



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ADRIANA MORENO RANGEL

CULTURA E IDENTIDADE HÍBRIDA NA OBRA DO ARTISTA PLÁSTICO  
RORAIMENSE JORGE AUGUSTO CARDOSO.

Boa Vista, RR  
2012

ADRIANA MORENO RANGEL

**CULTURA E IDENTIDADE HÍBRIDA NA OBRA DO ARTISTA PLÁSTICO  
RORAIMENSE JORGE AUGUSTO CARDOSO.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Roraima. Como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Orientador: Prof. Dr. Luís Fernando Lazzarin

Co-Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gomes de Oliveira

Boa Vista, RR  
2012

ADRIANA MORENO RANGEL

**CULTURA E IDENTIDADE HÍBRIDA NA OBRA DO ARTISTA PLÁSTICO  
RORAIMENSE JORGE AUGUSTO CARDOSO.**

Dissertação apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. Área de concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. Defendida em 29 de fevereiro de 2012 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Luís Fernando Lazzarin

Orientador / Professor do Mestrado de Letras – UFRR

---

Prof. Dr. Reginaldo Gomes de Oliveira

Co-Orientador / Curso de História – UFRR

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Simone Caputo Gomes

Curso de Letras – USP

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carla Monteiro de Souza

Suplente / Professora do Mestrado - UFRR

## DEDICATÓRIA

*Roraima e Roraimados.*

*Em tuas terras bela e pura,  
Portas de ouro se abrem  
Como um jardim que desperta.*

*O desejo largo e forte  
Ilumina-aquece tuas águas- rio Branco.*

*No mergulho de muitas vidas  
vindas pelos dias e amadurecidas  
pelas saudades que devagar além do tempo,  
fincam mil raízes sagradas.*

*Aqui ficam elas, histórias de lutas,  
sonhos que dão força.*

*Jovens ramos despertam  
ao sabor dos caminhos,  
que através de ti,  
levam cada sopro Cruviana um mistério.*

*E em tuas mãos se estendem  
para receber novas flores.*

*Uma alegria nova eleva-se  
espalhando feches dourados.*

*Aqui é o começo,  
confessa o coração,  
das tantas vidas,  
que te arde, te invade e te recria.*

*Adriana Moreno*

## AGRADECIMENTOS

Durante o caminho percorrido para a realização desta dissertação, muitos foram aqueles que, em diferentes momentos, nos gestos de apoio e incentivo, fizeram-se presentes. Agradeço, de um modo muito especial:

Ao meu Guia, responsável por me fazer crer que o impossível é quase sempre aquilo que nunca foi tentado.

A minha linda Mãe, Melânia Moreno, por uma vida inteira dedicada aos meus sonhos e desejos.

A minha vó Júlia e minha amada tia Leide (vugo povo), pelas palavras encorajadoras, pela oração diária e, principalmente, por acreditar em mim, mesmo quando tudo parece perdido.

Aos meus irmãos Hemilton e Keronninn, meus aplausos constante.

A minha querida Eny, pelo modo de amar, de acreditar, de apoiar.

As minhas amigas Silvia Helena e Lúcia Brito, por compartilharem dos meus sonhos com força e generosidade.

As minhas maravilhosas professoras Dr<sup>a</sup>. Carla Monteiro e Dr<sup>a</sup> Cátia Wankler, pelo apoio, e por ter representado uma luz nos momentos difíceis.

Aos meus professores orientadores Dr. Lazzarin e Dr. Reginaldo Gomes, pela gentileza de me aceitar como orientanda, respeitando as minhas limitações. E, do mesmo modo atenciosos, sempre disponíveis para esclarecer as dúvidas, apontar outros modos de olhar a pesquisa e incentivar a persistência no trabalho.

A Edicilda Cardoso, pela colaboração constante e a confiança, elos importante nesta caminhada.

Ao mestre, Jorge Augusto Cardoso, sempre presente e gentil. Em suas palavras, momentos de reflexão. Obrigada por todo o carinho.

E, por fim, à Universidade Federal de Roraima – UFRR que, através do Departamento de Letras, oportunizou a realização do Mestrado em Letras da UFRR – Área de concentração: Estudos de Linguagem e Cultura Regional e assim, proporcionou minha pesquisa.

Muito obrigada a todos.

## EPÍGRAFE

*“O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com 'o novo' que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um 'entre-lugar' contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O 'passado-presente' torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver”. (BHABHA, 2010, p.27)*

## **RESUMO**

Este trabalho discute a cultura e a identidade roraimense e alguns desdobramentos, a partir do processo de hibridação representada na obra de arte do artista plástico, Jorge Augusto Cardoso. Para tanto, utilizamos fundamentos teórico-metodológicos oriundos dos Estudos Culturais para abarcar Cultura, Identidade, Linguagem Visual, Arte Regional, Regionalismo, Regionalidade, Hibridação e Representação, visando analisar o processo de constituição identitária de Roraima, além de compreender seus elementos envolvidos neste processo, nos quais possibilitaram visualizar as formas de “ser” roraimense, revelados no cenário imagético do artista, permeados de diferenças e conflitos. Sob este prisma, diversas formas de representações simbólicas valorizadas no espaço regional, criadas pelo artista, foram estudadas, e novas concepções foram extraídas, ao mesmo tempo, gerando novas leituras. Dessa maneira, esta análise traz possibilidades de identidades desenvolvidas no sistema de representação contida na obra, na qual espaços foram criados e construídos, possibilitando aos sujeitos, posicionar-se e construir novas identidades; apropriar e reconstruir identidades para seu uso.

Palavra-chave: Cultura. Identidade. Hibridação. Estudos Culturais. Linguagem Visual.

## **ABSTRACT**

This paper discusses Roraima`s culture and identity and some developments from the hybridization process represented in the art work of the artist, Jorge Augusto Cardoso. For this purpose, we used theoretical and methodological foundations from Cultural Studies to cover Culture, Identity, Visual Language, Regional Art, Regionalism, Regionality, Hybridization and Representation in order to analyze the process of identity formation of Roraima, and to understand its elements involved in this process, which allowed us to view the forms of "being" Roraima, revealed in the artist imagery scenery, riddled by conflicts and differences. In this light, various forms of symbolic representations valued in the region, created by artist, were studied, and new concepts were extracted at the same time generating new readings. Thus, this analysis gives possibilities of identity developed in the system of representation contained in the work, in which spaces were designed and built, enabling subjects to position themselves and to build new identities; to appropriate and to reconstruct identities for their use.

Keywords: Culture. Identity. Hybridization. Cultural Studies. Visual language.



## LISTA DE FIGURA

Figura 1 – Obras analisadas (1).....	38
Figura 2 – Obra “Guardião de Ouro Inca” – 2005 .....	39
Figura 3 – Imagem da Obra “Guardião de Ouro Inca” - sem data .....	40
Figura 4 – Obras analisadas (2) .....	48
Figura 5 – Obra “Raposas do Sol” – 1988 .....	49
Figura 6 – Obra “Premonição” – 2001 .....	50
Figura 7 – Obra “Transição” – 2000 .....	51
Figura 8 – Indicações analisada na obra “Transição” – 2000 .....	52
Figura 9 – Detalhe do quadro “Raposas do Sol” .....	55
Figura 10 – Detalhe da tela Premonição .....	57
Figura 11 – Detalhe da parte inferior esquerda da tela “Transição” .....	59
Figura 12 – Detalhes do quadro “Premonição” citados pelo artista Cardoso ....	60
Figura 13 – Miniaturas das telas de 1 a 8 do Projeto Via Sagra – 2006 .....	67
Figura 14 – Miniaturas das telas de 9 a 15 do Projeto Via Sagra – 2006 .....	68
Figura 15 – Via Sacra – VII, XI e XIII estações .....	69
Figura 16 – Recorte de Jornal: 1º trecho .....	70
Figura 17 – Recorte de Jornal: 2º trecho .....	70
Figura 18 – Obra “Caminho para Manoa” – 2004 .....	72
Figura 19 – Detalhe das Obras: “Cirineu carrega a cruz de Jesus”, “Jesus é descido da cruz” e “Jesus é pregado na cruz” .....	73
Figura 20 – Obra “Guardião de Ouro Inca” – 2007 .....	75
Figura 21 – Detalhe dos artefatos de ouro inca da Obra “Guardião de Ouro Inca” – 2007 .....	76
Figura 22 – Obra “Cruviana” – 1999 .....	77
Figura 23 – Recorte de jornal - Cardoso: A pintura surreal de Roraima .....	82
Figura 24 – Obra “Tecelã” - 2011 – Cardoso .....	83
Figura 25 – Obra “São Francisco” - 2004 – Cardoso .....	84
Figura 26 – Obra “São Jorge” – 2006 .....	86
Figura 27 – Obra “Ícaro” – 2002 .....	88
Figura 28 – Detalhe da cabeça do “Ícaro” .....	89
Figura 29 – Detalhe das penas do “Ícaro” .....	90
Figura 30 – Trecho de uma reportagem veiculada no Jornal impresso – Folha de Boa Vista, 1995 .....	93

Figura 31 – Obra “Roraima e o Semeador dos Lagos” .....	94
Figura 32 – Obra “Descoberta da Pedra Pintada” - 1998 – Cardoso .....	97
Figura 33 – Obra “Jantar em Emaú” - 1989 - do Cardoso .....	99
Figura 34 – Obra “Leda e o Cisne” – 2004 .....	102
Figura 35 – Obra “Wazaká” – 2005 .....	103

## LISTA DE FOTOS

Foto 1 – Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo .....	65
Foto 2 – Vista frontal do interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo .....	65
Foto 3 – Vista da área externa da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo	66
Foto 4 – Detalhe da estação IX da Obra “Jesus se encontra com as mulheres” - Via Sagra da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo .....	66
Foto 5 – Detalhe da estação II da Obra “Agonia no horto das oliveiras” - Via Sagra da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo .....	66
Foto 6 – Obra “Realeza”, 2005 .....	81
Foto 7 – Obra “Piracema”- 1997 – Cardoso .....	85
Foto 8 – Obras “SOS. Yanomami” – 1989 – Cardoso .....	95
Foto 9 – Obra “Aguapé” 2011 – Tela do Cardoso apresentada na categoria regional no II leilão de Artes Visuais de Roraima, realizado em 2011	96
Foto 10 – Obra “Sementes para o Futuro” - 2008 do Cardoso: Tela apresentada no II Leilão de Artes Visuais de Roraima, realizado em 2011 .....	98

## LISTA DE QUADRO

Quadro 1 – Corpus para análise .....	13
Quadro 2 – Características do Trabalho Artístico .....	14
Quadro 3 – Exposições .....	15
Quadro 4 – Outras Participações .....	17
Quadro 5 – Concursos e Prêmios .....	17
Quadro 6 – Obras de grande expressão e visibilidade pública .....	18
Quadro 7 – Órgãos Públicos com obras do artista Jorge Cardoso .....	27
Quadro 8 – Classificação por Categoria .....	25
Quadro 9 – O corpus para análise .....	27

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>A escolha do Artista .....</b>	<b>14</b>
<b>Sobre o artista Cardoso.....</b>	<b>14</b>
<b>Breve currículo artístico.....</b>	<b>15</b>
<b>A trama conceitual e uma pincelada metodológica .....</b>	<b>19</b>
<b>Os Estudos Culturais e seu caráter polifônico .....</b>	<b>20</b>
<b>A composição da dissertação .....</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo 1 – O corpus: testemunho de identidades .....</b>	<b>23</b>
<b>1.1. A composição do Corpus: Um recorte oferecido ao olhar .....</b>	<b>23</b>
<b>Capítulo 2 – Roraima: em busca de uma materialidade roraimense .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1. Cultura e Identidade: um campo de possibilidades dos Estudos Culturais .....</b>	<b>29</b>
<b>2.2. Um cenário múltiplo: vozes que dialogam e polemizam olhares .....</b>	<b>32</b>
<b>2.3. Do “local” ao “global”: a produção das identidades híbridas em Roraima na obra imagética de Jorge Augusto Cardoso .....</b>	<b>36</b>
<b>Capítulo 3 – Roraima e Roraima Surreal: um lugar de performances de identidades .....</b>	<b>63</b>
<b>3.1. A Linguagem Visual na pintura: um lugar discursivo de construção, desconstrução e reconstrução de identidades .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2. Roraima: Uma composição identitária nas telas Surrealistas do artista plástico Jorge Augusto Cardoso .....</b>	<b>80</b>
<b>Capítulo 4 – A busca da harmonia .....</b>	<b>92</b>
<b>4.1. Regionalismo: a necessidade de legitimar uma identidade .....</b>	<b>92</b>
<b>4.2. Regionalidade na arte roraimense: uma identidade em construção. ....</b>	<b>100</b>
<b>PINCELADAS PARCIAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>111</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>116</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

O nosso trabalho tem por finalidade apresentar uma análise sobre o processo de constituição identitária roraimense, a partir do universo imagético da obra do artista plástico Jorge Augusto Cardoso. Ele surge de um olhar questionador e ansioso quanto às condições e possibilidades de identidades produzidas na obra visual do artista roraimense.

Nossa reflexão desenvolveu-se a partir de um roteiro de pesquisa com o objetivo de analisar mais profundamente os enlaces que compõem a cultura e a identidade roraimense pelo prisma da linguagem visual. Baseamo-nos em estudos, diário de campo e entrevista semiestruturada, além de pesquisas realizadas em livros, revistas, jornais e outros documentos ligados ao contexto cultural e artístico de Roraima.

A divisão deste trabalho abrange os seguintes passos: a composição do corpus - metodologia e fontes usadas no processo de investigação, ênfase em momentos culturais e identitários do estado; a perspectiva dos Estudos Culturais (EC), o poder discursivo da obra do artista, os desdobramentos de identidades no espaço imagético e considerações parciais.

Podemos enumerar diversas razões para justificar a necessidade de colaborar nesta área, porém, citaremos três grandes motivos que estimularam a pesquisa: a escassez de conhecimento no campo das artes visuais<sup>1</sup>, ainda pouco difundida localmente, o desconhecimento<sup>2</sup>, visto que grande parte da população não conhece as obras e artistas existentes no estado, não apenas na capital, mas, principalmente, no interior, e a utilização da imagem como palco de pesquisa.

---

1 Atualmente, Roraima conta com um curso de licenciatura em Artes Visuais, que objetiva formar profissionais habilitados para o ensino, bem como para o desenvolvimento de atividades de pesquisa e extensão. Acreditamos, dessa forma, que deverá provocar mudança qualitativa e quantitativa nos processos educacionais atuantes na cultura roraimense. O curso iniciou a sua primeira turma em 2010, na Universidade Federal de Roraima – UFRR, localizado no Campus Paricarana, em Boa Vista.

2 Baseado na pesquisa elaborada em 2009 por acadêmicos do 1º semestre do Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico da Faculdade Estácio/Atual, durante o desenvolvimento da disciplina Expressão Plástica. A abordagem metodológica aplicada foi a quantitativa por meio de questionário fechado. Foram aplicados 180 questionários entre os meses de março e maio na capital, Boa Vista.

Diante desse contexto, enxergamos que o Mestrado em Letras da UFRR – Área de concentração em Estudos de Linguagem e Cultura Regional foi um importante passo para aprofundar os nossos estudos<sup>3</sup>.

Nesse sentido, observamos a importância de trabalhos como este não só em razão da existência de poucos estudos sobre o tema já descrito, mas principalmente por ser um assunto ligado à contemporaneidade e, como parte desta, apresentar um entrecruzamento multidisciplinar de distintas e relevantes áreas do conhecimento, como a linguística, a literatura, a história, os estudos culturais e a arte.

Para desenvolver nosso trabalho, foi necessário conhecer a obra de arte do artista plástico Jorge Augusto Cardoso, e assim poder traçar um corpus<sup>4</sup> para a análise. Definimos oito obras, organizadas em duas categorias, que evidenciam elementos simbólicos presentes no cenário sociocultural roraimense:

Quadro 1 – Corpus para análise

Categorias Híbridas	
Local/Global	Regional/Universal
Raposas do Sol - 1998	Ícaro - 2002
Transição - 2000	Leda e o Cisne - 2004
Premonição - 2001	Caminho para Manoa - 2004
Guardião do Ouro Inca - 2005	Wazaká – 2005

3 O nosso trabalho está centrado na linha de pesquisa Literatura, Artes e Cultura Regional, a qual prevê os estudos das linguagens literárias e artísticas, suas interações e relações com os movimentos culturais regionais, partindo da noção de identidades múltiplas e tomando como eixo investigativo as várias abordagens do texto literário, em particular, e das artes, em geral, considerando as articulações entre o regional e global.

4 O corpus da pesquisa vem apresentado e detalhado no capítulo 1.

## A escolha do Artista

A escolha do artista se deu, primeiramente, pelo apreço pessoal ao seu trabalho e por reconhecer nele o testemunho de grandes momentos sociais do estado. Em segundo lugar, pelo acervo documental diversificado (jornal impresso, jornal on-line, fotografias, matérias em revistas, blogs, sites especializados) da produção artística desenvolvida nas últimas três décadas, que catalogamos e organizamos, junto às existentes na Di Cardoso Galeria de Arte, e que proporcionou rico material para esta pesquisa.

## Sobre o artista Cardoso<sup>5</sup>

O autor das obras, Cardoso, como é mais conhecido, nasceu em Boa Vista, em 12 de agosto de 1956. É autodidata e iniciou sua trajetória artística aos 14 anos, diante dos olhos atentos do pai, Licínio Cardoso. Seus trabalhos já foram expostos em vários lugares do país e, desde 1980, já realizou mais de 70 exposições, entre individuais e coletivas, com aproximadamente 1.600 obras, adquiridas por diversas pessoas, acervos privados e públicos, museus, (recentemente do Vaticano) e Embaixadas no Brasil, Venezuela, Itália, Argentina, Holanda, Japão, França, Canadá, Áustria e Estados Unidos.

Quadro 2 – Características do Trabalho Artístico

<b>TÉCNICAS</b>	<b>ESCOLAS</b>	<b>TEMAS</b>
óleo sobre tela	Clássica	Místicos
acrílico sobre tela	Impressionista	Regionais
litogravura	Expressionista	Religiosos
bico de pena	Abstrata	
crayon	Surrealista.	
giz pastel (seco)		
aquarela		

<sup>5</sup> Informações prestadas pela Di Cardoso Galeria de Arte.



## Breve currículo artístico

Quadro 3 – Exposições

Individual		Ano	Coletiva
Ano	Local		Local
<b>1979</b>	- Palácio da Cultura Promoção MOBREAL/RR.	<b>1983</b>	- Palácio da Cultura Boa Vista/RR.
<b>1984</b>	- Mostra a Embaixadora da República Cooperativista da Guiana.–Promovida pelo Governo do Estado de Roraima.	<b>1984</b>	- Palácio da Cultura Boa Vista/RR. - Banco de Roraima – São Paulo/SP. - Galeria de Faculdade de Arte Universidade Santa Cecília Santos/SP. - Sala VIP Hotel San Marco Brasília/DF. - Teatro Amazonas – Manaus/AM.
<b>1986</b>	- Baile do Aviador na Base Aérea do Estado de Roraima	<b>1985</b>	- Hotel Tropical – Manaus/AM. Inauguração do Museu Integrado de Roraima. - Participação do II Salão de Arte Contemporânea São Paulo/SP.
<b>1987</b>	- Palácio da Cultura Boa Vista Roraima - Baile do Aviador - Base Aérea de Boa Vista/RR.	<b>1986</b>	- Baile do Aviador, Base Aérea do Estado de Roraima.
<b>1988</b>	- Mostra Cultural – Palácio da Cultura Boa Vista/RR.	<b>1987</b>	- Palácio da Cultura Boa Vista/RR
<b>1989</b>	- Hotel Imperial Manaus/AM.	<b>1988</b>	- Mostra Cultural – Palácio da Cultura Boa Vista/RR - Inauguração da “Di Cardoso Galeria de Arte” - Encontro das Amazonas – Manaus/AM.
<b>1990</b>	- Hotel Uiramutã - Boa Vista/RR.	<b>1989</b>	- Hotel Imperial Manaus/AM. Mostra Especial de “Fim de Ano” – Boa Vista/RR.
<b>1994</b>	- Galeria do SEBRAE Roraima “A ERA DE AQUARIOS”.	<b>1991</b>	- Festa das Nações – Brasília/DF.
<b>1996</b>	- Galeria do SEBRAE Roraima “MOSAICOS”.	<b>1993</b>	Hotel <i>Aypana Plaza</i> – Boa Vista/RR. - Galeria SEBRAE – Brasília/DF – Rumo Norte.
<b>1997</b>	- Galeria do SEBRAE Roraima “UM ESTADO DE ÊXTASE”.	<b>1997</b>	- Tropical Hotel – Manaus/AM – Espaço Cultural.
<b>1998</b>	- Galeria do SEBRAE Roraima	<b>1999</b>	- Aeroporto Internacional de

	“MOSTRA ECLÉTICA”.		Manaus/AM. - Tribunal de Justiça Boa Vista/RR.
<b>2001</b>	- Aeroporto Internacional de Boa Vista/Lançamento do Catálogo com 36 obras inéditas.	<b>2000</b>	- Galeria Palácio das Artes Manaus/AM.
<b>2002</b>	- Exposição de 40 Obras inéditas no Instituto Brasil Estados Unidos (Manaus/AM).	<b>2002</b>	- Di Cardoso Galeria de Arte (Exposição permanente). - Galeria Palácio das Artes Manaus/AM. - <i>Studio 5</i> – Semana de Arte da Amazônia – Manaus/AM. - Feira Nacional LAR DECOR – Manaus/AM. - Aeroporto Internacional de Boa Vista/RR.
<b>2003</b>	- Aeroporto Internacional de Boa Vista-Lançamento do Catálogo com 40 Obras inéditas.	<b>2003</b>	- Participação no Segundo Anuário de Artista Brasileiros da Editora Roma.
<b>2005</b>	- Mostra Especial no CRM/RR, durante o XIV Encontro dos Conselhos Regionais de Medicina da Região Norte. - Amazonas Shopping Manaus/AM (63 Obras). - Mostra Eclética para Inauguração da DiArt-Galerias Associadas ( <i>Studio 5</i> Amazonas Festival Mall).	<b>2004</b>	- Mostra Internacional em Punta Del Leste. - III Festival Internacional de Artes plásticas. - Mostra Internacional em Punta Del Leste (Conrad Hotel) - Feira Nacional LAR DECOR Manaus/AM.
<b>2008</b>	- Mostra Especial para o Lançamento do Catálogo 2008 (40 obras catalogadas).		
<b>2010</b>	- Mostra SESC de Artes Plásticas (A Cor da Amazônia). - Mostra Especial – <i>Daytona Park</i> – Manaus/AM.	<b>2006</b>	- Clube Paineiras – São Paulo/SP, Homenagem a PABLO VILARÓ. - Memorial Latino Americano, São Paulo/SP.
<b>2011</b>	- Mostra em homenagem aos 25 anos do MUSEU INTEGRADO DE RORAIMA. (80 obras expostas)		

Quadro 4 – Outras Participações

Ano	Eventos
<b>1987</b>	Noite de Autógrafos como Ilustrador da Coleção Ajuri (coletânea de livros com as lendas da região) – Boa Vista/RR.
<b>1988</b>	Mostra de Poema Cartaz – Canoas/RS.
<b>1992</b>	Ilustração do Calendário Cultural do Estado de Roraima.
<b>1996</b>	Projeto Artístico para o Programa “Café com Pão na Escola” do Estado de Roraima.
<b>1997</b>	Projeto Para Criação da Logomarca do 9º Aniversário do Estado de Roraima.
<b>1998</b>	Projeto Artístico Para o “Arraial do Anauá” – Boa Vista/RR.
<b>1999</b>	Projeto Artístico para o “Arraial do Anauá” – Boa Vista/RR.
<b>2000</b>	Projeto Artístico para o Monumento Alusivo aos 500 anos do Descobrimento. Participação do Curso de Desenho Botânico no INPA/AM. Projeto Artístico para a Logomarca do 10º Aniversário do Estado de Roraima. Projeto Artístico para o “X Arraial do Anauá” – Boa Vista/RR. Projeto Artístico para o “Natal do Anauá” – Boa Vista/RR. Projeto Artístico para o XI Aniversário do Estado de Roraima.
<b>2002</b>	Participação no primeiro Anuário de Artistas Brasileiros – Editora Roma. Ilustração da Coletânea Infantil Ecológica do escritor Zezé Maku.
<b>2003</b>	Participação no 2º Anuário de Artista Brasileiros da Editora Roma.
<b>2004</b>	Participação do 3º Anuário de Artistas Brasileiros da Editora Roma.
<b>2012</b>	Participação do 11º Anuário de Artistas Brasileiros da Editora Roma.

Quadro 5 – Concursos e Prêmios

Vencedor do Concurso LISTEL – Capa Telefônica 87/88 Obra “O Pescador”.
Vencedor do Concurso LISTEL – Capa Telefônica 89/90 Obra “Roraima e o Semeador dos Lagos”.
Premio Cultural Buriti da Amazônia 1998 “Notoriedade Cultural do Estado de Roraima -Conselho Estadual de Cultura 2000.
Celebridade Cultural do Estado de Roraima – 2002.
Notoriedade Cultural do Estado de Roraima – Conselho Estadual de Cultura-2003.
Prêmio Nacional de Artes plásticas da Editora Romana – 2011 com a Obra “Leda e o Cisne”.

Quadro 6 – Obras de grande expressão e visibilidade pública

<b>1995</b>	Macunaíma Criando Roraima – Destinada ao Salão Nobre do Palácio Senador Hélio Campos – Boa Vista/RR, em óleo sobre tela (2.00 x 3.00m).
<b>2002</b>	Tríptico da Paróquia de São Francisco de Assis – Boa Vista/RR, (6.00 x 3.00m). Obra denominada BATISMO DE JESUS- 2.50X200m.
<b>2005</b>	Projeto Via Sacra (15 peças). Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo.
<b>2007</b>	Obra “Amanhecer no Lavrado.” (5.00 x 2.50m) destinada ao Conselho Regional de Medicina de Roraima.
<b>2008</b>	Obra denominada. “São Pedro Recebendo de Cristo as Chaves do Céu”, (6.00 x 3.50m). Mostra Especial e Lançamento do Catálogo de Obras (40 obras catalogadas).
<b>2009</b>	Obra. “Nossa Senhora Aparecida”, destinada à Igreja de Nossa Senhora Aparecida, (4.00 x 2.50m).
<b>2010</b>	Obra “São Francisco de Roraima” presenteada ao Papa Bento e exposta no Museu de presentes do Vaticano.
<b>2011</b>	MOSTRA ESPECIAL, para o lançamento do Catálogo de Coletânea de Obras em homenagem aos 30 anos de arte profissional (Espaço DOMUS, Boa Vista/RR)

Quadro 7 – Órgãos Públicos com Obras do artista Jorge Cardoso

Conselho Regional de Medicina - CRM
Departamento Estadual de Trânsito – DETRAN/RR
Fundação de Educação, Turismo, Esporte e Cultura de Boa Vista – FETEC
Salão Nobre do Palácio Senador Hélio Campos
Secretaria de Educação, Cultura e Desportos – DECD
Secretaria de Gestão de Administração – SEGAD
Secretaria de Planejamento - SEPLAN
Companhia de Águas e Esgotos de Roraima – CAERR
Secretaria de Segurança Pública – SESP
Universidade Estadual de Roraima - UERR

## **A trama conceitual e uma pincelada metodológica**

Para análise do corpus e o desenvolvimento da fundamentação teórica, partimos de alguns eixos importantes sobre os quais alicerçamos nossa pesquisa, como Cultura, Identidade, Linguagem Visual, Arte Regional, Regionalismo, Regionalidade<sup>6</sup>, Híbridação, Representação<sup>7</sup>, e todos eles convergiram para o eixo central, que foi a compreensão do processo de construção de identidade.

O referencial teórico-metodológico foi norteado pelos Estudos Culturais, que nos forneceu subsídios para tratarmos dos conflitos culturais e, mais profundamente, das relações de identidade/diferença presentes na sociedade roraimense, pautadas por contradições e relações complexas de inclusão e exclusão.

Os Estudos Culturais proporcionaram um olhar dinâmico e, longe de essencialismo, propiciou-nos compreender que o importante não era conceituar a “identidade roraimense”, mas sim, analisar as suas condições e possibilidades de produção na obra de arte, ou seja, de que forma a identidade é produzida na obra do artista e como ela desdobra os sujeitos na forma de “ser” roraimense.

Nesse aspecto, foi necessário reconhecer o papel da globalização nesse cenário e, em especial, os seus impactos na produção artística, o que interfere diretamente na constituição de identidades cada vez mais fluidas, num permanente processo de produção. Para Woodward (2009, p. 20), “A globalização envolve uma interação entre fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais, por sua vez, produzem identidades novas e globalizadas”.

Com base em tais considerações, a nossa pesquisa também é viável na medida em que permite refletir sobre as relações de poder/saber presentes na arena da cultura e da identidade, a fim de entender o comportamento e as ideias compartilhadas pelos sujeitos que aqui vivem, principalmente num tempo em que se

---

6 Foi um conceito que tratamos, no percorrer da pesquisa, para abordar os elementos agregadores do regionalismo, da universalidade e do espaço, na tentativa de analisar a relação da representação e produção do “local” e do “global” em uma sociedade pautada na híbridação.

7 Tratamos como um processo cultural de significação da experiência humana. “A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos”. (WOODWARD, 2009, p. 17).

procura romper com preceitos tradicionais e conservadoramente arraigados e, assim promover a hibridação com novas concepções e, ao mesmo tempo, gerar novas leituras.

### **Os Estudos Culturais e seu caráter polifônico**

Sobre os Estudos Culturais, podemos dizer que surgem justamente quando determinados grupos sociais fundamentalistas tentam ainda persuadir e estabelecer que uma identidade corresponda a ser parte de uma nação espacial e culturalmente delimitada, cujos elementos identitários – língua, objetos, costumes – diferenciam tal nação das demais, repudiando e “se opondo às leituras construtivistas do multiculturalismo e ignorando seu caráter polifônico, imaginário e híbrido” (CANCLINI, 2001, p. 147).

Na perspectiva dos EC, a identidade é relacional, sendo formada a partir do que “não se é”. Conforme Tomaz Tadeu Silva (2009), as identidades não existem espontaneamente no mundo cultural, mas a identidade e a diferença são produtos sociais, “fabricados” pela/na linguagem. Ele explica que

a identidade e a diferença não podem ser compreendidas fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem. (...) Somos nós que as fabricamos no contexto de relações culturais e sociais. (p. 76-78)

A esse respeito, surgiram algumas dúvidas em conceitos considerados sólidos, como cultura, identidade, representação, regionalismo, linguagem, entre outros, que foram tratados pela abordagem dos EC, nos quais “certezas” foram substituídas por questionamentos.

Nesse sentido, antes de analisarmos o desenvolvimento das produções de identidade a partir da obra de Cardoso, optamos por remontar a alguns conceitos, como regionalismo, regionalidade e hibridação, de acordo com os pressupostos teóricos dos EC acerca da identidade e de seus desdobramentos nas culturas locais.

Acreditamos que ao escolhermos este campo como pilar para esta investigação, encontramos subsídios para compreender o cenário roraimense, além de revelar novos olhares sobre a pesquisa científica.

Diante disso, foi preciso compreender as identidades “como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas”. (HALL, 2009, p.109).

Dessa forma, focamos o modo como as relações entre sistemas locais e globais são construídas, levando em consideração que “a identidade é uma construção, mas o relato artístico, folclórico e comunicacional que a constitui se realiza e se transforma em relação a condições sociohistóricas não redutíveis à encenação. A identidade é teatro e é política, é representação e ação” (CANCLINI, 1999, p.175-176).

### **A composição da dissertação**

Contrariando algumas tradições científicas, optamos por delinear o primeiro capítulo com a composição do corpus da pesquisa, que mostra como foi o processo que o definiu e quais obras de arte seriam analisadas. Entendemos que o corpus é tão importante quanto as bases conceituais envolvidas neste trabalho, por isso, não é apenas um objeto de estudo, mas um testemunho vivo do cotidiano.

Em nosso segundo capítulo, apresentamos, primeiramente, a cultura e a identidade sob uma perspectiva dos Estudos Culturais; logo em seguida, discutimos a materialidade identitária roraimense e sua produção híbrida. No terceiro, procuramos mostrar o poder de criação de identidades no discurso da obra de Cardoso, bem como a composição identitária das personagens em suas telas Surrealistas.

No quarto e último capítulo, analisamos o discurso no campo regional a partir dos termos regionalismo (no qual é necessário legitimar uma identidade) e, regionalidade (um espaço de construção).

Diante dessas discussões sobre cultura e identidade roraimense na obra do artista Cardoso, esperamos contribuir para compreender quais “verdades” são desdobradas nestas relações de poder que se sobrepõem na tela do artista e, assim, problematizar quais formas de “ser” roraimense são (re)produzidas nestas relações e

se, hoje, determinam, por exemplo, as condições de exclusão; pertencimento, negociação ou negação dessas identidades.



## Capítulo 1

### O CORPUS: TESTEMUNHO DE IDENTIDADES

Diante das múltiplas situações de identidades presentes em sociedades contemporâneas, a preocupação com o reconhecimento identitário tem tido visibilidade a partir dos movimentos sociais, culturais, e em pesquisas acadêmicas que vêm cada vez mais usando a imagem como objeto de estudo para compreender o processo de criação, apropriação, produção/reprodução e aspectos da cultura “local”.

A imagem permeia um espaço considerável do cotidiano humano e está presente em todas as áreas do conhecimento. Somos submetidos e possuídos pelas imagens<sup>8</sup>, seja como representação visual (imagens materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual): desenhos, gravuras, pinturas, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas; ou mental (domínio imaterial das imagens na nossa mente): visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, geralmente, como representações mentais.

Utilizamos as imagens em termos investigativos, pois possibilitam a disponibilidade de uma documentação visual dos registros culturais, compondo um elenco de dados de cunho qualitativo. Desse modo, elegemos os quadros do artista Cardoso como fonte de pesquisa – um testemunho de momentos sociais. Para Peixoto (2001), isso é uma forma de se utilizar as imagens como um modelo de comunicado, uma narrativa visual por meio da qual os seus valores estéticos e documentais são representados e passíveis de uma hermenêutica visual, ou seja, passíveis de interpretação.

#### 1.1 A composição do Corpus: Um recorte oferecido ao olhar

Para analisar as questões relativas ao conceito de cultura e identidade presentes nesta pesquisa, escolhemos trilhar o caminho dos Estudos Culturais,

---

8 Segundo Santaella (1997, p. 15), os dois domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo mundo concreto dos objetos visuais.

campo de estudo que nos ofereceu a possibilidade de dialogar e perpassar outros campos do conhecimento, sem nos desvencilhar do nosso campo de atuação profissional, as Artes Visuais.

Nosso objetivo foi analisar as formas de “ser” roraimense produzidas visualmente na obra do artista plástico, Jorge Augusto Cardoso. Nesse sentido, optamos por eleger um corpus constituído por obras de arte desse artista roraimense.

Pensamos, a princípio, em um corpus constituído por três telas: Premonição - 2001, Transição – 2000 e Fator Garimpo – 2000. Nesse ponto, o “local” e o “global” foram apresentados nas telas “Premonição”, “Transição” e “Fator Garimpo”, as quais demonstraram, de início, os aspectos visuais da região, como a fauna e a flora; o poder religioso e econômico e os processos migratórios em Roraima. Porém, no decorrer da pesquisa, percebemos que a produção<sup>9</sup> do artista era muito vasta e seria importante ampliar e aprofundar este universo imagético, mas com bastante cautela, pois o fato de acrescentar mais obras, não nos assegurava um bom corpus para análise, pois

É preciso ter em mente que o global, assim como o local, não pode ser entendido como um traçado subentendido e unificado, pois a interpretação alternativa do lugar se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se entrelaçam num *locus* particular. Embora o local remeta à necessidade de demarcações de fronteiras, sejam elas palpáveis ou não, o que se nota hoje, com as negociações e as trocas existentes entre diversas regiões, é que no âmbito cultural torna-se cada vez mais perceptível o fluxo e o refluxo entre as culturas locais. Essa instância pode ser observada na música, no cinema, na literatura, nas artes plásticas. (SOUZA, 2001, p. 04)

Assim, o importante, nesta fase, foi nos concentrarmos nas implicações relativas ao “local” e “global”, características já perceptíveis em algumas obras estudadas no início da investigação e, sobretudo, nos certificarmos sobre um possível processo de hibridação na obra do artista, que constatamos e sobre o qual nos aprofundamos no desenvolvimento da pesquisa.

---

9 O artista Jorge Augusto Cardoso, tem aproximadamente 1.800 obras em sua carreira artística. Estas obras estão em acervos Públicos e Privados, em Museus e Embaixadas do Brasil, Venezuela, Itália, Argentina, Holanda, Japão, França, Canadá, Áustria e Estados Unidos. (Fonte: Coletânea de Obras de 2011 – Di Cardoso Galeria de arte).

Diante disso, a nossa estratégia metodológica, a princípio, era escolher o *corpus* em duas etapas: uma de observação e a outra de análise, contudo, durante esse processo, foi necessário estruturá-lo em três etapas: a primeira partiu de três entrevistas semiestruturadas realizadas em 2010, com o objetivo de discutir a cultura, a arte e a identidade, como também, a obra do artista – as duas primeiras foram realizadas com o professor Dr. Reginaldo Gomes de Oliveira <sup>10</sup>, e a terceira entrevista, realizada com o próprio artista, Cardoso.

Com os dados obtidos por meio de transcrição e da roteirização<sup>11</sup> das entrevistas, elencamos algumas obras citadas entre 1988 a 2011 e, posteriormente, realizamos a triangulação dos dados, entrecruzando-os em uma perspectiva multidisciplinar, que envolveu os Estudos Culturais, a Linguística e as Artes Visuais.

Na segunda etapa desse processo, delineamos um corpus de observação, que contou com trinta (30) obras do artista. Este procedimento de análise durou pouco mais de um ano.

As telas selecionadas seguem, primeiramente, a classificação por categorias Regional, Surreal e Abstrato, estabelecidas pela Di Cardoso Galeria de Arte, que cedeu grande parte dos arquivos impressos e digitais utilizados nesta pesquisa. As obras são organizadas de acordo com características técnicas e/ou temáticas. São elas:

Quadro 8 – Classificação por Categoria

Categorias		
Regional	Surreal	Abstrato
Caminho para Manoa - 2004	Amazônida – 1987	A cobra Grande - 2000

10 OLIVEIRA é historiador, pesquisador e professor efetivo da Universidade Federal de Roraima. Atua principalmente nos seguintes temas: história cultural de Roraima, estado de Roraima, arte em Roraima, história e movimentos sociais e história e desenvolvimento regional.

11 A roteirização é uma estratégia bastante eficaz, que organiza os textos obtidos das entrevistas (no caso desta pesquisa, semiestruturada - temática), no qual evidencia os períodos (tempo) de fala mais importantes, não sendo necessário realizar uma transcrição completa, mas apenas extrair o sentido de cada fala nos períodos estabelecidos. (ex: I período – 00 minutos a 10 minutos; II período – 11 minutos a 15 minutos).

Descoberta da Pedra Pintada - 1998	Cavalo de Tróia – 2005	Cardume - 2011
Fator garimpo - 2000	Conquista do Eldorado – 1993	Guerreiros Amazônicos - 2000
Guardião do Ouro Inca - 2005	Ícaro – 2002	Makunáima - 2000
Nascimento das Garças (cruviana) - 1999	Leda e o Cisne – 2004	Navegantes - 2011
Portal mágico de Manoa - 1989	Piracema – 1997	Pajé Macuxi - 2011
Premonição - 2011	São Jorge – 2001	Primavera Amazônica - 2011
Raposas do Sol - 1998	Sementes para o futuro – 2008	Tapajós - 2011
SOS Yanomami - 1989	Wazaká – 2005	Tepequém - 2011
Transição - 2000	Zeus e Ganímedes – 2004	Tuxaua wai-wai - 2011

Durante o procedimento de análise das obras organizadas acima, foi necessário realizar uma nova seleção, desta vez, mais minuciosa, considerando alguns fatores teórico-metodológicos e procedimentos técnicos (título, temática, personagens). Surgiram daí algumas considerações bastante interessantes, como as recorrências de elementos icônicos e composições, que possibilitaram uma análise mais profunda a respeito da hibridação.

Terminado o processo de escolha, constituímos o nosso corpus, em um universo de oito (8) telas, divididas didaticamente em duas categorias, que intitulamos de híbridas por perceber nelas a possibilidade de mobilidade, conforme Bhabha (2010), de um “terceiro espaço”, em que formações culturais diferentes convivem em “um espaço agnóstico de negociação entre diferenças que não se reconciliam” (ANJOS, 2005, p.51), mas em vez disso, os sujeitos reconhecem-se dentro da diferença que impera neste universo móvel de identidade. Dessa maneira, temos: o Local/Global e o Regional/Universal, que “sugerem a impossibilidade da completa fusão entre componentes diferentes de uma relação, ainda que em situações de coexistência longa ou próxima.” (op. Cit., p.28). São elas:

Quadro 9 – O corpus para análise

Categorias Híbridas	
Local/Global	Regional/Universal
Raposas do Sol - 1998	Ícaro - 2002
Transição - 2000	Leda e o Cisne - 2004
Premonição - 2001	Caminho para Manoa - 2004
Guardião do Ouro Inca - 2005	Wazaká - 2005

Ao concluir a terceira etapa, percebemos que a linguagem imagética de Cardoso, por meio de suas representações e sistemas simbólicos, possibilitaria uma substancial discussão sobre a produção de um espaço performático, que sugere novos olhares na produção cultural e identitária roraimense.

Nesse sentido, destacamos, ainda, que por meio da análise das telas citadas (quadro 2), visualizamos a presença de sujeitos no “jogo das identidades”, que transitam veiculados na e pela linguagem do “eu” com o “outro”. As possíveis performances de identidades foram discutidas dentro de uma “celebração móvel”, levando em consideração o cenário polifônico de Roraima. Essa análise será revelada ao longo dos capítulos.

## **CAPÍTULO 2**

### **RORAIMA: EM BUSCA DE UMA MATERIALIDADE RORAIMENSE**

Desde o século XX, visualizamos o paradoxo das amplas mudanças provocadas pelos novos organismos sociais que estimulam uma reestruturação ou até mesmo reinvenção da identidade. Essas mudanças transformam o indivíduo social em sujeito fragmentado em um espaço delineado por identidades pós-modernas “descentradas”. Como explica Hall (2006, p 13), “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos”.

Diante deste novo cenário globalizado, apresentamos Roraima, estado do extremo norte do Brasil que aparentemente não possui contornos visíveis diferentes dos demais estados da região quanto ao olhar exógeno, porém, sua configuração de povoamento sugere peculiaridades. De acordo com Barros (2002), a forma de ocupação do estado foi diferente das outras partes da Amazônia, onde a economia e o poder nacional giravam em torno da fronteira (a interação interpaíses, e as questões indígenas e da guerrilha/narcotráfico), tornando Boa Vista, capital do estado de Roraima, um pólo “administrativo e militar”.

Nesse sentido, o estado recebeu, ao longo do seu processo de ocupação, um grande fluxo de migrantes, principalmente, nordestinos e sulistas. De acordo com Souza (2006, p.5), “Roraima é por excelência uma terra de migrantes. Longe de ser o El Dorado sonhado por alguns, enquadra-se no ideal da “fronteira”, é considerada um celeiro de oportunidades, tanto para aqueles que detêm algum tipo de recurso quanto para os despossuídos, fato que atrai migrantes de todos os cantos do Brasil”.

Em um mundo globalizado, percebemos a busca constante de respostas a fim de delinear o que identifica um lugar. Assim, apresentamos este cenário, que acreditamos ser rico e repleto de condições e possibilidades de identidades, pois até hoje, permeiam diversas culturas oriundas de migrações: brasileiras e as de fronteiras - venezuelanas e guianenses.

## 2.1. Cultura e Identidade: um campo de possibilidades dos Estudos Culturais

Os Estudos Culturais são um campo de conhecimento que envolve diversas disciplinas que se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea. Segundo Hall, “Os estudos culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade.” (HALL et al. 1980: 7)

Desta perspectiva, os estudos culturais não constituem uma disciplina, tampouco um campo de pesquisa delimitado, mas uma abordagem interdisciplinar, transdisciplinar e até mesmo antidisciplinar, a qual nos ofereceu uma *forma de olhar*, amadurecer e enriquecer nossa trajetória de pesquisa, por nos permitir agregar outros campos de conhecimento. Por meio dos estudos culturais, não partimos de uma metodologia específica ou particular, “mas de uma prática metodológica pragmática, estratégica e autorreflexiva”. (VILLAS-BOAS, 2002, p. 9).

Assim, utilizamos esta abordagem com o intuito de descortinar as mudanças estruturais que fragmentam a identidade roraimense, além de entendermos os possíveis desdobramentos dos seus sujeitos diante da cultura contemporânea. Consideramos cultura uma atividade em fluxo constante e que representa simultaneamente “sintomas e respostas com relação a mudanças estruturais na sociedade”. (CERTEAU, 1995, p.192.)

Para o autor, a cultura vai além de defender “valores” ou promover ideias. Ele afirma que:

(...) a cultura tem hoje a conotação de um trabalho que deve ser realizado em toda a extensão da vida social. Por esse motivo, impõe-se uma operação preliminar que vise a determinar, no fluxo fecundo da cultura: um funcionamento social, uma topografia de questões ou tópica, um campo de possibilidades estratégicas e das implicações políticas. (op. cit. p. 192)

Diante disso, podemos dizer que a cultura é uma construção móvel e em permanente estado de formação que nos “propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados”. (WOODWARD, 2009, p. 41). Ela é como uma teia de significações ligada a relações de poder, cuja engrenagem é a diferença, e por ela se constrói a cultura.

Essa construção está sendo refeita, por meio de negociação, dominação, percepção, e sempre coletivamente, e sempre social. É algo que não está dado e acabado. “Assim, cultura e identidade estão estreitamente interligadas, no sentido da produção e da troca de significados compartilhados”. (LAZZARIN, 2008, p.124)

Assim, o sentido da diferença nesta construção nunca está completo, não se encerra em oposições fixas ou essencialistas, mas, ao invés disso, permite que a cultura e a identidade estejam sempre abertas para outros sentidos adicionais suplementares.

Pensamos em identidade como uma prática social relacional, pela qual as diferenças e características partilhadas pelo grupo são focadas e vinculadas a condições materiais e sociais relativamente a outras identidades. Portanto, a identidade estaria “sujeita” a uma historicização radical, em permanente processo de mudança e transformação. (HALL, 2006).

A perda de sentido de si, ou seja, o deslocamento ou descentramento do sujeito em consequência dessas mudanças, leva-nos a questionar como o sujeito vive sua identidade e como ela está sendo afetada ou deslocada pelo processo de globalização.

Woodward (2009) afirma que a globalização é uma interação que envolve fatores econômicos e culturais, causando mudanças nos padrões de produção e consumo e, assim, produz identidades novas e globalizadas. Entretanto, conforme a autora, a globalização também pode produzir:

(...) diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade. (op. cit., pp. 20-21 )

Neste sentido, Silva (2009) argumenta que “a identidade é um significado, cultural e socialmente atribuído”, cujo processo de construção ainda envolve relações de pertencimento, mesmo que, “o *pertencimento* e a *identidade* não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda vida, são bastante negociáveis e revogáveis.” (BAUMAN, 2005, p. 19).



Segundo o mesmo autor,

(...) a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada. (op. cit., p. 19)

Ainda nesse sentido, as identidades são relações instáveis e se configuram como uma propriedade fluída à qual não nos basta recorrer. “Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada”. (grifo nosso) (HALL, 2006, p.38).

Acreditamos que as conexões identitárias ocorrem por meio de interações que não podem ser pensadas como um atributo isolado, ou seja, independe de sujeitos individuais ou coletivos. Ela é relacional.

Este universo interativo nos e pelos sujeitos movimentam e produzem as relações cotidianas, sejam de poderes, hierarquias, significados, aprendizados, apreensões, adaptações, estratégias ou diálogos. Portanto, a identidade é apreendida como algo dinâmico e construído dentro do discurso.

O discurso neste caso é visto “como uma construção social e, percebido como uma forma de ação no mundo” (LOPES, 2002, p.31).

Nessa perspectiva do discurso como ação, a análise dos diferentes meios usados pelos sujeitos para agir no mundo por meio do discurso é tão importante quanto a *análise dos significados construídos nesse processo*, já que dá acesso a como os sujeitos vêem o mundo e a si mesmos no mundo. (LOPES apud SHOTTER 1989, p.149)

Os sujeitos “constroem a realidade social e a si mesmos através do discurso”. (LOPES apud MURRAY 1989, p.176).

Dessa forma, consideramos o sujeito constituído e reconstituído por meio das inúmeras identidades, que são assumidas diante de diferentes situações, a partir de interesses específicos. Este movimento gera, muitas vezes, situações contraditórias e conflitivas, que apontam para direções distintas, fazendo com que suas identificações sejam sempre deslocadas.

É no deslocamento que emerge a concepção de culturas híbridas como um dos diversos tipos de identidades presentes em sociedades da modernidade tardia,

que são caracterizadas e atravessadas pela “diferença”. Neste contexto, a diferença é produzida pela identidade, e a identidade é marcada pela diferença. Assim, processos de identidade e diferença são mutuamente dependentes, logo, a identidade é tomada como referencial para a diferença, que se torna o ponto de partida para definir o outro.

Além disso, o conceito de identidade também abarca o aspecto do sistema de representação, no qual os processos de moldagem e remodelagem são “determinados” a partir de mudanças provenientes da globalização e da compressão espaço-tempo.

Segundo Hall (2006), são os deslocamentos que movimentam a moldagem e a remodelagem das relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação. Estes sistemas têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades estão localizadas e representadas, ou seja, a representação é uma forma de atribuir sentido e está diretamente ligada a relações de poder.

Percebemos que estas relações de poder sejam importantes, na medida em que viver uma identidade compreende construí-la, uma vez que a identidade não está naturalmente dada, mas, por meio de escolhas e confrontos, ela é construída. Assim, não existe uma identidade essencial e sim uma constituição, na qual o seu processo de identificação se confunde num contínuo processo de idas e vindas, de oposições e sínteses, de negociações e resistências.

## **2.2 Um cenário múltiplo: vozes que dialogam e polemizam olhares**

O percurso da pesquisa partiu do contexto produzido por mudanças de âmbito global, em uma sociedade que deriva de sucessivos momentos de migrações, ou seja, uma sociedade de identidades plurais, mas também contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades, como ocorre no estado de Roraima. Trata-se de um cenário de grandes discussões e um lugar fértil a ser investigado, tendo em vista os conflitos culturais que o permeiam, que denominamos de regiões culturais: uma trama de identidades atraídas e repelidas em (des)encontros do cotidiano, esboçada socialmente por contornos indígenas e pela presença de migrantes, principalmente, nordestinos.

Diante desse cenário múltiplo, a sociedade roraimense convive intensamente, em seu cerne, com várias vozes que dialogam e polemizam olhares, os quais alimentam o seu “caldeirão” multicultural e, com ele, conflitos relacionados à cultura e à identidade que podem ser apreendidos em distintas situações e contextos.

A cultura e a identidade roraimense estiveram fortemente em evidência na década de 1980, por meio dos artistas e intelectuais locais que fizeram de Boa Vista palco de um movimento cultural chamado “Roraimeira”<sup>12</sup>, que objetivava construir uma identidade cultural agregada a elementos simbólicos indígenas e também da fauna e flora da região.

Conforme Oliveira; Wankler; Souza,

o Movimento Cultural Roraimeira, iniciado na década de 1980, aglutinou músicos, escritores, dançarinos, poetas, fotógrafos, entre outras expressões artísticas voltadas para construção cultural de uma identidade para o povo de Roraima, calcado, sobretudo, nos elementos da cultura e da paisagem natural existentes no estado. (2009, p. 28)

Este movimento é visto como importante momento cultural e social para o estado, pois proporcionou à sociedade roraimense conhecer os artistas locais e suas produções, além de iniciar uma reflexão mais profunda sobre sua identidade cultural e sua arte “regional” embebidas em contrastes.

A partir disso, Oliveira (2010) ressalta que desde os anos 60, com a igreja católica, já havia a necessidade de definir uma cultura, uma identidade local e, na década de 1970, grupos artísticos de diferentes linguagens que frequentavam oficinas de arte, ministradas principalmente por esposas de militares que tinham formação em Belas Artes, já se mobilizavam em torno do assunto. Porém, o movimento somente tomou forma e voz em 1980. Uma onda de discussões se propagou em torno da capital, Boa Vista, a fim de desenvolver não só encontros sobre cultura, identidade e arte, mas que produzissem ações que modificassem o contexto da época.

Diante disso, temos:

---

12 O movimento Roraimeira teve seu início nos anos 80, com um grupo de artistas de diversas linguagens, na sua maioria, roraimenses – que, por meio dos elementos indígenas e naturais (fauna e flora), buscavam uma identidade regional. Este movimento fica conhecido oficialmente como início das discussões sobre a identidade em Roraima.

(...) nós queríamos uma identidade específica. (...) os movimentos indígenas já reivindicavam (...). E o roraimense buscava um entendimento de que essa cultura indígena havia sido incorporada pela cultura nacional e que poderíamos desta mistura identificar os traços de identidade da arte, da cultura de Roraima. Dentro dessa ideia, eu lembro de uma proposta de 1985, que foi liderada pela Pepita Brasil<sup>13</sup>, envolvendo professores de artes, poetas, músicos.(...) hoje por exemplo, artistas que fizeram parte daquele grupo e que se destacam hoje como: Eliakin Rufino<sup>14</sup> e, o próprio Cardoso - com os desenho que ele fez para ilustrar os panfletos e cartazes sobre a peça que foi resultado de uma pesquisa desse grupo. Então, a ideia do grupo (...) era fazer uma pesquisa sobre as manifestações artísticas para apresentar no festival folclórico que iria ter no nordeste, mas também, apresentar nas escolas de Boa Vista. Então, iria ser uma manifestação especificamente de Roraima, e aí na pesquisa saiu a manifestação indígena! Aí foi montada uma peça, Ajuri<sup>15</sup> (pausa) falando do herói cultural, Makunaima<sup>16</sup>, da Deusa Cruviana que representa a ventania, do trabalho coletivo dos indígenas, como na dança Parixara<sup>17</sup> e, dessa estética cultural indígena – nos desenhos de Cardoso que ilustraram o cartaz e o panfleto dessa apresentação teatral com essas manifestações das artes plásticas, da música e da dança, nesse conjunto teatral chamado, Ajuri”. (OLIVEIRA, 2010) Entrevista realizada no dia 09 de novembro de 2010.

Mesmo depois de décadas, a sociedade roraimense ainda busca constantes respostas com o objetivo de delinear o que identifica a cultura do lugar. Nesse sentido, faz-se necessário questionar se realmente há um desenho totalmente representacional que diga como é “ser roraimense”. O que podemos visualizar é que, no contexto atual, ainda mesclam-se elementos de diversas culturas oriundas de migrações de brasileiros e estrangeiros, na sua maioria, venezuelanos e guianenses, além da presença constante da cultura indígena.

Diante disso, observamos que a identidade aqui se configura em um movimento de negociação e é relacional, sendo formada a partir do que “não se é”, ou seja, ao dizer “sou roraimense”, estou dizendo também “não sou potiguar”, “não sou venezuelana” e assim por diante. Para Silva (2009), a identidade se constitui pela diferença, sendo esta, pois, a condição de existência daquela.

13 Foi a 1ª diretora do Departamento de Cultura do Estado.

14 É um dos integrantes do movimento Roraimeira. É poeta, cantor e compositor.

15 Termo indígena que traduz auxílio mútuo. Mutirão. Multidão.

16 Makunaima (em Roraima, diz-se Makunáima) termo de origem Karib. Os ancestrais indígenas revivificavam, em alguns momentos da festa/ritual, a figura do herói e, por meio da narrativa mítica, explicavam os seus feitos sobre os primeiros tempos. Para o Makuxi, de nosso tempo atual, Makunaima é a própria criação, é o próprio momento em que todas as coisas passaram a existir em coesão: terra e cosmo. O Monte Roraima, representa, na memória cultural dessas etnias, de origem Karib, a morada do herói (OLIVEIRA, 2003, p. 117).

17 Para a etnia wapichana, Parixara é uma dança para chamar chuva, ter mais caça no mato e peixes no rio. Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000013553.pdf>, pesquisa realizada no dia 5/11/2011

Ainda de acordo com o autor, as identidades não existem espontaneamente no mundo cultural, mas a identidade e a diferença são produtos sociais, “fabricados” pela/na linguagem. E explica que:

a identidade e a diferença não podem ser compreendidas fora dos sistemas de significação nos quais adquirem sentido. Não são seres da natureza, mas da cultura e dos sistemas simbólicos que a compõem. (...) Somos nós que as fabricamos no contexto de relações culturais e sociais. (ibidem, 2009, p. 76-78).

É interessante notar que já existem sinais de novos traços distintivos que alguns artistas, *designers* e artesões adotam, hoje, como marcadores de pertencimento, ainda que alguns deles os utilizem como parte de um movimento estético, como no caso da música, das artes plásticas e artes cênicas. Ainda assim, os artistas são movidos por um desejo de fazer parte de algo, mesmo que esse algo não imponha a necessidade de estabelecer rigidamente um vínculo orgânico de pertencimento coletivo, mas que possa minimizar os riscos das idealizações e das apologias representacionais.

A representação é, assim, um processo cultural de significação da experiência humana. Essa significação é inerente à identidade que, por sua vez, dentro da dinâmica humana, não pode ser estável e imutável. A esse respeito, Woodward ressalta que

a representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. (2009, p. 17).

O que podemos traçar, segundo a autora, é que não podemos ignorar a grande mobilidade internacional nos processos migratórios e suas consequências para as identidades de quem migra e das comunidades que recebem esses “forasteiros” sucedendo-se a partir daí um processo em que ambos os grupos passam por uma transformação que nem sempre é harmoniosa. Se a “migração produz identidades plurais”, como afirma a autora, ela também “produz identidades contestadas” e, como consequência disso, as desigualdades.

Neste sentido, enxergamos várias semelhanças com as características sociais e culturais de Roraima, principalmente em Boa Vista, onde vivem alguns representantes da arte – da cultura, que, na sua maioria, são descendentes de indígenas, negros e migrantes (também de países vizinhos, no caso, República Bolivariana da Venezuela e República Cooperativista da Guayana). Todos em um cotidiano, dividindo o mesmo espaço, porém, com fronteiras desdobradas e imaginadas.

Este espaço identitário, podemos assim considerar, simboliza uma relação articulante e referencial que produz e reproduz produtos artísticos, nos quais apresenta e representa uma cultura híbrida local, permeada por diálogos oblíquos e indefinidos.

Assim, “Esse processo tem um aspecto de dinâmica reconstrução, ressignificação de mundo e de pessoas, tempos e espaços, no qual não há mais como pensar em sociedades e comunidades isoladas e puras em sua cultura”. (LAZZARIN, 2008, p.124).

### **2.3 Do “local” ao “global”: a produção das identidades híbridas em Roraima na obra imagética de Jorge Augusto Cardoso.**

O estado de Roraima é, a princípio, apresentado no cenário nacional, por meio da mídia, como uma terra de conflitos entre culturas indígenas e não indígenas. Entretanto, ao iniciarmos nossa pesquisa, constatamos que a sua trama de identidades não se configura apenas neste embate. Percebemos que a presença de migrantes, em sua maioria, vindos do nordeste e sul do Brasil, e estrangeiros, oriundos da República Bolivariana da Venezuela e da República Cooperativista da Guiana, países fronteiriços com Roraima, age de forma predominante neste lugar de disputa.

A partir desse panorama diversificado de culturas e identidades presentes na sociedade roraimense, tecemos uma discussão sobre o embate entre o “local” e “global” na obra do artista plástico roraimense Jorge Augusto Cardoso, a fim de entender a hibridação constituída neste espaço a partir da relação de poder que a constitui.

Na perspectiva desse embate, fez-se necessário compreender o conceito de hibridação embasado nos Estudos Culturais. Para este campo, a noção de hibridação viabilizou epistemologicamente a análise de processos que se desenvolvem em condições diferenciadas, porém não hierárquicas, da cultura, do poder e da sociedade.

O termo hibridação é antigo e remete ao início dos intercâmbios entre sociedades: “de fato, Plínio, o Velho, mencionou a palavra ao referir-se aos migrantes que chegaram a Roma em sua época.” (CANCLINI, 2008, p.17).

Ainda segundo Canclini, historicamente, sempre ocorreu hibridação, à medida que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras. No mundo contemporâneo, o aumento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos, essa relação não é só de enriquecimento ou de apropriação pacífica, mas conflitiva.

É importante ressaltar que os estudos sobre hibridação “modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores dos conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global.” (idem, 2008, p.XVII).

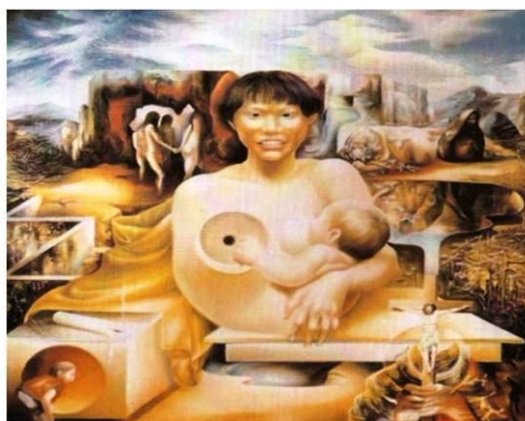
Em nosso estudo, o conceito de culturas híbridas é importante também para compreender o que não cabe mais ao erudito, popular ou massivo, ou seja, o que se produz atualmente é abarcado pelo processo de globalização e este não deixaria de fora as manifestações culturais.

As hibridações demonstram que as culturas hoje são de fronteira. “Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram os acontecimentos de um povo são intercambiados com outros”. (idem, 2008, p.348). Assim, as culturas perdem a relação específica com o território, mas desenvolvem conhecimento, se difundem e ganham em comunicação.

Em vista disso, centramos o nosso olhar pelo prisma de Canclini (2008, p. XVIII), porque entende que “(...) a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade (...)”. E, a partir dessa compreensão, optamos

pelo conceito de hibridação desse pesquisador como arcabouço teórico ao longo dessa pesquisa, no sentido de problematizar o espaço identitário roraimense, permeado de conflitos e contradições revelados em muitos contextos culturais, registrados na obra do artista plástico, Jorge Augusto Cardoso. Apresentamos, aqui, a análise de quatro obras do artista.

Figura 1– Obras analisadas (1)



**Transição - 2000**



**Raposas do Sol - 1988**



**Premonição - 2001**



**Guardião de Ouro Inca - 2005**

A partir dessa perspectiva, Canclini (2008) salienta que a arte circunda diferentes espaços, seja elitista ou popular, transforma-se periodicamente, numa reestruturação do saber. Esse processo coloca no mesmo plano as diversas manifestações da cultura, como o tradicional e o moderno que já convivem em um mesmo espaço social, e rompem as fronteiras estabelecidas pelo modo de pensar



da modernidade, de acordo com o qual o culto deveria estar nas galerias ou em grandes museus e o popular nas feiras e mercados.

Para explicar melhor esse processo, o autor faz uma análise de bens culturais e identifica os encontros constituídos. “Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes precolombinas, coloniales y de la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y laser”?<sup>18</sup> (CANCLINI, 1990, p. 14).

Diante desse questionamento, podemos exemplificar isto quando visualizamos o “Guardião de Ouro Inca”, uma das primeiras obras, que estudamos ao iniciar a pesquisa:

Figura 2 – Obra “Guardião de Ouro Inca” - 2005



Fonte: Catálogo 2008 da Di Cardoso Galeria de Arte

A obra nos mostra, primeiramente, um ser naturalizado em um conjunto harmonioso, em que “o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação

---

<sup>18</sup> “O que buscam os pintores quando citam no mesmo quadro imagens pré-colombianas, coloniais e da indústria cultural, quando as reelaboram usando computadores e laser”? (tradução nossa)

chegou a uma pausa” (ARNHEIM, 2006, pp.12-13). Em primeiro plano, visualizamos os artefatos de ouro e, ao fundo, um panorama cultivado por vales, que revelam almas atormentadas em uma paisagem de degradação natural e humana, talvez fruto do garimpo, atividade presente em regiões indígenas de Roraima desde 1980.

Ao analisar mais detalhadamente a tela, alguns questionamentos foram evocados. A imagem de um índio com uma cuia na mão, retratado como um “guardião”. Seria ele o guardião das riquezas minerais do estado? A tela estaria fazendo uma analogia com o ouro de Roraima? Qual seria a etnia deste índio? E por que ele se comporta de forma tão tranquila em meio à turbulência ao seu redor?

A partir destes questionamentos, pesquisamos se havia algum registro escrito sobre a tela. Para nossa surpresa, o que encontramos foi um catálogo impresso da Di Cardoso Galeria de Arte, datado de 2008, que mostrava uma tela com o mesmo título “Guardião de Ouro Inca” (apresentada na figura 02), porém, percebemos neste material a ausência de alguns elementos, como os adornos indígenas e os artefatos da cultura Inca, que foram primordiais para nossa investigação inicial.

Figura 3 - Imagem da Obra “Guardião de Ouro Inca” - sem data



Fonte: Catálogo 2008 da Di Cardoso Galeria de Arte

Diante desse fato, lançamos a suspeita de que a obra inserida em fosse a mesma obra, porém inacabada. Mas, para obter a informação confiável, foi necessário recorrermos ao artista para averiguar qual obra era a original.

Para solucionar tal entrave, marcamos um encontro com o artista, que mora em Boa Vista e conserva uma Galeria de arte em sua residência, a Di Cardoso Galeria de Arte. Iniciamos nossa conversa relatando que a primeira tela analisada foi pesquisada em um catálogo da Galeria correspondente a 2005; já a tela com a ausência dos adornos e os artefatos, e sem data, encontrava-se em dois outros registros impressos – no catálogo da Di Cardoso Galeria de Arte de 2008 e na “Coletânea de Obras” de 2011, com o apoio cultural do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE de Roraima. O artista ficou surpreso diante do curioso caso e nos concedeu uma entrevista.

Durante a entrevista, Cardoso, como gosta de ser chamado, procurou sua *marchand*<sup>19</sup>, que comentou ter visto o erro somente nesta tiragem da coletânea, e que infelizmente não houve como corrigi-la, uma vez que o material já havia sido entregue para a organização da obra, que, por sua vez, estava há muitos meses aguardando ser impressa. Após isto, foi questionado o que teria acontecido, e o pintor, bem humorado, disse: “será que o pessoal da gráfica usou Photoshop na fotografia?” A *marchand* acredita que provavelmente, junto às imagens selecionadas para o catálogo, foi, por engano, uma foto da obra ainda em processo de acabamento. Ao fim da entrevista, ainda havia um ar de mistério em torno da obra, porque nenhum dos dois tinha a recordação de ter fotografado a obra ainda em fase de acabamento.

As informações dadas pelo artista a respeito da obra em muito contribuíram, não somente para tirar nossas dúvidas em relação aos elementos ausentes no quadro, mas, principalmente, para entender um pouco mais do seu processo criativo e do seu universo imagético.

O “Guardião de Ouro Inca” revela um espaço de reflexão sobre a relação entre culturas e identidades – a indígena roraimense e a inca. A cena em primeiro plano carrega quase que predominantemente todo discurso do quadro. É a presença

---

19 É um termo francês que designa o profissional que tem como atribuição intervir na distribuição, comercialização da produção de um artista.

do “Guardião”, representado pelas etnias Yanomami<sup>20</sup> e Wapichana<sup>21</sup>, e dos ornamentos da cultura Inca, que configuram a trama pictórica da tela na qual os elementos característicos de cada cultura são negociados em uma rede de relações de poder em um mesmo panorama.

Esta tela descreve as informações de identificação que marcam a presença de cada cultura: as indígenas, pela etnia Wapichana, retratada não apenas com ornamentos da própria etnia, como o uso do colar em volta do pescoço, feito de contas de sementes conhecidas como lágrimas de Nossa Senhora, mas também, a utilização das braçadeiras da etnia Yanomami, confeccionadas com penas de papo de Mutum<sup>22</sup> e de arara vermelha. E, juntamente a isso, temos os artefatos de ouro da cultura inca, dispostos de forma a compor um único cenário.

Diante da organização dos elementos identitários constituídos pelo artista, podemos dizer que as marcas identitárias atribuídas a essas culturas retratadas na composição do “Guardião de Ouro Inca”,

fundamenta seu significado tanto no que é impresso na alteridade e nas almas dos sujeitos, quanto no que é impresso na materialidade de seus corpos. Marcas, portanto, não são somente traços materiais; marcas são, também, impressões que, ao informarem sobre como o outro nos vê, imprimem em nós sentimentos que nos constituem como um sujeito marcado pelo outro e, por isso, diferente em relação ao outro.” (LOPES; VEIGA NETO, 2006, p. 84)

---

20 Os Yanomami formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do Norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente. Seu território cobre, aproximadamente, 192.000 km<sup>2</sup>, situados em ambos os lados da fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio Orinoco-Amazonas (afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro). Constituem um conjunto cultural e linguístico composto de, pelo menos, quatro subgrupos adjacentes que falam línguas da mesma família (Yanomae, Yanômami, Sanima e Ninam). A população total dos Yanomami, no Brasil e na Venezuela, é hoje estimada em cerca de 26.000 pessoas. ALBERT, Bruce. Yanomami e sua terra. <http://www.urihi.org.br/siteoriginal/yanomami.htm>, pesquisa realizada no dia 24/06/2011

21 Além do vale do rio Uraricoera, os Wapichana ocupam tradicionalmente o vale do rio Tacutu. Atualmente, os Wapichana são uma população total de cerca de 13 mil indivíduos, habitando o interflúvio dos rios Branco e Rupununi, na fronteira entre o Brasil e a Guiana, e constituem a maior população de falantes de Aruak no norte-amazônico. Estão localizados em Roraima, Guiana Equatorial; são aproximadamente 7.000 (Funasa, 2008); 6.000 (Forte, 1990) e sua família linguística é Aruak. Fonte: <http://www.cir.org.br/portal/Wapichana>, pesquisa realizada no dia 24/06/2011.

22 Ave típica da Amazônia cujo nome científico é *Crax fasciolata pinima*. O macho da raça amazônica tem base da maxila mais entumescida e avermelhada que o *Crax fasciolata*, topete mais denso, ponta branca das retrizes mais extensa e tarsos arroxeados. É negro com abdômen branco e as pernas são anegradadas. A ponta da cauda é branca e a região perioftálmica (em volta dos olhos) é nua e negra. A fêmea com fasciação branca mais fina e menos aparente do que a forma típica. Possui topete negro manchado de branco, cabeça e pescoço preto, peito cor de canela e barriga bege. Mutum pinima (Pará) significa "cheio de pintas" e é aplicado às fêmeas por elas serem assim. Fonte: <http://ambientes.ambientebrasil.com.br>, pesquisa realizada no dia 24/06/2011.

É importante destacar que a composição visual da personagem “Guardião”, foi constituída pelas identidades indígenas Yanomami e Wapichana, cada uma representada pela diferença (a fisionomia e os adereços empregados). Mesmo que estas componham um único sujeito – o “Guardião” -, elas continuam preservadas pela diferença, na qual o artista instaura a marcação identitária desses sujeitos em um lugar possivelmente comum. Porém, existe a delimitação, como uma “fronteira imaginária”, que coabita no quadro do artista, no qual as representações se encontram e compõem uma “identidade imaginada”.

Diante disso, Cardoso descreve sua composição:

A minha ideia é pegar alguma coisa de cada etnia (...) **colocando como se fosse uma vitrine, uma etnia.** E nos ornamentos, várias etnias (...) acho que uma forma de valorizar nosso índio. (...) estou fazendo uma alusão ao ouro inca que sumiu e nada melhor para mim, colocar um índio da nossa etnia para guardar o ouro desta lenda, que as pessoas juram que ainda existe. Aí, coloco máscaras fúnebres, insetos, pássaros, besouros, que era comum na cultura inca, das representações deles (...), **aí, quando você vê, não tem nada a ver com índio, mas você olha o índio, e pergunta: - o que este índio de etnia roraimense está fazendo aí?** É que usei um dos heróis nossos para guardar este ouro! E uno as duas coisas da América do Sul, a lenda do Ataw Wallpa<sup>23</sup> guardado pelo **um índio de etnia roraimense.** (grifos nossos) (Entrevista realizada em 20 de outubro de 2011 no Museu Integrado de Roraima).

Estas representações, segundo Woodward, incluem “as práticas de significação e de sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito.” (2009, p.17) Dessa maneira, a representação não configura a presença do “real” ou do significado:

A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. (In: SILVA, 2009, p. 91)

O quadro “Guardião de Ouro Inca” revela algo interessante a ser refletido. A tela mostra o poder da narração empregado pelo artista, isto nos diz que Cardoso

---

23 Ataw Wallpa foi um dos últimos Sapa Inca (Imperador), capturado e condenado à morte por Pizarro, em 29 de agosto de 1533. Por fratricídio e usurpação. (p. 85). FAVRE, Henri. A CIVILIZAÇÃO INCA. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

tem o domínio de criar quem é quem e como deve compor suas personagens. O seu discurso se constitui como forma de produção no desenrolar de um processo de identificação, que cabe ser investigado e questionado, sobre como essas relações de poder se desenvolvem no processo de “construção” de uma identidade ou várias identidades.

Neste sentido, Bauman (2005) afirma que:

A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. (p.91)

Acreditamos que Cardoso elabora uma identidade imaginada, e o sistema de representação contida na obra constrói espaços pelos quais nós, enquanto sujeitos, podemos nos posicionar e construir novas identidades; nos apropriar e reconstruir identidades para nosso uso. E assim,

sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? (WOODWARD, 2009, p. 17)

Ao descrever os elementos de identificação que marcam a presença de cada cultura na obra e o processo de concepção através do qual o artista narra, percebemos que a representação simbólica utilizada na tela passa por um deslocamento, ou seja, o foco do “Guardião de Ouro Inca” não revela apenas as relações identitárias envolvidas no cenário da obra, mas dá ênfase à produção de significados, na qual a relação de poder está inserida.

Assim, por meio dessa prática de significação, compreendemos as relações de poder entre incluídos e excluídos. Por que representar Wapichana e Yanomami? E por que não ter elementos da etnia Macuxi<sup>24</sup>?

---

24 O povo macuxi é um subgrupo dos pemón, de filiação linguística caribe. Habita a região compreendida entre as cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, território partilhado entre o Brasil e a Guiana. No Brasil, os macuxi se localizam no leste de Roraima, mais especificamente nas comunidades indígenas Araçá, Barata, Bom Jesus, Boqueirão, Cajueiro, Jaboti, Mangueira,

Para Woodward, “a identidade é marcada pela diferença, mas parece que algumas diferenças (...) são vistas como mais importantes que outras, especialmente em lugares particulares e em momentos particulares.” (2009, p.11). Desse modo, o quadro tanto articula a negação da identidade do “outro”, quanto evidencia, ao criar pelo imaginário, uma identidade “inventada”.

Consideramos que a relação de poder aqui representada pela presença dos incluídos – as duas etnias, estão vinculadas à identidade e à diferença do “Guardião de Ouro Inca”. Neste caso, a identidade “inventada” pelo artista e a diferença marcada por meio de adereços das culturas Wapixana e Yanomami e Inca, estão estreitamente dependentes desta representação.

Stuart Hall, teórico dos Estudos Culturais, desenvolveu uma conexão entre o conceito de representação e uma teorização sobre a identidade e a diferença, na qual a representação é concebida como um sistema de significação do visível, do exterior.

De acordo com essa perspectiva, Silva (2009, p. 91) explica que:

A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade”, “a identidade é isso”.

A identidade constituída por Cardoso nesta obra tem o objetivo de alocar os sujeitos representados no espaço pictórico, e eles somente existem na relação com o outro. Isto quer dizer que a marcação identitária aqui discutida é uma produção relacional, a partir da qual o sujeito pode ou não ser incluído em um determinado espaço.

A este respeito “os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados. As identidades são contestadas” (WOODWARD, 2009, p.19).

Conforme este argumento, as identidades atribuídas no “Guardião de Ouro Inca” são produzidas nesta relação, e nos sugerem uma marcação pautada na diferença por meio de sistemas simbólicos de representação que estabelecem quais sujeitos estão incluídos no cenário.

É importante ressaltar que Cardoso marca as identidades não no sentido de fixá-las, mas sim, com a intenção de imbricá-las e valorizá-las e, a partir disso, ele nos oferece novas formas de se dar sentido às identidades em um espaço de embate. Assim nos sugere uma “fronteira imaginária” que possibilita entendermos esse jogo contínuo de compor novas posições e novas relações identitárias que transitam entre o que é “local” e o que seja “global”.

Para Anjos, o que difere uma cultura local de qualquer outra “não seria mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações como o outro”. (2005, p 14)

Estas relações identitárias aqui estudadas estão vinculadas ao sistema de representação, que “atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior” (HALL 1997 apud WOODWARD, 2009, p.8), que podem ou não nos permitir identificação, e assim, em vez de tratar a identidade como algo acabado, “deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento.” (HALL, 2006, p. 39).

Sobre isto, recorreremos ao entendimento de Woodward, que destaca que:

O conceito de identificação tem sido retomado, nos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela. Diferentes significados são produzidos por diferentes sistemas simbólicos, mas esses significados são contestados e cambiantes. (2009, p.18)

Ao visualizar o “Guardião de Ouro Inca”, temos a falsa impressão de que tudo se encontra em um ambiente harmônico, contudo ao analisarmos cada parte da pintura, ela desenrola um cenário de conflito, no qual a personagem central sinaliza um dos pontos de fronteira entre a nebulosa atividade garimpeira e as diferentes identidades, alçadas no mesmo enredo. Assim, Lazzarin (2008, p.124) afirma que “o



contato com as diferenças culturais transforma-nos sempre em algo de 'híbridos', de misturados, em um processo dinâmico de apropriação de valores que afasta a ideia de que existam culturas separadas e estáveis”.

Logo, a obra oferece algo interessante a ser problematizado. Ela evidencia, por meio das marcações identitárias, a cultura indígena roraimense, representada por duas etnias unidas em uma única imagem, a cultura Inca, que não pertence ao universo local, e ainda, implicitamente, a presença de migrantes nas atividades de garimpo. E, por meio do imaginário do artista e do seu poder discursivo de representação, aproxima os três contextos, que propiciam aos seus sujeitos, simultaneamente, um sentimento de pertencer e não pertencer a este cenário. Assim, a tela mostra que a identidade é relacional.

As marcações identitárias presentes na tela também nos sugerem um início de hibridação, na qual a valorização da ambivalência e dessa “mistura” é visível entre os elementos compositivos constituídos na obra do artista, os quais despontam outras estruturas, ora cambiantes, ora contestadas. Nesse sentido, entendemos por hibridação os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. CANCLINI (2008, p.19)

Nos quadros, “Raposas do Sol”<sup>25</sup> - 1988, “Premonição” - 2001 e “Transição” - 2000, encontramos também relações de identidade e poder que nos apontam vestígios do processo de constituição e produção identitária roraimense, os quais envolvem fortemente a presença de migrantes. Desse modo, reunimos as três telas para esta análise:

---

25 A tela faz referência à reserva indígena Raposa Serra do Sol, que ocupa três municípios do estado de Roraima: Pacaraima, Uiramutã e Normandia e, foi demarcada pelo presidente Lula, em 2005. Fonte: <http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL464471-5598,00.html> pesquisa realizada no dia 02/08/2011

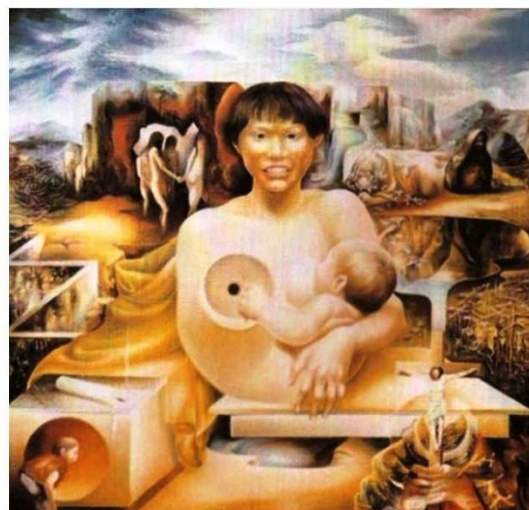
Figura 4 – Obras analisadas (2)



Raposas do Sol - 1988



Premonição - 2001



Transição - 2000

Nas telas “Raposas do Sol”, “Premonição” e “Transição”, o artista plástico reúne os principais sujeitos representativos do início da constituição da cultura de Roraima – o índio, o garimpeiro, o migrante, a Igreja Católica, a economia, a política, além dos embates dessas relações “locais” e “globais” carregadas de complexidade. Entretanto, em uma rápida leitura, observamos que nas telas incide a ideia de confinamento ou isolamento social dos indivíduos enraizados no estado, imprimindo, assim, certa estabilidade ao fluxo humano que aqui se apresenta:

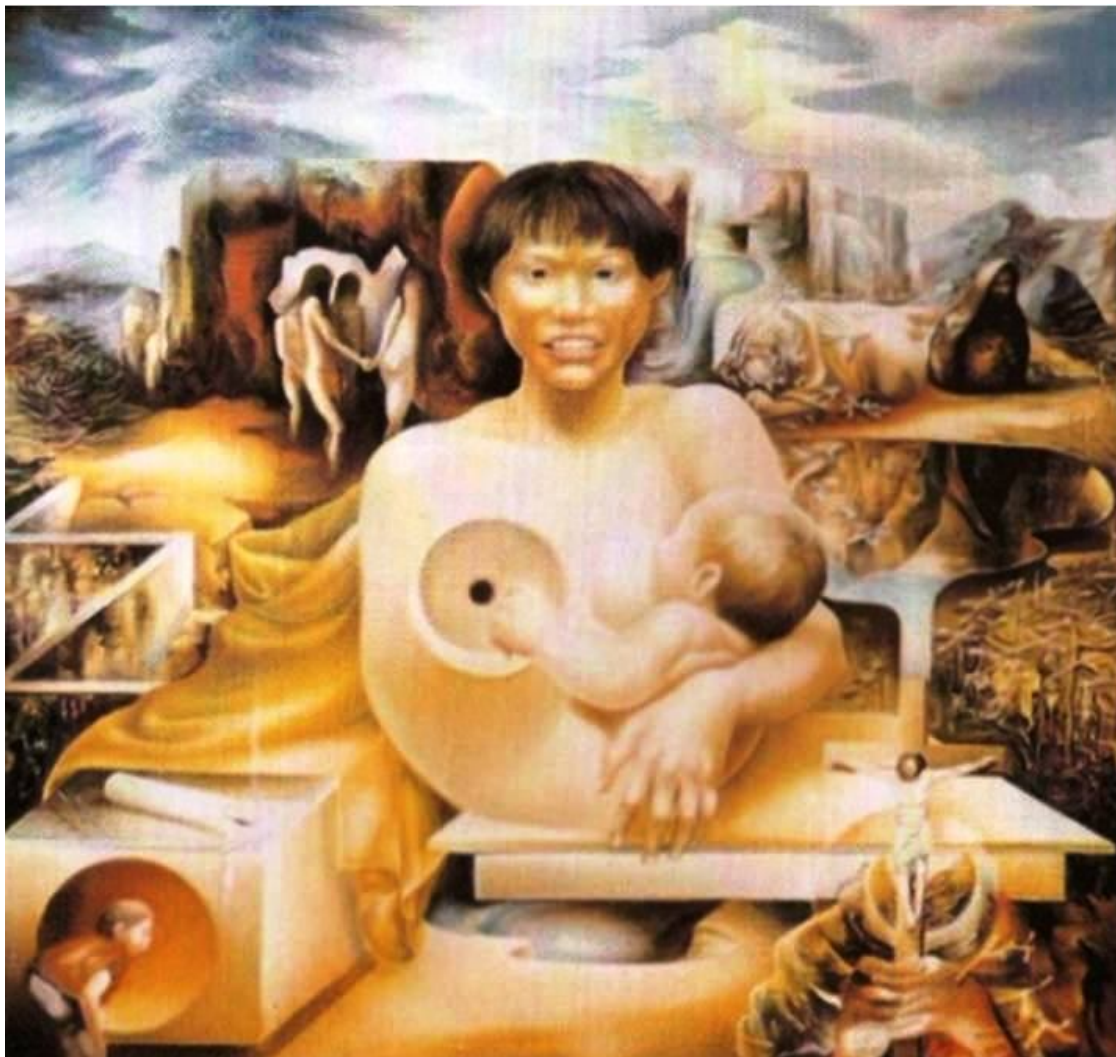
Figura 5 - Obra "Raposas do Sol" – 1988



Figura 6 – Obra “Premonição” - 2001



Figura 7 – Obra “Transição” - 2000



Entretanto, estes quadros, que também serviram de base documental para as nossas primeiras investigações, demonstraram fortes indícios de hibridação e de polifonia na identidade roraimense, ou seja, a composição visual das obras revela a presença de diversas vozes separadas e emanadas pelo intenso movimento de sujeitos, que ao mesmo tempo em que produzem identidade, também são resultado desta produção em um espaço contestado por diferentes culturas.

As telas ressaltam que as identidades estão aparentemente conjugadas, mas elas são apresentadas separadamente pela diferença, seja por contornos

identitários indígenas ou procedentes de migrações. Mesmo separadas, elas são atraídas e repelidas, em encontros e desencontros centrados em um cotidiano passado ou presente, que esboça características socioculturais já bastante diversificadas, como a miscigenação, tratada na obra “Transição” que faz referência à década de 1980, segundo o próprio Cardoso.

Foi um período de muita mudança. Veio muita gente de tudo que era lugar. Muitos vieram em busca do ouro de Roraima, outros nem sabiam o que iam encontrar aqui, apenas chegavam com a esperança que aqui seria melhor para começar uma nova vida. (Entrevista realizada em 20 de outubro de 2011 no Museu Integrado de Roraima).

Em vista disso, essa característica sociocultural que o presente quadro aborda, é apenas um dos aspectos que a hibridação comporta, pois sabemos que o processo de hibridação é mais complexo, e que permeia relações de disputas. Assim, em nossa análise, a miscigenação é discutida junto com uma relação simultânea de poder, na qual a tela é o território - uma arena de oposição e negociação, onde os sujeitos inseridos ou excluídos exercem e sofrem ações, como também, produz resistência. Neste caso “a diferença é sustentada pela exclusão.” (WOODWARD, 2009, p. 09). (observar a Figura 8).

Figura 8 - Indicações analisada na obra “Transição” – 2000



Em “Transição”, os sujeitos, já elencados anteriormente, são apresentados e nos encaminham para uma discussão sobre hibridação, por meio da sua personagem principal que tem a princípio contornos identitários que transitam entre o universo cultural indígena e não indígena - entre o trânsito do local ao global.

Ousamos afirmar que a obra permite que a negociação de sentidos, ou seja, a tradução entre “o local e o global provoca inclusões e exclusões simbólicas as quais, ainda que comumente sublimadas por narrativas de solidariedade, sempre estão presentes nas renovadas afirmações de identidade de quaisquer grupos.” (ANJOS, 2005, p. 22).

A obra evidencia nitidamente a miscigenação entre os povos indígenas e não indígenas, como também, mostra alguns aspectos sociais em que os indígenas roraimenses se encontravam na década de 1980. Diante disso, o artista relata que

(...) a miscigenação ocorria. Estava acontecendo aos olhos “abertos”, isso em 80. O fluxo de gente era muito grande, ainda é, né? Tinha gente de todo lugar, do nordeste, do sul. E coloco aqui! É uma coisa daquela época, e acho que se repete. (...) quando o índio vinha estudar para fazer o fundamental na cidade, a curiosidade dele era tanta (...), aqui tudo era novidade, eles queriam experimentar, inclusive adquiriram mal costumes, que não eram aceitos em suas comunidades, e quando voltavam para lá, muitos eram açoitados na própria comunidade. (...) hoje nos vemos índios brancos! (Entrevista concedida pelo artista em 09 de novembro de 2011 na Di Cardoso Galeria de arte).

O encontro entre diferentes culturas, proveniente do processo migratório no estado relatado por Cardoso, reforça indícios de hibridação, que é evidenciada nos traços identitários da cultura Yanomami e de uma cultura não indígena – a indígena de pele clara que cuidadosamente amamenta uma criança, também de pele branca, porém de cabelos louros, fruto, provavelmente, de uma relação entre culturas.

Diante desse cenário, não queremos somente apontar uma miscigenação, mas problematizar este espaço. A presença da Igreja e de migrantes no estado faz com que seu contexto identitário seja complexo e carregado de estruturas socioculturais que abarcam uma variedade de relações. Além disso, ressaltamos que a “migração produz identidades plurais, mas também identidades contestadas, em um processo que é caracterizado por grandes desigualdades.” (WOODWARD, 2009, p 21).

Em virtude disso, “Transição” pode ser considerada um registro visual de relações de poder e de resistência entre os sujeitos representados. Diante dessas relações assimétricas envolvendo o local e o global presente em “Transição”, afirmamos que este trânsito é relacional e assim, de modo polarizado, há entre elas uma rede de comunicação que se destina à negociação da diferença.

Como resultado disso, podemos considerar que, tanto a cultura indígena roraimense, quanto a cultura dos migrantes, para continuar existindo dentro desse espaço de conflito, precisaram se reorganizar em um jogo de disputa e negociação.

Segundo Hall (2006), existe a possibilidade de identidade em um mundo globalizado, a da Tradução. Sobre isso, podemos destacar que:

este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. (op. cit., p. 88)

Neste caso, é pertinente lembrar que quando tomamos o conceito de hibridação para abranger a obra de Cardoso, percebemos o contínuo intercâmbio entre o “local-global”. Isso quer dizer que as telas analisadas são espaços móveis e constituídas por enxertos de sentido, que, ao mesmo tempo em que atraem, também podem repelir os seus sujeitos e revelar novas estruturas.

Nos quadros “Raposas do Sol” e “Premonição”, percebemos estes enxertos. Eles nos mostram perceptíveis traços de uma cultura permeada de várias vozes, de diferentes grupos que convivem em um espaço contestado.

Dessa forma, podemos compreender essa arena por meio da utilização das personagens que evidenciam vários momentos históricos do estado, um com os grandes fluxos migratórios das décadas de 1940, por nordestinos vindos, principalmente, do Maranhão, e depois em 1976, quando a estrada de rodagem BR174 estabeleceu o primeiro elo terrestre entre Boa Vista e Manaus e o outro, no final da década de 1980, com o surgimento do estado de Roraima.

A paisagem imagética das telas “Raposas do Sol” e “Premonição” não privilegiam apenas uma voz ou um determinado grupo, mas nos coloca diante do

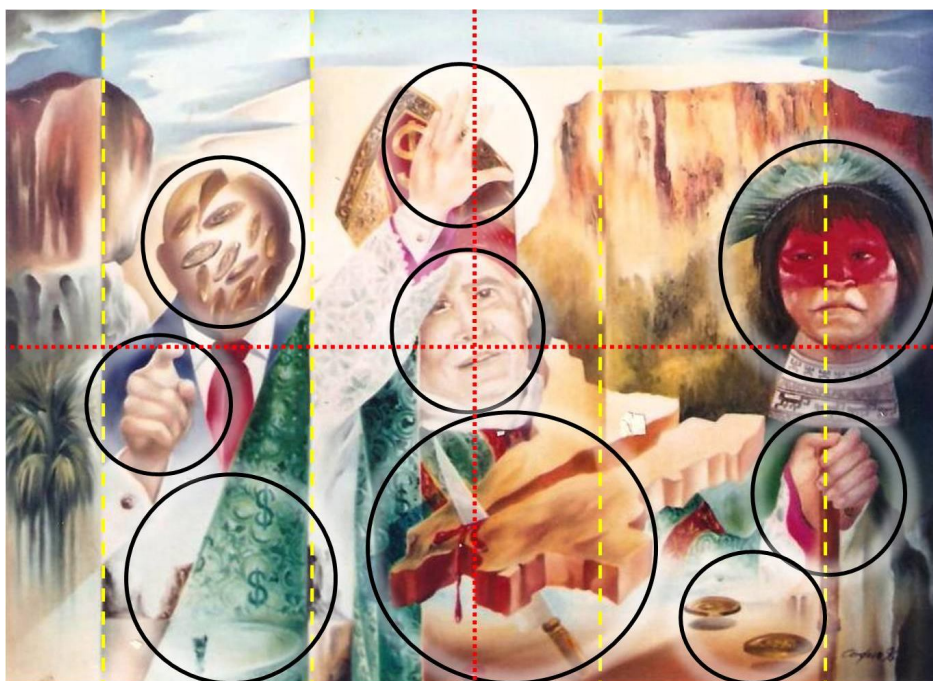


que possa ser Roraima - um espaço de diferenças que abarca várias “costuras”, porém não comporta uma única identidade.

As telas “Raposas do Sol” e “Premonição” emergem da mesma relação de poder, porém, a primeira, realizada em 1988, tem como objetivo referenciar com mais apelo discursivo a relação de poder da Igreja e da política, enquanto a segunda, datada do ano 2000, abrange aspectos culturais, identitários e sociais mais complexos, e ainda permeados dessas relações.

A obra “Raposas do Sol” é dramática, porém, o artista demonstra mais uma vez, o seu jogo harmônico, equilibrando a composição, na qual “todos os fatores como configuração, direção e localização determina-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes” (ARNHEIM, 2006, p.13). Esta estratégia é quase que uma regularidade na maioria dos seus trabalhos. A organização dos elementos compositivos desta obra é caracterizada por uma representação com ênfase no equilíbrio, no qual o artista faz uso da proporção (tamanho), profundidade e peso, elementos que ditam toda configuração da obra. Assim sendo, temos a tela dividida em cinco partes distribuídas em:

Figura 9 - Detalhe do quadro “Raposas do Sol”



A obra de Cardoso nos apresenta não somente uma terra de belezas naturais. O Monte Roraima<sup>26</sup> e a Pedra Pintada<sup>27</sup> servem de pano de fundo para o que ocorre ao centro. O poder da Igreja é soberano, e é retratado com serenidade através de um meigo Papa, que cumprimenta seus fieis com um sorriso contido. Ele é a Igreja e detém o poder desse espaço. Em suas mãos possui o controle humano, identificado por meio do cetro ornamentado por uma cabeça indígena; e o poder econômico empregado em suas vestimentas e adereços, que lhe permite decidir que fatia melhor lhe convém. Já a política nacional é representada por uma figura humana colocada do lado esquerdo do quadro como uma espectadora sem um rosto definido, apenas uma fenda lhe marca com profundidade a cabeça em meio a moedas de ouro. Ela apenas aponta, porém não sabe ainda definir os rumos dessa nova terra.

A tela remete ao momento conturbado em que vivia a sociedade roraimense em relação à demarcação da terra indígena Raposa Serra do Sol.

Sobre esta obra, o artista recorda:

Eu estava naquela turbulência danada. Foi no período que veio o presidente Collor vestido de militar e foi para a reserva da Raposa e assinou tudo (nota). Eu estava bem trágico naquele período. Este quadro é anterior a Premonição, mas o pensamento é o mesmo, o contexto. Eu fui atingido por isso. (...) Consegui passar isto no que eu estava fazendo (...) sai alguma coisa, mesmo que você não queira, você nota, mesmo que tenha a ver com o período que você passou. Essa é a forma de registrar. (Entrevista concedida pelo artista em 09 de novembro de 2011.)

Em “Premonição”, percebemos o poder religioso representado por um frei, que carrega em seus braços um grande pedaço de carne, envolvido em um pano branco. O frei apresenta a carne para dois homens, um faz alusão a um presidente nacional, por carregar no peito uma faixa presidencial; o outro, um homem de meia

---

26 O Monte Roraima, uma das montanhas mais antigas da Terra, fica na fronteira entre Brasil, Guiana e Venezuela. Com 2.875 m de altitude, essa formação teve início há cerca de 150 milhões de anos, e há séculos vem povoando a imaginação de aventureiros dispostos a tudo para chegar a seu platô. Fonte: <http://www.boavista.rr.gov.br>, pesquisa feita em 05/11/2011.

27 A Pedra Pintada é um sítio arqueológico, que fica no meio do lavrado roraimense. Está distante 140 Km de Boa Vista. Neste sítio, encontram-se inscrições em um paredão de granito com mais de 35 metros de altura. A região da Pedra Pintada já foi um imenso lago salgado (Lago de Manoa). Com uma altitude de 83 metros em relação ao nível do mar. Fonte: <http://www.roraima.8m.com/pedra.html>, pesquisa feita em 05/11/2011.

idade, de pele clara, que estende a mão em direção ao “recém-nascido estado de Roraima”, e o presenteia com um saco de moedas de ouro.

A presença desse homem que carrega moedas de ouro, nos fez lembrar uma passagem bíblica. No Evangelho segundo Mateus, relata a vinda de “uns magos” para visitar o recém-nascido Rei dos Judeus, neste caso, o indiano Melquior (Belchior), que trazia ouro para presentear o menino Jesus.

Ao descrever o cenário que envolve as duas personagens, podemos propor uma leitura em que o “presidente” pode ser uma referência à política nacional e o “rei mago” à economia estrangeira. Todavia, não quer dizer que esta seja a única leitura da obra. Durante as entrevistas concedidas por Cardoso, nós nos deparamos com relatos de alguns elementos que não estão expostos em nossa leitura. Isso não quer dizer que exista uma leitura “correta”, mas sim, possibilidades de leituras dentro de um universo originado por diferentes contextos.

Figura 10 - Detalhe da tela Premonição



Diante disso, observamos que os detalhes dos cifrões que marcam as duas personagens são as mesmas que lhes identificam. Esses dois homens mostram o

poder do capital por meio destes detalhes que ornamentam, respectivamente, a faixa presidencial, do presidente, e o kipá<sup>28</sup> e o punho da manga do “rei mago”.

É interessante ressaltar que a representação de identificação do “rei mago” neste quadro não foi apenas pelo reconhecimento dos símbolos, mas pelo teor discursivo presente no conjunto que envolve as três personagens. Outro fator que merece ser citado são as características físicas do “rei mago”. Nós o identificamos como sendo o mago Melquior – o “rei da luz” – porém, este rei é caracterizado, desde a Idade Média, como um indiano de cor negra e barba escura. E o mago que temos nesta obra não tem características que nos levem a esta leitura. Isto não que dizer que todo indiano possui a pele negra e usa barba.

Diante de algumas pesquisas que fizemos em torno disso, percebemos, a princípio, que o autor pode ter utilizado a estratégia da paródia, ao modificar algumas características “essencialistas”, e assim, determinar uma estética “global”.

Para melhor compreensão do uso do termo paródia, recorremos a Linda Hutcheon (1991), que nos diz ser impossível para o artista contemporâneo deixar de perceber os “discursos” que precedem tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que ele indica sua percepção deste fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado e somente pode ser reconsiderado de forma irônica.

Durante uma entrevista, o artista Jorge Augusto Cardoso relembra aspectos importantes sobre a obra:

Quando a gente estava discutindo o que acontecia em Boa Vista, (...) tinha pessoas que não estavam nem aí. É como aqui (se referindo ao frei), um poste, onde as pessoas estão danadas a discutir (...) tem um acontecimento, as pessoas passam e não querem nem saber o que tá acontecendo. Aí faz como este animalzinho, mijá e vai embora. A maior parte dos boavistenses não se atentavam para o que tava acontecendo. Só agora! Mas, porque aconteceu! Porque antes, eles não sabiam e nem procuravam saber. O tanto de gente que não queria saber está representado nesta figura. Ele urina como cachorro! (Entrevista concedida pelo Cardoso 07 de outubro de 2011 na Di Cardoso Galeria de arte).

Consideramos assim, que as personagens que ecoam no espaço imagético de Cardoso são constituídas em um jogo de enlaces, entre a composição visual e verbal, ou seja, a organização dos elementos simbólicos, e o poder discursivo

---

28 Objeto que os homens judeus usam para cobrir a cabeça durante a oração.

inserido, neste caso, por meio da incidência da paródia, que consiste, paradoxalmente, no simultâneo ato de compor e decompor uma ideia – e o humor – que, na recorrência cômica ao passado, visita e, ao mesmo tempo, desinstala aquilo que é visitado.

Neste momento, as telas passam a evidenciar um olhar crítico sobre o passado. E, assim, o pós-moderno surge neste espaço, reelaborando criticamente as identidades que tentam resistir às condições de mudanças. Assim, retomamos a tela “Transição” por ter identificado a recorrência da estratégia da paródia também neste quadro.

Figura 11 - Detalhe da parte inferior esquerda da tela “Transição”.



Percebemos que há uma ação bastante intrigante. Um menino agachado diante de um objeto geométrico vazado por um círculo. Diante disso, questionamos se esta cena teria um teor crítico diante do que foi discutido anteriormente.

Como não havíamos, a princípio, analisado este elemento durante a discussão do processo de hibridação, foi necessário retornar aos nossos registros de campo. Analisamos e constatamos que era uma recorrência bastante pertinente para nossa pesquisa. Diante desse achado, temos:

essa criança é curiosa igual um gato (a curiosidade). É a mesma coisa do índio curioso que quer experimentar o que é novo. É por isso que esta figura olha assim, neste buraco. É a curiosidade do índio quando chega pela

primeira vez na cidade. Isto tudo em paralelo com a religião (...) Aqui tem Nossa Senhora, um Bispo segurando um crucifixo (...) aqui tem um pouco da brincadeira deles na maloca. E aqui tem o verdadeiro labirinto, que até hoje eles estão. (Entrevista concedida pelo Cardoso em 07 de outubro de 2011)

Figura 12 - Detalhes do quadro “Premonição” citados pelo artista Cardoso.



Diante disso, podemos afirmar que mais uma vez o artista faz uso da ironia para abordar fatos importantes que marcaram e ecoam, até hoje, alguns momentos da sociedade roraimense. Desse modo, a presente obra comunica aspectos sociais situados em uma “realidade” - “um testemunho histórico”.

É algo que aconteceu no passado, mas, diferentemente de outros eventos históricos, continua a existir no presente, pode ser experienciado

novamente (e infinitamente). Como um evento histórico sobrevivente, um objeto de arte é evidência primária de tempo e espaço e do artista que o criou. Assim, é sugerido que, através da interpretação deste objeto como uma proposição do passado, podemos aprender algo sobre a cultura e o indivíduo que o produziu. Este objeto de arte contém significados deliberadamente dados a ele pelo seu criador, como também possui significados que ultrapassam o controle do artista e de cada observador. São significados presentes na superfície do espaço pictórico, e que precisam ser pensados e decodificados a partir de um diálogo entre o objeto de arte e os outros diversos objetos, textos e discursos presentes naquele mesmo espaço e tempo. (PROWN, 1982, p. 19)

Além disso, ousamos afirmar que esta obra tem características do pós-modernismo, no qual o artista “de forma crítica, confronta o passado e o presente e vice-versa: Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado (...)” (HUTCHEON, 1991, p.63)

Em uma análise mais profunda, as telas “Raposas do Sol”, “Premonição” e “Transição” surgem impregnadas de discurso do “local” ao “global” em um jogo de relação de poder entre “incluídos” e “excluídos”. Apresenta também uma linguagem visual irônica, pela qual elementos configuram um cenário híbrido passível de mobilidade em relação ao que irá se estabelecer entre seus sujeitos e a materialidade identitária – um jogo de conexões com o desejo de marcar a diferença.

Esta análise foi fundamental para entendermos alguns aspectos da reorganização identitária roraimense, bem como determinadas rupturas de fronteiras, que antes pareciam marcações rígidas, constituídas por processos socioculturais modernos. Porém, a “fusão cultural” e identitária nas obras analisadas, já nos mostram um caminho de novas estruturas identitárias da sociedade roraimense. A quebra de fronteiras, que é visibilizada, sob a ótica dos elementos simbólicos representados pela linguagem visual do artista, é desvendada e reorganizada por elementos “globais” em um contexto de hibridação.

Compreendemos por hibridação movimentos de re-contextualização gerados pelos processos de interculturalidade - deslocamento de grupos sociais que assumem novas formas.

Com isso, não temos a pretensão de estabelecer ou delimitar uma identidade roraimense, mas de compreender como as identidades apresentadas são afirmadas e articuladas nesse contexto de poder, e ainda entendê-las como um

processo, transportando-as em um espaço instável entre fronteiras, e o uso da linguagem visual da obra de Cardoso privilegia a ambiguidade, a ironia, a indeterminação e o paradoxo.



### **CAPÍTULO 3**

## **RORAIMA E RORAIMA SURREAL: UM LUGAR DE PERFORMANCES DE IDENTIDADES**

Neste capítulo, destacamos as artes visuais materializadas em forma de obra de arte (a pintura), com a finalidade de revelar as diferentes maneiras pelas quais a linguagem visual marca as formas em que somos representados, e faz emergir o chamado jogo das identidades que transita levada na e pela linguagem do “eu” com o “outro”, surgindo as produções de sentido e incidindo as percepções que os sujeitos têm de si mesmos e de suas relações com os outros.

A arte pode preconizar não só ações socialmente situadas, mas também performances de identidades. Assim, buscamos, junto às artes visuais, compreender este conjunto de diferenças que estão impregnadas em Roraima e compreender este lugar discursivo.

### **3.1 A Linguagem Visual na pintura: um lugar discursivo de construção, desconstrução e reconstrução de identidade.**

(...) No podía ser de otra manera: el arte se hace desde y sobre una experiencia ya socializada, pues doquiera exista una comunidad humana (sea en nivel de grupos restringidos o de organizaciones complejas) no hay una experiencia “pura”, intacta, originaria, sino elaborada socialmente por una comunidad. (SILVA, 2005 pp. 14,15)<sup>29</sup>

Ao nos depararmos com a linguagem, mais precisamente a linguagem visual da arte e, em particular, a imagem pintada, “construída e emoldurada”, questionamos quanto à capacidade de pensá-la discursivamente, e como ela comunicaria e produziria identidade.

A partir disso, surgiram algumas reflexões resultantes desses questionamentos que trazemos aqui.

Para iniciarmos nosso trajeto, é necessário ressaltar que abordaremos em nossa discussão a linguagem visual na pintura do artista Jorge Augusto Cardoso,

---

29 (...) Não poderia ser diferente: a arte é feita de uma experiência já socializada, e por onde quer que haja uma comunidade humana (seja em nível de grupos restritos ou de organizações complexas) não há uma experiência “pura”, intocada, original, sem ser elaborada socialmente por uma comunidade. (SILVA, 2005 p. 15) (tradução nossa)

sob uma perspectiva de “meio”, ou seja, ampliamos o seu conceito no sentido de compreendê-la como expressão e comunicação, pois entendemos que a linguagem visual possibilita a interação humana. Nesse sentido, recorremos ao texto de Calabrese (1987, p. 122), que cita Passeron (1962), ao afirmar que a obra,

mesmo considerada como objeto, existe também como não-objeto, como alguma coisa que transmite outra coisa a alguém, portanto como meio de comunicação. Nesse ponto, porém, Passeron distingue entre função de comunicação, como a realizada pela linguagem verbal, e função de expressão transmite alguma coisa apenas como resultado de uma conduta humana interpretável, e a pintura é exatamente expressão. (grifos nossos)

Ressaltamos isto porque nosso intuito foi analisar a obra do artista Cardoso com objetivo de averiguar o seu teor discursivo e, assim, compreender a imagem construída dentro desse lugar (emoldurado) – a pintura, pela qual ousamos afirmar que identidades são construídas, desconstruídas e reconstruídas dentro de um fluxo móvel de relações e diferenças.

Nesse sentido, enfatizamos a imagem das pinturas do artista constituída de linguagem visual, que abrange a manifestação pessoal tanto do artista quanto do grupo, ao qual chamamos sujeito/observador e, além disso, uma cultura ou um momento histórico.

A terminologia “Imagem” origina-se na expressão latina *imago*, que significa figura, sombra e imitação. Segundo Casasús (1979, p. 32), “a imagem é tida como representação<sup>30</sup> inteligível de alguns objetos com capacidade de ser reconhecida pelos humanos, necessitando concretizar-se materialmente”

A obra investigada aqui é um meio de manifestação de linguagem, da qual nos utilizamos para expressar, comunicar, além de apresentar e criar identidade. A imagem constituída em uma pintura, à qual consideramos um lugar de interpretação, é também

(...) um palco, um local para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência por meio de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer. (MANGUEL, 2001, p. 291)

---

30 Aquilo que a mente produz, o conteúdo concreto do que é apreendido pelos sentidos, a imaginação, a memória ou o pensamento. Disponível em: Miniaurélio Eletrônico versão 5.12.

Sobre isso, podemos citar como exemplo a Via Sacra do artista plástico Cardoso, datada de 2006, um produto artístico encomendo pela Diocese de Roraima, e que pertencente ao acervo da Matriz de Nossa Senhora do Carmo<sup>31</sup>, localizada em Boa Vista – Roraima.

Foto 1 - Interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo



Foto: Adriana Moreno

Foto 2 - Vista frontal do interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo



Foto: Adriana Moreno

---

31 Igreja Nossa Senhora do Carmo foi a primeira Igreja de Boa Vista, construída no início do século XIX em estilo germânico.

Foto 3 - Vista da área externa da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Carmo



Fonte: Pública para fins de divulgação

Esta obra é composta de 15 telas. Famílias “tradicionais” e empresas da cidade fizeram doações à Diocese de Roraima a fim de pagar o artista. Cada família e empresa foi “homenageada” com seus nomes gravados na moldura das telas (detalhe das fotos 4 e 5). A Via Sacra foi encomendada para o 9 de julho de 2006, data do 117º aniversário do município de Boa Vista. (detalhes nas figuras 13 e 14)

Foto 4 - Detalhe da IX estação da Obra  
“Jesus se encontra com as mulheres” - Via  
Sacra da Igreja Matriz de Nossa Senhora do  
Carmo



Família: Moreira Pinto

Foto 5 - Detalhe da estação II da Obra  
“Agonia no horto das oliveiras” – Via Sacra  
da Igreja Matriz de Nossa Senhora do  
Carmo



Empresas: Bradesco e Unimed

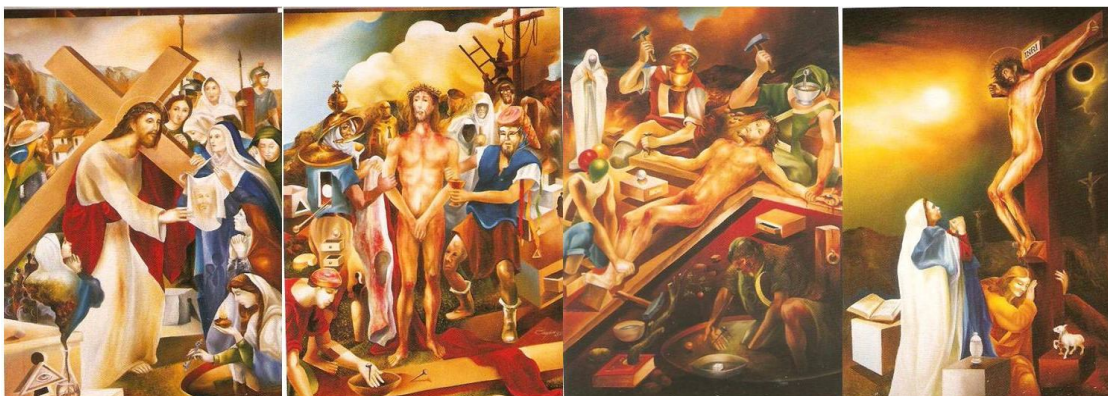
Fotos: Adriana Moreno

O projeto da Via Sacra é constituído de quinze telas que narram os últimos momentos de Jesus em quinze estações:

Figura 13 – Miniaturas das telas de 1 a 8 do Projeto Via Sacra - 2006



Figura 14 – Miniaturas das telas de 9 a 15 do Projeto Via Sacra - 2006

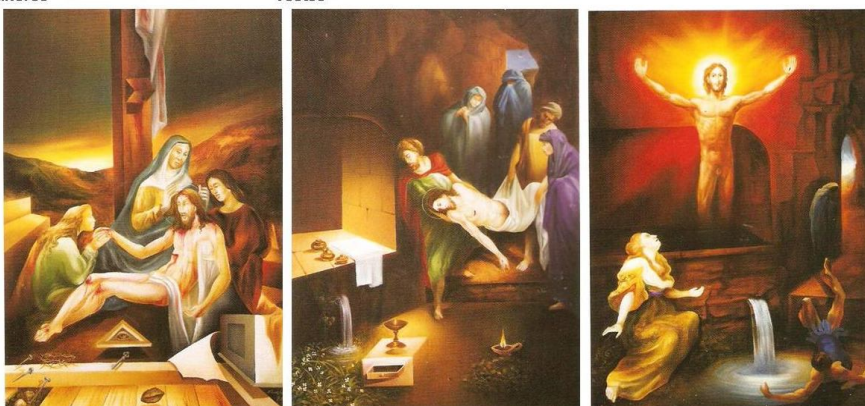


9 – Jesus se encontra com as mulheres

10 – Jesus é despido de suas vestes

11 – Jesus é pregado na cruz

12 – Jesus morre na cruz



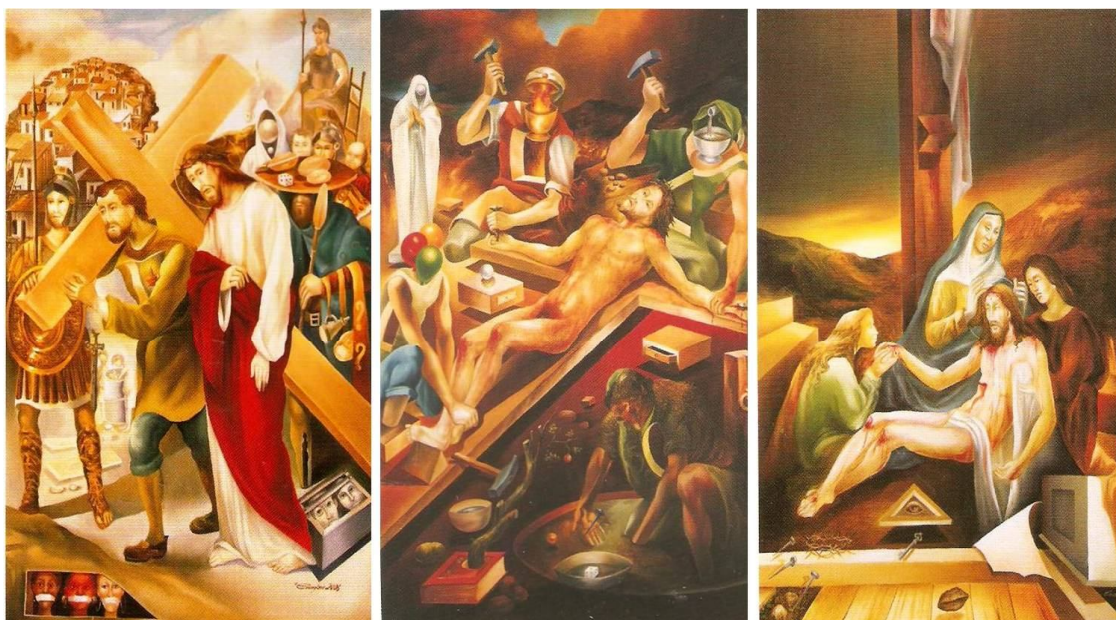
13 – Jesus é descido da cruz

14 – Jesus é sepultado

15 – Jesus ressuscita

A obra Via Sacra, citada acima, não faz parte do corpus desta pesquisa. Mas, tomamos três telas como exemplo para referendar a possibilidade que a imagem possui, ao permitir um lugar discursivo de interpretação e de representação, no qual o artista e o sujeito/observador podem construir, desconstruir e reconstruir identidade:

Figura 15 - Via Sacra – Estações VII, XI e XIII



Cirineu carrega a cruz de Jesus

Jesus é pregado na Cruz

Jesus é descido da cruz

Destacamos as telas “Cirineu carrega a cruz de Jesus”, “Jesus é pregado na cruz” e “Jesus é descido da cruz” como exemplo por serem espaços performáticos de grande teor dramático, nos quais cenas são interpretadas, representadas e emolduradas pelo olhar crítico do artista. Isto significa afirmar que

(...) O espaço do drama não está necessariamente contido apenas no palco de um teatro: a rua, a cidade toda pode ser aquele espaço, e ele pode estar espelhado no microcosmo fechado de uma tela, tal como aquela pintada no nicho principal da igreja de Pio Monte della Misericordia, em Nápoles. (MANGUEL, 2001, p.291)

Nesse sentido, as telas são apresentadas como um palco narrativo em que o artista encena seu discurso identitário por meio da linguagem visual da obra – a imagem, ela é materializada e composta de ideia e conteúdo.

Para ilustrar, trouxemos dois trechos de uma entrevista<sup>32</sup>, realizada com o artista plástico Cardoso em 2007 em que trechos comentam sobre a obra *Via Sacra*. No primeiro trecho, percebemos a relação do pintor com a sua obra:

32 RODRIGUES. E. **Jornal Folha de Boa Vista**, 27 de junho 2007. Artes Plásticas, p.5

Figura 16 – Recorte de Jornal: 1º trecho

“É um trabalho que pode causar impacto, mas para mim é normal. São perguntas que eu queria que fossem respondidas. São perguntas que as pessoas não conseguiram responder para mim”, frisou Cardoso.

No segundo, a relação do sujeito/observador com o seu discurso:

Figura 17 – Recorte de Jornal: 2º trecho

Ele disse que a obra está em uma linguagem surrealista. “As pessoas vão criar suas histórias ao ver o trabalho, em que consegui colocar perguntas e respostas para nosso tempo atual”, comentou o artista.

Diante do contexto acima a relação do pintor com a sua obra é extremamente indissociável, da mesma forma que a relação do sujeito/observador com o seu discurso. Desse modo percebemos a linguagem visual da obra como um discurso que possibilita os efeitos de sentidos e formas por ele instaurados.

Quando tomamos a imagem das obras de Cardoso como um lugar discursivo, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa, ou seja, “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.” (MANGUEL, 2001, p.27)



Consideramos necessário olhar uma imagem e ponderar sua intenção, pois mesmo ao observar uma pintura e saber algumas informações sobre ela, quase sempre somos levados a traduzi-las sob nosso olhar, pelo qual “através da expressão visual somos capazes de estruturar uma afirmação direta; através da percepção visual, vivenciamos uma interpretação direta daquilo que estamos vendo” (DONDIS, 2003, pp.188-189).

Ainda neste sentido, Manguel (2001) ressalta:

Vemos uma pintura como algo definido por seu contexto; podemos saber algo sobre o pintor e sobre o seu mundo; podemos ter alguma ideia das influências que moldaram sua visão; se tivermos consciência do anacronismo, podemos ter cuidado de não traduzir essa visão pela nossa – mas, no fim, o que vemos não é nem a pintura em seu estado fixo, nem uma obra de arte aprisionada nas coordenadas estabelecidas pelo museu para nos guiar.

O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência. Conforme Bacon sugeriu, infelizmente (ou felizmente) só podemos ver aquilo que, em algum feito ou forma, nós já vimos antes. Só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. (p.291)

Neste processo, percebemos que, quando a imagem comunica e expressa, transcende o domínio como um documento, com o qual compartilha razões profundas, atribuindo significação e estabelecendo um sentido para um discurso. Talvez isto se deva ao fato de sermos afetados por alguns componentes inseridos na obra de arte. Segundo Panosfsky (2004),

Quem quer que se defronte com uma obra de arte, seja recriando-a esteticamente, seja investigando-a racionalmente, é afetada por seus três componentes: forma materializada, ideia (ou seja, tema, nas artes plásticas) e conteúdo. (p.36)

Nas telas “Cirineu carrega a cruz de Jesus”, “Jesus é descido da cruz” e “Jesus é pregado na cruz”, o artista, para comunicar e expressar uma intenção, utiliza-se de técnicas de produção que manipulam materiais para construir formas que comunicam e expressam uma concepção estética e poética em um dado momento histórico, neste caso, vida, morte e ressurreição de Jesus.

Sob tal perspectiva, a imagem atribuída na obra de Cardoso pode ser interrogada também do ponto de vista da significação, pois visualizamos que há um

interesse por parte do pintor, na maioria das telas estudadas, em “omitir algo na imagem”. Talvez, este algo não seja mais que o seu próprio caráter de persuasão – uma estratégia de criar identidades.

Na tela “Caminho para Manoa”<sup>33</sup>, o artista traz um cenário surrealista e “desafia” a percepção do observador:

Figura 18 – Obra “Caminho para Manoa” – 2004



O artista faz uso do jogo da justaposição, técnica presente na estética surrealista, na qual podemos dizer que “as coisas visuais não são simplesmente algo que está ali por acaso. São acontecimentos visuais, ocorrências totais, ações que incorporam a reação ao todo.” (DONDIS, 2007. p.31). Ainda, segundo a autora, a “justaposição exprime a interação de estímulos visuais, colocando, como faz, duas sugestões lado a lado e ativando a comparação das relações que se estabelecem entre elas” (p.156).

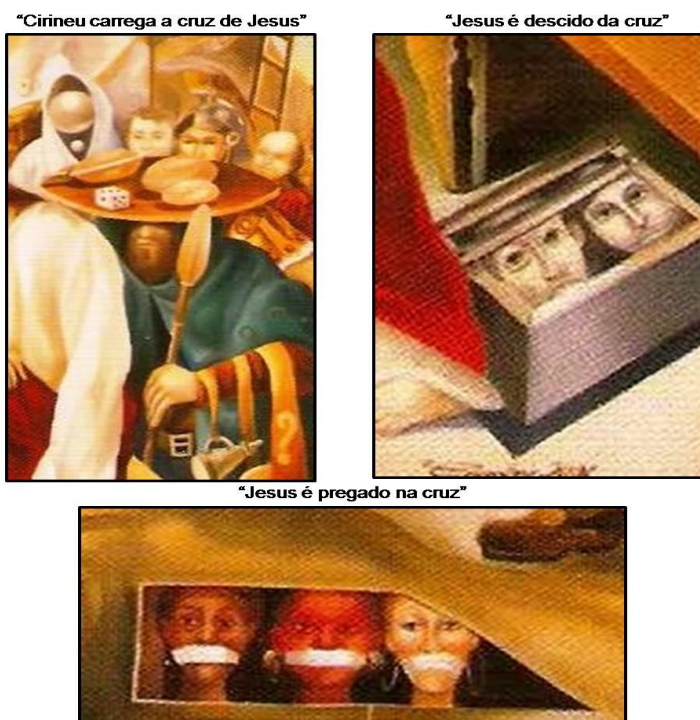
<sup>33</sup> Mito que se fez presente no imaginário do homem europeu do século XVI, explicando a existência de uma cidade (com palácios cravejados de pedras preciosas, ruas e rios cobertos de ouro) governada por um príncipe que cobria todo o corpo de ouro (IBGE, 1981). Em outra publicação, o mito (El Dorado – homem de ouro) se refere ao príncipe inca, filho caçula de Huayanacapa, que conseguiu escapar dos espanhóis.

Desse modo, em “Caminho para Manoa”, Cardoso utiliza a técnica entre personagens, em que ora enxergamos paisagens, ora, figuras humanas: as partes constituem o seu todo e, dessa maneira, nos são reveladas silhuetas de corpos femininos e masculinos, mãos e rostos humanos.

O conjunto desses elementos visuais que o artista apresenta pela “omissão”, pode servir tanto à descrição quanto à interpretação das imagens, e essas informações constituem mecanismos e recursos da linguagem imagética e estabelecem um discurso.

Assim, podemos afirmar que a linguagem visual presente nas telas acima é um lugar discursivo, que caracteriza a mobilidade de construção, desconstrução ou reconstrução de identidade, seja pela relação do pintor com a sua obra e/ou a relação sujeito/observador, em que o artista, intencionalmente, comunica e expressa, principalmente, por meio dos componentes forma, tema e conteúdo; como também, pelo conjunto visual de suas personagens, mesmo, na sua maioria, enigmáticas, mas ainda assim com possibilidades de compreensão.

Figura 19 - Detalhe das Obras: “Cirineu carrega a cruz de Jesus”,  
“Jesus é descido da cruz” e “Jesus é pregado na cruz”



As imagens são formas culturais de apresentar, narrar ou referir, caracterizando ou nomeando grupos de indivíduos, sujeitos, conceitos, valores e identidade. As representações imagéticas se efetivam através de sistemas visuais (fotografia, vídeo, pintura, televisão, cinema, teatro, entre outros.). Nesse contexto, podemos considerar que as imagens:

têm sido meio de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escritura. Todavia, enquanto a propagação da palavra humana começou a adquirir dimensões galácticas já no século XV de Gutemberg, a galáxia imagética teria de esperar até o século XX para se desenvolver. Hoje, na idade vídeo e infográfica, nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite – está permeada de mensagens visuais, de uma maneira tal que tem levado os apocalípticos da cultura ocidental a deplorar o declínio das mídias verbais. (SANTAELLA; NÖRTH, 1999, p. 13)

A imagem sugere variações múltiplas de funções e significados e é transmitida numa configuração compilada. Quem emite a imagem recorre a um conjunto de sinais convencionais correspondentes a comunicações para atingir um fim, paralelamente à sua função de registrar o imaginário, de significar e de dar sentido ao mundo, e que tem sido usada como meio e registro de conhecimento.

Sendo assim, a linguagem visual pode ser tomada sob diferentes condições de produção, considerando os aspectos históricos, sociais e ideológicos que envolvem a produção dos discursos “plásticos”, pois, para existir discurso não é necessário que haja um texto verbal e sim sentidos postos. Portanto, se algo é ou está posto, há possibilidades de análise, pois existiram e existem condições de produção desses sentidos.

As imagens materializadas nas telas do pintor Cardoso não somente apresentam elementos de representações de fatos sociais e de fenômenos comportamentais que se reproduzem no cotidiano roraimense, como dados visuais de investigação identitária e cultural, mas também se revelam como um lugar permeado de elementos que transpassam o discurso regional (que discutiremos mais a frente). Desse modo, este espaço é produto de práticas sociais que expressam relações de saber e poder (FOUCAULT, 1986).

Diante disso, consideramos que as telas, enquanto discurso, ou seja, linguagem em movimento – portanto prática social e discursiva – não apenas

representam com maior ou menor fidedignidade um lugar, mas participam de uma espacialidade, seja “local” ou “global”, que se pretende roraimense.

Talvez, esse espaço roraimense não esteja e nem tenha estado sempre presente, ele não precede a sociedade que o conforma, pois o “local” e o “global” são produtos de uma teia de imagens, conceitos e ideias que lhe vão (re)constituindo, (re)construindo em significado, demarcando ou extrapolando seus limites e traçando uma imagem social. Assim, a arte pode representar lugares e preconizar não só ações socialmente situadas, mas também performances de identidades.

Em uma das telas citadas por Oliveira (2010), conhecedor da trajetória profissional do artista e do contexto histórico, político, social e cultural do estado, ressalta a importância da representação da imagem e da sua expressão, que o artista emprega em seu discurso pictórico no O “Guardião de Ouro Inca”, tela analisada anteriormente.

Figura 20 – Obra “Guardião de Ouro Inca” - 2007



Ao interpretar a obra, podemos dizer que a imagem representa uma realidade vivida em Roraima, porém os elementos icônicos presentes não configuram o que seria Roraima. Assim, o índio naturalizado, os artefatos de ouro de outra civilização e a composição da paisagem nos levam a uma tensão entre uma leitura “universal” ou “global” e não somente localizada.

Figura 21 - Detalhe dos artefatos de ouro inca da Obra “Guardião de Ouro Inca” - 2007



Nesse sentido, a representação desta obra “no debe ser entendida como simple acción icónica, figurativa, sino como la expresión concentrada de las tensiones producidas por la existência transeunte del hombre em el horizonte vital<sup>34</sup>” (SILVA, 2005, p.13)

A imagem aqui não é utilizada para refletir a realidade, mas deve ser fruto de uma interpretação e assim constrói, desconstrói e reconstrói concepções de mundo através de representações, significados e interpretações. Nesse cenário, a identidade é performática “por meio dos quais são estabelecidas e *continuamente* reelaboradas diferenças entre grupos diversos” (ANJOS, 2005, p.12).

Para exemplificar, apresentamos mais um quadro do artista, intitulado *Cruviana*<sup>35</sup>. Segundo Oliveira (2010), a tela nos mostra uma divindade em forma humana no corpo de uma mulher, que nos traz a suavidade da brisa em seu sopro

<sup>34</sup> “não deve ser entendida como simples ação icônica, figurativa, mas sim como a expressão concentrada das tensões produzidas pela existência transeunte do homem no horizonte vital” (tradução nossa)

<sup>35</sup> A Deusa do vento, a mulher do alvorecer para a mitologia indígena Makuxi.

criador, onde garças surgem e tomam o lavrado<sup>36</sup> e, em suas mãos, ao levantar o fruto do buriti como uma hóstia Sagrada, – elemento da religião católica – referenda a importância do buritizeiro para o ecossistema – uma palmeira que cresce junto ao lavrado que segue ao fundo da tela.

Figura 22 – Obra “Cruviana” - 1999<sup>37</sup>



36 A paisagem denominada lavrado é uma região das savanas de Roraima (termo local). Trata-se de um ecossistema único, sem correspondente em outra parte do Brasil, com elevada importância para a conservação da biodiversidade e dos recursos hídricos. Esta paisagem faz parte do grande sistema de áreas abertas estabelecido entre o Brasil, a Guiana e a Venezuela com mais de 60.000 km<sup>2</sup>. Disponível em: [www.boavista.rr.gov.br/produtos/produto7/05\\_DiagInt\\_Fauna](http://www.boavista.rr.gov.br/produtos/produto7/05_DiagInt_Fauna), Pesquisa realizada no dia 03/06/2011.

37 É importante informar que este quadro sofreu uma mudança de título durante as nossas pesquisas, e agora é intitulado Nascimento das Garças, além de ter sido transferido de categoria, antes era apresentado como obra regional, e em meados junho de 2011, durante o II leilão de obras de arte de Roraima, foi reapresentada como obra surrealista. Mas mesmo com estas alterações, optamos por continuar o trabalho com o título de origem, mesmo que este não seja parte do nosso corpus.

A mulher com longos cabelos escuros, com olhos puxados e lábios grossos, a princípio marca características que demonstram uma estética da mulher cabocla que se banha nos igarapés da região. O nome da obra nos remete a um período em que, em Roraima, principalmente em Boa Vista, segundo relatos de moradores antigos, a população era surpreendida durante a noite por uma forte ventania e por um som peculiar que causava medo e arrepios em muitos.

Na tela, Cardoso também nos mostra uma composição de belezas naturais da região. Em suas camadas coloridas, as paisagens são apresentadas e contrastadas em saturação e clarezas: pelos azuis e pelos amarelos e alaranjados luminosos. E, ao longo das linhas de fuga, buritizeiros são descortinados evidenciando as garças brancas em meio ao lavrado roraimense.

Nesse quadro, existe a construção de uma identidade dita regional, pela qual se delinea o lavrado, elemento natural desta região, porém, isto não quer dizer que não existam outros fatores que constituem uma nova leitura no presente discurso – uma reconstrução. A tela do artista não traz apenas o cenário dito “local”, ela desdobra fronteiras por meio da personagem que nos permite diferentes tipos de interpretação quanto a sua identidade – negra, indígena, manauara, nordestina, venezuelana, guianense.

A desconstrução nessa imagem nos consente uma viagem “mítica” que encena o “local” e, por que não dizer, o “global” em um mesmo espaço, dividido em vários tempos, em que podemos reconhecer elementos do cotidiano roraimense, permitindo, ainda, que estes possam ser comungados em outros espaços e, assim, misturados em um mesmo plano, no qual possa configurar um cenário híbrido, oriundo de um processo no qual o sujeito possa compreender suas posições de pertencimento e não-pertencimento.

O teor temático fortalece a identidade regional. Mas, ao aprofundarmos nossos estudos, percebemos que há várias vozes que disputam o mesmo espaço. É como se houvesse uma negociação de poderes que culminam em uma harmonia visual, onde os conflitos sociais, culturais, religiosos não ferem a cena idealizada pelo artista, porém, a arena existe e concebe identidade.



Diante disso, acreditamos que o lugar de discurso já esteja permeado de hibridação, em que o discurso identitário é tramado em um contexto não somente situado pelo “local”, mas também, como um espaço “global”.

Ainda, a imagem nos permite uma visualidade coletiva na qual as identidades se revelam, permitindo que diferentes sujeitos/observadores, a partir de formas específicas de identificação, definam de maneira dinâmica, novas identidades ou mesmo antigas identidades reconstruídas. Para Hall (2006, p.13), “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente”.

No que diz respeito às formas culturais, neste caso a pintura, os sistemas de representação nos permitem construir e interpretar significados dando sentido ao mundo, transformando-o histórica e socialmente. Sob esta perspectiva, a representação icônica de Cardoso não é vista como um espelho, mas evoca ideias, representações, experiências, visualidades que acionam relações entre a subjetividade individual e a construção, ou, por que não dizer, produção social.

É nesse caminho que tentamos compreender e fazer refletir nossa investigação, operando um processo de confronto entre a percepção visual, o pensamento e a realidade do sujeito/observador em seu cotidiano, instaurado no discurso da obra.

Assim, podemos afirmar, fundamentando-nos em Rogoff (1998), que a linguagem visual é um lugar discursivo que, ao evidenciar uma reflexão sobre a arte, seja ela clássica, popular ou contemporânea, abre a possibilidade de desvelar mundos intermediáticos nos quais as imagens competem pelo poder da representação, expondo e provocando múltiplas camadas de significado e de respostas subjetivas para experiências visuais do cotidiano.

### 3.2. Roraima: Uma composição identitária nas telas Surrealistas<sup>38</sup> do artista plástico Jorge Augusto Cardoso

*“Ele mostra a Catalunha e eu mostro Roraima através das telas”.*  
CARDOSO, 1995<sup>39</sup>

A relação entre Cardoso e o onírico tem mais de três décadas, ao longo das quais o artista busca a perfeição da técnica da pintura a óleo e a liberdade criativa em sua estética. O artista comenta:

Fui apresentado ao surrealismo e achei o que tanto buscava. (...) iniciei na pintura a óleo e fui aprimorando. (...) comecei estudando os grandes mestres: da Vinci, Botticelli, Rubens. (...) eu pesquiso e observo muito antes de elaborar meus trabalhos. A pintura a óleo exige isso (...) tenho em mente o que quero e esboço. (...) faço projetos, tenho tudo desenhado. (...) quando eu pinto Roraima (pausa) eu mudo quase tudo, (...) o desenho não dá conta. Hoje, eu vejo que é assim. (...) me sinto mais livre para fazer isto hoje. Sabe? Acredito que seja uma liberdade que conquistei. (...) isso vem com o tempo, é a maturidade (...) mas continuo em busca de aprimorar, acho que sempre temos que nos surpreendermos (...). (Entrevista concedida por Cardoso, em 02 de junho de 2010, na Di Cardoso Galeria de Arte).

Nesse sentido podemos considerar que sua obra transita entre o harmônico renascentista e o onírico surrealista, ambos instrumentos de sua criação artística. Porém, o surrealismo empregado como linguagem é marcante em suas obras.

Para ilustrar tal ambivalência, temos aqui o familiar e a estranheza: A obra “Realeza”, de Cardoso, configura a afirmação acima, ao dialogar de maneira estreita com o onirismo e com a composição simétrica, que é organizada a partir da forma triangular:

---

38 O Surrealismo é uma tendência estética que, em síntese, trabalha o onírico de maneira privilegiada. André Breton formula uma “técnica”, ou antitécnica, surrealista de escrever: a “escritura automática”. No primeiro manifesto Surrealista (1924), ele a expõe com o significativo título: “Segredos da arte mágica Surrealista”. Os seus principais fundamentos se detêm na negação do mecanismo lógico da frase, na repulsa ao racionalismo positivista, na ampliação do conceito de imagem poética e na negação do trabalho artístico feito exclusivamente pelo pensamento racional. FRIAS, 2009

39 Trecho extraído da reportagem na qual Cardoso fala sobre sua admiração por Salvador Dalí, artista espanhol e grande representante do surrealismo nas artes visuais. A matéria foi realizada por um aluno do curso de comunicação, Edleuson Almeida, para o jornal impresso Folha de Boa Vista, 1995.

Foto 6 – Obra “Realeza”, 2005



A obra não assume uma referência do real roraimense. Fazendo uma analogia com a poesia, podemos considerar que a obra, neste caso,

(...) não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – observou-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções (...) repudiadas como prejudiciais (...) que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. (FRIEDRICH, 1991, p.16-17).

A composição visual nas telas de Cardoso não almeja ser a cópia do real, mas sim a aproximação entre duas realidades afastadas. Para isso, o artista, estrategicamente, se utiliza do sonho e da fantasia surreal - sua linguagem - para elevar suas personagens. De acordo com Friedrich (1978, p.55) “a fantasia

decompõe (*decompose*) toda criação; segundo leis que provêm do mais profundo interior, da alma, recolhe e articula as partes (daí resultantes) e cria um mundo novo.”

Figura 23– Recorte de jornal - Cardoso: A pintura surreal de Roraima



Dessa maneira, a composição visual de suas personagens contraria o que é habitual, tornando-as algo insólito, ou seja, a forma compositiva desmembra a expressão da realidade – do local roraimense, transformando-o em um espaço possível de unir dois espaços de realidade – Roraima e a Roraima Surrealista.

Figura 24 – Obra “Tecelã” - 2011 – Cardoso



Algumas personagens, na obra de Cardoso, se apresentam por meio da surpresa e da estranheza, características por vezes de difícil compreensão, talvez pela farta representação simbólica - marca identitária em seus trabalhos.

Figura 25 – Obra “São Francisco” - 2004 - Cardoso



Foto 7 – Obra “Piracema”- 1997 - Cardoso



Segundo Cardoso,

(...) muitas vezes, não espero que compreendam meu trabalho. (...) vai depender de quem vir, aí talvez entenda o significado. (...) em uma exposição em Manaus uma pessoa parou em frente do “Ícaro”, e ficou observando por algum tempo. (...) ele ficou de olho, vendo a cena. (...) era um psiquiatra, ele veio falar comigo e disse: eu quero esse quadro. (Entrevista concedida por Cardoso, em 07 de outubro de 2011, na Di Cardoso Galeria de Arte).

Diante disso, reconhecemos que para compreender uma obra, seja de arte ou literária, temos que ter o mínimo de conhecimento para entender os elementos que a compõem – seu significado. É como interpretar um texto em outro idioma,

sabemos uma palavra aqui, outra ali, e vamos juntando os seus significados a fim de dar sentido ao todo.

Aqui, a interpretação é possível, pois o universo compositivo das personagens de Cardoso é plural, porque Roraima se constitui de pluralidade. E as identidades surgem inseridas nesse espaço que abarca o “ser” regional, e, por que não afirmar também, o universal<sup>40</sup>, uma vez que

Tal universo, por uma fatura estética capaz de expandir os sentidos de seus elementos, infundindo-lhe ambiguidades e variadas possibilidades de leitura, expressa elementos de universalidade à medida que não adota posições maniqueístas ou sacralizadoras da realidade, cerceando as possibilidades de interpretação; seu sentido é aberto e abarca as visões e horizontes de expectativas (...). (PELINSER, 2010, p.46)

Figura 26 – Obra “São Jorge” - 2006



40 A universalidade não implica numa valoração igual em todo o globo, como o termo pode, a princípio, indicar, e sim uma identificação por parte de um amplo número de leitores: afetados, tocados de alguma maneira, pela síntese da arte. (PELINSER, 2010, p.28)



Além dessas características, a partir das quais as personagens são colocadas pelo artista, percebemos um encontro entre a arte, fruto do estudo pragmático do artista e, a vida, sua percepção de mundo. Assim, a estética surrealista que é apresentada em seus quadros tem como objetivo apresentar as suas ideias e a sociedade roraimense.

Na obra “Ícaro” - 2002, parte do nosso corpus, o artista emprega um discurso de liberdade do ser humano e das oportunidades que o roraimense tem em torna-se um “ser” melhor. Diante disso, o próprio Cardoso (2010) comenta:

eu falo do Ícaro como liberdade do ser humano.(...) a liberdade, que pode libertar, mas também aprisiona. (...) você pode ir até onde começa a liberdade do outro. (..) tomo o Ícaro como esse discurso. A cabeça dele é constituída por um sábio. Ele está ouvido porque ele fala muita coisa para ele. Aqui na cabeça do Ícaro ele está recebendo informações para tudo. (...) a gente recebe informações dos pais da gente, de amigos, mas não faz uso (...) para determinadas coisas. (...) quando Ícaro foi preso - a prisão que deram para ele, que pra mim, é o nosso excesso de liberdade. Para mim é isso! (...) e a queda. (...) a maior parte dos símbolos tem ligação com liberdade. (...) tem a prisão mental de cada um. A prisão material. Elas são verdadeiros labirintos. Você pode tá livre, mas está preso em determinadas coisas. Você tem liberdade na religião representada nas pernas do ícaro, mas ela te tolhe e te carrega como um “rebanhozinho”. (...) Cada um tem a liberdade de expressão. (Grifos nossos) (Entrevista concedida por Cardoso, em 07 de outubro de 2011, na Di Cardoso Galeria de Arte).

Figura 27 – Obra “Ícaro” - 2002



Nessa tela, o artista traz à tona o estilo de pintores holandeses, como Hieronymus Bosch (1450-1516) e Peter Bruegel (1525/30-1569), em cujos trabalhos misticismo e o simbolismo eram elementos essenciais.

utilizo o estilo de Bosch pintar, de Bruegel também. E se você olhar o trabalho, cada parte dele é simbólico. (...) tem alguma coisa relacionada com liberdade. (...) Ícaro é um trabalho que, em qualquer ângulo que você vê, ele oferece outras leituras. Ele é baseado no mito da queda de Ícaro. (...) mostro que com muita liberdade você sobe, (ênfatisa), mas também, quando despenca, é de uma vez. (...) você não respeitou a liberdade de outras pessoas. (...) Ícaro é atual. (Entrevista concedida pelo Cardoso 07 de outubro de 2011 na Di Cardoso Galeria de Arte).

A obra mostra uma personagem que transita entre dois espaços - o mítico e o real, nos quais Cardoso descreve bem quando fala: “A cabeça dele é constituída por um sábio. (...) a maior parte dos símbolos tem a ver com liberdade. (...) tem a prisão mental (...). A prisão material. (...) são verdadeiros labirintos”. Dessa maneira, a representação do “Ícaro”, na composição de Cardoso, não tem a necessidade de imitar o real, mas não nega o que passa fora – o “ser” social. Além disso, esta forma de compor possibilita diferentes leituras.

Figura 28 – Detalhe da cabeça do “Ícaro”



Ressaltamos que esta é uma característica bastante importante na composição das personagens apresentadas na obra do artista. O processo de deslocamento que existe na obra pode ter mais de um significado, ou seja, os elementos utilizados para compor o todo transferem sentimentos e conceitos de uma para a outra.

Além dessa característica, temos pelo cenário onírico da obra “Ícaro” a possibilidade de uma renovação na forma de apresentar a imagem, que surge a partir da aproximação entre os dois espaços – Roraima e a Roraima Surrealista.

De acordo com isso, Cavalcanti, (2008, p.420) afirma que:

É com esses recursos, principalmente vinculados ao onirismo, que a imagem na poética surrealista vai se apresentar de forma renovada. Comumente, (...) a imagem tem como característico de sua construção a similitude entre seus termos de comparação. Na imagem surrealista, de forma contrária, sua formação (criação) se dá através da dessemelhança, ou seja, através da aproximação de duas realidades distantes.

Ainda nessa perspectiva, o onirismo presente nas obras aqui analisadas possibilita uma ampliação do significado dos elementos constituídos pelo artista, o qual não está fixado em um real racional, mas em um trânsito de diferenças. As personagens inseridas no espaço são objetos de decomposição e até mesmo de recomposição - um jogo gerado entre uma e outra: “Você tem liberdade na religião representada nas pernas do Ícaro, mas ela te tolhe e te carrega como um ‘rebanhozinho’”. (Cardoso, 2010). É o jogo da percepção e da representação.

Figura 29 – Detalhe das penas do “Ícaro”



Notamos que as personagens da Roraima Surrealista compostas na obra de Cardoso podem também ser analisadas pela ideia de diferença. Conforme Briony Fer (1998), uma das marcas do Surrealismo seria a diferença. “Acredito que as ideias de diversidade e diferença sejam fundamentais para a sua caracterização, e certamente estão entre os seus traços mais interessantes” (p.170).

Assim, desse ponto de vista, ao utilizar a diferença para gerar significados, a produção surrealista do artista pode ser considerada um campo de representação em constante mudança.

## Capítulo 4

### A BUSCA DA HARMONIA

Este capítulo traz o sentimento que muitos roraimenses ainda possuem diante da cultura e da identidade local, que procuram definir como algo palpável, com características e marcações que possam afirmar: “isto é de Roraima”.

Diante disso, tratamos do regionalismo presente nesta sociedade, não no sentido “tradicional”, mas contornando algumas especificidades que já são características das décadas desse espaço multicultural, que influência e é influenciado por suas fronteiras imaginárias.

Nesse cenário, propomos um desdobramento, que enxergamos ser uma das possibilidades de leitura presentes na obra de Cardoso, e discutimos a regionalidade como um caminho já percorrido, porém ainda pouco compreendido, a partir do qual emergem algumas considerações interessantes a respeito da identidade roraimense.

#### 4.1 Regionalismo: a necessidade de legitimar uma identidade.

Quando começamos a discutir nas escolas, qual é a cultura de Roraima? Qual é a culinária de Roraima? Qual é a música de Roraima? (...), nós ficamos sem respostas, porque o que se apresentou foi uma diversidade, e nós queríamos uma identidade específica. E isto dificultou o entendimento - grande parte do grupo de roraimenses, principalmente os com curso superior, que queriam encontrar uma resposta, que nos desse segurança. (...) que aquela manifestação fosse especificamente de Roraima. (OLIVEIRA, 2010)<sup>41</sup>

Ao analisar o trecho acima, podemos perceber a angústia na qual a sociedade roraimense se encontrava imersa em dúvidas e inseguranças, buscando uma identidade regional.

Diferente disso, outros estados brasileiros viviam um momento específico do projeto moderno, no qual ansiavam por um lugar cultural interdependente, “rasurando e superando traços da 'dependência' a” (SANTOS, 2008, p.1). No

---

41 Entrevista realizada no dia 09 de novembro de 2010 na UFRR.

entanto, em Roraima, as discussões em torno de uma afirmação cultural e identitária tomavam corpo, mesmo já banhadas por diferenças e conflitos.

Conforme OLIVEIRA (2010), “o que se apresentava como específico de Roraima era a cultura indígena, que nesta época, anos 80, ainda não era bem aceita por esta sociedade, já diversificada em suas manifestações culturais”<sup>42</sup>, tendo em vista que não apenas a cultura indígena contribuía para esse enxerto identitário, mas também a crescente migração<sup>43</sup>, fazendo desse lugar uma região de tensões, o que quer dizer que:

(...) uma região não é, na sua origem, uma realidade *natural*, mas uma divisão do mundo estabelecida por um ato de vontade, (...). A região deixa de ser um espaço *natural*, com fronteiras naturais, pois é, antes de tudo, um espaço construído por decisão arbitrária, política, social, econômica, ou de outra ordem qualquer que não, necessariamente, cultural e literária. (KALIMAN, 1998 apud BONIATTI, 2000 p.85-86).

Assim, percebemos que esta sociedade já possuía um delineamento identitário, porém o sentimento de não aceitação gerava conflitos, e assim a necessidade de legitimar uma identidade regional que abarcasse suas características peculiares era prioridade.

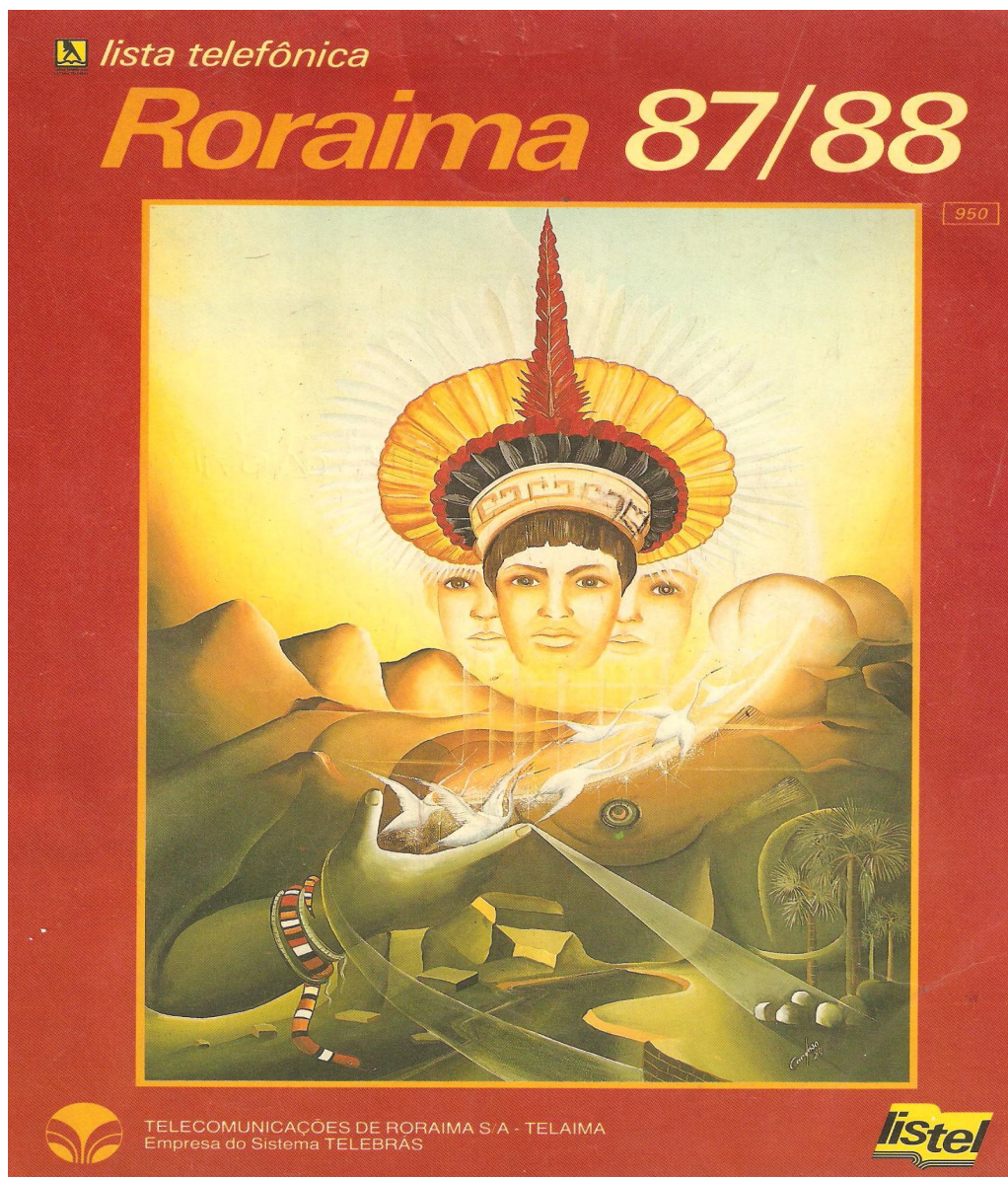
Figura 30 – Trecho de uma reportagem veiculada no Jornal impresso Folha de Boa Vista, 1995



42 Entrevista realizada no dia 09 de novembro de 2010 na UFRR.

43 No fim da década de 1980 desencadearam-se outros fluxos dignos de monta, além daqueles oriundos nos Estados do Amazonas e Maranhão, fazendo com que Ceará, Pará e Roraima passassem a fornecer expressivas hordas de migrantes. (Diniz, Alexandre M A; SANTOS, Reinaldo O. Fluxos migratórios e formação da rede urbana de Roraima. Trabalho apresentado no Encontro Nacional de Estudos Populacionais em 2006)

Figura 31 – Obra “Roraima e o Semeador dos Lagos”<sup>44</sup>.



O termo “regionalismo” geralmente suscita a sensação de algo “menor” ou de “pouco valor”, em que alguns artistas apenas retratam situações do cotidiano e personagens típicas do lugar, assim, a própria imaginação, ao criar personagens e

44 A Obra “Roraima e o Semeador dos Lagos” foi premiada pela Listel - Lista Telefônica de Roraima (1987/88).



situações distintas, limita-se a “meras cópias desbotadas do já-visto e já-sabido.” (GONÇALVES, 2009, p. 19).

De acordo com a autora, o regionalismo pode ser duplamente entendido e, muitas vezes, envolvido em discrepâncias:

A definição de regionalismo não gera consensos (...) Para uns, regional é aquilo que apresenta, em primeiro lugar, os valores culturais de determinada região. Para outros o destaque é dado ao espaço exterior (fauna, flora, clima e relevo), sem ultrapassar aquilo a que chamamos “meio rural”. (p.19)

Apresentamos algumas obras do artista Cardoso como exemplos de discurso regional.

Exemplos de valores culturais:

Foto 8 – Obras “SOS. Yanomami” – 1989 - Cardoso



Exemplo de valor espacial - fauna, flora, clima e relevo:

Foto 9 – Obra “Aguapé”, 2011 – Tela de Cardoso apresentada na categoria regional no II leilão de Artes Visuais de Roraima, realizado em 2011



Percebemos que estes dois aspectos ainda são os que normalmente caracterizam o regionalismo em Roraima, em que temos um ser identitário idealizado pelo lugar e um meio espacial onde ele se cria, ou seja, a busca da identidade através do específico regional. (COSSON, 1998).

Nesse sentido, Certeau (2009, p.184) descreve que um “lugar é a ordem segundo a qual se distribuem elementos na relação de coexistência. (...) excluída a possibilidade de duas coisas ocuparem um mesmo lugar. (...) portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”. Já o espaço

é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. (...) é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando é falada,

isto é, é percebida, na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. (p. 184)

Isto quer dizer que o lugar é uma convenção que indica estabilidade e determina um “próprio”, e o “espaço é o lugar praticado”. (op. cit., 2009, p. 184). Desse modo, podemos afirmar que os sujeitos de um espaço, ao solicitar uma identidade legítima de um lugar, estão à procura de algo “próprio”.

Figura 32 – Obra “Descoberta da Pedra Pintada” - 1998 - Cardoso



Levando em consideração este conceito, tudo aquilo que é específico de determinado espaço geográfico - o ser idealizado, a linguagem, os costumes, o aspecto ideológico, a supremacia do meio sobre o sujeito - são, também, aspectos norteadores que alimentam a existência do discurso regional, em que identidades

são modeladas – imagens são construídas, mas também, adaptadas e transformadas.

Foto 10 – Obra “Sementes para o Futuro” - 2008 de Cardoso:  
Tela apresentada no II Leilão de Artes Visuais de Roraima, realizado em 2011.



Hoje, o “caldeirão cultural” roraimense ferve de discussões que ganham novo cenário, principalmente na arte, e repõem questões não apenas de revisão, mas de afirmação no que diz respeito às peculiaridades e as produções simbólicas (inter)ligadas neste espaço.

Sendo assim, compreendemos que Roraima é um espaço dinâmico no qual devemos considerar não só sua relação entre o regional (região, lugar, espaço) e as representações presentes nas artes, mas também as diferentes manifestações culturais através das quais possamos refletir as diversificadas formas de representação de “ser” roraimense.

Dessa maneira, ousamos afirmar que a obra de Cardoso é um espaço de permanente renovação, ou seja, possibilita a prática cultural, na qual articula conflitos e representa identidade, seja legitimada ou imaginada. Assim, podemos

considerar que a obra autoriza um discurso regional, mas também cria espaços que servem de base para outras ações - local/global.

Figura 33 – Obra “Jantar em Emaú”<sup>45</sup> - 1989 - de Cardoso



Ainda sobre isso, o discurso regional presente nas telas do artista Cardoso apresentadas aqui propõe um enfoque interessante, pois, ao analisar seu regionalismo, mesmo aquele com forte característica local, percebemos a ideia de uma interferência entre o global e o local, contrapondo as delimitações de uma representação “regional”, no sentido de moldagem de um lugar na tentativa de fixar uma única representação - uma identidade esculpida de acordo com “o específico regional”.

---

45 Releitura da Obra “Ceia na casa de Emmaus”, 1596, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), artista italiano que trabalhava o Barroco.

O trabalho estético de Cardoso demonstra a representação de uma imagem regional dentro de uma perspectiva mais interdependente do que é posto como valor cultural ou espacial típico do lugar. Assim, podemos considerar que o discurso regional trazido nos quadros do artista, possibilita, segundo Certeau (2009), as “artes de fazer”, nas quais “o homem ordinário” inventa o cotidiano com mil maneiras de “caça não autorizada”, fugindo silenciosamente a essa conformação:

Eu não me considero apenas um artista regional, eu me vejo como um artista roraimense cheio de contradições, de realidades, (...) Eu vejo o cotidiano como o outro não vê (...) eu misturo as personagens e crio cenários (...) é Roraima, mas é como eu vejo (...) por exemplo, o céu de Roraima, adoro esse nosso céu, um azul cobalto (pausa) não existe céu tão lindo quanto esse (...), eu componho do meu jeito. (CARDOSO, 2010)

Assim, essa invenção do espaço praticado que o artista se propõe a fazer se dá pela alteração dos objetos e dos códigos, pelos quais estabelece uma (re)apropriação do espaço e do uso ao jeito de cada um, propiciando um lugar não tão comum -- visto e sabido.

#### **4.2 A Regionalidade na arte roraimense: uma identidade em construção.**

Durante a pesquisa, houve muitos momentos de discussão acerca da identidade cultural de Roraima no âmbito da Universidade Federal de Roraima. Destacamos duas participações, em grupos focais<sup>46</sup> envolvendo a temática. Dessa experiência brotaram algumas questões em relação à identidade cultural roraimense. Uma delas, sobre o teor regional contido no jornalismo, na publicidade e na arte local, o qual, por vezes, foi negado dentro dos grupos focais, principalmente pelos sujeitos não nascidos no estado. Tal fato nos inquietou, pois, coincidentemente, em nossa pesquisa do mestrado, já havíamos decidido não apenas discutir o regionalismo, mas um termo que comportasse algumas representações identitárias roraimense presentes nas obras de Cardoso.

---

<sup>46</sup> A primeira participação em 2010, como professora orientadora de uma pesquisa voltada para a cultura visual, cujos sujeitos participantes eram acadêmicos de jornalismo e publicidade; e, em 2011, na condição de mediadora, organizando as perguntas e as falas dos sujeitos - todos envolvidos nas áreas da cultura e da arte.

Assim, chegamos ao termo “regionalidade”, que utilizamos no sentido de romper com a ideia, estritamente idealista, de uma representação regional ajustada como algo imóvel, ou seja, entendemos que a regionalidade não favorece uma identidade como algo acabado e fixo, mas promove o processo de uma construção interativa, mesmo que “alimenta sempre de alteridade, sejam elas reais ou de referência”. (MADUREIRA PINTO, 1991, p.219)

A nossa proposta não é configurar uma construção de identidade roraimense, mas sim, evidenciar uma qualidade de “ser” roraimense - de “ser” regional. Desse modo, a regionalidade

(...) envolveria a criação concomitante da “realidade” e das representações regionais, sem que elas possam ser dissociadas ou que uma se coloque, a priori, sob o comando da outra – o imaginário e a construção simbólica moldando o vivido regional e a vivência e produção concretas da região, por sua vez, alimentando suas configurações simbólicas. (HAESBAERT, 2010, p.8)

A Regionalidade não é algo novo; segundo Alves (2001), ela surge com a presença da Revolução Industrial,

(...) cuja ascendência sobre as cidades produzia a dissolução dos lugares sociais de convívio, esgarçava os laços entre as pessoas e enfraquecia a idéia de comunidade local. Desse modo, a preocupação com a regionalidade tinha pelo menos três tendências: a expansão do poder, a busca de identidade e a criação de mediações para melhor compreender a totalidade expandida do mundo.<sup>47</sup>

Porém, o seu conceito somente se firma no final do século XIX, em um dos diversos momentos denominados de modernidade e globalização, que provocava mudanças de conceitos e práticas, além de introduzir novas atitudes sociais. Ainda sobre isto, o autor comenta que

(...) antes mesmo que o Brasil tivesse uma compreensão clara do sentido de regionalismo/regionalidade, as artes e a literatura brasileiras dos anos 20 e 30 definem-se como globalizantes e regionalizantes, isto é, na primeira parte intercambiam-se experiências européias, americanas e latino-americanas na busca de um sentimento de mundo; já no momento posterior, a reflexão estética localiza-se no espaço regional para sondá-lo, senti-lo e divulgar suas mais profundas realidades.

---

47 ALVES, Luiz Roberto. Regionalidade se faz com cidadania. **Revista Eletrônica Nosso Século XXI**. 1ª Ed. 2001.

Observamos este panorama, de sentimento de mundo e reflexão estética, nas telas “Leda e o Cisne”<sup>48</sup> - 2004 e Wazaká<sup>49</sup> – 2005:

Figura 34 - Obra “Leda e o Cisne” – 2004 <sup>50</sup>



48 Leonardo Da Vinci (1452-1519), (...) criou Leda e o Cisne (c.1510), pintura perdida – provavelmente destruída pela Inquisição – mas conhecida graças a rascunhos do próprio Leonardo e também por um desenho de Rafael; (...) Ao que tudo indica, Leonardo teria executado Leda e o Cisne entre 1506 e 1512, quando vivia sob o patronato de Charles d’Amboise, governador francês de Milão. (...) Leonardo foi buscar o tema de Leda e o Cisne no então em voga acervo mitológico greco-romano: Zeus encantou-se por Leda, rainha de Esparta, seduzindo-a metamorfoseado em cisne. Desta união advieram dois ovos, de onde repontaram Pólux e Helena (concebidos a partir da união com Zeus) e Castor e Clitemnestra (originados de Tíndaro, rei de Esparta). Cada cria terá, com efeito, destinos bem distintos.

49 Conta uma lenda indígena que Wazaká é o nome de uma árvore que Makunaima batizou de árvore da vida, por brotar todos os tipos de frutos. Hoje ela é conhecida como o Monte Roraima. (fonte: [www.amazonia.org.br/noticias/print.cfm?id=2274](http://www.amazonia.org.br/noticias/print.cfm?id=2274)), pesquisado no dia 21/02/2010.

50 A obra Leda e o Cisne foi premiada na 10ª edição do Anuário Brasileiro de Artes Plásticas da Editora Roma Internacional.



Figura 35 - Obra “Wazaká” – 2005



A primeira tela é uma releitura<sup>51</sup>, na qual Cardoso lança seu olhar global e regional na construção compositiva da tela.

A Leda e o Cisne é um clássico renascentista. Eu quis representar em Leda a quebra da inocência ao partir o seu colar de pérolas. (...) representei alguns elementos universais, mas que tem tudo haver com Roraima. (...) tem riquezas (...) o ouro é oferecido. (...) as chaves podem aprisionar ou

51 O termo releitura deriva de leitura de imagem e se refere ao processo de produção (...) um trabalho prático, envolvendo as variadas técnicas das artes visuais ou mesmo de outras áreas do conhecimento, como a música, o teatro ou a dança. Se reler é ler novamente, é reinterpretar, reelaborar, redefinir, então a releitura é criar novos significados. Não é, pois uma cópia, mas sim criação com base em um texto visual que serve como referência com o intuito de uma aproximação maior com a obra. Isabel KEHRWALD, Petry. Ler e escrever em artes visuais. In: NEVES, I.B. **Ler e escrever: um compromisso de todas as áreas**. 3. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade, 2000. p. 21-31)

libertar o homem. (...) vejo que elas abrem a nossa cabeça, é a sabedoria. (...) A gaveta aberta é o passado, nela tem as lembranças, se ela estiver aberta, as verdades também estarão, mas também pode representar a busca por respostas. (...) o portal do milênio abre dimensões, possibilita viagens para outros tempos e verdades (...) (Entrevista realizada com o artista no dia 02 de junho de 2011 em sua residência).

A tela Wazaká simboliza a árvore da vida, uma lenda indígena da região amazônica, que narra a criação do mundo. O artista apresenta mais explicitamente neste espaço alguns elementos simbólicos regionais, como a fauna/flora, o garimpeiro e o indígena, porém, o cenário é permeado por uma sensação de irreabilidade.

Sobre isto, o artista comenta:

Wazaká é a árvore da vida, ela criou tudo e todos, os frutos, os animais e o homem também. Eu mostro Makunaíma no centro. (...) tem a presença indígena, tem também, o garimpeiro em busca da riqueza que Wazaká criou. Aqui eu também coloco a ideia de liberdade e prisão. (...) existe o espelho, o reflexo da criação. (CARDOSO, 2011)<sup>52</sup>

Observamos que a regionalidade trazida nas telas, “constrói-se pela captura de peculiaridades” (PELINSER, 2010, p. 15). A tela origina-se da fusão produzida a partir de duas contextualizações, uma de um enredo mitológico greco-romano, que ocupa um espaço onírico: em primeiro lugar, as personagens, “Leda” e o “Cisne”, e, em seguida, o elemento simbólico regional – o Portal do Milênio<sup>53</sup>. A outra, narra uma lenda indígena que extrapola a fronteira roraimense.

Nessa primeira linha de análise, as obras expressam um sentimento de universalidade entre as personagens principais e os elementos regionais, sendo que a interação é quase que uma necessidade. Logo, a partir da relação entre os espaços contextualizados criados pelo artista e a identidade regional, podemos considerar que as telas sejam uma produção entre fronteiras de elementos simbólicos e contextos globais e locais, e, assim, atribuir-lhes qualidades que denotam as peculiaridades regionais.

De acordo com esta primeira análise, tentamos compreender as qualidades e peculiaridades que fazem parte dos simbolismos ressaltados pelas obras, por

<sup>52</sup> Registro do diário de campo feito no dia 7 de agosto de 2011

<sup>53</sup> O Portal do Milênio é um monumento situado na Praça das Águas construído no fim do segundo milênio.

exemplo, em “Leda e o Cisne”, a quebra da inocência, as riquezas, a prisão ou a libertação, as lembranças, a busca por respostas e o portal para outra dimensão; em “Wazaká”, a vida, os frutos, os animais e o homem, indígena e garimpeiro, a ideia de liberdade e prisão e o reflexo da criação. Tais qualidades compostas nas obras sustentam uma condição de “ser” regional. As telas personificam não geograficamente uma paisagem (região) “real” roraimense, mas defende qualidades pertencentes ao local que compreende uma rede de relações presentes na realidade roraimense, como na base econômica, cultural, social e histórica, constituída pelo universo pictórico do artista. Nesse sentido, temos um caráter de regionalidade, pois

ao compreender a região como uma regionalidade, no sentido de uma rede de relações instituídas artificialmente, ou seja, não natural, parece-nos que a regionalidade é não a própria região, mas sim um conjunto de fatores de ordem cultural, histórica, social, geográfica etc., capaz de moldá-la. (PELINSER, 2010, p. 15)

Para, além disso, o artista enaltece, por meio da contextualização dos elementos simbólicos, condições fronteiriças que, vinculadas a momentos históricos do lugar, possibilitam leituras, como: Roraima, como novo estado brasileiro, seria a quebra da inocência e o próprio Wazaká; a presença de garimpeiros nos artefatos de ouro; os povos indígenas e as demarcações de terras, na prisão ou a libertação; os migrantes vindos de todos os lugares do Brasil, as lembranças; legitimar uma identidade local, a busca por respostas e o espelho refletindo a criação; e o amadurecimento do estado: temos o portal para outras dimensões.

Diante dessas leituras que foram embasadas em análises das obras e por meio de entrevistas concedidas pelo artista, percebemos que a regionalidade pode determinar as formas simbólicas de um lugar, independente de onde ela se manifeste.

Segundo Cunha (2005, p.12), “reviver a região, o passado, seja no Cinema ou em outras manifestações, é rever as maneiras de encarar os aspectos que fazem parte do social e do indivíduo”, ou seja,

a regionalidade constitui uma região como um espaço simbólico, mas parece situar-se em outra dimensão do fazer social. Inseridas nesse conjunto estariam às práticas formadas e formadoras do imaginário social, enquanto sistema simbólico que permite “a regulação de comportamentos,

de identificação, de distribuição de papéis sociais”, conforme aponta Nilda Teves<sup>54</sup>. (PÉLINSER, 2010, p. 15)

Assim, compreendemos que a regionalidade, no mesmo sentido que se pode atribuir à identidade, não camufla a verdade do lugar, ela a constitui (ALBUQUERQUE JR, 1999). Nesse sentido, “o espaço surge como uma dimensão subjetiva, como uma dobra do sujeito, como produto da subjetivação de sensações, de imagens e de textos por inúmeros sujeitos dispersos no social” (1999, p. 50). Diante disso, percebemos que

Ocorre aqui um descolamento, no nosso ponto de vista às vezes extremado, em relação às bases materiais, ao “realismo” sobre o qual a região *também* é construída. Descolamento que subvaloriza ou mesmo menospreza, nessa “produção regional”, a ação concreta e a atividade material dos múltiplos sujeitos que aí estão produzindo seu espaço, que é sempre, ao mesmo tempo, material e simbólico. (HAESBAERT, 2010, p.09)

A partir dessa concepção, podemos pensar que a identidade roraimense não se restringe ou se insere em um determinado espaço, ela se constrói como uma teia, na qual diferentes fios são tecidos a partir de relações sociais. Desse modo,

A existência de uma rede de relações de tipo regional num determinado espaço ou acontecimento não os reduz a espaços e acontecimentos puramente regionais. Serão regionais enquanto vistos em sua regionalidade. (POZENATO, 2003, p. 151)

A regionalidade pode ser interpretada e compreendida a partir de ação social, “(...) do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade como de distância” (op. cit. 2003, p. 157), ou seja, “estabelece-se uma perspectiva que minimiza o risco de tomar a cultura e a região enquanto totalidades fechadas”. (SANTOS, 2009, p.14)

É importante ressaltar que nosso objetivo não é formatar uma identidade própria para o estado, pois assim estaríamos negando as suas relações regionais. O nosso intuito é refletir sobre um espaço investido de significados – Roraima.

---

54 TEVES, Nilda. Imaginário social, identidade e memória. In: FERREIRA, L. M. A.; ORRICO, E. G. D. (orgs.). **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.64.

Acreditamos que Roraima seja um espaço criado por interpretações e interações de diferentes lugares (regiões). Assim, a obra de Cardoso demonstra, pelo imaginário, este espaço, do qual promove significação que pode ser praticada e interpretada sob a ótica de alguém.

## **PINCELADAS PARCIAIS**

Percebemos que este trabalho não configura o término de uma pesquisa, mas uma etapa de um processo de constituição delineado em uma ampla tela, na qual se abrem infinitas possibilidades de investigações nos campos dos Estudos Culturais e das Artes Visuais, principalmente na relação entre cultura e identidade pautada em Roraima.

Para Hernández (2000), as obras artísticas, na perspectiva dos Estudos Culturais, são representações sociais, portanto, constitutivas de visões de mundo de determinados grupos sociais.

Diante disso, acreditamos que o universo imagético da Obra de Arte seja um produtivo celeiro científico no qual a identidade deva ser problematizada, refletida, analisada e compreendida; uma vez que não trazemos respostas, mas desdobramentos de possibilidades de “ser” roraimense e, porque não, “ver” roraimense.

Discutimos aqui, um conceito de identidade que surge de um aspecto do sistema de representação, no qual seus processos de moldagem e remodelagem são determinados a partir de mudanças provenientes da globalização e da compressão espaço-tempo. Assim, os efeitos são profundos sobre a forma como as identidades estão localizadas e representadas.

As identidades aqui analisadas e discutidas são produções resultantes de uma arena de relações de poder, que apresentamos a partir das obras do artista plástico Cardoso, nas quais são criadas, imaginadas, construídas, desconstruídas e reconstruídas por meio de relações, seja de pertencimento ou exclusão, de negociação ou inclusão.

Sob essa perspectiva, buscamos apresentar o “ser” roraimense em uma condição não fixa e imersa em novas condições de existência, nas quais estas são promovidas pela alteração de estruturas na própria sociedade e que acabam descentrando e deslocando o “ser” roraimense de seu lugar sócio-cultural. Diante disso, surge o sujeito pós-moderno não mais suturado à estrutura, mas fragmentado, de identidades às vezes contraditórias e não resolvidas.

Quando apresentamos os desdobramentos de possíveis identidades, estamos de certa forma tentando compreender como podem ser constituídas, não no sentido de legitimar ou instituir um caráter essencialista, mas sim de visualizar uma identidade que seja formada por diferentes representações e experiências, com as quais sejam capazes de redefinir o jogo de poder/saber.

Percebemos, aqui, que as identidades relacionadas nessa disputa, não são vítimas ou carrascas devido aos sujeitos que produzem e são produzidos em uma arena, que tramam seus fios por meio de relações do “eu” com o “outro”, surgindo, assim, as produções de sentido e incidindo as percepções que os sujeitos têm de si mesmos e de suas relações com os outros.

As representações e marcações identitárias analisadas na obra de Cardoso transbordam as fronteiras do “local” e do “regional”, possibilitando *performance* de identidades no seu espaço simbólico, ou seja, por meio do olhar do outro, diferentes imagens são construídas e, também questionadas, dessas imagens e desse outro.

De acordo com isso, consideramos a representação não apenas pela realidade preexistente, mas de construção dessa mesma realidade, em que esse exercício de representação é carregado de signos ideológicos e de marcadores de posições e interesses de sujeitos concretos. A partir disso, as identidades são parte de intensas disputas e negociações, e não somente lugar de manipulação e dominação.

Assim, o sujeito é constituído e reconstituído por meio da diferença em que toma parte, possuindo várias identidades, que são assumidas em diversas situações, a partir de interesses específicos. Percebemos que esse movimento gera, muitas vezes, situações contraditórias e conflitivas, que apontam para direções distintas, fazendo com que suas identificações sejam sempre deslocadas.

Diante desse movimento/deslocamento, discutimos a concepção de hibridação, no intuito de desconstruir as percepções do social arraigado a um “local” e as linguagens que o representam.

Assim, as obras não são um espelhamento do real roraimense; talvez elas representem ou pretendam ser uma ampla visão do que seja Roraima. Porém, o que tentamos mostrar, nesta primeira pesquisa, foi um modo de olhar que dê conta de

abarcando a complexidade desse espaço roraimense sem ignorar suas dimensões híbridas.



## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., D. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. São Paulo: Thomson Learning, 2006.

AZEVEDO, J. **Gênero e identidade**. Jornadas Online sobre Comunidades Virtuais de Aprendizagem 08|17 Fevereiro 2007.

BARROS, N. C. Paisagem, homem e natureza no vale do Rio Branco, Roraima, Brasil. In: SOUZA, M. A. A. de, et al. **O novo mapa do mundo – natureza e sociedade de hoje: uma leitura geográfica**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 196-215.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. 395 p.

BONIATTI, I. M. **Literatura comparada: memória e região**. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. In ORTIZ, Renato (org.). A Sociologia de Pierre Bourdieu. 1ª ed. São Paulo: Olho d'Água. 2003.

BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. **O amor pela arte**. Os museus de arte na Europa e seu público. 1. ed. São Paulo: Editora da USP – Zouk. 2003.

CALABRESE, O. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 251 p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4. ed. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **A Globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007

\_\_\_\_\_. **Narrar o multiculturalismo**. In: \_\_\_\_\_ Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. p. 143 a 160.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CASASÚS, José Mª. **Teoria da Imagem**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **O Surrealismo na Lírica de Jorge de Lima**. Revista Eutomia Ano I – Nº 02 (415-439) 2008

CERTEAU, M. de. A cultura no plural. Campinas. SP. Papirus, 1995

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2009.

COSSON, R. **Notas à margem de uma fronteira móvel**. In: CONTINENTE Sul/Sur, Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1998. v.7, p.85-94.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 230 p.

ECO, Umberto. **Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8.. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosa & Naify Edições, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1986

FRIAS, J. M. **A beleza convulsiva das imagens**: surrealismo e perversões ópticas. Caderno de literatura Comparada. nº 20. 06/2009. p. 108/121

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. SP: Duas, 1991. p. 16/17

GONÇALVES, B. C. de A P. **Regionalismo/Universalismo em Bento da Cruz**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de Mestrado em Estudos literários, Culturais e Interartes, 2009.

HAESBAERT Rogério. **Região, regionalização e regionalidade**: questões contemporâneas ANTARES, nº 3 – Jan/jun 2010

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Revista Educação e Realidade**. 22(2) 15-46. jul/dez., 1997.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projetos de trabalho**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamento das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1991

LAZZARIN, Luís Fernando. **Multiculturalismo e multiculturalidade**: recorrências discursivas na educação musical. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 19, 121-128, mar. 2008.

LOPES, C. M.; VEIGA-NETO, A. **Marcadores culturais surdos**: quando eles se constituem no espaço escolar. Florianópolis: Perspectiva, v. 24, n. Especial, p. 81-100, jul./dez. 2006

LOYOLA, Maria Andréa; BOURDIEU Pierre. Entrevistado por Maria Andréa Loyola. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Ed UERJ. 2002.

ALVES, Luiz Roberto. Regionalidade se faz com cidadania. 1. Ed. Nosso Século XXI, 2001. Revista online. Site: [www.capitalsocial.com.br](http://www.capitalsocial.com.br)

MADUREIRA PINTO, José. **Considerações sobre a produção social de identidade**. Revista Crítica de Ciências Sociais, 32, pp. 217-231.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 358 p.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. **Identidade fragmentada**: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2002

NAVAS, Cássia. **Dança**: escritura, análise e dramaturgia. In Anais do II Congresso da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) Salvador: UFBA. 2002.

NAVAS, Cássia. **Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança**. In Seminários de Dança I - História em Movimento: biografias e registros em dança. Joinville: Festival de Dança. 2008.

PANOSFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. **Fronteiras do local**: reverificação do conceito de regionalismo, 2008. XI Congresso Internacional da ABRALIC

PEIXOTO, Clarise Ehlers. **Caleidoscópio de imagens**: o uso do vídeo e sua contribuição à análise das relações sociais. In: FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE,

Míriam L. Moreira (orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papyrus, 2001.

PELINSER, André Tessaro. **DO TAMANHO DO MUNDO**: Regionalidade e Universalidade na obra Sagarana, de J. Guimarães Rosa. Caxias do Sul – RS

POZENATO, José Clemente. **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: EducS, 2003.

PROWN, Jules D. **Mind in Matter**: An Introduction to Material Culture Theory and Method.. Winterthur Portfolio, 17, Spring 1982, p. 1-19.

CUNHA, Roger Luiz da. **A Regionalidade do Cinema Gaúcho**. Artigo apresentado no GT 3 – Mídia Audiovisual, do X Colóquio Internacional para o Desenvolvimento. Regional, Chapecó, SC, 10 a 12 de agosto de 2005.

ROGOFF, Irit. **Studying Visual Culture**. In: MIRZOEFF, Nicholas (ed). The Visual Culture Reader. London: Routledge, 1998. p. 14-26.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras. 1998. 222 p.

SANTOS, Rafael José dos. **Relatos de regionalidade**: tessituras da cultura. ANTARES, n°2, jul-dez 2009 25p

SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SILVA, Carlos. **Ornamentos y demonios**. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2005. 189 p.

SOUZA, Carla Monteiro de. **A história oral e os estudos migratórios na Amazônia brasileira: o caso de Roraima**. In: 26ª REUNIÃO DA SBPH, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: [bph.org/reuniao/26/trabalhos/Carla\\_Monteiro\\_Souza/](http://bph.org/reuniao/26/trabalhos/Carla_Monteiro_Souza/)>. Acesso em: 08 jul. 2010.

SOUZA, Gustavo. **Cartografias dos Estudos Culturais e Comunicação**: Processos constantes, resultados inacabados: comunicação e cultura no jogo das formações identitárias. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SOUZA, M. C. **História Oral e os Estudos Migratórios na Amazônia Brasileira: o caso de Roraima**. Sociedade brasileira de pesquisa histórica. 2006 – História, Poder e Sociedade. Edição 6ªSBPH

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura**. Rio de Janeiro: 2AB, 2002. 120 p.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

**APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**MESTRADO EM LETRAS**  
**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

(Em duas vias, firmado por cada participante da pesquisa e pelo pesquisador)

*“O respeito devido à dignidade humana exige que toda pesquisa se processe após consentimento livre e esclarecido dos sujeitos, indivíduos ou grupos que por si e/ou por seus representantes legais manifestem a sua anuência à participação na pesquisa.”* (Resolução. nº 196/96-IV, do Conselho Nacional de Saúde).

Prezado(a) Senhor(a) \_\_\_\_\_

Eu, Adriana Moreno Rangel, aluna do Mestrado em Letras da UFRR, venho através deste convidá-lo a participar da pesquisa intitulada **“*Cultura e identidade híbrida na obra do artista plástico roraimense Jorge Augusto Cardoso*”**, a qual tem a finalidade de apresentar uma análise sobre o processo de constituição identitária roraimense, a partir do universo imagético da obra do artista. Sobre a pesquisa vão as seguintes informações:

1. A participação é voluntária. Caso você aceite participar da pesquisa, você gravará entrevistas por meio de gravador digital.
2. Apenas a pesquisadora e orientadores envolvidos neste projeto terá acesso às informações prestadas.
3. O conteúdo das entrevistas (total ou parcial) será utilizado apenas para uso cultural e científico (artigos, papers, revistas, livros, dissertação, tese). Todas as informações prestadas serão devidamente respeitadas quanto à sua autoria.
4. Cada processo do trabalho será informado e esclarecido, o objetivo é de não gerar riscos ou prejuízos de qualquer espécie em virtude de desconfortos, riscos morais e constrangimentos que poderiam ser provocados pela pesquisa. Assim, dou

a garantia de que o interesse é científico sem intenção de promover ou macular a imagem de quem quer que seja.

5. Não há nenhum fim lucrativo para a sua participação na pesquisa, tendo a pretensão apenas de desenvolver o trabalho de pesquisa. Sendo assim, sua participação será espontânea e gratuita. Informo, ainda, que a qualquer momento você poderá desistir da participação da mesma. Pode, também, fazer qualquer pergunta sobre a pesquisa.

6. Após ler este Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, e aceitar participar do estudo, solicito a assinatura do mesmo em duas vias, ficando uma em seu poder. Qualquer informação adicional ou esclarecimentos acerca deste estudo poderá ser obtido junto à aluna, pelos telefones (95) 3626-9254/ (95) 8100-0720 ou pelo endereço Rua Paraguai, nº 690, Bairro Cauame, Boa Vista/RR.

Eu discuti com a aluna Adriana Moreno Rangel sobre a minha decisão em participar desse estudo. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, seus desconfortos e riscos, as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que a minha participação é isenta de quaisquer despesas e que tenho garantia do acesso aos resultados e de esclarecer minhas dúvidas a qualquer tempo. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante o mesmo, sem penalidade ou prejuízo ou perda de qualquer benefício que eu possa ter adquirido. Declaro que recebi uma cópia desse Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Boa Vista/RR, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2011.

Assinatura do Participante

Assinatura do Pesquisador

**APÊNDICE B – CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE ENTREVISTA GRAVADA  
EM ÁUDIO**

Eu, \_\_\_\_\_ documento RG. Nº \_\_\_\_\_, declaro ceder a ADRIANA MORENO RANGEL, pesquisadora e aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, RG 2185083 SSP/PB, sem quaisquer restrições quanto aos efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais da entrevista de caráter científico que prestei à pesquisadora acima citada.

A entrevista foi gravada no dia \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_, com uma média de duração de \_\_\_ minutos na cidade de \_\_\_\_\_, estado de \_\_\_\_\_, país \_\_\_\_\_.

A pesquisadora fica, conseqüentemente, autorizada a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais e científicos, a mencionada entrevista no todo ou em parte, editada ou não, com a ressalva de preservar a integridade e a indicação de fonte.

Boa Vista, \_\_\_ / \_\_\_ / \_\_\_.

Pesquisadora: ADRIANA MORENO RANGEL

Profissão: Professora. Pesquisadora e aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. Matrícula número 201012307.

Linha de Pesquisa: Literatura, Artes e Cultura Regional

Contato: [adrianamoreno.uab@gmail.com](mailto:adrianamoreno.uab@gmail.com)

**ENDEREÇO:** RUA Paraguai, nº 690, Bairro Cauame, Boa Vista/RR.

**TELEFONES:** (95) 3626-9254/ (95) 8100-0720

**DADOS DO ENTREVISTADO:**

Nome:

Local de nascimento:

Data de nascimento:

Profissão:

Endereço:

Telefone:

Assinatura:



**APÊNDICE C – TERMO CESSÃO GRATUITA DE DIREITOS DE USO DE IMAGEM**

Eu, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_,  
 (nome) (nacionalidade) (estado civil),  
 portador da cédula de identidade RG nº \_\_\_\_\_, residente à Rua  
 \_\_\_\_\_, nº \_\_\_\_\_, bairro \_\_\_\_\_  
 - \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_  
 (cidade) (estado)

**AUTORIZO o uso das imagens** (entre fotos, documentos, pinturas, gravuras), para ser utilizada como fonte documental para o andamento da pesquisa intitulada, “**Cultura e identidade híbrida na obra do artista plástico roraimense Jorge Augusto Cardoso**” de cunho científico, sem fins lucrativos, desenvolvido pela pesquisadora e aluna regular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, ADRIANA MORENO RANGEL, RG 2185083 SSP/PB, com o objetivo de analisar o processo de constituição identitária roraimense, a partir do universo imagético da obra do artista Jorge Augusto Cardoso.

- Todo material utilizado será dado os devidos créditos.
- A dissertação será apresentada em um evento público organizado pela coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, onde constará de uma banca avaliadora de professores pesquisadores. Ainda nesse sentido, o resultado da pesquisa poderá ser apresentado e divulgado em eventos científicos e culturais; e ou publicado (parte ou no seu todo), sem ônus aos colaboradores da pesquisa.
- Acreditamos que com a divulgação da pesquisa, possamos incentivar futuros pesquisadores e ou os demais, a desenvolver e promover pesquisas sobre temas que contribuam para a compreensão da identidade cultural roraimense e o desenvolvimento artístico-cultural de Roraima.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos as minhas imagens ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 (dias) vias de igual teor e forma.

Boa Vista, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2011.

---

**ANEXO A – COLETÂNEA DE OBRAS DO ARTISTA PLÁSTICO JORGE  
AUGUSTO CARDOSO - 2011**