

---

# A travessia de Marcone Moreira por estradas, rios e memórias marabaenses

Pedro Ernesto Freitas Lima\*

---

RESUMO: Radicado em Marabá, no sul do Pará, Marcone Moreira se vale de restos de objetos da região, tais como pedaços de carroceria de caminhão e de casco de barco, engradados de garrafa, caixas de isopor de ambulantes, para construir sua obra. Propomos que o artista, partindo de um processo que possui semelhanças com o de bricolagem, busca construir um vernáculo imagético da região, problematizando dessa forma uma série de questões que nos interessa discutir envolvendo pertencimento a um local e processos críticos de desmanche geográfico, em especial o de multiterritorialização.

PALAVRAS-CHAVE: Multiterritorialização. Identidade. Memória.

ABSTRACT: Settled in Marabá, in southern Brazilian state Pará, Marcone Moreira relies on remains of objects in the region, such as pieces of truck body and boat hull, bottle crates, street Styrofoam boxes to build his work. We propose that the artist, from a process that has similarities with the *bricolage*, seeks to build a vernacular imagery of the region, thus questioning a number of issues we are interested in discussing involving belonging to a place and critical processes of geographical dismantling, especially the *multiterritorialização*.

KEYWORDS: Multiterritorialização. Identity. Memory.

---

\* Pedro Ernesto Freitas Lima é mestrando em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Bacharel em Desenho Industrial pela mesma instituição com habilitações em Programação Visual e Projeto de Produto.

Objetos que fazem parte do cotidiano da cidade de Marabá, no sul do Pará, entre eles fragmentos de carrocerias de caminhão e de cascos de embarcação, são tomados por Marcone Moreira para construir sua obra. Partindo da ação de bricolagem, o artista, nos parece, busca construir um vernáculo imagético da região em que vive. Nos interessamos aqui pela maneira como, nesse processo, o artista problematiza a ideia de pertencimento a um local, operando em dimensões relativas à memória e ao processo de “desmanche” geográfico que se desdobra dos intensos fluxos e dos movimentos de migração tão característicos da região. Tal procedimento é feito de modo que, partindo de uma perspectiva individual, “amolece” a ideia consagrada de cultura regionalista, anunciando embates e negociações entre lugares simbólicos que se comunicam e se tocam (ANJOS, 2005a: 64).

Marcone Moreira nasceu em Pio XII, Maranhão, em 1982. Escolheu para viver um lugar afastado dos tradicionais centros construtores de grande parte da narrativa da arte brasileira: Marabá, no Pará. Muitas de suas obras são diretamente impactadas por esse dado geográfico. Localizada no ponto de encontro entre dois grandes rios, o Tocantins e o Itacaiúnas, e sendo cortada pela rodovia Transamazônica e pela ferrovia Carajás, Marabá é uma cidade marcada por trânsitos econômicos e culturais, tanto por conta das intensas atividades econômicas realizadas em seu território quanto devido às migrações temporárias e definitivas que caracterizaram seu trajeto histórico (SILVA, 2008: 8).

Para Silva (2008: 17), as transformações que marcaram de forma decisiva a realidade da cidade se dão majoritariamente entre o final da década de 1960 e o final da de 1980, quando se dá um crescimento incontido da região, a qual se torna lugar de trânsito e de moradia de inúmeros migrantes vindos principalmente do baixo Tocantins, dos estados de Goiás, Tocantins e do Nordeste brasileiro (*idem*: 153). Em 1968 inicia-se a construção da rodovia PA-70, que fazia a ligação entre o rio Tocantins e a rodovia Belém-Brasília, passando por Marabá. Nas décadas seguintes, o garimpo de Serra Pelada e o projeto oficial de colonização da Transamazônica trazem mais migrantes para a região. Em 1988, sua então área de 37.373 km<sup>2</sup> é reduzida para 15.157 km<sup>2</sup>, devido à divisão de seu território em decorrência da formação dos municípios de Parauapebas e Curionópolis. (*idem*: 18). Mesmo com essa divisão, hoje sua população chega a quase 200 mil habitantes, segundo o IBGE (2007).

Silva (2008) ressalta a constituição múltipla e dinâmica da cidade:

A cidade de Marabá abriga uma multiplicidade expressa em suas formas visíveis e invisíveis, porque tem sido o lugar para diferentes memórias e olhares que, de diferentes lugares (sociais, culturais e geográficos), cruzam-se e habitam seus espaços. A migração alargou suas fronteiras e ao mesmo tempo dividiu-a nas diferenças que descentrou qualquer tentativa de uma representação única e homogênea. (2008: 120).

Essa cidade, cujas fronteiras são “alargadas” pelos trânsitos e pelos movimentos de migração, de motivação predominantemente econômica, será interpretada, ainda por Silva, como uma cidade sem centro e com muitas margens (2008: 148), ou seja, um território amplamente poroso, altamente receptível a chegadas e, conseqüentemente, saídas.

Marcone Moreira trabalha com objetos diretamente relacionados à cidade de Marabá e com suas características apontadas acima. O artista coleta pedaços de embarcações, carrocerias de caminhões e outros meios de transporte, isopores de ambulantes, engradados de garrafa, telhados, todos encontrados no município, e expõe esses objetos a partir da seleção de um fragmento. O resultado são fragmentos de madeira, ferro e nylon, com superfícies irregulares, cobertas por pinturas desgastadas. Pregos e rebites também estão presentes ocasionalmente.

Podemos reconhecer nesse processo em que se encadeiam coleta, seleção, fragmentação e apresentação (ou reapresentação) a ação da bricolagem<sup>1</sup> enquanto forma de atuar na atribuição e na alteração de funções de objetos, o que os assujeita a uma posição determinada dentro do espaço social (KASPER, 2006: 125-126). Deteremos-nos sobre essa prática para podermos prosseguir na leitura da obra de Marcone Moreira.

Lévi-Strauss empreende um exercício de analogias entre o bricoleiro, identificado com o signo, e o engenheiro, identificado com o conceito. Ao contrário do engenheiro, o bricoleiro não age tendo como referência um projeto. Ele recorre, ao acaso, a uma “coleção de resíduos de obras humanas”, com a qual fará a renovação e o enriquecimento de seu estoque ou a conservação de construções e destruições anteriores. Esse resultado contingente é definido por sua instrumentalidade, e não por um projeto, uma vez que “os elementos são recolhidos ou conservados, em virtude do princípio de que ‘isto sempre pode servir’” (LÉVI-STRAUSS, 1976: 38-40). Em lugar de um projeto que prevê os resultados cujas expectativas devem ser alcançadas pelo engenheiro, o bricoleiro, ao não agir em função de uma finalidade imposta, não dissocia concepção de realização (KASPER, 2006: 131). Muitas das possibilidades dos objetos manejados na bricolagem só são identificadas, ou elaboradas, através da manipulação, permitindo que conveniências técnicas e esquemas de uso sejam ignorados (*idem*: 2006: 133).

Para Kasper (2006: 134-135), a peculiaridade do bricoleiro é relacionar elementos díspares que não tem seu uso predeterminado. Sua preocupação única é a consistência do resultado, que se configurará ao longo do processo. O fato de partir de um conjunto limitado de objetos apresenta-se como um desafio para o bricoleiro, o qual se vê obrigado a inventar novas relações entre eles. Portanto, o questionamento de uso e de função de artefatos, o deslocamento para locais sociais que antes não habitavam, como as instituições museológicas, por exemplo, alteram as relações de sentidos que mantemos com eles, seja como usuários, seja como espectadores, basicamente. Alteram também o significado que, como signos, fazem remissão.

Aliás, não pensemos que a situação original de um artefato, aquela com a qual o bricoleiro se depara antes de sua ação, e que poderíamos chamar de *função*, seja inerente ao mesmo. O objeto necessita ser inscrito dentro de usos, de utilizações, de maneira a alcançar o objetivo fixado pelo utilizador (RABARDEL, 1995 *apud* KASPER, 2006: 136). Ou seja, há uma dimensão, para além da material, que localiza o artefato dentro de uma situação de uso, que pode ou não se tornar recorrente, um hábito. Essa dimensão é determinada por uma demanda do sujeito a partir de sua performance ou encenação junto ao artefato.

As possibilidades de inscrição de artefatos dentro de situações de uso pelo sujeito, poderíamos afirmar, parecem ser guiadas por algo muito próximo de um conceito criado por James Gibson que Kasper nos apresenta: o de *affordance*, cunhado a partir do verbo *to afford*, que significa propiciar, oferecer. Segundo Gibson (1986 *apud* KASPER, 2006: 138), não percebemos qualidades das coisas, mas as possibilidades de ação que elas oferecem, ou seja, suas *affordances*. Essas “não são nem subjetivas nem objetivas, nem físicas nem fenomenais, mas *relacionais*.” (KASPER, 2006: 139).

Ao trabalhar com fragmentos dos objetos que eleger, na maior parte das vezes Marcone amplia o processo de desacoplamento desses com seus usos originais. Novas informações e sentidos são incorporados, sem que se percam as informações dos usos anteriores. É o caso das obras expostas em sua primeira individual, *Tráfego visual*, realizada em 2003 na Galeria Graça Ladeira em Belém, em sua maior parte fragmentos de madeira de carroceria de caminhão. A seleção feita pelo artista de fragmentos desses objetos privilegiava a informação pictórica dos mesmos, como em *Sem título* (2003). Em algumas peças, o artista combinava fragmentos, elaborando novas composições a partir de grafismos presentes em pedaços antes separados, como é o caso de *Esteio* (2003). Essa é a forma como Marcone “pinta” sem pintar.



**Sem título**

Marcone Moreira, 2003



**Esteio**  
Marcone Moreira, 2003

As “pinturas” de Marcone revelam um gosto por cores fortes, saturadas e combinadas de modo que criem fortes contrastes. Loureiro (2012: 81) entende essa recorrência como uma “insurreição” ao verde e ao barrento, as cores predominantes na região amazônica, sugerindo uma ocupação da solidão, em uma atitude de horror ao vazio. Em um mundo funcionando como um “teatro das cores”, fachadas de casas, barcos, letreiros e bandeiras tornam-se suportes para cores. Loureiro destaca a situação dos barcos que, com seus cascos e velas coloridos, se tornam “objetos plásticos”, transformando em “*happenings*” suas chegadas e partidas dos portos, onde se expõem em curtas temporadas (*idem*: 82).

As formas geométricas abstratas resultantes de suas intervenções nesses objetos são recorrentemente lidas como remissão à tradição construtiva brasileira (EIRÓ, 2003; ANJOS, 2005b). Essa referência culta convive com as informações anteriores desses objetos, que agora são “vestígios de padrões vernaculares usados na decoração de veículos, brinquedos e fachadas de casas.” (ANJOS, 2005b). Para Laymert Garcia dos Santos (2012), Marcone opera apropriações em três níveis: da cor, da matéria e da memória. Seus objetos apropriados trazem narrativas, histórias pessoais e elementos culturais que se transformam e atuam na alteração do entendimento de passagem do tempo e do espaço (MORKAZEL, 2013). Ainda, por terem uma configuração que não faz nenhuma referência figurativa, a não ser pelas características do material, que remetem à sua origem utilitária em uma relação metonímica, as obras do artista, segundo Maia (2014), “ganham perspectiva para lembrar e metaforicamente reinventar o contexto sociocultural de onde se originam.”

Aliás, a cidade de Marabá, com todas as suas características já apontadas aqui, pode funcionar como uma metáfora dos procedimentos de Marcone. Levando em conta a comunicação com várias vias de intenso tráfego físico com outras localidades e a atração que exerceu sobre o processo de migração nas últimas décadas, Anjos percebe que

Na cidade, assim como em sua obra, não há espaços para definições precisas de pertencimento ou de identidade, requerendo, dos seus habitantes (dele inclusive), a realização de constantes traduções de sentidos, necessariamente fadadas à opacidade e, portanto, a um resultado sempre inconcluso e provisório. (2005b).

Podemos ampliar essa colocação de Anjos e pensar não em uma falta de precisão e de clareza na criação e na definição de vínculos identitários, mas sim que a base da identidade de Marabá

é constituída por essa própria imprecisão. Essa identidade fundamentada na imprecisão dá ainda mais complexidade ao procedimento de criação de Marcone, o qual problematiza o pertencimento a determinado habitat quando, ao que parece, propõe criar<sup>2</sup> um vernáculo regional que dê acesso a um conjunto de símbolos e significados de uma localidade determinada.

Voltando a Lévi-Strauss (1976: 41), o antropólogo afirma que o engenheiro, ao operar com conceitos, coloca-se sempre *além*, enquanto que o bricoleiro, operando por signos, permanece *aquém*. Isso porque o conceito pretende uma total transparência em relação à realidade. Já o signo não só aceita, como exige que “uma certa densidade de humanidade seja incorporada a essa realidade.” Essa atribuição ao procedimento do bricoleiro é valiosa para Marcone. Em seu procedimento de tornar visível um universo vernacular regional determinado, seus objetos devem estar impregnados de “humanidade,” ou seja, de seus contextos primeiros, para que possam remeter às memórias, aos usos e aos procedimentos daqueles que, agora transformados em coautores, se relacionaram anteriormente com esses objetos.

A problematização do pertencimento a um local e do próprio significado de local é uma questão que ganhou protagonismo principalmente a partir de meados do século XX, quando foram observadas uma série de transformações de ordem produtiva, financeira, demográfica e tecnológica, que intensificaram uma interdependência do mundo, inclusive distinta da obtida no período da colonização europeia do Novo Mundo. Talvez o cúmulo do protagonismo dessas questões seja a constituição e popularização da Internet nos anos 1990, abalando a noção usual de *pertencimento* e a associação imediata entre lugar, cultura e identidade (ANJOS, 2005a: 8-9).

A essa etapa de globalização, frequentemente é associada um processo de homogeneização cultural, como se as identidades culturais fossem construções atemporais, cujas crenças e valores que lhe dão singularidade tivessem caráter imutável. Primeiramente, de acordo com Appadurai (1996 *apud* ANJOS, 2005a: 12) as identidades culturais são resultado de expressão humana, discursiva e formativa, por meio das quais são estabelecidas e *continuamente* reelaboradas visando à diferenciação de um grupo em relação a outros. Appadurai rejeita a ideia de identidades culturais estanques. Depois, a ideia de homogeneização cultural promovida pela globalização, não considera a complexidade dos mecanismos com os quais as culturas não-hegemônicas reagem e se adaptam aos impulsos de anulação de diferenças que são alvo.



Novas formas de pertencimento ao local são elaboradas, criando novas maneiras de se articular com o fluxo global de informações (ANJOS, 2005a: 11). Nessa perspectiva, a globalização possui um caráter crítico.

Quando Morkazel (2013) afirma que os objetos de Marccone atuam na alteração do entendimento do tempo e do espaço, a autora parece se referir à desterritorialização, ao desmanche da geografia e da distensão temporal que são verificados em locais vividos, ou seja, onde se dão a criação e a articulação de produtos culturais representantes da individualidade de grupos, mesmo que os espaços de vida permaneçam fixos (ANJOS, 2005a: 13-14). Os objetos de Marccone não são resultado de uma clausura circunscrita a um espaço específico, mas são “formas específicas pelas quais uma comunidade se *posiciona* nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o *outro*”, significando constante (re) invenção (*idem*: 14). É a materialização de uma identidade fundamentada em fluxos e trânsitos de histórias e memórias.

O uso do termo *desterritorialização* por parte de Anjos merece considerações para entendermos mais claramente o que significa esse “desmanche da geografia”. Haesbaert (1999 *apud* HAESBAERT, 2006: 25) afirma que é recorrente o uso da expressão citada com sentido de “desaparecimento dos territórios” para um fenômeno que se refere na realidade de “debilitamento da mediação espacial nas relações sociais”. Ao questionar a destruição de territórios geográficos, sociológicos, afetivos, entre outros, Haesbaert propõem o “mito” da desterritorialização, no sentido de “fábula”. Por mais que exista um enfraquecimento da mediação espacial/material nas relações sociais, não faltam processos que enfatizam uma base geográfica, material, como os que envolvem questões ecológicas, de acesso a novos recursos naturais, questões demográficas, de difusão de epidemias, de fronteiras e de controle da acessibilidade, para citar alguns (HAESBAERT, 2006: 25-26).

Em contraponto à ideia de desterritorialização, Haesbaert propõem a de multiterritorialização. Essa seria uma ação ou processo de sobreposição ou imbricação entre múltiplos tipos territoriais, entre os quais o autor destaca os territórios-rede e os territórios-zona. Enquanto aqueles são fundamentados por descontinuidades e por complexas relações de ausência-presença, esses são marcados pela continuidade e pela copresença (HAESBAERT, 2006: 341). Ainda, a multiterritorialização implica um processo de experimentação e reconstrução de forma singular por parte do indivíduo, do grupo social ou da instituição, tendo conotações rizomáticas,

portanto não-hierárquicas. Ela seria a condensação de um processo onde a territorialização é realizada por meio da própria desterritorialização (*idem*: 366). É importante ressaltar, para o nosso caso, que a multiterritorialização implica no acesso e conexão de diversos territórios não somente por meios virtuais, mas também através de mobilidades concretas (*idem*: 343). Ainda, Haesbaert indica uma série de condições para a verificação de processos de multiterritorialização

maior diversidade territorial (daí o papel das grandes metrópoles como *loci* privilegiados em termos dos múltiplos territórios que comportam), uma grande disponibilidade de e/ou acessibilidade a redes-conexões (quer dizer, uma maior fluidez do espaço), a natureza rizomática ou menos centralizada dessas redes, e, anteriores a tudo isto, a situação socioeconômica, a liberdade (individual ou coletiva) e, em parte, também, a abertura cultural para efetivamente usufruir e/ou construir essa multiterritorialidade. (2006: 343).

Nos parece que Marcone se vale desse processo de multiterritorialização na medida em que sua obra, na condição de proponente de um vernáculo imagético, também constrói territórios. Para além de acepções funcionais de exploração econômica e domínio político, o artista acaba criando espaços de apropriação e identificação social, onde a apropriação se sobrepõe aos processos de dominação (HAESBAERT, 2006: 369), desencadeando o que Lefebvre chama de “o espaço do prazer” (*apud idem*), ou seja, desencadeando relações afetivas.

Algumas obras de Marcone exploram a ideia de trânsito dando mais ênfase à sua condição de meio, de expediente, onde não é possível identificar um centro, um ponto de referência aglutinador ou dispensor. É o caso de *Banzeiro* (2010), instalação composta de 30 cavernames – peças curvas de madeira que dão forma ao casco das embarcações – que foram dispostas no entorno do Forte Bela Lusitânia, em Belém. A palavra banzeiro se refere ao movimento das águas, seja natural ou provocado por embarcações. Os cavernames foram dispostos no chão de maneira desordenada, não atendendo a um padrão determinado, o que, para Junior e Medeiros (2011: 473), seria uma “metáfora do caos das trocas de mensagens, somada a uma associação com o movimento fluido das águas, das embarcações e viajantes.” Essas estruturas descentradas operam como dispositivos de entrada e de saída, ativam fluxos constantes, rechaçando tentativas de retenção, detenção e de expressão de totalidades.

Essas peças foram confeccionadas em um dos vários estaleiros a beira do rio Tocantins, local onde se encontram oficinas de construção e de reforma de embarcações conduzidas por



**Banzeiro**  
Marcone Moreira, 2010

mestres da carpintaria naval que se valem de saberes tradicionais dos povos ribeirinhos. A maneira como os cavernames são dispostos em *Banzeiro* remetem a um cemitério, a uma porção de restos, destroços e esqueletos que perderam sua capacidade de atuar nos deslocamentos de pessoas e mercadorias e que agora estão, implacavelmente, expostos à lenta deterioração (JUNIOR; MEDEIROS, 2011: 473). Seria esse um modo de o artista comentar as alterações das práticas tradicionais a que estão sujeitos os mestres de carpintaria ribeirinhos, implicando inclusive no desaparecimento de alguns saberes.

A ideia de Silva de que Marabá é uma cidade sem centro e com muitas margens (2008: 148), está em consonância com o apontamento de Mokarzel (2013), que sugere que essa cidade não é apenas constituída pelas demarcações geográficas que delimitam o espaço onde o Estado exerce poder e posse, mas também é um território em que

estão incluídas suas representações simbólicas e culturais, além de “territórios-rede” que se constroem “no e pelo movimento” de diversas camadas e concepções de território que se reatualizam e se sobrepõem, convivendo uns com os outros no fluxo contínuo e descontínuo, revelador de uma instabilidade sempre presente em um campo de tensão. (2013).

A ideia de múltiplas margens como índice de porosidade de Silva é diferente da ideia de estar à margem, ou seja, longe dos grandes centros. Enquanto a primeira ideia é válida, a segunda não, uma vez que os elementos que constituem a obra de Marcone são constantemente reconfigurados por entradas e saídas, tanto de sentidos quanto de acepção geográfica, ganhando novos entendimentos ao terem sua percepção expandida, agora na condição de arte, desafiando abordagens que partem da perspectiva de uma ideia de centro.

O rumor proveniente da agitação das águas, um quase silêncio evocado por *Banzeiro*, contrasta com a balbúrdia de *Visualidade ambulante* (2009), uma série de caixas de isopor revestidas por fitas adesivas coloridas usadas por ambulantes nas margens do rio Tocantins, em Marabá, e coletadas pelo artista. Essas caixas são configuradas de diversas maneiras no espaço expositivo, geralmente empilhadas, dando origem a instalações. As fitas coloridas usadas no revestimento do isopor pelos ambulantes têm o objetivo de proteção. Mas a maneira como estão dispostas e relacionadas entre si nos levam a crer numa extrapolação dessa questão prática. Apesar das linhas coloridas invocarem a profusão do vozerio caótico dos trabalhadores do comércio informal e seus vários timbres, é interessante notar como as faixas de cor estão ordenadas sempre nos eixos vertical e horizontal.



**Visualidade ambulante**  
Marcone Moreira, 2009

Aliás, essa característica percorre toda obra de Marcone. Ainda que muitos objetos estejam desgastados e fragmentados, esses parecem se ater obstinadamente em uma condição de ordem e de estabilidade ao apresentarem, majoritariamente, pinturas e elementos gráficos que se alternam entre as orientações vertical, horizontal e diagonal, sempre em cores fortes e saturadas. Talvez funcione como uma estratégia para distinguir esses objetos de uma paisagem aparentemente caótica e desordenada em que há uma constante perturbação nas águas dos rios e nas matas, incluídos aí todos os seus protagonistas. Essa recorrência de formas conforma nosso olhar e elabora um repositório do que deveríamos entender como a identidade visual da região, tendo como referência as escolhas que o artista faz.

Analisando a produção contemporânea de artistas ligados à agenda amazônica, Herkenhoff (2012: 120) identifica uma predominância de temas ligados ao coletivo em detrimento do “subjetivo solipsista contemporâneo”:

Vejo aí uma arte sob o esforço coletivo de situar a cultura como componente da natureza do espaço, nos termos propostos por Milton Santos. Trata-se da cisão com o modelo ingênuo de paisagem. Esses artistas entendem que toda paisagem é construção da cultura. (2012: 120).

Acreditamos que a obra de Marcone Moreira está pautada majoritariamente por questões coletivas. Evidentemente isso não impede que temas particulares, ligadas à memória do próprio artista, atravessem sua obra, assim como um indivíduo que se perde em uma multidão e faz de suas memórias a dos outros, e vice versa.

É o caso de *Ausente presença* (2013). Marcone molda seus pés em barro e os coloca sobre esse mesmo barro, esmagando-os ao pisar sobre esses moldes. Tal ação é registrada em fotografia e em vídeo. Na mostra individual *Peso à terra*, realizada na Galeria Blau Projects em 2014, em São Paulo, *Ausente presença* é exposta na forma de um díptico fotográfico. A imagem que mostra os moldes de pés de barro destroçados sobre uma lama vermelha é exposta ao lado de uma fotografia da placa que integra o Monumento construído em memória aos mortos no massacre de Eldorado dos Carajás ocorrido em 1996. Na placa, vemos a compilação dos nomes dos mortos no evento.

Os pés do artista, sofrendo ação do tempo, são incorporados à terra. O futuro de destruição é uma garantia (FONSECA, 2014 :38), assim como, de maneira recorrente, é o padecimento de inúmeros homens que tentam a sorte em áreas de instabilidade, como no caso das fronteiras agrícolas, devido aos conflitos por posse de terra.

A obra é a memória do artista. O barro foi, segundo o próprio artista (MAIA, 2014) deflagrador de suas primeiras experiências estéticas, ainda na infância. Os pés moldados fincados no barro, sugerindo uma dupla conotação, tanto de retorno à terra como também de padecimento de violência, foi a referência para a expressão título da mostra *Peso à terra*, que para Maia (2014) “define um gesto de padecimento, a desistência de lutar contra raízes que se impõem, um retorno involuntário às origens.” Também involuntário parece ser a associação que Marcone faz entre essa imagem e a placa que lembra o massacre de Eldorado dos Carajás, após recorrer ao seu arquivo pessoal de imagens. A memória do artista se articula com uma memória social: a memória que o levou a executar moldes de pés em barro, de significação privada, com a que considerou pertinente registrar, algum dia, um monumento em memória a um grande trauma social de dimensão regional e nacional.

*Artigo aceito pra publicação em dezembro de 2016.*

## Notas

1 Optou-se aqui por, assim como Kasper (2006), traduzir as expressões *bricolage*, *bricoler* e *bricoleur* por, respectivamente, bricolagem, bricolar e bricoleiro.

2 Em determinado momento, cogitou-se substituir a ideia de *criação* pela de *sistematização*. No entanto, optou-se pela ideia de *criação*. Por mais que os grafismos, pinturas e outros procedimentos não sejam criados e realizados por Marcone Moreira, é a eleição desses elementos que cria a ideia e a identificação dos mesmos com o que seria um vernáculo regional da região de Marabá.

## Referências

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005a. 78 p.

\_\_\_\_\_. *Índices, vestígios, sinais*. 2005. Acesso em: janeiro de 2015. Disponível em: <<http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/texto-de-moacir-dos-anjos-para.html>>.

BRANDÃO, Ludmila; PRECIOSA, Rosane. A invenção e a rua: da apropriação/reinvenção de objetos precários. *Concinnitas*. Rio de Janeiro: ano 11, v. 2, n. 17, p. 149-159. dezembro 2010.

EIRÓ, Jorge. *A Carga-Pesada Histórica*. 2003. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: < [http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/carga-pesada-historica-quando\\_03.html](http://marconemoreira.blogspot.com.br/2010/06/carga-pesada-historica-quando_03.html)>.

FONSECA, Raphael et al. *I Bienal do Barro*. Caruaru: Espaço Cultural Tancredo Neves, 2014.



**Ausente presença**  
Marcone Moreira, 2013



MEMORIAL AO MASSACRE DOS SEM TERRAS  
ALTAMIRO RICARDO DA SILVA, AMÂNCIO DOS SANTOS SIL  
VA, ABÍLIO ALVES RABELO, ANTONIO COSTA DIAS, ANTO  
NIO ALVES DA CRUZ, ANTONIO (IRMÃO) GRACIANO OLÍMPIO  
DE SOUZA, JOAQUIM PEREIRA VERAS, JOSÉ ALVES DA SIL  
VA, JOSÉ RIBAMAR ALVES DE SOUZA LOURIVAL DA COSTA  
ANTANA, LEONARDO BATISTA DE ALMEIDA, MANOEL CO  
ES DE SOUZA, RAIMUNDO LOPES PEREIRA, ROBSON  
TOR SOBRINHO, OZIEL ALVES PEREIRA, VALDEMIR  
RREIRA DA SILVA, JOÃO RODRIGUES ARAÚJO E  
JOÃO CARNEIRO DA SILVA.

17/06/1996 ELDORADO DE CARAJÁS

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006. 400 p.

HERKENHOFF, Paulo et al. *Arte Pará 2006*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: *Amazônia ciclos de modernidade*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 113-124.

IBGE. População recenseada e estimada, segundo os municípios – Pará. 2007. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem\\_final/tabela1\\_1\\_5.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem_final/tabela1_1_5.pdf)>.

JUNIOR, John Fletcher Couston; MEDEIROS, José Afonso. Zonas transitórias: indícios culturais em obras de Marcone Moreira. *Brazilian Geographical Journal: Geosciences and Humanities research medium*. Uberlândia: v. 2, n. 2, p. 465-475, julho/dezembro 2011.

KASPER, Christian Pierre. *Habitar a rua*. 2006. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Doutorado em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Prof. Orientador Laymert Garcia dos Santos.

LÉVI-STRAUSS. *O pensamento selvagem*. Tradução: Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976. 330 p.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. As fontes do olhar. In: *Amazônia ciclos de modernidade*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. p. 80-83.

MAIA, Ana Maria. O regresso de não mais voltar. *Revista Select*. São Paulo: edição 16, fevereiro 2014. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: <[http://www.select.art.br/article/reportagens\\_e\\_artigos/o-regresso-de-nao-mais-voltar](http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/o-regresso-de-nao-mais-voltar)>.

MOKARZEL, Marisa. *Margens*. 2013. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: <[http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos\\_criticos&idTxCrit=26](http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=26)>.

\_\_\_\_\_. Trânsitos e fluxos: a arte de Armando Queiroz e Marcone Moreira. *Revista Sentidos da Cultura*. Belém: v.1, n.1, p. 41-47, julho/dezembro 2014.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Marcone Moreira e os paradoxos da apropriação*. 2012. Acesso em: janeiro de 2015. Disponível em: <[http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos\\_criticos&idTxCrit=25](http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=25)>.

SILVA, Idelma Santiago da. *Migração e cultura no sudeste do Pará: Marabá (1968-1988)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em História da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006. Profa. Orientadora Olga Rosa Cabrera Garcia.

TEJO, Cristiana. *Sobre ecologias*. 2014. Acesso em: janeiro de 2015 Disponível em: <[http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos\\_criticos&idTxCrit=27](http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=30&t=&p2=textos_criticos&idTxCrit=27)>.