

ARQUITETOS DO IMAGINÁRIO AMAZÔNICO: A CIDADE SOB O OLHAR DE TRÊS ARTISTAS PLÁSTICOS

Se, por hipótese absurda, pudéssemos levantar e traduzir graficamente o sentido da cidade resultante da experiência inconsciente de cada habitante e depois sobrepuséssemos por transparência todos esses gráficos, obteríamos uma imagem muito semelhante à de uma pintura de Jackson Pollock... (ARGAN, 1998).

MARISA MOKARZEL*

Resumo

Este texto apresenta a cidade de Belém do Pará sob a interpretação visual de três artistas plásticos contemporâneos. Aborda os aspectos da identidade cultural relativos à produção artística que, estando inserida no processo da globalização, relaciona-se com o que vem de fora, conseguindo ao mesmo tempo manter as referências locais e ultrapassar as fronteiras territoriais.

* Mestre em História da Arte (EBA-UFRJ) e professora da Universidade da Amazônia (UNAMA)

a garantia de nossa própria identidade..." (Chauí, 1997, p.125).

Proponho, então, discutir a cidade retida na memória do artista, expressa na pintura ou traduzida em idéia, conceito. Não importa o suporte em que a imagem se faz presente, nem de que forma se apresenta. Importa o imaginário que, muitas vezes,

imerso em linhas estrangeiras, resiste à diluição, à cultura amorfa, proveniente das inúmeras informações, importadas sem grandes critérios.

Imerso na teia multimídia que, através dos meios impressos e eletrônicos, traz o contraste da ilusão e da realidade de um todo compartilhado e unificado, o artista convive ao mesmo tempo com um forte apelo de culturas diferentes da sua, e com os signos e símbolos do local em que foi aos poucos construindo o seu universo visual. O Brasil tem a tradição das múltiplas culturas, advindas das várias regiões, cada uma com suas especificidades e produzindo manifestações próprias. Convivemos com a variedade, não existe um único rosto, as várias faces formam o mapa, dão a dimensão humana do território brasileiro.

O artista tem o seu processo criativo inserido nesse universo, que já vem entremeado de dados culturais adquiridos em outras fontes. A

Quem caminha pelas ruas de Belém, logo percebe que a paisagem traz os prédios antigos, as igrejas barrocas, os elementos *art-nouveau* da era da borracha ou os traços de Landi, que deixaram de herança a visualidade econômica do neoclássico, antes mesmo da missão francesa. Mas, há o outro lado, os prédios compridos, os tons de verde que cercam a cidade, o elemento água revestido de rio, traduzido em chuva. O caminhante pode percorrer, ainda, as cores fortes dos barcos, dos brinquedos de miriti, das indumentárias dos bailarinos do Carimbó. Em algum lugar fica guardada a herança portuguesa dos azulejos, os vestígios das curvas estreitas, o entrecortar do novo e do antigo. A memória retém e guarda o tempo, o espaço, traz de volta imagens, muitas vezes turvas, de fatos, pessoas, cenários e sentimentos. "Para Proust, como para alguns filósofos, a memória é

noção de “aldeia global”, segundo Ianni (1998, p.93), é a “expressão da globalidade das idéias, padrões e valores sócio-culturais, imaginários”. Não há qualquer chance de pureza, qualquer possibilidade de uma cultura intacta. Se assim fosse, estaríamos diante de algo estático, desprovido de movimento, sem chances de transformações. A troca é inevitável e necessária. A questão é como um artista de um país economicamente em desvantagem, sem grandes poderes de decisão, pode estabelecer um diálogo com culturas que detêm altas tecnologias e ditam seus padrões estéticos. Como pode o artista revelar o seu imaginário, sem se perder em uma realidade pasteurizada, repleta de representações fabricadas? Ou mesmo, como pode ele apropriar-se de tudo isso, revertendo o processo e transformando sua posição desfavorável em uma atitude crítica?

A intenção deste trabalho não é encontrar respostas para todas essas questões, mas tentar desvendar o processo do fazer artístico, observando, no trabalho do artista, como ele revela a sua cidade, como transforma essa representação em algo que, sendo local, ultrapassa fronteiras e ocupa o espaço mais amplo da “aldeia global”. Nesse processo, está presente o imaginário do artista, formado pela sua imaginação, percepção e memória.

No que diz respeito à imaginação, Chauí (1997) afirma existirem dois tipos: a imaginação reprodutora e a imaginação criadora. A primeira retira as suas imagens da percepção e da memória, funcionando como o resíduo do objeto percebido, que fica retido em nossa consciência, e a segunda “... inventa ou cria o novo nas artes, nas ciências, nas técnicas e na Filosofia. Aqui, combinam-se elementos afetivos, intelectuais e culturais que preparam as condições para que algo novo seja criado e que só existia, primeiro, como imagem prospectiva ou como uma possibilidade aberta. A imaginação criadora pede auxílio à percepção, à memória, às idéias existentes, à imaginação reprodutora e evocadora para cumprir-se como criação ou invenção” (Chauí, 1997, p.135).

No processo de criação ou invenção, há uma profusão de imagens, muitas das quais são externas à nossa consciência; outras são internas ou mentais. “No entanto, algo é comum a todas elas: oferecem-nos um análogo das próprias coisas, seja porque estão no lugar das próprias coisas, seja porque nos fazem imaginar coisas através de outras” (Chauí, 1997, p.132). O artista inventa a sua obra usando a imaginação criadora que, como vimos, pode pedir auxílio à imaginação reprodutora.

Para percorrer o espaço cultural amazônico, para trilhar a arquitetura das imagens do Norte, proponho observar a cidade sob o olhar de três artistas, com cada um dos quais percorreremos um caminho. Com Dina Oliveira entraremos nos prédios e nos perderemos nas paisagens; com Berna Reale compartilharemos da intimidade das pessoas; e com Emmanuel Nassar nos deteremos nos símbolos da cidade.

Começamos pela paisagem. A artista Dina Oliveira reside na Cidade Velha, bairro tradicional que abriga o rio Guajará, barcos e prédios antigos. Do mercado Ver-O-Peso é possível avistar os navios e os barcos que navegam em águas barrentas, emprestando o colorido ao tom marrom das águas. No universo pictórico de Oliveira a cor movimenta-se em fortes pinceladas e entre a vigília e o sonho¹ ela torna presente a paisagem que, da sua janela, se transforma em manchas vermelhas, amarelas, azuis. Essa janela serve-lhe de moldura, permitindo que o fora e o dentro tomem o espaço da tela.

O análogo da paisagem não é a repetição da paisagem. A imagem não é o próprio objeto. Formas reconhecíveis não se apresentam por inteiro, há os pequenos detalhes das janelas, das portas, dos portos, da voluta que escapa na fina pincelada negra. Os barcos vermelhos, vistos de cima, diluem-se em escadas, em setas e proas. Do céu, vem o avião amarelo, o vento que não permite distinguir os riscos dos pincéis. Resta a voz da poesia: “Curvo-me diante desta tela. Dobro os joelhos e a fronte. Rendo-me.”²

Aquela que habita a cidade se reconhece na tela e as palavras, tal qual um espelho, refletem um cenário decifrável no espaço interior. Chauí (1997) observa que dificilmente a imagem corresponde materialmente à coisa imaginada. Pierre Francastel, por outro lado, afirma que a obra de arte “não remete a um universo de formas imutavelmente talhadas, ela inicia um ‘processus’ de representação dialética entre o percebido, o real e o imaginário; ela não é jamais analógica mas sempre constelada por numerosos elementos que associam lugares e tempos não homogêneos” (1993, p.17). Dina Oliveira vale-se do real, mas a representação que faz da cidade passa pela abstração, não a abstração total, mas uma abstração que se relaciona com detalhes do mundo figurativo. O diálogo se estabelece na cor, na mancha, na linha, no movimento do pincel. Não é a imagem fiel que perdura, é o sentimento que atravessa a paisagem e vai pousar na retina, para, logo depois, abrigar-se na emoção. Conforme o que lhe desperta a imagem, o espectador observa a paisagem sob uma nova ótica. Os prédios e os barcos podem ter perdidos as formas cotidianas que os olhos se habituaram a ver, mas adquiriram, pela mãos da artista, um novo significado.

A cidade transforma-se em cor e os elementos nela existentes entram em uma outra relação. Os olhos vêem e a tinta convidativa sugere o toque, a proximidade com a tinta. Dina Oliveira tem conhecimento dessa proximidade, quando afirma: “meu trabalho hoje está carregado de tinta, muita tinta. Hoje a pintura é quase tátil; dá prazer de ficar tocando.”³ Trata-se, na verdade, de uma maneira muito própria de perceber o lugar onde vive e expressá-lo. Para Francisco Paulo Mendes, esta fase pictórica de Dina Oliveira representa “a ‘nova figuração’, o aparecimento da figura como inspiradora e reveladora de valores plásticos, não significando com isso, como poderíamos incorretamente supor, um simples retorno à Natureza e ao Homem com fontes primárias e insubstituíveis de motivação pictórica nem, tampouco, a volta do ‘realismo visual’, ou

da ‘imitação’. O que acontece realmente, é o abandono de uma abstração exclusivista pelo reconhecimento de inegável presença afirmadora do mundo e do homem. É isso que faz aparecer, em alguns quadros da pintora, uma figuração que nós chamaríamos de poética”.⁴

Na poética proposta por Dina Oliveira, habita uma memória da Amazônia que caminha pelo avesso da paisagem. Nela, estão presentes o homem e o que o cerca, a própria pintora e o seu olhar que, da janela, deixa-se guiar pelas histórias contidas na cor da cidade.

Outros olhares, no entanto, podem fazer uma leitura diferenciada, construir outras tramas. Berna Reale, por exemplo, tece a teia cidadina com outro fio. Referindo-se à sua instalação *Anseios*, que ficou exposta no final de setembro de 1999 na Galeria da Universidade da Amazônia, comentou: “queria que em minha primeira exposição individual a cerâmica fosse o material expressivo, e que o objeto estético tivesse a ver com minha relação com a cerâmica, com a cidade onde moro e com as pessoas que fazem parte dela. Neste sentido, comecei a observar os objetos, as pessoas que constroem a história da minha cidade e percebi então que a pesquisa começaria pela fé popular, inquestionavelmente a alma de Belém, assim cheguei ao Círio, expressão maior dessa fé” (1999, p.1).

Como se pode perceber, a leitura que Berna Reale faz da cidade passa pelas pessoas que nela habitam. Tendo escolhido as mulheres como ponto central de seu trabalho, estabeleceu como fio condutor a fé popular, manifestada na festa religiosa mais significativa do Pará: o Círio de Nazaré. No carro dos milagres, que acompanha a procissão, os fiéis costumam depositar os ex-votos⁵. E foi justamente o ex-voto que Reale tomou como referência para moldar os seios das mulheres. Foram mais de 200 seios que ocuparam as paredes da galeria, trazendo uma etiqueta de tecido contendo, ao invés de informações documentais, livres comentários, das participantes, sobre o que o seio representava para elas. O tecido, no lugar do papel, não foi escolhido à

toa, foi pensado em função de que as mulheres sempre estiveram associadas à ação de tecer.

Dessa maneira, surgiu esse inventário estético que nos remete ao ritual religioso, à identidade feminina, à fertilidade, à proteção materna, ao mesmo tempo em que nos fornece as formas como documento daquelas que fazem a história da cidade. São mulheres de todas as classes, de todas as idades. São médicas, fotógrafas, prostitutas, artistas, professoras, domésticas, estudantes, advogadas, líderes sindicais, enfim, mulheres que vão tecendo a trama da história, desenhado o perfil da terra. De barro são os seios moldados, marcados pela beleza, pelo gozo, pela dor.

Mas o projeto não estaria completo sem a presença masculina. Artistas, escritores, sacerdotes foram convidados para deixarem os seus depoimentos sobre os seios e a sua relação com eles. Sendo assim, vozes masculinas e femininas se entrelaçaram e, ao redor de um símbolo feminino participaram de um momento de arte que se deixou penetrar pelo social e pelo individual, para falar de elementos culturais comuns a todos. Círio ou ex-voto, promessa ou fé, não há fronteira de sexo, classe ou credo, já que todos participam dessa tradição cultural.

A exposição de Berna Reale seguiu um projeto que ela veio realizando desde fevereiro de 1998. Durante esse tempo, pesquisou o termo ex-voto e descobriu que ex-voto suscepto significa “segundo o voto feito”. Orientando-se pela mística da palavra, seguindo a magia do termo, viu cumprir-se a profecia: cada mulher deu-lhe um voto de confiança, cedeu-lhe os seios. Por isso, fez questão de um ambiente intimista para que se pudesse reverenciar os seios expostos. Assim, retribuiu a essas mulheres e a si mesma o lugar do sagrado, advindo da manifestação religiosa mais popular da cidade.

A primeira motivação para a escolha dos seios não foi de natureza religiosa. Berna Reale encantou-se primeiro pela plasticidade da forma. A possibilidade de trabalhar com o volume, a oportunidade de moldar a forma humana, mostrando que ela, ainda hoje, pode estar

inserida no contexto contemporâneo, foi o que de imediato a motivou. No entanto, essa primeira motivação, de natureza estética, foi responsável pela trajetória de uma arte que, valendo-se de uma manifestação popular religiosa, revela a cidade e está sendo construída não apenas pela artista, mas também pelas pessoas que tecem a história do lugar.

A cidade é a paisagem, é o habitante, é o símbolo. E é justamente com o símbolo que Emmanuel Nassar percorre sua trajetória artística, na qual há uma articulação racional entre os elementos culturais observados. Predomina a intencionalidade. Partindo de uma idéia, da compreensão intelectual que tem das coisas que o cerca, Nassar constrói o seu universo. É bem verdade que esta racionalidade não se apresenta desprovida de subjetividade, o artista não exagera na postura distante e fria que costuma acompanhar o processo intelectual. Atento à cultura local, recolhe elementos que estão presentes no dia-a-dia, deslocando-os de sua função, inserindo-os em um novo contexto. Brinquedos de miriti, peças mecânicas, martelos, lâmpadas, ganham evidência, falam do homem ausente (presente) da (na) tela.

Em junho de 1998, Emmanuel Nassar realizou, em São Paulo, uma instalação formada por 116 bandeiras dos municípios paraenses. Esta mesma exposição foi realizada no Museu do Estado do Pará e na XXIV Bienal de São Paulo. É interessante observar que uma exposição aparentemente simples, foi pensada, amadurecida e realizada em um espaço de seis anos. E se nos determos um pouco mais, perceberemos que ela já vinha sendo processada bem antes. A primeira bandeira que Nassar utilizou em seu trabalho não pertencia a nenhum município e nem era símbolo oficial da cidade, mas fazia parte do imaginário paraense. Ninguém, de Belém, desconhece que a bandeira cor de vinho, significa a existência de açaí no recinto em que está pendurada.

No começo da década de 80, o artista pintou a bandeira de açaí, com a intenção de elevar essa imagem, que está presente no cotidiano das

peessoas, à categoria de arte. Quem fosse à galeria saberia que já havia visto aquela imagem em outro lugar. Sobre as bandeiras de açai, Nassar afirma: “Dei o passaporte para que elas transitassem do Guamá para galeria de arte. Dei o selo, o aval para que vissem a imagem como o símbolo de Belém.” Na verdade, com essa pintura, ele amplia o vocabulário visual da cidade colocando a bandeira de açai em um novo contexto. Primeiro, confere-lhe um valor artístico, depois a dimensão de um símbolo de orgulho pátrio. Por ocasião da Campanha pelas Eleições Diretas, entre as bandeiras dos partidos e a bandeira brasileira, estava a bandeira de açai, adquirindo um valor político. Em relação ao sentimento patriótico atribuído à bandeira cor de vinho, Emmanuel Nassar revela: “não inventei o sentimento, o que fiz foi possibilitar a expressão de um sentimento que já existia.” O ato do artista junta-se ao ato público e faz com que uma expressão individual torne-se coletiva. “A imagem deixou de viver no limbo para viver no acervo do Brasil. É elevada à categoria de símbolo nacional que está na raiz da emoção e isso se chama patrimônio cultural.”⁶

Quando Nassar teve a idéia que gerou a instalação, formada com as bandeiras dos municípios, talvez estivesse adormecido, em sua memória, o processo vivido com a bandeira de açai; todavia, é visível a ponte que se estabelece entre os dois tipos de bandeiras. Mais uma vez, a cidade torna-se presente através de um mesmo suporte. Vale ressaltar, no entanto, que a idéia da exposição nasceu em um Museu da Alemanha, em 1993, quando Emmanuel Nassar viu expostas 80 bandeiras de diferentes regiões africanas. Observou que traziam, ao mesmo tempo, elementos da cultura local e símbolos europeus, como a heráldica. Era um pedaço da África com suas particularidades, mas que também se apropriara de símbolos do colonizador europeu. Foi essa convivência visual que fez com que Nassar percebesse que ali havia pontos de contato com a cultura brasileira.

O processo de materialização do pensamento não seguiu em linha reta, o artista per-

correu um labirinto de idéias até chegar à forma final da instalação. Primeiro, Nassar pensou em fazer uma exposição de caráter antropológico, como a que tinha visto na Alemanha, mas depois se decidiu por uma exposição **com** bandeiras e não **de** bandeiras. A preposição foi fundamental para marcar a diferença: ao invés do caráter antropológico, o que iria predominar seria o caráter artístico.

Definido o eixo do pensamento, começa a materialização da idéia, que se processa de forma lenta, mas bem projetada. Em 1997, Emmanuel Nassar inicia uma campanha publicitária para obter as bandeiras municipais. Na verdade, conjuga a estratégia de conseguí-las com a possibilidade de chamar a atenção para a exposição que ainda iria acontecer. Com o apoio da maior empresa de comunicação da cidade, anuncia em jornais e na televisão, solicitando às Prefeituras o envio das bandeiras. Através de um grande espaço na mídia, consegue envolver o poder público, empresas privadas e a população.

O marketing cultural obteve resultado: Nassar recebeu bandeiras da maioria das prefeituras. Inclusive alguns municípios, que ainda não tinham o símbolo da sua cidade, mandaram confeccioná-lo. Foi um processo que sensibilizou o artista, que revelou: “Eu fiquei muito emocionado ao ver a exposição pronta porque foi um trabalho enorme, que parecia fácil e levou mais de um ano. Em alguns momentos pensei que não daria tempo de reunir nem a metade das bandeiras.” Não apenas deu tempo de recebê-las, como conseguiu aproximar-se daqueles que criaram o símbolo municipal. Sobre o “seu” Agripino da Conceição, idealizador da bandeira de Marapanim, comentou: “Ele participou do concurso que escolheu a bandeira do município quando ainda era estudante. Ele me trouxe pessoalmente a bandeira e ficou entusiasmado com a exposição. O senhor Jair Nery, de Abaetetuba, também veio pessoalmente trazer a bandeira que fez para o seu município.”⁹

Emmanuel Nassar classifica a exposição Bandeiras como “arte pública”, por interagir com

o público. E, de fato, além de manter um diálogo com o poder público, com empresas privadas e com a população, estabelece uma cumplicidade com o artista anônimo, aquele que, apesar de idealizar uma imagem tão significativa como uma bandeira, permanece desconhecido.

A exposição, mesmo concebida e projetada por Nassar, ela não é realizada apenas pelo artista, pois nela estão presentes, também, os que dão sentido à cidade, ou seja, junto com o símbolo estão as pessoas. Mas, apesar dessa tessitura de antropologia e sociologia, trata-se de uma exposição que tem como suporte questões pertinentes à arte contemporânea. Esta teve como precursor Marcel Duchamp, artista francês, que no começo do século, antes mesmo do Dadaísmo e Surrealismo, criou a famosa Roda de Bicicleta (1913), questionando o conceito de arte. Duchamp inventou os ready-mades, objetos que estão no contexto cotidiano e são elevados à categoria de arte, ao serem deslocados de sua função e introduzidos no campo artístico.

Ao introduzir na arte o objeto não-artístico, Marcel Duchamp realiza, na verdade, um deslocamento de conceitos, pois o objeto perde a sua identidade ao ser colocado em outra esfera, diferente da que pertencia. O Porta-Garrafas, outro ready-made criado pelo artista, é fabricado para que nele se coloquem garrafas. Todavia, ao ser desalojado de seu contexto original, transforma-se em um objeto destituído de sentido. Octavio Paz afirma que: "O ato de Duchamp arranca o objeto de seu significado e faz do nome um odre vazio; o porta-garrafas sem garrafas" (1990, p.25) A apropriação do objeto cotidiano, assim, inverte a ordem conceitual do objeto.

Nessa perspectiva, Emmanuel Nassar, ao retirar as bandeiras de seu contexto, dando-lhe outra função, está promovendo um deslocamento de conceitos. Os símbolos aos quais as bandeiras estavam associadas passam a se articular em um novo campo, ganhando outro significado.

Retornando às bandeiras africanas, que lhe serviram de inspiração, é possível perceber que

também no Pará, as bandeiras municipais entrelaçam motivos populares com elementos da cultura erudita. Desenhos simples convivem com a heráldica e possuem cores fortes, ensolaradas, evocando a luminosidade da cidade amazônica. As cores fortes, chapadas, são uma constante nas pinturas de Emmanuel Nassar. Mas, não são somente essas cores fortes que estão sempre presentes em sua obra. Há anos o artista vem trabalhando com o popular e o erudito, cuja presença simultânea faz parte da sua estética. Ele, porém, tem consciência de que traz dentro de si a complexidade de quem está impregnado pelos valores eruditos. Não é sua intenção assumir a estética da cultura popular; ele apropria-se dela para trabalhá-la dentro de um campo plástico determinado por ele, em que estão presentes um conhecimento e uma vivência muito diferenciados do conhecimento e da vivência do homem simples. Vivendo entre dois pólos: Capanema, onde nasceu, e Alemanha, para onde sempre viaja, Nassar ainda considera Belém o melhor lugar para produzir e confessa a sua paixão pelo trânsito das idéias.

Com os territórios demarcados, Emmanuel Nassar ultrapassa fronteiras, vai muito além do município em que mora e constrói sua arte. É um artista que tem o reconhecimento nacional e seus trabalhos são expostos fora do Brasil, principalmente, na Alemanha. Se retornamos à questão global versus local, perceberemos que a sua arte nesse "vasto e complexo moderno" não se dilui, ao contrário, marca presença. A proliferação de informações e o apelo de outras culturas não fazem com que perca a identidade. Ele sabe estabelecer a troca de valores culturais sem desfazer-se do seu universo visual. Quando esteve na Alemanha, com certeza manteve-se atento ao trânsito de idéias, mas foram as bandeiras africanas que lhe acenaram para a possibilidade de uma nova exposição.

Vale ressaltar que tanto Emmanuel Nassar, como Dina Oliveira e Berna Reale revelam a sua cidade através de uma ótica muito própria, transformando a representação de Belém em algo

que, sendo local, ultrapassa fronteiras e ocupa o espaço mais amplo da aldeia global.

De acordo com Hall (1997), a globalização não é um fenômeno recente, pois já estava presente na modernidade; o que vem ocorrendo é uma aceleração dos processos globais, fazendo-nos sentir que o mundo ficou menor e as distâncias, mais curtas. Observa que a homogeneização cultural traz três possíveis conseqüências. Uma seria a desintegração das identidades nacionais. A outra estaria relacionada a uma ação de resistência à globalização, que reforçaria as identidades nacionais e as identidades locais. Existiria, ainda, a terceira possibilidade, a da existência de identidades híbridas, que estariam tomando o lugar das identidades nacionais. No que se refere a esse jogo de identidades, é interessante observar a concepção de Hall (1997, p. 80) sobre a homogeneização cultural: "Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de 'supermercado cultural'. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como 'homogeneização cultural'". Ainda segundo o mesmo autor, o que está sendo discutido, em certa medida, "é a tensão entre o 'global' e o 'local' na transformação das identidades" (1997, p.80).

Nesse cenário de tensão entre o global e o local, nota-se que Dina Oliveira, Berna Reale e Emmanuel Nassar caminham na contramão, na contracorrente. Todos três, mesmo convivendo com a homogeneização cultural, conseguem destacar-se, tornando presentes em suas obras, elementos culturais de sua cidade, sem restringir-se ou aprisionar-se ao espaço regional. As pressões são de várias naturezas, pois eles vivem em uma região não privilegia-

da economicamente, que, por sua vez, pertence a um país em desvantagem na escala do poder político, econômico e social. Em meio ao intenso circuito de informações, apropriam-se da cultura estrangeira sem sucumbirem ao "supermercado cultural". Produzem um trabalho contemporâneo com traços culturais identificáveis. Mas, o imaginário revelado não se encontra intacto, protegido pelo castelo da pureza, e sim entremeado de particularidades, de nuances. Sem perderem a identidade e a inventividade, Dina Oliveira, Berna Reale e Emmanuel Nassar transformam a paisagem, as pessoas e os símbolos em imagens poéticas. Constróem um imaginário repleto de vivências, relações afetivas e relações sociais que se atrelam, primeiro, a um projeto de arte, para logo depois inserir-se na cidade, traduzindo-a em cores, formas e idéias.

NOTAS

1. Título da exposição de Dina Oliveira, realizada em 1997 no Museu do Estado do Pará – MEP.
2. Texto da escritora paraense Maria Lúcia Medeiros para o catálogo da exposição *Entre a Vigília e o Sonho*.
3. Este depoimento da artista consta da entrevista concedida ao crítico de arte Cláudio de La Roque Leal para o suplemento Troppo do jornal O Liberal, de 1997.
4. Este texto de Francisco Paulo Mendes, crítico de arte, integrou a exposição individual de Dina Oliveira, em 1992 e foi reeditado no catálogo da exposição *Entre a Vigília e o Sonho*, de 1997.
5. Objetos ou partes do corpo moldadas que representam promessas alcançadas.
6. As afirmações de Emmanuel Nassar pertencem à entrevista que ele concedeu à autora deste texto, em 22.07.99.
7. Depoimento para o *Mão Livre*, publicação nº 9, ano III, de outubro de 1998, da galeria paraense Theodoro Braga.
8. Esse prazo é referente ao transcorrido desde o anúncio, até a montagem da exposição.
9. Essa afirmação pertence à entrevista concedida ao *Mão Livre*, periódico citado.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1999.

DO GLOBAL AO PARTICULAR, AS BANDEIRAS DE EMMANUEL NASSAR. *Mão Livre*, Belém, nº 009, ano III, outubro, 1998.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ENTRE A VIGÍLIA E O SONHO. Apresentação: Francisco Paulo Mendes. Museu do Estado do Pará. Belém, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Ed, 1997.

IANNI, Octavio. *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Rumo do Norte: No Rio as imagens de um artista do Pará. *Veja*, 8 de fevereiro de 1984.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

REALE, Berna. *Memorial da Instalação Anseios*. Belém: impresso digitado, 1999.