

RORAIMA E RORAIMA SURREAL: UM LUGAR DE PERFORMANCES DE IDENTIDADES

Adriana Moreno Rangel (UFRR)
adrianamoreno@ccla.ufr.br

Luís Fernando Lazzarin (UFSMA)
llazza@hotmail.com

O nosso trabalho tem por finalidade apresentar um recorte de 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 Cultura/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.

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 ao campo visual, compreender este conjunto de diferenças que estão impregnadas em Roraima e compreender este lugar discursivo.

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)¹

1 (...) 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)

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, 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 visual/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 representação² inteligível de alguns objetos com capacidade de ser reconhecida pelos humanos, necessitando concretizar-se materialmente”.

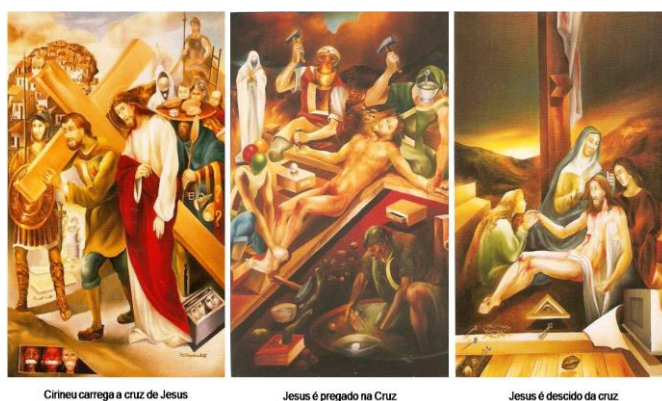
A obra investigada aqui é um meio de manifestação de linguagem, da qual nos utilizamos para expressar, comunicar, além de apresentar e criar identidade. A imagem constituída em uma pintura, à qual consideramos um lugar de interpretação, é também

² 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.

(...) 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)

Sobre isso, podemos citar as três telas da Via Sacra do artista Jorge Augusto Cardoso, 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 1 - Via Sacra – Estações VII, XI e XIII



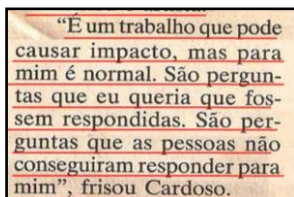
Destacamos as telas “Cirineu carrega a cruz de Jesus”, “Jesus é pregado na cruz” e “Jesus é descido da cruz” como exemplo por serem espaços performáticos de grande teor dramático, nos quais cenas são interpretadas, representadas e emolduradas pelo olhar crítico do artista. Isto significa afirmar que

(...) 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 Misericórdia, 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.

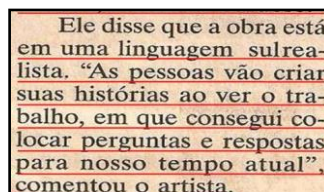
Para ilustrar, trouxemos dois trechos de uma entrevista³, realizada com o artista plástico Cardoso em 2007 em que trechos comentam sobre a obra Via Sacra. No primeiro trecho, percebemos a relação do pintor com a sua obra e, no segundo, a relação do sujeito/observador com o seu discurso:

Figura 2 – 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.

Figura 3 – 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

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

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”⁴, o artista traz um cenário surrealista e “desafia” a percepção do observador:

Figura 4 – Obra “Caminho para Manoa” – 2004



4 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.

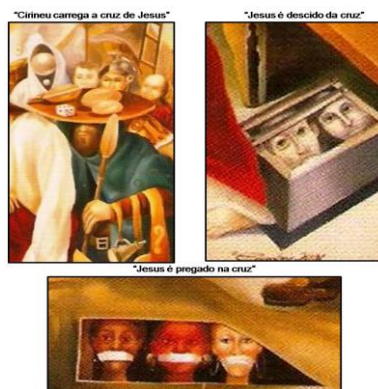
O artista faz uso do jogo da justaposição, técnica presente na estética surrealista, na qual podemos dizer que “as coisas visuais não são simplesmente algo que está ali por acaso. São acontecimentos visuais, ocorrências totais, ações que incorporam a reação ao todo.” (DONDIS, 2007. p.31). Ainda, segundo 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).

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 5 - 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. (...). 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 pelo pesquisador, Reginaldo Gomes de 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 6 – 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 7 - 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 vital⁵” (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 Cruviana⁶. 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 criador, onde garças surgem e tomam o lavrado⁷ 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 8 – Obra “Cruviana” - 1999⁸

5 “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).

6 A Deusa do vento, a mulher do alvorecer para a mitologia indígena Makuxi.

7 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 km². Disponível em: www.boavista.rr.gov.br/produtos/produto7/05_DiagInt_Fauna, Pesquisa realizada no dia 03/06/2011.

8 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 claridades: 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 historicamente 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 intermediários 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.

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 da Cultura Visual, principalmente na relação entre cultura e identidade pautada em Roraima.

Para Hernández (2000), as obras artísticas, na perspectiva dos Estudos Culturais e da Cultura Visual, 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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

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

CASASÚS, José M^a. **Teoria da Imagem.** Rio de Janeiro: Salvat, 1979

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

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

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

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

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

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.

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