



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

TAFINIS LEANDRO SILVA SAID

**PROCESSOS COMUNICACIONAIS ENTRE ARTE E POLÍTICA: A
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CLEODON FARIAS EM BOA VISTA/RR**

Boa Vista, RR, Brasil

2021

TAFINIS LEANDRO SILVA SAID

**PROCESSOS COMUNICACIONAIS ENTRE ARTE E POLÍTICA: A
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CLEODON FARIAS EM BOA VISTA/RR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Roraima. Como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação, Memória e Identidades.

Professora Orientadora: Profa. Dra. Leila Baptaglin.

Boa Vista, RR, Brasil

2021

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP) Biblioteca
Central da Universidade Federal de Roraima

S132p Said, Tafinis Leandro Silva.

Processos comunicacionais entre arte e política: a trajetória
artística de Cleodon Farias em Boa Vista/RR / Tafinis Leandro
Silva Said. – Boa Vista, 2021.

112 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Leila Baptaglin.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

1 – Arte. 2 – Comunicação. 3 – Identidade. 4 – Farias, Cleodon.
5 – Roraima. I – Título. II – Baptaglin, Leila (orientadora).

CDU – 316.74:7(811.4)

Ficha Catalográfica elaborada pela Bibliotecária/Documentalista:
Shirdoill Batalha de Souza - CRB-11/573 - AM

TAFINIS LEANDRO SILVA SAID

**PROCESSOS COMUNICACIONAIS ENTRE ARTE E POLÍTICA: A
TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CLEODON FARIAS EM BOA VISTA/RR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Roraima. Como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação, Memória e Identidades. Apresentada em 03 de março de 2021 e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dr. Leila Adriana Baptaglin (Orientador/UFRR)

Prof. Dr. José Bezerra de Brito Neto (Membro externo/UFPE)

Prof. Dr. Luís Francisco Munaro (Membro/UFRR)

Prof. Dr. Vilso Junior Chierentin Santi (Suplente/UFRR)

Boa Vista, RR, Brasil

2021

RESUMO

Este trabalho objetivou analisar os processos comunicacionais entre arte e política estabelecidos pela trajetória artística de Cleodon Farias. A pesquisa foi desenvolvida a partir de uma reflexão teórica que se articula aos seguintes temas: Memória, identidade e história na relação entre arte e política em Roraima; e os processos comunicacionais entre arte e política com base na trajetória artística de Cleodon Farias. A história da produção e compra dos painéis para os prédios públicos foi investigada a partir de entrevistas orais com o artista e familiares. Na análise de conteúdo realizada, trabalhamos com três categorias: Trajetória artística de Cleodon Farias antes de chegar a Roraima; Trajetória artística de Cleodon Farias em Roraima; e Obras/Catálogo. Nessa última categoria analisamos alguns painéis, identificando elementos e símbolos trabalhados pelo artista que abrem a discussão sobre a identidade e memória de Roraima. Tomando como base teórica estudiosos como Cauquelin (2005), Pierre Bourdieu (1998), Le Goff (2013), Martín-Barbero (2009) e Stuart Hall (2015), observou-se que essa manifestação artístico-cultural, produzida por meio de projetos elaborados pelo artista e reuniões com políticos, embora não tenha seu conteúdo previamente definido pelos agentes detentores do poder político, faz coro ao seu discurso e atua conjuntamente na busca pela determinação dos símbolos e signos que deveriam representar Roraima e seu povo. Para além de somente “temas regionais”, que o autor pretendeu retratar, as obras são representativas de um discurso de poder, remetendo à história e à composição social de Roraima em um momento de afirmação da identidade local – a transição do status político de Território para Estado.

Palavras-chave: Arte. Comunicação. Identidade. Roraima. Cleodon Farias.

ABSTRACT

This work aimed to analyze the communicational processes between art and politics established by Cleodon Farias' artistic trajectory. The research was developed from a theoretical reflection that articulates the following themes; Memory, identity and history in the relationship between art and politics in Roraima; and the communicational processes between art and politics based on Cleodon Farias' artistic trajectory. The history of the production and purchase of panels for public buildings was investigated through oral interviews with the artist and family members. In the content analysis carried out, we worked with three categories: Cleodon Farias' artistic trajectory before arriving in Roraima; Cleodon Farias' artistic trajectory in Roraima and Works / Catalog. In this last category, we analyzed some panels, identifying elements and symbols worked by the artist that open the discourse on the identity and memory of Roraima. Taking as theoretical basis scholars like Cauquelin (2005), Pierre Bordieu (1998), Le Goff (2013), Matin Barbero (2009) and Stuart Hall (2015), it was observed that this artistic-cultural manifestation, produced through projects elaborated by artists and meetings with politicians, although its content was not previously defined by agents with political power, it echoes its discourse and acts together in the search for the determination of the symbols and signs that should represent Roraima and its people. In addition to only "regional themes" that the author intended to portray, the works are representative of a discourse of power, referring to the history and social composition of Roraima at a time of affirmation of local identity - the transition from political status from Territory to State.

Keywords: Art. Communication. Identity. Roraima. Cleodon Farias.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-Cleodon Farias	22
Figura 2-Painel de madeira presente no interior do prédio da Prefeitura de Boa Vista na parede da recepção	46
Figura 3- Recepção após reforma com a fixação de um novo painel de MDF.....	47
Figura 4- Museu de Arte Sacra de Olinda/PE.	59
Figura 5 - Estátuas do fazendeiro, indígena e garimpeiro na Praça da Cultura.	71
Figura 6 - Rede Comunicacional de Cleodon Farias.....	78
Figura 7- Painel presente no hall de entrada do Palácio da Cultura	84
Figura 8 - Painel presente no hall do prédio Palácio 9 de julho	87
Figura 9- Painel presente no hall do prédio da Assembleia Legislativa de Roraima .	88
Figura 10 - Capas de revistas e matérias que falam sobre a Amazônia	89
Figura 11 - Painel no antigo auditório da Secretaria de Planejamento de Roraima ..	91
Figura 12 -Painel no hall de entrada da Escola de Música de Roraima	92
Figura 13 - Painel no prédio da FUNASA.....	93
Figura 14 - Painel no prédio da SEAPA	94
Figura 15 -Painel no prédio da Escola Estadual Lobo D'Almada	95

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Trabalhos afins encontrados no Catálogo de teses e dissertações	15
Tabela 2 - População de Roraima 1960/1991	37
Tabela 3 - Relação de governadores de Roraima e prefeitos de Boa Vista-RR.....	79

LISTA DE SIGLAS

ALE-RR – Assembleia Legislativa de Roraima

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior

CAER – Companhia de Águas e Esgotos de Roraima

EMURR – Escola de Música de Roraima

PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras

PPGSOF – Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Fronteira

SECULT – Secretaria Estadual de Cultura

SEAPE – Secretaria de Agricultura, Pecuária e Abastecimento

SEPLAN – Secretaria Estadual de Planejamento

SETRABES – Secretaria de Estado do Trabalho e Bem-Estar Social

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UFRR – Universidade Federal de Roraima

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PROBLEMA DE PESQUISA	14
2. OBJETIVO GERAL.....	14
2.1. Objetivos específicos.....	14
3. ESTADO DA ARTE	15
4. METODOLOGIA.....	19
4.1 Contexto da Pesquisa	19
4.2 Sujeito da Pesquisa.....	21
4.3 Instrumentos da pesquisa	23
4.3.1 Pesquisa Documental	23
4.3.2 Observação.....	23
4.3.3 Entrevistas narrativas.....	23
4.4 Análise.....	24
4.5 Comitê de ética.....	25
5. REFERENCIAL TEÓRICO	27
5.1 Os Estudos culturais como referencial teórico-metodológico.....	27
5.2 Roraima: política entre os anos de 1970 a 1990.....	31
5.3 Memória e identidade cultural na relação entre arte e política.....	40
5.4 Contextualização: arte, política e cultura regional a partir da trajetória artística de Cleodon Farias.....	48
6. ANÁLISE	57
6.1 Trajetória artística de Cleodon Farias antes de Roraima.....	57
6.2 Trajetória artística de Cleodon Farias em Roraima.....	64
6.3 Obras/Catálogo.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIA.....	100
ANEXOS.....	104

INTRODUÇÃO

A arte referida nesta pesquisa é vista enquanto parte de um sistema cultural, na qual está associada a campos políticos e comunicacionais. Nesse meio, discussões de memória e identidade são reveladas, porque de acordo com Costa (2014), a arte não é um espetáculo de imagens sem sentido, elas revelam aspectos sociais e culturais do lugar em que vivemos.

Cauquelin (2005) afirma que, estabelecer certos critérios para que a arte seja “contemporânea” não pode se resumir apenas aos critérios buscados nos “Conteúdos das obras, em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material” (CAUQUELIN, 2005, p. 12). A autora observa as artes como “contemporâneas”, pois estão, também, dentro de um sistema de rede, onde há uma comunicação do artista e sua obra com curadores, marchands, políticos, empresas, mercado, dinheiro e outras diversas negociações.

A arte contemporânea está em um circuito de rede, em que no meio desse circuito também estão presentes aspectos econômicos e políticos, onde o artista e sua produção valem como informação, juntamente com diversos agentes sociais da arte contemporânea. A obra do artista circula por intermédio daqueles que constituem a rede, “sem eles, a rede não tem razão de ser”, mas “sem a rede, nem a obra nem o artista tem existência visível” (CAUQUELIN, 2005, p. 17). Cleodon Farias é um artista da arte contemporânea roraimense inserido dentro da “rede” em que se relaciona, junto com suas obras, com agentes políticos e espaços públicos da capital Boa Vista-RR.

A pesquisa advém do trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRR, durante a qual foram realizadas visitas em prédios públicos de Boa Vista-RR e foi constatada uma grande quantidade de obras artísticas expostas nas paredes internas e o artista com um maior quantitativo de obras nesses espaços é Cleodon Farias, que assina em seus painéis “Farias”.

Os espaços públicos apontados nesta pesquisa são prédios públicos que concentram uma parcela do poder político na capital Boa Vista-RR, como o prédio da Assembleia Legislativa de Roraima, Palácio 9 de Julho, Palácio da Cultura, SETRABES, Secretaria de Planejamento, que vão se constituindo como espaços para a arte contemporânea, visto que Cleodon Farias produz obras com caráter permanente a serem expostas nas paredes desses prédios. Considerando os poucos espaços de exposição de arte em Roraima, como museus e galerias, encontrar

espaços para abrigar arte, como em prédios públicos na capital, é considerar esses espaços, igualmente, como territórios da arte contemporânea que podem ser estudados.

Posto que comunicação é um processo que envolve troca de informações, e que há diversos modos e meios comunicacionais, procuramos centralizar o foco da pesquisa na comunicação entre arte e política, que não faz relação somente com o canal de interlocução, como televisão, jornais impressos, rádios, mas sim verificar como ocorrem os processos comunicacionais estabelecidos entre os campos da arte e política no estado de Roraima, a partir da trajetória de um artista.

É por meio da comunicação que seres humanos partilham de diferentes informações, tornando o ato de se comunicar algo inerente ao ser humano. Esse ato pode ser realizado de diversas formas a partir das diferentes linguagens enquanto forma de expressão humana. As linguagens são maneiras diferentes para estabelecer a troca de mensagens entre emissores e receptores. Uma obra de arte é um canal de comunicação, é um local (meio) por onde a mensagem será apresentada e repassada. A mensagem transmitida por meio da linguagem visual envolve elementos visuais, que necessitam ser compreendidos para que seja estabelecido o diálogo. A arte tem uma capacidade de representação simbólica do mundo humano, enquanto forma de expressão humana ela repassa conceitos e características inerentes à cultura e ao homem. A partir dela o homem consegue expressar sentimentos, ideias, servindo como um modo de comunicação, conforme afirma Azevedo Júnior (2007). A importância da arte também está na capacidade de oferecer à sociedade uma outra possibilidade de interlocução, um diálogo que expande a escrita linear à forma, a um olhar perceptivo e reflexivo da representatividade identitária, política, histórica e cultural de Roraima.

Cabe ressaltar que não há somente um tipo de comunicação que esta pesquisa pretende abordar no campo da Arte, que se refere somente às produções e obras dos artistas enquanto canal de interlocução. Há comunicações que se estabelecem por meio do discurso entre o artista e outros agentes envolvidos na arte e na política. Todo discurso é uma ação comunicativa, podendo ser oral, escrito, imagético. O discurso do indivíduo se relaciona a um contexto sócio-histórico, com suas características pessoais, com seu pertencimento social, geográfico etc. Assim, temos que ter claro que o discurso que se estabelece entre arte e política não se desenvolve em um só lugar, adentrando a necessidade investigativa para os documentos oficiais, como em

leis, a fala do artista, as reportagens midiáticas, as obras de arte. A pesquisa permite discutir, também, se há um conteúdo artístico pelo qual os agentes do governo se interessam e oferecer elementos para a discussão sobre a relação e influência entre os campos da arte e da política em Roraima. Além disso, ao analisar as relações estabelecidas entre a política, a arte, os artistas e as suas produções locais começamos a compreender como o campo das artes em Roraima vem sendo construído historicamente.

Analisar a trajetória artística de Cleodon Farias não se restringe a um específico período da sua vida, mas sim, conhecer parte de sua biografia e práticas artísticas, desde quando conheceu a arte, como se constitui enquanto artista no estado de Roraima. Investigar como foram as produções de seus primeiros trabalhos, a temática que aborda, locais de exposição, a partir de procedimentos de coleta e análise de entrevistas realizadas com o artista.

A partir disso, nesta investigação propomos compreender como é a relação comunicacional entre arte e política em Roraima, a partir da análise da trajetória artística de Cleodon Farias, envolvendo tanto suas produções artísticas e todas as questões que caracterizam sua arte no sistema cultural roraimense, quanto os contextos sociais e relações culturais, econômicas e políticas que o artista vai estabelecendo durante sua vida.

Pesquisas que envolvem arte e sua relação com aspectos políticos e identitários soam desafiadoras, posto que, trata-se de um objeto de pesquisa pouco explorado em Roraima, mas que vem sendo despertado com a chegada do curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Roraima, em 2010. Sabe-se que existem muitos artistas em Roraima que ajudaram a consolidar a arte no estado, por exemplo, o artista Cleodon Farias. Colaborar para uma análise aprofundada sobre os trabalhos desses artistas e relacioná-los com outros campos de estudo, onde percebemos, não somente obras contempláveis, mas objetos da arte como fonte de conhecimento, que se relacionam com aspectos comunicacionais, políticos, sociais e culturais.

Com base nesses apontamentos, o texto foi organizado em capítulos: O primeiro e o segundo capítulos apresentam a problemática da pesquisa, bem como o objetivo geral e objetivos específicos. O terceiro capítulo é o Estado da Arte, no qual catalogamos pesquisas científicas que tenham trabalhos relacionais ao proposto nesta pesquisa, envolvendo arte, política, comunicação, identidade, memória e

Amazônia. Os trabalhos reunidos, são estudos que atestam a possibilidade de prosseguimento da pesquisa e mostram a complexidade das relações experimentadas na arte com outros campos de conhecimento.

No quarto capítulo apresentamos a metodologia utilizada na pesquisa, os referenciais enquanto suporte metodológico, os procedimentos, bem como os modos de fazer a análise, entrevistas e sujeitos da pesquisa são discutidos neste capítulo.

No quinto capítulo buscamos situar a pesquisa dentro de um campo teórico e conceitual, em que a importância dos estudos esculturais possui um papel fundamental, pois eles contribuem para a articulação da arte e política com questões de identidade, memória e cultura. Nesse capítulo discutimos o contexto político de Roraima entre as décadas de 1970 e 1990. Como subtítulo trazemos apontamentos importantes para a pesquisa sobre a memória e a identidade cultural na relação arte e política.

O sexto capítulo é a análise. Aqui apresentamos a comunicação entre arte e política em Roraima e suas características são observadas e discutidas. Esse capítulo é estruturado pelas categorias da Análise de Conteúdo. Assim, na primeira categoria: Trajetória artística de Cleodon Farias antes de Roraima, um esboço da trajetória artística do artista é realizado, para fornecer uma contextualização histórica da arte em Roraima. Analisamos mecanismos e práticas utilizados tanto pelo artista quanto pelos agentes políticos, para os quais as produções artísticas possuem um tom mercadológico. Verificamos os espaços convencionais da arte em Roraima e os espaços não convencionais para abrigar arte, como os prédios públicos de poder político da capital. Na segunda categoria: Trajetória artística de Cleodon Farias em Roraima, apresentamos a trajetória artística do artista antes da chegada a Roraima e após. Na terceira categoria: Obras/Catálogo, apresentamos as obras que Cleodon Farias produziu aos prédios públicos, fazemos uma breve construção de uma sequência de painéis do artista e apontamos relações com as discussões de memória, identidade, política, contextualizando com períodos do estado de Roraima.

Por fim, nas Considerações finais, apresentamos os dados evidenciados na pesquisa, segundo a compreensão que se teve dos processos comunicacionais estabelecidos entre arte e política em Roraima, a partir da trajetória artística de Cleodon Farias.

1. PROBLEMA DE PESQUISA

Como ocorrem os processos comunicacionais estabelecidos entre arte e política em Roraima a partir da trajetória artística de Cleodon Farias?

2. OBJETIVO GERAL

Compreender os processos comunicacionais estabelecidos entre arte e política em Roraima a partir da trajetória artística de Cleodon Farias.

2.1. Objetivos específicos

- 1 – Aprofundar os conceitos de Arte, Comunicação, Política, Memória, Identidade;
- 2 – Investigar a trajetória artística e poética do Artista Cleodon Farias;
- 3 – Identificar elementos correlacionais entre a trajetória do artista e processos comunicacionais com a política cultural e a identidade local.

3. ESTADO DA ARTE

Esta dissertação apresenta-se vinculada aos estudos do campo da Arte e Comunicação, dentro de problemáticas que envolvem a construção política, identitária, que repercutem no olhar para a memória de Roraima. Apresenta discussões que vão tomar profundidade das diferentes concepções históricas, indetitárias e teóricas, vinculadas à construção da memória e dos saberes tradicionais amazônicos.

Propostas de pesquisa como esta são importantes para a contribuição no avanço do conhecimento na área de Comunicação e Arte. Assim, para dar prosseguimento na pesquisa e delimitação do tema, o estado da arte contribui e se caracteriza por identificar as pesquisas que vêm sendo realizadas atualmente sobre o tema e área propostos neste projeto, ou seja, o estado da arte faz relação ao que está sendo investigado ou ao que já foi descoberto, desse modo, dando um panorama dos caminhos já percorridos. Conforme Romanowski; Ens (2006, p. 39-40) “Os estudos realizados a partir de uma sistematização de dados, denominada ‘estado da arte’, é quando abrangem uma área do conhecimento, nos diferentes aspectos [...]”. Para as autoras, a análise do estado da arte possibilita dar ênfase e examinar temas abordados na pesquisa, conhecer os referenciais teóricos utilizados, as sugestões apresentadas pelos pesquisadores, além da contribuição da pesquisa para mudança e inovação.

Dessa forma, nesta proposta realizamos um estado da arte, em que foi feita uma busca no catálogo de dissertações e teses da CAPES, no site do PPGL e do PPGSOF, ambos da Universidade Federal de Roraima. Cabe ressaltar que a escolha desses dois programas parte do entendimento de que as linhas de pesquisa envolvem estudos de identidade, fronteira, memória, cultura, representação amazônica, arte. Assim, buscamos trabalhos que obtêm as palavras-chave: Política, Arte, Comunicação, Representação Amazônica, Identidade, Memória e Cultura, em que mais se aproximassem com a proposta desta pesquisa.

Dessa forma, organizamos o quadro que segue:

Tabela 1 – Trabalhos afins encontrados no Catálogo de teses e dissertações

Catálogo de Teses e Dissertações – CAPES			
Autor	Título	Programa-universidade – Ano	Autores utilizados

Deborah Moreira de Oliveira	Práticas artísticas conceitualistas em Vitória: relações entre arte e o político	Mestrado em Artes- Universidade Federal do Espírito Santo – 2018	<ul style="list-style-type: none"> • Chantal Mouffe • Jacques Rancière
Mayara Amaral Fernandes	O retrato de agosto: poder, corpo e mito	Mestrado em História da Arte - Universidade Federal de São Paulo – 2016	<ul style="list-style-type: none"> • Paulo Martins • Ernst Gombrich

Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)			
Autor	Título	Programa-universidade	Autores utilizados
Adriana Moreno Rangel	Cultura e identidade híbrida na obra do artista plástico roraimense Jorge Augusto Cardoso	PPGL Universidade Federal de Roraima – 2012	<ul style="list-style-type: none"> • Alberto Manguel • Stuart Hall • Michel Foucault • Umberto Eco
Antônio Hilário da Silva Filho	Poesia midiática de blogs locais: um diálogo com a poesia do Movimento Roraimense sobre a questão da representação identitária do sujeito roraimense	PPGL Universidade Federal de Roraima – 2014	<ul style="list-style-type: none"> • Denys Cucho • Kathryn Woodward • Stuart Hall
Cleo Amorim Nascimento	Subjetividade e identidade na poesia topofílica de Zeca Preto	PPGL Universidade Federal de Roraima – 2014	<ul style="list-style-type: none"> • Jean-Paul Sartre • Michael Pollak • Éclea Bosi
Glaciele Harr de Souza	Lugar e identidades em Ben Charles e Neuber Uchôa	PPGL– Universidade Federal de Roraima – 2013	<ul style="list-style-type: none"> • Zygmund Bauman • Ecléia Bosi • Maurice Halbwachs
Leidejane Machado Sá	As relações culturais e identitárias em personagens da contística de José Maria Arguedas	PPGL – Universidade Federal de Roraima – 2014	<ul style="list-style-type: none"> • Kathryn Woodward • Néstor García Canclini
Roseli Anater	Pintar para não esquecer: as narrativas visuais e orais de Carmezia Emiliano	PPGL– Universidade Federal de Roraima – 2008	<ul style="list-style-type: none"> • Néstor García Canclini • Carlo Ginzburg • Terry Eagleton • Denys Cucho
Suênia Kdidija Araújo Feitosa	Recepção do movimento roraimense: identificação, apropriação e construção identitária	PPGL – Universidade Federal de Roraima – 2014	<ul style="list-style-type: none"> • Paul Claval • Michel Foucault • Aimberê Freitas
Vivian de Aparecida Oliveira Carreiro	A cultura regional roraimense na produção dos poetas: Devair Fiorotti, Eli Macuxi e Zanny	PPGL – Universidade Federal de Roraima – 2014	<ul style="list-style-type: none"> • Maurice Halbwachs

	Adairalba datada de 2008 a 2012		
--	---------------------------------	--	--

Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Fronteiras (PPGSOF)			
Autor	Título	Programa-universidade	Autores utilizados
Gabriel de Souza Alencar	Os eventos artístico-culturais transfronteiriços: cooperação e solidariedade na fronteira	Universidade Federal de Roraima – PPGSOF – 2019	<ul style="list-style-type: none"> • Zygmund Bauman • Jorge Coli • Clifford Geertz
Selmar de Souza Almeida Levino	Políticas Públicas: Análise da Formação da Agenda Pública de Cultura em Roraima	Universidade Federal de Roraima – PPGSOF -- 2019.	<ul style="list-style-type: none"> • Homi Bhabha • Norberto Bobbio • Maurice Halbwachs

Fonte: Tafinis Said.

É possível encontrar outros trabalhos citados na tabela acima que evidenciam uma reflexão sobre práticas culturais e a discussão sobre cultura e identidade regional/local. Mas, para aproximar a temática desta pesquisa em torno da arte, política, comunicação, memória e identidade, os quatro trabalhos que discutiremos contribuirão com a proposta a ser desenvolvida, porque têm como objeto de pesquisa a arte, estabelecendo relações, ora com a identidade e representação de Roraima, ora com a política de um determinado período histórico. Além disso, alguns dos referenciais teóricos utilizados pelos autores são aportes teóricos para a presente pesquisa.

A pesquisa da Ribeiro (2017) possui como tema Identidades Culturais e representações artísticas. A pesquisadora busca compreender como as identidades culturais do estado de Roraima são apresentadas nas pinturas dos artistas formados/formandos do curso de Artes Visuais/UFRR atuantes no estado. Aborda o artista como um sujeito híbrido, que produz de acordo com seu contexto social, onde questões de identidade são representadas nas produções com formas de distintas poéticas e que as pinturas analisadas foram direcionadas para um contexto relacionado ao hibridismo cultural e ao entre-lugar, posto que é possível verificar nas pinturas analisadas esta vinculação ou desvinculação de lugares. Moreno (2012) também discute as questões de cultura e identidade roraimense partindo do processo de hibridação da cultura local representada na obra do artista plástico Augusto Cardoso.

Oliveira (2018), apoiada no debate em torno dos conceitualismos latino-americanos, realizou uma pesquisa em que a relação arte e política se torna mais clara, baseada na ideia de que na produção artística da Grande Vitória, Espírito Santo, a partir dos anos 1970, onde os artistas apresentaram propostas conceitualistas, em que o teor político era evidente. A autora constrói um capítulo intitulado “Arte e Política”, que aborda noções políticas trabalhadas por Chantal Mouffe, Rosalyn Deutsche, e em menor escala, Jacques Rancière. Essas reflexões foram igualmente relacionadas ao campo da Arte, de uma maneira mais geral.

Da mesma forma, a pesquisa de Amaral (2016) traz uma relação entre arte e política dentro de uma perspectiva histórica em sua dissertação intitulada “O retrato de augusto: poder, corpo e mito”. A autora observa que a arte e a arquitetura funcionam como o reflexo de uma sociedade, e que mostram seus valores estatais. No caso em que acontece em Roma, toda a produção artística possui algum elemento ligado à temática do poder, conforme pode ser observado nos muitos estudos referentes ao uso da arte deste período, no intuito de atingir determinados objetivos. A partir do momento em que Otávio assume o controle de Roma, após a Batalha de Áccio, em 31 a. C., é iniciada uma grande mudança no sistema político. Através disso, tem início a construção de uma nova linguagem visual, que contribuiu grandemente para o processo de transformação de sua imagem. É um momento em que marca a produção artística desse período.

Conforme Messina (1998), um estado da arte nos permite continuar caminhando na pesquisa, ele é uma oportunidade de percebermos os discursos. Com ele está presente a possibilidade de contribuição na teoria e na prática da pesquisa científica na área desejada.

4. METODOLOGIA

Pesquisas que se articulam nas Ciências Sociais podem ser consideradas como pesquisas científicas, porque mesmo não possuindo uma concepção mecanicista da natureza, onde o quantitativo é valorizado, elas podem caminhar para quebra de paradigmas ou constituir novos paradigmas científicos. Nas Ciências Sociais, as pesquisas qualitativas aproximam o sujeito, considera sua condição social, cultural, o conhecimento empírico para o fazer teórico.

Na pesquisa utilizamos imagens como parte importante dos processos comunicacionais entre arte e política. Elas são construídas por vários meios, podendo advir da escrita linear, onde o leitor as constrói na memória, ou na modalidade mais concreta da imagem visual, como a pintura, a fotografia ou vídeo. Essas imagens podem ser do tipo documental, ou imagens artísticas, mas todas são representações de uma realidade. A “Representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 1993, p. 104). Dessa forma, uma pintura ou fotografia podem representar uma determinada realidade que é reconstruída por quem a produz.

Como esta pesquisa investigou a trajetória de um artista, suas produções, embora não terem sido o ponto central das análises, foram importantes para a compreensão da comunicação entre arte política em Roraima em um certo período. Para Lopes (2003) a pesquisa é a rigor um campo metodológico, a qual postulamos uma autonomia relativa, tanto porque possui regras internas de produção (estruturação metodológica em níveis e etapas), tanto porque se situa numa temporalidade própria.

A metodologia exercida durante o processo da pesquisa é de forma qualitativa e de campo. Segundo Gil (1994), a pesquisa qualitativa é diferente da quantitativa, pois não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, dos valores implícitos, de uma organização etc. Isso implica em um trabalho de campo que, de acordo com Triviños (1987) serve como forma de complementação de informações, um instrumento empregado na coleta de registros ou informações, de cunho pessoal do pesquisador.

Tipicamente, o estudo de campo focaliza uma comunidade, que não é necessariamente geográfica, já que pode ser uma comunidade de trabalho, de estudo, de lazer ou voltada para qualquer outra atividade

humana. Basicamente, a pesquisa é desenvolvida por meio da observação direta das atividades do grupo estudado e de entrevistas com informantes para captar suas explicações e interpretações do que ocorre no grupo. Esses procedimentos são geralmente conjugados com muitos outros, tais como a análise documental, filmagem e fotografias (GIL, 1994, p. 53).

A escolha dessa vem por compreender que o trabalho tem como característica o embasamento de reflexões coletadas em campo, na interlocução com o sujeito e com o contexto social, de forma a responder algumas questões pertinentes a esta investigação. Logo, essa troca de informações é uma maneira de avaliar e considerar significados da comunicação, arte, política e identidade em Roraima, discussões sobre as produções de artistas, sobre conceitos e ideias acerca da arte enquanto comunicação imagética, tendentes a colaborar na construção de uma pesquisa com contextos políticos e socioculturais. Este trabalho incorpora à pesquisa qualitativa de campo, no que tange ao contexto histórico e político, comunicação, obra, artista e público.

4.1 Contexto da Pesquisa

Para Braga (2016), ao fazer pesquisa estamos envolvidos com a especificidade de nossos objetos, com um problema que nós mesmos construímos a partir de nossa curiosidade sobre as coisas, acionando as teorias a que estamos mais habituados e táticas de abordagem solicitadas por nossos objetos e questões. Sendo assim, ao definir o objeto de pesquisa é importante estar envolvido com o tema onde o objeto se encontra, neste caso a Arte é o campo de partida o qual relaciono a outros campos de pesquisa como a Comunicação. A experiência e o envolvimento com o tema são importantes para a tomada de decisão na definição do objeto.

Para tratar do contexto da pesquisa é importante compreendermos o meio em que a arte está sendo produzida, e com a pesquisa buscamos compreender os processos comunicacionais entre a arte e a política, cabe, então, trazermos uma abordagem sobre como se deu a consolidação da política no estado de Roraima.

Roraima é considerado um dos estados mais novos do Brasil. Passou, inicialmente, por um processo de colonização no final do século XVIII, onde foi palco de disputas, até mesmo entre indígenas que já viviam na região e os recém-chegados. Até por volta desse século, a atividade econômica era a pecuária, fato observado por

meio da historiografia de Roraima. Outro fator importante foi a forte negociação política no estado de Roraima, entre famílias de grandes fazendeiros que emanciparam seu poder na região. A disputa pelo poder e domínio, principalmente na capital Boa Vista, não se dava apenas pelo acúmulo de cargos do poder público, mas, também, utilizavam outro tipo de ferramenta para dar valor aos seus feitos e sua presença na região, a arte. Diversos momentos foram construídos na capital para dar voz e destaque aos feitos dos detentores da política local, ao lugar de ideais, sejam políticos, identitários, culturais e econômicos voltados para região. Assim, percebe-se, que a relação entre arte e política não é algo novo, mas de tempos atrás.

Em 1962 Roraima passou a ser denominado Território Federal, nesse período começou a ser organizada uma estrutura econômica e política, mas que ficou ainda mais consolidada após o Território ser considerado Estado pela Constituição Federal, no ano de 1988, e com a eleição e posse do primeiro Governador, conforme Martins (2010).

Sob o estatuto de Território, a autonomia política de Roraima era bastante limitada, pois nos Territórios Federais não havia eleições para governadores nem para prefeitos e seus mandatos também não tinham duração definida. Os ocupantes do poder executivo eram nomeados para o cargo diretamente pelo presidente da República ou pelo Ministro do Interior e os prefeitos dos dois municípios, Boa Vista e Caracaraí, eram, por sua vez, escolhidos pelo governador (MARTINS, 2010, p. 22).

Em 1964 Roraima recebe uma nova estrutura política, que marca a história do estado. Com a chegada dos militares ao poder, o regime militar ganha forma. Conforme Martins (2010), a Força Aérea Brasileira indicou os governadores, e a população seguiu sem mecanismos diretos para influenciar na escolha dos nomeados para o governo. Nesse período outros monumentos e praças foram construídos e artistas também trabalharam para a realização desses projetos.

4.2 Sujeito da Pesquisa

De acordo com Bosi (2009), num estudo sobre arte, quando se consultam os próprios artistas conseguimos permitir uma luz mais penetrante de conhecimento sobre os laços que atam a instituição artística e os conhecimentos técnicos de cada

arte. Cleodon Marques de Farias é o sujeito principal da pesquisa, tem 66 anos de idade e é paraibano da cidade de João Pessoa.

Figura 1 – Cleodon Farias



Foto: Facebook.

Homem, homossexual e, hoje, de classe média, Cleodon Farias vem de uma família humilde, filho adotivo, que muito cedo perdeu sua mãe e passou a ser cuidado por sua irmã Cleunice. Chegou a Roraima no ano de 1976, depois partiu para a Venezuela, onde teria projetado seu primeiro mural. Retorna a Roraima e começa a produzir vários painéis por encomenda para prédios públicos da capital. Embora diga que sua vida sempre foi voltada ao entalhe, o artista explica que, paralelamente a isso, ele trabalhou em diversas outras atividades. Foi atendente de supermercado, garçom, diretor do Horto Municipal de Boa Vista. Apesar de continuar criando, a produção de Farias não aparece em redes sociais, nem está presente nas poucas exposições recentes ocorridas em Roraima. Entretanto, é significativa a exposição pública permanente de seus trabalhos, porque muitos de seus painéis estão no interior de prédios públicos de Boa Vista. O artista confirmou que muitas de suas obras foram fixadas em paredes de prédios públicos e lá ficam por muito tempo. Os painéis da Assembleia Legislativa estão expostos, segundo o artista, há 27 anos no mesmo espaço.

Outros sujeitos da pesquisa são importantes para contribuir com seus relatos para a trajetória artística de Cleodon Farias. São membros da família do artista, o filho Ramon Farias e Iramita, ex-mulher de Cleodon Farias.

Ramon Farias, de todos os filhos de Cleodon Farias, é o que mais acompanhou e auxiliou o pai nos trabalhos artísticos, seja comparecendo em reuniões com políticos e secretários, quanto desenhando e ajudando o pai a entalhar algumas peças. Ramon Farias foi um sujeito importante para a pesquisa, pois além de acompanhar seu pai no meio artístico, em entrevistas esclarece pontos significativos para a pesquisa em relação à arte e à política na qual viviam.

Outro sujeito de pesquisa é Iramita, ex-mulher de Cleodon Farias e mãe de Ramon Farias. Iramita traz importantes contribuições relacionadas às experiências e outras vivências sociais que teve com Cleodon Farias na época em que mais produziu os painéis para os prédios públicos.

4.3 Instrumentos da pesquisa

4.3.1 Pesquisa Documental

Foi realizado um trabalho calcado na pesquisa documental no sentido de verificar se existe documentos sobre os processos legais de aquisição de obras pelo poder público. A pesquisa documental, segundo Gil (1994), é uma pesquisa que analisa arquivos, documentos, tabelas etc. A partir das visitas foram fotografadas e catalogadas as obras localizadas nos prédios públicos no sentido de produzir um catálogo das produções artísticas vinculadas ao poder público de Roraima.

4.3.2 Observação

Na fase da observação, Lopes (2003) nos coloca que essa se constitui a segunda fase da pesquisa empírica, conforme a autora “visa uma reconstrução empírica da realidade, visa coleta, reunir evidências concretas capazes de produzir fenômenos no estudo no que eles têm de essencial” (LOPES, 2003, p. 142). Assim, foram realizadas visitas aos prédios públicos em que há obras do artista Cleodon Farias, observação dos painéis, as temáticas que utiliza, além de fotografias que foram tiradas nesses espaços. Todos esses dados foram registrados no diário de campo do pesquisador.

4.3.3 Entrevistas narrativas

A coleta dos dados da pesquisa foi realizada com entrevistas narrativas com o artista Cleodon Farias, seu filho e sua ex-esposa. A entrevista narrativa, conforme

Bauer e Gaskell (2002), é algo que vai além do esquema pergunta-resposta, é considerada uma forma não estruturada de entrevista e tem características específicas. Ela emprega um tipo peculiar de comunicação cotidiana, o contar e escutar história, para conseguir esse objetivo. A linguagem espontânea utilizada, tanto pelo entrevistador quanto pelo entrevistado, não significa que a entrevista narrativa não possui uma organização.

A entrevista narrativa se processa através de quatro fases: ela começa com a iniciação, move-se através da narração e da fase de questionamento e termina com a fase da fala conclusiva. Para cada uma dessas fases, é sugerido determinado número de regras. A função destas regras não é tanto encorajar uma adesão cega, mas oferecer guia e orientação para o entrevistador, a fim de fazer com que seja uma narração rica sobre um tópico de interesse, evitando os perigos do esquema pergunta-resposta de entrevista. O seguimento destas regras levará certamente a uma situação isenta de constrangimentos, e manterá a disposição do informante de contar uma história sobre acontecimentos importantes. (BAUER; GASKELL, 2002, p. 96)

Na prática, a entrevista narrativa exige do entrevistador que ele saiba analisar a narrativa e introduzir questionamentos. Cabe ressaltar, as narrativas são reveladoras de várias perspectivas, que os informantes possuem sobre diversos acontecimentos e sobre si mesmos.

Para Schutze (2011) as entrevistas narrativas são bastante úteis para pesquisas que investigam acontecimentos específicos como políticas locais, ou jogos de versões diferentes como de diferentes grupos sociais que os sujeitos entrevistados fazem parte. O autor aponta, ainda, que entrevistas narrativas podem ser úteis para pesquisas que relatam histórias de vida, pois as narrativas produzidas pelos indivíduos também são constitutivas de fenômenos históricos em que as biografias se enraízam. Assim, entrevistar um artista tendo como foco a trajetória artística que ele estabeleceu é importante para que ele possa construir narrativas profundas e amplas, que realcem as análises dos eixos de política e comunicação da pesquisa.

4.4 Análise

Outra etapa importante é a análise, e nessa etapa a interpretação de dados sobre a história e política em Roraima, os conflitos e problemáticas na formação de

identidade local, bem como a descrição do objeto de pesquisa são articulados, integrando todos em uma totalidade. Nessa etapa, são apresentados apontamentos acerca das tensões simbólicas e o valor da obra de arte e seu espaço social, fundamentados nas discussões entre referenciais teóricos que abordam Arte, Comunicação, Política, Memória, Identidade. A análise de conteúdo, enquanto ferramenta metodológica principal, aparece, também, como elemento importante para produção das interpretações. Para Bardin (2002), a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações. A autora afirma que existem várias formas de comunicação, dentre elas, a produção imagética, por exemplo, a arte.

Com base no estudo da Arte, Comunicação, Política, Memória, Identidade é possível estabelecer uma metodologia de pesquisa teórica. Com a análise de conteúdo, segundo Bardin (2002), é possível reinterpretar as mensagens e atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum.

A leitura efetuada pelo analista, do conteúdo das comunicações, não é, unicamente, uma leitura “à letra”, mas antes o realçar de um sentido que se encontra em segundo plano. Não se trata de atravessar significantes para atingir significados, à semelhança da decifração normal, mas atingir através de significantes ou de significados (manipulados), outros “significados” de natureza psicológica, sociológica, holística, histórica etc. (BARDIN, 2002, p. 41). Esta etapa da análise é o que dá sentido a todas as coletas de dados, observações e pesquisas teóricas realizadas.

4.5 Aprovação pelo comitê de ética

Antes de iniciarmos a investigação, considerando que a pesquisa envolve seres humanos, submetemos a pesquisa à Plataforma Brasil. Somente após aprovada a proposta e gerado o número de registro junto ao Comitê de Ética Nacional foi possível iniciar a aplicação dos instrumentos de coleta de dados (ANEXO A). Destacamos que cada etapa do trabalho foi informada e esclarecida ao sujeito investigado. O objetivo é que os riscos sejam mínimos, podendo haver, no máximo, algum desconforto ou constrangimento provocados em alguma etapa da pesquisa.

Quanto aos benefícios, a pesquisa possibilitou a reflexão da pesquisadora acerca dos painéis de entalhe produzidos pelo próprio artista Cleodon Farias para os prédios públicos da capital Boa Vista/RR. Garantimos que o interesse da pesquisa era científico, sem intenção de promover ou macular a imagem de quem quer que seja.

Além disso, não houve nenhum fim lucrativo para a participação, possuindo a pretensão apenas de desenvolver o trabalho de investigação. Dessa forma, a participação foi espontânea e gratuita, podendo o sujeito ter desistido ou ter feito questionamentos a qualquer momento.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

5.1 Os Estudos Culturais como referencial teórico-metodológico

Segundo Silva (2009) os Estudos Culturais originalmente foram uma invenção britânica, porém na contemporaneidade eles se transformaram em um fenômeno internacional, pois se expandiram para África, Canadá, América Latina e outros territórios. Essa inserção de Estudos Culturais nos mais diversos países não implica afirmar que exista conceitos definidos ou estabelecidos de acordo com o local e que não possam ser articulados entre os territórios.

Para Hall (2003) os Estudos Culturais abarcam uma multiplicidade de discursos, bem como se utilizam de uma numerosidade de histórias diversas. Para o autor, os E. C. não se configuram como uma disciplina, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando um estudo de aspectos sociais da sociedade. Sendo assim, os Estudos Culturais são um campo de estudo em que diversas áreas, como Comunicação e Arte, podem interseccionar na busca de estudos sobre aspectos culturais da sociedade contemporânea.

Cabe ressaltar, o olhar para os Estudos Culturais, não como referencial teórico pronto ou uma resposta sucinta para as problemáticas da pesquisa, mas reconhecer a amplitude e abertura que os Estudos Culturais marcam no campo da prática intelectual. Hall (2003) atenta o pesquisador envolvido seriamente nos Estudos Culturais de que ele deve sentir, na pele, sua transitoriedade e insubstancialidade, que embora possa parecer poucas mudanças alcançadas de transformação na prática-social, é importante perceber que os Estudos Culturais contribuem não somente para a compreensão, mas também para o despertar da consciência à dimensão constitutiva das práticas sociais, focando na amplitude de temas específicos que envolvem uma determinada problemática, por exemplo, aspectos de identidade, representação, política, poder, relação comunicacional entre sujeitos, entre arte e política, ou seja, os Estudos Culturais desafiam a complexidade envolvida no objeto de pesquisa.

No campo da Arte e da Comunicação já há uma complexidade, uma vez que ambos estão localizados por entre as práticas sociais como dimensão constitutiva da cultura. Assim, Arte e Comunicação são deslocadas para o contexto cultural, logo, podem ser estudadas a partir dos Estudos Culturais, alargando o campo teórico, possibilitando incorporação de análises em novas transições e deslocamentos de objetos e matrizes.

Martín-Barbero (2009) vê a comunicação como um lugar estratégico em que se pode pensar e analisar os processos sociais. O autor observa que há meios e mediações e ambos são organizados e reorganizados dentro das práticas sociais. Ele cita a relação entre cultura e meios de comunicação na América do Norte junto à indústria cultural, abordando a articulação de dois planos: “o daquilo que os meios reproduzem – um estilo de vida peculiar – e o daquilo que produzem – uma gramática de produção com os meios universalizando o modo de viver” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 199). Assim, os meios podem ser entendidos como o canal da comunicação; um filme, um jornal, rádio, uma pintura ou outro tipo de arte, esses meios podem moldar sujeitos da sociedade e suas práticas. A cultura de mediação é um espaço de negociação, ela se relaciona com os meios e, segundo Martín-Barbero (2009), pode estar forjada de tensões de interesses econômicos, políticos e culturais. A mediação diz respeito à sociabilidade enquanto trama negocial formada entre sujeitos, como a relação entre artistas e agentes políticos e vice-versa. A mediação dialoga com as práticas sociais podendo partir de um ponto de vista cultural, na qual arte e comunicação fazem parte desse olhar de partida. Como já menciona Silva (2009) “Todas as práticas sociais podem ser examinadas de um ponto de vista cultural” (SILVA, 2009, p. 30).

Segundo Santi (2016) o campo da Comunicação se redefine como um espaço de interpretação compreendido em associação com outros campos, sempre em um contexto mais amplo. É nesse sentido que a Comunicação pode se relacionar com a Arte, trazendo uma aproximação entre o comunicativo e o cultural.

As artes são criações humanas e ou produções culturais, que podem ser apresentadas em várias linguagens, uma delas é a linguagem visual, lidando com a visão e fazendo uso de imagens como importante meio de apreciação. Como sendo uma linguagem expressiva do homem, assim como a escrita, a arte também comunica. Dessa forma, os receptores das mensagens visuais precisam estar visualmente alfabetizados para que a experiência visual humana se torne um processo fundamental de aprendizagem no meio social. Conforme Dondis (2003), as pinturas das cavernas representam o relato mais antigo que se preservou sobre o mundo, tal como ele podia ser visto há cerca de trinta mil anos. Esse fato demonstra o enfoque da arte, que comunica como eram as práticas sociais por meio de símbolos e figuras daquela época. Na arte contemporânea algumas produções cumprem a mesma função supracitada.

O artista que produz e expõe as obras de arte tem um papel significativo para a reflexão dos processos culturais e comunicacionais, porque ele se articulará dentro de uma rede onde a comunicação é fundamental, podendo atuar em algumas dimensões de mediações: a institucionalidade e a socialidade, articulada por Martín-Barbero (1990). Para o autor, a institucionalidade diz respeito às relações que o sujeito estabelece, tanto com o poder quanto com outras instituições, que da mesma forma produzem poder sobre a sociedade, por exemplo, escolas, igreja, partido etc. Já a sociabilidade se refere a certas necessidades diárias que o sujeito estabelece a partir das interações sociais, ela é muito importante para a constituição de identidades.

É evidente que todas as relações que o sujeito estabelece em sua vida são importantes para constituição de estruturas políticas, econômicas e culturais, inclusive, estruturas em que a arte entra no processo. Para Silva (2009), as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, ou seja, instituições, práticas culturais e todas as suas outras formas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais, compõem o foco principal das pesquisas realizadas nas mais diversas áreas de conhecimento e territórios no decorrer da história. Aproximando o campo dos Estudos Culturais com as práticas da sociedade e dos processos históricos, Silva (2009) afirma que, os Estudos Culturais preocuparam-se inicialmente com os produtos da cultura popular e dos meios de comunicação social, que expressavam os rumos da cultura contemporânea.

Cabe ressaltar que a concepção de cultura é ampla, visto a expansão e extensão do significado do que é cultural observadas em textos e representações para práticas vividas. No entanto, Silva (2009) esclarece que o termo Cultura se configura como toda produção de sentido. Segundo Burke (2004), o termo cultura não pode ser dado de forma uniforme ou homogênea, pois as abordagens sobre cultura realizadas pelos historiadores mudam de acordo com as circunstâncias em que lhes são apresentadas, constituindo em relações de poder, tensões sociais, interesses, individuais e ideológicos, que perseguem o campo conceitual do que seria cultura.

Um outro traço característico da cultura são as formas que ela se apresenta. As formas públicas e privadas de cultura têm uma grande importância para os Estudos Culturais, elas não estão isoladas entre si, nelas ocorrem uma relação de poder. Dentro da produção cultural ocorrem as formas de publicação dessa produção para a sociedade, o consumo dessa produção depois de publicada retorna à esfera pública. Silva (2009) apresenta um exemplo dessa articulação, como as revistas:

Uma revista para adolescentes do sexo feminino como Jackie, por exemplo, recolhe e representa alguns elementos das culturas privadas da feminilidade através das quais as jovens vivem suas vidas. Ela torna, instantaneamente, esses elementos abertos à avaliação pública – como sendo por exemplo, “coisas de garotas”, “tolas” ou “triviais”. Ela também generaliza esses elementos no âmbito de um conjunto particular de leitores, criando um pequeno público próprio. A revista é, pois, um material bruto para milhares de leitoras-garotas que produzem suas próprias apropriações dos elementos que foram anteriormente, tomados de empréstimo de sua cultura vivida e suas formas de subjetividade (SILVA, 2009, p. 48).

Esse caso citado pelo autor evidencia uma relação de poder entre a esfera pública e privada nas publicações de práticas culturais. Questões que envolvem escolha de informações e materiais, as formas em que serão expostas, interferem na forma em que o público irá consumir e interpretar essas práticas culturais, ocorrendo, assim, a representatividade da cultura vivida por intermédio de agentes responsáveis na publicação de matérias nos meios de comunicação, como no exemplo citado acima, nas revistas.

Os Estudos Culturais, enquanto investigação dos processos de produção cultural, contribuem para construir uma abordagem sobre a cultura de Roraima. Ao tratar sobre produções artísticas, uma obra de arte do artista Cleodon Farias sendo exposta no interior de um prédio público da capital se torna um meio para comunicar algo ao público, assim como a revista citada acima por Silva (2009). É possível perceber relações de poder na publicação de determinadas práticas culturais, pois Cleodon Farias utiliza temas em suas obras que retratam práticas culturais de determinados períodos históricos de Boa Vista – Roraima e de determinados grupos identitários, como dos indígenas. Por intermédio de seu entalhe ele representa essas práticas culturais, e os agentes políticos pertencentes às casas de poder público da capital tornam públicas suas representações.

Esta pesquisa discute a questão da identidade e os Estudos Culturais exploram questões referentes a este tema. Hall (2015) desenvolve um estudo em relação às identidades culturais na pós-modernidade, que estão passando por um processo entre velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social e estão entrando em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o sujeito moderno, e algumas forças que impactam a identidade cultural, como a globalização. A globalização tende a tornar as identidades cada vez mais múltiplas e o sujeito que antes pertencia a uma identidade mais tradicional, como a identidade indígena, hoje

se encontra com novas identidades. O que acontece nesse processo de reestruturação e formação de novas identidades é que muitos querem manter ou preservar aquilo que chamam de práticas tradicionais, assim, conforme Giddens (1990), o passado é venerado e os símbolos são valorizados, porque ajudam na perpetuação à experiência de gerações. Cleodon Farias entalha em seus painéis figuras identitárias tradicionais e que ganharam gosto de agentes políticos das casas em que os trabalhos foram encomendados e instalados.

Tratando ainda sobre identidade, Hall (2006) aponta que a sociedade contemporânea se percebe em constante e rápida mudança. Roraima percebe ainda mais essas rápidas mudanças identitárias, pois é um estado que faz fronteira com Guiana Inglesa e Venezuela, e ainda recebe um grande quantitativo de migrantes de outros estados brasileiros, o que transforma Roraima em um lugar de múltiplas identidades.

Essa multiplicidade identitária é perceptível na trajetória de Cleodon Farias, que nasceu na Paraíba e, antes de chegar a Roraima passou por Recife, onde aprendeu e fez seus primeiros entalhes. Cleodon Farias chegou a Roraima em 1976, no estado construiu sua família, laços afetivos, amigos e consolidou sua trajetória artística. Mesmo nascido em outro estado Cleodon Farias representa em suas obras temas típicos da história e identidade roraimense, as obras expostas nos prédios públicos apresentam elementos da fauna e flora de Roraima, história da construção do estado e representação da cultura tradicional de indígenas, bem como suas lendas.

A história do Cleodon Farias é semelhante à de muitos migrantes que chegaram a Roraima e por aqui se estabeleceram. Até hoje o estado continua a receber muito migrantes e estrangeiros, e o que percebemos é que a questão política, econômica e geográfica ainda influencia nesse fluxo migratório para Roraima. Na prática social, os sujeitos aprendem e desenvolvem aspectos dos quais os compartilham com outros que pertencem ao mesmo grupo específico, o sentimento de pertencimento contribui para que muitos migrantes que chegam a Roraima vão se remodelando à cultura local, se apropriando de aspectos específicos como arte, culinária, modos de se vestir, a escolha de temáticas e materiais para suas produções artísticas. Nesse contexto, Hall (2006) nos coloca que as práticas dessa sociedade são examinadas e reformuladas pelo ser humano, inclusive, pela arte, na qual essa se torna lugar de representação simbólica de uma cultura e identidade que

transparecem rápidas mudanças sociais. Dessa forma a cultura não é estática, ela muda de acordo com acontecimentos vividos por seus integrantes.

Diante disso, acreditamos que o uso do campo dos Estudos Culturais é essencial para a investigação desta pesquisa, neles encontramos subsídios para compreender as práticas culturais da sociedade roraimense, especificamente a produção artística de Cleodon Farias, sua trajetória de vida e sua articulação com a sociedade, cultura, identidade e política local. Cabe ressaltar que esta investigação não foca na análise da obra do artista, mas sim, na trajetória artística, na fala, no relato de experiência, no processo criativo de suas obras, dentro de um determinado tempo e espaço marcados por relações do contexto político e social em que o artista viveu e vive.

Com os Estudos Culturais é possível conhecer e referenciar teoricamente a experiência vivida, ver e estudar como as culturas se desenvolvem e de que forma são os discursos locais geográficos específicos, por exemplo, em Roraima, de que modo nos ajudam a entender como a cultura se forma e se modifica a partir do espaço e tempo e nas diferentes e relações de poder.

5.2 Roraima: política entre os anos de 1970 e 1990

Neste capítulo buscamos trazer discussões sobre o cenário político de Roraima entre as décadas de 80 e 90, com base nos estudos realizados por pesquisadores como Elizangela Martins (2010), Manoel Lobo (2010), Victor Hugo (2008) e Raimundo Nonato (2015). Autores esses que retratam o contexto social, histórico, cultural e político dando abrangência aos relatos sobre este período. O recorte temporal realizado justifica-se pela importância do presente estudo em analisar as relações comunicacionais entre arte e política a partir da trajetória artística de Cleodon Farias, que entre as décadas de 80 e 90 produziu boa parte de seus trabalhos artísticos para prédios públicos da capital de Roraima, na qual para o artista foi o período do ápice de sua carreira.

Mas antes de irmos direto para os anos de 1980 é importante trazer alguns apontamentos históricos relevantes que contribuíram para a estrutura política governamental desse período. A história política de Roraima é marcada por disputa de poder, com diferentes formas de domínio e estratégias para implementar um controle social.

O estado tem uma história de formação conflituosa. Portugueses, ingleses, neerlandeses e espanhóis cravaram batalhas pelo domínio de terras. Colonizadores chegavam nas terras, interessados em explorar indígenas, que serviam como mão de obra e eram vendidos como escravos. Com a influência de Lobo D' Almada¹ no desenvolvimento da pecuária, posteriormente, os indígenas passaram a servir de vaqueiros para famílias de fazendeiros.

Na historiografia de Roraima é possível observar, também, que houve disputas de poder local entre famílias que se dizem “pioneiras”, essas famílias seriam as responsáveis por grandes feitos em Roraima. Citamos a atuação de Inácio Lopes de Magalhães e sua família, registrada no livro de Dorval de Magalhaes (1986).

Inácio, Domingos e Manoel Lopes de Magalhães; Bento Ferreira Marques Brasil, João Capistrano da Silva Mota e Alfredo Venâncio de Souza Cruz foram os pioneiros representantes das respectivas famílias a chegarem ao antigo município de Boa Vista do Rio Branco, ao tempo em que esta unidade pertencia ao Estado do Amazonas, constituindo-se, por isso, nos autênticos pioneiros da região. (MAGALHÃES, 1986, p. 58).

Inácio Lopes de Magalhaes, cearense e filho de portugueses, veio para a região atuando como capitão do Forte São Joaquim em 1830². No mesmo ano, em 1830, funda a primeira fazenda particular chamada “Fazenda Boa Vista”, que posteriormente, em 1890, tornou-se a freguesia Nossa Senhora do Carmo, enquanto província do Amazonas. A casa da fazenda, hoje completamente modificada, é um bar, e está localizada às margens do Rio Branco e no centro histórico da capital de Boa Vista – Roraima, ao lado da igreja histórica Matriz Nossa Senhora do Carmo, e próximo à construção de dois monumentos aos Pioneiros construídos, um em 1975 e o mais recente em 1995.

Além da família Magalhães, a família Brasil também disputava o poder local na região. Um fato ocorrido na década de 1940 deixa registrado que ocorreram conflitos entre famílias tradicionais e os padres beneditinos, destacado por Vitor Hugo (2008):

¹ Lobo D'Almada foi um militar e geógrafo português, e o principal responsável na criação de gado no Vale do Rio Branco, atual Estado de Roraima.

² Conforme Barbosa (1993) a construção do Forte São Joaquim foi iniciada após ataques de colonizadores espanhóis na região, entre os rios Branco e Tacutu, assim a coroa portuguesa contratou o Capitão Engenheiro Philippe Sturm para dar início à construção em 1775. A partir dessa construção se efetivou uma ação colonizadora na região, com bases militares e fazendas, no intuito de formar habitantes para fazer da região parte do Brasil Colônia em nome da coroa portuguesa.

Com a chegada dos beneditinos, em 1909, criou-se um polo de conflito. Os Padres não se entenderam com os políticos e, particularmente, com a família Brasil. Em 1910, o conflito acirrou-se, ocorrendo disparos de tiros contra a casa dos Padres e alguns deles foram até espancados (DIOCESE DE RORAIMA, 1989, p. 31). (HUGO, 2008, p. 28)

Outro ponto significativo para a história da política de Roraima foi o afastamento da elite local dos cargos políticos, apontado por Martins (2010), em relação à indicação de prefeitos e governadores ser sempre de fora do Estado. A autora ressalta o discurso de Aimberê Freitas, como um momento de risco e perda do valor local. “As equipes do governo, quase sempre entranhas ao território, não tinham conhecimento das tradições locais, por isso, quase sempre as tradições e os valores sociais eram violentadas ou desrespeitadas” (FREITAS, 1993, p. 147).

Com o passar do tempo, uma nova preocupação política começa a abalar o domínio dessas famílias tradicionais, o federalismo e o crescimento da cidade e da população começa a tomar novos rumos a partir dos anos de 1970. “A elite local começou a recorrer de modo continuado a um elemento discursivo importante para a definição do “nós”: a figura do “filho da terra” (MARTINS, 2010, p. 35).

Monumentos históricos foram construídos na capital como lugar de memória dos feitos dessas famílias, um fato importante é a construção de dois monumentos aos pioneiros. O primeiro monumento foi construído em 1975, localizado na praça Barreto Leite. Na solenidade de inauguração, foi convidada para representar e homenagear os pioneiros, a Sra. Haydée Brasil de Magalhães Lima, bisneta do capitão Inácio Lopes de Magalhães, conforme Martins (2010). Anos depois, em 1995, outro monumento muito próximo ao antigo foi construído, que segundo Martins (2010) teve total apoio da família Brasil junto com a prefeitura Municipal de Boa Vista.

Hugo (2008) observa em seu trabalho sobre o imaginário na história da política do estado de Roraima que:

Observando-se a sociedade roraimense pode-se perceber não só a presença de um simbólico, mas a apropriação deste pelo poder local, a fim de efetivar o controle da sociedade. Algumas sinalizações que peculiarizam o sentimento do povo roraimense, colocam à mostra fragmentos deste imaginário politicamente trabalhado pelas elites dominantes, lentamente inculcado nas mentes individuais do habitante de Roraima, não querendo dizer que apenas este é vítima desta articulação, porém, é parte de um sistema organizado em âmbito continental, ou seja, todo o indivíduo faz parte deste processo invisível,

imperceptível a olho nu, porém, presente na percepção coletiva, na forma como ocorre socialmente, através de representações, nas práticas sociais (HUGO, 2008, p. 27).

Os monumentos da cidade, não somente os citados acima, mas outros construídos no período do regime militar, como o monumento aos garimpeiros, com sua instalação entre 1969 e 1970, o monumento localizado na Praça da Cultura construído em 1999. Esses, além de outras obras de arte, são mais um suporte de divulgação de preceitos específicos da composição histórica de Roraima, que por vezes, valoriza a presença dos pioneiros, do garimpeiro, do fazendeiro e do indígena e migrantes, servindo como um elemento de disputa identitária local.

Em 1964 os militares assumem o governo brasileiro até 1985. O comando que assume o governo no Território Federal de Roraima segue as políticas de governo de Getúlio Vargas, juntamente com sua política de ocupação e integração da Região Amazônica, com os projetos desenvolvimentistas. O militar da aeronáutica, o Tenente-Coronel Hélio da Costa-Campos foi governador do Território de 1967 a 1969 e de 1970 a 1974. Em seguida assume o Coronel aviador amazonense Ramos Pereira com seu mandato que durou de 1974 até 1979. Foi em seu governo que começaram a construção da BR-174. O sucessor de Ramos foi o Brigadeiro Ottomar de Souza Pinto, com seu mandato 1979 a 1983. Em sua gestão convocou para a secretaria de planejamento Getúlio Cruz, e outros para compor seu governo como: Mozarildo Cavalcanti, Luiz Aimberê, Haroldo Amoras, Alcides Lima e Terezinha Calegari.

Entre 1985 e 1987 assume o governo de Roraima o ex-secretário de planejamento Ottomar de Souza Pinto, o Governador Getúlio Cruz. De todos os indicados pelo Presidente da República durante o regime militar ao governo do território Federal de Roraima, Getúlio Cruz assume nos anos finais do regime, sendo um dos poucos que não exercia a função de militar.

Getúlio Alberto de Souza Cruz é nomeado governador de Roraima em 1985, pelo presidente José Sarney. Economista, lecionou macroeconomia e economia regional na Universidade Federal de Roraima, posteriormente ocupou a direção geral do jornal Folha de Boa Vista, empresário e político.

Getúlio Cruz tem um papel significativo para a arte em Roraima, exercido pelo trabalho do artista Cleodon Farias. Em uma entrevista realizada em 2020 Cleodon

Farias questionado sobre o período em que ele acha que foi o ápice de sua carreira ele relata:

Foi nos anos de 88, 89, em 86 na época que o governador era Getúlio Cruz, e de Getúlio Cruz pra cá eu deslanchei e foi no governo do doutor Getúlio que eu fiz meus grandes murais, devo acrescentar que ele foi um homem que me ajudou muito, me incentivou muito, Doutor Alberto Getúlio de Sousa Cruz, o dono da folha! Ele era o governador do estado, e eu apresentava os meus projetos para devidas secretarias e sempre tive o respaldo dele. (FARIAS, 2010).

Essa aproximação de Cleodon Farias a Getúlio Cruz traz um mecanismo significativo de afirmação de identidade local, na busca de evidenciar uma certa autonomia do estado, pertencente de uma cultura que busca ser estabelecida, também, visualmente por meio das artes. Tornar a cultura evidente através da arte poderia trazer uma afirmação do que seria Roraima, enquanto estado independente com sua própria identidade e cultura, capaz de escolher seus próprios políticos sem a inserção de mandos presidenciais, como havia durante o período militar.

Cabe destacar que a década de 1980 é marcada pela busca de uma consolidação de identidade política local. A década de 1980 foi um momento de redemocratização para o Brasil, todos os entes federativos buscavam uma organização política após o regime militar. Roraima chega à década de 1980 com importantes transformações, tanto no espaço urbano quanto na política e economia do estado. Nesse período os governadores dos territórios ainda eram indicados pelo presidente da república e políticos locais almejavam que a escolha fosse realizada por lideranças locais. Segundo Manoel Lobo (2010) depois de muitos debates e insistência de políticos locais exigindo a autonomia na escolha de seus governos, em 1985 assume Getúlio Cruz, como representante das forças locais.

A cumplicidade relatada por Cleodon Farias entre ele e Getúlio Cruz, reforça o entendimento na valorização do artista que vive em Roraima, um artista que produz imagens que retratam símbolos que tendem a caracterizar o que seria Roraima, com composições e cenas que evidenciam as grandes construções que estavam sendo realizadas nesse período. Visto que Roraima é um dos estados mais novos do Brasil, com seu polo industrial e centros comerciais ainda em crescimento, em comparativo com outras metrópoles brasileiras, percebemos que o cenário cultural e formação identitária já estava em construção.

Os painéis de grande dimensão, postos à mostra no interior dos prédios públicos, podem ser interpretados apenas como decorativos, ou seu tamanho quer fazer expandir o olhar do observador, fazer ver a história de Roraima, a identidade e cultura sendo representadas em um momento em que era necessário apresentar à população e aos “políticos de fora”, que viessem para Roraima e se deparassem, visualizassem uma construção imagética de grande dimensão como reforço à memória sobre os feitos e avanços alcançados por aqueles que disputam a formação de identidade política roraimense.

O governo de Getúlio Cruz não durou muito, mas ele concluiu e deu continuidade a outras obras que haviam começado no governo anterior, como cita Manoel Lobo (2010) a construção de casas, abertura de estradas, assentamentos rurais e o projeto de uma hidrelétrica que chegou a ser iniciada.

Após o mandato de Getúlio, a elite local criou expectativas de que o novo governo sairia dentre os políticos locais, porém, foi escolhido pelo presidente da república o General Roberto Klein, na qual não agradou nem políticos e nem empresários locais, conforme menciona Lobo (2010). Em seguida um novo governador é indicado, Romero Jucá, esse atendeu às expectativas dos locais e, principalmente, dos garimpeiros e empresários, que chegavam a Roraima para a exploração do ouro, inclusive, nas terras indígenas.

Além da inconsistência política vivida nos anos 80, outro fator importante foi o impacto do crescimento populacional no estado como mostra a tabela abaixo:

Tabela 2 – População de Roraima 1960/1991

ANO	TOTAL	URBANO	RURAL
Anos 60	28.304	12.148	16.156
Anos 70	40.885	17.481	232.404
Anos 80	79.159	48.734	30.425
Anos 91	217.583	140.818	76.765

Fonte: IBGE/RR/2000.

Os números mostram um crescimento populacional muito grande nos anos de 1980, o que provocou, também nesse período, a criação do Plano Diretor para a capital Boa Vista. Até 1991 a cidade ainda não tinha um Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano para tentar organizar e estruturar a cidade devido ao aumento populacional. O primeiro prefeito a editar um plano foi Barac da Silva Bento. Ele foi o primeiro a assumir a gestão da prefeitura de Boa Vista, tendo Roraima como estado. Sua gestão ocorreu nos anos de 1989 a 1993. Em seu mandato Roraima teve como governadores: Romero Jucá (1988 – 1990), Rubens Vilar de Carvalho (1990-1991) e Ottomar de Souza Pinto (1991 – 1995).

Barac Bento edita o Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Boa Vista/RR, lei n.º 244 promulgada em 06/09/1991, na qual teria a função de ordenar o crescimento urbano, propondo ações e estratégias para que a função social da cidade fosse cumprida, fazendo com que o crescimento urbano fosse acompanhado do desenvolvimento social, econômico e cidadão. Conforme Antônio Veras (2009), quando o plano foi elaborado não houve nenhuma consulta prévia à população, nem um estudo da cidade com objetivo de diagnosticar as reais necessidades da população, na promoção do desenvolvimento e crescimento ordenado do território.

Em todas os períodos da história de Roraima há uma disputa de memórias e identidade, seja na historiografia, em monumentos, nas mídias. Como já mencionado anteriormente, as famílias tradicionais que se declaram como “pioneiras” ou “filhos da terra” sentiram os impactos da inserção de governos para o território do Rio Branco e, posteriormente, o território de Roraima, que não eram escolhidos pelos poderes locais, os donos das fazendas, e que constituíram as famílias pioneiras de Roraima e estabeleceram poder na região. Com a inserção da ditadura militar e governadores indicados ao território de Roraima pelo presidente da república vemos abaladas as estruturas dos políticos locais, como mostra o relato de Joana Rufino Souza concedida a Nereide Marques de Lima em 2000 e utilizada na pesquisa de Raimundo Nonato (2015):

Joana Rufino de Souza, amazonense do Alto Solimões, que veio para Roraima junto com missionários batistas americanos, fala da mãe do Governador enquanto vizinha e amiga, ressaltando a homenagem que sua família recebeu do Prefeito por serem considerados pioneiros na região. Quando se refere à política, observa que: "Gostaria que nenhum candidato a governo fosse de fora, que todos fossem filhos da terra. Acredito que seria melhor para o estado e para a população, pois quem vem de fora não sabe as dificuldades que existem aqui e

saem deixando o estado em situação difícil de resolver". (Entrevista concedida a Nereida Marques de Lima, em 21/11/2000).

As memórias coletivas são formadas na medida que algo começa a impactar a construção de ideal já arquitetado por estas famílias ao estado de Roraima. Como apontado por Martins (2010), a partir da década de 1970 muitos memorialistas começaram a produzir livros, poemas, e outros textos que valorizavam as contribuições dos pioneiros. Conforme Candau (2011), memória e identidade estão indissoluvelmente ligadas, na qual há um processo de passagem entre formas individuais para formas coletivas da memória e identidade. A memória individual de um membro importante de uma sociedade, ou de um agente do poder local, de maneira intencional ou não, pode ser transformada em memória coletiva.

Outro relato apontado por Raimundo Nonato (2015) é de Antônio Ferreira da Silva, maranhense que exerceu as funções de garimpeiro e funcionário público, e em entrevista concedida a Abigail Pascoal dos Santos e Silva, em 12/11/2000, declara que era apenas o Governo e o garimpo que ofereciam condições de trabalho.

Cleodon Marques Farias Chega a Roraima em 1976 e consegue seu sustento inicialmente através da venda de suas obras de arte, que são negociadas por meio de acordos realizados entre políticos e instaladas em prédios públicos da capital. Mais um exemplo de migrante que consegue trabalho por intermédio do governo.

Abordamos neste capítulo alguns aspectos que marcam o contexto da política roraimense e seus aspectos representacionais, bem como aspectos de formação de memória e identidade que contribuem para o imaginário de Roraima. A comunicação se efetiva nas diferentes articulações do poder local com a sociedade, que inclui os escritores, historiadores, artistas e mídia. A formação política de Roraima, que na história é marcada por indivíduos que tentam deixar sua herança memorial à sociedade, por meio de monumentos na capital, textos, livros, tendem a encarar um fenômeno comum a todos nós; a compreensão que a identidade e memória de Roraima não é pronta, ela está em constante mudança, e a política vai mudando juntamente com ela, com novas articulações, diferentes mecanismos de aproximações e usos políticos da Arte, da História, Ciência e da Cultura em geral.

5.3 Memória e identidade cultural na relação entre arte e política

O contato entre arte e política se torna mais claro se observarmos que a arte, dentro do contexto da pós-modernidade, se encontra em constante e rápida mudança e que, em contrapartida, a política, por intermédio de seu poder constrói uma memória coletiva, além de definir um ideal identitário cultural social.

Na coexistência entre memória individual e memória coletiva é possível observar que surgem alguns lugares de memória como espaços para perpetuar um determinado acontecimento. Conforme Le Goff (2013), na história da memória o surgimento da escrita permitiu à memória duas formas de seu desenvolvimento. Uma delas ocorre através da celebração com a construção de um monumento que representava acontecimentos memoráveis. Assim, construía-se monumentos e sobre eles eram realizadas algumas escritas, um exemplo disso são os obeliscos, alguns deles não apresentam inscrições, onde seu significado aparece ainda obscuro como no obelisco de Biblos (início do II milênio), onde somente sua forma monumental já servia como um lugar de memória.

Le Goff (2013) analisa que no oriente antigo, as inscrições comemorativas deram lugar a uma variedade de monumentos espalhados pelas cidades. A Estela de Naran-sin, em Susa, hoje encontrada em Paris no museu de Louvre, mostra o uso de representações figuradas acompanhadas de uma inscrição dos povos antigos com a tentativa de imortalizar seus feitos.

Outros feitos, como os citados acima, são observados na história da memória, na qual a atuação de um rei, imperador, ou outra autoridade governamental de um determinado espaço e tempo, desdobra um programa de memória em toda extensão que alcança sua autoridade. As bibliotecas, templos, cemitérios, arquivos e outros locais se tornam lugares de memória, criando o que Le Goff (2013) cita de instituição de memória. Os locais vão se tornando estratos deles, onde narram seus feitos e ideias, o que para o autor nos levam à fronteira onde a memória acaba se tornando história.

Os estudos de memória social enquanto uma memória construída coletivamente é um dos meios fundamentais de abordar os problemas de tempo e história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento de acordo com Le Goff (2013). Conhecer a história de Roraima é verificar como ocorre a constituição da memória social no estado. Na historiografia de

Roraima é possível perceber uma busca em dar destaque a certas memórias além de produzir uma certa identidade para o estado.

A arte monumental também despertou o interesse do poder local para marcar a identidade e a memória. Para Nora (2015), os lugares de memória são espaços físicos ou materiais que contribuem para a construção de uma memória coletiva. Os monumentos históricos espalhados na capital de Boa Vista são lugares de memória, que apresentam a história da formação da cidade e, entre eles, se destaca o Monumento aos Pioneiros (1995), que hoje é um dos cartões postais da capital de Boa Vista – Roraima (MARTINS, 2010). O Monumento é considerado uma importante obra de arte de Roraima feita pelo artista Luiz Canará. Nele é possível identificar personagens como os migrantes e os indígenas, cercados pelo cenário natural, um rio, buritizais, animais etc. Ao lado esquerdo, ainda como parte do monumento, foi construída uma parede feita de pedras jacaré, aludindo ao Forte São Joaquim, primeira construção portuguesa na região. A assimetria do monumento aos pioneiros na qual a maior parte do monumento mostra os imigrantes chegando, enquanto os índios se espremem no canto direito do monumento. A representação de Macunaíma por ser grande dá a sensação de estar em primeiro plano, mas essa percepção rápida logo é desconfigurada ao olhar a pata do cavalo do pioneiro sobre o peito de Macunaíma.

O monumento mais recente feito na Praça da Cultura em (1991) já coloca várias identidades igualadas, uma ao lado da outra, como o nome da praça evidencia “da cultura” pode-se pensar que a junção dessas identidades por iguais, com a harmonia que estão dispostas fazem parte da cultura de Roraima.

Conforme Hall (2015, p. 30) “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural”. Tanto a nação como um estado, município ou comunidade, também se constituem de mecanismos políticos que tendem a contribuir na formação e transformação de uma identidade nacional, regional ou local. Segundo Martins (2010), Roraima é possuidora de relatos de uma narrativa totalizadora e unificada, voltada à identidade local, na qual pode se ter maior compreensão desses processos, também, por meio da participação da arte no estado.

Diante das mensagens contidas nos monumentos descritos e interpretados, pode-se afirmar que eles são mais um suporte para a divulgação e perpetuação de concepções específicas sobre a

sociedade roraimense, valorizando a participação histórica de grupos sociais muito restritos (fazendeiros e militares) em detrimento de outros (indígenas e migrantes) e servem, portanto, como elementos de disputa para a formação identitária local. (MARTINS, 2010, p.150)

A memória de Roraima partindo das variadas identidades que constituem o estado são memórias distintas. Os monumentos construídos pela cidade parecem transparecer a uma memória seletiva, com escolhas, valores seletivos e por vezes para um público seletivo.

A memória que hoje vemos no monumento da capital, onde mostra as identidades que constituem a construção de Roraima, conforme Candau (2011), pode moldar predisposições que levarão indivíduos a incorporar certos aspectos particulares do passado, ou até fazer escolhas memoriais. “Não há busca identitária sem memória” (CANDAU, 2011, p. 19).

A produção das imagens e representação da região, inclusive, por meio da produção artística, tem colaborado com a visão identitária do estado de Roraima. Ao mesmo tempo que identidades se tornam mais diversas na pós-modernidade, para Hall (2015) algumas identidades consideradas mais tradicionais tendem a preservar suas práticas, símbolos, como forma de se manterem puras em decorrência à globalização. Outras têm o desejo de voltar à glória do passado. Buscar o passado é retomar a identidade perdida, mas esse desejo e busca por identidades puras e intocáveis podem esconder interesses políticos e econômicos. O olhar exótico pela Região Amazônica ainda permanece no imaginário de muitos brasileiros e até de outros lugares do mundo, onde a presença de indígenas, rios caudalosos, florestas densas e diversidade de animais tendem a representar uma identidade para a Amazônia. Roraima, pertencente à Região Amazônica, se vê incorporando, inclusive, pelas mídias e pelas artes, essa ênfase do olhar exótico como forma de reforçar uma identidade, preservar ou valorizar essa identidade no meio de tensões e interesses.

Nesse contexto, essa noção de Amazônia vem sendo construída há séculos e se relaciona com a institucionalização da região efetivada pelo poder do Estado a partir das divisões regionais propostas para o território brasileiro, como foi abordado por Bueno (2002). Para a autora, a noção generalizada de Amazônia a caracteriza, tanto no Brasil quanto no restante do mundo, como sendo uma região portadora de uma cultura fortemente nativa e exótica. A produção das imagens e representações da região, inclusive, através da produção artística, tem colaborado com essa visão

sobre a Amazônia. Bueno (2002) verifica uma forte influência dos interesses políticos na construção de uma determinada visão sobre a Amazônia e a arte se vê como veículo dos interesses políticos voltados para essa região. Especificamente sob o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), houve políticas de atração de mão de obra, visto que a maior densidade demográfica do país estava nas regiões nordeste, leste e sul. Para tanto, o governo passou a utilizar os meios de comunicação, como jornais, cartazes e outras formas de anúncios. Entre as décadas de 1920 a 1970 as matérias que abordavam o tema Amazônia traziam imagens fotográficas contendo os mesmos símbolos: densa floresta, rios caudalosos, índios e animais selvagens.

Assim, Bueno (2002) identifica que o imaginário de brasileiros sobre a Amazônia foi construído concomitantemente aos planos governamentais de desenvolvimento para a região. É possível observar que uma visão estereotipada em que os discursos sobre a Amazônia são exclusivamente relacionados aos indígenas, e esses, por sua vez, associados à figura de uma pessoa sem acesso às tecnologias, vivendo na floresta e cercado por animais. Tal imagem é antiga e classificada por Bueno como de origem predominantemente “exógena”:

Nas vozes exógenas há grande quantidade de estereótipos ligados à região a retratam com florestas e rios caudalosos – representações ligadas à sua fisiografia – bem como um vazio demográfico, atraso, indigência cultural e indolência dos nativos, entre outros (BUENO, 2002, p. 65).

Diante dessa problemática, destaca-se o fato de que as instituições de poder político podem ser consideradas vozes muito influentes na produção de imagens, de formas de ver, também, a produção da arte como suporte de representação do povo. É possível identificar uma relação íntima entre instituições de poder governamental e determinados gêneros de produção artística (como a fotografia), de modo que a primeira exerce um poder determinante sobre a segunda. A arte produzida na Amazônia acaba por repetir, muitas vezes, os estereótipos produzidos por visões exógenas e interessadas em determinado programa político.

Canclini (1990) vê a arte como um importante elemento cultural que vive entre tensões. Alguns artistas vão ao encontro do sistema do mercado, e outros lutam pela distinção de sua produção em relação aos meios massivos. Assim, se por um lado os artistas igualmente são agentes importantes sobre o imaginário de uma sociedade, ora reafirmam, ora desestruturam uma identidade tanto num caráter global quanto local, até mesmo o lugar onde a arte fica exposta. É importante destacar que não só

os monumentos históricos nos centros urbanos da capital Boa Vista, mas a produção artística e as imagens como espaços de representação feitas nos variados suportes e linguagens da arte contemporânea, podem colaborar da mesma forma com a construção de lugares de memória e de construção identitária do estado de Roraima. Os painéis de madeira entalhada, presentes dentro dos prédios públicos da capital, realizados pelo artista Cleodon Farias, são exemplos de um outro lugar de memória diferente dos monumentos construídos no espaço urbano da capital Boa Vista.

Nos anos seguintes de 1980, o artista Cleodon Farias tem seus projetos artísticos muito bem aceitos para serem expostos nos prédios públicos de Roraima. As propostas artísticas apresentadas aos agentes dessas casas continham temas como a história de construção de Roraima, fauna, flora, indígenas, lendas e outras práticas desses povos, que dialogavam muito bem na busca de um ideal identitário voltado para região. A arte é uma ferramenta importante para alimentar ideais identitários para o estado. Hall (2015) aponta para um tipo de formação identitária em que uma nação construía uma identidade imaginada ancorada em preceitos do passado, um passado grandioso que se pode reafirmar o futuro.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso — um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2015, p. 26).

A quantidade de monumentos espalhados pela capital, que marcam a presença de diversas identidades, pioneiro, fazendeiro, indígena, mesmo que exaltando umas e outras não, é evidente essa busca de representação identitária na arte. A aceitação de muitos projetos de Cleodon Farias seguindo as mesmas temáticas foi muito bem aceita. As obras ficam por muito tempo nesses locais, gerações vão construindo uma autoimagem de identidade pertencente ao local e a cultura do estado. Sendo assim, essa aproximação comunicacional estabelecida pela política com a arte é conveniente para que ocorra um certo poder cultural.

Giddens (2002) nos coloca sobre as relações da pós-modernidade impactando, inclusive, a visão do “eu”, acreditando que nessas sociedades a vida social é caracterizada por profundos processos de reorganização do tempo e do espaço, associados à expansão de mecanismos que descolam as relações sociais de seus lugares específicos e recombina-as. Os artistas são sujeitos importantes na

comunicação entre identidades e na representação delas. Eles são os que produzem, representam em formas visuais e contribuem nas construções simbólicas sobre as identidades históricas de Roraima, dentro de uma determinada circunstância, podendo ter interesses econômicos, políticos e culturais.

Os lugares da arte, mesmo sujeitos a muitas interferências, se convertem no que Nora (1993) chama de “lugares de memória”. O historiador Pierre Nora (1993) explica que assim como nos tempos clássicos, os maiores mantenedores de lugares de memória eram as grandes famílias, a igreja e o Estado, na contemporaneidade isso vem acontecendo do mesmo modo. Para Nora (1993), existem lugares de memória, como os monumentos na cidade. Nesse aspecto, a memória se caracteriza, portanto, como “um fenômeno construído socialmente e individualmente”, podendo “ser herdada por meio da socialização política ou histórica” (POLLAK, 1992, p. 2).

As artes expostas em paredes de prédios públicos da capital, por exemplo, os painéis de madeira de Cleodon Farias, são artes que produzem sentidos, um sistema político ou não de representação cultural, visto que se percebe uma forte influência dos interesses políticos na construção de uma determinada visão para a Amazônia, inclusive, de Roraima, e que a arte se vê como possível veículo dos interesses políticos voltados para a região.

Bauman (2000) verifica que as sociedades pós-modernas estão cada vez mais fluidas em relação às sociedades passadas, que eram mais sólidas, nessa última, as identidades eram mais unitárias e estáticas, já na sociedade fluida elas estão em constante movimento e são imprevisíveis.

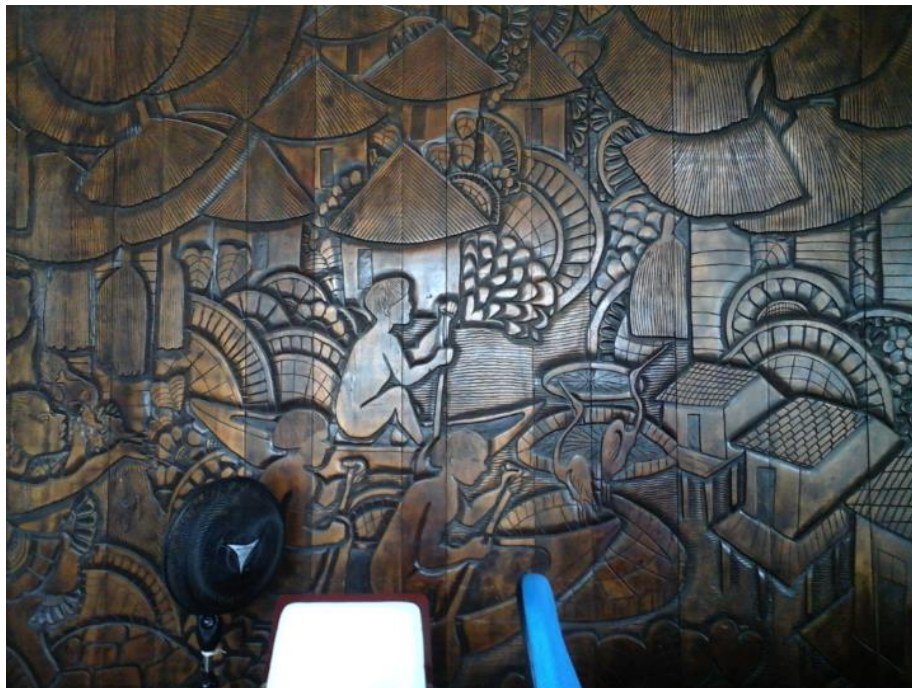
A modernidade “sólida” era uma era de engajamento mútuo. A modernidade “fluida” é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil. Na modernidade “líquida” mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível. (BAUMAN, 2000, p. 55)

Embora os sujeitos passem a ter mais autonomia e liberdade de escolhas, houve um impacto de transição entre as sociedades tradicionais às modernas, pois mudar de identidade implica em assumir riscos ao romper determinados vínculos, muitas vezes já estabelecidos por uma política dentro de um espaço e tempo. O capitalismo também influencia na liquidez da sociedade onde o consumo e a troca cada vez mais pertencem ao cotidiano social, há troca constante de objetos, roupas,

e relações afetivas entre sujeitos. Nesse contexto, até a preservação da memória que era tão almejada pelas sociedades sólidas já não são prioridades, logo o descarte é previsível.

Painéis do Cleodon Farias estão sendo retirados de prédios públicos, como o que aconteceu com o painel que estava presente dentro do Prédio da Prefeitura Nova de Boa Vista-Roraima. Para a retirada não houve comunicação prévia dos agentes públicos ao artista, o que percebe certo poder de compra, não enquanto uma obra de arte carregada de memória, história e identidade, mas a compra de um produto qualquer realizado por agentes públicos que têm autonomia de retirar a obra para dar lugar ao “novo” demonstrando pouca preocupação com a memória e história.

Figura 2 – Painel de madeira presente no interior do prédio da Prefeitura de Boa Vista na parede da recepção



Fonte: Fotografias Tafinis Said.

Figura 3 – Recepção após reforma com a fixação de um novo painel de MDF



Fonte: Fotografias Tafinis Said.

No lugar do painel do Cleodon Farias, um novo painel foi colocado na parede, um painel marrom que serve como elemento decorativo ao novo design do prédio que foi reformado em 2019. Um vazio ou um apagamento daquilo que foi ou existiu dando espaço para o novo.

O “longo prazo”, ainda que continue a ser mencionado, por hábito, é uma concha vazia sem significado; se o infinito, como o tempo, é instantâneo, para ser usado no ato e descartado imediatamente, então “mais tempo” adiciona pouco ao que o momento já ofereceu. Não se ganha muito com considerações de “longo prazo”. Se a modernidade sólida punha a duração eterna como principal motivo e princípio da ação, a modernidade “fluida” não tem função para a duração eterna. O “curto prazo” substituiu o “longo prazo” e fez da instantaneidade seu ideal último. (BAUMAN, 2000, p. 57)

Para Bauman (2000), nas sociedades modernas o amanhã é tão irreal quanto efêmero, as pessoas acreditam que o futuro é melhor, que o novo traz esperança, porque para o autor o ser humano foi sustentado entre esses dois pilares, passado e futuro e que a todo instante tentam construir novos momentos e possibilidades, porém, com o passado descartado pode-se perder um pedaço da história e memória do estado de Roraima. Essa efemeridade é percebida da mesma forma na arte

contemporânea, cada vez mais obras de arte são feitas com um caráter transitório, artistas performáticos, instalativos ou interventivos já produzem obras pensando que elas não existirão em longo prazo.

5.4 Contextualização: arte, política e cultura regional a partir da trajetória artística de Cleodon Farias

As obras de arte integram variados meios de produções culturais da nossa sociedade, os artistas e suas obras contribuem para a visão e percepção de quem lida com arte. No período entre 1800 e 1950, considerado como “História cultural Clássica”, por Burke (2004), as artes eram estudadas por historiadores culturais, que buscavam um “espírito da época” e essas obras eram interpretadas a partir de livros, manuais referenciais da época. “Seus praticantes liam, pinturas, poemas etc. específicos como evidência da cultura e do período em que foram produzidos” (BURKE, 2004, p. 17). Visto isso, as obras de arte já serviam como meio comunicacional para entender os processos culturais da nossa sociedade. Ter consciência de fazer arte e pesquisar sobre ela dentro de um contexto cultural é contribuir para a construção histórica do lugar em que vivemos, bem como da compreensão dos processos de identidade cultural e representação.

Cleodon Marques de Farias assina apenas como Farias, tem 66 anos de idade e é paraibano da cidade de João Pessoa em 1954. Sob a companhia de sua irmã foi morar no Pernambuco, entre Olinda e Recife e lá conheceu, aprendeu e começou a produzir seus primeiros trabalhos com entalhe.

Sobre a arte do entalhe que Farias se apropria, a madeira do painel é esculpida com as técnicas de alto e baixo relevo. Na técnica do alto relevo, a madeira é tirada ao redor do desenho, fazendo com que ele fique acima do suporte. Já na técnica de baixo relevo, a madeira é retirada na região exata do desenho que se quer fazer.

A madeira que o artista Cleodon Farias utiliza para a produção de painéis é o cedro. O Cedro, *Cedrela Yissilis* pertence à família das Meliáceas, são árvores de grande porte e que produzem uma madeira de boa qualidade, muito valorizada no mercado. Os lugares de maior ocorrência no Brasil são na Amazônia, Acre, Amapá, Amazonas, Bahia, Espírito Santo, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Rondônia, Santa Catarina, São Paulo (MENDOZA; BORGES; SILVA, 2015).

As ferramentas que Cleodon Farias utiliza na produção de suas obras são as goivas e formões, servindo para fazer o corte no entalhe de madeira, às vezes utiliza um martelo para ajudar na perfuração com os formões na madeira. As goivas são bem parecidas com os formões, porém, tem formato mais curvo para trabalhos com detalhes arredondados. As limas servem para remover rebarbas de madeira excedentes, já as lixas são utilizadas para o dar um acabamento final, deixando o objeto mais liso e pronto para receber o verniz ou pintura.

Cleodon Farias chegou a Roraima no ano de 1976, daqui partiu para a Venezuela, onde teria projetado seu primeiro mural.

“Na época, aí eu comecei a apreender a contar história de Olinda, a contar a história de Olinda, essa é a igreja daqui a catedral da Sé de Olinda, foi criada em 1900 e tantos e tal tal tal. Lá eu comecei a fazer os primeiros entalhes, na época a escolinha de arte tudo era ligado a Diocese de Olinda, que na época era do Arcebispo Dom Helder Câmara, que eu cheguei a conhecer. Então eu comecei meus primeiros entalhes pequenos, e tatatá, e acho que ‘tava no sangue entalhar” (FARIAS, 2016).

Embora diga que sua vida sempre foi voltada ao entalhe, o artista explica que, paralelamente a isso, ele trabalhou em diversas outras atividades. Foi atendente de supermercado, garçom, entre 2013 e 2016 trabalhou como diretor do Horto Municipal de Boa Vista – Roraima.

Junto a outros trabalhos, Farias continua produzindo sua arte, porém, ele não aparece em redes sociais, nem está presente de maneira frequente nas poucas exposições recentes ocorridas em Roraima. Entretanto, é significativa a exposição pública permanente de seus trabalhos, pois muitos de seus painéis estão no interior de prédios públicos de Boa Vista.

O artista confirmou que grande parte de suas obras foi fixada em paredes de prédios públicos e lá ficam por muito tempo. Os painéis presentes dentro do prédio da Assembleia Legislativa de Roraima, estão expostos, segundo o artista, há mais de 30 anos no mesmo espaço. Questionado sobre a grande quantidade de obras em prédios públicos, Cleodon Farias conta que, após ter produzido o painel em terras venezuelanas, voltou a Roraima e, com a experiência anterior pode produzir trabalhos no estado de Roraima.

[...] “aqui eu fiz meu primeiro trabalho, que é um painel que estava montado no rol de entrada da Secretaria de Planejamento do Estado,

hoje essa obra de arte está lá no museu guardado, no Museu do estado que hoje está fechado, lá no Parque Anauá, está lá guardado, esta não sei onde, mas está, essa é a informação que eu tenho” (FARIAS, 2016).

Segundo ele, foi a partir disso que se tornou responsável por uma sucessão de obras vendidas para setores governamentais como a Assembleia Legislativa do Estado, a SETRABES, a CAER, Secretaria de Administração, Sede da Prefeitura Municipal, a Base Aérea de Boa Vista, entre outras. O artista explica que o processo de aquisição pelos órgãos públicos sempre ocorreu da mesma forma, primeiro levava um projeto pensado por ele mesmo e apresentava ao secretário adjunto. Em uma reunião posterior, “as partes” entravam em acordo e aprovavam o projeto. A partir daí, Farias começava a produção dos painéis para um local já predeterminado.

Política e cultura estão ligadas de mais de um modo. Alguns dos modos citados na relação por Burke (2004) vai desde a publicidade dada às coleções dos governantes, como sinal de sua magnificência e bom gosto, às razões nacionais ou nacionalistas para a fundação de galerias, museus e teatros no século XIX. Fato parecido aconteceu nas políticas desenvolvimentistas do governo brasileiro na Era Vargas (1930-1945), em que o Estado passava a criar propagandas que evidenciavam a intenção de caracterizar a Amazônia como uma unidade. Exemplos disso foram apontados por Bueno (2002) nas frases como Araguaia: “o paraíso no coração do Brasil” (1987), reforçavam, segundo a autora, uma noção de paraíso que era bastante utilizada como referência para a região. Típica desse período de governo, a representação da Amazônia como um paraíso perdido, inacessível e sem contato humano frequentemente é empregada como atrativo para o turismo e às novas mídias.

Os meios de comunicação como jornais, revistas, artes, rádio serviram às necessidades de propagação de identidade visual para o Brasil. Muitos artistas prestavam serviços ao governo, seja nas construções arquitetônicas, seja na produção de desenhos, pinturas ou fotografias. Entre artistas e a política há uma articulação que Candau (2011) aponta múltiplas relações, reações e interações sociossituacionais – situações de contexto, circunstâncias, de onde emergem os sentimentos de pertencimento, de “visões de mundo” identitários ou éticos.

As imagens produzidas aos poucos vão contribuindo para a representação visual de uma identidade, que em certos aspectos históricos, até mesmo os gostos

estéticos de agentes políticos, influenciam na trajetória artística e escolhas temáticas de um artista. Como explica Dondis (2009), obras de arte são partes de uma linguagem visual e, como toda linguagem, elas trazem mensagens, comunicam com seus espectadores. Segundo ela, o resultado é a verdadeira manifestação artística, mas seu significado, porém, depende da resposta do espectador, que a modifica e interpreta através de redes de seus critérios subjetivos.

Para Le Goff (2013) o homem tem a capacidade não somente de ordenar vestígios como estabelecer uma releitura sobre eles. Agentes políticos de uma nação, estado ou município podem tanto construir como reformular uma memória histórica, realçar um fato, escolher aqueles que chovem ter destaque e serem memoráveis coletivamente. Os artistas, contratados ou não para produzirem esses lugares de memória, contribuem para a construção de uma memória coletiva, outros utilizam até da sua memória individual para a produção artística. O artista também ordena vestígios e constrói uma releitura sobre algo. Conforme Candau (2011) é reducionista tentar definir a identidade de um grupo a partir unicamente da protomemória (memória que vem do hábito), pois dentro da sociedade os membros criam estratégias, jogos sutis, que vão além de expor passivamente hábitos incorporados (CANDAU, 2011, p. 27).

Sobre esses painéis, expostos na Assembleia Legislativa de Roraima, Farias explica que a compra se deu do mesmo modo como teria acontecido com as demais:

“Bom, ninguém nunca chama ninguém, você tem que ir atrás, então eu sempre pensei assim, quando eu estava fazendo a obra, eu chegava: - rapaz, o que tu achas da gente ir conversar com o secretário? Nessa época era com o governador, e na época se não me falha a memória era o governador Jucá. Aí eu conversei com ele: “-rapaz, tem um projeto de uns murais pra assembleia legislativa do estado e tal, tal, assim assado...” [...] tem um grande mural meu, de quem vai pra BR 174 sentido Bv8 na subestação, que tem 10 metros, foi feito na época que o presidente Fernando Henrique Cardoso veio pra inaugurar a subestação [...] aí sim, veio um convite da Eletronorte. Mas agora, o da Assembleia e de todos os outros órgãos, fui eu quem tive que ir ao encontro, apresentar uma grande proposta para fazer um grande mural. Eu chegava sempre com o secretário, o secretário que nos ouvia”. (FARIAS, 2016)

A situação descrita levanta a possibilidade de afirmar que os agentes políticos do estado de Roraima, ao criarem espaço físico para a Assembleia Legislativa, um órgão que afirma seu poder enquanto organismo rigoroso, dominante e que regula

todo território do estado, buscaram em suas paredes expor painéis enormes que nesse sentido não são neutros, pois podem ser um dispositivo para um discurso dominante e oficial da arte em Roraima.

Em outras palavras, a decisão da “encomenda” se reduz a um desejo de comunicar a imagem (a da cidade pelo político, a da nação pelo ministério) que possa provocar uma apreciação lisonjeira do presumido comanditário, mas uma imagem que é definida em sua forma e seu conteúdo somente pelo simples adendo do qualificativo artístico. Em outras palavras, a realização de um trabalho artístico dado pelo comanditário permanece no nível puramente tautológico: é necessário criar alguma coisa artística, portanto é preciso encomendar alguma coisa artística aos artistas, uma vez que são os artistas que produzem a arte. (CAUQUELIN, 2005, p. 165)

Essas reflexões foram importantes para determinar que obras de arte poderiam ser abordadas por esse trabalho. Tratam-se de painéis de madeira entalhada, presentes em escolas e outros prédios públicos da cidade.

A história da arte nos ensina que um painel, ou outra obra de arte, exposto em um prédio público tem uma funcionalidade não somente estética, mas da mesma forma pretende dialogar com o espaço ou passar uma mensagem que seja do interesse dos agentes que estão no poder e comando dessas casas. Há pelo menos dois grandes exemplos a serem apresentados quanto a isso. O primeiro é o trabalho do brasileiro Candido Portinari, um painel duplo que foi presente do governo brasileiro no ano de 1952 para o mesmo prédio da Organização das Nações Unidas. A obra pesa quase uma tonelada e é constituída por dois painéis com cerca de 14m x 10m cada. Portinari trabalhou no díptico entre 1952 e 1956. O primeiro painel, mostra cena de guerra, as figuras dos personagens parecem tristes e desconsolados. Já o segundo representa a paz. Com cores mais vivas, os personagens parecem brincar, mais despojados, felizes e representaria a intenção daquela organização. No mesmo prédio encontra-se o segundo exemplo que quero apresentar, o quadro “Guernica”, de Pablo Picasso. Feito com a técnica de óleo sobre tela, tem dimensões de 3,5 x 7,8 metros. Em tons entre o preto e o branco, com figuras em estilo cubista, o painel retrata pessoas e animais dilacerados, em desespero, em referência ao bombardeamento fascista da aldeia espanhola de Guernica no ano de 1937. Está instalado no prédio da Organização das Nações Unidas – ONU, no salão onde, desde 2003, diplomatas costumam dar declarações à imprensa. A relação simbólica dos painéis com o lugar – que pretende ser um espaço de união entre as nações – é tão grande que a obra

Guernica foi coberta por uma cortina azul quando, no ano de 2013, o governo dos Estados Unidos declarou a intenção de fazer guerra contra o Iraque. Apesar disso, a ONU negou o simbolismo de ter coberto a obra, alegando que tal medida foi tomada apenas para favorecer a captação das imagens pelas câmeras de TV.³

O que se pode perceber nesses exemplos é que são dois grandes trabalhos artísticos, feitos por artistas reconhecidos internacionalmente e que apresentam temas relacionados com a funcionalidade do prédio onde estão expostos. Cabe aqui pensar que ocorre nesses casos um tipo de apropriação de uma determinada arte, escala e tema por parte de setores governamentais e instituições de poder público e que essa apropriação certamente transporta alguns significados.

Quando se trata da arte produzida nesses espaços de troca cultural tão intensa, busca-se verificar se a pluralidade de visões de mundo está expressa em diversidade de temas, formas e meios de produção e difusão artística. Costa (2014) considera que a arte contemporânea na Amazônia é:

Toda produção identificada socialmente como artística, trazendo elementos tipicamente associados à arte contemporânea, e que tenha sido realizada nas cidades brasileiras que fazem parte do território amazônico previsto em lei. (Amazônia Legal). (COSTA, 2014, p.5).

Retratar o panorama artístico da arte no estado de Roraima é uma tarefa complicada, sobretudo pela falta de bibliografias. Com a chegada do curso de Artes Visuais em 2010 na Universidade Federal de Roraima, a quantidade de produções científicas como artigos, TCCs, outros trabalhos escritos e práticos, tem movimentado o campo das pesquisas em artes especialmente na capital Boa Vista. É preciso pensar sobre o campo das artes em Roraima como um sistema, afinal, “a arte é um sistema de signos e a linguagem é seu motor determinante, arte não é só mais emoção, ela é pensada e a linguagem é um motor de discurso para essa arte” (CAUQUELIN, 2005, p. 47). Assim, acadêmicos do curso sentem a importância e responsabilidade de

³ Matéria que trata sobre o quadro de Candido Portinari, Guerra e paz e a relação com o prédio da ONU. O autor da matéria cita a problemático com o painel Guernica de Pablo Picasso. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/atualidade/noticia/2012/07/23/952600/conheca-guerra-e-paz-candido-portinari.html>>. Acesso em: 12 de jan. de 2020. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2015/09/apos-4-anos-paineis-de-portinari-voltam-sede-da-onu.html>>. Acesso em: 12 de jan. de 2020.

realizar não apenas a produção artística, mas também a pesquisa sobre arte, porque reconhecem que pensar sobre arte contemporânea no estado ainda é algo relativamente novo.

O funcionamento do sistema que resume a arte contemporânea ocorre por rede, na qual o artista e sua obra fazem trocas interligadas de informação, onde os processos são políticos, socioculturais, bem como econômicos. Assim, os interesses diversos relacionados a esses aspectos entram e se articulam no meio artístico, estendendo-se desde os espaços mais globais até os mais isolados (CAUQUELIN, 2005). Diante dessa afirmação e considerando que em Boa Vista, capital do estado, é onde se concentram a maioria dos eventos culturais, que os maiores desses eventos em termos quantitativos de público e suporte técnico são aqueles que são patrocinados pela prefeitura e pelo governo do Estado, percebe-se a relação próxima entre a arte e a política.

Festas Juninas, festivais, exposições e cantatas de Natal, há diversas situações em que os artistas podem levar seu trabalho ao público, todas permeadas diretamente pela participação de iniciativas estatais. Em Roraima há uma carência da institucionalização do campo das Artes Visuais, como galerias e museus. No que diz respeito às Artes Visuais, não existe um museu de arte e as poucas galerias, privadas, foram criadas recentemente. Segundo Ribeiro (2014), os principais espaços culturais ficam localizados na parte central da capital Boa Vista, dificultando o acesso das pessoas que residem nos bairros periféricos. Florissi e Fioretti (2015) destacam o Museu Integrado de Roraima, a biblioteca Pública Estadual, o Teatro Carlos Gomes, os espaços culturais do Sesc/RR, sedes das Universidades Públicas e das Faculdades privadas.

Nota-se que, dos espaços citados, o Teatro Carlos Gomes se encontra desativado, felizmente o Teatro Municipal de Boa Vista foi inaugurado em 2017, recebendo várias apresentações artísticas locais, nacionais e até internacionais. Abandonado há 7 anos o Museu Integrado de Roraima reabriu de forma provisória em novembro de 2019 para exposição com o tema “Revivendo a Cultura e a Ciência de Roraima”. Há ainda outros espaços que sediam exposições como o Espaço Cultura e Arte União Operária, Centro Multicultural da Orla Taumanan. Esses têm sido os espaços que têm sediado o maior número das exposições desde o ano de 2014 e as linguagens que mais encontramos expostas são pinturas e fotografias. O Espaço Multicultural da Orla Taumanan, da prefeitura da Boa Vista e Palácio da Cultura Nenê

Macaggi, do governo do estado de Roraima, são os espaços de domínio político, que ainda hoje sediam muitas exposições. Entretanto, esses espaços são cedidos a artistas que pedem permissão para usar esses locais e que devem arcar com o suporte e a organização da exposição. No Palácio da Cultura Nenê Macaggi utilizam o hall de entrada do prédio para realizar exposições, como não é um lugar apropriado, uma vez que não há iluminação para esse fim e nem paredes para suporte de exposição, torna-se difícil promover uma exposição adequada das obras, sem contar que há poucos apoios financeiros por parte da política local.

O processo de cessão do espaço não é muito transparente. Não obtivemos informações concretas, por exemplo, sobre as exposições que ocorreram no Palácio da Cultura em 2016, visto que a secretaria de promoção de evento não possui diário das atividades de exposição realizadas no local. Em uma conversa com a assessora da Secretaria de Cultura do Estado ela afirma que em 2016 tiveram a “Exposição Indígena” (fotografias), “Semana da Cultura” (fotografia), apresentando como tema as paisagens da natureza do estado, “Pontos turísticos do Estado” (pintura) realização da artista Fatima Rizzo com os alunos do projeto de ensino e arte, e por fim “Exposição de Gibi”. A secretária informou que geralmente os artistas é que procuram o espaço e pedem a autorização para expor, ou seja, não há critério pré-estabelecido para a cessão do espaço, que é público e nem garantias, portanto, do acesso ao mesmo.

A única galeria do governo do estado, “Galeria Luiz Canará”, reinaugurada em 2017, hoje se encontra ocupada pela Força Nacional por meio da intervenção do governo federal, desde 2018. São poucas instituições locais que fazem editais para as Artes Visuais, e o mercado para essa arte ainda é pequeno. Dentro dessas circunstâncias, espaços informais para exposição vão surgindo em Boa Vista, como o hall de entrada dos prédios de poder público da capital, enquanto espaço que Cleodon Farias expõe suas obras, e outro que surgiu recentemente são os saguões de Shoppings da capital Boa Vista/RR.

Diante dessa realidade onde se verifica que o poder público não ampara as artes nem os artistas, sequer com transparência e cuidado em relação aos poucos espaços públicos voltados para tais atividades, haveria mesmo um mínimo vínculo do poder político com as Artes Visuais? Como se dá os processos comunicacionais entre os sujeitos artistas e agentes políticos locais? Será que sempre foi dessa maneira a relação entre poder público e artistas? Esses questionamentos marcam a pesquisa.

Como já foi apresentado anteriormente, a cidade de Boa Vista possui quantidade de monumentos que permitem observar a relação entre arte e política, mas esses monumentos já foram relativamente estudados e não serviriam necessariamente como fonte inédita para esta pesquisa.

A reflexão sobre a arte pública surgiu e se reforçou com os apontamentos de Costa (2014), que explica que a arte contemporânea é ainda marcada por práticas artísticas constituídas de um discurso e de um território, uma vez que para organizar as diversas produções artísticas diante das mudanças da contemporaneidade, se consolidou um sistema cultural contendo agentes sociais que determinam o discurso da arte. Esses agentes sociais seriam os responsáveis por apresentar a arte contemporânea ao público. O autor informa que as práticas e discursos procedem de um informante, um agente que tem poder e atribui valores à obra e ao artista. Geralmente são críticos de arte, galeristas, organizadores de grandes eventos, patrocinadores etc., e seus discursos são aceitos socialmente de tal modo que se constroem um sistema cultural ou sistema da arte contemporânea.

O mesmo autor explica ainda que em locais consagrados para a exposição de arte, como os Museus e Galerias, se pode:

Verificar consistentemente relações de poder tanto políticas e econômicas quanto simbólicas, na medida em que os objetos ali expostos são incorporados ao discurso dos grupos sociais que efetivamente mantêm tal instituição (COSTA, 2014, p. 38).

Essas reflexões foram importantes para determinar que obras poderiam ser abordadas por esse trabalho. Trata-se de painéis de madeira entalhada, presentes em escolas e outros prédios públicos da cidade.

6. ANÁLISE

A pesquisa foi amadurecendo a partir do esforço de compreender como são os processos comunicacionais entre arte e política em Roraima e, a escolha do artista Cleodon Farias evidencia essa compreensão. Na estruturação da análise procuramos compreender aspectos passados da arte e política, a partir de relatos do artista Cleodon Farias, em um projeto que pretendeu entender como ocorreu a articulação para que grande quantidade de painéis do artista fossem expostos em vários prédios públicos da capital de Roraima em um período específico que se deu entre o final da década de 1970 ao início de 1990.

Para a construção da análise foi realizada uma pesquisa de campo, com visitas em prédios públicos da capital, além de entrevistas realizados com o artista Cleodon Farias. Na análise de conteúdo da entrevista elaboramos três categorias sendo elas **1 – Trajetória artística de Cleodon Farias antes de Roraima**; aqui buscamos situar a pesquisa dentro de um campo social, no qual o desafio, a partir da entrevista narrativa, é preservar a memória e trajetória artística de Cleodon Farias quando ainda morava em João pessoa/PB e, posteriormente, seu primeiro contato com a arte em Olinda/PE. Assim, convidamos Cleodon Farias a falar dos mais diversos assuntos como: família, amigos, trabalho, saúde, lazer. **2 – Trajetória artística de Cleodon Farias em Roraima**; nesse item trazemos os pontos mais relevantes que marcaram a vida de Cleodon Farias, a chegada a Roraima e a produção de seus mais importantes trabalhos artísticos, que são seus painéis para os prédios públicos da capital. Analisamos as práticas e mecanismos utilizados pelo artista e políticos, inserindo a entrevista nas discussões sobre arte e política em Roraima. **3 – Obras/Catálogo**; por último, organizamos um catálogo das obras de Cleodon Farias. Nele mostramos os espaços em que seus painéis estão expostos, com a apresentação da imagem dos prédios públicos e os respectivos painéis dentro deles. Iniciaremos aqui, algumas discussões sobre a relação dos painéis com os prédios, seja com a temática, função do prédio ou nome dado a eles.

6.1 Trajetória artística de Cleodon Farias antes de Roraima

Ao adentrarmos neste tópico, pretendemos compreender em seu princípio, a história de Cleodon Farias, sua família, seus amigos, ou seja, o campo social. Pierre Bourdieu (1996) ao fazer uma leitura do trabalho de Gustave Flaubert, intitulado “A

educação sentimental”, aponta para a importância do discurso sociológico. Bourdieu (1996) nos mostra que a pesquisa do campo social contribui para redescobrir e reconstruir o espaço em que o próprio autor, enquanto pesquisador, está incluído. Entrar nesse campo é “estar em condições de compreender e de sentir, pela identificação mental com uma posição construída, a singularidade dessa posição e daquele que a ocupa” (Bourdieu, 1996, p. 15). Com o propósito de imergir na história de Cleodon Farias construímos um espaço social, trazendo detalhes de seu meio e de suas práticas sociais, como reuniões amigáveis, recepções, encontros familiares, porque esses trazem abundância e indícios pertinentes para localizar as diferentes redes comunicacionais que Cleodon Farias esteve e está incluso, contribuindo, assim, para a análise.

Cleodon Farias nasceu em 1954 em João pessoa/PB. Na sua infância foi criado por seus pais adotivos, seu pai trabalhava para sustentar a família. Cleodon perde sua mãe ainda cedo e passa a ser cuidado por sua mãe adotiva Cleunice. Pelo lado da mãe biológica ele tem quatro irmãos, e por parte de sua mãe adotiva tem uma irmã chamada Cleunice, a qual faz várias referências em sua trajetória e, por isso, a nomeamos aqui. Após o falecimento de sua mãe adotiva, Cleodon Farias se mudou para Olinda/PE na companhia de sua irmã e seu cunhado, que era militar. O artista tinha por volta dos 14 anos de idade quando se mudou para Olinda/PE e por lá morou durante três anos. Ainda um menino começou a ir ao Alto da Sé, conheceu alguns amigos, aprendeu tudo sobre a parte histórica de Olinda:

*“Então eu contava a história de Olinda para os turistas e o intérprete, ia um casal de gringo, ele perguntou a minha idade, eu já era órfão e tal, aí o casal que já era um senhor e uma senhora já, perguntaram se eu não quer ir embora morar nos Estados Unidos com eles. Eu tenho a memória muito boa, eu me lembro benzinho, benzinho!”
(FARIAS, 2020)*

Até que chegou a ocasião em que conheceu a Escolinha de Arte de Olinda/PE, onde teve seu primeiro contato com o entalhe. A escola dava aulas gratuitas, Cleodon Farias (2020) revela que na época em que frequentou a escolinha por volta de 1962 eles ofereciam aulas de entalhe e cerâmica. Segundo ele, na escolinha eram poucos que se interessavam pelo entalhe, e foi lá que aprendeu e produziu sua primeira peça.

A escolinha era uma coisa gratuita onde os entalhadores mais profissionais da época, eles pegavam um pedaço de madeira uma

tabua e falavam – “abram um desenho ai pra mim”, eles com lápis e giz de cera prontamente abriam o desenho e você ia entalhar aquela peça né, com alguns formões que se tinha na época, que eram poucos, e ali, aquela peça você colocava num espaço que tinha na galeria grande, de exposição que era para os turistas ver as obras e tudo mais. (FARIAS,2020)

Cabe destacar que em 1940 surge no Brasil o movimento Escolinhas de Arte (MEA). Após avanços no movimento, em 1953 é fundada a EAR – Escolinha de Arte de Recife pela arte-educadora pernambucana Noemia Varela e pelo artista e poeta, do mesmo estado, Augusto Rodrigues. Paulo Freire, considerado um importante pedagogo brasileiro e que ofereceu bases para movimentos de arte-educadores no Brasil, nesse período trabalhava com a formação de professores, além de iniciar um trabalho significativo para a educação brasileira com seu projeto de Alfabetização.

Muitas escolinhas de arte surgiram no Brasil a partir de esforços de educadores como Paulo Freire e Ana Mae Barbosa. Exemplos são a Escolinha de Arte do Recife, que surgiu nas dependências da Escola Especial Ulysses Pernambucano, na Rua do Cupim, no bairro Graças de Recife. Até hoje a Escolinha de Arte do Recife continua funcionando no mesmo local.

A escolinha de arte que Cleodon Farias menciona, hoje é o Museu de Arte Sacra de Olinda/PE. Não se sabe ao certo se essa escolinha estava em sua base fundadora engajada nos movimentos da Escolinha de Arte de 1940, mas pelos relatos de Cleodon Farias a escolinha contava com professores e atendia as crianças mais carentes da região.

Figura 4 – Museu de Arte Sacra de Olinda/PE



Disponível em: <http://museubrasil.org/pt/museu/museu-de-arte-sacra-de-pernambuco>.

O prédio, segundo Penha (2019), foi construído no século XVII, iniciou primeiramente como casa da Câmara do Senado de Olinda, em seguida, no ano de 1690, passou a ser Palácio Episcopal. No século XIX serviu como residência coletiva de religiosos, posteriormente foi colégio e quartel do exército durante a segunda guerra mundial. Depois disso, na década de 1970 o prédio foi restaurado, e em 1973 foi feito um convênio entre o governo do Estado e a arquidiocese de Olinda/PE e Recife/PE para que o prédio passasse a abrigar o Museu de Arte Sacra de Pernambuco. “Desde sua inauguração o museu contou com profissionais que contribuíram para que o museu se tornasse um espaço lúdico e interdisciplinar” (PENHA, 2019, p. 44).

Foi entre 1968 e 1973, período em que o prédio passava por essa transição de funcionalidade, e, conforme Cleodon Farias (2020), foi nesse momento que ele participava da escolinha de arte nesse mesmo prédio. Em entrevista, Cleodon Farias (2016) menciona que *“na época a escolinha de arte era ligada à Diocese de Olinda, que na época era do Acer Bispo Dom Helder Câmara, que eu cheguei a conhecer”*. Aqueles que visitam Olinda/PE e vão ao Alto da Sé para conhecer a parte histórica vão verificar que há vários guias turísticos, e ao levarem os turistas dentro da Catedral da Sé apresentam, até hoje com louvor, o sepulcro do Arcebispo Dom Helder Câmara⁴, como uma figura importante para eles.

Como a escolinha fica localizada na parte histórica de Olinda/PE, próximo à Catedral da Sé, a região acaba recebendo muitos turistas. Assim, por volta de 1970 a escolinha, juntamente com os alunos e artesãos, vendia seus trabalhos no local. Cleodon Farias (2020) conta que a maioria das produções tinha como temática o Nordeste, como engenho de cana, escravos, Pelourinho. A expectativa para a chegada dos turistas movimentava os artesãos e os demais vendedores da região:

A gente recebia um aviso, tal mês ou tal dia está chegando um cruzeiro com turistas americanos, com canadenses ou europeus... me lembro muito dos americanos. E fazia-se essas peças para esperar esse público, que geralmente compravam alguma coisa. (FARIAS, 2020)

Artistas de Pernambuco, como o Mestre Cabral, relatam situações parecidas com a que Cleodon Farias reporta. Em entrevista realizada para o site “Artesanato de

⁴ Entre 1964 e 1985 Don Helder conduzia os fiéis da Arquidiocese de Recife e Olinda durante o período da ditadura militar, em que esteve fortemente engajado com as causas sociais. Texto retirado da matéria do jornal FolhaPE: Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/noticias/noticias/religiao/2019/08/27/NWS,114706,70,881,NOTICIAS,2190-MORTE-DOM-HELDER-CAMARA-COMPLETA-ANOS.aspx>> Acesso em: 20 de abr. de 2020.

Pernambuco” Mestre Cabral relata que na época tinha 14 anos, subia o Alto da Sé onde os artesãos vendiam seus trabalhos, e sua talha chamou a atenção de um alemão que pagou por ela 5 dólares. “Entre todas que estavam expostas, foi a minha que ele mais gostou”⁵, recorda. Com o apurado de sua primeira venda, Cabral comprou as primeiras ferramentas profissionais e nunca mais deixou de esculpir (FERNANDES, 2020, p. 9).

No site de Artesanato de Pernambuco, um catálogo de mestres artesãos oferece a trajetória de cada artesão, o catálogo mostra 76 artesãos, sendo que desses, 36 utilizam a madeira como matéria-prima para suas produções, 25 deles utilizam o barro, e os demais se dividem entre papel, tecido e couro. É possível perceber que o entalhe em Pernambuco é ainda muito predominante no artesanato e pelos relatos dos entrevistados as peças eram e são vendidas sempre em feirinhas espalhadas em pontos históricos, principalmente em Olinda/PE. É importante destacar que a dinâmica das feiras proporciona um processo de integração, de comunicação do artista para com o consumidor.

Retomando os conceitos de Cauquelin (2005) acerca do sistema da arte contemporânea, a autora discute o polo do mercado e das negociações. É observado que dentro do campo do artesanato existe uma relação grande de mercado, mas algumas diferenças aparecem ao que Cleodon Farias afirmar ser. Em entrevista realizada ele não se declara como artesão e sim como um artista, “Meu nome é Cleodon Farias [...] sou artista” (FARIAS, 2016). Além disso, Cleodon Farias não produz sequências de peças, atividade recorrente do artesanato, Cleodon Farias possui peças únicas.

O artista produz e expõe obras se articulando dentro de preceitos e estratégias de mercado, conhecendo o que o turista, que chegava em Olinda/PE, gostava de comprar, e essa troca de informações, a busca de conhecer a cultura, os gostos e necessidades do outro, pertencem a um processo comunicacional. Martin-Barbero (1990) abre discussão às práticas de sociabilidade, se referindo às necessidades que os sujeitos vão adquirindo durante sua trajetória, que, até mesmo os obrigam a estabelecer interações sociais, seja por interesses afetivos, econômicos ou políticos, e essas interações também têm a capacidade de constituir identidades. Outro ponto

⁵Entrevista realizada para o site: Artesanato de Pernambuco, por FERNANDES, Rozziane. Nossos mestres: **CABRAL**. Disponível em: <<http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/cabral/mestre>>. Acesso em: 20 de abr. de 2020.

importante percebido é que a prática do artesanato, a qual Cleodon Farias experimentou em Olinda/PE, diz respeito ao que Martín-Barbero (1990) chama de institucionalidade, enquanto mediação. O sujeito estabelece relações com instituições ou outras práticas com estruturas vinculadas a instituições, por exemplo, o artesanato no Alto da Sé que era provido pelo Estado e pela Igreja Católica, e essas aproximações podem influenciar em preceitos identitários, religiosos e políticos.

O primeiro contato do Cleodon Farias com o entalhe é marcado por uma dinâmica de compra e venda característica do artesanato, em que se atendia aos gostos de um público específico, os turistas, cujas temáticas, que marcam a região e a cultura local, passam a ser formas de comunicar aos visitantes o que acontece naquela localidade, a partir dos entalhes expostos e vendidos no Alto da Sé. Essa dinâmica pode ser um ponto-chave para que Cleodon Farias alcance uma rede negociável ao chegar a Roraima em 1976.

Questionado sobre o apoio de familiares sobre seu trabalho e envolvimento com entalhe, Cleodon Farias afirma que seu pai sempre o apoiou. Conta que no início quando ainda estava em Olinda/PE aos cuidados de sua irmã Cleunice, seu cunhado não apoiava muito o envolvimento que Cleodon Farias ia consolidando aos poucos com a arte:

Como meu cunhado era militar e naquela época da ditadura, ele era muito rígido ele não dava valor a esse tipo de trabalho. Ele chamava que era para malandro aí tudo mais. A visão dele devido à época também, mas depois em Roraima com minhas grandes obras e eu sempre mandava foto para ele e ele começou a agir diferente, e eu fui em Joao Pessoa em 94, eu estive com ele e foi um grande homem, com ele eu aprendi, com relação a saber viver. Eu devo muito a ele. (FARIAS, 2020)

Apesar das dificuldades encontradas Cleodon Farias nunca desistiu de ser artista “*Nunca, Nunca. Eu sempre perseverei, sempre tive perseverança*” (FARIAS, 2020). Cleodon Farias não é um artista que se dedicou totalmente ao entalhe, dividia seu trabalho em entalhar e outros ofícios que encontravam nos lugares que ia. Já desde pequeno, em Olinda/PE, enquanto aprendia entalhar conversava com os turistas sendo quase um guia. Depois que sua irmã Cleunice e seu cunhado, transferido do serviço militar, se mudaram para João Pessoa/PB, Cleodon os acompanhou, e se apresentou no serviço militar. Posteriormente trabalhou como cobrador de ônibus. Também trabalhou em uma indústria de tecidos e na sequência, em uma indústria de plástico. Em João Pessoa/PB deu aula de entalhe em um

presídio, junto com um amigo, que assim como Cleodon Farias estava em Recife e foi para Paraíba trabalhar.

Ao chegar a Roraima, segue o mesmo trajeto, produzindo seus painéis e trabalhando em outras funções.

A minha vida foi voltada no entalhe. Eu sou um autodidata. Hoje eu sou diretor do Horto Municipal de Boa Vista, nos dois mandatos da dona Tereza, estou lá como diretor. E fora isso eu executo minhas obras, mas eu tenho um grau de conhecimento em várias áreas, então eu já fui atendente de supermercados, já trabalhei como garçom, como lhe falei, então meu conhecimento é muito vasto. (FARIAS,2016)

A convite do seu pai, em 1976 Cleodon Farias chega a Roraima. Essa chegada é marcada por um cruzamento de informações, misturas de culturas e novas articulações de identidades, que qualquer sujeito em deslocamento perpassa. Como já mencionado acima, os processos de memória e identidade da pós-modernidade colocam o indivíduo em constante movimento para se relacionar com o novo meio em que se insere. Nesse sentido, o artista passa a estabelecer comunicações com alguns meios, e a partir disso ele percebe que sua produção artística poderia ser uma opção bastante rentável em um estado onde a produção artística na década de 1980 ainda é baixa e com poucos artistas a desenvolvê-la em relação aos grandes centros de arte e artesanato do Brasil, em que Cleodon Farias cresceu, como no Nordeste.

Sabendo que o estado de Roraima ainda não possuía galerias de arte, existia uma instituição em que ele poderia emancipar suas produções artísticas, que é a instituição política. Com isso, Cleodon Farias começa a estabelecer comunicações com essas instituições, seja por meio de negociações, convites e outros interesses em ambos os lados (artista e agentes políticos). Cabe ressaltar que essa comunicação que ele vai estabelecendo com as esferas institucionais, políticas e sociais, conforme Santi (2016), são mais que informações, são estruturas complexas, sustentadas pela articulação de práticas conectadas, as quais migram constantemente para o denso mundo das experiências dos sujeitos. Assim, observar e analisar os cotidianos e os diversos meios comunicacionais que um indivíduo estabelece, autoriza uma emancipação das utilizações do comunicativo, até mesmo possibilita identificar se existe um certo padrão de diálogo estabelecido entre arte e política no estado de Roraima.

6.2 Trajetória artística de Cleodon Farias em Roraima

Cabe a esta pesquisa compreender como foi o processo de consolidação da carreira artística de Cleodon Farias no estado de Roraima, buscar quais meios e as comunicações estabelecidas em sua trajetória, e, por fim, verificar a “rede” em que Farias instituiu esse diálogo, onde a política faz parte.

Por que rede? É um conceito importante que trazemos nesta pesquisa constituído por Anne Cauquelin (2005) e seu olhar sobre a arte contemporânea no que diz respeito sobre os efeitos da comunicação no registro do mercado da arte.

Em termos de comunicação, a rede é um sistema de ligação multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para as outras microrredes. Isso é o mesmo que dizer que o conjunto é extensível. Nesse conjunto pouco importa a maneira pelo qual se efetua a entrada. Os diversos canais tecnológicos encontram-se ligados entre si[...] entrar em uma rede significa ter acesso a todos os pontos do conjunto (CAUQUELIN, 2005, p. 59).

A autora ao visualizar a arte com abrangência no mercado e nas mídias, apresenta-a como estando dentro de uma estrutura de rede, e os pontos que se conectam são as comunicações que se estabelecem nesse meio artístico, com a esfera política, social, cultural, econômica, histórica, que se emancipam ainda mais na medida em que o artista e sua arte conseguem entrar na rede. Nessa rede, pessoas físicas e jurídicas fazem parte. A arte, que entrelaça as comunicações com críticos de arte, marchand, políticos, curadores, historiadores, artistas, a qual se conecta com laços familiares e os demais personagens, produz um campo ainda maior, que tem um papel fundamental, seja para a consagração, reconhecimento, e valor do artista e sua arte dentro de um tempo e espaço.

Nessa rede partimos do ponto não da análise da obra em si, mas do artista, que estabelece conexões, fios, entrelaçados com sua família, amigos, e com todos os personagens que vão aparecendo em sua vida e que têm um papel significativo na sua trajetória artística. Os caminhos ou trajetória que os artistas constroem suas redes são diferentes, seja em suas movimentações que vão estabelecendo comunicações de maneiras diferentes e em tempos diferentes. Mas cabe aqui compreender como Cleodon Farias construiu sua rede a partir de sua trajetória de vida. Antes de contar como ele consolida sua arte em Roraima, fomos buscar os motivos que trouxeram Cleodon até Roraima em uma entrevista realizada com o artista em 2020.

O seu pai era Paraibano, e à procura de trabalho veio para Roraima a convite do tio de Cleodon Farias, hoje já falecido, chamado Arnóbio Silva, um empresário roraimense. Arnóbio era irmão da mãe de Cleodon. O jornal Folha de Boa Vista na coluna “minha rua fala” aponta José Arnóbio da Silva como “personagem da nossa história”, ou seja, um personagem importante para a história de Roraima.

José Arnóbio da Silva foi empresário no ramo de venda de Combustíveis e Presidente do Sindicato de Derivados de Petróleo do Estado de Roraima. Em 1964 criou em Boa Vista a “Praça dos Taxis” e adquiriu o primeiro automóvel, marca Aero-Willys, com Placa 2-90, daí a homenagem que ele prestou com este número em um dos seus Postos de Combustíveis: o “Posto 2 e 90”. Ainda no ano 1977 foi proprietário de um Posto da empresa Shell e depois passou a trabalhar com combustíveis da Petrobrás. (FOLHA BV, 2005, n.p.)

Com a vinda para Roraima e o apoio que teve do cunhado, assim como a conquista de trabalho, convidar o filho para Roraima naquele momento parecia ser uma boa opção para o pai de Cleodon Farias. Assim a convite de seu pai, em 1976 o artista chega a Roraima. Em entrevista realizada em 2020 ele conta como era a relação com seu pai “*Ah, foi tranquilo. Meu pai sempre foi um homem muito tranquilo. Sim, me apoiava, ele vinha na minha casa e eu tava entalhando obras e ele sempre compartilhando*” (FARIAS, 2020).

Bhabha (1998) abre uma discussão pertinente a esta pesquisa ao tratar sobre a dispersão dos povos, aqueles que são migrantes, de lugares, nações, que na conversação, recepções, encontros em cafés, eventos e bares da cidade, se transformam em tempos, ao constituir novas identidades, culturas. “Reunião da meia vida, meia luz de língua estrangeira, ou na estranha influência da língua do outro, reunindo os signos de aceitação e aprovação, memórias e discursos de outro mundo, reunindo o passado num sinal de revivência (BHABHA, 1998, p. 198).

Refletir sobre os processos migratórios contribui para a compreensão dos contextos em que Cleodon Farias experimentou. Grande parte da sua família nasceu no Nordeste do Brasil, Paraíba, em um período em que os habitantes do Nordeste protagonizaram os fluxos migratórios a partir de 1950, sendo o fator econômico o principal motivo por desencadear a migração. Membros da família do artista começam a migrar para outras regiões brasileiras, e um estado importante para a migração e para esta pesquisa é Roraima.

Pelos relatos de Cleodon Farias, Arnóbio, irmão de sua mãe Lídia, foi o primeiro de sua família na migração a Roraima. Segundo o jornal Folha de Boa Vista, ele chegou a Roraima à procura de um parente, mais tarde Arnóbio se tornou um grande empresário roraimense. O pai de Cleodon, paraibano, chega a Roraima a convite de seu cunhado para trabalharem juntos nos negócios. Em seguida, o pai do artista o chama para Roraima. Cleodon Farias viveu no Nordeste entre Pernambuco e Paraíba até por volta dos seus 17 anos, tempo importante para que incorporasse elementos da cultura local, conhecendo a história dos lugares que ia e produzindo artes com temas nordestinos. Ele conhecia bem a história de onde nascera, mas um mundo novo se apresentava com a sua vinda inesperada para Roraima, com o apoio de familiares, que já moravam no local. O artista foi conhecendo a cultura do estado, seja em leituras, encontros familiares e entre amigos, momentos de troca e de valores, que aos poucos foram consolidando a percepção cultural que constrói sobre Roraima.

Falar sobre Cleodon Farias vai além de pensar em sua performance enquanto um sujeito individual com experiências individuais. Bhabha (1998) mostra a importância de ver o indivíduo entrelaçado com as experiências coletivas. Um indivíduo que, agora em Roraima, busca estabelecer comunicações e adentrar na rede de aspectos negociáveis com sua arte.

Entre idas e vindas, Cleodon Farias firma seus passos em Roraima. As coisas realmente pareciam melhores que na Paraíba, ainda mais quando começou a produzir uma progressão de painéis para prédios públicos da capital. Questionado sobre esse advento Cleodon Farias conta que os murais foram o momento ápice de sua carreira.

Foi nos anos de 88, 89, em 86 na época que o governador era Getúlio Cruz, e de Getúlio Cruz pra cá e deslanchei e foi no governo do doutor Getúlio que eu fiz meus grandes murais, devo acrescentar que ele foi um homem que me ajudou muito, me incentivou muito, Doutor Alberto Getúlio de Sousa Cruz, o dono da folha! Ele era o governador do estado, e eu apresentava os meus projetos para devidas secretarias e sempre tive o respaldo dele. (FARIAS,2020)

Indicado pelo ex-presidente José Sarney, Getúlio Cruz foi governador do território de Roraima e seu mandato começou em 1985 e foi até 1987, o mesmo período em que Cleodon Farias conta, em entrevista, ser o período em que mais produziu painel para os prédios públicos da capital Boa Vista.

Cabe ressaltar que Getúlio Cruz exerceu os cargos de secretário de Planejamento do território entre os anos de 1979 a 1981, além disso é Doutor em Ciência Política e Mestre em Economia e professor do curso de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Roraima (UFRR), economista e empresário, dono de um dos jornais mais importantes da capital de Roraima, o jornal Folha de Boa Vista. Getúlio Cruz foi Diretor da Carteira de Desenvolvimento do Banco de Roraima S.A. (1982-1984), Presidente do Banco de Roraima S.A. (1984-1985), Presidente do Conselho Territorial do Território Federal de Roraima (1980). Getúlio Cruz ingressa na política, mas continua buscando conhecimento ao se especializar em política e economia, aplicando suas habilidades com maestria como empreendedor, professor e exercendo outras funções políticas no Estado, e mesmo executando tantas atividades intelectuais e profissionais seu interesse pelo trabalho de Cleodon Farias foi incisivo, pois o artista realizou uma progressão de painéis para prédios públicos durante seu governo.

Cabe ressaltar que, em entrevistas realizadas com Cleodon Farias, ao ser questionado sobre o ano de feitura das obras ou quando foram expostas nos prédios, o artista não informa datas exatas e nem anos de produção dos painéis, mas ele informa os períodos dos mandatos em que os políticos estiveram no poder e para os quais foram encomendados seus trabalhos. Esses jogos sutis de memória daquilo que se esquece ou memoriza é discutido por Candau (2011) em seus estudos sobre memória, que propriamente dita ou memória de alto nível é a memória de recordação e reconhecimento, onde processos em torno da memória podem ser estruturáveis possibilitando ao indivíduo opções daquilo que é importante lembrar em um acontecimento.

Podemos perceber que o período em que o político esteve no governo é muito marcante para Cleodon Farias, do qual se torna menos memorável lembrar o ano ou datas de produção, dado que o contato que estabelece entre políticos durante o processo de aquisição das obras é direto e próximo a ele.

Em entrevista informal concedida pelo artista ele conta que o painel presente no prédio da prefeitura Nova (Palácio 9 de Julho), foi realizado no período do mandato do prefeito Barac Bento. E os da ALE-RR foram feitos no governo de Rubens Villar *“Os da assembleia foram produzidos no governo de Rubens Villar para a inauguração da assembleia (FARIAS, 2019)”*. Quanto à obra presente no prédio do Palácio da Cultura Nenê Macaggi, ele conta que não foi realizada para aquele prédio e sim para

outro, mas que posteriormente levaram para onde está fixada atualmente. “*Quanto à obra, foi feita no primeiro governo do Neudo Campos (FARIAS, 2019)*”. Reconhecendo a importância da memorização dos mandatos políticos que Cleodon Farias melhor recorda em relação à feitura das obras.

Prédios públicos da capital foram visitados e realizadas fotografias dos painéis ainda expostos no interior dos prédios, com a proposta de consolidar a pesquisa e inclusive elaborar um catálogo com as obras de Cleodon Farias nos respectivos prédios. Cabe ressaltar que os prédios localizados no centro da cidade foram construídos a partir de um projeto arquitetônico grandioso para consolidação do Estado de Roraima, sendo assim, os prédios como o Palácio do Governo, Assembleia Legislativa, Palácio da Cultural, Banco da Amazônia e a Catedral Cristo Redentor, todos foram construídos em volta da Praça de Centro Cívico Joaquim Nabuco.

Esses prédios foram construídos entre os finais da década de 60 a 90, um momento em que Roraima estava sob o período do regime militar, que buscava uma reorganização do espaço abarcando diversas construções em Roraima. O Palácio Senador Hélio Campos foi concluído em 1968, pelo governador Hélio Campos, com a função de acolher o poder executivo e ser ao mesmo tempo residência do governador. Segundo Martins (2010) o prédio era chamado “31 de março” homenageando a data da tomada do poder pelos militares.

Para continuar o complexo de construções, uma outra obra realizada foi o Palácio da Cultura. Conforme Martins (2010), a obra foi concluída em 1974 e servia como biblioteca pública do estado, museu e auditório. Porém, no ano de 1988 o prédio foi fechado para reforma e passou a ser o prédio-sede do legislativo estadual. É importante destacar que não são apenas construções sendo realizadas, mas a consolidação do poder local.

Aparições do poder são elementos simbólicos de grande importância para a constituição de uma comunidade de sentido e, para um estudo da memória, são fundamentais para demonstrar a ideia que esse poder faz de si mesmo. Nesse sentido, a ocupação da praça central tinha efeitos simbólicos bastante sintonizados com o discurso integracionista e modernizante, com uma mensagem que não poderia ser mais explícita: naquele momento, o Estado Brasileiro, através de suas instituições, vinha residir no centro de Roraima, em sua capital, Boa Vista (MARTINS, 2010. p. 86).

Assim como no período militar instalado em Roraima, houve uma reorganização do espaço, e uma forte implementação do aspecto visual da cidade

como forma de fortificar o poder local, entre as décadas de 80 a 90 houve uma intensificação aos aspectos identitários de Roraima, que naquele momento pareciam se encontrar em divergência nas relações entre os moradores locais e aos imigrantes recém-chegados no estado.

Nonato (2015), em sua pesquisa aponta que a presença de novos habitantes sem identificação com a cidade contribuía para esvaziar o sentido de ordem. O autor afirma que de certo modo havia um esforço entre novos e velhos moradores para as novas experiências e identificação de lugar e mundo. Os novos habitantes por vezes se encontravam em situações em que não havia partilha, identificação e pertencimento.

Bhabha (1998) vê esses espaços como terreno para elaboração de estratégias e subjeções – singulares e coletivas –, que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria sociedade. O contato entre os antigos e os novos moradores em Roraima gerava conflitos, como mostra na entrevista destacada por Nonato (2015):

A gente tem uma visão, mas às vezes a gente pensa que os tempos é que foram diferentes, mas nós mesmos vamos dividir, separar aquele troço todo, então foi isso que aconteceu, olha desde que importaram governadores, sabe, eu acho que esse povo importou muita gente e não preparou este estado para receber tanta gente...⁶

Os recém-chegados iam trocando suas identidades com os moradores mais antigos de Roraima, negociando seus gostos, interesses e aptidões. Cleodon Farias, nordestino e recém-chegado, entende bem a cultura nordestina, práticas, costumes, histórias do lugar em que viveu, chegando ao estado também negocia suas memórias, gostos e todas as outras coisas que vai encontrando e conhecendo no seu novo lugar. Não demorou muito para que o artista começasse a produzir seus painéis com temas locais.

Cleodon Farias podia conhecer o novo espaço, ouvir as histórias das pessoas, ouvir as histórias sobre o lugar físico, mas não podia partilhar do mesmo passado, sentimento e memórias com aqueles que moravam em Roraima a mais tempo e que viram de perto transformações e partilhas de experiências e vivências nesse estado.

⁶ Entrevista concedida a José Gleidson Gondim 13/12/2000. Projeto “memórias de Boa Vista”. Entrevistado Antonio Barros. Núcleo de Documentação Histórica da UFRR. Destaque por Raimundo Nonato (2015).

Bhabha (1998) discute o entre-lugar enquanto lugar estratégico, inclusive, para a formação de uma identidade e cultura. Roraima também se torna um lugar de formação de identidade. No início da década de 1980, conforme Nonato (2015), parte do mal-estar vivido pela elite local era por causa da migração de Roraima, incentivada pela política. Ottomar Pinto em seu discurso de posse em 1979 enaltecia e incentivava o acolhimento aos imigrantes:

Que venham logo, sem demora, nossos irmãos do Centro-Sul e do Nordeste! Que tragam seus instrumentos de trabalho e seu vigor produtivo, extraordinárias ferramentas, que farão crescer muito o bolo da nossa economia. (FREITAS, 1993, p. 196-197)

Apesar de convites e chamadas realizados por governantes, que pareciam ser bastante atrativos para a vinda a Roraima, principalmente na década de 80 com o ápice do Garimpo, não se evidenciava a forma como os imigrantes se estabeleciam no estado, tratando-se da relação com o outro e a sua noção de pertencimento em conflito com identidades.

Com a “nossa gente”, o nosso povo enfatizado em seu discurso o novo governador se incluía na identidade local, transformando-se em roraimense de primeira linha e com a energia e habilidade de quem seria capaz de unir em torno de uma identidade única (NONATO, 2015, p. 265).

Um apelo à formação identitária começa a ser incorporado no estado e isso se exterioriza em vários monumentos espalhados na capital, inclusive, os nomes dos monumentos enfatizam identidades e cultura: Monumento aos Garimpeiros, Monumento aos Pioneiros, Praça da Cultura.

Um exemplo de representação identitária fortemente visível, é o monumento que foi datado em 1991, a Praça da Cultura, inaugurada em 1992, pelo prefeito Barac Bento. Em 1999 a praça passa por uma reforma no governo do ex-prefeito Ottomar Pinto. No monumento três diferentes identidades aparecem: o garimpeiro, o fazendeiro e um indígena.

Figura 5: Estátuas do fazendeiro, indígena e garimpeiro na Praça da Cultura



Fonte: Fotografia Jordana Cavalcante.

Procuramos entender as motivações para a produção de alguns monumentos, e observamos que durante a história, os monumentos são lugares de memória e foram muito utilizados por imperadores, reis e governadores, ou como forma de homenagear algo ou alguém. O lugar que são expostos, como nas praças, nos centros da cidade, já evidencia a necessidade de expor de forma que todas as pessoas vejam de fato o monumento. Fazer um monumento no centro de Boa Vista como o da Praça da Cultura, com as três identidades claramente expostas e cada uma em seu devido lugar é uma forma de governos ou políticos, juntamente com seus planos identitários, mostrarem para todos ou impor a todos quais identidades de destaque que desejam representar Roraima. Ações como essas também podem servir para apagar um histórico passado trágico de conflitos identitários na região, trazendo agora as identidades no mesmo patamar, altura e equilibradas umas às outras.

Martins (2010) esclarece que a capital de Roraima possui outras obras artísticas grandiosas, voltadas à preservação da memória de diferentes grupos sociais e que servem, em geral, no processo de construção identitária do atual estado de Roraima. Cabe ressaltar que a memória do estado partindo das variadas identidades que o constituem são memórias distintas. Os monumentos construídos pela cidade parecem transparecer a uma memória seletiva, com escolhas, valores seletivos e por vezes para um público seletivo.

A participação indígena na história de Roraima sempre esteve presente nas mais diversas abordagens, hoje, o estado tem grande quantidade de indígenas e

comunidades que vivem no estado, suas práticas e saberes, a natureza são elementos muito utilizados como forma de representatividade da cultura local. Essas temáticas locais são muito bem estabelecidas, inclusive, por Cleodon Farias, que ganhou o “gosto” dos agentes políticos locais, com projetos bem aceitos para fixação de maneira permanente no interior dos prédios. Sobre o “gosto” e grande aceitação por políticos locais, não sabemos se era pela temática proposta, pela qualidade técnica artística de Cleodon Farias, ou por ser um dos poucos artistas que apresentavam propostas por encomendas. Mas são questionamentos que apontam para um valor simbólico dado aos painéis de Cleodon Farias pelos políticos do estado, principalmente entre as décadas que mais produziu encomendas a prédios públicos da capital por volta de 1976 a 2000.

Como visto na historiografia de Roraima essa busca pela identidade que passava Roraima, toma mais vigor com a chegada do governador Ottomar de Souza Pinto.

No início da década de 1980, parte do mal-estar vivido pela elite local era causada pelo incentivo à migração para Roraima e pelo populismo manifestado pelo governador. Entende-se que as atitudes desse político, mais que qualquer outra coisa, serviam de base para revelar as condições que se encontravam os investimentos na identidade local.[...] Ottomar criou uma política de fixação do homem à terra visando dois objetivos: dar apoio necessário ao migrante para que ele consiga se estabelecer em condições humanas; e o segundo, considerado o global do governo, era realizar a ocupação econômica e demográfica do território, além de fortalecer os setores e diversificar os setores produtivos, objetivando a formação da economia sólida e autossustentada (NONATO, 2015, p. 270).

Foi durante esse período de projetos políticos e construção identitária local que Cleodon Farias produziu grande quantidade de obras aos governos locais. Hoje, ao visitar prédios públicos e se deparar com obras de arte no interior procuramos verificar se essas obras tinham alguma relação com a história da construção dos prédios, com a política do período, entender como foi o processo de aquisição das obras.

Ottomar Pinto em seu período de eleição montou um secretariado com importantes líderes locais como, Getúlio Cruz, Mozarildo Cavalcante, e Francisco Chagas Duarte. Como menciona Nonato (2015), todos ex-estudantes do Pará e patrocinados pelos governos anteriores.

Cabe destacar que Getúlio Cruz como um dos políticos que pertencia à equipe de Ottomar Pinto, como menciona Cleodon Farias, foi um importante apoiador de seu trabalho. Getúlio Cruz após seu governo de 1980 a 1988 retorna mais uma vez para esfera política como parte do secretariado do governador Ottomar Pinto, que nesse período durou de 1990 a 1994.

Para entender mais a fundo os processos comunicacionais entre arte e política, adotamos alguns conceitos de rede desenvolvidos por Anne Cauquelin e Pierre Bourdieu, esses conceitos de rede aproximam famílias e amigos pertencentes à esfera social em que Cleodon integrava, na busca de entender melhor como foi a inserção da política em sua produção artística.

Cauquelin (2005) ao tratar sobre a passagem das artes clássicas às artes contemporâneas abre uma discussão pertinente sobre os processos que agora envolvem os estudos da arte. Pensando em rede, a autora pontua um estudo da arte contemporânea, não a um certo isolamento somente do conteúdo da obra, mas da totalidade da produção, o lugar que envolve a obra, o tempo que a envolve perpassa, ou seja, todas as circunstâncias que compreendem a obra de arte, inclusive, a sua instabilidade de consumo temporal.

Ao verificar os lugares que abrangem a produção de Cleodon Farias, os prédios públicos têm mais destaques do que em galerias, até porque em 1980 não havia galerias de arte em Roraima e muitos artistas, como Luiz Canará, Augusto Cardoso e Cleodon Farias, que consolidaram a arte no estado, produziam obras encomendadas por agentes políticos do Estado. Esses artistas também criaram trabalhos em parceria. Augusto Cardoso era amigo de Cleodon Farias e juntos produziram os painéis da Assembleia Legislativa de Roraima, como mostra abaixo:

Eu não sei desenhar, não sei! Eu sei entalhar, então a minha trajetória de trabalho, eu tenho assim, assim a, eu fiz aquilo que eu quero, para projetar. Eu tive um grande parceiro, grande artista, que eu tenho muito orgulho de falar, acho que você conhece, Cardoso. Você conhece? É meu amigo, meu parceiro por 18 anos, e projetava meus desenhos e eu entalhava. [...] Aí eu conversei com ele: – rapaz, tem um projeto de uns murais pra assembleia legislativa do estado e tal, tal, assim assado. Então na época, o Cardoso era meu parceiro e nós desenvolvemos esse projeto. (FARIAS, 2016)

Ramon Farias é filho de Cleodon Farias, de todos os filhos do artista, Ramon é o que mais participou ativamente na trajetória artística do pai. O filho acompanhava Cleodon Farias em reuniões, desenhava painéis e ajudava a entalhar outros. Ramon

fez vários painéis juntamente com seu pai. Após a progressão de painéis que seu pai realizou, Ramon continuou produzindo. Um dos últimos, que segundo Ramon foi significativo, é uma encomenda para um prédio público no governo de José de Anchieta em 2010.

Em uma entrevista realizada em 2020 ele conta como foi o processo criativo do pai:

Sim! E meu pai fazia a parceria com o Cardoso, até um certo tempo, porque depois eu comecei a desenvolver e então eu comecei a projetar. Cada pessoa, desenvolve conforme a sua área. Se você vê meu projeto e o do Cardoso você vê a diferença, tem a referência, mas o traço é um pouco diferente (RAMON, 2020).

Ramon conta que o artista Cardoso desenhava em cima do painel e Cleodon entalhava, mas, posteriormente, ele passou a desenhar para o seu pai. O filho conta que esses processos de trabalhos colaborativos ocorriam com frequência, como cita sobre a construção de outros feitos artísticos na cidade:

[...] na época daquela Praça das Águas, não tem um painel ali de cerâmica? Um mosaico, aquilo ali foi trago de fora assim como as esculturas que acabei de falar. Então tem o Coelho por exemplo, que o conheço pessoalmente, e ele desenvolve um trabalho e ele até ajudou uma época o Luiz Canará a desenvolver aquela praça, Luiz Canará sabe desenhar né!? Luiz Canará ele só desenhava e quem ajudava ele esculpir o painel lá, o dos emigrantes é assim que chama?! (pioneiros) Foi ele! Daí um pouco eles brigaram lá, só que daí eles continuaram até porque o Luiz Canará só projetava, só desenhava (RAMON, 2020).

Ramon Farias não somente ajudava o pai na produção, como também o acompanhava em momentos específicos na vida familiar, inclusive, na tentativa de falar com políticos para apresentar projetos.

Outra pessoa que é membro da família de Cleodon Farias e o acompanhou no ápice das produções artísticas é a Iramita, sua ex-mulher. Ela relata, em entrevista realizada em 2020, a dificuldade que a família tinha para se manter financeiramente, e que graças ao Cleodon Farias e com sua arte conseguiram sustentar seus cinco filhos.

Mas assim graças a ele com a arte que a gente conseguiu muita coisa, porque era muito menino, e ele que ajudava bastante financeiramente com a arte. Passamos situações ruins, mas havia momentos muitos bons com a arte. (IRAMITA,2020).

Outro relato trazido por Ramon mostra algumas dificuldades que enfrentavam;

[...] porque assim, meu pai não tinha nada, não tinha casa, nada. E teve a época boa e costume falar que tudo que temos, que conseguimos o dinheiro veio daí ne (arte). Mas, essa época passou, e eu tô achando que não vamos passar por uma época parecida, por que isso passou[...]. (RAMON,2020).

É evidente que Cleodon Farias buscava por intermédio da arte o sustento da família, ele buscou estratégias para produzir sua arte não somente porque gostava do que fazia, mas porque viu que a dinâmica das apresentações de projetos aos políticos e a busca por expor painéis dentro desses prédios públicos lhe dava um certo sustento financeiro. Até porque no período de 1970 a 2000 não havia espaço para exposições e nem editais públicos para a arte, então o artista para se manter precisava buscar estratégias e articular com aqueles os quais poderiam oferecer recursos financeiros para sua prática artística, nesse caso ele encontrou no meio político.

Mas chegar até os políticos para propor o projeto de arte que Cleodon Farias queria, não parecia ser uma tarefa fácil como conta o filho Ramon Farias:

A gente chegava com tudo pronto, isso com o orçamento inclusive. Quando a gente conseguia chegar neles, por que era difícil. Como eu te falei, não é como nos outros estados, aqui é muito mais difícil de se chegar neles. Aqui quando vão inaugurar um prédio ou uma secretaria, uma obra que seja, a gente tinha que descobrir onde ele ia estar, contato com fulano, contato com o secretário e a gente quando encontra já abordava. Quem respondia bem era o Neudo Campos, eles nunca tratavam mal, quando a gente chegava perto, tinham os seguranças e ele dizia – não...não, pode deixar eles vir. E a gente chegava e falava. E o meu pai que era bem desenrolado ia na frente e falava. (RAMON, 2020).

Essas situações transparecem, mais uma vez, que não havia uma política de apoio aos artistas locais. Para conseguir algo ou desenvolver um projeto artístico o caminho era a articulação no meio político, no contato direto, até mesmo com os próprios políticos. Não somente Cleodon Farias fazia isso, mas também outros artistas monumentais. Luiz Canará, o artista que produziu o monumento aos pioneiros em 1995, tem seu nome conhecido por esse feito, e foi contratado por políticos para fazer esse monumento. Percebemos com isso, que os caminhos para fazer arte no estado de Roraima eram poucos. Cleodon Farias, que aprendeu um pouco sobre como funciona o mercado do artesanato quando viveu em Olinda, trouxe para Roraima suas experiências, buscando gostos locais. Antes eram as preferências dos turistas, agora são as dos políticos para poder fazer o que gosta e sustentar financeiramente sua

família com a arte. “*Sim, sim, ele adequou isso aí à nossa região, ele tentou se encaixar no mercado aqui, era o que ele sabia fazer*” (RAMON, 2020).

Como o período de 1970 a 1990 foram construídos muitos prédios públicos na capital, secretarias, casas de governo, parecia ser um momento-chave que Cleodon Farias aproveitou disso e desenvolveu estratégias para inserir suas produções. Além disso, o artista articulava o tema de seus painéis com o prédio público. O projeto era muito bem desenvolvido, antes mesmo dos prédios públicos ficarem prontos.

Meu pai gosta dos temas regionais, até eu mesmo hoje desenvolvo projetos com temas regionais e institucionais, eu gosto, porque quero contar e perpetuar a história daqui. [...] Era bem fechado, a gente já chegava com o projeto desenvolvido, quando não, eles pediam! (RAMON, 2020).

Depois de feito o projeto, o próximo passo era conseguir chegar até o político para apresentá-lo, e isso parecia ser o passo que colocaria em xeque todo o trabalho anteriormente realizado, algo que precisava ser feito do jeito que pudessem alcançar os políticos e nas diversas formas possíveis, mas era necessário dar vistas aos políticos do que estava sendo produzido.

Além disso, havia outra dificuldade, que se tratava dos processos aquisitivos das obras, pois, segundo Ramon, era por meio de um processo de licitação informal, e geralmente os pagamentos atrasavam.

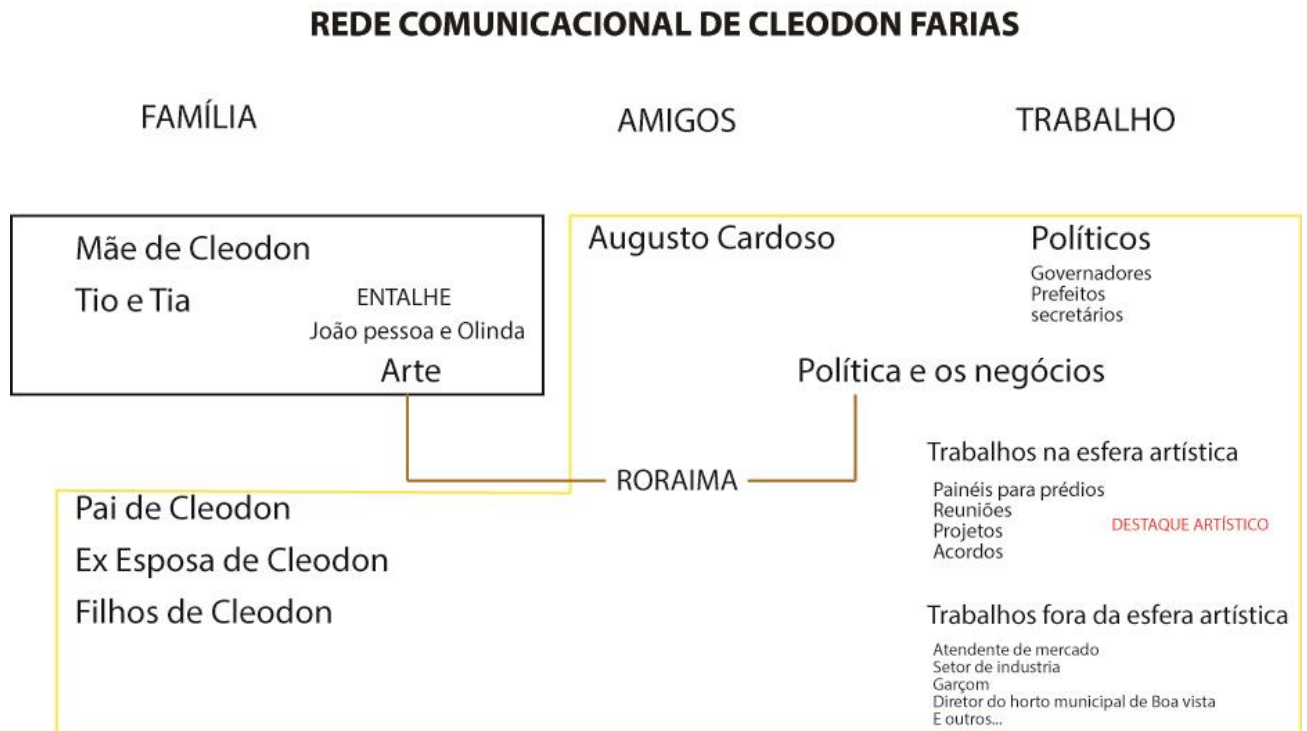
Era como se fosse uma obra, só que a diferença, ela é com licença né, licitação. Mas o nosso processo ocorria normal. Porque quando era coisa de arte, o processo ocorria mais acelerado, mas o pagamento era complicado, porque a gente entregava e passava meses até a gente receber o pagamento. Mas em relação à parte processual era normal, a única diferença é que a abertura, não tinha aquela parte de licitação né, pois o processo ocorria direto. Porque na licença, a arte comprova né, você mostra que você é artista, com suas produções, que trabalha na área e tudo mais, e aí o processo já corre (RAMON, 2020).

Iramita, ex-mulher de Cleodon Farias, disse que em uma dessas aquisições da obra houve tanta demora para ocorrer o pagamento que eles não esperavam o atraso, passando por dificuldade e precisando recorrer à ajuda financeira de outro artista, o Cardoso.

No início, meus irmãos todos pequenos, fomos criados em cima dos quadros, os quadros no chão e tal, e nisso eu já tive o contato direto, então fui conhecendo e abrindo os desenhos, aí eu comecei a ver, ter minhas ideias. Eu via que, como o papai criava a gente com aquilo, eu valorizava muito, porque durante o processo a gente ficava meses sem receber e era muito difícil, mas nunca passamos fome absurda, mas foi muito difícil! Em relação a correr atrás, o papai nunca foi uma pessoa parada, ele fazia as coisas e realizava, inclusive, ele não desistia da arte (RAMON, 2020).

Pudemos perceber que com o relato de seus familiares nos aproximamos mais de como funcionam os processos comunicacionais entre a arte e a política, especificamente por meio da trajetória de Cleodon Farias. Esses personagens que participam da trama, as experiências e as vivências do artista nos ajudam a compor a sua rede na esfera social. Bourdieu (2010) é um autor importante para compreender a identificação da rede. O autor busca construir o espaço social de um personagem do romance de Flaubert chamado Frédéric. Bourdieu (2016) localiza as posições, os encontros e as reuniões, os quais ele chama de indícios da rede em que Frédéric está inserido. Os elos em que esse personagem vai estabelecendo durante sua trajetória, fazendo-o chegar a dois polos, arte e política – a política e os negócios. Toda essa armação feita por Bourdieu (2010) deixa claro que todas os percursos comunicacionais que o sujeito estabelece, sejam amizades, simples encontros, familiares, são significativos para encaminhar a instituições específicas ou a “polos” importantes quem marcam a vida de um determinado sujeito.

Figura 6 – Rede Comunicacional de Cleodon Farias



Fonte: Tafinis Said.

A rede comunicacional de Cleodon Farias considera não somente o artista e sua arte, mas também o conjunto das instituições e agentes que participam da constituição do valor da obra e do artista. Conforme Bourdieu (1996) o valor da obra de arte não é o artista em si, mas a constituição dela, ou seja, também está nos processos comunicacionais que as abarcam.

Entrando na esfera política da rede, trazemos agora os políticos que marcaram de alguma forma a trajetória artística de Cleodon Farias. Em entrevistas com o artista, percebemos que ele não gosta muito de aprofundar nos assuntos de política. Ramon, seu filho, afirma isso em entrevista. Sendo assim, para conhecer um pouco dos políticos pertencentes a essa trama, partimos da fala de Ramon enquanto o filho que acompanhava e ajudava o pai a produzir os projetos artísticos.

Ramon Farias afirma que alguns políticos, na passagem da década de 1970 até por volta de 2010, não eram muito atenciosos com a cultura e produções artísticas, alguns não davam se quer oportunidade aos artistas locais.

Na tabela 3 temos uma lista de todos os políticos, tanto governadores de Roraima como prefeitos de Boa Vista. Cabe ressaltar que, delimitamos entre 1970,

década da chegada de Cleodon Farias a Roraima, e 2010, um dos últimos painéis produzidos pela família de Cleodon a prédios públicos.

Tabela 3 – Relação de governadores de Roraima e prefeitos de Boa Vista/RR

GOVERNADORES DO RIO BRANCO DE RORAIMA			
Período do Mandato		Governadores	
1969-1970		Walmor Leal	
1970-1974		Hélio Campos	
1979-1983		Ottomar Pinto	
1983		Vicente Magalhães	
1983-1985		Arídio Magalhães	
1985-1987		Getúlio Cruz	
1987-1988		Roberto Klein	
GOVERNADORES DE RORAIMA E PREFEITOS DE BOA VISTA/RR			
A partir de 1988 a cidade de Boa Vista se torna a capital do estado de Roraima, pela Constituição Federal de 1988.			
GOVERNADORES	PERÍODO DO MANDATO	PREFEITOS	PERÍODO DO MANDATO
Romero Jucá	1988-1990	Barac Bento	1989-1992
Rubens Vilar	1990-1991	Barac Bento	1989-1992
Ottomar Pinto	1991-1994	Teresa Surita	1993-1996
Neudo Campos	1995-2002	Ottomar Pinto	1997-2000
Flamarion Portela	2002-2004	Teresa Surita	2001-2004
Ottomar Pinto	2004-2007	Teresa Surita	2005-2006
José Anchieta Júnior	2007-2014	Iradiilson Sampaio	2006-2012

Fonte: Tafinis Said.

A tabela acima mostra todos os políticos que exerceram mandato pelo estado no período que Cleodon Farias produziu e, posteriormente, seu filho Ramon.

Conforme Ramon, poucos dessa lista mostraram dar atenção para a arte:

Getúlio cruz, Romero Jucá, Neudo Campos, Flamarion e Anchieta, esses dois últimos bem menos. Alguns eu era muito criança, então o que eu sei era do que ele me contava né, os outros eu era já adulto então eu sei te dizer. O Neudo Campos foi o que deu mais apoio,

inclusive, ele chegou com meu pai e disse; “- por que tu não larga isso aí e vive só de arte?” Daí teve essa viagem do papai pra Flórida, e teve a oportunidade do papai expor na galeria lá, aí meu pai veio com o convite da galeria de lá chamando o pai pra expor, mas pra expor a galeria precisava se não me engano 20 mil dólares, o artista tinha que bancar isso, e meu pai foi falar com o Neudo se o ajudaria nisso, meu pai daria uma obra pra ele em troca do valor, na época o Neudo topou mas já tava no fim do mandato, e aconteceu um monte de coisa e o pedido foi para uns secretários, mas fizeram foi jogar no lixo e o papai não conseguiu o dinheiro pra expor lá. E depois disso foi cada vez mais difícil falar com ele, então parou. E quando o Flamarion entrou aí já começou de novo (RAMON, 2020).

Ramon observa que apesar de Ottomar Pinto ter um projeto de valorização de identidade, esse projeto só era voltado para a economia e aos próprios projetos políticos, não atingia as artes, porque para Ramon, Ottomar foi o que menos ajudou e ofereceu atenção para os projetos artísticos que apresentavam. *“Não! Ele pode até ter pagado, mas sobre o processo anterior ao governo dele. Pois ele sempre falava, tá caro e tal.” (Ramon, 2020).* Segundo Ramon *“Ottomar nunca valorizou nada, nunca valorizou ninguém, nunca comprou nada” (RAMON, 2020).*

Sobre Getúlio Cruz, tanto Ramon Farias quanto Iramita demonstram um carinho especial pelo político, segundo Ramon *“Sim, ele ajudou bastante, foi na época que ele foi governador, foi quando o pai fez os primeiros painéis” (RAMON, 2020).*

Ao comentar sobre o painel do prédio da prefeitura que foi retirado e colocado em um depósito, Ramon fala um pouco de suas interações com prefeitos:

A gente queria fazer algumas restaurações para fazer, mas existe um desinteresse pra poder restaurar algumas peças, isso eu falo do estado, porque prefeitura nem se fale. A prefeitura no que eu posso te dizer é que assim, esta “pessoa que tá aí”, (atual prefeita Teresa Surita) politicamente ela é forte em muitos seguimentos na trajetória política dela, mas em valorizar o artista local, ela não valoriza! Por exemplo, essas praças aí, cada praça dessa possui umas esculturas gigantes, certo? Tem pessoas qualificadas aqui dentro do nosso estado que sabem fazer esse tipo de arte, mas ela prefere chamar gente de Parintins pra fazer. E isso ocorre desde o início, desde a época que ela fazia o carnaval, na frente do palácio ali, aquelas esculturas em isopor, aí eles começaram chamar caras de fora pra fazer aquilo. Ela não dá essa abertura e espaço para os artistas daqui. Eu lembro de uma situação em que a gente tentou falar com ela, ela sempre corta, ela é bem curta e grossa (RAMON, 2020).

Além dos trabalhos produzidos por Cleodon Farias, Ramon Farias deu continuidade ao trabalho do pai, propondo alguns projetos, o último foi para um prédio cujo governador era o Anchieta:

[...]a gente já produziu algumas coisas, inclusive eu produzi um painel recente que foi um painel pra uma escola técnica que fica lá no Caranã, não sei se tu sabes onde é. Esse foi o último que eu fiz e foi no governo do Anchieta. Chegamos até ele, e ele disse – não, faz o seguinte, faz um projeto relacionado à instituição. (RAMON, 2020)

Além dos prédios já citados, Cleodon Farias diz também ter produzido para outros prédios na capital de Boa Vista/RR, não somente prédios de poderes políticos, como: Secretaria de planejamento do Estado, Base Aérea de Boa Vista, CAER, Setrabes, como em algumas escolas da capital, Escola Estadual Lobo D’Almada, Escola Estadual Ana Libória.

Ao verificar alguns de seus trabalhos, algo em comum chama a atenção em seus painéis: a temática regional. O artista retrata elementos da cultura local, identidades, feitos que marcam a história de Roraima, como abertura de estrada, construções, atividades econômicas, como a pesca, entre outros. Figuras de animais, como peixes e aves, a flora, plantas, folhas de tajás, flores, buritizais são muito utilizados em alguns de seus painéis. A figura do indígena é outro elemento de destaque, seus painéis exploram práticas indígenas, suas lendas e outros símbolos que remetem à identidade desses povos. Uma temática que reforça as propostas governamentais de formação de identidade local para Roraima.

Conforme Ramon, a escolha do tema envolve relações com os prédios institucionais; *“e até a alegoria que tem no projeto é muito relacionada à instituição, mas com muita fauna e tudo isso.” (RAMON,2020)*

Além disso, há os gostos pessoais do artista pela temática, pois Cleodon Farias já afirmou isso em entrevista e Ramon Farias reafirma. *“Como meu pai gosta dos temas regionais, até eu mesmo hoje desenvolvo projetos com temas regionais e institucionais, eu gosto, porque quero contar e perpetuar a história daqui.” (RAMON, 2020)*

Traremos um olhar mais atento às especificidades dos murais na categoria Obras/Catálogo, onde buscamos fazer um levantamento das obras de Cleodon Farias expostas nos diferentes prédios públicos de Roraima.

6.3 Obras/Catálogo

A predominância da visão exógena não contempla a realidade da Amazônia, que é heterogênea. Do ponto de vista físico, é fato que a região é composta por florestas e rios, mas também abriga grandes aglomerados urbanos, além das savanas e serras. Do ponto de vista humano, conta com a presença de indígenas de várias etnias, brasileiros que migraram de todos os demais estados, migrantes dos países vizinhos, bem como europeus que, entre outros, aparecem no cenário das capitais e pequenas cidades dos estados amazônicos. Visto a diversidade da região, caberia todo tipo de representação para a Amazônia, onde vozes e visões endógenas também mereceriam destaque.

No decorrer do trabalho, iniciamos a etapa da pesquisa de campo, durante a qual visitamos os prédios públicos da capital para verificar se havia de fato, obras de arte afixadas em suas paredes. Assim, visitamos os primeiros prédios, que foram o da ALE-RR, Palácio da Cultura Nenê Macaggi, Palácio do Governo (Palácio Senador Hélio Campos), Prédio da prefeitura nova (Palácio 9 de julho). Com as visitas constatamos que no interior dos prédios havia obras de arte, sendo que a maioria deles apresentava obras em painel de madeira entalhada, e no lado inferior do painel uma assinatura “Farias” mostrando a única informação presente sobre o painel. Posteriormente visitamos outros prédios, como Secretaria de Planejamento (SEPLAN), Escola de Música de Roraima (EMURR), Fundação Nacional de Saúde (FUNASA), Secretaria de Agricultura, Pecuária, Abastecimento (SEAPA), Comando da Polícia Militar de Roraima e escolas públicas estaduais como a Escola Estadual Monteiro Lobato, Escola Estadual Lobo D’Almada. Além desses prédios visitados, em entrevista com o artista Cleodon Farias, ele afirma que existem outros prédios para os quais produziu painéis, alguns desses não conseguimos adentrar para registros, como o comando da Base Aérea de Roraima e a Secretaria do Trabalho e Bem-Estar Social (SETRABES).

Sem a placa de identificação das obras para verificarmos quem é o artista, ano de feitura e título da obra, passamos a buscar informações com os funcionários dos respectivos prédios, porém, a maioria das pessoas a que pedimos informações sobre as obras não soube nos informar e nem nos apontar um responsável para nos esclarecer sobre o processo de aquisição delas. No Prédio da ALE-RR tentamos verificar se havia algum documento oficial da aquisição dos painéis, porém, sem êxito.

No Palácio da Cultura uma funcionária nos contou que a única informação que sabia era que o painel foi feito por “Farias”. Baseando-nos nessa primeira investigação percebemos que dos quatro prédios visitados, em três havia obras do Cleodon Farias em seu interior.

O prédio da prefeitura nova, Palácio 9 de Julho, foi construído em 1990, sob o governo de Romero Jucá e Barac Bento como prefeito de Boa Vista/RR. Já o Palácio da Cultura Nenê Macaggi foi inaugurado em 1992, pelo governador Ottomar Pinto. Mais do que prédios públicos, essas construções envolvem história e política, “demonstravam desenvolvimento e progresso, esperança de novos tempos para a região” (MARTINS, 2010, p. 98).

Dentro desses prédios há obras artísticas de Cleodon Farias. Durante visitas aos locais buscando informações sobre os painéis houve dificuldades, principalmente pela falta de informações dos funcionários dos prédios sobre as obras de arte ali presentes. Os funcionários contactados nada sabiam sobre os painéis, além de não haver nenhuma identificação, o que tornou a busca por informações, até encontrar o artista, ainda mais difícil. Contatamos com o artista a partir da única informação sobre a feitura dos painéis, que é um nome assinado no canto inferior como “Farias”.

Cleodon Marques de Farias, que assina somente como “Farias”, é o autor dos painéis presentes nos prédios visitados como mostra no (ANEXO B). Em entrevistas concedidas em 2016 e 2019 ele conta sobre os painéis fixados nesses prédios.

Com a proposta de catalogar e fotografar o máximo de painéis encontrados nos prédios, elaboramos uma tabela onde mostra os painéis e os prédios que estão expostos como mostra o (ANEXO B).

Como já mencionado nos capítulos anteriores algo em comum chama a atenção em seus painéis: a temática que utiliza.

Em boa parte de suas obras Cleodon Farias utiliza uma temática voltada para região, apresentando figuras de folhagens, animais, aves, figuras humanas como indígenas e outros personagens da história de Roraima. Seus temas falam da cultura indígena, e momentos históricos de Roraima, como abertura de estrada, construções, atividades econômicas, como a pesca, entre outros.

Os painéis de Cleodon Farias e todos os processos comunicacionais já mencionados apresentam-se como ações conscientes e articuladas com as circunstâncias em que os sujeitos viviam juntamente com a política que se estabelecia no estado. Visto que Cleodon Farias chega a Roraima na década de 1970 e vivendo

em Roraima nas décadas posteriores, ele viu as transformações que Roraima passava nesse período, porque a sociedade passava por diversos acontecimentos significativos. Na década de 1980, Cleodon Farias utilizaria esses acontecimentos como tema de seus painéis, os quais foram bem aceitos por políticos. Dentre os acontecimentos das décadas de 1970 a 1980 estão a abertura da BR-174, ligando Roraima ao Amazonas, houve também descoberta de garimpos e de ouro, ocasionando o aumento de fluxos migratórios para a região, além dos movimentos indígenas, que foram necessários, visto a invasão de suas terras por garimpeiros e agricultores.

As décadas de 1970 e 1980 também foram um período de reforma, construção de prédios, consolidação do poder público a partir de construção de sedes como já mencionado. Na década de 60, Roraima passava por diversas reformas, projetos sendo idealizados, novos ordenamentos sendo realizados para o desenvolvimento do estado.

Na sequência, apresentaremos alguns painéis de Cleodon Farias que fazem relação com esses momentos históricos de Roraima, painéis que estiveram e ainda estão expostos nos prédios públicos.

Figura 7 – Painel presente no hall de entrada do Palácio da Cultura



Fonte: Fotografia Tafinis Said.

O painel acima, ainda exposto no hall de entrada do Palácio da Cultura. O prédio foi construído em 18 de agosto de 1993, na gestão do governador Ottomar Pinto, mas, conforme Cleodon Farias (2020), o painel foi posto nos anos seguintes no governo de Neudo Campos.

É possível observar que Cleodon Farias representa nesse painel a abertura de estradas. Em entrevista Cleodon Farias diz ser a BR-174, iniciada no governo militar. A conclusão de seu asfaltamento e sinalização no trecho norte ocorreu somente em 1998.

Como aponta Nonato (2015), o discurso do Governador do território, em julho de 1974, dizia:

A aproximação célere da ligação a Manaus, pela rodovia, a qual provocará incontável invasão de terras, desde que o governo não tenha previamente se preparado para o grande evento da comunicação pela estrada". (JORNAL BOA VISTA, 27/07/74, p. 4.)

Na composição do painel de Cleodon Farias, a estrada é representada logo ao centro do painel, rodeada por árvores e animais, além de máquinas e pessoas trabalhando. Dois militares aparecem ao centro, com equipamentos topográficos. Algumas figuras chamam a atenção, ao percebermos ao lado esquerdo do painel indígenas, que parecem trabalhar juntamente com outros trabalhadores de chapéu. Os índios são representados de forma mais nativa. Ao lado direito do painel é possível ver casas e um rio, onde pessoas chegam em canoas.

Cenas como essas são arraigadas no imaginário como desligadas da realidade histórica de Roraima, uma vez que a construção da BR-174 não foi tão harmoniosa como transparece no painel. “Foi marcada por forte resistência dos índios que habitavam aquelas terras, culminando em embates entre esses grupos e os trabalhadores da obra, diversas mortes graves, violações de direitos humanos e a quase dizimação do povo Waimiri Atroari” (MOURA, 2017, p. 10)

Até hoje a construção da BR-174 foi um dos grandes objetivos e orgulho dos militares.

Apresentada como recurso estratégico para promover maior integração com a Venezuela e, ao mesmo tempo, para manter o controle sobre a fronteira com aquele país vizinho, foi construída pelo 6º Batalhão de Engenharia e Construção, o 6º BEC, e as obras para sua conclusão se iniciaram ainda no ano de lançamento do PIN. Apenas no ano de 1976, o trecho Manaus-Caracarái foi completado. (MARTINS, 2010, p. 62)

Entre o final da década de 70 e início da década de 80 houve um crescimento do garimpo de ouro, com a principal concentração nas cabeceiras dos rios Mucajaí, e

Uraricuera, área habitada por indígenas das etnias Yanomami, Maiangongue, Uiacá, conforme reporta Silva Rildo (2015). Também entre as décadas de 1964 a 1985, com programas de colonização efetivados pelos militares, o cenário da capital Boa Vista vai se firmando como polo militar e centro urbano administrativo. Fatores importantes que contribuíram para que entre as décadas de 1960 a 1980 Boa Vista apresentasse um crescimento elevado, marcada por uma explosão demográfica e territorial, em virtude da migração de pessoas de todo o território brasileiro, atraídos pela promessa de riqueza na exploração de ouro e diamantes, e o incentivo às atividades agrícolas e povoamento.

Até 1991 a cidade ainda não tinha um Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano para tentar organizar e estruturar a cidade, devido ao aumento populacional. O primeiro prefeito a editar um plano foi Barac da Silva Bento. O Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Boa Vista/ RR, lei n.º 244 promulgada em 06/09/1991, teria a função de ordenar o crescimento urbano, propondo ações e estratégias para que a função social da cidade fosse cumprida, fazendo com que o crescimento urbano fosse acompanhado do desenvolvimento social, econômico e cidadão.

Em uma entrevista o artista Farias relata que ao painel exposto no prédio da prefeitura, conforme a (figura 01), não atribuiu um título, e o que ele diz representar em sua obra está relacionado a “*a saída de indígenas de suas terras indo ao encontro com algumas casas, com o urbano, a civilização*” (FARIAS, 2019).

Figura 8 – Painel presente no hall do prédio Palácio 9 de julho



Foto: Tafinis Said.

Os indígenas indo de canoa rumo às casas demonstra esse processo de transição, em que os povos até hoje vivem de sair de suas terras e vão rumo à cidade, uma cidade que poderia ter um bom planejamento urbano para acolhimento de todos os cidadãos. A capital Boa Vista/RR passava por um momento de aumento populacional. Indígenas, migrantes de outros estados do Brasil chegam à cidade em busca de melhores condições de vida, porém, o que se viu foram inúmeras dificuldades no processo de estabilização na cidade. Uma dessas dificuldades foi o acesso a melhores condições de moradia, já vistas a falta de políticas comprometidas em assegurar o bem-estar de todos, tendo responsabilidade de gerir e organizar o crescimento urbano, buscando diminuir as desigualdades. Com essas dificuldades muitas pessoas recorreram às habitações em espaços sem infraestrutura adequada.

Os trabalhos que focam as experiências de mobilização indígena em Roraima demonstram ter sido exatamente durante o período entre 1970 e 1980 que emergiu, de forma mais estruturada, um processo de resistência indígena e de organização política, visando a luta por direitos e que foi nesse exato momento que a política indígena passou a ganhar visibilidade. (MARTINS, 2010, p. 11).

Outros painéis de Cleodon Farias dão destaque à figura do indígena juntamente com suas práticas culturais, e as lendas, como mostra abaixo os painéis presentes dentro do prédio da Assembleia Legislativa de Roraima.

Figura 9 – Painel presente no hall do prédio da Assembleia Legislativa de Roraima



Foto: Wellmar Roth.

São três painéis que apresentam lendas indígenas, tanto de Roraima quanto do contexto amazônico. Na sequência, o primeiro representa a Lenda de Iracema, o segundo a Lenda do Tepequém e o terceiro a Lenda da Cruviana.

Conforme dados apontados por Bueno (2002), entre as décadas de 1920 a 1970 as matérias que abordavam o tema Amazônia traziam imagens fotográficas contendo sempre os mesmos símbolos. As figuras de índios, florestas e animais estão bastante presentes em diversos meios de comunicação.

Figura 10 – Capas de revistas e matérias que falam sobre a Amazônia



Fonte: Recorte Magali Bueno (2002).

Conforme Bueno (2002), nas reportagens e textos que falam sobre a Amazônia, sejam nas ilustrações, fotografias, desenhos, a estrutura da matéria e as legendas, contribuem para a formação e transformação da visão que as pessoas têm sobre algo, e ao mesmo tempo refletem interesses e anseios de certos grupos. Os estudos realizados por Bueno (2002) apontam que as visões que as pessoas que moram fora da Amazônia têm sobre ela são influências de imagens veiculadas, desde jornais, revistas, livros didáticos, cartilhas e discursos, sejam políticos ou não. E nessas visões a imagem que representam a Amazônia são bastantes parecidas com a que vemos nos Painéis de Cleodon Farias, densa floresta, rios caudalosos, índios e animais selvagens.

Nas representações que definem o que seria a Amazônia, tencionam-se duas vozes, uma interna, que parte das populações tradicionais e outra externa, que é preponderante. Por isso grande quantidade de estereótipos ligados à região a retratam com florestas e rios caudalosos – representações ligadas à sua fisiografia – bem como um vazio demográfico, atraso, indigência cultural e indolência dos nativos, entre outros (BUENO, 2002, p. 65).

As vozes endógenas, por sua vez, seriam para a autora, àquelas das populações tradicionais que viviam na Amazônia. A grande questão aqui é que, como aponta Bueno (2002), as vozes endógenas não se encontravam nos discursos oficiais do

governo, logo elas não eram propagadas nos veículos nacionais de mídia (impressa, rádios e propagandas).

Ao tratarmos especificamente de Roraima, Cleodon Farias traz de maneira mais forte a visão exógena em seu painel, a qual é bastante aceita nas encomendas propostas para os prédios. Em relação ao tema indígena que produz em seus painéis, o mesmo exótico das visões exógenas sobre a Amazônia aparece.

Diante dessa problemática das visões apresentadas por Bueno (2002), destacamos o fato de que as instituições de poder político podem ser consideradas vozes muito influentes na produção de imagens, de formas de ver e, portanto, também na produção da arte como suporte de representação do povo. É possível identificar uma relação íntima entre instituições de poder governamental e determinados gêneros de produção artística (como a fotografia) de modo que a primeira exerce um poder determinante sobre a segunda. A arte produzida na Amazônia acaba por repetir, muitas vezes, os estereótipos produzidos por visões exógenas e interessadas em determinado programa político.

Entre a década de 80 e 90 houve também uma busca de representação identitária para Roraima. É nesse período que não somente Cleodon Farias tem um grande quantitativo de obras sendo postas em outros prédios públicos de Boa Vista/RR, como também muitos monumentos são produzidos para a capital, e esses monumentos marcam personagens identitários, que representam momentos históricos de Roraima.

Hoje a imagem do índio é considerada entre os roraimenses como parte da identidade. Boa Vista tem buscado, no decorrer de sua história, ressaltar características que contribuam para a construção de sua identidade. Os monumentos espalhados nas praças da capital são exemplos disso. Conforme Martins (2010) os monumentos são mais um suporte para divulgação e perpetuação de concepções específicas sobre a sociedade roraimense, valorizando a participação histórica de grupos sociais, fazendeiros militares, indígenas, garimpeiros, migrantes.

Em relação aos painéis de Cleodon Farias, conforme já visto, sua ascensão de produção foi entre as décadas de 1970 a 1990, um período significativo para os movimentos indígenas, que ocorria em Roraima.

Em 1991, diante das pressões internacionais por conta de denúncias de massacres contra os indígenas das serras onde se dava a garimpagem, foi criada a Reserva Indígena Yanomami e decretada,

pelo presidente da República Fernando Collor, a proibição do garimpo em Roraima. (MARTINS, 2010, p. 117)

Em 1991 foi feita a Praça da Cultura, colocando “à mesma altura” o indígena, vaqueiro e o garimpeiro, ou seja, aquilo que Durval de Magalhães já havia exposto como busca de representação da memória identitária para Roraima.

Essa ideia se acentua pelo fato de que as estátuas estão calcadas em imagens tão arraigadas no imaginário como desligadas da realidade histórica de Roraima, na qual as relações entre fazendeiros, garimpeiros e indígenas são bastante imbricadas e conflituosas, sobretudo devido às disputas pelas terras. (MARTINS, 2010, p. 118)

Diferentes dos monumentos espalhados na capital, o que se vê nos painéis de Cleodon Farias, em maior quantidade, é a exaltação da figura do indígena em diferentes contextos. As representações que o artista produz são diversas, variando entre lendas, práticas e costumes dos indígenas, culinária.

Figura 11 – Painel no antigo auditório da Secretaria de Planejamento de Roraima



Foto: Tafinis Said.

No painel acima, exposto na Secretaria de Planejamento de Roraima, podemos observar como figura central dois indígenas que parecem realizar uma colheita, como último plano é possível perceber uma montanha. Nas extremidades do painel é possível observar muitas folhagens e animais.

Figura 12 – Painel no hall de entrada da Escola de Música de Roraima



Foto: Tafinis Said.

Na série de painéis, presentes no hall de entrada da Escola de Música de Roraima apresentados na imagem acima, observamos que o primeiro painel mostra rituais, danças e outras práticas culturais, indígenas com tangas e máscaras em primeiro plano, ao centro do painel e, último plano, mulheres indígenas manuseiam vasos e panelas. No segundo, é possível perceber o encontro de duas culturas, a nordestina representada pelo cangaceiro, além de outros elementos festivos, como o boi, ao centro do painel, juntamente com a cultura indígena, onde mulheres indígenas nuas parecem festejar com os demais.

Martins (2010) esclarece que a capital de Roraima possui outras obras artísticas grandiosas, voltadas à preservação da memória de diferentes grupos sociais e que servem, em geral, no processo de construção identitária do atual estado de Roraima. Cabe ressaltar que a memória do estado, partindo das variadas identidades que o constituem, são memórias distintas. Os monumentos construídos pela cidade parecem transparecer a uma memória seletiva, com escolhas, valores seletivos e por vezes para um público seletivo.

A participação indígena na história de Roraima sempre esteve presente nas mais diversas abordagens. Hoje o estado tem grande quantidade de indígenas e comunidades, que vivem suas práticas e saberes, a natureza, são elementos muito utilizados como forma de representatividade da cultura local. São temáticas locais muito bem estabelecidas por Cleodon Farias, que ganhou o “gosto” dos agentes políticos locais, com projetos bem aceitos para fixação de maneira permanente no

interior dos prédios, questões essas que apontam para um valor simbólico dado aos painéis de Cleodon Farias pelos políticos do estado, principalmente entre as décadas que mais produziu encomendas a prédios públicos da capital, por volta de 1976 a 2000. Assim, as obras de arte inseridas dentro de prédio públicos, ainda mais políticos, possuem também importantes valores simbólicos que convivem entre relações de tensões. Eagleton (2005) observa que a cultura pode ser também associada ao status da política, ou melhor, ela se encontra acima da política, demonstrando que sempre esteve associada ao poder.

Os painéis seguintes de Cleodon Farias mostram uma relação de temas com as respectivas funções dos prédios aos quais estão expostos.

Figura 13 – Painel no prédio da FUNASA

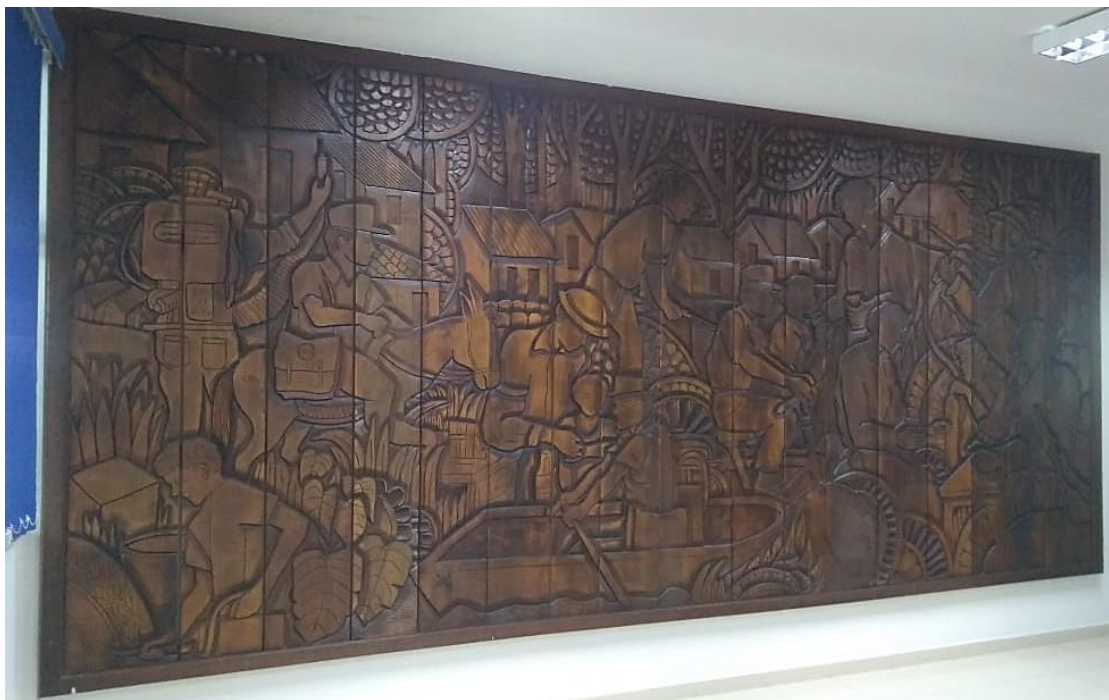


Foto: Tafinis Said.

No painel localizado na FUNASA vemos, no meio das folhagens e árvores, pequenas casas e um rio que compõem o painel. Um homem montado em cavalo carrega uma bolsa, outros homens aparecem em todo o painel. Alguns homens seguram o que parece ser aparelhos de dedetização. É curioso perceber que no painel acima Cleodon Farias produz um tema equivalente à função do prédio público, a FUNASA – Fundação Nacional da Saúde, transparecendo que os homens que

aparecem no painel são agentes de saúde em meio a muitas folhagens e pequenas casas.

Figura 14 – Painel no prédio da SEAPA



Foto: Cleodon Marques de Farias Junior.

O painel acima foi projetado para SEAPA – Secretaria de Agricultura, Pecuária e Abastecimento. No painel é possível perceber mulheres seminuas, que parecem ser indígenas. O painel é dividido em três cenas: a primeira, uma mulher com calda de peixe, com cabelos longos brancos e azulados, os quais misturam-se com uma água na parte inferior do painel, a água parece brotar de um pedaço de terra no presente no plano de fundo. Em todo seu cabelo, peixes nadam em direção à parte superior da cabeça da mulher. Na cena central do painel, as figuras de duas mulheres com cabelos longos coletam frutas ou legumes em cestos e panelas. A terceira cena, ao lado direito, uma mulher com arranjo de flores na cabeça e cabelos longos parece caminhar jogando o que se assemelham a sementes em um campo areado, como plano de fundo montanhas aparecem.

Cleodon Farias também produziu painéis para escolas públicas da capital. Em algumas ele combinava o tema dos seus painéis com os respectivos nomes das escolas. Por exemplo, o painel na escola Monteiro Lobato.

Figura 15 – Painel no prédio da Escola Estadual Lobo D’Almada



Foto: Tafinis Said.

A figura do Lobo D’ Almada aparece ao centro do painel escrevendo. Ao lado esquerdo, várias cabeças de gado são guiadas por indígenas. Ao lado direito, pessoas chegam em canoas. O painel representa a história de Lobo D’Almada como o sujeito que trouxe as primeiras cabeças de gado para Roraima. Outro ponto importante é a chegada de família pelo Rio Branco, após o advento da pecuária, como conta na historiografia de Roraima.

Segundo Flusser (1920) as imagens são superfícies que representam algo dentro de um tempo e um espaço. Assim, é possível perceber que Cleodon Farias chega a Roraima em 1976, ele acompanha todos os processos que o estado vem passando e relata isso a partir da produção visual que são os seus painéis de madeira entalhada. O artista explora o contexto em que vive, os processos políticos, históricos e culturais na sociedade roraimense. As imagens são consequências de uma causa, pertencem a uma determinada circunstância. Outro tipo de memória é posto dentro dos prédios públicos da capital, que são os painéis de Cleodon Farias, trazendo elementos da fauna, flora, indígenas, lendas e histórias da construção de Roraima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procuramos compreender os processos comunicacionais estabelecidos entre arte e política em Roraima a partir da trajetória artística de Cleodon Farias. Os processos comunicacionais estabelecidos entre arte e política observados nesta pesquisa trazem uma amarração de mediações, movimentos e transformações que o sujeito Cleodon Farias estabelece com o meio, construindo sua rede de comunicações onde a política e a arte se encontram na sua trajetória artística.

Na consolidação desta investigação trabalhamos os dados investigados a partir da estruturação de categorias de análise, sendo elas: **1 – Trajetória artística de Cleodon Farias antes de chegar a Roraima**, é observada a importância que o primeiro encontro de Cleodon Farias com a arte no Alto da Sé, em Olinda, trouxe muitos aprendizados para ele, não somente para a técnica do entalhe, mas também a forma em que o mercado da arte funciona. Além disso, em entrevista, Cleodon Farias conta animado o pouco tempo que ficou em Olinda, os amigos que fez e as relações que estabeleceu com outras pessoas no Alto da Sé ainda adolescente. Todas essas situações podem ter contribuído para gosto e preferência do artista pelo entalhe e pela arte, os quais até hoje carrega. Cabe ressaltar, que em Pernambuco, vários artesãos trabalhavam com madeira, seja entalhando murais ou esculturas. Além disso, Cleodon Farias compreendeu como funcionava o artesanato local, inclusive, o mercado artístico, como ele mesmo relata na produção de seu primeiro painel, com tema local, atentando-se para o mercado e o público, os quais gostaria de alcançar, os turistas, aqueles que mais compravam obras.

Essa dinâmica pode ter oferecido a Cleodon Farias um caminho, que poderia articular, no que trabalhamos na segunda categoria de análise: **2 – Trajetória artística de Cleodon Farias em Roraima**, entendendo como funciona a arte local, conhecer as temáticas, a cultura local e os gostos do seu público-alvo. Ao chegar a Roraima em 1976 Cleodon Farias se depara com um estado em formação política, identitária e cultural. Um estado repleto de migrantes, assim como ele, além de políticos, também, nordestinos como ele. Bhabha (1998) aponta que um desafio importante para os pesquisadores é entender as posições dos sujeitos no mundo moderno, sujeitos esses que estão engajados em aspectos de raça, gênero, local

institucional, localidades geopolíticas. Roraima por décadas viveu constantes migrações, até hoje ainda vive – fluxos migratórios advindos da Venezuela.

Cleodon Farias chega a Roraima em um momento em que o estado vivia um fluxo migratório entre nacionais, migrantes do Nordeste e Centro-Oeste, os quais chegam ao estado com suas identidades e culturas de sua região. Cabe ressaltar que muitos monumentos foram construídos no período entre as décadas de 1970 a 2000. Esses monumentos demonstravam uma preocupação ou um olhar especial que figuras importantes do poder local davam às identidades que ali eram representadas. Estátuas de garimpeiros, indígenas, vaqueiros, pioneiros entre outros se tornam símbolos de destaque, na qual artistas utilizam desses personagens até hoje em suas apresentações de projetos, sugestões e feitura da obra em si.

Na prática artística e nos processos criativos sabemos o quanto é importante ter um tema definido daquilo que se quer produzir, pintar, esculpir ou entalhar. Cleodon Farias era recém-chegado no estado e não demorou muito para começar a produzir painéis com temas roraimenses. Dentre os mais variados temas para criar seus painéis, como visto na maioria dos trabalhos expostos nos prédios públicos não fogem daquilo que ele afirma gostar “os temas regionais”, só que agora de Roraima e não do Nordeste. Os temas regionais são aqueles em que envolvem a região em que agora vive, podendo retratar práticas indígenas, ou momentos históricos de Roraima.

De qualquer maneira, requer uma escolha criteriosa, uma vez que um conjunto de memórias é selecionado para a construção, identidades são selecionadas para a representação em seus painéis, e tudo isso tem um efeito significativo para um estado em que as identidades e culturas se convergem e estão em construção. Políticos locais buscavam uma identidade roraimense, pois tinham consciência de que o estado estava repleto de imigrantes, e com isso encomendavam representações culturais de Roraima.

Na terceira categoria: **3 – Obras/Catálogo** podemos perceber os temas que Cleodon Farias utiliza e olhar o espaço em que estão expostos após conhecer toda circunstância em que Roraima viveu juntamente com as conjunturas políticas. Assim, podemos perceber que há um padrão privilegiado sobre o tema das artes escolhidas para estarem expostas nesses prédios. O artista retrata personagens da história de Roraima e a presença da figura indígena com sua cultura marca diversos painéis. Certas identidades têm mais destaque que outras nos seus painéis, o índio, por exemplo, aparece como bom selvagem, aproximando-se a uma determinada

inclinação daqueles que compraram e aprovaram esses painéis para uma certa hierarquia de identidade e escolhas de momentos específicos da história de Roraima.

Pierre Bourdieu (1998), ao apontar para arte, observa como uma indústria capaz de explorar economicamente o trabalho dos artistas. Muitos artistas preferiam o polo do campo político e são inúmeros fatores que impulsionavam a isso, um deles é a falta de políticas voltadas à cultura e aos artistas locais e a falta de espaços para exposição de arte, como galerias. Cleodon Farias após reuniões e diversas propostas de painéis para os prédios públicos que iam inaugurando na cidade Boa Vista/RR, manteve-se fiel as suas temáticas, seja pelo gosto que adquiriu após chegar a Roraima pelos temas do estado ou pelo mercado e gosto de políticos por esse tipo de tema.

Analisando a rede Comunicacional de Cleodon Farias (Figura 5) estabelecemos alguns campos e destacamos alguns sujeitos importantes que integram a sua trajetória artística. Amigos e família, esse último especialmente pode ter sido o impulso para Cleodon Farias ir incansavelmente mapeando os prédios que estavam sendo construídos na cidade e elaborar projetos de painéis para esses espaços, visto que após a produção de seu primeiro painel, que lhe rendeu dinheiro, e isso colaborou para o sustento da família. Seu filho Ramon, que mais contribuía e auxiliava seu pai, relata a dificuldade que era para conseguir falar diretamente com os políticos para conseguir vender uma obra para ser exposta nos prédios. Ramon Farias aponta a diferença de valorização da arte no meio político, visto que alguns ajudavam mais que outros, nem que seja dando abertura para Cleodon Farias apresentar seus projetos em reuniões. Dentre eles, Getúlio Cruz e Neudo Campos foram os que mais facilitavam as negociações de compra e venda dos painéis para os prédios públicos da capital.

É possível perceber que a estratégia de comunicação que Cleodon Farias estabeleceu lhe rendeu prestígio, e por muito tempo seus painéis estiveram nas paredes dos prédios públicos com todos seus símbolos e significados para a identidade ou formação das identidades locais. Além disso, muitas pessoas conheceram o trabalho de Cleodon Farias, que produziu várias obras particulares.

Com os prédios, que quase sempre em sua arquitetura apresentavam um hall principal para entrada, Cleodon Farias viu a possibilidade de inserir seus painéis ali, políticos aceitavam as propostas, porque a qualidade estética dos painéis é boa, além disso os temas que o artista trabalha são regionais ou “a cara de Roraima e do povo”.

Pelas entrevistas coletadas podemos perceber que a aproximação nunca foi da política até a arte, mas sim contrária, pois Cleodon Farias buscou por vezes se encaixar em meio aos seguranças de políticos para conseguir uma reunião com eles. Esses relatos demonstram que o esforço partia do artista, uma vez que não havia políticas públicas para a arte e até mesmo para conseguir chegar aos políticos era difícil, mostrando uma comunicação desigual, onde o esforço para que as mediações acontecessem partisse somente de um lado, a do artista. Práticas como essas transparecem falta de apoio e cuidado da política local com a arte e os artistas que, inclusive, contribuíram e contribuem para os próprios planos políticos sob encomendas, e mesmo assim, as obras são descartadas sem cuidado e valor. Muitas já foram postas em depósitos e substituídas pelo vazio de paredes brancas impulsionando um esvaziamento da memória e das representações sobre Roraima em diversos períodos.

REFERÊNCIA

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993. 317p.

ALENCAR, G. B. Os Eventos Artístico-Culturais Transfronteiriços: Cooperação e Solidariedade na Fronteira. 2019, 213 p. **Dissertação** (Mestrado em Sociedade e Fronteiras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019.

AZEVEDO, J. **Apostila de Artes Visuais**. São Luís: Imagética Comunicação e Design, 2007. 59 p.

BARBOSA, R. **Ocupação humana em Roraima. I. do histórico colonial ao início do assentamento dirigido**. Amazonas: INPA, 1993, p. 123-144.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Portugal: Edições 70Lda, 2002. 225 p.

BAUER, M.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Editora vozes, 2002. 516 p.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzein. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 260 p.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, 387 p.

BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Editora ÁTICA, 2009, 80 p.

BUENO, M. **O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos, de Geografia e da mídia impressa**. 2002. 187 p. **Dissertação** (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011, 224 p.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168 p.

DONDIS, D. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FARIAS, C. M **Entrevista**. Entrevista concedida à Tafinis Said em 15 de dezembro, 2016/vídeo, 30min. Boa Vista, 2016.

_____. **Entrevista**. Entrevista concedida à Tafinis Said em 25 de fevereiro, 2020/vídeo, 50min. Boa Vista, 2020.

FERNANDES, M. A. O Retrato de Augusto: Poder, Corpo e Mito. 2016. 103p. **Dissertação** (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2016.

FERNANDES, R. **Nossos mestres:** CABRAL. Disponível em: <<http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt-BR/mestres/cabral/mestre>>. Acesso em: 20 abr. 2020.

FIORETTI, E. C.; FLORISSI, S. **Políticas culturais e desenvolvimento socioeconômico:** alternativas de produtores e articuladores culturais em Boa Vista, no estado de Roraima. 2015. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_Elena_Fioretti_e_outros_Políticas_culturais_e_desenvolvimento_socieconomico.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2015.

GIDDENS, A. **The consequences of modernity.** Cambridge: Polity Press, 1990.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, 233 p.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

_____. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GONÇALVES, T. R. Culturas e identidades em Roraima: um olhar para as representações pictóricas de artistas do curso de Artes Visuais/UFRR. 2017. 145 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima. Boa Vista, 2017.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2015. 102 p.

_____. **A Diáspora.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, 434 p.

IRAMITA **Entrevista.** Entrevista concedida à Tafinis Said em 10 de novembro, 2020/Áudio, 40min. Boa Vista, 2020.

LE GOFF, J. **História e memória.** 7^o ed. São Paulo: Editora UNICAMP, 2013.387-435 p.

LEVINO, S. L. Políticas públicas: análise da formação da agenda pública de cultura em Roraima. 2019. 155 p. **Dissertação** (Mestrado em Sociedade e Fronteiras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2019.

MACHADO, L. A cultura regional Roraimense na produção dos poetas: Devair Fiorotti, Eli Macuxi e Zanny Adairalba datada de 2008 a 2012. 2014.100 p. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima. Boa Vista, 2014.

MAGALHÃES, D. **Roraima:** informações históricas. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1986.

MARTÍN-BARBERO, J. **De los médio e las praticas:** cadernos de comunicación y Prácticas Sociales, n.1, 1992. p. 9-18.

_____. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MARTINS, E. Memória do Regime Militar em Roraima. 2010. **Dissertação** (mestrado em História) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2010.

MENDOZA, Z. M. S. H.; BORGES, P. H. M.; SILVA, E. P. P. **Propriedades Físicas da madeira de cedro.** 177– Cedrela Yissilis Vell. Multitemas, Campo Grande, MS, n. 48, p. 165-178, jul./dez. 2015.

MESSINA, G. **Estudio sobre el estado da arte de la investigacion acerca de la formación docente en los noventa.** Organización de Estados IberoAmericanos para La Educación, La Ciencia y La Cultura. In: Reunión de consulta técnica sobre investigación en formación del profesorado. México, 1998.

NASCIMENTO, C. A. Subjetividade e identidade na poesia Topofílica de Zeca Preto. 2014. 114p. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima. Boa Vista, 2014.

NONATO, R. Entre cultura política, memórias e políticas de identidade: sujeitos históricos em ação – Boa Vista – Roraima (1970 – 1980), 2015. 442 p. **Tese** (Doutorado em História Social) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

NORA, P. Entre memória e história; a problemática dos lugares. In: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, 1993. 28 p. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>> Acesso em: 03 março 2015.

OLIVEIRA, D. M. Práticas Artísticas Conceitualistas em Vitória: Relações Entre Arte e o Político. 2018. 157p. **Dissertação** (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

PENHA, C. Museu de arte sacra de Pernambuco: Seu histórico e seu acervo. 2019. 148p. **Dissertação** (Mestrado em história) – Universidade Católica de Pernambuco. Pernambuco, 2019.

RAMON, C. **Entrevista.** Entrevista concedida à Tafinis Said em 18 de novembro, 2020/Áudio, 40min. Boa Vista, 2020.

RANGEL, A. M. Cultura e identidade híbrida na obra do artista plástico roraimense Jorge Augusto Cardoso. 2012. 120p. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, 2012.

ROMANOWSKI, J. P.; ENS, R. T. As pesquisas denominadas do tipo “Estado da Arte”. **Diálogos Educacionais**, v. 6, n. 6, p. 37–50, 2006.

SÁ, L. M. As relações culturais e identitárias em personagens da Contística de José María Arguedas. 2014, 108 p. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Roraima. Boa Vista, 2014.

SANTI, V. J. **Mediação e Mdiatização**. Jundiaí: Paco editorial, 2006, p. 226.

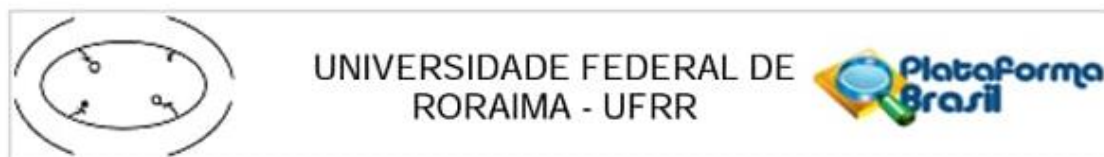
SCHÜTZE, F. Pesquisa biográfica e entrevista narrativa. In: WELLER, W.; PFAFF, N. (Org.). **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação**: teoria e prática. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 210-222.

SILVA, T. T. **O que é, afinal, estudos culturais?**. São Paulo: Autentica, 2000.

TRIVIÑOS.A. N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VIEIRA, C. **Espaços em trânsito**: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense. Belém: IAP, 2014. 262 p.

ANEXO A – Aprovação pelo comitê de ética



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: ARTE, COMUNICAÇÃO E POLÍTICA EM RORAIMA: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CLEODON FARIAS

Pesquisador: Leila Adriana Baptaglin

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 23275319.3.0000.5302

Instituição Proponente: Universidade Federal de Roraima - UFR

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.702.384

Apresentação do Projeto:

A Arte referida nesta pesquisa é vista enquanto um sistema cultural, e se refere a toda prática artística pertencente à arte contemporânea que são constituídas enquanto tal através de discursos e pela aceitação social. Anne Cauquelin (2005) vê a arte contemporânea pertencente a uma rede em que no meio desse circuito também estão presentes aspectos comunicacionais e políticos na qual o artista e sua produção valem como informação dentro desse circuito juntamente com diversos agentes sociais da arte contemporânea. A obra do artista circula por intermédio daqueles que constituem a rede "sem eles, a rede não tem razão de ser" mas "sem a rede, nem a obra nem o artista tem existência visível" (CAUQUELIN, 2005, p.17). Cleodon Farias é um artista da arte contemporânea roraimense inserido dentro da "rede", em que se relaciona junto com suas obras com agentes políticos e espaços públicos da capital Boa vista –RR. A pesquisa advém do trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRR, na qual foram realizadas visitas em prédios públicos de Boa vista-RR e foi constatado uma grande quantidade de obras artísticas expostas nas paredes internas e, um dos artistas que tem um maior quantitativo de obras nesses espaços é Cleodon Farias o qual assina em seus painéis "Farias".

Os espaços públicos apontados nesta pesquisa, são prédios públicos que concentram uma parcela do poder político na capital Boa Vista -RR como; prédio da Assembleia Legislativa de Roraima, Palácio 9 de Julho, Palácio da Cultura, SETRABES, Secretaria de Planejamento entre outros, que também vão se constituindo como espaços para a arte contemporânea, visto que Cleodon Farias

Endereço: Av. Cap. Ene Garcez, nº 2413, UFRR, Campus Paricarana, Bloco PRPPG/UFRR, Sala CEP/UFRR.
Bairro: Aeroporto **CEP:** 69.310-000
UF: RR **Município:** BOA VISTA
Telefone: (95)3621-3112 **Fax:** (95)3621-3112 **E-mail:** coep@ufr.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
RORAIMA - UFRR



Continuação do Parecer: 3.702.384

produz obras com caráter permanente a serem expostas nas paredes desses prédios. Considerando os poucos espaços de exposição de arte em Roraima como museus e galerias, encontrar novos espaços não convencionais como esses prédios públicos, é considerar esses espaços também como territórios da arte contemporânea que podem ser estudados.

Posto que comunicação é um processo que envolve troca de informações, e que há diversos modos e meios comunicacionais, procuramos centralizar o foco da pesquisa na comunicação entre Arte, Comunicação e Política. A comunicação abordada na pesquisa não faz relação somente com o canal de comunicação como exemplo, televisão, jornais impressos, rádios, entre outros, mas sim verificar como os processos comunicacionais estabelecidos entre os campos da Arte e Política no estado de Roraima a partir da trajetória de um artista.

É Através da comunicação que seres humanos partilham de diferentes informações, tornando o ato de se comunicar algo inerente ao ser humano. Essa comunicação pode ser realizada de diversas formas a partir das diferentes linguagens enquanto forma de expressão humana. As linguagens são maneiras diferentes para estabelecer a troca de mensagens entre emissores e receptores. Uma obra de arte é um canal de comunicação, é um local (meio) por onde a mensagem será apresentada e repassada. A mensagem apresentada por meio da linguagem visual envolve elementos visuais que necessitam ser compreendidos para que seja estabelecida a comunicação. A arte tem uma capacidade de representação simbólica do mundo, enquanto forma de expressão humana, ela repassa conceitos e características inerentes à cultura e ao homem. A partir dela o homem consegue expressar sentimentos, ideias, servindo como uma forma de comunicação conforme Azevedo Júnior (2007). A importância da Arte também está na capacidade oferecer à sociedade uma outra forma de comunicação, um diálogo que expande a escrita linear à forma, a um olhar perceptivo e reflexivo da representatividade identitária, política, histórica e cultural de Roraima.

Cabe ressaltar que não há somente um tipo de comunicação que esta pesquisa pretende abordar no campo da Arte, que se referem somente às produções e obras dos artistas enquanto canal de comunicação. Há comunicações que se estabelecem por meio do discurso entre o artista e outros agentes envolvidos na arte e na política. Todo discurso é uma ação comunicativa, podendo ser oral, escrito, imagético. O discurso do indivíduo se relaciona a um contexto sociohistórico, com suas características pessoais, com seu pertencimento social, geográfico e etc. Assim, temos que ter claro que a comunicação que se estabelece entre arte e política não se desenvolve em um só lugar, adentrando a necessidade investigativa para os documentos oficiais como em leis, a fala do artista, as reportagens midiáticas, as obras de arte, entre outros. A pesquisa permite discutir

Endereço: Av. Cap. Ene Garcez, nº 2413, UFRR, Campus Paricarana, Bloco PRPPG/UFRR, Sala CEP/UFRR.
Bairro: Aeroporto CEP: 69.310-000
UF: RR Município: BOA VISTA
Telefone: (95)3621-3112 Fax: (95)3621-3112 E-mail: coep@ufr.br

também se há um conteúdo artístico pelo qual os agentes do governo se interessam e oferecer elementos para a discussão sobre a relação e influência entre os campos da arte e da política em Roraima. Além disso, ao analisar as relações estabelecidas entre a política, a arte, os artistas e as suas produções locais, começamos a compreender como o campo das artes em Roraima vem sendo construído historicamente. Analisar a trajetória artística de Cleodon Farias não se restringe a um específico período da sua vida mas sim, conhecer toda a sua biografia e práticas artísticas, desde quando conheceu a arte, como se constitui enquanto artista no estado de Roraima. Investigar como foram as produções de seus primeiros trabalhos, a temática que aborda, locais de exposição entre outros, a partir de procedimentos de coleta e análise de entrevistas realizadas com o artista.

A partir disso esta investigação propõe compreender como é a relação comunicacional entre arte e política em Roraima a partir da análise da trajetória artística de Cleodon Farias. A hipótese da investigação é que suas produções artísticas e todas as questões que caracterizam sua arte no sistema cultural roraimense apresentam um processo comunicacional com a política local.

Pesquisas que envolvem arte e sua relação com aspectos político e indenitários soam desafiadoras, posto que, trata-se de um objeto de pesquisa pouco explorado em Roraima, mas que vem sendo despertado com a intensificação das pesquisas realizadas nos cursos de Graduação e Pós-graduação. Sabe-se que existem muitos artistas em Roraima que ajudaram a consolidar a arte no estado como por exemplo o artista Cleodon Farias. Colaborar para uma análise aprofundada sobre os trabalhos desses artistas e relacioná-los com outros campos de estudo, na qual o que se vê, não é somente obras contempláveis, mas objetos da arte como fonte de conhecimento que se relacionam com aspectos comunicacionais, políticos, sociais e culturais.

Objetivo da Pesquisa:

2. Objetivo geral

Compreender a relação entre arte, comunicação e política em Roraima através da trajetória artística de Cleodon Farias.

2.1. Objetivos específicos

- 1- Aprofundar os conceitos de Arte, comunicação, política, cultura e identidade regional;
- 2- Investigar a trajetória artística e poética do Artista Cleodon Farias;
- 3- Identificar elementos correlacionais entre a trajetória do artista e processos comunicacionais com a política cultural e, a identidade local;

Endereço: Av. Cap. Ene Garcez, nº 2413, UFRR, Campus Paricarana, Bloco PRPPG/UFRR, Sala CEP/UFRR.		
Bairro: Aeroporto	CEP: 69.310-000	
UF: RR	Município: BOA VISTA	
Telefone: (95)3621-3112	Fax: (95)3621-3112	E-mail: coep@ufr.br

4- Catalogar todas as obras do artista Farias expostas em prédios públicos roraimenses.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O objetivo é que os riscos sejam mínimos, podendo haver, no máximo, algum desconforto ou constrangimento provocados em alguma etapa da pesquisa. Quanto aos benefícios, a pesquisa possibilitará a reflexão do pesquisado acerca dos painéis de entalhe produzidos pelo próprio artista Cleodon Farias para os prédios públicos da capital Boa Vista/RR.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Trata-se de uma pesquisa para dissertação de mestrado do PGGCOM/UFRR. É a segunda versão encaminhada ao CEP.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Todos os termos foram devidamente anexados.

Recomendações:

Vide campo conclusões ou pendências.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

As pendências apontadas por este comitê na avaliação anterior, referentes ao TCLE, foram devidamente sanadas (inclusão do endereço do CEP, exclusão do uso para fins culturais, adequação textual e esclarecimento acerca dos locais onde as imagens serão registradas), não sendo evidenciado mais nenhum óbice ético. Desta forma recomenda-se a aprovação do protocolo de pesquisa.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1448804.pdf	22/10/2019 13:02:33		Aceito
Outros	Retorno.docx	22/10/2019 13:01:16	Leila Adriana Baptaglin	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto.docx	22/10/2019 12:49:17	Leila Adriana Baptaglin	Aceito

Endereço: Av. Cap. Ene Garcez, nº 2413, UFRR, Campus Paricarana, Bloco PRPPG/UFRR, Sala CEP/UFRR.
 Bairro: Aeroporto CEP: 69.310-000
 UF: RR Município: BOA VISTA
 Telefone: (95)3621-3112 Fax: (95)3621-3112 E-mail: coep@ufr.br

TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.docx	22/10/2019 12:48:54	Leila Adriana Baptaglin	Aceito
Folha de Rosto	folha.pdf	07/10/2019 10:41:39	Leila Adriana Baptaglin	Aceito
Orçamento	ORCAMENTO.docx	06/10/2019 19:47:30	Leila Adriana Baptaglin	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.docx	06/10/2019 19:46:01	Leila Adriana Baptaglin	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

BOA VISTA, 13 de Novembro de 2019

Assinado por:
Bianca Jorge Sequeira
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Cap. Ene Garcez, nº 2413, UFRR, Campus Paricarana, Bloco PRPPG/UFRR, Sala CEP/UFRR.		
Bairro: Aeroporto	CEP: 69.310-000	
UF: RR	Município: BOA VISTA	
Telefone: (95)3621-3112	Fax: (95)3621-3112	E-mail: coep@ufr.br

ANEXO B: CATÁLOGO DE OBRAS

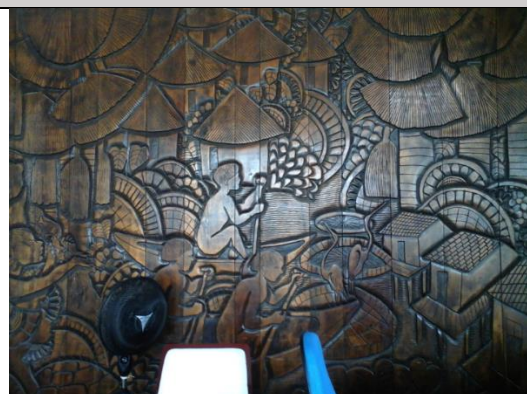
PALÁCIO DA CULTURA



ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE RORAIMA



PALÁCIO 9 DE JULHO



SECRETARIA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO



ESCOLA ESTADUAL LOBO D'ALMADA



ESCOLA ESTADUAL ANA LIBÓRIA



ESCOLA DE MÚSICA DE RORAIMA



FUNASA



SEAPA (SECRETARIA DE AGRICULTURA, PECUÁRIA E ABASTECIMENTO)



COMANDO DA POLÍCIA MILITAR DE RORAIMA

