



**ESTRUTURAS DE SENTIMENTOS, IDENTIFICAÇÕES CULTURAIS E
(TRANS)FORMAÇÕES: A POÉTICA DE JOCATOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA
DE BELÉM, PA**

John Fletcher Couston¹

José Afonso Medeiros²

RESUMO: Compreender uma produção visual nos dias atuais é buscar uma forma de situar tal processo como um registro dos processos culturais contemporâneos, de forma que sua lógica de criação se insere em um contexto de culturalidades híbridas e de encurtamento de fronteiras. Nesse contexto, a presente pesquisa trata de três conjuntos distintos de obras do artista plástico paraense Jocatós e se propõe a situá-los como um espelho da tensão entre a problemática dos nossos dias e as estruturas de sentimentos em transformação, com um foco, mais precisamente, na zona de trânsitos culturais de Belém, PA.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea Paraense, Processos Culturais, Hibridismo.

ABSTRACT: To understand a visual production today is to seek a way of locating such process as a registry of the contemporary cultural processes, in order that its creation logic is connected to the context of hybrid cultures and frontiers shortening. In this context, the following research analyzes three groups of distinct artworks made by the artist Jocatós and aims to locate them as a mirror of tension between the problematic of our days and the feelings structure of our into transformation, with a focus, more precisely, on the cultural transit zone of Belém, PA.

KEYWORDS: Contemporary Art in Pará, Cultural Processes, Hybridization.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A experiência do homem *versus* arte com suas redes de relações contextuais deve ser focos de rotas epistemológicas, visto o valor artístico de um objeto se atrelar a uma configuração visível e invisível obtida através de uma relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real (ARGAN, 1994). Ao ter em foco os diversos processos que ocorrem nas relações entre a biblioteca cultural pessoal de cada criador e os sentires sociais quanto à

¹ Mestre em Artes e aluno de doutorado em Antropologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal do Pará. Integrante do Grupo de Pesquisa "Crítica e Historiografia da Arte na Amazônia" (CHAA). E-mail: coustonjf@gmail.com

² Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: saburo@uol.com.br



representação do mundo, infere-se válido ratificar como “a arte é um componente constitutivo do sistema cultural e existe decerto uma relação entre os problemas artísticos e a problemática geral da época” (ARGAN, 1994, p. 17).

Vivemos um período de inúmeros espaços opacos, entre-lugares em que as idéias, pessoas e culturas em fluxo se entrecruzam e se misturam, geram configurações que fogem a caracterizações generalistas e reducionistas. Com essa noção estabelecida, observamos como a arte, aceleradamente, percorre e necessita de outras linhas de compreensão que possam fugir dos tradicionais binarismos disponíveis (MOITA LOPES & BASTOS, 2010).

Tal questão ganha dimensão mais complexa quando aliada às idéias de produção interativa propostas pela escola sociológica norte-americana, uma vez que, fazendo uso deste entendimento, o trabalho de um artista se atrela, simultaneamente, às redes de negociações dependentes entre as pessoas ligadas à sua execução. Segundo esta perspectiva, deve-se pontuar que indivíduos de diferentes âmbitos sociais são encontrados interligados e contribuem, dentro dessa noção de uma rede que negocia estratégias de conciliação, para as ações quanto à realização da obra de arte (coloquemos desde os participantes mais externos, como os fabricantes dos suportes utilizados para a realização artística, àqueles mais internos, como os co-parceiros, curadores, financiadores, críticos, público fruidor, sujeitos ligados à implementação poética). É através de tais decisões que se obtém obras e processos artísticos que devem ser observados não sob o princípio subjetivo de um único indivíduo em sua relação com o mundo, mas sob uma ótica multivariada de tensões, universos valorativos e escopos de distintas sensibilidades (BECKER, 1982).

O artista paraense João Carlos Torres da Silva, mais conhecido por Jocatós, situa-se em uma esfera pertinente por se identificar, em sua obra, não somente trâmites destacáveis de negociações, execuções e implementações artísticas, conforme verificados por Becker (1982), como também rotas para os percursos culturais porosos da cidade de Belém, PA. Ao propor o foco de investigações teórico-estéticas no seu trabalho, a presente pesquisa busca trafegar por obras do referido artista – mais precisamente por três conjuntos distintos de sua carreira – e verificar suas relações híbridas, confluentes, refluentes, assimétricas e multiculturais.

Essa rota teórica utilizada para pensar a nossa inserção em um mundo naturalmente conectado, marcado por viver nas fronteiras do “presente” (BHABHA, 1998), possui um papel



de chave de questionamentos contemporâneos e emergenciais; ganha um viés investigativo para refletir acerca da convivência de diferentes temporalidades e de relações entre local, nacional e global na arte e cultura belenenses.

MADE IN MARIA: REFORMULAÇÕES DAS ESTRUTURAS DE SENTIMENTOS

O conceito de cultura, essencialmente semiótico, fundamentado na ideia weberiana de que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, revela o quanto propor uma análise amparada em sua dimensão conceitual não é uma ciência experimental, em busca de leis, mas de foco interpretativo, à procura de significados (GEERTZ, 1989). É nesse sentido que tratar de arte também é propor análises e reflexões epistemológicas que carregam a transformação dos tempos; a linguagem e a vertigem (GARCÍA-CANCLINI, 2000).

García-Canclini (2003) observou, no contexto da América Latina, como vivemos um acentuamento da interculturalidade contemporânea em virtude de processos globalizadores, os quais criaram e criam mercados mundiais de bens materiais e ideológicos, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que permeiam esses processos não só encurtaram a distância entre fronteiras, bem como diminuíram a suposta autonomia das tradições locais, destacando formas de hibridação³ produtiva, dialógica⁴ e dos estilos de consumo, diferentemente dos do passado. Passamos a vivenciar uma trama de discontinuidades culturais, deformações sociais e de estruturas do sentimento, de memórias e imaginários que misturam o privado e o público, o masculino e o feminino, o imigrante e o entrevistador, variedades lingüísticas hegemônicas e não hegemônicas, atores centrais e marginais, a lógica monocultural e a multicultural, a periferia e a tecnologia etc. (GARCÍA-CANCLINI, 2003; MARTÍN-BARBERO, 2000; MOITA LOPES & BASTOS, 2010).

Um diálogo correlato ao contexto belenense, no que concerne ao ir e vir entre culturalidades e estruturas de sentimento, hibridações e identificações da diferença, pode ser

³ 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 (GARCÍA-CANCLINI, 2003).

⁴ Partimos das análises sobre Dialogismo empreendidas por Mikhail Bakhtin (2003), o qual interpretava este conceito como a junção de várias redes em movimento; um plurilinguismo fazendo trocas, interceptando-se num ir e vir sem categorização em relação ao fluxo temporal.



evocado, inicialmente, com a intervenção “Made in Maria” (Figura 01 A-B), de Jocatós, realizada em 2001, na zona portuária local (Estação das Docas).



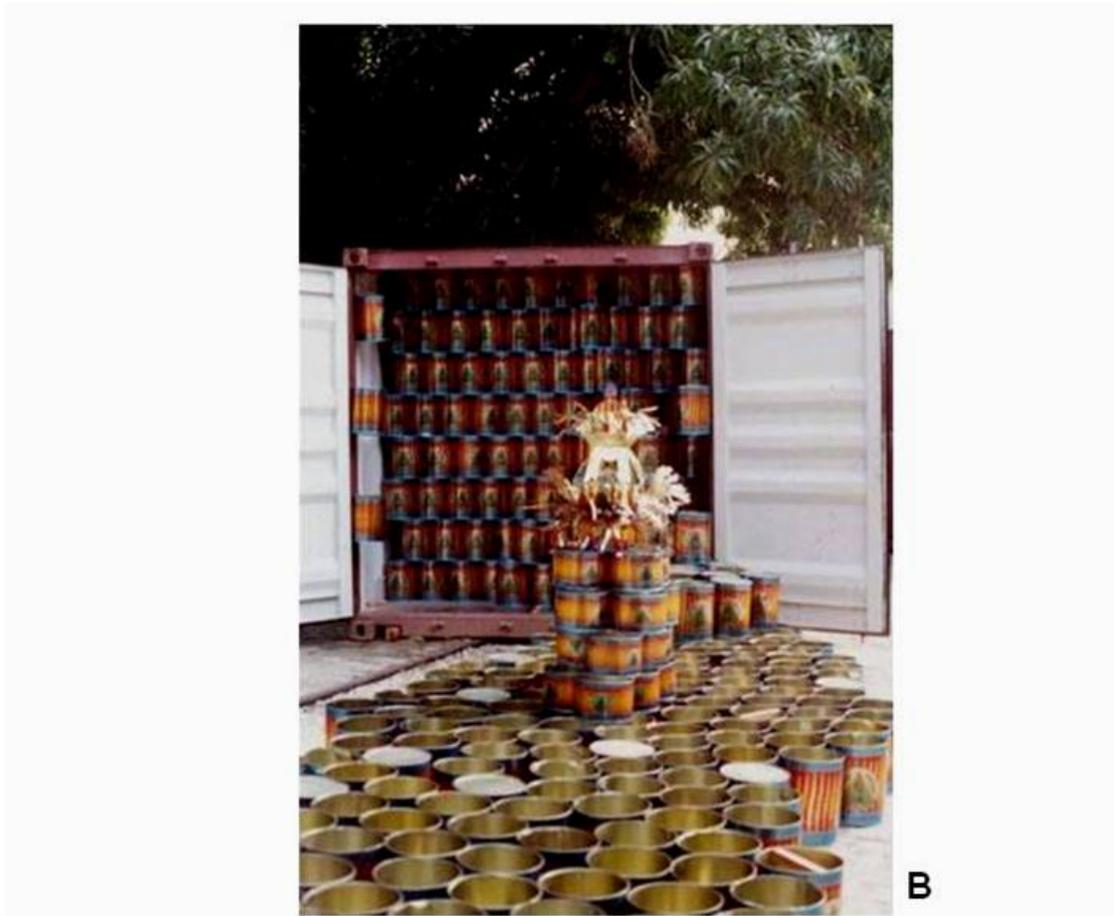


Figura 01 A-B. Registros da intervenção “Made in Maria”, de Jocatós. Foto: Jocatós.

A composição, composta por 2.680 latas de manteiga⁵ mais dois *containers* de transporte de mercadorias, prontifica-se como uma alusão direta às movimentações, em seu sentido mais amplo, do Círio de Nazaré e a um espaço de incertezas contemporâneo – espaço heterogêneo e efêmero, simbolizado, mais externamente, pela ação na localidade portuária, uma área de trocas materiais, imateriais e de viajantes; área esta, de acordo com observações de Bhabha (1998), que pode ilustrar contornos de uma alegoria naval para representar o tempo-espaço não sincrônico da “troca” e exploração transnacionais.

E para melhor continuidade na análise e compreensão da obra, tenhamos, então, uma noção de uma das lendas que narram a criação do Círio de Nazaré – história esta, por sinal, que

⁵ As latas utilizadas por Jocatós (Manteigas Nossa Senhora de Nazaré) possuem a imagem da Virgem Maria e possibilitam, segundo o artista, ilustrar a cultura local mesclada à devoção religiosa (MOKARZEL, 2009).



traz uma estranha alegoria de eventos transitórios e mobilidades atemporais (mobilidades intensificadas em nossos dias) e situam o evento como congregador de viajantes e influências: esta lenda escolhida, relacionada com uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira dos pescadores portugueses, versa de quando a mencionada imagem foi encontrada, pela primeira vez, em 1700, às margens do igarapé Murucutu, área atualmente correspondente à cidade de Belém. Ao ser levada de seu sítio inicial, por um caboclo de nome Plácido, a imagem, inexplicavelmente, retornou ao seu local primeiro. E em virtude de certa difusão da notícia fabulosa, foi levada, pelo próprio governador, para o Palácio do Governo e permaneceu sob a guarda de soldados. Entretanto, para acentuar seu caráter milagroso e móvel, retornou outra vez ao mesmo igarapé. Seu inicial “descobridor”, Plácido, agora ciente do ocorrido, ergueu uma ermida para acolher a santa como alternativa de sanar seu fluxo milagroso. Este local, onde atualmente se encontra a basílica de Nossa Senhora de Nazaré, aliado ao trânsito prodigioso da imagem da Nossa Senhora, deu início às procissões religiosas do Círio; procissões estas nas quais os fiéis conduzem a imagem da santa ao local onde foi encontrada originalmente (MOKARZEL, 2009).

E em “Made in Maria”, as festividades do Círio de Nazaré que já duram em torno de trezentos anos, agora amplamente conhecidas por se tornarem tanto um epicentro de romeiros a Belém (participantes das celebrações, na maioria, advindos não somente de áreas próximas, bem como de outros Estados) e por receber divulgação massiva nos meios eletrônicos, ganham contornos de destaque ora ao serem interpretadas em um ritual de celebração e fervorosidade religiosa, ora uma construção da diferença imaginada para a identificação do local no nacional e global; identificação local que não deve ser lida apressadamente como uma inscrição da tradição preestabelecida, mas como “a reencenação do passado com outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição” (BHABHA, 1998, p. 21) – é, em todo caso, uma alternativa de se pensar questões relacionadas a pressupostos mais localizados, mesmo sob formulações soberanas ou individuais, no tecido de uma sociedade global; em outras palavras, as entradas e saídas da hibridação (CORNEJO POLAR, 2000).

Como observou Stuart Hall (2009),

“(..) no centro da aspiração universalista panóptica da globalização ao fechamento, o ‘local’ não possui um caráter estável ou trans-histórico. Ele



resiste ao fluxo homogeneizante do universalismo com temporalidades distintas e conjunturais” (2009, p. 59).

Por conseguinte, é uma forma de, antes de considerar a atualidade como um plano de apoteose global e homogênea, compreender as assimetrias e interstícios para o fortalecimento das localizações (HALL, 2009; CORNEJO POLAR, 2000); um padrão cambiante entre hibridação e proliferação subalterna da diferença cultural, ainda que não sejam claros os trâmites de como essa cultura se apresenta para os olhares estrangeiros a ela: um evento coerente em seus princípios atualizados e reencenados, ou um simulacro, uma alegoria, simples carnavalização⁶ ritual?

Para Jocatós, da mesma forma, a imagem de Nossa Senhora de Nazaré e os eventos religiosos do Círio, mais do que ultrapassar os limites fronteiriços, muito além dos possibilitados pelos meios de comunicação e integrar uma lógica interconectada de apropriações, recriações e influências, são indícios que podem ser utilizados como um relato-metáfora localizado e resistente – relato, ainda que não purista em suas atualizações de temporalidades distintas, fornecedor de um panorama de identificação belenense (MOKARZEL, 2009).

E é através da articulação entre local e global da intervenção, visível pela presentificação do *container* como plataforma de mudanças e pela realização estratégica na zona portuária de Belém, que foi possível se engendrar, além da inserção de “Made in Maria” em um plano da diferença resistente e exportável (uma possibilidade em torno da serialização da diferença), uma atenção sobre as não-fronteiras da visualidade e dos processos estéticos, mesmo aqueles advindos de códigos ou grupos particulares. Como nossas sociedades vivem um largo consumo de imagens advindas de distintas fontes, as quais podem ser deglutidas ou recusadas (BENJAMIN, 1985; JAMESON, 1991), a proposta poética de Jocatós se insere em um entendimento de categorias, espaços, indivíduos e culturas em posicionamentos mutantes.

TRANSUMÂNCIA: INDÍCIOS CULTURAIS E MEMÓRIAS

Em um trabalho posterior, Jocatós, com sua instalação “Transumância” (Figura 02-A), apresentada no Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), durante o Salão Arte Pará 2005,

⁶ Carnavalização é um termo Bakhtiniano que corresponde ao modo de apreender o mundo não como uma festa específica, mas como uma dessacralização dos discursos oficiais, de ordem e hierarquia (FARACO, 2009).



sob curadoria de Paulo Herkenhoff, propôs outro diálogo através da religiosidade do Círio de Nazaré para pensar o cotidiano popular paraense e sua cultura material como fonte de interpretações – o diálogo trouxe objetos prechos da memória visual e afetiva de uma moradora de um bairro periférico da cidade de Belém.

**A**



Figura 02. “Transumância”, de Jocatós. A – Visão da instalação no MHEP; B – Casa da Dona Orlandina.
Fonte: HERKENHOFF, 2005.

Segundo Jocatós, a inspiração para a obra (comunicação pessoal), ganhadora do Grande Prêmio do Salão, deu-se quando ele se deparou, inesperadamente, com o altar caseiro da moradora do bairro da Sacramento (Figura 02-B), Dona Orlandina Lima Oliveira. No ato da “descoberta”, pontuou para um amigo que estava consigo, inclusive, a respeito do valor artístico do conjunto religioso improvisado e da possibilidade de colocá-lo em um salão de arte. Por conseguinte, tentado pôr sua ideia em prática, decidiu entrar em contato com a proprietária do bem, de forma que, após acordos e negociações⁷, conseguiu fazer com que a premissa saísse do plano teórico.

No espaço vago deixado na casa de Dona Orlandina, ainda, por conta da retirada dos seus objetos pessoais, o artista propôs outra etapa de sua instalação com um segundo altar, agora composto por objetos e gravuras elaborados a partir das latas da Manteiga Nossa Senhora de

⁷ Segundo Jocatós (comunicação pessoal), Dona Orlandina aceitou ceder seu altar para a composição da obra no MHEP com o comprometimento do artista, em troca, reformar a sala de sua casa, modificando o piso e pintando as paredes.



Nazaré, e incitou, no público fruidor, a necessidade de um deslocamento geográfico (do centro para a periferia) a fim de compreender a totalidade de “Transumância” (e a própria sala de Dona Orlandina se tornou parte da exposição, extensão viva do salão).

De certa forma, sua instalação contribuiu para permitir um diálogo material com a liquefação das fronteiras rígidas e a impossibilidade de simplificação de categorias em grupos bem separados: a ocorrência da dupla instalação em lugares distintos da cidade se firmou como uma leitura para as mesclas culturais, as quais atravessam, hoje, diferentes instâncias, geografias, temporalidades e possibilitam o convívio pleno de elementos, até então, não aproximados.

Conforme observado por Bhabha (1998),

“Encontramo-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e de identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão (...) Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 19-20).

E esse mesmo fluxo de fruidores para compreender a dupla formulação de Jocatós ainda tornou-se renovada metáfora visual para a procissão do Círio de Nazaré – festa religiosa celebrada durante o mesmo período do decorrer do salão –, visto o deslocamento de pessoas, para se relacionar com as obras expostas no MHEP e na casa da moradora, entrar em paralelo com o ir e vir dos romeiros para as festividades religiosas.

É válido ressaltar, também, que os elementos apropriados por Jocatós trouxeram uma operação remanescente da do artista plástico francês Marcel Duchamp, quando da concepção dos chamados *Ready-mades* – artigo da cultura mercantil, enfatizados pelo artista e assinados como uma obra de arte sua (KRAUSS, 1990). Entretanto, as *assemblages*⁸ de Jocatós, mais do que destacar um artigo da cultura mercantil, traziam formas de compreensão e reflexão da relação ambígua entre objeto cotidiano e objeto de arte muito associadas à maneira como vários artistas trataram de empregá-las na arte moderna e contemporânea brasileira: suas partes eram receptáculos de indícios da ação do homem, de seu uso e o desgaste no decurso do tempo; repositório de experiências diversas, afetivas e repertórios visuais, simbólicos, materiais e

⁸ Entendemos por *assemblages* as obras em que se justapõem objetos do cotidiano (COSTA, 2004).



axiológicos (FREIRE, 2006). E como consequência, o volume de coisas, tendo permanecido no museu para efetuar a reprodução exata do altar durante o período da mostra, criou um espaço de imersão cultural e afetiva, servindo para denotar os vestígios de suas escolhas e usos no tempo; tiveram uma valoração antropológica e estetizada.

Ademais, ainda podemos ressaltar que Jocats trouxe um olhar arqueológico que se aproximou das análises empreendidas por Seligmann-Silva (2006) a respeito de traços do passado: o autor esclarece que devemos observar como mesmo o passado mais recente é impossível de ser captado em sua totalidade (visto a existência das influências de diversos níveis de significado, como o político, o ético, o científico etc.) e compreende que é através do fragmento que se pode compor um quadro mais aproximado da experiência vivida – e nada mais válido destacar como cada objeto, minúcia da instalação, trouxe, em si, vestígios da ação do tempo e do uso, narrativas esquecidas, aprendizados e desaprendizados sociais.

“Transumância”, uma nova etapa em torno de uma discussão da porosidade de fronteiras e de como a aceleração dialógica pede novas alternativas para se pensar e nomear o presente, agregou um confronto material de vivências construídas e partilhadas, experiências entre indivíduos vários, poética apoiada na polifonia contemporânea.

POLTRONA PARA ASSISTIR A MÁQUINA DE SOM: (TRANS)FORMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Como terceiro foco para esta reflexão em torno da policulturalidade e a maneira com a qual o indivíduo contemporâneo encara seu repertório simbólico na cidade de Belém – última etapa de análises da presente pesquisa em torno de obras de Jocats – buscamos a instalação “Poltrona para Assistir a Máquina de Som!... Toque meus Discos...” (Figura 03), contemplada com o prêmio concedido pela Secretaria de Cultura do Estado para Artes Visuais 2009/2010 e sob texto de apresentação de Marisa Mokarzel.



Figura 03. Registro da Instalação “Poltrona para Assistir à Máquina de Som!... Toque, meus Discos...”, de Jocatós. Visão Central da instalação Foto: Jocatós.

Exposta em Belém, no Espaço Cultural Casa das 11 Janelas durante o final do primeiro semestre de 2010, a instalação trouxe diversos processos técnicos como tentativa de se estabelecer em uma dimensão da polimorfia cultural dos centros híbridos (gravuras em metal e papel, xilogravura, pintura, escultura, encáustica, áudio, apropriação de objetos e interferências neles).

Sua disposição trazia, além de na parte central do ambiente se localizar um trono/sanitário feito de latas de manteiga Nazaré⁹ (Figura 03) cercado por dois extintores de incêndio (com uma iluminária a promover um clima de interrogatório para a composição), cortinas ao fundo a emoldurar esse centro, um tapete vermelho que partia do “trono” e atravessava o recinto onde a obra estava disposta, vários discos de vinil enfileirados (Figura 04 A-D) nas duas paredes laterais ao “trono” (todos ornados sob processos de gravura encáustica e interferências com objetos – borracha, papel, tecidos e ferro), e disquetes e CDs, afixados na

⁹ Jocatós mantém o uso de latas de manteiga Nazaré em suas obras e gravuras, assim como o fez em “Transumância” e “Made in Maria”, com o intuito de ressaltar a religiosidade presente na cidade de Belém.



parede oposta, com outros elementos apropriados e transfigurados (igualmente ornados com minúsculas gravuras, ligados a materiais distintos como papelão, tinta, papel EVA).

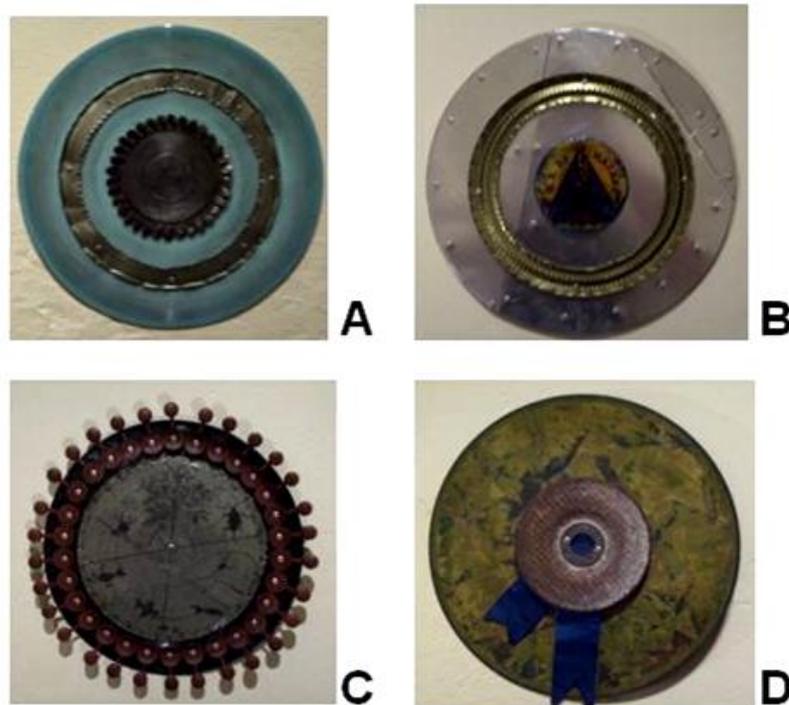


Figura 04. Registros da Instalação “Poltrona para Assistir a Máquina de Som!... Toque meus Discos...”, de Jocats. A-D. Detalhes de discos como bases de gravuras. Fotos: John Fletcher.

Para o artista (comunicação pessoal), sua influência mais direta veio da observação de um aparelho de som improvisado em Abaetetuba (cidade no interior do Pará), quando percorreu as instalações de um engenho de cachaça chamado Pacheco. Vale acrescentar que o aparelho de som de Abaetetuba, quando de seu confronto, encontrava-se alocado em cima de uma mesa de uma máquina de costura Singer (máquina Singer, como é chamada popularmente), de forma que trouxe ao artista uma improvisação do nome por sua condição reconfigurada: a Máquina de Som, uma ode às operações de adaptação/ transcrição de bens materiais e intelectuais, muito comuns no contexto local.

As análises de Martín-Barbero (2003) nos ajudam a aproximar e refletir sobre um caminho que a instalação de Jocats pode ter instaurado no público fruidor: o de identificar quais papéis que os meios de comunicação podem assumir no desenvolvimento dos processos culturais



– bem como as indústrias culturais, capazes de gerar um foco supostamente atemporal e de espaço descontínuo.

Segundo o autor, a vivência aberta aos dialogismos empreendidos por estes meios permite uma flexibilidade ainda maior no arcabouço simbólico dos povos da América, ao passo que ancorar os estudos da comunicação somente na vertente tecnológica reafirmaria a inserção ou a subordinação desse campo investigativo às disciplinas e aos meios já citados. Em contrapartida, ao sugerir em “(...) pensar os processos de comunicação (...), a partir da cultura (...) [e] romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 297), o autor possibilita uma forma diferenciada para o campo cultural, longe de simplificações, onde as articulações com a política e a economia desvelam novos patamares que vem sendo firmado para a política cultural e para a comunicação.

Os novos patamares desvelados pela cultura destacam o papel de agente, e não de paciente, do receptor, e desconfigura o caráter maniqueísta com que as relações dominadores-dominados vinham sendo abordadas na obra de vários de seus predecessores. O receptor, mais do que assumir um papel de subserviência, também assume seu caráter de protagonista no processo dialógico, à medida que seleciona, deglute, subverte e transcria o que lhe é oferecido para consumo (MARTÍN-BARBERO, 2003).

Um ponto relevante que acaba sendo evocado pela instalação de Jocats – uma possibilidade que escapa de explicações maniqueístas em torno da comunicação e da troca de mensagem entre culturas – é o cenário musical local, pois neste, o ritmo conhecido por tecnobrega¹⁰ (transcrição contínua em face de músicas estrangeiras de sucesso) tem ganhado expansão contínua e demonstrado uma ação clara de como determinados públicos assimilam, consomem e aceleram um mercado de produtos de origem estrangeira adaptados e ressignificados ao contexto local. E como cada objeto na instalação de Jocats trazia uma história externa por trás de si (a exemplo dos discos, os quais eram álbuns de cantores brasileiros conhecidos e apreciados por Jocats, como Tom Jobim, entre outros), mas que sofriam interferências múltiplas e viravam outras narrativas, a aproximação da obra com o ritmo pôde

¹⁰ O tecnobrega é um ritmo d a cena cultural de Belém, PA, que, a partir do ano de 2001, trouxe o uso de estratégias de barateamento de custos (o corte de instrumentos acústicos, e, conseqüentemente de cachês de músicos) através da apropriação (BARROS, 2009).



ganhar patamares semelhantes, visto a ocorrência de meta-criações para gerar mutantes, novos significantes dentro de uma teia dialógica.

De certa forma, ao aludir aos relacionamentos culturais e musicais locais, a obra estabelece a incoerência de se compreender um posicionamento de consumidor passivo quanto aos meios de comunicação – no caso, ilustrado pelas instâncias de apropriação e transcrição musicais belenenses; deformações culturais as quais pedem por novas formas de compreensão que dêem conta desses entre-lugares, meandros sem nomenclaturas, fronteiras, focos sob o que não tem nome (BARROS, 2009).

E se por um lado a criatura sonora da instalação trouxe uma carga reflexiva quanto às influências e transformações promovidas pelos meios de comunicação, e que possuem acesso direto à vida privada¹¹ (comunicação esta, em sentido mais amplo, que pode evocar desde os micro-universos de grupos específicos em redes sociais até eventos de escopo nacional), também não podemos deixar de mencionar outra influência para a riqueza e complexidade da composição de “Poltrona para Assistir a Máquina de Som!... Toque meus Discos...”: referências ao livro “Confissões de Ralfo; uma Autobiografia Imaginária”, de Sérgio Sant’Anna.

O livro de Sant’Anna, por se lançar em uma contextualização da ditadura militar brasileira de forma anedótica e absurda, reiterou, sob um outro viés, que a instalação abordasse/questionasse as insondáveis especulações de como somos influenciados, influenciamos, dialogamos e/ou nos debelamos contra mensagens veiculadas na mídia. Através de uma operação intertextual¹², podemos inferir, ocorreu a chave de ligação entre a obra de Jocats e o livro de Sant’Anna, pois ao imprimir um diálogo irônico e *nonsense* aproximado ao do livro referência, mais precisamente através de um interrogatório em áudio alocado na sala da exposição (diálogo gravado por dois atores representando um interrogador *versus* um interrogado, respectivamente), artista e obra reafirmaram, intertextualmente, as possibilidades que os meios de comunicação e a cultura passaram a transitar na contemporaneidade.

E conforme Perrone-Moisés observou, “... as relações intertextuais podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e

¹¹ Jocats, deve-se destacar, buscou transpor para a obra as relações consensuais e não-consensuais que as influências geradas pela música possuem.

¹² Kristeva (1998) traçou a lógica intertextual ligando-a a dialógica Bakhtiniana, visto serem dois conceitos interligados e derivados. Para a autora, a noção de um texto não subexiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição.



movimento; estudo de um tema ou personagem em várias literaturas” (1990, p. 91), de forma que tal operação teria como objetivo a observação dos processos de produção, como o rapto, 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). O caso é que o termo intertextualidade, concebido como uma propriedade inerente ao texto literário, um mosaico de citações, absorções e transformações de outro texto, identificou aquilo que antes era uma relação intersubjetiva e passou a se tornar um amálgama coletivo, um percurso textual sem capacidade de deferir uma autoralidade total e pura (conceito muito caro para a contemporaneidade e para o entendimento da obra em questão). E à medida que a perspectiva do artista em falar sobre os desdobramentos do universo da indústria cultural – o uso de bens reaproveitados e capazes de armazenar/gerar (novas) informações; mensagens e elementos culturais em uma trama interconectada – pôde espelhar alusões às apropriações fragmentárias e contemporâneas na América Latina, uma vez que a ressignificação e o rapto são comuns no trânsito corrente de nossos centros urbanos, o imaginário de transcrições, intertextualidades e difusões clandestinas musicais de Belém e de cidades do interior não deixaram de ratificar o mesmo.

Em tempos de transformações sociais aceleradas, os quais incorrem em uma relação de desapego e provisoriedade, “Poltrona para Assistir a Máquina de Som!... Toque meus Discos...” permitiu olhares para a maneira como bens de consumo e bens culturais são estilhaços de um contínuo reordenamento das estruturas de sentimentos contemporâneas, enquanto Jocats, ao que tudo indica, afirmou seu papel de artista-indivíduo que traça e é fruto das inquietações intersticiais da atualidade.

A possibilidade poética de “Made in Maria”, com sua observação de estarmos em um *continuum* de despedidas e boas vindas, elencado com a religiosidade e transitoriedade de “Transumância” e sua metáfora ao Círio de Nazaré, mais a complexidade de “Poltrona para Assistir a Máquina de Som!... Toque meus Discos...” ininterruptamente nos lançam em um redemoinho de pensamentos do que poderiam ser as nossas trocas e inquietações culturais sem uma hierarquia suposta ou imposta. Ao sermos levados por subjetividades em transformação, o exercício poético do artista tem se portado como uma alternativa de compreensão sintomática das nossas estruturas de sentimentos; instrumento que pode nos dar uma distinta iluminação para



nossas memórias afetivas, esferas públicas e privadas emergentes das narrativas de homens e mulheres, dissonâncias e dissidências que estabelecem a formulação de entre-lugares e ordenamentos deliberadamente plurais (BHABHA, 1998).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, G. C. Preâmbulo ao Estudo da História da Arte. In: ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa, Portugal: Editora Estampa, 1994.

BARROS, L. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. **Contemporânea**. Rio de Janeiro, n. 12, v. 01, 2009.

BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

BECKER, H. **Art Worlds**. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press, 1982.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. . In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CORNEJO POLAR, A. **O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-americanas**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CORREIA, C. A.; MARQUES, M. G. Intertextualidade e Tradição em uma Perspectiva Comparada: o Primo Basílio e suas Adaptações para o Audiovisual. **Travessias**, Paraná, n. 8, 2009.

COSTA, C.T. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

FARACO, C. A. **Linguagem e Diálogo: As Idéias Lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Editora Parábola, 2009.

FREIRE, C. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GARCÍA-CANCLINI, N. Noticias Recientes Sobre la Hibridación. In: HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (org.). **Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora Edusp, 2003.

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



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

_____. A Questão Multicultural. In: SOVIK, L (org.). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

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

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

KRAUSS, R. **O Fotográfico**. Barcelona, Espanha: Macula, 1990.

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

MARTÍN-BARBERO, J. Dislocaciones del Tiempo y Nuevas Topografías de la Memória. In: HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (org.). **Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.

_____. **Dos meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MOITA LOPES, L. P.; BASTOS, L. C. A Experiência Identitária na Lógica dos Fluxos: uma Lente para se Compreender a Vida Social. In: MOITA LOPES, L. P.; BASTOS, L. C. (org.). **Para Além da Identidade: Fluxos, Movimentos e Trânsitos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

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

SELIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M (org.). **História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.