



## **SOBRE RUÍDOS E REINSCRIÇÕES: *MOMENTO CONE*, DE VICTOR DE LA ROCQUE, EM UMA INTERPRETAÇÃO PÓS-COLONIAL PARA A ARTECONTEMPORÂNEA DE BELÉM, PARÁ**

John Fletcher. UFPA  
Ernani Chaves. UFPA

**RESUMO:** O presente ensaio visa abordar uma interpretação, a partir do que convencionou se chamar de pensamento pós-colonial, para a performance *Momento Cone*, integrante da poética *Gallus Sapiens Parte 3*, de Victor De La Rocque. A abordagem, alternativa de lidar com os significados múltiplos das produções visuais de localidades situadas nas periferias do mundo global, ao propor uma opção de deserção do excesso de narrativas do centro para trazer à tona vozes esquecidas, delinea, por conseguinte, um enredo metodológico, polifônico e transdisciplinar para aproximar nossas traduções culturais sob seus devidos contextos de possibilidades. Pensada como um processo iminentemente poético, social e crítico, a produção de Victor De La Rocque revela e dinamiza ruídos e reinscrições sociais vivenciadas pela trama urbana da cidade de Belém, Pará.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea Paraense; Pós-Colonialismo; Performance; Victor De La Rocque.

**ABSTRACT:** The following essay aims to address an interpretation, from what is conventionally called postcolonial thought, for the performance *Cone Moment*, element of the poetic *Gallus Sapiens Part 3*, by Victor De La Rocque. The approach, alternative to deal with the multiple meanings of the visual productions of localities situated on the peripheries of global world, to propose an option of desertion from the excess of center narratives to bring up forgotten voices, outlines, therefore, a methodological, polyphonic and transdisciplinary plot to get closer to our cultural translations at their proper contexts of possibilities. Thought as an eminently poetic, social and critic process, Victor De La Rocque's production reveals social noises and reinscriptions experienced by the urban fabric of the city of Belém, Pará.

**Keywords:** Pará Contemporary Art; Post Colonialism; Performance; Victor De La Rocque.

### **Considerações Iniciais**

Temos observado, sucessivamente, uma confluência entre áreas do conhecimento; áreas as quais eram antes separadas e constituídas por uma noção, hoje, clássica. Foi, de maneira mais precisa, pela ocorrência de uma porosidade entre as fronteiras desses campos, seja por meio de alternativas originais de interpretar mais amplamente o mundo, que os cosmos de informações e análises

científicas passaram a se ver múltiplos, expandidos na complementaridade do de outros (CUCHE, 2002; SANTOS & HISSA, 2011).

Este caso não foi diferente, por sinal, com relação às artes visuais, uma vez que sua própria predisposição multi e interdisciplinar possibilitou outras estratégias e visões científicas, como é o caso destas com a antropologia, a sociologia, a arquitetura, os estudos literários, a história etc. No caso mais específico da relação entre ciências sociais e as artes, a propósito, é plausível traçar um longo caminho que remonta, por exemplo, às inferências de Radcliffe Brown, Marcel Mauss, Franz Boas, Clifford Geertz, entre outros, já que, independentemente de se tratar de um pensamento social múltiplo, os mesmos também buscavam alternativas de ler as relações que ocorriam entre as produções estéticas e seus contextos culturais (ver MAUSS, 1967; BOAS, 1955; GEERTZ, 2008).

Um entendimento cultural dos processos visuais – entendimento o qual oferece um interesse por poéticas estéticas nos seus respectivos contextos de significação<sup>1</sup> – é uma tarefa continuamente inconclusa. Todavia, não com o intuito de diminuir uma discussão feita no interior acadêmico das próprias artes visuais, as ciências sociais também proliferam debates relacionados ao tema artístico por acrescentar visões outras das relações entre realidades, afetividades, temporalidades, paisagens e conflitos; possibilitam a vários, mesmo hoje, uma parte inequívoca de um saber interessado em buscar “um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação” (GEERTZ, 2008, p: 145). Caracterizadas socialmente como “uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento” (GEERTZ, 2008, p: 143), as artes, em suas formulações polifônicas<sup>2</sup>, descontínuas e assimétricas, geralmente norteiam rastros culturais de/para indivíduos que optam por maneiras outras e plásticas de falar mundos (CAMPOS *et al*, 2012).

É nesse sentido, e por observar o quanto as interpretações entre ciências sociais e artes se apresentam relevantes, que o presente ensaio visa refletir sobre alguns dos percursos do que se convencionou chamar de pensamento pós-colonial para as artes visuais – pensamento social frutífero, hoje, para uma problematização dos significados fugidios das produções visuais contemporâneas, principalmente das

elaboradas em localidades situadas nas periferias do mundo globalizado – e utilizar a mencionada premissa para investigar aspectos conceituais e práticos de *Momento Cone*, performance integrante da poética *Gallus Sapiens Parte 3*, de Victor De La Rocque, de maneira a fazer emergir chaves de leitura para uma operação artística em Belém, Pará, local periférico, inclusive, em relação à própria geopolítica brasileira.

Como bem observou Bhabha (2012), as produções artísticas contemporâneas não devem ser compreendidas se abdicadas de seus tempos e lugares contextuais, mesmo sob a égide intercultural já tão referendada atualmente, uma vez que, para além de traçar uma etnografia singular de sociedades diferentes, tal entendimento fornece dimensões autocríticas das esferas ainda não experimentadas, das reprocessadas e das que se colocam em um lugar de compartilhamento constituinte com seu público fruidor (público este não somente presencial, mas em rede, transgeográfico); fornece compreensões de um mundo constituído por traduções culturais (BHABHA, 2003a; BHABHA, 2012).

### **Porque uma Abordagem Pós-Colonial?**

Determinados grupos podem discordar, mas parece inegável refletir sobre o quanto passamos a vivenciar o surgimento de uma arena empírica e teórica peculiar (ou intersticial, como os autores do enfoque pós-colonial preferem tratar), diferente das antigas articulações modernas, explicativas, rígidas e facilmente encerradas em significantes e significados (HALL, 2003). Não é por acaso, já sob um entendimento flexível e contextual, que vários passaram a criticar e a desconstruir processos historicamente estabelecidos (e aí os interstícios, compostos por imagens híbridas as quais fogem das tentativas cada vez mais infrutíferas das nomenclaturas, são evocados), visto uma necessidade de significação em um eterno estado de potência, composta por um terceiro lócus contextual de enunciações justapostas, moventes e expansíveis (BHABHA, 2003a; BHABHA, 2003b; MENEZES DE SOUZA, 2004).

Conforme pontuado por Menezes de Souza,

Essa postura desconstrucionista, que elimina o conceito de uma realidade transcendental e não mediada, abre uma fenda entre o significante e o significado, postulando o texto não como representação de algo exterior – um *logos* – mas sim como um processo produtivo de significados, através do qual várias posições de sujeito ideológicas e historicamente situadas

podem ser estabelecidas, posições a partir das quais o significado é construído e o leitor e o autor são posicionados (2004, p: 117).

Em nosso presente intercultural, multifocal e interdependente, a adoção de uma semântica da ambiguidade como parte do tempo social (um alerta para a produção de significados) se tornou estratégia de leitura para a expansão de nosso sistema sensorial e para a possibilidade de fazer emergir as inúmeras vozes subterrâneas as quais foram silenciadas no decurso do tempo (BHABHA, 2003a; MIGNOLO, 2003). Cientes da impossibilidade de encarar tal premissa semântica hoje como menos pertinente, particularidade tributária das reconfigurações, constantes mudanças e aceleração dos sistemas de informações e colecionismos globais, vimos se estabelecer, crescentemente, para o universo das humanidades e das artes novas opções interpretativas, as quais podem, agora, ser circunstanciais, compartilhadas/ integradas, perenemente admissíveis de elementos distintos do saber e da prática cultural, conforme o enfoque e a lente axiológica dos sujeitos envolvidos (ver PÉREZ-ORAMAS, 2012).

Há uma ocorrência de pesquisadores, por exemplo, que observam as maneiras pelas quais desde o 11 de Setembro de 2001 tivemos provas claras e uma noção trágica de como o mundo passou a se encontrar em uma situação de conflitos e de colaborações na sua própria geopolítica, uma vez que, para além de nos fazer expressar opiniões generalizantes e reducionistas sobre quais seriam os heróis e quais seriam os vilões lá envolvidos, os eventos do World Trade Center e de Washington materializaram a impossibilidade de não se levar em conta os efeitos das trocas materiais e informacionais atuantes nas relações sociais hoje (SAID, 2003; COSTA LIMA, 2008; GARCÍA-CANCLINI, 2012). Foi para eles, sem embargo, e por conta de toda essa necessária apreensão das sociedades contemporâneas em uma nova ordem de complexidade multivariada, que a detecção da sublevação irregular, irrefreável e capaz de gerar novas misturas culturais se fez nítida; a liquefação das antigas fronteiras entre o aqui e o lá, o privado e o público, o imigrante e o entrevistador, o tradicional e o popular, variedades linguísticas hegemônicas e não hegemônicas, atores centrais e marginais, a lógica multicultural e a intercultural, a periferia e a tecnologia pôde não ser mais exceção (MARTÍN-BARBERO, 2000; GARCÍA-CANCLINI, 2003; MOITA LOPES & BASTOS, 2010).

Carvalho (2001, p: 110-111) igualmente destacou que após o estabelecimento da antropologia como disciplina acadêmica e, muito mais tarde, com a sua “crescente politização a partir das lutas anti-imperialistas e pós-coloniais, pôde melhor ser sustentado o argumento de que ao nativo foi possibilitado construir sua alteridade segundo o modo em que retruca, de um lugar subalterno, o olhar do colonizador sobre si”. De certa forma, e observado o fato de tantos viverem em localizações situadas fora dos *spotlights* da produção teórica, social e artística (sujeitos vários, mas que, ironicamente, tentavam responder às suas emergências a partir de um pensamento criado para uma realidade empírica que não lhes cabia completamente), que o autor reiterou o enunciado transdisciplinar do pós-colonial para se propor uma opção de deserção do excesso de narrativas do centro (MIGNOLO, 2010) e “uma nova agenda etnográfica que recupere explicitamente sua crítica a nossa posição de periferia do Ocidente” (CARVALHO, 2001, p: 118).

Os entendimentos pós-coloniais têm se estabelecido como proposta hermenêutica<sup>3</sup> para mudar a política das interpretações sobre as condições culturais de indivíduos, e, colocado em pauta a presença de autores como Frantz Fanon, Edward Said, Stuart Hall, Homi Bhabha, Walter Mignolo, para citar os principais com os quais trabalhamos, tal rearticulação teórica se caracteriza desveladora de uma ainda presente colonialidade de poder, onde elites locais administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento (BHABHA, 2003b; MIGNOLO, 2010), da mesma forma como “descreve ou caracteriza a mudança nas relações globais que marcam a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (HALL, 2003, p: 101) – aspectos relevantes e não mais passíveis de ser ignorados para se estabelecer um diálogo com as diversas significações da arte contemporânea das periferias globais.

### **A Arte Contemporânea nos Limites**

A logística do pensamento pós-colonial tem sido crescente para tratar de culturas e processos artísticos nas margens, ainda mais quando nosso foco interpretativo está voltado para dialogar a partir destas mesmas localidades externas aos eixos oficiais da Europa e da América no Norte. Embora atestado que os mencionados territórios “centrais” não escapam da presente argumentação pós-colonialista, visto eles igualmente sofrerem influências por seus papéis

historicamente localizados, a mencionada premissa se torna, por assim dizer, escolha política e insurgente para dar novamente um sentido humano ao mundo e trazer à tona sujeitos esquecidos pelas narrativas de poder (GAGNEBIN, 2001; BHABHA, 2003a; MIGNOLO, 2003).

As artes visuais, um dos eixos culturais cambiantes entre a objetividade e a subjetividade de sujeitos culturalmente diversos, não poderiam desempenhar um papel maior e mais atrelado aos sentimentos e práticas contemporâneas. Seja por perceber o crescente valor midiático e econômico alcançado por inúmeras obras – e aqui podemos mencionar os valores alcançados pelos já velhos conhecidos e estrangeiros Damien Hirst, Jeff Koons, Marina Abramovic, Ai Weiwei, além de visualizar uma ampliação da circulação global de artistas brasileiros como Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Cildo Meireles –, seja por salientar o quanto artistas e produtores culturais têm se tornado parte necessária da produção capitalista contemporânea (MOUFFE, 2007), as dimensões estéticas das sociedades podem deflagrar referências aos sucessos e aos fracassos da globalização; aos lugares de avanços, retrocessos, reprocessamentos e porosidades culturais (GARCÍA-CANCLINI, 2012). De certa forma, a proliferação de processos plásticos e artistas de proveniências diversas nos circuitos internacionais (e aí podemos incluir toda a forma de mercado e agenciamento de galeristas, bem como a participação de indivíduos do centro e dos diversos tipos de margens), mais do que indicar uma autoridade da arte em si mesma, pode ser tida como uma concretização de “suas articulações em relações de alteridade, seus aparecimentos surpreendentes em sistemas de significados, formas e valores *diferentes dos seus próprios, e em tempos e lugares diferentes dos seus*” (BHABHA, 2012, p: 23).

Uma obra de arte (...) vive no ‘limite’ da existência. Sua temporalidade é contingente e contextual; é iminentemente aberta a leituras revisionistas e resistentes, traduções culturais imprevistas, ou ressignificações formais e ideológicas no processo de apropriação política ou institucional – ou, como disse o artista, deve estar sujeita a mudança sem aviso prévio. A obra de arte ocupa um espaço no qual o acesso ao significado pode ser bloqueado, retardado ou deslocado em um ponto no tempo, embora revelando a si mesmo em outro lugar com clareza e luminosidade (BHABHA, 2012, p: 22).

Em uma popularização cada vez mais ampla (popularização a qual tira as artes dos seus antigos lugares sacralizados pelo simples fato dela, ou melhor, uma digitalização dela se encontrar disponível na rede para download e reprodução<sup>4</sup>), as artes visuais contemporâneas – e incluem-se neste aspecto as poéticas

desenvolvidas com as condições que lhes são possíveis (e muitas vezes, não ideais) –vivenciam não apenas metáforas da realidade, como ecos da própria prática conflituosa das relações humanas:um horizonte ingovernável do que ruge dentro e fora de instituições;do que é publicitário e controverso; autônomo e paradoxalmente autoencapsulado; documental, ficcional e falso documental; plástico e empírico; determinado e negociado; mais e menos efetivo em uma iconografia cultural própria; vendável e vestigial; matérico e pixeal.Por ser capaz de gerar os mais variados ruídos e caminhos narrativos, onde inúmeros são os tempos os quais podem implicar em uma sensação de se encontrar beneficemente à deriva –deriva pessoal ou deriva de um tempo suspenso para muitos numa relação de imersão com a obra –,a dimensão plástica de sujeitos e culturas pode protagonizar a irradiação, paradoxal, de um campo de transgressão, busca autônoma por novos limites, e um levantamento de novas fronteiras e nomenclaturas,contrassubversivos ao seu próprio papel político (GARCÍA-CANCLINI, 2012; RANCIÈRE, 2012).

Ironicamente, mesmo cientes do quanto nosso mundo ficou “mais complexo (felizmente), mas também mais impensável, mais difícil de entender, de reduzir, de controlar na calma silente de nossos enunciados” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p: 27), a possibilidade de compartilhar nosso lugar de fala, “de experiência, de (necessariamente) limitado conhecimento da arte e do mundo” (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p: 27)pôde ser enfatizada; aliou-se, dentro de uma ótica muito mais social e menos autorregular, “às novas posições atribuídas ao que chamamos de arte [e] que estão arrancando-a de sua experiência paradoxal de encapsulação-transgressão” (GARCÍA-CANCLINI, 2012, p: 24-25).Necessária para a concretização de processos artísticos mesmo em vias virtuais, a presença individual, até mesmo através do relato,conquistou, mais do que antes, a conexão vital de um encadeamento orgânico que profere inúmeras das lógicas e dos debates os quais se estabelecem entre artistas, curadores, críticos, públicos, todos espectadores de si e de outros; retrçou novos enredos para se entrever diálogos e ações de intérpretes mais que ativos (MIGNOLO, 2003).

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance, refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em

pura imagem e associar essa pura imagem em uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2012, p: 17).

O que para muitos soaria como uma argumentação improcedente – a estreiteza da natureza da arte com as práticas sociais –, para as artes plásticas contemporâneas sob a ótica pós-colonial não o é, ainda mais observadas as reavaliações dos campos visuais ante a indústria cultural de massa e as montanhas russas das especulações financeiras. Inúmeras vezes contraproducentes às utopias da sua própria autorregularização, a dimensão criativa dos seres humanos pede, no que tange a leituras pós-colonialistas, igualmente por elementos flexíveis, polifônicos, transdisciplinares, turvos, metafóricos, característicos de agrupamentos de localidades interconectadas, irregularmente, em uma teia global, passíveis de traduções culturais com as operações e os repertórios que lhes são contextuais; possibilita pôr em alerta uma trama de silêncios, colonialidades do poder e negociações as quais revelam, conflituosamente, eventos que estão além dos nossos últimos limites e que necessitam articulações não enredadas por doxas ou epistemes assombradas por colonialismos (MIGNOLO, 2003; MIGNOLO, 2010). Como bem observou García-Canlini (2012, p. 18), “as artes dramatizam a agonia das utopias emancipadoras, renovam experiências sensíveis comuns em um mundo tão interconectado quanto dividido é há o desejo de viver essas experiências em pactos não catastróficos com a ficção”.

### **Um Processo Iminentemente Poético, Cultural e Crítico na Belém Amazônica**

(...) ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe” (LISPECTOR, 1999, p: 46).

A título de melhor evidência dos argumentos anteriores e para clarificar uma visão pós-colonial da arte contemporânea na cidade de Belém, Pará, podemos evocar a poética *Gallus Sapiens Parte 3e* e sua performance integrante, *Momento Cone*, de Victor De La Rocque, apresentada pela primeira vez no 30º Salão Arte Pará, em 2011, sob curadoria de Ricardo Rezende, e depois, já em 2012, no Espaço Cultural da Casa das 11 Janelas (Figura 01), também em Belém, durante uma das

etapas do projeto *Amazônia Lugar da Experiência*, de autoria e curadoria de Orlando Maneschy.

Como o próprio nome diz, *Gallus Sapiens Parte 3* configura a etapa final de um projeto iniciado pelo artista em 2007, quando sua correlata primeira foi posta em prática no 13º Salão Unama de Pequenos Formatos, sob curadoria de Emanuel Franco, e a sua correlata segunda veio a ser apresentada no 26º Salão Arte Pará, em 2008, sob curadoria geral de Paulo Herkenhoff – evento este no qual a proposição artística *Gallus Sapiens Parte 2* adquiriu o Grande Prêmio da mostra competitiva.



Figura 01. *Momento Cone*, performance integrante de *Gallus Sapiens Parte 3*, de Victor De La Rocque. Fotografia: John Fletcher.

Segundo Victor De La Rocque (comunicação pessoal), esta terceira etapa enredou o clímax por ele imaginado de uma trilogia sobre os excessos, as banalidades e as fatalidades do homem contemporâneo, ao passo que sua própria concretização matériaca e conceitual não escapou de um identificador cultural belemense, e que era capaz de projetar dimensões autocríticas de estruturas de sentimentos locais para um mundo irregular e irregularmente conectado. Orlando Maneschy, um dos curadores envolvidos no processo de erupção do processo

artístico, observou, então, como “o artista ativou possibilidades e desejos, dúvidas e questionamentos, engendrando estranhamentos em nosso olhar sobre a vida” (2013, p: 42).

De maneira física, vale acrescentar, *Gallus Sapiens Parte 3e*, mais especificamente, a performance *Momento Cone* incluiu uma réplica em escala humana de um matadouro de aves, objeto comumente encontrado, no seu tamanho original menor, em feiras livres de várias cidades do país; uma faca afiada presa à parede (Figura 02), similar às utilizadas nas ditas feiras para degolar as galinhas e os frangos e “limpar” seus interiores; uma porção de penas para circundar o cone-matadouro, e, assim, criar um ambiente de sacrifício cumprido, ou mesmo de em progresso; um galo, bicho primeiro de onde saiu o homem, no sentido poético da ação, e que mesmo agora possui um patamar hierárquico similar, já que lógica não seria uma palavra adequada para diferenciar o antes e o depois deste com o seu duplo/ dúbio *gallus sapiens*; e o próprio artista como personagem/ presença (um *gallus vivo*, mas em seus derradeiros instantes), com o intuito de servir ora de oferta, ora de vítima, ora de vitrine, ora de espelho, ora de escárnio, ora de piada, ora de horizonte de eventos, ora de monumento para ser evocado/ pedir perdão de um genuflexório.



Figura 02. Detalhe da faca presa à parede, parte componente de *Gallus Sapiens Parte 3*, de Victor De La Rocque. Fotografia: John Fletcher.

Durante o processo de feitura do cone em escala humana, De La Rocque (comunicação pessoal) ainda revelou a colaboração de um senhor chamado Roberto Miralha, tio da sua amiga e artista Luciana Magno – este senhor trabalhava com marcenaria, ferro e acrílico, e o mesmo já tinha auxiliado tecnicamente o artista em outras de suas proposições –, bem como destacou, não obstante, a ajuda do também artista Josynaldo Ferreira, já que este último bolou a ideia de roldanas para o cone, as quais melhor fariam com que o local de depósito do corpo do artista pudesse ser inclinado para sua entrada – foi esta solução, mais especificamente, que facilitou a praticidade da obra para uma permanência física mais suportável (permanência esta que durou 50 minutos na primeira exibição, durante o Arte Pará, e 20 minutos, na segunda exibição, durante o projeto *Amazônia Lugar da Experiência*). Outro aspecto igualmente necessário para acrescentar é o de que esta terceira etapa do projeto do artista previu sua execução em duas feiras belemenses e em um terceiro local da cidade denominado Ponte do Galo, conhecido por seu alto grau de criminalidade. Entretanto, muito mais em virtude de uma limitação financeira para custear toda uma equipe necessária para a execução da poética nesses locais,

o artista teve de manterem suspenso tais planos (porém com o intuito de efetivá-los mais à frente, condicionado pela possibilidade real de recurso) e ilustrou um indicativo muito próprio do fazer arte no Brasil: exercício, em um sentido expandido, fragilizado pela ainda pequena quantidade de investimentos particulares em nomes fora dos *spotlights* da arte; dependência muito mais clara em políticas de editais artísticos, salões e prêmios; e a conseqüente execução de processos plásticos mais em situações que lhes são possíveis, porém raramente ideais, tendo o artista como maior e, às vezes, único investidor (situação, claro, que não se aplica inteiramente a nomes os quais foram assimilados pela indústria de massa e beneficiados pela incoerente especulação do mercado e do *hype*) (ver COCCHIARALE, 2000).

Contra todos os percalços para a continuidade de uma proposta visual e sensível, *Gallus Sapiens Parte 3* veio à tona com um investimento pessoal do artista em torno de R\$ 3.500 para sua finalização física, muito embora o mesmo tenha reavido R\$ 1.500, com o Prêmio Aquisição por sua participação no mencionado 30º Salão Arte Pará. Além do mais, e de um ponto de vista não menos cheio de significados, as críticas empreendidas pelo enredo do artista, em um aspecto inicialmente conceitual, foram, então, reveladas em outro prático, durante a sua execução e negociação com as diversas etapas (tanto psicológicas do idealizador, quanto sociais) para trafegar pelo circuito das artes: materializaram os vai e vem, deliberadamente contraditórios, entre um estado de se ver às cegas, mas da melhor maneira possível, para sobreviver em um mundo marcado por micro colonialidades de poder, já que a única opção é a de dançar conforme a música, e um óbito salutar por, necessariamente muitas vezes, nos lançarmos em um banquete de predadores para servir ou de espetáculo, ou de mártires de reputações duvidosas.

Mesmo quando da não ocorrência da performance constituinte, a poética de Victor De La Rocque pôde, complementarmente, ser capaz de gerar dramaticidade silenciosa e fúnebre; e manter vestígios de um banquete/ sacrifício como se trouxesse à tona o episódio de Orfeu após a passagem das Bacantes. Seu episódio, ainda que na dimensão unicamente matérica, sem o sujeito-homem e o sujeito-bicho, ilustraram um conglomerado de potências sígnicas, muito tributárias de uma interpretação terceira, contextual, individualizada, de acordo com quem observa e traz ao seu remonte narrativo suas memórias e imaginários diversos.

Foi, de certa forma, em seu entre campo da iminência, trecho aproximável do quase ser, quase vir à tona, quase sair de uma condição de *chiaroscuro*, que o pressuposto de *Gallus Sapiens Parte 3* se mostrou ambigualmente tão real quanto possível. Como havia sido previsto por Victor De La Rocque no decorrer de seu *brainstorm* visual, o momento cone, realmente, estava— e como não dizer que pode ainda estar —próximo de cada um de nós, contínuas vezes.

### **Considerações**

Ainda que alguns dos misteriosos significados de um fenômeno artístico possam ser buscados no ato de seu confronto primeiro, tal ação não pode ser tomada como última, porquanto é prudente lembrar que o olhar se prolonga em uma relação de fruição para além/ depois do primeiro contato. As tentativas de percepção de um espaço que não é somente o meu, mas de outros, de partilha sensorial, por conseguinte, bem revelam significações as quais continuam inesgotáveis; conferem à arte um papel iminente, difícil de esquecimento e impossível de lembrança (BHABHA, 2012).

Vivemos cada vez mais, uma percepção do desmoronamento, do entre-lugar, do colocar-se em alerta quanto a qualquer tipo de crença e de existência ilusoriamente sólidos. Em um mundo onde imagens ganham papéis cada vez mais determinantes, buscar formas de interpretar uma vivência embalada pelos seus estados pensativos requer atenções múltiplas, polifônicas, liminarmente deslocadas e, por vezes, turvas (MIGNOLO, 2003; RANCIÈRE, 2012).

Uma questão que se coloca diante de nós, nesses tempos em que vestígios de colonialidades de poder ainda se apresentam, talvez seja a de que, mais do que empreender metodologias e epistemes destituídas das narrativas centrais, continuamente necessitamos de uma consciência autocrítica quanto às nossas precariedades para a construção de interpretações ainda carentes de alternativas conscientes dos diversos níveis de significados existentes entre artes e sociedade, bem como quanto à lógica particular de inúmeros processos culturais e artísticos elaborados em nossas localidades. Muito provavelmente, não chegará o dia em que veremos nossas emergências sanadas, mas é pela presença contínua de leituras sobre as produções locais que teremos um lembrete para pensar quem somos, por

onde passamos e quais conflitos e silêncios geraram nossas tramas dialógicas irregularmente tradutórias.

## Notas

<sup>1</sup> Partimos do entendimento de significação como sistemas de raciocínio expressos por inesgotáveis formas (LAGROU, 2003).

<sup>2</sup> A polifonia é um conceito estabelecido por Mikhail Bakhtin (2003), o qual reconhece o diálogo e a criação artística como o encontro de diversas vozes, realidades e temporalidades, interceptando-se num ir e vir sem categorização.

<sup>3</sup> Para esse entendimento de uma hermenêutica feita às margens, devemos considerar as observações críticas de Mignolo (2003), quando postula um saber não enredado por *doxa* ou *episteme* colonialistas.

<sup>4</sup> Os downloads e reproduções aqui mencionados não são comparáveis às obras originais, mas, mesmo assim, propiciam maneiras alternativas de se relacionar com as artes sob o impacto da reprodução eletrônica (ver BENJAMIN, 2011a; HARVEY, 2011).

## REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011a, pp. 165-196.

\_\_\_\_\_. O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011b, p. 197-221.

BHABHA, H. K. Como o Novo Entra no Mundo: O Espaço Pós-Moderno, os Tempos Pós-Coloniais e as Provações da Tradução Cultural. In: BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003a, pp. 292-325.

\_\_\_\_\_. O Pós-Colonial e o Pós-Moderno: A Questão da Agência. In: BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2003b, pp. 239-273.

\_\_\_\_\_. Arte e Iminência. In: *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A Iminência das Poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp. 20-25.

BOAS, F. *Primitive Culture*. New York, USA: Dover Publications, 1955.

CARVALHO, J. J. O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna. *Horizontes Antropológicos*, vol.7, n.15, 2001, pp. 107-147.

CAMPOS, R. O; ZOETTL, P. A; CARVALHO, M. R. G. Arte e Antropologia? Para Uma Espécie de Introdução. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 01, n. 01, 2012, pp. 05-08.

COCCHIARALE, F. Da Adversidade Vivemos. In: HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 96-112.

---

CUCHE, D. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

COSTA LIMA, M. O Humanismo Crítico de Edward W. Said. *Lua Nova*, São Paulo, n. 73, 2008, pp. 71-94.

GAGNEBIN, J. M. *Memória, História, Testemunho*. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. *Memória e (Res)sentimento: Indagações Sobre uma Questão Sensível*. Campinas: Unicamp, 2001, p. 85-94.

GARCÍA-CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GEERTZ, C. A Arte Como um Sistema Cultural. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 142-181.

HALL, S. Quando foi o pós-colonial? In: SOVIK, L (Org.). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, pp. 101-128.

HARVEY, D. A Obra de Arte na Era da Reprodução Eletrônica e dos Bancos de Imagem. In: HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 2011, pp. 311-313.

LAGROU, E. M. Antropologia e Arte: Uma Relação de Amor e Ódio. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, 2003, pp. 93-113.

LISPECTOR, C. O Ovo e a Galinha. In: LISPECTOR, C. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 46-54

MARTÍN-BARBERO, J. Dislocaciones del Tiempo y Nuevas Topografías de la Memória. In: HOLLANDA, H. B.; RESENDE, B. (org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 139-169.

MAUSS, M. *Manuel d'Ethnographie*. Paris: Payot, 1967.

MANESCHY, O. Notas Sobre o Gallus Sapiens. In: MANESCHY, O. (Org.). *Outra Natureza: 6 Diálogos Sobre a Amazônia*. Belém: Banco da Amazônia, 2013.

MENEZES DE SOUZA, L. M. T. Hibridismo e Tradução Cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, B. (Org.). *Margens da Cultura: Mestiçagem, Hibridismo & Outras Misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 113-133.

MIGNOLO, W. *Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalterno e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. *Desobediência Epistémica: Retórica de La Modernidad, Lógica de La Colonialidad y Gramática de La Descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

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

---

MOUFFE, C. Art Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research*, v. 1, n. 02, 2007.

PÉREZ-ORAMAS, L. A Iminência das Poéticas: Ensaio Polifônico a Três e mais Vozes. In: *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A Iminência das Poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, pp. 26-50.

RANCIÈRE, J. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SAID, E. *Paralelos e Paradoxos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, B. S.; HISSA, C. E. V. Transdisciplinaridade e Ecologia de Saberes. In: HISSA, C. E. V. (Org.). *Conversações: De Artes e de Ciências*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 17-34.

**John Fletcher:**

Doutorando em Antropologia, com foco em Arte Contemporânea, pelo PPGA/UFPA, Mestre em Artes, pelo PPGARTES/UFPA, Curador Independente e Crítico de Arte Contemporânea. Participa dos Grupos de Pesquisa “Crítica e Historiografia da Amazônia” (CHAA) e “Grupo de Estudos Culturais na Amazônia” (GECA).

**Ernani Chaves:**

Doutor em Filosofia pela USP, com dois Pós-Doutorados na Alemanha, em 1998 (Universidade Técnica de Berlim) e em 2003 (Universidade de Weimar). É Professor Associado IV da Faculdade de Filosofia da UFPA e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Professor dos Programas de Pós-Graduação em Psicologia e Antropologia da mesma Instituição. É autor de livros, assim como de inúmeros artigos.