso de Foucault (1979), trazendo possibilidades de arregimentação das sociedades latinas.

As sociedades híbridas da América Latina puderam ser interpretadas como uma troca constante e intensa entre os diversos grupos que as compõem, desembocando em processos de transições e de reorganização da mentalidade dos povos, não mais cedendo um espaço definido para os grupos segundo suas especificidades, porém formando um ponto de intersecção entre eles (GARCÍA-CANCLINI, 2005; ORTIZ, 2006). Tal entendimento visualizou uma postura de descontentamento e/ou trânsito do sujeito contemporâneo em

relação à sua condição na sociedade, semelhante ao preconizado por Bauman em sua “Modernidade Líquida”.

Referencial, também, é o posicionamento para se tratar de processos culturais na América Latina de Jesús Martín-Barbero (2003), que passou a considerar de maneira preponderante os processos de comunicação, voltando seu foco para os agentes receptores neste empreendimento. Como argumentou Guilherme Carvalho da Rosa:

“... Martín-Barbero propôs um resgate da ação dos sujeitos no processo, e sua obra contribui, por exemplo, para que se pudesse complexizar o processo de recepção, considerar os receptores na comunicação. A importância disto para nossa discussão dos processos culturais é justamente o reconhecimento destes agentes sociais e suas vivências, práticas populares, nos processos dialógicos (2008, p. 38)”.

As análises de Martín-Barbero (2003) puderam identificar os papéis que os meios de comunicação assumem no desenvolvimento das culturalidades, bem como as indústrias culturais, capazes de gerar um novo foco supostamente atemporal e de espaço descontínuo. A vivência aberta aos dialogismos empreendidos por estes meios permite uma flexibilidade no arcabouço simbólico dos povos da América.

Na sua concepção, somente ancorar os estudos da comunicação na vertente tecnológica reafirmaria a inserção ou a subordinação desse campo investigativo às disciplinas e aos meios já citados. Em contrapartida, sugere que “(...) pensar os processos de comunicação (...), a partir da cultura, (...) significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 297). A cultura, sob a luz de suas análises, toma uma forma diferenciada, nova, a qual, nas articulações com a política e a economia, desvela um novo patamar, que vem sendo firmado para a política cultural e para a comunicação. Ou seja, Martín-Barbero destaca o papel de agente (e não de paciente) do receptor, desconfigurando o caráter maniqueísta com que as relações “dominadores-dominados” vinham sendo abordadas na obra de vários de seus predecessores. O receptor, mais que um papel de subserviência, também assume seu caráter de protagonista no processo dialógico na medida em que deglute, subverte e transcria o que lhe é oferecido para consumo.

Com uma axiologia caracterizada como um estágio de transformações sociais aceleradas, com dissoluções dos laços afetivos e sociais determinantes, há uma tendência a uma relação de desapego e provisoriedade. A evidência da flexibilidade social, na qual se encontram os indivíduos desapegados das redes de pertencimento, desembocou num processo de individualização e mobilidade, resultante de novas subjetividades (BAUMAN, 2001; GARCÍA-CANCLINI, 2005). Houve o desmoronamento de todas as categorias e pares de oposição convencionais, tais como o moderno e o tradicional, o subalterno e o hegemônico, o erudito e o popular, o local e o global, o moderno e o pós-moderno, caracterizando-se num processo de reuniões pontuais e dispersões, segundo os interesses em jogo. As novas modalidades de organização e tensão híbrido-cultural das tradições de classes, etnias e nações sentiram urgir a necessidade de outros instrumentos conceituais.

Marcone Moreira, na exposição *Arqueologia Visual* (novembro de 2007), no Espaço Cultural Banco da Amazônia, sob curadoria de Marisa Mokarzel, trouxe um conjunto de obras (Figura 12 e 13) que trafegavam por esse universo híbrido de transformações sociais.

**A****B**

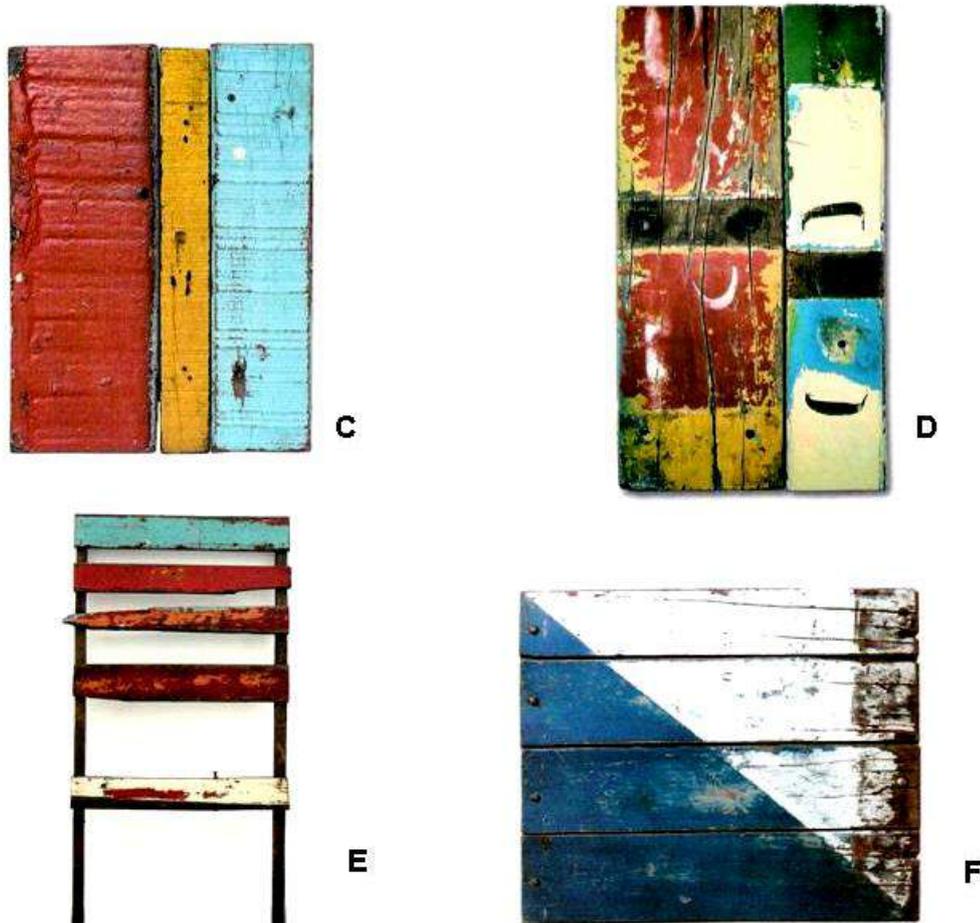
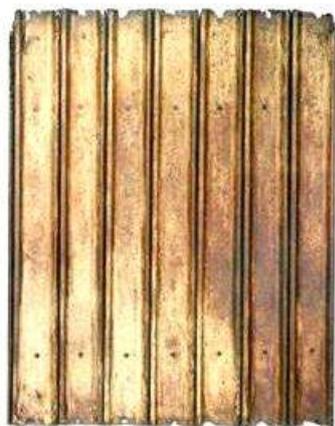
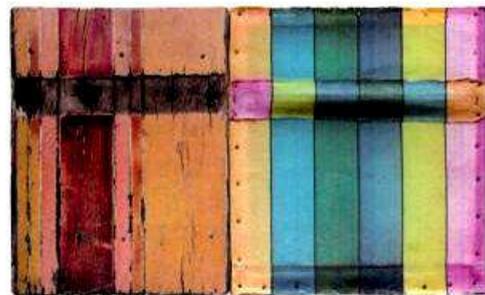


Figura 12. *Arqueologia Visual*, de Marcone Moreira. A- Máscara II, 2005; B- Trilhos, 2005; C- Sem Título, 2007; D- Sem Título, 2004; E- Calafetação, 2002; F- Similares, 2004. Fonte: MOKARZEL, 2007.

Utilizando-se de materiais diversos como madeira, nylon, ferro e papelão, e que já traziam impressos em si as marcas da ação do tempo, o artista experimentou um contexto no espaço da galeria de inserção e ressignificação de partes do cotidiano social, conforme seu olhar: texturas, sulcos e desgastes na madeira e as perdas de cores no nylon pelo uso constante, tiveram uma valoração arqueológica e estetizada; e elementos, detalhes despercebidos no cotidiano, ganharam a importância de registros do ir e vir do homem na teia dialógica que é a vida contemporânea.

A proveniência dos materiais, vindos de objetos, ou de parte deles, elaborou uma transcrição de ocorrências históricas e narrativas, e permitiu diálogos outros. Expressou um trânsito concreto e subjetivo de Marabá (cidade do interior do Pará, onde mora) cuja localização é perpassada pelas rodovias Transamazônica e Belém-Brasília, pela ferrovia Carajás e pelo Rio Tocantins, os quais possibilitam um fluxo de informações e de viajantes

contínuo e intenso. Nesse trânsito intenso, a noção de hibridação ganha patamares ainda mais voláteis, com seus focos policulturais em trocas enfaticamente instáveis.

**A****B****C****D**

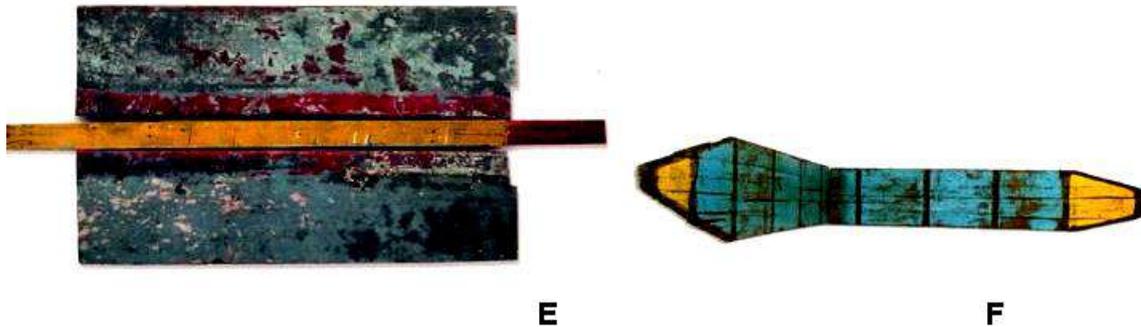


Figura 13. *Arqueologia Visual*, de Marcone Moreira. A- Proa, 2003; B- Sacrifício, 2005; C- Corrosivo, 2005; D- Popcreto, 2003; E- Série Trapiche, 2007; F- Azul da Cor do Mar, 2007.

Fonte: MOKARZEL, 2007.

A exposição *Arqueologia Visual* é inegavelmente consciente das condições de atravessamento e fluxo de informações e cargas (históricas e do cotidiano), refletindo sobre uma culturalidade difícil de estabelecer, num devir de mudanças irrevogáveis.

“O sistema operativo do artista de Marabá tem sua economia de reciclagem, senso de ordem, requalificação da matéria e ordenamento das cores. Alinhado na tradição de Cildo Meireles (as cédulas de *Zero Dollar*) a Katie van Scherpenberg, Marcone faz pintura sem pincel” (2005-A, p. 110).

Ao fazer uso de cores que remetem às plumárias indígenas e às apropriações da estética popular, corrente nos meios e ferramentas dos habitantes e viajantes de Marabá, um movimento pendular entre tradição, novo e releitura da tradição foi implementado ao instaurar um olhar sobre as minúcias e belezas ordinárias, especificidades e intersecções de proveniências diversas de bens e consumos.

Como observou Paulo Herkenhoff, a respeito da obra de Moreira:

“As assemblages de Moreira com madeira demonstram ser ele um construtivo em dois tempos: o vestígio (do objeto vivido e de sua utilidade) e a viagem (a sobra no uso: a memória da poeira). (...) O

resultado é o estranhamento entre dobras e costuras, metáforas da existência” (2006, p. 35).

Em um trabalho com a mesma relação do ordinário transportado para a galeria de arte, Jocats, com sua instalação *Transumância* (Figura 14 – A), apresentada no Salão Arte Pará 2005, propôs um diálogo através de elementos concretos e memórias, advindos do cotidiano popular paraense. Da mesma forma que Marcone Moreira, Jocats empreende, mais do que a ressignificação de objetos, um olhar estético sobre eles.



Figura 14. *Transumância*, de Jocats. A – Visão da instalação no MHEP. Fonte: HERKENHOFF, 2005.

Segundo o artista, a inspiração da obra partiu de quando ele se deparou com um altar caseiro de uma moradora do bairro da Sacramento (Figura 14 – B), chamada Dona Orlandina. No ato da “descoberta”, pontuou, inclusive (comunicação pessoal), para um amigo que o acompanhava, a respeito do valor artístico do conjunto religioso improvisado e da

possibilidade deste num salão de arte, de forma que decidiu entrar em contato com a proprietária do bem. A partir deste mote, e após alguns acordos com a mesma, fez com que sua ideia ganhasse contornos e saísse do plano teórico.



Figura 14. *Transumância*, de Jocats. B – Casa da Dona Orlandina. Fonte: HERKENHOFF, 2005.

No espaço vago deixado na casa de Dona Orlandina, por conta da retirada dos objetos após o acordado, durante o período do Salão, Jocats propôs, então, uma segunda etapa de sua ação, e realizou outro desdobramento para *Transumância*; incitou um deslocamento geográfico, do visitante da galeria, para compreender a obra ou as obras como um todo. A própria sala de Dona Orlandina se tornou parte da exposição.

Os elementos apropriados, que permaneceram no MHEP para efetuar a reprodução exata do altar de Dona Orlandina, criaram um espaço de imersão cultural, intertextual e intervisual, além de implementar indícios entre dois polos de movimentação geográfica para a totalidade e/ou apreciação do evento.

Como observou Mokarzel:

“O gesto, a dupla instalação, promove a locomoção do próprio visitante que, para ver a obra em sua completude, precisa transitar pelos dois lugares, a casa de Dona Orlandina e o Museu Histórico do Estado do Pará, onde se encontra a mostra de arte, a obra de Jocats” (2009, p. 68).

O caso é que sua instalação agregou toda uma carga simbólica, fruto de experiências cotidianas da moradora e permitiu um confronto entre o fruidor e a riqueza de referências híbridas do altar de Dona Orlandina. Dessa forma, a obra de Jocats tornou-se uma metáfora visual para a procissão do Círio de Nazaré¹³, festa religiosa celebrada na cidade durante o decurso do salão, e o deslocamento de pessoas para contemplar as obras expostas no museu e na casa da moradora – uma referência direta do ir e vir das procissões durante esse período.

Transumância impeliu uma poética apoiada na polifonia contemporânea e registrou um conjunto imagético profuso e arraigado à realidade sem maiores simulações. Sua ligação direta com os valores de uma determinada área da cidade de Belém possuiu um viés antropológico de vivências construídas e relações dialógicas entre as experiências do artista e as de Dona Orlandina.

Não menos importante, para ilustrar este quadro de discussões acerca de uma arregimentação híbrida nos processos culturais da América Latina e, por conseguinte, no plano estético paraense, é o tríptico *A Mágica* (Figura 15), da artista Walda Marques, a qual compôs o grupo de artistas selecionados para XVI Salão Arte Pará, sob curadoria de Cláudio de La Roque e Paulo Herkenhoff.

¹³ O Círio integra uma lenda que remete à imagem de Nossa Senhora de Nazaré encontrada pelo caboclo Plácido, no caminho de Vigia para Belém, às margens do igarapé Murucutu. A imagem, levada para a casa de Plácido, sempre retornava ao local onde havia sido encontrada. Com a difusão da notícia, esta imagem foi levada, pelo próprio governador, para o Palácio do Governo, tendo permanecido sob a guarda de soldados. No entanto, ela ainda retornou ao igarapé. Plácido, dessa forma, ergueu uma ermida para acolher a santa, no mesmo local onde se encontra a atual basílica de Nossa Senhora de Nazaré. Quase um século depois, em 1793, ocorreu o traslado para a capela do Palácio do Governo, a fim de prosseguir para a procissão no dia seguinte. Desde então, deu-se início ao Círio de Nazaré, quando fiéis conduzem a santa ao local na qual foi encontrada pela primeira vez (MOKARZEL, 2009).



Figura 15. *A Mágica*, de Walda Marques. Fotografia. Fonte HERKENHOFF; LA ROQUE, 1997.

Com uma estratégia de fotografias em estúdio, a artista se utilizou de uma composição de elementos diversos para retratar a culturalidade fluida: alusões aos povos autóctones, interligadas por representações culturais de miscigenação étnica e sincrética e mais ornamentos de cunho popular. O tríptico permitiu, através de um exercício estético, a visualização das configurações com as quais as sociedades latinas lidam e se apropriam de informações, gerando produtos migrantes que funcionam em contextos múltiplos.

A Mágica aponta uma tendência predominante, assim como as pesquisas antropológicas de García-Canclini (2003), ao proferir a mistura de elementos de procedências antes separadas, e promove uma reorganização dos cenários culturais. A descontinuidade do mundo e dos sujeitos e a copresença melancólica ou paródica, segundo o ânimo de variações que o mercado promove, só pode ser entendida por outro modo de sistematizar as relações materiais e simbólicas entre os grupos. Pelos processos de hibridação, todas as redes sociais se entrelaçam umas com as outras para conseguir uma disposição que nunca poderiam alcançar sozinhas.

Grande parte das culturas, hoje, são de fronteiras, com estas perdendo a relação exclusiva com seus territórios em função do dialogismo e da comunicação, de maneira que somos levados a tomar parte, de forma flexível, em diversos grupos, cultos e populares, tradicionais e modernos, os quais mostram uma tendência de convivência com as múltiplas

ofertas simbólicas: o local e o global, a partir de posições próprias, numa participação plena e fugaz dos acontecimentos. Somos todos passageiros na contemporaneidade.

Capítulo 3

**Trânsitos Culturais: transits; περαστικός; سد بيل عابر ; прохожий; מעבר; trânsitos;
דורכפאָר; quá cảnh**

A rede de trânsitos artísticos de Belém, um emaranhado dialógico que dissolve fronteiras e culturalidades, traz passaportes para se entender a arte não somente num escopo local como também global, fruto de uma constante hibridação. Fluxos intertextuais, intersemióticos, efemérides da vida contemporânea são postos em alerta, desmembrando-se numa teia rizomática¹⁴ de distintos contextos axiológicos, supostamente atemporais e pós-modernos.

Tendo em vista que o termo pós-moderno só foi difundido a partir da segunda metade dos anos 70 do século passado, quando, no discurso de disciplinas acadêmicas e áreas culturais, apareceram afirmações sobre a existência desse fenômeno, podemos citar como seminais as publicações de *La Condition Postmoderne*, em 1979, de Jean François Lyotard; *Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, em 1984, de Fredric Jameson, e os discursos teóricos promovidos por Jean Baudrillard – todos esses discursos devidamente polemizados por Jürgen Habermas (1929-), Marshall Berman (1940-) e Perry Anderson (1938-), dentre outros.

Lyotard (1986) observou uma confluência interdisciplinar entre a política, a economia e a estética, de forma que, segundo suas análises, não haveria a possibilidade de refutar a chegada da pós-modernidade, dada a multiplicação de centros de poder e de atividades, associados à dissolução de todas as narrativas totalizantes ou metanarrativas¹⁵. Para o autor, os jogos de linguagem, ou o que Mikhail Bakhtin chamou de vozes sociais, em suas variações múltiplas e incompatíveis, passaram a florescer concomitantemente, promovendo uma visibilidade das pluralidades interiores de povos e nações, e permitindo uma interdependência entre o domínio cultural-estético e o domínio socioeconômico (CONNOR, 1989; HARVEY, 1993).

Jameson (1991), com uma reflexão próxima à de Lyotard, porém focada mais em aspectos formais e estilísticos, observou, na atualidade, eventos de proporções mutáveis e instáveis, com um novo tipo de vida social e ordem econômica. Para este autor, por seu novo tipo de matiz emocional básico, a pós-modernidade refletia um novo sistema econômico

¹⁴ Entendemos por rizoma como um modelo descritivo ou epistemológico na teoria filosófica de Gilles Deleuze e Félix Guattari. É um sistema fasciculado que visa a aproximar-se da condição das multiplicidades, mas que não alcança nada além de um simulacro das mesmas (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

¹⁵ O conjunto de regras pragmáticas que constitui o vínculo social e que subordinam, organizam e explicam outras narrativas. Estas narrativas são tidas como aquelas que definem o que pode ser dito e feito na cultura, e, como elas mesmas são parte dessa cultura, são legítimas pelo simples fato de fazerem o que fazem (LYOTARD, 1986).

mundial com a aceleração dos ciclos do estilo e da visualidade. O crescente poder da publicidade e da mídia eletrônica, o advento da padronização universal, o neocolonialismo e a revolução verde, desembocam num sistema social contemporâneo fluido, sem capacidade de conhecer o próprio passado, configurando num instante de identidades móveis, sem definição e profundidade (CONNOR, 1989).

Alexandre Sequeira, com a obra *Nazaré do Mocajuba* (Figura 16), pode ser um mote de reflexão acerca dos distintos contextos axiológicos que podem fazer parte do estado potencial de uma obra, uma vez que ele agregou conceitos a reverberar uma visualização dos processos dialógicos do homem, suas culturalidades e a interdependência entre o domínio cultural-estético e o domínio socioeconômico, tão presentes nas investigações da arte pós-moderna.



Figura 16. *Nazaré do Mocajuba*, de Alexandre Sequeira. Serigrafia. Fonte: HERKENHOFF, 2005.

Sua obra, apresentada no Salão Arte Pará 2005, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, remonta a imagens de moradores de um pequeno vilarejo de pescadores no nordeste paraense (Nazaré do Mocajuba) serigrafadas em objetos pessoais deles mesmos (redes, lençóis, mosquiteiros, cortinas). Seu processo de criação atravessou a fotografia destes moradores, a

apropriação dos seus objetos (num agenciamento que permitiu o uso destes), mais a serigrafia a partir das fotos nos objetos já ressignificados, permitindo indícios de redes sociais, econômicas e estéticas que transitam no cotidiano de qualquer indivíduo. As trocas simbólicas começaram com o pedido dos moradores para serem fotografados e continuaram com a permuta de objetos de uso cotidiano. Essas trocas foram permeando, pouco a pouco, o processo criativo de Sequeira através de apropriações diferentes daquelas verificadas em *Transumância* de Jocatós. Nesta, a apropriação deu-se através do deslocamento de objetos e do ir e vir entre dois espaços. Na obra de Sequeira, as apropriações (lençóis, redes) sofreram a interferência direta do artista, sem esmaecer a pregnância das subjetividades dos moradores da vila (nos objetos e nas imagens).

A obra claramente denota esse caráter de hibridação: geografias em trânsito, sentires de um povo não mais ausente de sua condição de conexão global, autoria/autorias em função de uma troca material e simbólica, indícios antropológicos de um espaço e um de tempo interceptados momentaneamente na criação do artista. As vozes sociais que compõem *Nazaré do Mocajuba* estão lá em sua obra, numa tensão estética em permanente busca da sensibilidade do fruidor.

Elieni Tenório, com a exposição *Razões do Corpo* (Figura 17), uma das ganhadoras do prêmio Secult de Artes Visuais 2010, exposta na Casa das 11 Janelas, sob texto de apresentação do poeta Ney Paiva, fornece outra arregimentação híbrida, multiforme, contínua, com fronteiras em entrecruzamentos, interpelações, dissoluções; possibilidades de diálogos, dinâmicas, fugas, imagens e vozes sociais para a questão proposta.

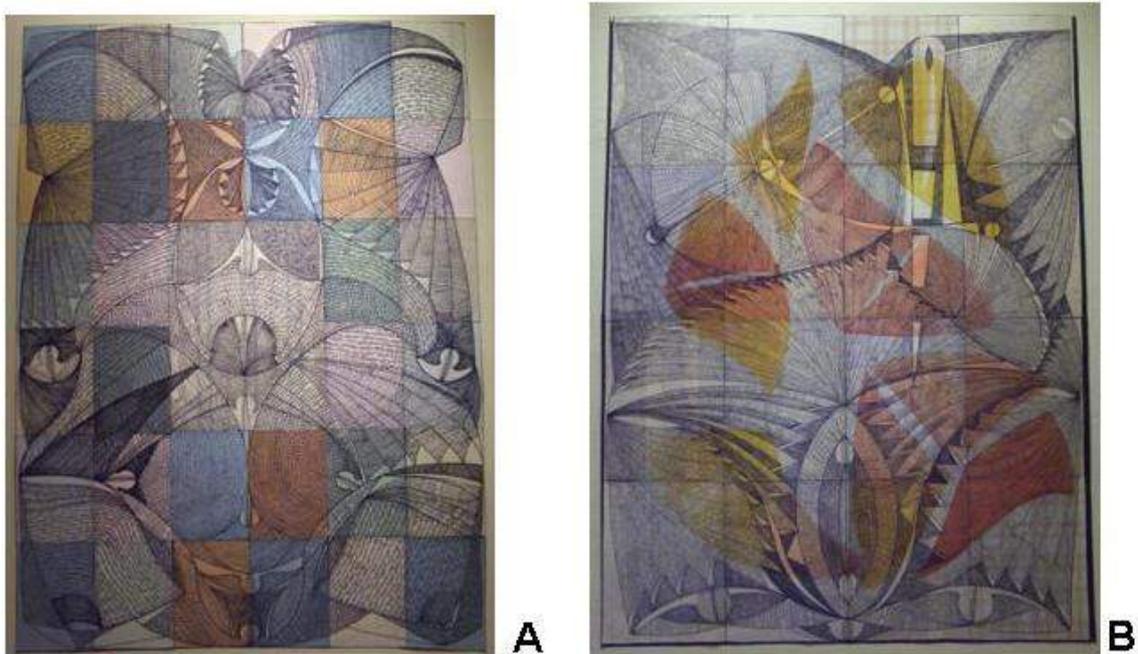


Figura 17. Registros de *Razões do Corpo*, de Elieni Tenório. A – Detalhe da exposição; B – Detalhe da exposição. Fotos: John Fletcher

Como observou o texto de Paiva (2010), Tenório primou por uma rede difusa de elementos ora contrários, ora intercambiantes, e lhes propôs uma sensualidade humana ao mesmo tempo semissacra e semiprofana. Sua exposição trouxe gravuras e desenhos que remetem ao sentir estético desenvolvido pela artista nos últimos tempos, com corpos (e a imanência deles), moldes, diferenças, cacos, o caos, o abandono e a presença.

A delicadeza e a exuberância de suas obras trafegaram pelo caráter indicial de inúmeras vozes sociais com suas respectivas vivências transpostas em gravuras e não lhes negando suas potências valorativas, seus conflitos, nem as diversas formas de se movimentar sem um padrão vigente, fluido. Sentimentos distintos são atravessados, permeados pela artesanidade de Tenório em não efetuar um ponto final, mas de fluxos crescentes.

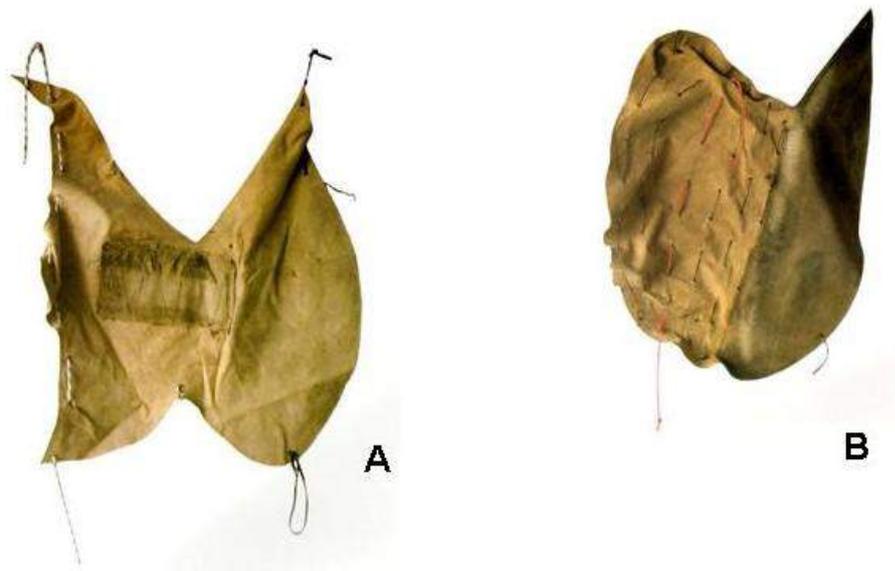
A artista empregou, vale destacar, a tática da monotonia e da repetição das imagens (e que o cineasta italiano Michelangelo Antonioni transformou tão bem em protagonista nos seus filmes¹⁶).

As formas, o universo de detalhes que viram uma única cadeia visual, ou a sensação de minúcias furtivas que escapam em frente à complexidade imagética da exposição, são pontos que tangenciam o que Jameson (1991) observa na pós-modernidade: o retorno ao

¹⁶ A monotonia pode ser mais bem observada na sua conhecida trilogia da incomunicabilidade com *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961) e *O Eclipse* (1962).

estético, por conta de uma expansão da cultura, principalmente a da imagem, com enorme difusão por todo o campo social.

Outro exemplo para seguir esta esteira da arte como um indício de fluxos dialógicos entre culturas, é a exposição *Banho de Carne* (Figura 18), de Emanuel Franco, exposta entre os meses de agosto e setembro no Espaço Cultural Banco da Amazônia, com curadoria de Janice Lima.





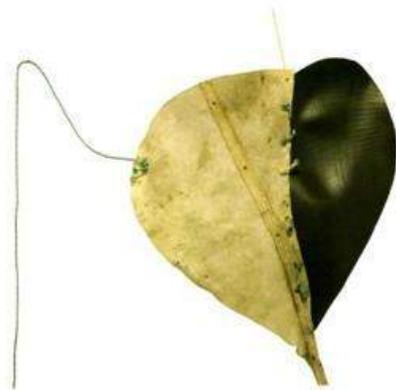
C



D



E



F

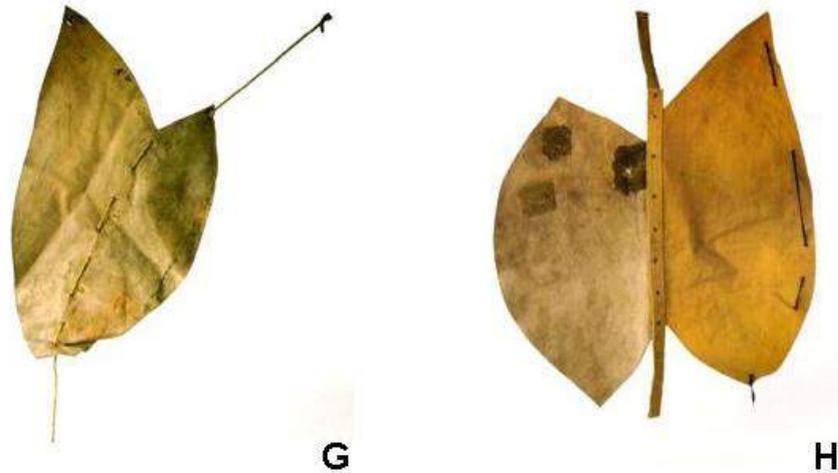


Figura 18. *Banho de Carne*, de Emanuel Franco. A-H – Detalhes de obras que compuseram a exposição. Fonte LIMA, 2007.

Ao imprimir em materiais cotidianos (como a lona encerada e borrachas de câmaras de pneus) uma visualidade que agrega passado e presente, Franco dissolveu fronteiras geográficas (Belém *versus* interior do Pará) e aludiu a hábitos populares envolvendo as folhas do Tajá¹⁷. Tais hábitos, correntes nas casas dos moradores da cidade de Belém e que remetem a uma movimentação atemporal de histórias, ganham, através dos materiais ressignificados, a forma da planta amazônica.

Da mesma forma que a visualidade simbólica remete aos processos culturais da Amazônia, os materiais empregados (a lona, a borracha) trazem vestígios das ações do homem, do tempo que corre; vestígios dos tráfegos e dos usos neles impressos. Lima (2007) aponta a intenção do artista em agregar a experiência dos objetos transportados por caminhoneiros: cargas que fundem em seus corpos reminiscências das estradas e de

¹⁷ O Tajá é uma planta amazônica cercada por uma culturalidade indígena e africana. Segundo a crença, suas folhas, detentoras de poder, tinham uma força de proteção contra o mau olhado, caso banhadas toda sexta-feira com a primeira água remanescente da lavagem da carne (LIMA, 2007).

personagens anônimos envolvidos na construção de uma visualidade dos resquícios, do efêmero.

Banho de Carne une dois polos de experiências no corpo de sua exposição: a intemporalidade das lembranças e a dissolução de territórios e seus objetos que empreendem um fluxo por estradas (estradas coadjuvantes de indivíduos fugazes não mais identificáveis).

3.1 – Trânsitos 2 . 6x - 2 . 4 = 3 . 4x - 3 . 1

Um ponto importante a se observar na arte contemporânea paraense é o embate das reflexões, inflexões e refluxos propostos. Ao produzir uma ininterrupta cartografia visual, que remete a tantos “ismos” da arte contemporânea transnacional, contextualizada numa condição de conexão global dialogizada, observa-se como parte dessa produção se volta para o sentir do indivíduo/indivíduos em sua relação com as ruas, transeuntes, com o entorno e bordas culturais.

Não obstante, pode-se afirmar, com a finalidade de esclarecimento e simplificação, uma possibilidade de arregimentação estrutural destes processos estéticos em dois vieses: o sentir das ruas transportado para a área museológica, galerias, exposições, salões; e o sentir *in loco* da obra/obras de arte. São processos estéticos que, além de captar, ousam interferir no cotidiano das redes de fluxos, literalmente, através de intervenções, ações, *site specific*, performances, grafites.

Por conseguinte, vale destacar, primeiramente, obras e exposições que tentaram captar o pulsar das ruas, dos passantes, do entrecchoque, e levaram à área de exposição uma visualidade dessa experiência, um indício antropológico, um processo cultural contextualizado e consciente do seu papel de antena de um povo e de uma história.

Armando Queiroz traçou um panorama pertinente de análise para se observar este sentir das ruas no espaço expositivo com sua obra *Tempo Cabano* (Figura 19), exposta como um *site specific*, no Museu de Arte de Belém, durante o Salão Arte Pará 2009, com curadoria de Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel.



A



B

Figura 19 A-B. *Tempo Cabano*, de Armando Queiroz. Fonte: MAIORANA *et al*, 2009.

Ao Apropriar-se de duas obras para compor o site, sendo uma tela do artista Alfredo Norfini, de 1940, (retrato de um cabano, do movimento da Cabanagem), e uma fotografia do contemporâneo Luiz Braga, de 1990, (vendedor de amendoim), Queiroz optou por criar um paralelo entre imagens que possuíam uma aparente desconexão temporal, mas que permitiam um diálogo, atualizado pela obra em questão.

Sua obra revela uma maneira de olhar para tempos distintos e aproximar, imageticamente, suas similitudes (as quais podem ser vislumbradas pela tela de Norfini e, continuamente, pelas lentes atuais de Braga, interconectadas por meio de uma montra

contendo um amendoim sobre uma moeda cabana): a condição humana de desigualdade e insatisfação, a pobreza, o desamparo, conforme discutido por Maneschy e Mokarzel:

“Os tempos se entrecruzam na imagem, independente das diferentes épocas em que se realizaram a Cabanagem, a pintura e a fotografia – todos os tempos são passados e se fazem tão presentes ainda hoje. As imagens não estão apenas interligadas pelo amendoim e pela moeda, nem somente por um dado histórico, mas pela estética, pela postura formal assumida pelo pintor, pelo fotógrafo. A altivez do herói, com a arma, e a dignidade do menino, com o balde de amendoim, encontram-se no desenho do corpo, no tronco exposto, no braço esquerdo pendente sobre a perna que se inclina pra trás. O fio da história se entrelaça às memórias: lacunas e embaçamentos do que foi” (2009-B, p. 76).

Gebauer e Wulf (1995), inclusive, já discutiram sobre essa característica que as imagens possuem de expressar algo que vai além de suas fronteiras. Como os autores observam, há algo de invisível que aparece no visível, algo entre o ser e o não-ser, o verdadeiro e o falso, entre o mesmo e o outro, de forma que o artista, ao ter esta proposta conceitual em mente, combinou os dois trabalhos, os quais promovem entrelinhas de contestação e denúncia social, e promoveu uma relação intertextual visual entre eles.

Amparado numa retórica politizada, Queiroz transformou em poética o que Harvey (1993) postulou para a pós-modernidade: a ironia substituindo a metafísica modernista. O *site specific* de *Tempo Cabano*, concebido para o Palácio Antônio Lemos, firmou-se como um trabalho sobre poderes constituídos (por sinal, o Palácio era sede deste, no momento da execução da obra), e expandiu os limites da apropriação para refletir sobre uma memória passada/presente intencionalmente esquecida.

Mariano Klautau também compõe este hall de análises prático-teóricas com sua instalação *Entre* (Figura 20), parte integrante do projeto *Entre Duas Memórias*, composta por quatorze fotografias frontais de portas cegas de diversos bairros de Belém, apresentada no Salão Arte Pará 2006, sob curadoria de Paulo Herkenhoff (MOURA, 2009).

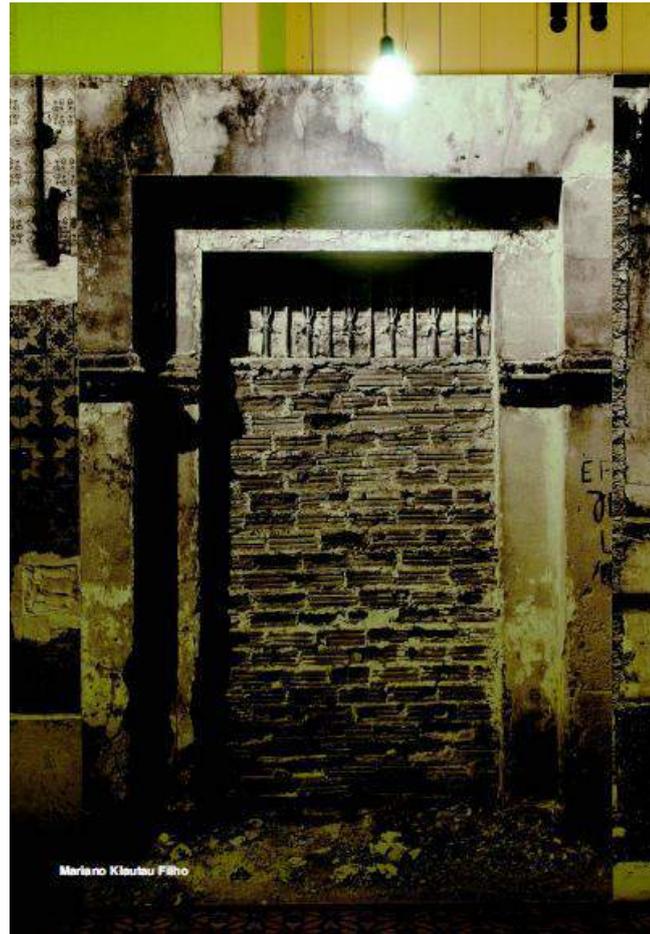


Figura 20. *Entre*, de Mariano Klautau. Fonte: HERKENHOFF, 2006.

Concebida, inicialmente, a partir do convite de participação do artista na Bienal de Havana, em 2006, com conseqüente impossibilidade devido à falta de apoio financeiro, Klautau, logo após uma mostra com parte de sua instalação em São Paulo, expô-la no Salão Arte Pará, em sua completude, no prédio do antigo necrotério municipal de Belém. Dessa forma, impôs uma discussão acerca do patrimônio cultural e do descaso em relação ao desenho urbano da cidade de Belém (MOURA, 2009).

Como pontuou Maneschy:

“Em sua instalação *Entre*, composta por imagens de portas emparedadas de casarões antigos, o artista escolhe o espaço a partir da relação deste com a cidade. (...) A produção de Klautau nos fala de impossibilidade e de falta de cuidado dos habitantes da cidade que constroem um desenvolvimento desordenado” (2007, p. 43).

Entre captou claramente a relação de vozes sociais distintas com o espaço urbano belenense e trouxe o que Joly (2005) chamou de complementaridade verbal das imagens; uma significação que parte dela, da imagem e gera novos diálogos, imagens, textos. Sob essa perspectiva, as fotos de Klautau induzem não só à questão do descaso com o patrimônio, mas nos levam também a considerações sobre a interrupção da passagem (a porta é um “entre”) da esfera privada para a pública (e vice-versa), o impedimento do ir e vir, a interrupção do fluxo, a impossibilidade de conexão entre a intimidade e a rua. É também um eloquente libelo contra a claustrofobia urbana, essa endemia tão contemporânea que induz ao refúgio entre quatro paredes.

Na mesma linha de tensão quanto ao espaço urbano da cidade, Keyla Sobral e Roberta Carvalho expuseram um vídeo-arte no Salão Arte Pará de 2005, intitulado *Minutos de Silêncio* (Figura 21), que enriquecem este arcabouço de reflexões quanto ao passado *versus* presente da cartografia urbana local.

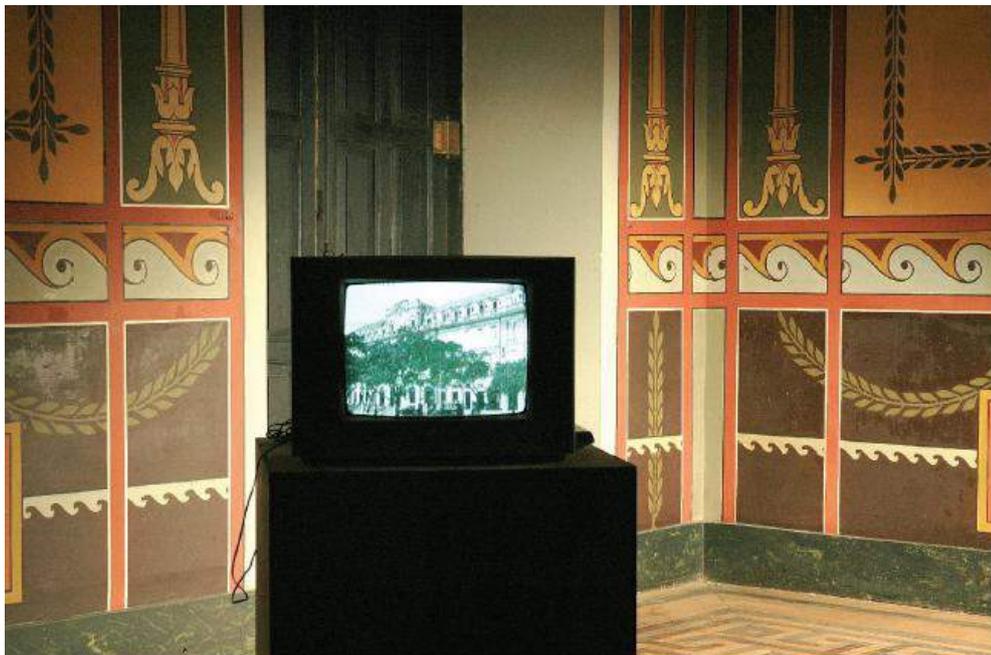


Figura 21. *Minutos de Silêncio*, de Keyla Sobral e Roberta Carvalho. 2'32''. Fonte: HERKENHOFF, 2005.

Entretanto, o foco das artistas lançava um olhar de nostalgia sobre a perda do patrimônio histórico da cidade ao mostrar construções já ausentes na paisagem. Diferentemente de Mariano Klautau, o qual tratava de chamar a atenção para prédios

históricos comprometidos e em precárias condições, Keyla Sobral e Roberta Carvalho trouxeram um olhar de derrota, embora inconformado, diante do descaso político e populacional com a sua própria ascendência na arquitetura.

A trilha sonora, com composições de Arnaldo Antunes (*Agora*) e Beethoven (*Sinfonia n.º 03*), agregou maior dramaticidade aos pontos enfrentados pelo vídeo-arte e congregou imagens de fotos da Belém antiga a um sistema digital para passar a sensação de um esmaecimento da memória, percebida por Paulo Herkenhoff:

“O lamento videográfico de Keyla Sobral e Roberta Carvalho é saudade compungida, mas as artistas propiciam o luto aos paraenses em *Minutos de Silêncio*, É a cidade com saudade de si mesma. O vídeo é um réquiem a Belém, sacrificada pela expansão predatória e descontrolada do capital” (2005-B, p. 77).

Minutos de Silêncio apontou para vestígios, ausências e silêncios: elementos que implicam numa crítica estética em relação ao fortalecimento da experiência do presente (a nostalgia), em detrimento/esquecimento do passado (HASSAN, 1985).

A obra de Emmanuel Nassar, sem título (Figura 22), também apresentada no Salão Arte Pará 2005, deflagrou inúmeras reminiscências, "signos que condensam a experiência estética do outro" (HERKENHOFF, 2005, p. 108).



Figura 22. s/ título, de Emmanuel Nassar. Fonte: HERKENHOFF, 2005.

Ao tecer uma pintura de esmalte sintético com colagens sobre chapas metálicas, Nassar deu ênfase (mais uma vez, como vem fazendo há mais de duas décadas) aos objetos estéticos das ruas, da arquitetura popular: letreiros e placas de pigmentos sintéticos, quentes, presentes na visualidade cotidiana dos bairros periféricos, nas portas de casas e lojas. Essas referências tecem uma linha visual-comercial contínua de bens e serviços – do comércio popular ao comércio na galeria, uma fina ironia.

Entremeada por marcas nas placas, nas pinturas, a composição do artista permite percepções que remetem à lógica de humanos que adequam meios (materiais e virtuais) para lhes melhor servir como plataforma de comunicação; são meios condizentes com as suas possibilidades de redes (MARTÍN-BARBERO, 2003).

A contemporaneidade da obra revelou um tempo de difícil apreensão, já que sua carga de culturalidade, mesmo sendo atualíssima, não optou por definir um momento específico, mas, num turbilhão temporal aberto e indistinto, deixou passaportes livres para a compreensão do fruidor.

Esta clara articulação de Nassar com um agora impossível de ser simplificado, essencializado, em virtude de uma compreensão do complexo universo do humano nas cidades, foi também o mote para o fotógrafo Miguel Chikaoka com sua exposição *Cenas da Fé* (Figura 23), apresentada no Espaço Cultural Banco da Amazônia, com texto curatorial de Emanuel Matos e Mariano Klautau.



Figura 23 A-B. *Cenas da Fé*, de Miguel Chikaoka. Fonte: MATOS; KLAUTAU-FILHO, 2007.

Ao captar uma pulsação e uma religiosidade nas ruas de Belém – principalmente em função da proximidade da exposição com as festividades do Círio de Nazaré (vide cartazes da procissão) –, Chikaoka não somente trouxe a riqueza pictórica das cores e texturas de um evento tão ligado à culturalidade local, como se embrenhou por lugares outros, açougues e demais estabelecimentos comerciais, a fim de comprovar tais processos culturais mesclados com a vida cotidiana da cidade. Fé popular, comércio e pobreza se mesclam num caleidoscópio de referências múltiplas.

Cenas da Fé trouxe uma visualidade de elementos diversos convivendo num só espaço, interpelando-se, dando indícios pluridialogizados da contemporaneidade. As fotos que compuseram a exposição configuram-se como claros indícios da dificuldade de simplificar os homens em uma identidade/entidade, visto os processos subjetivos móveis envolvidos na compreensão que estes possuem de si e do entorno.

Uma rede dialógica com a tensão local/global também pode ser vivenciada com a instalação *Travessias Imaginárias* (Figura 24), de Carla Evanovitch, apresentada no Salão Arte Pará 2008, sob curadoria de Alexandre Sequeira, Emanuel Franco e Orlando Maneschy.



Figura 24. *Travessias Imaginárias*, de Carla Evanovitch. Fonte: MAIORANA *et al*, 2008.

Em uma reflexão voltada para o cotidiano dos povos às margens dos rios amazônicos (com os seus entornos e as suas realidades), Evanovitch empreendeu “uma experiência de deslocamento e alargamento temporal” (MANESCHY, 2008, p. 35) na galeria.

Com redes que remetem aos redários de embarcações, à oscilação das ondas, à precariedade e ao múltiplo uso de um mesmo espaço, a obra criou um ambiente semelhante aos penetráveis de Hélio Oiticica (1937-1980), cuja participação do fruidor é possível, e se articulou em uma sensação de embalo (da rede e das águas) por entre correntes ininterruptas, como mensageiras naturais de uma vida não estanque, dinâmica como é o espaço das embarcações e as rotas e os tráfegos dos rios amazônicos.

Travessias Imaginárias, composta de um vídeo com o som de um motor de barco, tão conhecido na região, pedia uma reflexão à deriva, embebida na entorpecência de um fluxo inesgotável, uma vez que frases como “rios subjetivos”, as quais figuravam na tela da instalação vez ou outra, tornavam-se passaportes de universos concretos e subjetivos; encadeamentos e descobertas de novas rotas de diálogo.

A instalação *Açaí Noturno* (Figura 25), de Marinaldo Santos, outra integrante do Salão Arte Pará 2008, propôs igual deslocamento das ruas para a sala de exposição a partir do isolamento de elementos que se transformam em indícios de um *locus* cultural abstraído pela instalação.



Figura 25. *Açaí Noturno*, de Marinaldo Santos. Fonte: MAIORANA *et al*, 2008.

Com a apropriação de placas de pontos de venda de açaí, lâmpadas e gambiarras elétricas, Marinaldo sinalizou traços de uma visualidade popular das ruas paraenses e os entremeou com sutis e indiretas denúncias às parcas condições econômicas de parte da população.

Sua instalação, tensionada como mais uma operação de indícios antropológicos, está relacionada com o “conjunto de práticas ‘impuras’, híbridas, produzidas na arte contemporânea, as quais se valem de elementos de diferentes linguagens para a construção da obra de arte” (CRUZ, 2010, p. 442). *Açaí Noturno*, como grande parte da produção local, traz, impregnados em seu processo de criação e recepção, elementos que derivam da biblioteca simbólica de signos que compõem a culturalidade paraense. Esses signos, como no caso das obras de Santos e Evanovitch, são “arrancados” de seus respectivos contextos para gerarem

outras significações, estranhamentos e impregnâncias, estabelecendo diálogos multifacetados entre, por exemplo, objeto e entorno, autoria e anonimato, criação e transcrição.

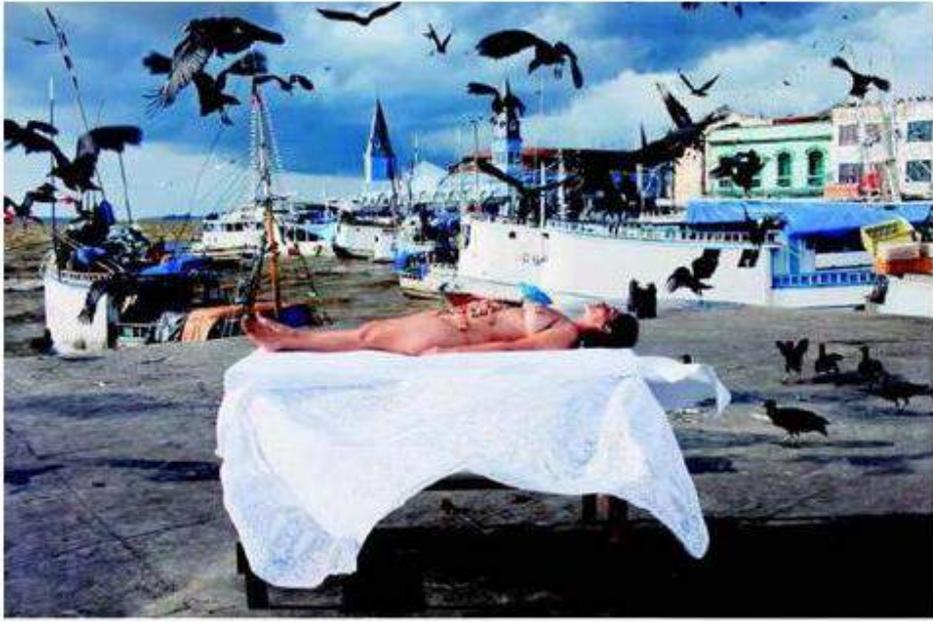
3.2 – Trânsitos 10 - 3x- 8 = 2 - 3x

Falar em fluxos de ideias, multiculturalidade, dialogismos, operações intertextuais e intersemióticas, axiologias tensionadas, transnacionalidades, liquidez, é também verificar as ruas de uma cidade (neste caso, as de Belém) como as observadoras-protagonistas das transformações e inquietações contemporâneas. As ruas-rotas, com seus tráfegos, são lugares de práticas pós-modernas, híbridas; recipientes de índices antropológicos, fazeres artísticos contextualizados em um devir da fragmentação e do não-essencialismo (DELEUZE, 1995; GARCIA-CANCLINI, 2003). A própria configuração urbana de Belém é um exemplo de multiculturalidade e dialogismos na pós-modernidade, já que nela coabitam várias matrizes culturais. Não à toa, a própria cidade é citada, direta ou indiretamente, na obra de tantos artistas paraenses.

E quando o foco gira em torno de processos estéticos que fazem uso da potência destes trânsitos, transeuntes, fugacidades, temos, então, abundante material de pesquisa para toda a discussão levantada na presente pesquisa. Como observou João Spinelli:

“As obras de arte participam como marcos referenciais, reminiscências que documentam a história, vivificam, requalificam e diferenciam uma cidade da outra” (1999, p. 10).

O trabalho *Quando Todos Calam* (Figura 26), da artista Berna Reale, exposto no Salão Arte Pará 2009, sob curadoria de Orlando Maneschy e Marisa Mocarzel, revela detalhes substanciais para uma análise da arte em contato com as ruas, seus passantes e relações sociais – fluxos que promovem trocas de signos e indícios de um povo.



A



B



Figura 26 A-C. *Quando Todos Calam*, de Berna Reale. Fonte: MAIORANA *et al*, 2009.

Em uma performance orientada para a fotografia no mercado popular de peixes do Ver-o-Peso (o próprio estômago da cidade, segundo a artista e um dos mais conhecidos cartões postais de Belém), Berna deflagra um cenário de contrastes dramáticos.

“A partir de uma ação efêmera desvelada a partir do silêncio, das múltiplas falas, da solidão, da estética envolta ao discurso, *Quando Todos Calam* transcende o religioso, o político, para tornar-se pura poesia” (MANESCHY; MOKARZEL, 2009-A). A obra decanta aquilo que Jameson (1991) chamou de lógica cultural do capitalismo tardio, ao percorrer um cenário de contradições que abarca os homens, sem diferenciações individuais.

Certos elementos são destacáveis, dessa forma, para salientar tal viés politizado e subversivo:

- 1) Vísceras humanas, dispostas sobre o corpo da artista, as quais contrastam com sua nudez: um paralelo ao desnudamento diário dos homens em suas rotinas; uma ocorrência de leitura literal, para mostrar a fragilidade de igualdades e direitos políticos, que não raramente resultam em violência ou apatia, *versus* uma possibilidade de leitura metafísica, um dialogismo com o papel do ser em relação a sua existência;

- 2) Urubus, comuns na paisagem específica, representando a natureza implacável, interagentes na ação performática e com o lixo produzido diariamente: a barbárie social, a fome, a miséria, alheia a tudo e a todos;
- 3) Nuvens negras ameaçadoras no horizonte: uma poética de tensão, iminência e instabilidade para o homem e suas redes de fluxos atuais;
- 4) Coincidentemente ou não, Berna Reale deixou-se fotografar próximo ao primeiro necrotério de Belém, nua, com vísceras expostas: alusão à descontinuidade e fluidez da vida.

Kamper *et al*, em um artigo sobre os caminhos tortuosos da contemporaneidade, afirmou algo que Berna tangencia em sua obra:

“...as conseqüências são imprevisíveis. De um lado, o poder político e econômico e, de outro, a impotência das pessoas individualmente foram tão enganchados um ao outro, que a esperança de uma diminuição da violência levou exatamente ao seu oposto, sua intensificação” (2000, p. 02).

Outra referência indelével de *Quando Todos Calam* nos dias atuais é a da aproximação com o mundo em sua cadeia imagética. “Além de instaurar um plano de jogo com pinturas clássicas, a obra, ao se apresentar em um tríptico, navega pela linguagem do *continuum* cinematográfico” (MANESCHY; MOKARZEL, 2009-A) e até mesmo quadrinhista: a suspensão temporal da cena ganha contornos narrativos, sequenciais e intersemióticos a partir dos preceitos de Plaza (1987), e vive a cidade através da imagem, do consumo infinito de imagens pelo homem.

A obra de Berna Reale pede silêncio para sua compreensão, de modo que possa trazer à tona perguntas do observador quanto ao seu papel e suas relações ou quanto a sua condição de ser efêmero, transeunte, participante de um sistema cujas regras estão além de seu poder decisório.

A sequência de fotografias intituladas *Fantasia de Compensação* (Figura 27, 28 e 29 A-B), de Rodrigo Braga, exposta no Mercado de Ferro de Belém, durante o Salão Arte Pará 2006, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, é mais um dos exemplos destacados para se refletir sobre a arte em pulsações e intercâmbios com a potência das ruas e dos indivíduos.



Figura 27. *Fantasia de Compensação*, de Rodrigo Braga. Fonte: HERKENHOFF, 2006.

Além de exemplificar outro aspecto do registro fotográfico (no caso, de uma operação cirúrgico-digital) como um *continuum* cinematográfico, Braga proveu suas fotos de carga dramática ao tê-las expostas em um espaço de venda de carne em Belém. Como observou Herkenhoff (2006), sua “intervenção impregnou a carne de sentido” (2006, p. 191).



Figura 28. *Fantasia de Compensação*, de Rodrigo Braga. Fonte: HERKENHOFF, 2006.

Suas vinte imagens, as quais convertem o homem em cachorro (uma abordagem sobre um trauma de infância do artista, daí o viés psicanalítico do título), trazem uma narrativa sequencial destituída de escrita, mas, conforme pontuado por Joly (2005), as imagens lhes imputam uma complementaridade textual.

A metamorfose de Braga, uma ode à subversão na contemporaneidade, deflagra as frágeis bases do homem na sociedade, com sua impossibilidade de ser livre, verdadeiramente pensante. Através do grotesco, sua poética tece um manifesto contra o estado de sentimento frustrado e de insipiência humanos. A volta à categoria de animal reflete a respeito da sensação de se sentir irracional em um mundo em que a concorrência predadora, a sobrevivência do mais forte e a ferocidade das relações entre iguais esgarçam a presumida civilidade da humanidade.



A



Figura 29. *Fantasia de Compensação*, de Rodrigo Braga. A e B – Registros da obra expostas no Mercado de Ferro de Belém Fonte: HERKENHOFF, 2006.

A obra traz um possível paralelo aos conceitos de simulacro e simulação¹⁸, promovidos por Jean Baudrillard (1983), quando o artista ressalta uma condição de incapacidade inerente ao homem; como se o estado de não-realidade e inalcançabilidade só fossem possíveis de ser mostrados através de visualidades hiper-reais.

A irracionalidade e consequente adestramento social, propostos por *Fantasia de Compensação*, expõem a crueldade em patamares de fluxos pertinentes (uma só é capaz de ser alcançada num processo estético através da outra). É, dessa forma, uma crítica à impossibilidade dialógica do ser, mesmo imerso num mundo interconectado e interdependente.

A exposição *Antes de Ver, reVeja* (Figura 30), de Nailana Thiely, outra ganhadora do prêmio Secult de Artes Visuais 2010, exposta na Casa das 11 Janelas, continua este caminho de reflexão sobre a arte em diálogo com a potência das ruas.

¹⁸ Simulacro e Simulação são dois conceitos, na obra de Baudrillard, ligados pela maneira com a qual o indivíduo percebe a realidade e a si mesmo. A Simulação seria o grupo dos objetos e experiências manufaturados voltados para representar a realidade além de suas circunscrições (ou hiper-realidade); e Simulacro seria o estado de dormência dos sentidos, promovido pela Simulação, em perceber as reais fronteiras dos limites do real (Baudrillard, 1983, p.10).

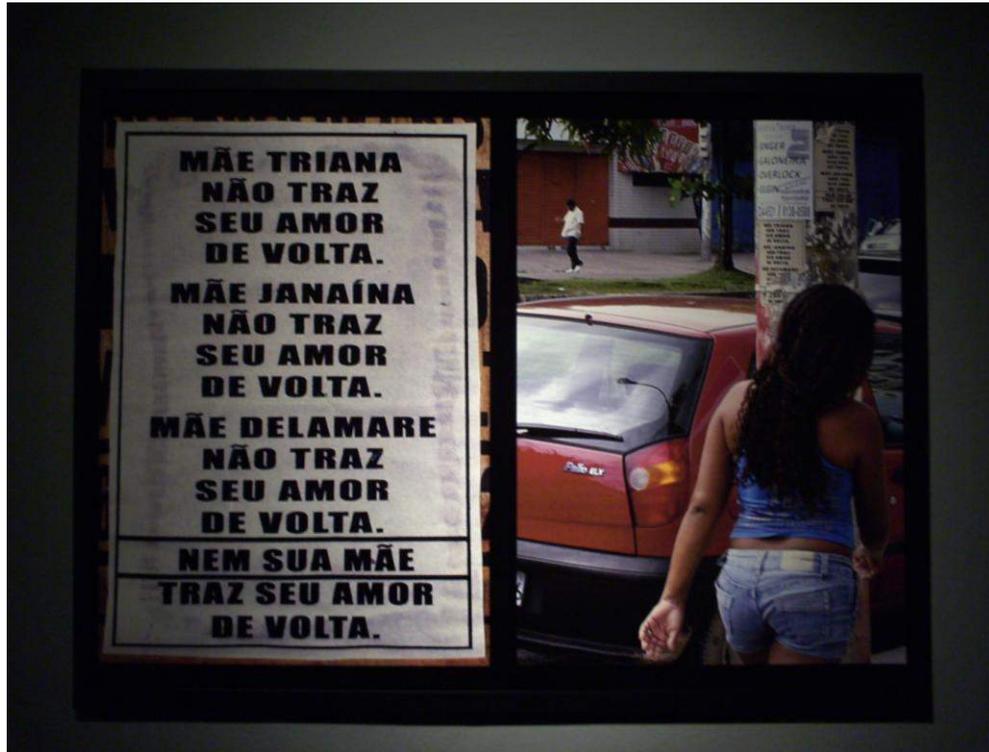


Figura 30. *Antes de Ver, reVeja*, de Nailana Thiely. Foto: John Fletcher.

Ao fazer um uso de intervenção urbana com cartazes lambe-lambe, folhetos, adesivos (veículos de apelo publicitário cotidiano) modificados, Thiely trouxe a resignificação destes para as ruas de Belém e aplicou mensagens outras, irônicas, críticas, bem humoradas.

O repertório imaginário e conceitual utilizado na exposição, por seu caráter efêmero, trouxe os apontamentos sobre a pós-modernidade de Hassan (1985), pois o autor a vê como possibilidade irônica, rizomática e bricolada; mais os trânsitos das operações intertextuais de Kristeva (1998), com a transposição de textos em outros textos, plataformas, linguagens.

Ademais, *Antes de Ver, reVeja* satirizou as efemeridades das ruas e seus eternos fluxos dialógicos: a substituição/renovação de informações constante busca abarcar a velocidade das redes sociais em troca de dados. A produção poética dos folhetos, cartazes, anúncios se aproximou dos apontamentos de Martín-Barbero (2003), os quais identificam o papel que os meios de comunicação representam o desenvolvimento das culturalidades, das indústrias culturais, as quais são capazes de gerar um novo foco atemporal e de espaço descontínuo.

A vivência aberta aos dialogismos empreendidos pelos meios de comunicação informais utilizados, como pressupõe Martín-Barbero (2003), permite uma flexibilidade no arcabouço simbólico dos povos da América. E como a artista trouxe um bom humor da urbanidade para a galeria e brincou com as superficialidades e a banalização das informações,

é inevitável ver sua criação estética como um diálogo visual com a rede de apropriações da América Latina.

Não menos interessante é o caso da intervenção urbana no lixão do Aurá - município próximo a Belém -, proposta por Lúcia Gomes, *Sanitário ou Santuário?* (Figura 31), parte de seu projeto de pesquisa enquanto bolsista do Instituto de Artes do Pará/IAP, em 2003.

Tendo como mote um barco transportado¹⁹ por trabalhadores para o local da ação (o lixão, no caso), o raio de temporalidade da obra durou somente um dia, mas foi capaz de virar um marco para a arte em consonância com os conflitos das ruas. Nesse local, onde catadores revezam-se na seleção do lixo da cidade, a proposta socioambiental de Gomes criou um estranhamento perturbador que confronta a pulsação do ser humano com seus excessos e desperdícios.



Figura 31. Registro da intervenção urbana *Sanitário ou Santuário?*, de Lúcia Gomes. Fonte: MOKARZEL, 2006.

¹⁹ Tal ação da artista traz semelhanças com uma cena do filme *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, quando um navio é transportado por vários indivíduos para ultrapassar um morro, ao som de uma orquestra.

A obra *Sanitário ou Santuário?*, um lamento para os excluídos, para os insipientes, era materialmente composta por um barco de nome Belém do Pará (na sua outra face encontrava-se o nome Boto Branco), mais dois munks (transportes de barco).

Encalhado em um morro de lixo, inútil e sem poder navegar, o barco ficou exposto ao ambiente fétido, possibilitando uma leitura de passividade ou estagnação em relação aos descompassos entre contextos sociais.

Uma clara operação intersemiótica fez-se presente ao trazer signos da culturalidade paraense e colocá-los em uma situação de inércia, de corpo frustrado, de esquecimento em meio aos descartados, aos urubus e aos vagantes da miséria. Sua relação de santuário e sanitário pode ser encarada como um réquiem para os homens em meio a sua organização espacial caótica, irrefreável e possivelmente cruel. Há como reverter uma situação que parece tão irremediável, incontornável?

Ao fim do dia que se encerra (e tragicamente os seres que a intervenção quer lembrar), quatro músicos ainda realizaram um concerto trajando roupas de gala, na maior pompa, para formalizar a despedida de algo perdido. Repartem uma “última” refeição com um cunho simbólico de semissacracidade.

Como observou Mokarzel:

“A artista, em um ritual quase religioso, reparte o que comer com quem convive com os desperdícios, restos de muitos outros que já comeram ou que, como eles, catadores de lixo, passam fome. A música, ‘alimento da alma’, conforta aquele que, no final do dia, descansa ou, cansado, segue rumo a outra jornada” (2006, p. 107).

Sem ficar limitada às fronteiras de Belém, *Sanitário ou Santuário?*, de Lúcia Gomes, empreende um fluxo de apelo global, revolta-se contra desigualdades tão díspares (os restos, o desperdício, a falta), muitas delas apregoadas por Jameson (1991), e mantém uma vitalidade poética diretamente ligada ao sistema financeiro mundial, à lógica do capitalismo e da tecnologia.

Outra lógica de percepção da arte no espaço urbano belenense pode ser efetuada com um dos grafites (Figura 32) da artista Adriana Chagas, sem título, para a exposição *Indicial*, elaborada no prédio anexo do Centro Cultural SESC Boulevard Belém, um antigo casarão abandonado, situado na Avenida Boulevard Castilho França, utilizado como palco para intervenções artístico-educativas antes de sua reforma.

A proposta estética geral da mostra, cujo objetivo era o de alertar para a necessidade de revitalização do patrimônio histórico da cidade, teve a coordenação do fotógrafo Miguel Chikaoka e criou diversas linhas de elaboração artística e fruição no espaço ressignificado. *Indicial* foi uma reflexão na qual os objetos de arte e o território urbano puderam se estabelecer numa relação simbiótica.



Figura 32. s/ título, de Dri-k Chagas. Foto; John Fletcher.

Dri-k Chagas, como é mais conhecida, com seu trabalho em grafite, para o caso em questão, apropriou-se de um desenho, do quadrinhista-capista James Jean²⁰, e o trouxe para a proposta visual da exposição, de forma que os sulcos e o desgaste na parede do casarão (os resquícios *in loco*) se incorporaram à sua produção, emprestando-lhe uma carga dramática acentuada.

Enquadrado no que Jameson (1991) tratou de chamar de pastiche²¹, o grafite de Chagas fez o uso/releitura, da mesma forma, de um repertório imagético pessoal – a imagem, quase extinta na contemporaneidade, segundo a autora (comunicação pessoal) de uma senhora vestindo uma bata de rendas, preparando café –, e se propôs, ainda, a desvendar as minúcias de uma construção que sofreu o envelhecimento e, por pouco, não desapareceu ante à mentalidade imediatista da sociedade. Em outras palavras, Chagas instituiu um painel do envelhecimento e do desgaste de personagens, costumes e edificações, presentificando (e comunicando) a dissolução das memórias – sejam pessoais, sejam coletivas.

A artista tangenciou uma poética, por conseguinte, que remeteu aos apontamentos de Baudrillard (1983), quando este passou a pesquisar a vida contemporânea dentro de uma lógica de sociedade do espetáculo. Para o autor, ocorreu uma intensificação do poder da imagem na pós-modernidade a ponto de não se exigir um contato verificável com o mundo que supostamente representam, restando, somente, experiências voláteis e de perda da historicidade.

Jocatos elaborou um diálogo irônico semelhante, no que concerne ao ir e vir entre culturalidades, com sua intervenção/instalação *Made in Maria* (Figura 33), uma composição de 2.680 latas de manteiga com a imagem da Virgem Maria, todas fabricadas no Estado de Goiás, mais dois *containers* de transporte de mercadorias, alocadas na área da Estação das Docas, em Belém.

Ao criar uma articulação entre produtos importados e exportados, o artista refletiu sobre as não-fronteiras da imagem, da cultura e dos processos estéticos, e enfatizou a inexistência de identidades puristas e autossuficientes. Seu mote de percepção foi o de que até mesmo elementos culturais fortes para uma determinada localidade se inserem num quadro de

²⁰ James Jean é o artista responsável pelas capas da série *Fábulas*, escrita pelo quadrinhista Bill Willingham e lançada pelo selo Vertigo, da DC Comics (IRVINE, 2008).

²¹ O pastiche se caracteriza por uma prática de apropriação de estilo, peculiar ou idiossincrático, largamente praticada com maior vigor na pós-modernidade (JAMESON, 1991).

perguntas e respostas dialógicas e globais. É uma sensibilidade que corrobora em muitos aspectos os apontamentos desenvolvidos por García-Canclini (2003).

Para Jocats, a imagem de Nossa Senhora de Nazaré e as festividades do Círio ultrapassam limites geográficos, muito além dos possibilitados pelos meios de comunicação e integram uma lógica interconectada de apropriações e influências. Sua instalação/intervenção, uma ode aos fluxos mercantes comuns na zona portuária de Belém (embarcações de mensagens, transeuntes e influências), congrega toda uma potência das possibilidades inerentes aos desdobramentos rizomáticos das trocas culturais.



Figura 33. Registro da intervenção/ instalação *Made in Maria*, de Jocats. Foto: Jocats.

Made in Maria, uma alusão direta às procissões do Círio de Nazaré, fomenta um espaço de incertezas e mudanças, as quais são provocadas pelo momento globalizante e pela sensibilidade não cartesiana; tempos quando os elementos culturais de um povo e de suas subjetivações individuais entram em um estado de volatilidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995; HALL, 2005). A proposta poética de Jocats submerge em um entendimento de dissolução pós-moderna: categorias, espaços, indivíduos e culturas se integram numa lógica caótica e de difícil nomenclatura.

Não menos propícias para a discussão são as instalações artísticas *Margem* (Figura 34) e *Banzeiro* (Figura 35), ambas de Marcone Moreira, premiadas com o prêmio Secult e o prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça/ Funarte de 2010, respectivamente, e expostas na área em torno do Forte Bela Lusitânia, no bairro da Cidade Velha, em Belém.

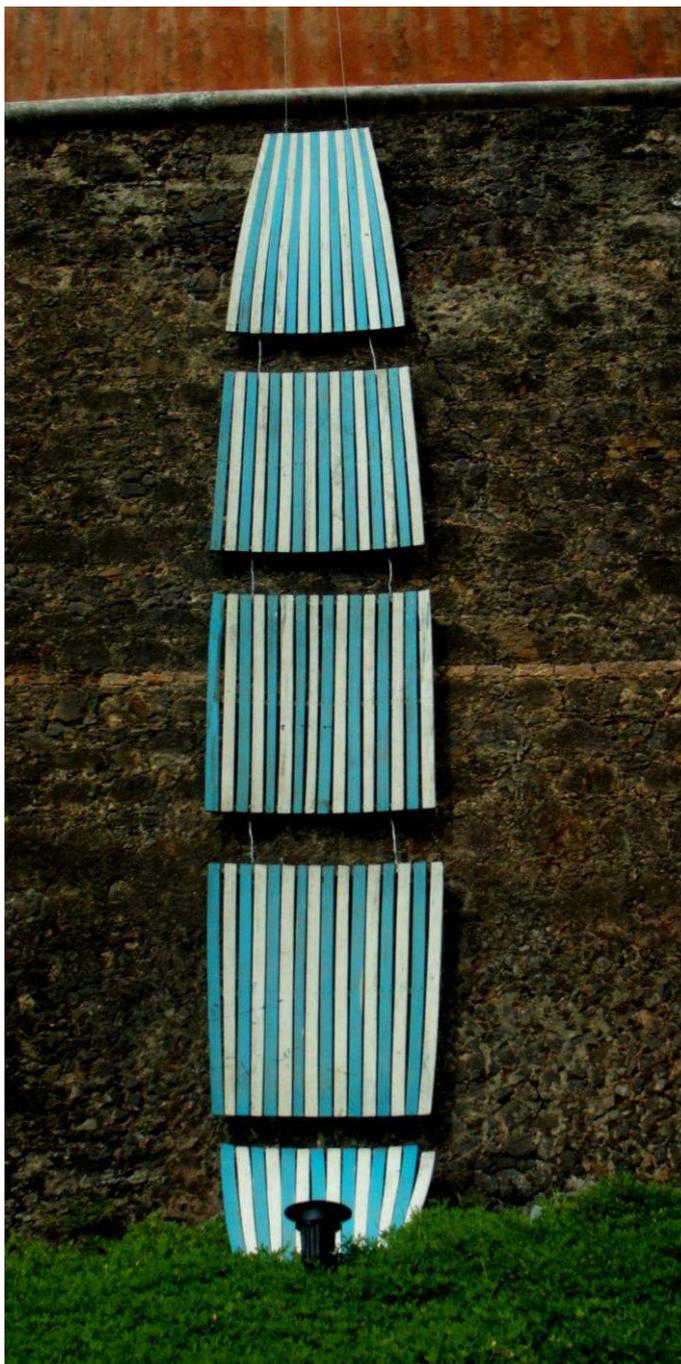


Figura 34. *Margem*, de Marcone Moreira. Foto: John Fletcher.

Margem, feita a partir de uma estrutura que serve como contra piso no fundo de uma canoa (embarcação muito utilizada na região Amazônica para o transporte e o deslocamento entre as margens), foi inspirada por um fragmento de texto do autor paraense João de Jesus Paes Loureiro, *Entre o rio e a floresta, o infinito* (MOREIRA, 2010), e trouxe uma composição que paira entre a metafísica do homem em suas redes de relações, e os processos de locomoção pelos rios, relacionado com a culturalidade amazônica, no sentido de aproximação de margens.



Figura 35. *Banzeiro*, de Marccone Moreira. Foto: John Fletcher

Já *Banzeiro*, um trabalho composto por 30 cavernames (peças curvas de madeira que dão forma ao casco das embarcações), foi distribuída no entorno do mesmo Forte, em direções aleatórias, sem padronagem, caóticas, conforme o movimento fluido das águas, das embarcações e viajantes – por um lado, os cavernames lembram restos, destroços, esqueletos que já não servem concretamente ao deslocamento e que estão ali expostos à deteriorização lenta, mas implacável.

As duas instalações, ao fazer uso de metáforas que aludem à visualidade das embarcações ribeirinhas como pulsações para os constantes fluxos da contemporaneidade,

contaminaram-se de uma reflexão quanto à proximidade de Marabá com os rios Tocantins e Itacaiúnas (local de produção dos trabalhos de Marcone Moreira); são em vários sentidos, condutores de trocas e influências aceleradas. Suas peças, confeccionadas e/ou apropriadas em um dos estaleiros às margens do rio Tocantins, em Marabá, região onde se concentram oficinas de construção e reforma de embarcações, trataram de se situar como indícios concretos do uso do trabalho, execução e conhecimento de mestres da carpintaria naval local.

Mais do que trazer uma visualidade de materiais utilizados pelo homem, Moreira trata de potencialidades e contaminações, uma poética da dissolução e dos vagantes. Seu arcabouço visual relacionado com os povos ribeirinhos, com Marabá como um eixo de vias e mensagens, é um espelho de uma condição contemporânea de diálogos fugazes e intermitentes, desleais e randômicos, literais e intersemióticos. O terreno de análise do artista, uma cadeia rizomática-dialógica, conecta-se de um ponto qualquer do entendimento a outro, pondo em jogo regimes de signos muito diferentes e estados de não-signos (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Marcone Moreira, com suas duas instalações, ilustra tempos nos quais os signos se desdobram em diversas variantes interpretativas, pois contextos espaços-temporais impregnam-nos de novas ressignificações. A potência de sua discussão poética empreende, na rede constante de contaminações pós-modernas, o questionamento de até onde o futuro, caso ocorra a dissolução ante as trocas dialógicas, irá nos levar.

CONCLUSÃO

Vivemos em um período de transição, com trocas e transeuntes constantes. Neste dado momento, ocorre uma arregimentação social baseada na fluidez da troca e da contaminação, de forma que se torna impraticável determinar pontos de início e término para os processos culturais das sociedades contemporâneas. Foi principalmente a partir da década de 1970, com a intensificação dos processos globalizadores e/ou globalizantes, que as relações entre indivíduos, sociedades e produtos culturais passaram a vivenciar estágios cada vez mais complexos, ora aglutinantes, ora dispersantes.

Neste trabalho, o uso de operações dialógicas como a reflexão e a refração permearam abordagens pertinentes para se entender um universo tão multiforme e pluridialogizado como o nosso. A partir dos estudos do Círculo Bakhtiniano e passando por Júlia Kristeva e Júlio Plaza, foi possível perceber a atualidade de suas ideias, no intuito de compreender diferentes plataformas de comunicação como fontes inesgotáveis de padrões dialógicos.

A existência de vieses essencialistas, por outro lado, ao ocupar um espaço de alerta, verificada a existência de estruturas outras de organização das culturalidades, impeliu o não estabelecimento de organizações estanques do mundo ou sublimações de fatores componentes do mesmo, pois tais vieses se tornaram uma contradição ante toda a cadeia rizomática interminável que é o mundo pós-moderno. E a arte contemporânea, por assim dizer, mais do que estabelecer um diálogo visual e poético com o sentir das ruas, axiologias e temporalidades, articulou-se como ferramenta importante para imprimir indícios antropológicos de um mundo apoiado no ontem, no hoje, no aqui e no acolá.

A arte contemporânea em Belém, também ela exemplar da condição dialógica pós-moderna, além de mostrar sua importância em salões e exposições no Brasil e no exterior, revela-se como um claro indício de como se observar minúcias de um povo, de uma região e de seus sujeitos. Em seu corpo, encontram-se resíduos de um ir e vir inerentes aos trabalhos de artistas e demais envolvidos no processo de feitoria de uma obra, desenvolvidos e apresentados em seu espaço urbano. A produção, registro e apreciação da arte local, além de um catálogo visual e descritivo, são fontes de vozes sociais, saberes cultos e populares, imaginários e visualidades poéticas, sentires entre o moderno e o pós-moderno ou que entram e saem do pós-moderno, segundo a estratégia definida pelos sujeitos. Na verdade, a

convivência contínua com a arte contemporânea produzida em Belém, lançou-nos na busca de pressupostos que pudessem abarcar, mesmo que a partir de um recorte, a diversidade de percepções que essa produção estética provoca e impõe. Por isso, o recurso ao dialogismo, à intertextualidade, ao intersemiótico, ao rizoma e ao hibridismo – conceitos que estão historicamente ligados – configurou-se como um arcabouço teórico-conceitual pertinente para o tratamento da questão.

Fazer pesquisa em arte contemporânea, observado o leque de sutilezas que compõem as variantes de sujeitos imersos em subjetivações, é um exercício fundamental e constante, cujo intuito é o de entender continuamente e renovadamente uma cultura inserida em uma rede de transformações aceleradas, fluidas, esgarçadas, picotadas e reformuladas, momentaneamente, sob diferentes prismas. Nesse sentido, as obras aqui expostas e comentadas não nos deixam mentir.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, G. C. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa Portugal: Estampa, 1995.
- ARGAN, G. C; FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa Portugal: Estampa, 1994.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, A. M. **John Dewey e o Ensino da Arte no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2001.
- BARILLI, R. **A Ciência da Cultura e Fenomenologia dos Estilos**. Lisboa Portugal: Estampa, 1995.
- BAUDRILLARD, J. **Simulations**. Nova York: Semiotext(e), 1983.
- BAUMAN, Z. **Postmodern Ethics**. Oxford England: Blackwell, 1993.
- _____. **Modernidade Líquida**. São Paulo: Zahar, 2001.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B (Org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B. Alguns Pilares da Arquitetura Bakhtiniana. In: BRAIT, B (Org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, B; MELO, R. Enunciado/ Enunciado Concreto/ Enunciação. In: BRAIT, B (Org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRUNNER, J. J. **Cartografias de La Modernidad**. Santiago Chile: Dólmén, 1991.
- CARVALHO, A. L. P. Construção Identitária: Projeção Simbólica. In: 4º ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA: ENECULT, 2008, Salvador. **Livro de trabalhos do 4º Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: UFBA, 2008. p. 47-61.
- CORREIA, C. A.; MARQUES, M. G. Intertextualidade e Tradição em uma Perspectiva Comparada: o Primo Basílio e suas Adaptações para o Audiovisual. In: **Revista Travessias**, 8. Paraná: Unioeste, 2009.
- CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**. Petrópolis: Martins Fontes, 2006.
- CONNOR, S. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 1989.

CRUZ, D. A Morte Anunciada da Fotografia. Mas Onde estará o Corpo da Vítima? In: 5º Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, 5, 2010. **Anais do 5º Fórum Bienal de Pesquisa em Artes**. Belém: UFPA, 2010, p. 437-446.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. V. 1. São Paulo: 34, 1995.

FARACO, C. A. Autor e Autoria. In: BRAIT, B (Org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. . São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Linguagem e Diálogo: As Idéias Lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.

FOUCAULT, M. **A Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e Punir**. São Paulo: Vozes, 2007.

GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. Refazendo Passaportes: O Pensamento Visual no Debate sobre Multiculturalismo. In: **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. Rio de Janeiro, 2009. p. 157 – 165.

GEBAUER, G; WULF, C. **Mimesis: culture, art, society**. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1995.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GIDDENS, A. **A transformação da Intimidade**. São Paulo: UNESP, 1994.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996. p. 68 – 75.

_____. **Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, D. **A Condição Pós-Moderna: uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Loyola, 1993.

HASSAN, I. **The Culture of Postmodernism**. Illinois: 1985.

HERKENHOFF, P; LA ROQUE, C. **Arte Pará 1997**. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 1997.

HERKENHOFF, P. (Org.) **Arte Pará 2005**. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2005.

_____. **Arte Pará 2006**. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.

HERKENHOFF, P. A Beleza da Feio. In: HERKENHOFF, P (Org.). **Arte Pará 2005**. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2005-A.

_____. Tempo e Matéria. In: HERKENHOFF, P (Org.). **Arte Pará 2005**. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2005-B.

_____. O XXV Arte Pará. In: HERKENHOFF, P (Org.). **Arte Pará 2006**. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.

IRVINE, A. **The Vertigo Encyclopedia**. United Kingdom: DK, 2008.

ISER, W. O Imaginário. In: **O Fictício e o Imaginário**. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 1991

JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. São Paulo: Papirus, 2005.

KAMPER, D; MERSMANN, B; BAITELLO N. Sobre o Futuro da Visibilidade. In: **Ghrebh: Revista de Semiótica e Mídia**. 2000. Disponível em http://geccom.incubadora.fapesp.br/portal/referencias/.../iv_futurovis.pdf Acessado em 10/11/2010.

KRISTEVA, J. Aesthetics, Politics, Ethics. In: **Special Issue of the Journal Parallax**. United Kingdom: University of Leeds, 1998.

LARAIA, R. B. **Cultura: um Conceito Antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LIMA, J. **Banho de Carne**. Catálogo. Belém: Banco da Amazônia, 2007.

LYOTARD, J. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAFFESOLI, M. **O Tempo das Tribos**. São Paulo: Forense Universitária, 2000.

_____. **Sobre o Nomadismo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANESCHY, O. **Sequestros: Imagem na Arte Contemporânea Paraense**. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. Trânsitos e irradiações na arte. In: MAIORANA, R; OLIVEIRA D; MANESCHY, O; SEQUEIRA, A; FRANCO, E. (Org.). **Arte Pará 2008**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2008.

MANESCHY, O; MOKARZEL, M. Extremos Convergentes. In: MAIORANA, R; OLIVEIRA D; MACHADO V. (Org.). **Arte Pará 2009**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009-A.

_____. Delicadeza à Violência. In: MAIORANA, R; OLIVEIRA D; MACHADO V. (Org.). **Arte Pará 2009**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009-B.

MAIORANA, R; OLIVEIRA D; MACHADO V. (Org.). **Arte Pará 2009**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

MAIORANA, R; OLIVEIRA D; MANESCHY, O; SEQUEIRA, A; FRANCO, E. (Org.). **Arte Pará 2008**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2008.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATOS, E; KLAUTAU-FILHO, M. **Cenas da Fé**. Catálogo. Belém: Banco da Amazônia, 2007

MOKARZEL, M. Entre Garças e Urubus: a (in)sustentável Arte Produzida na Amazônia. In: **Caderno SESC Videobrasil**, 2. São Paulo: Sescsp, 2006. p. 78 - 109. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_172651_Caderno_VB02_p.78-109_P.pdf> Acessado em 02/01/2011.

_____. **Arqueologia Visual**. Catálogo. Belém: Banco da Amazônia, 2007.

_____. Sob Lírios e Círios: a Gravura Expandida de Jocats. In: MOKARZEL, M. **Rio de Terras e Águas**: Navegar é Preciso. Belém: Unama, 2009.

MOREIRA, M. **Instalação Margem, 2006**. Belém: 2010. Disponível em: <<http://marconemoreira.blogspot.com/2009/06/instalacao-margem-2006.html>> Acessado em 02/01/2011.

MORIN, E. **Cultura de Massas do Século XX**: o Espírito do Tempo - Neurose. São Paulo: Forense Universitária, 2002.

MOURA, S. Cidades Vividas e Imaginadas de Mariano Klautau Filho. In: In: MOKARZEL, M. **Rio de Terras e Águas**: Navegar é Preciso. Belém: Unama, 2009.

_____. **Cultura de Massas do Século XX**: o Espírito do Tempo - Necrose. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIVA, N. Razões do Corpo. In: **Razões do Corpo**. Texto de Abertura da Exposição. Belém: Casa das Onze Janelas, 2010.

PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escrita**. São Paulo: Ática, 1978.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSA, G. C. **Identidade cultural em comunidades de usuários e desenvolvedores de software livre: o caso Debian – RS**. 2008. 155p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

SILVA, S. L. P. Cultura Visual e Afirmações Identitárias: Novos Processos de Reconhecimento Social. In: 2º Seminário Nacional De Movimentos Sociais, Participação E Democracia, 2007, Florianópolis. **Anais do 2º Seminário Nacional Movimentos Sociais, Participação e Democracia**. Florianópolis: UFSC, 2007. p. 606-618.

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

SOERENSEN, C. A Profusão Temática em Mikhail Bakhtin: Dialogismo, Polifonia e Carnavalização. In. **Revista Travessias**, 5. Paraná: Unioeste, 2009.

SOUZA, L. **Desenho Contemporâneo**. Catálogo. Belém: Banco da Amazônia, 2003.

_____. **Matrizes**. Catálogo. Belém: Banco da Amazônia, 2004.

SPINELLI, J. **Arte Pública: Apontamentos e Reflexões**. São Paulo: UNESP, 1999.

STAM, R. **Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa**. São Paulo: Ática, 2000.

ZANI, R. Intertextualidade: Considerações em Torno do Dialogismo. In: **Revista em Questão**, 9. Porto Alegre: 2003. p. 121-132.

ANEXOS

Adriana Chagas

Nasceu em Belém, PA, em 1985. Graduada em Artes Plásticas pela UFPA. Trabalha com grafite nas ruas de Belém desde 2000, e atualmente participa da crew “Cosp Tinta”, tendo elaborado diversos murais urbanos. Seus projetos nas galerias paraenses se iniciaram em 2009, e fez parte das seguintes exposições: “Ambiente Natural”, em parceria com os fotógrafos Ulisses Parente e Diogo Viana, na galeria Theodoro Braga (Belém, PA), em 2009; “Indicial de Fotografia Paraense”, organizada por Miguel Chikaoka e Paula Sampaio, no espaço Sesc Boulevard, em 2010; “EnComodos”, primeira individual, com apoio da fotógrafa Walda Marques, na Taberna São Jorge, em 2010. Ministrou oficinas de grafite na Fundação Curro Velho em 2008, e, atualmente, ministra aulas para o projeto “Metrópole em Cores”, por intermédio da SEJEL (Secretaria de Juventude Esporte e Lazer), e para a Fundação Papa João Paulo XXIII (FUNPAPA), em Belém, PA.

Alexandre Sequeira

Nasceu em Belém, PA, em 1962. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará e especializado em Semiótica e Artes Visuais / UFPA. Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Pará. Possui mostras individuais e coletivas no país e no exterior como: “Impressões de um Lugar”, na Casa das 11 Janelas (Belém-PA), em 2004; “Une Certaine Amazonie” (Nice, França), em 2005; Bienal Internacional de Liège (Liège, Bélgica), em 2007. Participou dos Salões Arte Pará (I, II, III, VIII, XXI, XXII, XXIV e XXV), assim como foi co-curador de algumas de suas edições (XXIV, XXV, XXVI e XXVII).

Andrei Miralha

Nasceu em Belém, PA, em 1974. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia. Participou como animador do curta de animação “A Onda Festa na Pororoca” (2003), e atualmente desenvolve projetos de ilustração, computação gráfica e quadrinhos, fazendo uso da visualidade amazônica com seus mitos e lendas.

Armando Queiroz

Nasceu em Belém, PA, em 1968. Artista autodidata. Começou sua trajetória em 1993. Possui mostras individuais e coletivas no país e no exterior como: IX Salão Municipal de Artes Plásticas/ SAMAP (João Pessoa – PB); XXVI Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, no Museu de Arte de Pampulha (MG); coletiva “Art in Progress” (Nuremberg, Alemanha); coletiva “Evidência” na Kunsthaus (Wiesbaden, Alemanha). Foi premiado com o Segundo Prêmio no XXVIII Salão Arte Pará, além de ser homenageado-convidado na XXIX edição do salão.

Bené Nascimento

Nasceu em Belém, PA, em 1968. Quadrinhista autodidata. Aos 17 anos, produziu para editores de São Paulo HQs no gênero de terror. Em 1994, realizou seu primeiro trabalho para a editora norte-americana Marvel, a qual, após um determinado tempo, o contratou para desenhar títulos dos personagens do Homem Aranha, Hulk, Thor e Conan. Atualmente, possui projetos com a Marvel e a DC Comics, além de realizar oficinas, palestras e exposições sobre HQs.

Berna Reale

Nasceu em Belém, PA, em 1965. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará, iniciou sua produção em 1995 e vem realizando algumas exposições individuais e coletivas em Belém, Curitiba, Vitória, São Paulo, João Pessoa e Wiesbaden, na Alemanha. Participou de Salões de Arte em Belém, onde recebeu quatro premiações, sendo o mais recente o Grande Premio no XXVIII Salão Arte Pará. Participou de Bienais em Portugal e na Bélgica, tem obras em acervos em Belém, São Paulo e Wiesbaden, na Alemanha.

Carla Evanovitch

Nasceu em Belém, PA, em 1980. Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará. Em 1999, iniciou suas atividades artísticas, participando de exposições coletivas em Belém. Expôs no Centro Cultural Banco do Nordeste (Fortaleza, CE), no XI ENEARTE (Rio de Janeiro, RJ), em 2005. Possui obras nos acervos: CCBNB (Fortaleza, CE), Fundação Rômulo Maiorana (Belém, PA), SIM – Sistema Integrado de Museus e Memoriais (Belém, PA) e Fundação Getúlio Vargas (Belém, PA). Foi contemplada com a bolsa de pesquisa, experimentação e criação artística pelo Instituto de Artes do Pará, em 2009. Em 2009, participou da I BIENAL DE FOTOCÓPIAS, na Argentina.

Elieni Tenório

Nasceu em Mazagão, AP, em 1954. cursou Extensão em Artes Plásticas, na Universidade Federal do Pará, e Capacitação de Instrutores, na Fundação Curro Velho. Ministra oficinas, no Instituto de Artes do Pará e na Fundação Curro Velho. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: coletivo “Evidências”, Kunsthaus (Wiesbaden, Alemanha), em 2003; "Sob Medida", no Museu Histórico do Pará (Belém, PA), em 2002; “Vestida de Obsessão” no Museu Histórico do Pará (Belém, PA), em 2004; coletivo “Brasil Quinhentos Anos de Arte”, na Fundação Cultural Brasil/Portugal (São Paulo, SP) em 1999; “Razões do

Corpo” (Belém, PA), em 2010; XV, XVIII, XIX, XXI, XXII e XXIII edições do Salão Arte Pará”.

Emanuel Franco

Nasceu em Belém, PA, em 1952. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará. Professor do curso de Arquitetura e Coordenador da Galeria de Arte Graça Landeira da Universidade da Amazônia. Curador do Salão UNAMA de Pequenos Formatos. Atuou como co-curador de alguns dos Salões Arte Pará (XXIII, XXV, XXVI e XXVII).

Emmanuel Nassar

Nasceu em Capanema, PA, em 1949. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará. Professor do curso de Educação Artística da Universidade Federal de 1980 a 2002. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: “A Poesia da Gambiarra”, no CCBB Rio de Janeiro e Brasília, e em São Paulo, no instituto Tomie Ohtake; XX e XXIV Bienais de São Paulo, em 1989 e 1998, respectivamente; coletivo UAB-C Stedelijk (Amsterdã, Holanda); Bienal de Veneza, em 1993; coletivo itinerante “Fotografia Brasileira Contemporânea”, na Alemanha, em 2007. XXIV, XXV, XXVI e XXIX edições do Salão Arte Pará.

Jocatos

Nasceu em Belém, PA, em 1953. Designer, Gravador, Pintor, Escultor e Educador, especializado em Estudos Culturais da Amazônia, pela Universidade Federal do Pará. Foi premiado com o Grande Prêmio no XXIV Salão Arte Pará. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: “Dans La Grande Salle Du Clae” (Marseill e França), em 2003; VII Bienal Internacional de Grabado, no Centro Cultural Caixanova (Caixanova, Espanha), em 2002; XVII Bienal de São Paulo (São Paulo, SP), em 1983; além da I à XXVIII edição do Salão Arte Pará.

Keyla Sobral

Nasceu em Belém, PA, em 1975. Graduada em Comunicação Social pela Universidade da Amazônia. Foi premiada com o Segundo Grande Prêmio no XXIV Salão Arte Pará e também participou de outras edições do Salão (XXVII e XXIX). Foi contemplada com a Bolsa de Pesquisa em Artes Visuais para o Exterior (Alemanha), pelo Instituto de Artes do Pará (IAP).

Lúcia Gomes

Nasceu em Belém, PA, em 1966. Foi premiada com o Segundo Grande Prêmio no XXII Salão Arte Pará. Possui obras, mostras individuais e intervenções públicas: “Mênstruo Mostra Monstro Mostarda”, interferência (Belém, PA), em 2005; “XPLOERER”, ação artística (ruas de Belém e Quatipuru, PA), em 2005; “PIPAZ”, interferência (Município de Colares, PA), em 2005; “Fertilidade”, intervenção (barrancos de Apeú e Castanhal, PA), em 2003; “Paz em Mim”, intervenção (Rio Mojuí, São Caetano de Odivelas, PA), em 2004; coletivo “Evidências”, Kunsthaus (Wiesbaden, Alemanha), em 2003; “Casa de farinha”, instalação, exposição “Projéteis Contemporâneos”, da Fundação Nacional de Arte (Funarte), no Carreau du Temple (Paris, França), em 2005; XXIII, XXIV, XXV e XXVI edições do Salão Arte Pará.

Luciana Magno

Nasceu em Belém, PA, em 1987. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará. Foi premiada com o Terceiro Grande Prêmio do XXVIII Salão Arte Pará e o Prêmio Secult de Artes Visuais, com a vídeo instalação “Mais Rapidamente para o Paraíso”.

Marcone Moreira

Nasceu em Pio XII, MA, em 1982. Vive e trabalha em Marabá, PA. Sócio-fundador da Associação dos Artistas Plásticos de Marabá. Foi premiado com o Grande Prêmio no XXII Salão Arte Pará. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: “Arqueologia Visual”, no Espaço Cultural Banco da Amazônia (Belém-PA), em 2007; “Margem”, na Galeria Lurixs (Rio de Janeiro - RJ), em 2006; “Vestígios”, no Museu de Arte de Pampulha (Belo Horizonte - MG), em 2005; “Pinta”, na Feira de Arte Contemporânea Latino Americana (Nova York, EUA), em 2007; II Feira Internacional de Arte de São Paulo (SP); “Amálgamas – 18 Artistas Contemporâneos do Brasil”, em Mantes-la-Jolie (França); “Desarranjos”, no Museu do Marco (Vigo, Espanha); XXIV, XXV e XXVI edições do Salão Arte Pará.

Mariano Klautau

Nasceu em Belém, PA, em 1964. Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Integra o grupo Caixa de Pandora com os fotógrafos Cláudia Leão e Orlando Maneschy. Colaborador da Associação FotoAtiva, em Belém. Foi premiado com o Grande Prêmio no XXVI Salão Arte Pará e o Grande Prêmio de Fotografia no XX Salão Arte Pará. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: Bienal Del Fin Del Mundo (Ushuaia, Argentina), em 2007; “Finisterra” (Montevideú, Uruguai), em 2009; “Sincronicidades”, no Museu da Imagem e do Som (São Paulo, SP), em 1998; coletivo “Ecuatorial” (Cidade do México,

México), em 2009; “Finisterra_Carta Aérea”, instalação com Val Sampaio (Kunsthaus, Wiesbaden, Alemanha); “Une Certaine Amazonie” (Nice, França), em 2005; IX Bienal de Havana (Havana, Cuba), em 2006; XXIII e XXIV edições do Salão Arte Pará.

Marinaldo Santos

Nasceu em Belém, PA, em 1961. Autodidata. Foi premiado com o Grande Prêmio no VIII e XXI Salão Arte Pará. Trabalha com galeristas do Sudeste do país. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior, como Alemanha, França, Holanda e Estados Unidos.

Miguel Chikaoka

Nasceu em São Paulo, SP, em 1950. Formado em Engenharia Eletrotécnica pela UNICAMP. Reside em Belém do Pará desde os anos 80, e dirige a Agencia Kamara Kó Fotografias, além de desenvolver ações, projetos culturais e educativos com a Associação FotoAtiva. Possui um trabalho como autor e educador reconhecido no Brasil e no exterior, notadamente na Europa, onde já ministrou palestras e oficinas. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: “Temoignages En Vrac” (Nancy, França), em 1979; “Sumano Brasil” (São Paulo, SP), em 1983; coletivo “Images of Silence” (Washington, EUA), em 1989; “L’Amerique dans tous ses États” (Paris, França), em 1992; “Coleção Pirelli MASP” (São Paulo, SP), em 1995; “Fotos Brésil” (Paris, França), em 1996.

Nailana Thiely

Nasceu em Belém, Pará, em 1981. É jornalista e fotógrafa. Entre suas atividades recentes destacam-se a bolsa para o exterior de pesquisa em Artes Visuais, com residência artística em Québec City, Canadá, e o prêmio Secult de Artes Visuais, ambos em 2009. Atualmente conclui especialização em design gráfico e desenvolve pesquisas em artes visuais com ênfase em retratos e manipulação fotográfica. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: “Light and Lightness”, Newport University (UK), em 2010; “Cartografias Contemporâneas” (São Paulo, SP), em 2009; “Povos de São Paulo/ PARIS”, exposição de fotografias na Point Epheméré, canal de St Martin (Paris, França), em 2005; Coletivo Fotográfico em comemoração aos 450 anos da cidade de São Paulo (São Paulo, SP), em 2004.

Pablo Mufarrej

Nasceu em Belém, PA, em 1982. Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará. Foi premiado com o Segundo Grande Prêmio no XXIV Arte Pará.

Roberta Carvalho

Nasceu em Belém, PA, em 1981. É artista visual e designer gráfica. Principais premiações: Segundo Grande Prêmio do XXIV Salão Arte Pará; Segundo Prêmio do Salão Universidarte, em 2005; “Pretérito do Presente”, bolsa de pesquisa, criação e experimentação do Instituto de Artes do Pará, em 2006.

Rodrigo Braga

Nasceu em Manaus, AM, em 1976. É radicado em Recife, PE, onde se graduou em Artes Plásticas pela UFPE em 2002. Em 2009 recebeu o Prêmio Marcantonio Vllilça – Funarte/MinC, e, em 2010, o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia. Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: coletivo “Modern Photographic Expression of Brazil” (Japão), em 2008; coletivo “Vizinhos: networked art in Brazil” (Áustria), em 2006; coletivo “Photomeetings Luxemburg” (Luxemburgo), em 2005; individual no Flanders Fields Museum (Bélgica), em 2010; XXIV Salão Arte Pará.

Rosângela Rennó

Nasceu em Belo Horizonte, MG, em 1962. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formada em arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (1986), e em artes plásticas pela Escola Guignard, Belo Horizonte (1987). Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo (1997). Possui obras, mostras individuais e coletivas no país e no exterior: “Fiebre, Basura y Poesia”, La Fabrica (Madri, Espanha), em 2010; “Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para a poesia”, Cristina Guerra Contemporary Art (Lisboa, Portugal), em 2009; “The Last Photo”, Prefix Gallery (Toronto, Canadá) e Museo Rufino Tamayo (Cidade do México, DF), em 2008; “Espelho Diário” / “Daily Mirror”, Passage du Désir, Festival d’Automne à Paris (Paris, França), em 2005; coletivo HAUNTED: Contemporary photography/video/performance. Guggenheim Museum (NY, EUA), em 2010; 29ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal(São Paulo, SP), em 2010; st Biennial of New Orleans (New Orleans, EUA), em 2008.

Walda Marques

Nasceu em Belém, PA, em 1962. Começou a trabalhar com maquiagem em teatro, TV, salão de beleza e estúdio fotográfico a partir dos anos 80. Em 1990, fez parte da Associação FotoAtiva. Tem participado de exposições e integrado acervos, como a coleção Pirelli – MASP.