



ARTICLES/ARTIGOS/ARTÍCULOS/ARTICLES

**Zonas transitórias: indícios culturais em obras de Marccone Moreira**

**Mestre John Fletcher Couston Junior**

Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Praça da República s/nº, Centro, Cep: 66017-060. Belém, Pará, Brasil. **E-mail:** coustonjf@gmail.com

**Doutor José Afonso Medeiros**

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Praça da República s/nº, Centro, Cep: 66017-060. Belém, Pará, Brasil. **E-mail:** saburo@uol.com.br

**RESUMO**

ARTICLE HISTORY

**Received: 05 June 2011**  
**Accepted: 22 October 2011**

**PALAVRAS-CHAVES:**

Processos Culturais  
Geografia Cultural  
Memória  
Hibridação

Compreender uma produção visual hoje é também lidar com processos culturais e geográficos contemporâneos. A ótica interpretativa utilizada para o entendimento de uma obra de arte, inegavelmente, é capaz de responder ao contexto de culturalidades híbridas e de encurtamento de fronteiras que vivemos. A partir desse princípio, a presente pesquisa ressalta elementos referentes aos trânsitos do Município de Marabá-PA e suas cercanias, tendo como mote indícios concretos e repertórios conceituais inscritos nas obras do artista plástico Marccone Moreira.

**KEY-WORDS:**

Cultural Processes  
Cultural Geography  
Memory  
Hybridization

**ABSTRACT – TRANSITORY ZONES: CULTURAL INDEX AT MARCCONE MOREIRA MASTERPIECE.** To understand a visual production today is also to deal with contemporary cultural and geographical processes. The interpretative logic used to understand a piece of art, unquestionably, is capable of answering to the context of hybrid cultures and frontiers shortening. Based on this principle, the following research remarks elements referred to the transits in Marabá-PA and its surroundings, having as motto concrete evidences and conceptual repertoires inscribed on the artistic production of the visual artist Marccone Moreira.

**PALABRAS-CLAVES:**

Procesos Culturales  
Geografía Cultural  
Memoria  
Hibridación

**RESUMEN – ZONAS TRANSITORIAS: INDICIOS CULTURALES EN LAS OBRAS DE MARCONE MOREIRA.** Comprender una producción visual hoy es también lidiar con procesos culturales y geográficos contemporáneos. La óptica interpretativa utilizada para la comprensión de una obra de arte, innegablemente, es capaz de responder al contexto de culturalidad híbrida y de acortamiento de fronteras que vivimos. A partir de ese principio, la presente pesquisa resalta elementos referentes a los tráficos del Municipio de Marabá-PA y sus cercanías, teniendo como mote indicios concretos y repertorios conceptuales inscritos en las obras del artista plástico Marccone Moreira.

## 1. Introdução

Quando Giulio Carlo Argan (1994) propôs que o valor artístico de um objeto se evidencia na sua configuração visível e invisível, obtidas através da relação de maior ou menor importância atribuída à experiência do real, detectou-se possível propor linhas de reflexões que tangenciem as experiências estéticas do homem que estão atreladas a sua rede de relações culturais e espaciais. Por perceber que vivemos um momento de existência nas fronteiras do presente; momento em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferenças (BHABHA, 1998), é destacável como o ato de tecer uma leitura de uma produção visual contemporânea também se torna um olhar para as multivariantes com as quais indivíduos compõem e dinamizam seus repertórios simbólicos e práticos.

Conforme observado por García-Canclini (2003), vivemos um acentuamento da interculturalidade contemporânea em virtude de processos globalizadores, os quais criaram e criam mercados mundiais de bens materiais e ideológicos, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que permeiam esses processos não só encurtaram a distância entre fronteiras, bem como diminuíram a suposta autonomia das tradições locais, destacando formas de hibridação<sup>1</sup> produtiva, dialógica<sup>2</sup> e dos estilos de consumo, diferentemente dos do passado. É nessa atual configuração do homem com suas redes de trocas globais que “... estudar processos culturais, mais do que levar-nos a afirmar identidades autossuficientes, serve para conhecer as formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações” (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. XXVI).

O artista plástico Marccone Moreira, nascido em Pio XII, Maranhão, e morador de Marabá, cidade localizada no interior do Estado do Pará e local de suas experimentações artísticas, por se debruçar em uma arte pautada nos trânsitos e reminiscências do homem contemporâneo, representa uma possibilidade viável para se abordar tal problemática em torno de um terreno tão móvel como este das culturalidades. Com um foco nos objetos e indícios gerados pelo seu trabalho, a

<sup>1</sup> Hibridação é o nome dado aos processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, as quais existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. É um conceito proveniente da Biologia que melhor se adequa para se situar em meio à heterogeneidade das sociedades modernas (GARCÍA-CANCLINI, 2003).

<sup>2</sup> Partimos das análises sobre Dialogismo empreendidas por Mikhail Bakhtin (2003), o qual interpretava este conceito como a junção de várias redes em movimento; um plurilinguismo fazendo trocas, interceptando-se num ir e vir em relação ao fluxo temporal, sem categorizações em relação ao passado, presente ou futuro.

presente pesquisa busca trafegar por suas obras, mais precisamente por três conjuntos distintos e destacáveis de sua carreira, a fim de verificar tal formulação de mensagens e indivíduos migrantes.

E como grande parte da lógica cultural de um dado sistema se articula por diálogos, trocas materiais e empréstimos culturais (também chamados antropológicamente de difusão), o transnacionalismo e a hibridação adquirem papel premente para se perceber de que forma indivíduos, produtos, e, conseqüentemente, as obras de Moreira com seus indícios de transitoriedades e transeuntes, trafegam por referências instáveis, subjetividades fluidas ante o ir e vir de uma ótica global pluridialogizada.

Como observou García-Canclini:

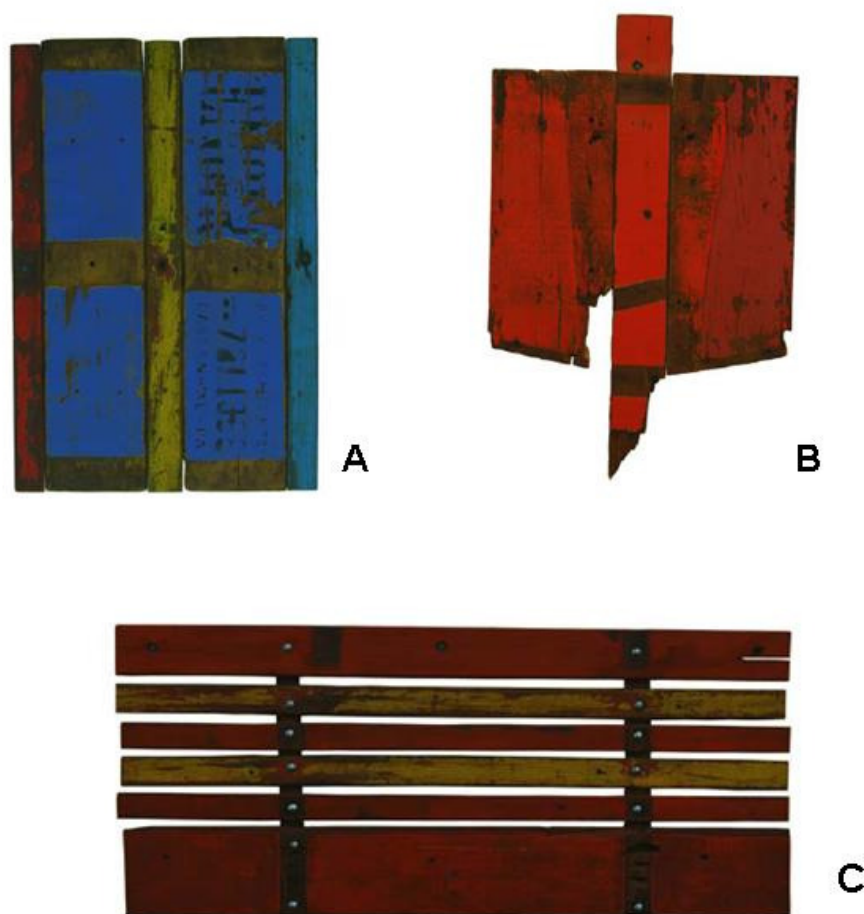
“Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturaram em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação” (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. XXIII).

Mais do que definir o presente como algo uniforme, analisar uma produção artística feita dentro desta lógica contemporânea é também perceber como a arte reflete e “trama descontinuidades culturais, deformações sociais e de estruturas do sentimento, de memórias e imaginários que misturam o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 28). E articular-se teoricamente, por se tornar um grande desafio em face de vocabulários e categorias que se mesclam gerando novas formas de pensar e nomear o local (MARTÍN-BARBERO, 2000), é um método para não empreender um ponto de término em algo que está em vias de desdobramentos, problematização.

Neste eixo de confluências e refluxos, ter objetos artísticos como recurso de análises são, como observou García-Canclini, “claves en esta tarea, si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo” (2000, p. 80).

## **2. Rotas e rodovias**

Um ponto de partida para se deter sobre a produção artística de Marcone Moreira pode ser adotado quando este ganhou maior visibilidade a partir de 2003, através do Grande Prêmio do XXII Salão Arte Pará (Figura 01), pois destacou um confronto entre a estética e os indícios antropológicos impressos em objetos, ou em parte deles, advindos das zonas de trânsito, em seu sentido literal, da cidade de Marabá.



**Figura 1.** A - Sem Título; B - Esteio; C – Urucu, de Marcone Moreira. Fonte: MAIORANA; OLIVEIRA, 2003.

As peças que compunham o tríptico exibido no Salão eram partes advindas de carrocerias de caminhões; componentes encontrados na própria cidade onde o artista executa sua criação. Contudo, mesmo que tais carrocerias sejam geralmente associadas ao transporte literal de cargas, suas presenças no evento permitiram outra forma de se pensar o transporte de um algo que não em uma dimensão material: o de artigos imateriais, em semelhante escala.

Ao atrelar sua produção com tais objetos advindos dessa área específica, o artista recorreu a uma operação de ressignificação para a galeria de arte muito próxima da do artista plástico francês Marcel Duchamp, quando este pôs em prática a concepção dos chamados *Ready-mades*<sup>3</sup>. Porém, vale acrescentar, tais objetos reconfigurados por Marcone, mais do que destacar um artigo da cultura mercantil, traziam outras formas de compreensão e exploração da potência conceitual do entendimento de um *Ready-made*: suas partes eram receptáculos de indícios da ação do homem, de seu uso e o desgaste no decurso do tempo – uma representação da parte para o todo como forma de se aproximar e compreender uma condição existente não somente na obra, mas também no fruidor, de viajante e repositório de experiências diversas.

Esse seu primeiro conjunto de obras pode ser destacado como um caminho válido para se observar uma produção que, desde o princípio, tratou de se inserir na lógica

<sup>3</sup> Ready-Made é uma concepção elaborada por Duchamp que, ao selecionar um artigo banal da cultura mercantil, valorizava-o e assinava-o como uma obra de arte sua (KRAUSS, 1990).

das culturas híbridas da América Latina, contexto geográfico dos fluxos de Marabá, por denotar aquilo que García-Canclini (2003) analisou como a ocorrência de uma reorganização da linguagem plástica apoiada por uma transformação promovida entre artistas, Estado e sociedade.

Tais sociedades híbridas, interpretadas como uma troca constante e intensa entre os diversos grupos que as compõem, por desembocar em processos de transições e de reorganização da mentalidade dos povos e não mais ceder a um espaço definido para os grupos segundo suas especificidades (GARCÍA-CANCLINI, 2003; ORTIZ, 2006), trouxeram, mais claramente, o desmoronamento de todas as categorias e pares de oposição convencionais, como o moderno e o tradicional, o subalterno e o hegemônico, o erudito e o popular, o local e o global, o moderno e o pós-moderno, caracterizando-se num processo de reuniões pontuais e dispersões, segundo os interesses em jogo. Essas novas modalidades de organização e tensão híbrido-cultural das tradições de classes, etnias e nações, contexto no qual compreendemos a visualidade proposta pelas obras de Moreira, sentiram urgir a necessidade de outros instrumentos conceituais (GARCÍA-CANCLINI, 2003).

Vale adicionar, sob essa perspectiva, como as ressignificações de objetos efetivadas pelo artista trouxeram tal noção de implosão de polaridades conhecidas: uma vez que esses ditos objetos, provenientes de veículos e embarcações populares, são acrescidos de leituras outras para a galeria, novas dimensões ganham contornos – dimensões estas voltadas para o olhar estético ou para o recolhimento reflexivo. Por receberem uma condição de entrelugar<sup>4</sup> quanto à sua posição hierárquica inicial (recipientes que antes trafegavam por rodovias e rotas no interior do estado, mas que então passaram a se relacionar artisticamente com o olhar dos centros urbanos), as peças puderam não somente ilustrar uma metáfora quanto às diásporas culturais de nosso mundo, como ratificar um patamar insurgente e intersticial da vida contemporânea.

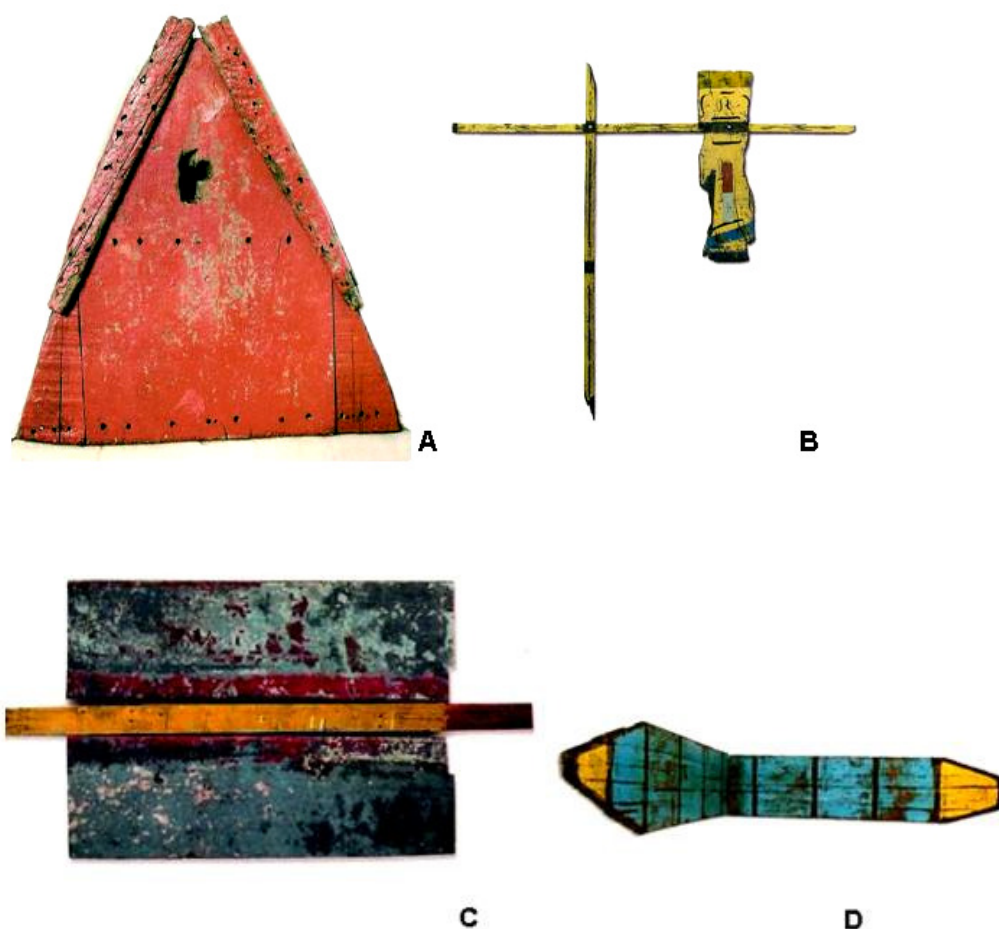
Essa “topografia de discursos movediça” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 17) que é a contemporaneidade latina, a qual bem ilustra o primeiro grupo de obras de Marcone Moreira, não somente traz elementos decorrentes da mudança do capital e das transformações tecnológicas pelas quais passamos, como também estabelece uma zona entremeada de resíduos, anacronismos, modernidades e assimetrias dialógicas (MARTÍN-BARBERO, 2003).

### **3. Índícios antropológicos em foco**

Em uma instância posterior, Marcone Moreira apresentou sua exposição individual *Arqueologia Visual* (Figura 02) durante o mês de novembro de 2007 no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em Belém, Pará, sob curadoria de Marisa Mocarzel, e reiterou sua poética amparada neste universo híbrido de focos policulturais e móveis.

---

<sup>4</sup> A visão de entrelugar procura sentido nos espaços opacos, nas localidades fronteiriças em que as idéias, pessoas e culturas em fluxo se entrecruzam e se misturam, colocando sob foco aquilo que não tem nome, ou seja, que não está polarizado nos lugares disponíveis (MOITA LOPES; BASTOS, 2010). Tal condição de entrelugar para as obras de Marcone Moreira ressalta o fato de que suas peças não mais possuem uma categoria conceitual delimitada; fogem de simplificações e buscam alternativas distintas de compreensão.



**Figura 2.** Alguns componentes da exposição *Arqueologia Visual*, de Marcone Moreira. A- Proa, 2003; B- Sacrifício, 2005; C - Série Trapiche, 2007; D - Azul da Cor do Mar, 2007. Fonte: MOKARZEL, 2007.

Ao utilizar materiais diversos (madeira, nylon, ferro e papelão) provenientes de canoas, carrocerias de caminhões e outros meios de transporte encontrados no próprio município de Marabá, Moreira deu ênfase às reminiscências do cotidiano social; à memória inscrita no corpo de cada peça (seja pela da ação do uso ou do tempo). Os objetos que compunham *Arqueologia Visual* se transformaram em testemunhas de alterações de povos e culturas, os quais muitas vezes não ganham o seu devido destaque, e se estabeleceram como resíduos que ultrapassam a contemplação estética.

Por seu olhar, texturas, sulcos e desgastes na madeira, as perdas de cores no nylon pelo uso constante demonstraram uma valoração arqueológica, e se aproximaram das análises empreendidas por Seligmann-Silva (2006) a respeito de traços do passado. Esse autor mencionado, ao observar como mesmo o passado mais recente é impossível de ser captado em sua totalidade, visto a existência das influências de diversos níveis de significado (político, ético, científico etc.), trouxe uma chave de leitura a qual pode ser aproximada com a produção de Moreira – proximidade esta em virtude das reminiscências de *Arqueologia Visual* se portarem como testemunhas dos movimentos nos quais as sociedades latinas trafegam; reminiscências que agem igualmente como digitais de movimentos por cadeias de heterogeneidades multitemporais constituídas não somente em uma relação geográfica de territórios

concretos, mas na intersecção multicultural de objetos, mensagens e sujeitos (GARCÍA-CANCLINI, 2009; MARTÍN-BARBERO, 2000).

A metacriação<sup>5</sup> de ocorrências históricas e narrativas de *Arqueologia Visual* permitiu captar um trânsito concreto e subjetivo de Marabá com suas rotas da Rodovia Transamazônica e Belém-Brasília, ferrovia Carajás e Rio Tocantins, a ponto de corroborar com a proposição de fluxo de informações, efemérides e viajantes, contornos indiciais e destaques da volatilidade dos indivíduos contemporâneos.

Como observou Paulo Herkenhoff:

“As assemblages de Moreira com madeira demonstram ser ele um construtivo em dois tempos: o vestígio (do objeto vivido e de sua utilidade) e a viagem (a sobra no uso: a memória da poeira). (...) O resultado é o estranhamento entre dobras e costuras, metáforas da existência” (2006, p. 35).

Assim como seu trabalho proposto para o XXII Salão Arte Pará (Figura 01), a exposição *Arqueologia Visual* ilustrou uma problemática e um sintoma, fazendo uso das palavras de Martín-Barbero (2000, p. 164), “de alteridades y residuos, fragmentos de memorias olvidadas, de restos e y des-hechos de la historia”.

#### **4. Hidrografia simbólica**

Não menos pertinentes para a discussão proposta são as instalações artísticas *Margem* (Figura 03) e *Banzeiro* (Figura 04), partes da terceira e última etapa de análises da presente pesquisa. Com as duas instalações premiadas (sendo uma com o prêmio Secult e a outra com o prêmio de Artes Plásticas Marcantônio Vilaça/ Funarte de 2010, respectivamente), e expostas na área em torno do Forte Bela Lusitânia, no bairro da Cidade Velha, em Belém, Moreira se amparou, dessa vez, em uma metáfora à fluidez contemporânea através de referências às embarcações da hidrografia amazônica.

---

<sup>5</sup> O termo metacriação se coloca como o mais adequado, visto os objetos componentes da exposição possuírem uma função primeira, fruto de objetivos outros que não a apreciação estética. Ao mudar seu espaço e objetivo de ação, Moreira lhes imprime uma reformulação signíca.





**Figura 3.** *Margem*, de Marcone Moreira. Foto: John Fletcher.

*Margem*, feita a partir de uma estrutura que serve como contra piso no fundo de uma canoa (embarcação muito utilizada na região Amazônica para o transporte e o deslocamento entre as margens), foi inspirada por um fragmento de texto do autor paraense João de Jesus Paes Loureiro, *Entre o rio e a floresta, o infinito* (MOREIRA, 2010), e trouxe uma composição que paira entre a metafísica do homem, suas redes de relações sociais, e os processos de locomoção pelos rios – processos de locomoção relacionados com a culturalidade amazônica, como meio de se obter a aproximação das margens e o transporte pelos rios e afluentes.

Artista e instalação se colocaram no trânsito das subjetividades em transformação e imprimiram uma alternativa de compreensão de nossa lógica dos fluidos; estratégia que pode nos dar outra iluminação para as nossas memórias afetivas, esferas públicas emergentes das narrativas de homens e mulheres, dissonâncias e dissidências que estabelecem a formulação de entrelugares (BHABHA, 1998). Tal obra, uma proposta de ingresso no universo que se encontra entre polos opostos, pôde ilustrar a contradição dos limites como não-limites; colocou-se como referência para toda infundável rede de possibilidades que a vida contemporânea estabelece e que foge de simplificações.

Ao colocar o pé nos dois lados de binarismos correntes (o que seria a embarcação se não um dispositivo que atua nos entrelugares e não pertence a uma margem ou outra?), a instalação pavimentou a construção de uma poética que, ao prestigiar o fluxo entre polos, ofereceu uma alternativa para compreender elementos que nos foram sempre constitutivos; elementos que nos colocaram e colocam em meio a oscilações entre continuidades e rupturas (MOITA LOPES; BASTOS, 2010).





**Figura 4.** *Banzeiro*, de Marcone Moreira. Foto: John Fletcher.

*Banzeiro*, por outro lado, um trabalho composto por 30 cavernames (peças curvas de madeira que dão forma ao casco das embarcações), distribuído no entorno do próprio Forte Bela Lusitânia em direções aleatórias, reforçou a metáfora do caos das trocas de mensagens, somado a uma associação com o movimento fluido das águas, das embarcações e viajantes.

Um ponto destacável é o fato de os cavernames lembrarem restos, destroços, esqueletos os quais já não servem concretamente ao deslocamento e que estão ali expostos à deteriorização lenta, mas implacável. Sua instalação, a qual poderia se associar a um cemitério dos estanques, representa tanto uma complexidade de leitura do (des)ordenamento das culturas híbridas do norte (com suas cargas de vínculos, desatrelamentos e reformulações), quanto uma alusão a um velho sistema de imobilidade, o qual, sem a sua adequação às configurações contemporâneas, é interpretado como uma simplificação da vida, um não entendimento da diferença.

Ao trazer uma visualidade das embarcações ribeirinhas como pulsações para os constantes fluxos da contemporaneidade, ambas as instalações se contaminaram quanto à proximidade de Marabá com os rios Tocantins e Itacaiúnas (local de produção desses trabalhos de Marcone Moreira); em sentido amplo, os rios como condutores de trocas e influências aceleradas. Suas peças, confeccionadas e/ou apropriadas em um dos estaleiros às margens do Tocantins, em Marabá, região onde se concentram oficinas de construção e reforma de embarcações, trataram de se situar como indícios concretos do trabalho, execução e conhecimento de mestres da carpintaria naval local.

Por sinal, a ligação direta com a participação de trabalhadores de um estaleiro de sua localidade, também aproxima Moreira de Howard S. Becker (1982) quando este observa que uma obra de arte é feita mais do que a partir de uma centralização criativa de um artista, porém igualmente pelos modos de produção e interação entre os grupos envolvidos na criação estética. Os conflitos e os acordos entre os

participantes diretos e indiretos, envolvidos durante a produção artística, se tornam indiciais em maior ou menor instância no produto final, na obra de arte (BECKER, 1982). E mais do que trazer uma visualidade de materiais utilizados pelo homem, o artista trata de potencialidades, diferenças e contaminações; constrói uma poética da dissolução e dos vagantes.

Seu arcabouço visual relacionado com os povos ribeirinhos, com Marabá como um eixo de vias e mensagens, é um espelho de uma condição contemporânea de diálogos fugazes e intermitentes, desleais e randômicos, literais e intersemióticos<sup>6</sup>. O terreno de análise de Moreira, uma cadeia rizomático-dialógica, conecta-se de um ponto qualquer do entendimento a outro, pondo em jogo regimes de signos muito diferentes e estados de não-signos (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

“Absorvido por la entropia informacional, y desestabilizado por la velocidad creciente de la innovaciones tecnológicas, nuestro tiempo, o mejor *nuestra experiencia del tiempo*, resulta radicalmente transtornada: a mayor expansión del presente más débil es nuestro dominio sobre él, mayores las tenciones que desgarran nuestras ‘estructuras del sentimiento’ y menor la estabilidad e la identidad de los sujetos contemporáneos” (MARTÍN-BARBERO, 2000, 143).

E por ser através das obras ganhadoras do Primeiro Grande Prêmio no XXII Salão Arte Pará, da evocação à cartografia visual da memória em sua individual *Arqueologia* Visual ou com as duas instalações apresentadas no Forte Bela Lusitânia as quais sugerem uma hidrografia simbólica, Marcone Moreira ilustra tempos nos quais os signos se desdobram em diversas variantes interpretativas, através de diversos formatos, nos quais contextos espaços-temporais são impregnados de novas ressignificações e trajetórias. A potência de sua discussão poética e geográfica empreende, na rede constante de contaminações contemporâneas, o sintomático questionamento de até onde as rotas e os transeuntes, dentro dessa lógica transespacial e transmulticultural, irão nos levar.

### Agradecimentos

Os autores agradecem ao CNPq pelo financiamento da pesquisa, assim como ao Me. Ilton Ribeiro pela disponibilização dos catálogos de exposição utilizados para o desenvolvimento deste trabalho.

### Referencias

ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao Estudo da História da Arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa, Portugal: Estampa, 1994.

BHABHA, H. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

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

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley, Los Angeles, London: The University of California Press, 1982.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. V. 1. São Paulo: 34, 1995.  
GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

---

<sup>6</sup> “Colocamos a tradução intersemiótica como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 1987, p. 14).

\_\_\_\_\_. Noticias Recientes Sobre la Hibridación. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.). **Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. Refazendo Passaportes: O Pensamento Visual no Debate sobre Multiculturalismo. In: **Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**. Rio de Janeiro, 2009

HERKENHOFF, Paulo (Org.). **Arte Pará 2006**. Catálogo. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.  
KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona, Espanha: Macula, 1990.

MAIORANA, Roberta; OLIVEIRA Daniela (Org.). **Arte Pará 2003**. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones del Tiempo y Nuevas Topografías de la Memória. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.). **Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dos meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

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

MOKARZEL, Marisa. **Arqueologia Visual**. Catálogo. Belém: Banco da Amazônia, 2007.

MOREIRA, M. **Instalação Margem, 2006**. Belém: 2010. Disponível em: <<http://marconemoreira.blogspot.com/2009/06/instalacao-margem-2006.html>>. Acessado em 02 jan 2011.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Ca