

A poética das ausências: patrimônio cultural na arte contemporânea de Belém, Pará

RESUMO: Compreender uma produção visual, nos dias atuais, é buscar uma forma de situar tal poética como um registro dos processos culturais contemporâneos, uma vez que sua lógica de criação se insere em um contexto de culturalidades híbridas e de encurtamento de fronteiras. Sob essa ótica, a presente pesquisa discute um agrupamento de processos artísticos visuais em Belém, Pará, os quais têm se utilizado de premissas sobre o sentido de ausência para espelhar e discutir interpretativamente problemáticas relacionadas à memória e ao patrimônio cultural; um reconhecimento da experiência de um mundo interconectado e atravessado por assimetrias e transformações.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea Paraense, Patrimônio Cultural, Memória, Processos Culturais.

ABSTRACT: Understanding a visual production nowadays is to seek a way to situate such poetic as a record of the contemporary cultural processes, since its creation logic is inserted in a context of hybrid culturalities and borders shortening. Under this view, the following research discusses a grouping of artistic processes in Belém, Pará, which have used assumptions about the meaning of absence to mirror and interpretatively talk about issues related to memory and to architectural and cultural patrimony; an acknowledgement of the experience of an interconnected and traversed world by asymmetries and transformations.

KEYWORDS: Contemporary Art in Pará, Cultural Patrimony, Memory, Cultural Processes.

1. Considerações iniciais

Tratar de formulações artísticas, na atualidade, pode nos remeter, dentre tantas possibilidades, às ideias antropológicas de cultura, particularmente aquelas ligadas às redes de transformações promovidas pelos fenômenos da globalização e da interculturalidade. Com a intensificação dos sistemas globalizadores, ocorreu uma problematização da noção sociológica clássica de *corpus* social (sistema bem delimitado, metafisicamente moderno) e inferiu-se válido acrescentar outro aspecto, o qual preferiu se concentrar na forma como a vida em grupos se via fragmentada e multiplamente ordenada. De certa maneira, a confiança social de sociedade, como sistema simétrico, ganhou uma reorganização dos seus dados, a ponto de se apresentar conflituosa e possuidora de um viés contextual, por assim dizer, passível de variações dependentes de recortes espaçotemporais (CUCHE, 2002).

Os chamados objetos artísticos, por conseguinte, há muito tidos como merecedores de análises no que tange às expressões visíveis e invisíveis de sujeitos (ARGAN, 1994), ou mesmo como representações práticas e simbólicas de indivíduos e grupos sociais (GEERTZ, 2006b), também se viram repensados diante de tempos tão móveis e instáveis. Logo, foi através das poéticas e diálogos desses processos artísticos que igualmente se traçaram novos caminhos para situar um determinado local em relação às tramas e trocas de repertórios informacionais existentes entre nacional e global (GARCÍA-CANCLINI, 2000).

É sob esse entendimento que a presente pesquisa, um olhar antropológico para a arte contemporânea de Belém (Pa), propõe um recorte de três poéticas visuais – poéticas as quais se apoiam em leituras em torno de patrimônio cultural (e, mais precisamente, de patrimônio arquitetônico belemense) –, para discutir as assimetrias de nossas culturas, as liquefações de fronteiras temporais e a manifestação da consciência para com a memória e a história física da paisagem urbana.

2. A emergência da experiência

Tem-se evidenciado como as nossas representações são formuladas por um conjunto de referências não estáveis, pelo reconhecimento de projeções simbólicas (ou signos) e pelas chamadas práticas do cotidiano, as quais são agregadas de fatores decorrentes da globalização, como é o caso do internacionalismo e da hibridação¹ cultural (GARCÍACANCLINI, 2003; MARTÍN-BARBERO, 2000; MOITA LOPES & BASTOS, 2010). É nessa abordagem que se pode validar o papel da linguagem e de seu crescente exercício, uma vez que os mesmos possibilitam desvelar os níveis tecnológicos nos quais se reconhecem uma sociedade e a *unidade* dos grupos sociais em vias de desagregação (CAUQUELIN, 2006).

A arte contemporânea de Belém, um desses fluxos de enunciados em debates acadêmicos e publicações especializadas, igualmente evidencia as (trans)formações e as estruturas de sentimento de indivíduos em um mundo interconectado; apresenta-se estreitamente atrelada às problemáticas que envolvem a experiência do presente, seja por manter-se em rede, seja por se conscientizar e conscientizar outros para os discursos deflagrados no cenário global. É nesta arte em questão que certas poéticas, ao se valerem de enfoques em torno do sentido da ausência de lugares/estados na vida cotidiana, têm constituído alternativas de se refletir a respeito dos nossos tempos de consumo desenfreado e de degenerescência de imagens; do descaso de indivíduos para com a memória e para com o patrimônio cultural local; de tempos em que muitos passaram a viver nas fronteiras do presente em detrimento das do passado (BHABHA, 1998; HASSAN, 1985).

Como observado por Martín-Barbero,

Absorvido por la entropía informacional, y desestabilizado por la velocidad creciente de la innovaciones tecnológicas, nuestro tiempo, o mejor *nuestra experiencia del tiempo*, resulta radicalmente transtornada: a mayor expansión del presente más débil

¹ 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).

es nuestro dominio sobre él, mayores las tensiones que desgarran nuestras 'estructuras del sentimiento' y menor la estabilidad e identidad de los sujetos contemporâneos. (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 143).

De certa forma, paralelamente à necessidade de se elucidar como o patrimônio cultural pode enriquecer o conhecimento sobre nossas histórias, o papel da memória, elemento de preservação ou recuperação dos vínculos com o passado, é também pertinente para a mesma ciência social. É, ademais, a clarificação das facetas da memória, matéria colhida e partilhada, com dimensões sociais e individuais sempre revisitadas e revisadas, um dos elementos que produz no indivíduo uma sensação de identificação cultural e reafirma a relação entre os campos histórico e simbólico. É muito provável que, atualmente, a memória seja uma das grandes aliadas para evidenciar a presença de fenômenos como a demarcação de limites (conscientes e/ou inconscientes), a representação da autoridade, a interpretação, a expressão de compromissos, o esquecido, a retórica da persuasão e o registro da discordância, além de identificar algumas das condicionantes que enriquecem, trazem nuances e influenciam esse navegar pelo universo paradoxal e intersubjetivo de pensamentos e ações humanas (HALBWACHS, 1990; GEERTZ, 2006a; RICOEUR, 2010).

A memória de indivíduos e de localidades, assim como registros sonoros, verbais ou visuais são importantes para se conhecer a pluralidade de fatos e de eventos; os meandros e os lugares turvos, os quais podem ser facilmente fragilizados, distorcidos e manipulados por determinados grupos sociais (RICOEUR, 2010). Como mesmo o passado mais recente é impossível de ser captado em sua totalidade, visto a existência das influências de diversos níveis de significado (político, ético, científico etc.), pode ser pelo entendimento das memórias de comunidades e das perspectivas em torno do conhecimento de patrimônio e da paisagem que podemos também obter chaves de leituras as quais permitem uma melhor visão das arquiteturas e conflitos psicológicos de um dado contexto (SELIGMANN-SILVA, 2006).

Ressaltado o Artigo 216 da Constituição Brasileira (1988), o qual reconhece como patrimônio cultural os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade (e que dá responsabilidade ao poder público, em parceria com a comunidade), é válido observar como as representações, em uma relação consciente de suas reorganizações temporais, dão ao homem a capacidade de refletir sobre si mesmo; fazem dele um ser crítico e eticamente comprometido em relação aos elos históricos de formação de um dado contexto social (UNESCO, 1985). Independente dos termos propostos, é o pensar sobre o patrimônio cultural, conjunto de aspectos os quais supõem a diversidade e a multiplicidade de

significados entremeados por diversas formas de autoconsciência cultural (PIO, 2006; GONÇALVES, 2000), que inscreve indivíduos e espaços nas esteiras de seus tempos para reflexões sociais ausentes de sentidos fixos (GARCÍA-CANCLINI, 1994), perenes ou imutáveis.

Como observado por Gonçalves,

Se por um lado [patrimônio e propriedade] são classificados como partes inseparáveis de totalidades cósmicas e sociais, por outro afirmam-se como extensões morais e simbólicas de seus proprietários, são extensões destes, sejam indivíduos ou coletividades, estabelecendo mediações cruciais entre eles e o universo cósmico, natural e social. (GONÇALVES, 2005, p. 04).

Conforme destacado por Silveira & Lima Filho (2005, p. 38), há uma relação simbólica entre bens materiais e interações contextuais, uma vez que tais relações dão “atribuições de sentidos mais ou menos subjetivos a fluxos de imagens; ‘situam’ a coisa em si pelo que significa para os sujeitos”. É sob esse aspecto, por conseguinte, que o fluxo de sentidos e imagens disperso pelos bens materiais no mundo é capaz de agregar feições particulares das histórias e esquecimentos dos sujeitos; trazem uma importância e acrescentam uma reflexão antropológica ao conceito de patrimônio cultural; permitem “experimentar a tensão entre esquecimentos e lembranças, a partir do contato com a materialidade da coisa e os sentidos possíveis que ela encerra consigo” (SILVEIRA & LIMA FILHO, 2005, p. 38).

No que concerne ao presente recorte visual, três obras foram escolhidas para ser apresentadas como possibilidade de ilustração desse pensamento sobre o patrimônio como algo vivo, reflexivo e premente – recorte este relacionado mais ao seu aspecto material com a experiência arquitetônica da cidade. São elas, as obras: *Entre*, de Mariano Klautau; *Minutos de silêncio*, de Keyla Sobral e Roberta Carvalho; e *Tempo Cabano*, de Armando Queiroz. Exibidas em diferentes edições do Salão Arte Pará e em mostras coletivas de outras cidades, não somente brasileiras, as mencionadas poéticas visuais, ironicamente, mantêm-se como relatos de indivíduos os quais não se satisfazem com os rumos pelos quais uma história de descasos políticos e públicos para com a paisagem histórico-artística de prédios e monumentos vem se perfilando em Belém há décadas; são aqui destacadas por aliarem camadas de percepções e entendimentos para enxergar a construção local como uma (dentre as várias) que podem denotar fragilidades a se apresentar em outras cidades brasileiras e estrangeiras, no caso de uma nova modalidade de gestão e de planejamento urbano, o qual deveria ser considerado “estratégico” (CRUZ, 2008).

Vale ainda acrescentar que parece haver um evidente acordo tácito entre os interesses políticos, públicos e privados em torno do descaso pelo patrimônio cultural belemense, num momento em que Belém vive um *boom* imobiliário. É em uma tensão estabelecida pelos conceitos de memória e patrimônio cultural que as obras aqui referenciadas pavimentam os hieróglifos de um povo e de uma paisagem em constante via de mudanças visuais e afetivas; presentificam o “resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas” (GEERTZ, 2006b, p. 181), bem como exemplificam em que medida o Estado, a sociedade civil e o capital têm tratado a cultura diante da fusão desta com as experiências emergenciais dos novos tempos (CRUZ, 2008).

3. Arte contemporânea paraense em questão

Como proposta de reflexão crítica das relações culturais em torno da memória e do patrimônio cultural de Belém, devemos retomar mais detalhadamente as três obras mencionadas anteriormente. Mariano Klautau é nosso primeiro nome evocado para compor este rol de apreciações visual e conceitual em torno da paisagem urbana. Com sua instalação *Entre* (Figura 01), parte integrante do projeto *Entre Duas Memórias*, composta por quatorze fotografias frontais de portas cegas de diversos bairros de Belém e apresentada no Arte Pará 2006, sob curadoria de Paulo Herkenhoff (MOURA, 2009), iniciamos (ou adentramos), de maneira até espirituosa, essa breve leitura pelas dobras da história, da arquitetura reflexiva e das artes visuais paraenses.

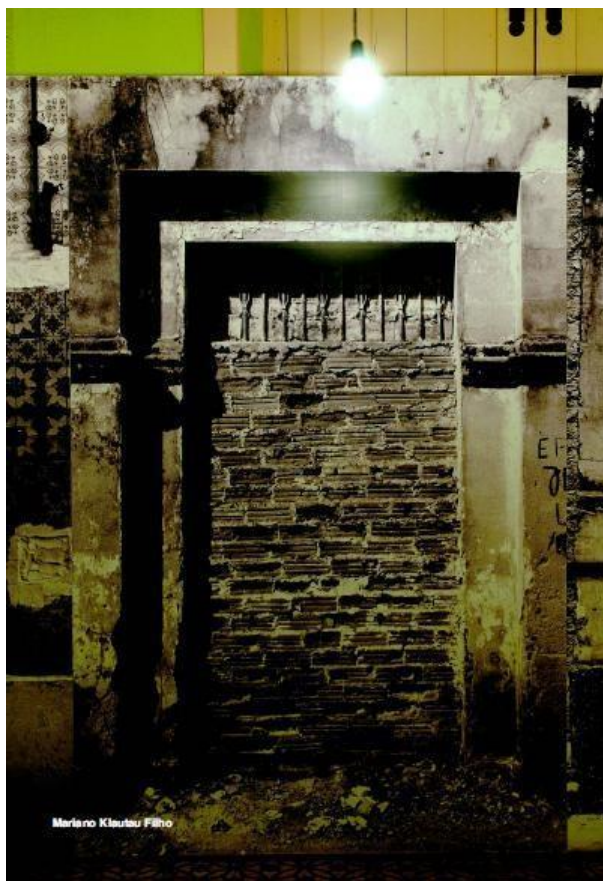


Figura.01. *Entre*, de Mariano Klautau. Fonte: HERKENHOFF, 2006.

Concebida, inicialmente, a partir do convite de participação do artista para a Bienal de Havana em 2006 e não exposta pela falta de apoio financeiro, o artista, logo após uma mostra com parte dessa instalação em São Paulo, expô-la no Salão Arte Pará, em sua completude (mais especificamente, no espaço do antigo necrotério municipal de Belém), de forma a provocar uma discussão irônica acerca de patrimônio e sua relação com o desenho urbano local.

Conforme observado por Maneschky,

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. (MANESCHY, 2007, p. 43).

A obra, ao que me parece, captou claramente a relação conflituosa de distintas vozes sociais com o espaço urbano belemense e ilustrou, como poucos, a deterioração da memória. As fotografias que a compunham puderam ser pensadas como significações que partem das imagens de portas cegas para gerar novos enunciados e imaginários, conotações sobre esqueletos urbanos insepultos, fantasmagorias, alegorias puídas e rasgadas de um enredo presumidamente glorioso e irrepetível.

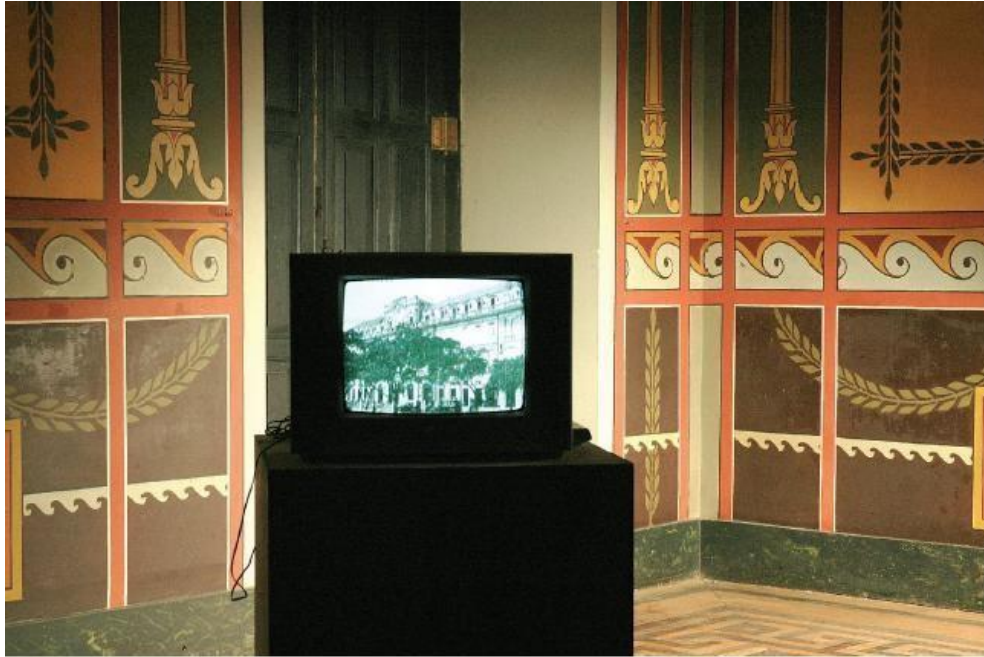
As provocações da obra do presente artista ofereceram alternativas de interpretações que escapam de qualquer noção de cidade como algo estudado, planejado e executado sem maiores conflitos em si, justamente pela inclusão do elemento humano, caótico por natureza e possuidor de identidades incongruentes e multifacetadas. Através da captura e do relato visual de prédios com suas histórias, estéticas e arquiteturas que se tornaram carcaças e deixaram de ter uma função de habitação ou de quaisquer outros usos, o artista destacou como nossas experiências podem tratar construções (físicas e imaginárias) de modo a interditá-las, desconsiderá-las, reprimi-las ou bani-las da memória individual ou coletiva. Não obstante, para além da interdição e do banimento do valor de uso, não teríamos como não considerar o sacrifício (deliberado ou não) da matéria afetiva, numa espécie de negociação com um mutável e interminável presente, no qual o objeto amoroso é passível de diversos tipos de erosão.

É essa mesma obra – de um artista há muito empenhado no desvelo das tramas da memória urbana, daqui e de alhures – reflexão múltipla sobre a interrupção da passagem, da porta como um “entre” interrompido: dentro e fora incomunicáveis, sem possibilidades de diálogo e interferência mútua; caminho ou passagem inacessíveis, bloqueio entre a esfera privada e a esfera pública (em qualquer sentido); espaço fechado sobre si, impossibilitado de servir de morada, de abrigar psicologias, de testemunhar a solidão ou a conjunção; o homem enjaulado, silenciado, intransitável, habitante involuntário dos claustros; egos destituídos de visibilidades e intimidades sem possibilidade de tornarem-se objetos de curiosidades alheias.

Sem o elemento humano visível, é do humano que a obra fala. Em sua brutalidade, é um libelo contra a claustrofobia urbana, endemia tão contemporânea e que induz ao refúgio entre quatro paredes (ou nos impossibilita desse refúgio) e nos faz prisioneiros de nós mesmos; exilamos no espaço aparentemente seguro e impenetrável com medo de nossos próprios fantasmas e receio de nossa intimidade nua e crua. O seu autor não trata só da interdição de um espaço ou do fechamento de um ambiente de deslocamento e de fronteira, mas também da estagnação e da surdez de tempos e de estéticas diversas, porém não conciliáveis.

Em uma linha de tensão tão próxima quanto o espaço e o tempo urbanos abordados pela primeira obra, Keyla Sobral e Roberta Carvalho podem aqui ser complementares com a exposição do videoarte *Minutos de Silêncio*² (Figura 02), obra integrante do Salão Arte Pará de 2005, também sob curadoria de Paulo Herkenhoff.

² O vídeo pode ser acessado pelo link da Fundação Rômulo Maiorana <http://www.youtube.com/watch?v=retJPml7f9Q&feature=player_embedded> e está disponível para acesso. Último acesso em 06/2012.



**Figura.02. *Minutos de Silêncio*, de Keyla Sobral e Roberta Carvalho. 2min32s.
Fonte: HERKENHOFF, 2005.**

No vídeo em questão, as artistas lançaram um olhar nostálgico sobre a perda do patrimônio arquitetônico da cidade ao mostrarem construções já ausentes na paisagem contemporânea, mas ainda presentes em determinados estratos da memória coletiva. No caso observável na fotografia da ilustração acima, toca-se na ausência do Grande Hotel, desaparecido em meados da década de 1970, e que deu lugar a um “moderno” edifício da rede de hotéis Hilton.

As décadas de 60 e 70 do século passado, a par da abertura da rodovia Belém-Brasília e da mudança da capital federal, testemunharam uma verdadeira febre de “modernização” da capital paraense, momento em que marcos históricos e arquitetônicos foram substituídos por exemplares insípidos e não interessados no passado arquitetônico local – contraditoriamente, essas décadas também viram a implantação do primeiro curso de arquitetura, na Universidade Federal do Pará. Só que, diferentemente de Mariano Klautau, o qual tratou de chamar a atenção para prédios históricos comprometidos e em precárias condições, as artistas, com o vídeo, puderam sublinhar um sentimento de impotência através de olhares que, embora inconformados diante da história local com a sua própria inscrição arquitetônica, parecem divagar pela conseqüente saudade.

Ainda assim, não é desejável que nos precipitemos em inferências sobre um suposto olhar romântico para um passado de Belém, considerando-se os inúmeros conflitos e distinções de classe durante uma *époque* de prosperidade econômica e educacional, na verdade, para poucos (período quando o Neoclássico e *Art Nouveau*, centrados em modelos eurocêntricos, pareceram

mais em evidência)³. Intencional ou não, da obra das artistas se pode extrair um retrato de um tempo que começou a se esvaír a partir do confronto urbano; de um tempo que deixa de ser moldura para converter-se em emoldurado. É como se a ausência desses locais, através de *Minutos de Silêncio*, demarcasse um empobrecimento da experiência que é a trama espacial de Belém com seus processos de transformações no tempo (e inclusive de saber da possibilidade de seus conflitos anteriores) e um atestado de descartabilidade das construções com altas voltagens históricas e estéticas, por conta do louvor do progresso técnico baseado em um uso com prazo de validade, como se fossem “latas de conserva após um breve período de uso” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 114).

Nesse sentido, Paulo Herkenhoff não tardou em pontuar:

O lamento videográfico de Keyla Sobral e Roberta Carvalho é saudade compungida [...] 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. (2005b, p. 77).

Em todo caso, uma trilha sonora, com fragmentos de uma canção de Arnaldo Antunes (*Agora*) e com uma composição de Beethoven (*Sinfonia n.º 03*), ainda agregou maior dramaticidade aos “lamentos” expressados pelo videoarte. “Já passou?”, era o trecho que repetia em *loopings* durante o vídeo de 2min32s, enquanto seu sistema digital continuamente reificava a sensação de um esmaecimento não só do ocorrido, do factual, como também do nosso próprio presente (um próximo apagamento em virtude do descaso?). Já passou ou vai passar muito mais ainda? Estamos em uma situação de deriva? Estamos diante de becos sem saída para onde fomos levados por nossas próprias escolhas? Um estado de choque ou de torpor diante do que parece irremediável e irreversível? Ironicamente, a escolha do formato vídeo, e a transmissão via tela de televisão possibilitaram conotar a passividade do público individualizado, a impossibilidade de interferência ou reversão nesse esmaecimento, um grito engasgado e sem garganta para esvaír-se, o eu calado em solidariedade; sofrimento mudo; pensamento reflexivo, silencioso e conformado.

Minutos de Silêncio revelou vestígios, ausências e estremecimentos; uma crítica estética em relação ao papel social que indivíduos possuem quanto à preservação das memórias e das fontes físicas de interpretação para a dimensão cultural do tecido urbano. Se há silêncio, nossas mentes se tornam prenhes de perguntas, uma vez que a inquietação e a necessidade por respostas não diminuem – a memória é tanto fruto de lembranças endossadas quanto de necessários

³ Para maiores informações sobre a *Belle Époque* belemense, ver Castro, 2010.
Revista Digital do LAV - Santa Maria - ano VI, n.10, p. 03-18 - mar. 2013
ISSN 1983-7348 <http://dx.doi.org/10.5902/198373486544>

esquecimentos. A quem afeta essa perda? Quanto nos afeta? É uma perda para grandes corporações, para determinada classe social ou política, ou para cada ator social contemporâneo, indistintamente? Onde se insere essa ausência? É uma ausência que indica a existência de conflitos ou a indiferença ante o extermínio de algo que possui representação para uma dada cultura? Perguntas cujas respostas parecem advir de conflituosas fontes.

Armando Queiroz, terceiro e último artista abordado neste ensaio, traçou um panorama para se observar este sentir urbano e político (e suas inúmeras dimensões interpretativas) no espaço expositivo, com sua obra *Tempo Cabano* (Figura 03), exposta como um *site specific*⁴, no Museu de Arte de Belém, durante o Salão Arte Pará 2009, com curadoria de Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel.

⁴ *Site specific* é o nome dado a um tipo de processo artístico que é pensado para integrar um determinado espaço expositivo, selecionado previamente pelo artista proponente. Este espaço, geralmente, traz dramaticidade e carga conceitual para a fruição da obra em questão (COSTA, 2004).



Figura 03 A-B. *Tempo Cabano*, de Armando Queiroz. Fonte: MAIORANA et al, 2009.

Ao apropriar-se de duas obras com características formais similares e soluções estéticas dispares para compor o site – uma tela do artista Alfredo Norfini, de 1940 (*O Cabano Paraense*), e uma fotografia do contemporâneo Luiz Braga, de 1990 (*Vendedor de Amendoim*)

–, Queiroz optou por transversalizar, independente dos registros históricos distintos, relatos interconectados de uma condição humana de poderes concentrados, desigualdades sociais e políticas, insatisfações, pobreza e desamparo. Por meio de uma vitrine central e equidistante das duas obras apropriadas, que continha um amendoim sobre uma moeda cabana, ainda enfatizou que, nas tramas do tempo, algo permanece inalterável, vitimizandando muitos e beneficiando poucos, conforme pontuado 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, p. 76).

Gebauer e Wulf (1995), inclusive, já discutiram sobre essa característica que as imagens possuem para expressar algo que vai além de suas fronteiras. Para eles, observa-se 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, como na obra aqui analisada, surgem entrelinhas de ativismo político; relação dialógica visual entre tempos e representações que sugerem as contradições inerentes ao próprio sistema, o qual, incessantemente, busca novos circuitos de acumulação.

Diferentemente das conotações memorialísticas que as obras de Mariano Klautau, Keyla Sobral e Roberta Carvalho expressam, a obra de Armando Queiroz privilegia um confronto direto entre passado e presente, entre pintura e fotografia, entre a política (o cabano) e a economia (o vendedor de amendoim). Além do mais, também fala de confluências e imutabilidades sociais ao colocar frente a frente dois tipos de destituídos (um cabano e um vendedor ambulante) e reuni-los na vitrine (metáfora de exposição e visibilidade) num todo que ressalta o valor de troca (amendoim e moeda).

Pensada para ser instalada no Museu de Arte de Belém – MABE (Palácio Antônio Lemos, também lócus do poder e da memória do domínio do prefeito de Belém), a presença de *Tempo Cabano* enquanto *site specific* nas escadarias nobres do palácio puderam remeter aos fluxos, subidas e descidas, gangorras de influências e poder, hierarquias, proximidades e distanciamentos, acessibilidade e inacessibilidade; alinhou uma noção de precariedade histórica para com os sujeitos mantidos à deriva de políticas públicas de inclusão social e ética, memorial afetiva e patrimonial (onde mais especificamente, com o estado de abandono e interminável reforma do museu, depõem-se poderes constituídos em falência). Amparado numa retórica sem

censura, Queiroz transformou em arte o que Harvey (1993) postulou para a pós-modernidade: a ironia substituindo a metafísica monolítica modernista e, dessa forma, Armando Queiroz expandiu os limites da apropriação para refletir sobre uma memória passada/presente intencionalmente (ou convenientemente) esquecida (ou ignorada).

4. Considerações finais

Bachelard (1988) trouxe uma perspectiva muito viável para a presente análise, tanto no que se relaciona a uma “poética” das coisas existentes na espacialidade do lugar quanto a uma dialética da duração. É por sua chancela, como observou Silveira & Lima Filho (2005), que pode se apontar para o fato de que a memória, em seu caráter elástico e reformulador, está transversalizada nas coisas, prostra-se entremeada de simbolismos quando articulada a uma fenomenologia do objeto imerso no vivido – o que, portanto, torna-se considerável para validar e, ainda, colocar em perspectiva as diferentes obras, em suas distintas propostas estéticas.

Não querendo atribuir juízos de gosto ou hierarquizar posicionamentos, devemos, antes de qualquer coisa, encarar tais obras como visualidades interpretativas; olhares que revelam um desenvolvimento desordenado das metrópoles, onde a expansão predatória e descontrolada do capital passaram a criar destroços, ausências e contínuas recriações das relações com o entorno urbano; decantações de “alteridades y residuos, fragmentos de memorias olvidadas, de restos e y des-hechos de la historia” (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 164). Sejam por inserir mais liberdade, criatividade e criticidade nas relações com o patrimônio arquitetônico de Belém, sejam por se firmar em um terreno efêmero, ubíquo e acessível, que é o da arte, as obras aqui apresentadas possibilitaram outro modo de entender como se forma a experiência histórica entremeada por laços ideológicos, culturais, éticos e filosóficos – entendimento necessário para se compreender a construção, destruição e reconstrução, em termos não somente conceituais, do universo material e imaterial que nos rodeia, bem como a atitude de colocar em xeque os determinantes internos e externos à ação social do indivíduo.

É nos rastros de questionamentos possibilitados pelas obras aqui apresentadas, que artistas e públicos fruidores puderam potencializar os danos da “efemeridade, fugacidade da moda, criação de novas necessidades e a descartabilidade que têm caracterizado tanto a produção de mercadorias quanto a sociedade de consumo (do espetáculo ou da imagem)” (CRUZ, 2008, p. 189) – efeitos colaterais que têm assombrado diversas paisagens urbanas quanto às suas histórias e trajetórias de modificações.

A questão colocada diante de nós, nesses tempos nos quais sociedades lidam e operam com seus bens diariamente, talvez seja a de, mais do que verificar a existência de conflitos e segregações, variações de cidadanias, direitos e acessos ao ir e vir no espaço tido público, continuamente necessitarmos da existência do patrimônio cultural para a construção de interpretações ainda carentes de abordagens mais complexas e conscientes dos diversos níveis de significados existentes entre bens materiais e indivíduos. Muito provavelmente, não chegará o dia quando veremos nossas dúvidas sanadas, mas é pela sua presença (no caso mais específico, do patrimônio artístico/arquitetônico, em termos físicos) que temos um lembrete para pensar quem somos, por onde passamos e quais conflitos geraram nossas tramas dialógicas em torno das lembranças e dos esquecimentos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARGAN, G. C. Preâmbulo ao Estudo da História da Arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, M.. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Portugal: Estampa, 1994.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF, Senado, 1998.
- CASTRO, F. F. *A Cidade Sebastiana: Era da Borracha, Memória e Melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade*. Belém: Edições do Autor, 2010.
- CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea*. Petrópolis: Martins Fontes, 2006.
- COSTA, C. T. *Arte no Brasil 1950 – 2000: Movimentos e meios*. São Paulo: Alameda. 2004.
- CRUZ, L. H. Cultura, Tempo e Capital: As Transformações Econômicas, Políticas e Culturais e a Preservação do Patrimônio Arquitetônico. *Vivência*, Rio Grande do Norte, v. 33, 2008.
- CUCHE, D. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.
- GARCÍA-CANCLINI, N. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 23, 1994.
- _____. Noticias Recientes Sobre la Hibridación. In: HOLLANDA, H. B.

de; RESENDE, B. (Org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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

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

GEERTZ, C. Como Pensamos Hoje: A Caminho de uma Etnografia do Pensamento Moderno. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2006a.

_____. A Arte como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2006b.

GONÇALVES, J. R. O Patrimônio como Categoria de Pensamento. In: ABREU, R; CHAGAS, M. (Orgs.). *Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Ressonância, Materialidade e Subjetividade: As Culturas Como Patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n.º 23, 2005.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

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. (Org.) *Arte Pará 2005*. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2005. 112

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

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

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

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

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

MANESCHY, O; MOKARZEL, M. Delicadeza à Violência. In: MAIORANA, R; OLIVEIRA D; MACHADO V. (Org.). *Arte Pará 2009*. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

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.

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.

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

PIO, L. G. Musealização e Cultura Contemporânea. *Musas* (IPHAN), Rio de Janeiro, v. 2, 2006.

RICOEUR, P. *A Memória, A História, O Esquecimento*. São Paulo: UNICAMP, 2010.

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: Unicamp, 2006.

SILVEIRA, F. L. A.; LIMA FILHO, M. F. Por uma Antropologia do Objeto Documental: Entre a “Alma nas Coisas” e a Coisificação do Objeto. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 23, 2005.

UNESCO. Declaración de México sobre Políticas Culturales. *Cultura: Revista Del Banco Central Del Ecuador*. Vol. V, Nº 14, 1982.

John Fletcher (UFPA)
Afonso Medeiros (UFPA)

Recebido em: 17/09/2012
Aprovado em: 21/12/2012