

PERFORMANCE E TRANSCULTURALIDADE ESTÉTICA (AMAZÔNIA-DUDA PENTEADO)

Dinah P. Guimaraens, Professora Associada PPGAU/UFF

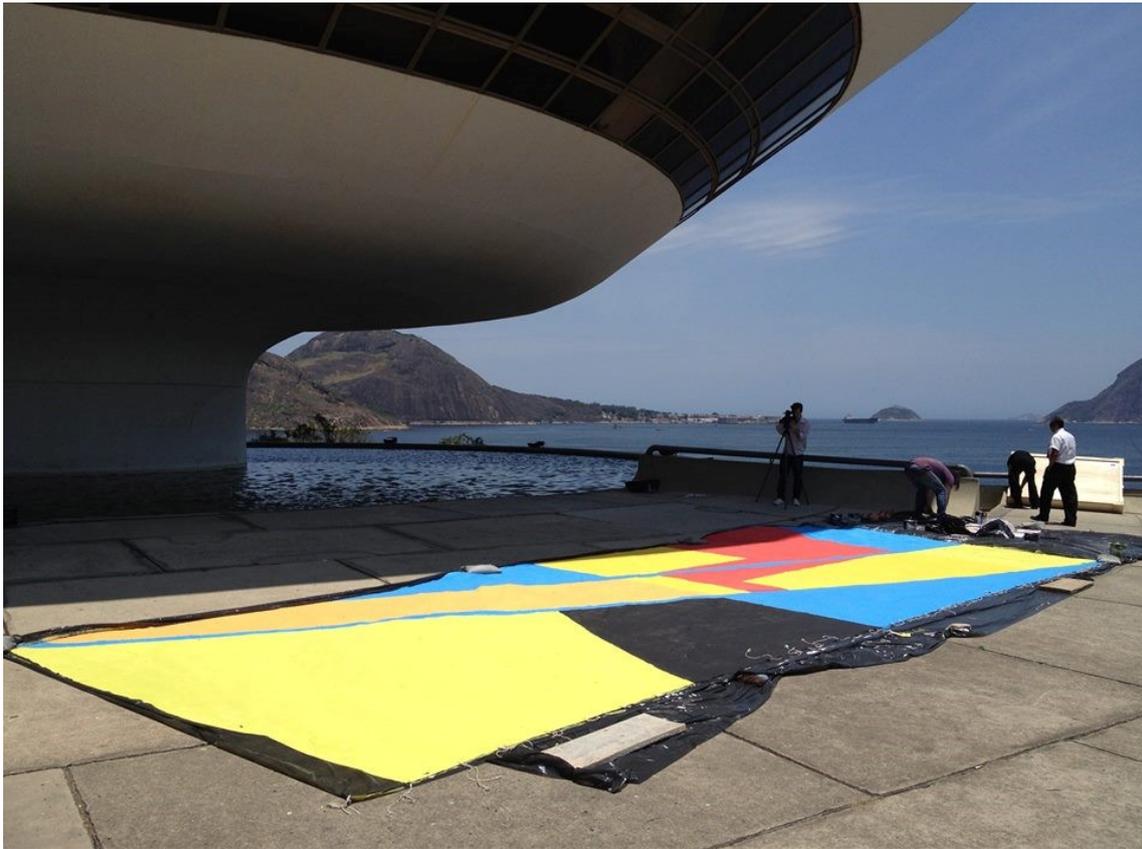
“Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, ao nível da história contemporânea, (...) quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale quanto dizer que é futurista” (Mário Pedrosa, 1975).



TRANSCULTURALIDADE ESTÉTICA NO MAC/NITERÓI

O Fórum “ARTE - AÇÃO TRANSCULTURAL II”, realizado em novembro de 2014 no MAC/Niterói, representou uma continuidade do Seminário Internacional de maio de 2013 “Museus e Transculturalidade: Novas Práticas Pós-Modernas”. Este seminário contou com palestras dos filósofos da Universidade Paris 8-Saint Denis, Jacques Poulain (Cátedra UNESCO de Filosofia da Cultura e das Instituições) e Bruno Cany (Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre as Lógicas Contemporâneas da Filosofia/LLCP) e de professores da Universidade Federal Fluminense/UFF e da UNIRIO integrantes da pesquisa “Estética Transcultural na Universidade Latino-Americana”.

Naquele seminário de 2013, se destaca um Painel Transcultural pintado por Duda Penteado ao som de cantos e danças Guarani no pátio do MAC/Niterói. As linhas de atuação do projeto sobre transculturalidade estética foram idealizadas de modo a fazer da universidade latinoamericana um *locus* para práticas investigativas transculturais. Visam essas linhas desconstruir o procedimento de bloqueio reflexivo e de primitivização das faculdades humanas posto em prática pela pragmática contemporânea. O principal objetivo do projeto reside em fomentar o intercâmbio entre o Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo/PPGAU da Escola de Arquitetura e Urbanismo/EAU da Universidade Federal Fluminense/UFF, o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da UNIRIO e o Departamento de Filosofia da Université Paris 8 – Saint Denis acerca de práticas investigativas transculturais.



Pintura do Painel Transcultural com arquitetura moderna de Niemeyer. MAC/Niterói, 2013.

Trata-se, em um âmbito mais geral, de transformar o papel do intelectual na universidade latinoamericana, ao demonstrar que a prática transcultural poderia se transformar em uma forma de vida. O projeto propõe, conforme foi sugerido pelo filósofo Jacques Poulain, abandonar a imagem antropológica à qual a pragmática contemporânea nos submete — a imagem do homem que quer controlar a si mesmo, da mesma forma como quer controlar o mundo — para que possamos dar ensejo, finalmente, ao diálogo transcultural em que vivemos. Ao se colocar em prática, o projeto permitiu a concepção da partilha do julgamento de verdade enquanto lugar de construção intelectual de culturas, na contramão das limitações da interculturalidade ou da multiculturalidade, bem como a realização de um exercício reflexivo de autoavaliação crítica a partir de uma investigação transcultural.

Com vistas a um diálogo multidisciplinar em nível latinoamericano, as duas universidades brasileiras conveniadas propuseram, juntamente com o departamento de filosofia da sobredita universidade francesa, um projeto de cooperação técnica em torno do conceito de transculturalidade em sua dimensão estética. Busca-se fomentar, através desta parceria, um espírito crítico acerca da diversidade cultural através da filosofia, antropologia, literatura, música, arquitetura, do cinema, audiovisual e teatro, congregando tanto as artes como as práticas culturais performativas. Atingir tal entendimento, alternativa única à perpetuação das hegemonias culturais, constitui o objetivo geral de uma análise transcultural que lança mão de múltiplas vozes que estimulassem a partilha estética da cultura entre os seus participantes. Entenda-se aqui por partilha a admissão de que qualquer julgamento de verdade, uma vez proposto,

pressupõe uma convicção de verdade que se coloca à disposição dos interlocutores de um diálogo para sua partilha ou rejeição.

O projeto propõe uma partilha da verdade através de meios estéticos, sem qualquer pressuposição de definição *a priori* do que fossem as verdades postas em questão. Dessa maneira, o Fórum “ARTE - AÇÃO TRANSCULTURAL II” previa a promoção da educação, da inclusão social indígena e da matriz cultural afro-brasileira. Baseando-se em uma Antropologia Transcultural proposta pela cátedra de Filosofia da Cultura da UNESCO de Jacques Poulain, o projeto valoriza as culturas autóctones brasileiras, contando com a participação de integrantes das culturas vivas indígenas da Aldeia Maracanã/RJ. Este Fórum teve uma palestra de Duda Penteadó enfocando a comunicação transcultural como poder transformador da arte e apresentou uma técnica criativa chamada “Sinfonia Plástica” com temas como paz, globalização, diáspora, dupla nacionalidade entre outros fenômenos geopolíticos e sociais do século XXI.

Enfatiza-se ali a obra “Artistic Revolution, Arte & Transformação”, retrospectiva dos últimos 20 anos de sua produção artística. Tal Fórum propunha o acesso às culturas vivas regionais, possibilitando uma reflexão sobre as transformações socioculturais, as manifestações sociais e a criação de novas redes de comunicação; enfatizando a necessidade de uma percepção mais aprofundada sobre a identidade do povo brasileiro e sua transculturalidade estética. Contou, para isso, com a ativa participação de agentes indígenas em uma feira de artesanato e de gastronomia, além da apresentação do Coral Guarani da Aldeia Araponga/RJ no evento de pintura coletiva do Painel Transcultural proposto por Duda Penteadó para ocupar o pátio do MAC/Niterói.



Painel Transcultural de Duda Penteadó com participação indígena. MAC/Niterói, 2013.

ALTERIDADE/PRIMITIVISMO: INSURGÊNCIA ESTÉTICA MODERNISTA

O termo arte (*ars, techné*) possuía, ente os gregos, um significado diferente do atual. Afirma-se ali, de fato, uma arte suprema (*ars vivendi*, indicando o saber como viver) da qual derivavam todos os artefatos. Essa antiga visão do fazer artístico parece estar reemergindo no presente momento, sendo assolada por duas revoluções convergentes: a telemática e a biotécnica (FLUSSER, 1998, p. 83). Para Vilém Flusser (*in op. cit.*, p. 85-87), existem dois tipos de criatividade: a variacional e a transcendente. A primeira cria informações novas ao estabelecer uma variação de dados disponíveis, sendo típica tanto da evolução biológica quanto da biotécnica. A biotécnica somente se distingue da evolução natural ao produzir suas variações de acordo com um erro deliberado e não casualmente. Já a criatividade transcendental estabelece informações novas ao introduzir elementos estranhos (“ruídos”) em dados disponíveis.

A presente visão de uma arte autêntica que continua, de certa forma, a ser romântica, se encontra envolta nas brumas da criatividade transcendental ao afirmar seu caráter original, enquanto a biotécnica como verdadeira criatividade logra traduzir as metáforas românticas do fazer artístico como sopro de vida em um espírito novo traduzido por fatos literais. Uma reação à idade maquina, de maneira a recomençar

novamente não a partir de uma territorialidade primitiva ou de um modo de pensamento animista, somente se tornaria possível ao se considerar que a interface maquínica não existe enquanto eliminação da alma anima, humana ou animal, mas sob uma ordem de proto-subjetividade que permitiria que se imprimisse uma função de coerência na máquina, tanto em relação a ela mesma quanto em uma relação de alteridade com o ser humano (GUATTARI, 1993).

A arquitetura moderna é um produto da civilização ocidental que começa a tomar forma no final do século XVIII com a revolução democrático-industrial que estrutura a própria era moderna. O pluralismo baseado na individualidade da razão científica moderna visa uma sistematização do mundo exterior mais do que é sistematizado por ela, conduzindo, necessariamente, à absorção da *arché* como fundação recebida entre os gregos pela tectônica e pelo industrialismo (BRANDÃO, 2006, p. 227). Esta perda da *arché* parece constituir a base da ruptura da modernidade proposta por Le Corbusier que foi adotada pelo grupo modernista composto por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, entre outros arquitetos cariocas, indicando uma modernidade específica que alcançou, paulatinamente, seu valor de obra universal a partir de uma síntese entre a modernidade e a cultura do lugar (MONTANER, 2013, p. 24).

O traçado urbanístico de Brasília por Lucio Costa, projetado em 1957, com seu caráter de redescobrimto de nossas raízes legítimas ao traçar uma cruz imaginária no Planalto Central do país, deriva de uma estética construtivista que o aproxima da antiarte de Hélio Oiticica como base estruturante da linguagem abstrata que representa um esforço de superação da reificação da arte local dita autêntica. Na realidade, o modernismo como ruptura e reestruturação de nossas heranças vernaculares, levado a cabo por uma determinada elite intelectual a partir dos anos 1920, implica na desconstrução de aspectos mistificadores da realidade que visavam ocultar as bases originárias ditas pela formação étnico-espacial brasileira (VERAS, 2010, p. 52-54).

De tanto misturar cores e costumes, o Brasil fez da mestiçagem uma espécie de representação social originada de práticas violentas de apresamento dos ameríndios locais e da escravização dos africanos para aqui deportados, representando uma nacionalidade baseada na entrada forçada de povos, culturas e experiências na realidade brasileira. Por outro lado, essa mesma mescla perpassada por cores e matizes culturais variados estabeleceu uma sociedade baseada em uniões, ritmos, artes, esportes, aromas, culinárias e literaturas mestiçadas (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 15). O trabalho do artista plástico Duda Penteadó retoma as raízes da arte brasileira em pleno século XXI. Para ele, a cultura brasileira é miscigenada devido à influência de vários povos, com uma diversidade tão rica e original que pode ser percebida em suas expressões, suas raízes e sua alma artística.



TÍTULO DA OBRA, DIMENSÕES E TÉCNICA

Este artista afirma que trabalha na recuperação de um inconsciente voluntário, reconstruindo a história e uma memória perdida, mas cheia de referências, símbolos e signos. Através desta jornada, busca ele recuperar sua identidade, primeiramente de cidadão brasileiro e, depois, de cidadão global. A história social do Brasil, especialmente os conflitos e os confrontos com suas populações indígenas e o legado da escravidão estão sendo discutidos cada vez mais na atualidade. Duda se indaga se as erosões sistêmicas da dignidade humana são tão trágicas quanto um único evento cataclísmico em um Brasil que está em um estado de maior introspecção. Então, por que não criar mais obras de arte sobre este país tão rico de possibilidades e contradições? De fato, as raízes brasileiras parecem estar realmente onipresentes na obra de Duda Penteadó.

Os três maiores legados da sociedade brasileira, o índio, o africano e o europeu ecoam em seus trabalhos, sendo ali adicionada uma relevante experiência vivencial de um período em que conviveu diretamente com as culturas indígenas do Xingu, Mato Grosso. Sua obra “Amazônia” expressa uma realidade mítico-onírica constituída, em sua essência plástico-visual, por uma sensação de intangibilidade que, no entanto, integra um conteúdo expressivo apoiado pela forma tátil / tangível / visível. Esta obra revela uma afinidade com a espontaneidade dos dias gloriosos do expressionismo abstrato em que seus símbolos e referências lograram reconhecer as preocupações sociais do Brasil, e, em sua representação e seu conteúdo, expressam uma linguagem universal. Estes sentimentos universais vão muito além de um indivíduo e atravessam o limite de quatro paredes, aonde o macrocosmo da sociedade representa a condição do microcosmo (PRESTON, 2015).

A estética desta obra remete, igualmente, ao grafite típico de sua produção de murais públicos que ele sempre costuma abrir, generosamente, à intensa participação coletiva. A arte pública parece aqui atribuir uma forma plástica à sua perspectiva visual, análoga àquela de outros artistas de grafite como Samo e Jean-Michel Basquiat, mas que também pode ter sido inspirada na filosofia de Joseph Albers, diretamente ou por osmose, como uma solução para definir o objeto de seu trabalho, o qual parece estar sempre olhando para dentro de uma caverna ou para fora dela (KERR, 2021). As frondosas árvores da floresta tropical, os pássaros com penas multicoloridas, os rios de águas caudalosas e os índios que habitam a região representam, nesta obra artística, uma topografia imagética que simboliza a realidade histórica do espaço amazônico em representações iconográficas coloniais de sua alteridade radical, indicando um imaginário geográfico mitológico que foi sendo tecido desde a primeira chegada dos europeus à Amazônia.

A Amazônia imaginária definida pelo dualismo de rios e florestas sempre pareceu mais real, no entanto, do que aquela vivida pelos europeus colonizadores, tornando possível que o mito originário amazônico se tornasse história e geografia ao idealizar seu próprio imaginário de teares mitológicos indígenas e suas invenções ditas fantasiosas de lendas e mitos como aqueles da Cobra Grande e do Boto, talvez enunciadas pelos ameríndios como forma de insurgência cultural e manipulação simbólica para fazer frente à ganância dos conquistadores. Tal pintura remete, nesse sentido, à Euclides da Cunha em “Um Paraíso Perdido”, obra organizada pelo intelectual e político Leandro Tocantins (1929- 2004), coletando textos deixados por aquele escritor sobre a região amazônica (PEREIRA, 2016, p. 127-142).

Inspirado pela narrativa euclidiana, a Amazônia descrita por Tocantins e visualizada iconograficamente por Duda Penteado revela um caráter moderno-colonial a partir da segunda metade do século XX, quando ela já havia se afirmado como um *locus* de enunciado na escala narrativa nacional, mas sua diferença colonial ainda não havia se revelado em uma geopolítica do conhecimento de um lugar em escala internacional como espaço vazio (fronteira), porém abundante em riquezas (matérias-primas). Em termos de história-tempo, a Amazônia é, assim, descrita com uma visão prospectiva do espaço que antes do conflito privilegia a harmonia; em termos de sociedade, pela tipologia de grupos sociais amazônicos, sem no entanto se referir ao fato dos índios terem sido violentados e escravizados de todas as maneiras e mesmo massacrados ao resistir ao processo colonizador; e em termos de cultura regional, pelas lendas, mitos, festas, saberes, costumes e arquitetura como expressão de sua paisagem humana. Como um verdadeiro tear mitológico, a obra de Duda Penteado revela uma Amazônia imaginária de mitos, lendas e fábulas, mas desvenda, ao mesmo tempo, a inegável realidade da região como uma cartografia espacial científica composta por imagens objetivas de um meio-ambiente definido pela interrelação dos homens com a terra, as águas, os animais e as plantas, criando valores culturais.

Os rios, a floresta com suas espécies vegetais e animais e os ameríndios reproduzidos pelo artista com cores ácido-tropicais formam um composto físico-químico de elementos representativos da paisagem, da sociedade e da cultura regional que se encontra intrinsecamente ligado à Cobra Grande que permeia os sonhos tanto de jovens donzelas casadoiras quanto de mulheres maduras como um ícone onírico de um universo bravo e desconhecido a ser desbravado a cada amanhecer. Será a arte capaz de transportar imaginariamente o espectador para a região amazônica? Parece que ao mirar

esta pintura, a região brota do quadro como uma planta selvagem com sua seiva efervescente que revela toda a pujança ambiental de uma das mais densas florestas mundiais. O índio de cocar está retratado intrinsecamente conectado às plantas e aos pássaros multicoloridos através de um cordão umbilical formado pela Cobra Grande. A Mãe Terra pulsa ali lisergicamente, trazendo à tona o inconsciente mítico que alimenta as fábulas de criação do mundo para os habitantes da região. Tudo está vivo, tudo pulsa, respira e se movimenta como a própria cobra que coleia sem descanso para manter unidos os homens, as plantas, os animais, os rios terrenos e aéreos que mantêm estruturado o próprio universo do Brasil.



Amazônia. Duda Penteadó. Técnica mista, 100 x 258 cm, 2015.

O pensamento ocidental nunca entendeu que os ameríndios afirmassem poder ser um leopardo ou uma onça em similaridade com seus animais totêmicos ou xamânicos; mas se poderia aceitar, metaforicamente, que um indígena significasse para a mulher aquilo que um leopardo representa para uma onça. A percepção simbólica substitui, assim, uma analogia de proporção por uma analogia de proporcionalidade; uma seriação das semelhanças por uma estruturação das diferenças; uma identificação dos termos por uma igualdade de relações; as metamorfoses da imaginação por metáforas do conceito; uma continuidade natureza-cultura por uma falha que distribui correspondências sem semelhança entre as duas; uma imitação de um modelo originário por uma mimese sem modelo (DELEUZE E GATTARI, 2007, p. 16-17).



Corpo feminino indígena. MAC/Niterói, 2013.



Oca Xinguana. Carol Potiguara. Campus Praia Vermelha/UFF, 2014.

Através da análise do perspectivismo ameríndio se poderia especular se os animais e os espíritos amazônicos seriam sempre cognitivamente humanos. Da mesma forma, se poderia afirmar que as pessoas amazônicas eram sempre antropólogos. Residiria aí um relativismo ontológico típico do estruturalismo que nunca foi devidamente superado na ciência antropológica (WERLANG, 2016, p. 52). Um dos principais problemas ontológicos da história natural, por outro lado, era aquele de buscar interpretar as relações dos animais entre si. Se a natureza pode ser entendida como uma imensa *mimesis*, as relações dos animais entre si não eram, apenas, um

objeto da ciência, mas também objetos de sonho, de simbolismo, de arte ou de poesia, de prática e de utilização prática. Essas relações dos animais entre si eram vistas através de uma relação do homem com o animal, do homem com a mulher, do homem com a criança, do homem com os elementos, do homem com o universo físico e microfísico. O conceito duplo de série-estrutura ultrapassa um limiar científico que lograva animar as ciências sociais, passando a servir ao estudo dos sonhos, dos mitos e das organizações (DELEUZE & GUATTARI, *in op. cit.*, p. 13-14).

Relações subjetivas do homem com o animal segundo uma imaginação coletiva passaram, portanto, a expressar um entendimento social identificado com as utopias que fizeram eclodir as fábulas e os mitos. Já uma certa enciclopédia chinesa expressa uma taxonomia de animais bizarros, em um famoso texto de Borges sobre a heterotopia que inquieta ao solapar secretamente a linguagem e ao arruinar a sintaxe que autoriza manter juntos as palavras e as coisas (FOUCAULT, 2002, p. XIII). Na obra de Jung, por exemplo, a *mimesis* reúne natureza e cultura de acordo com analogias de proporção onde as séries, seus termos e os animais que ocupam uma situação mediana asseguram ciclos de conversão natureza-cultura-natureza, indicando arquétipos como representações analógicas. Considerando os dois modelos, o da série e da estrutura, Lévi-Strauss remete a primeira ao domínio obscuro do sacrifício, afirmando que o tema serial sacrificial cederia lugar ao tema estrutural da instituição totêmica (*ibidem*, p. 14-17).

O totemismo, na atualidade, pode ser entendido dentro da classificação geral do pensamento selvagem, deixando de ser uma instituição para se transformar em um método de classificação e um sistema de significação onde a referência à série de espécies naturais é contingente. Apesar de Viveiros de Castro (*in op. cit.*, p. 115-119) concluir que a discussão *lévi-straussiana* sobre o totemismo pode lançar uma nova luz sobre a antropofagia Tupi ao formular o problema em uma linguagem mais sacrificial que totêmica, permitindo um campo de virtualidades dinâmicas no qual o sacrifício representa uma atualização singular —, e levando em conta que, menos pelo xamanismo do que pela guerra e pelo canibalismo, se deve remeter ao tema do sacrifício —, parece que como ocorre na história natural, muitos compromissos ontológicos se estabeleceram entre séries arquetípicas e estruturas simbólicas.

Conclui-se que os textos etnográficos não indicam apenas alegorias, mas sim expressam funções miméticas e referenciais. As disputas sobre o que pode ser considerado invenção literária ou teoria científica revelam convenções disciplinares e genéricas. Uma leitura situada nos limites da experiência pós-darwiniana de tempo referente às ilhas culturais fora do tempo ou sem história, indica um apelo edênico que fala de um primitivo em extinção. O objeto em extinção da etnografia é, então, uma construção retórica que visa legitimar uma prática representacional da etnografia de resgate. O outro está perdido, em um tempo e um espaço em desintegração, mas logra ser resgatado no texto. Aquele que registra e interpreta o costume ou a cultura em extinção é o depositário de uma essência, testemunha de uma autenticidade difícil de contestar: uma vez que a verdadeira cultura desapareceu, a versão resgatada não pode ser refutada com facilidade (CLIFFORD, 2002, p. 79-84).

Dessa maneira, o primitivismo seria apenas a contraposição, em etnologia, de uma nova forma de ideologia dominante que é a ecologia. Ao afirmar a culpabilidade coletiva do mundo branco no etnocídio, em lugar de analisar o papel primordial da classe dirigente na colonização, o primitivismo erra ao deixar de reconhecer a luta de classes como motor da história. As contradições entre as classes, aos olhos dos primitivistas, são sobredeterminadas pela contradição interétnica, negros contra brancos ou brancos contra índios. O primitivismo tem sido acusado não apenas de representar uma nostalgia da autenticidade perdida, mas muitas vezes chega a exercer um culto à hierarquia, à ordem e à estrutura. As etnias são como espécies diferentes e irredutíveis umas às outras. Não se trata, portanto, de trocar a negatividade do presente pela positividade postulada do passado. Constatamos que a alteridade continua sendo um cenário para a nostalgia, raramente se metamorfoseando em um projeto de ação (ROGNON, 1991, p. 128-130).



Corpo-Obra. Duda Penteadado. Parque do Xingu/MT, 2013.

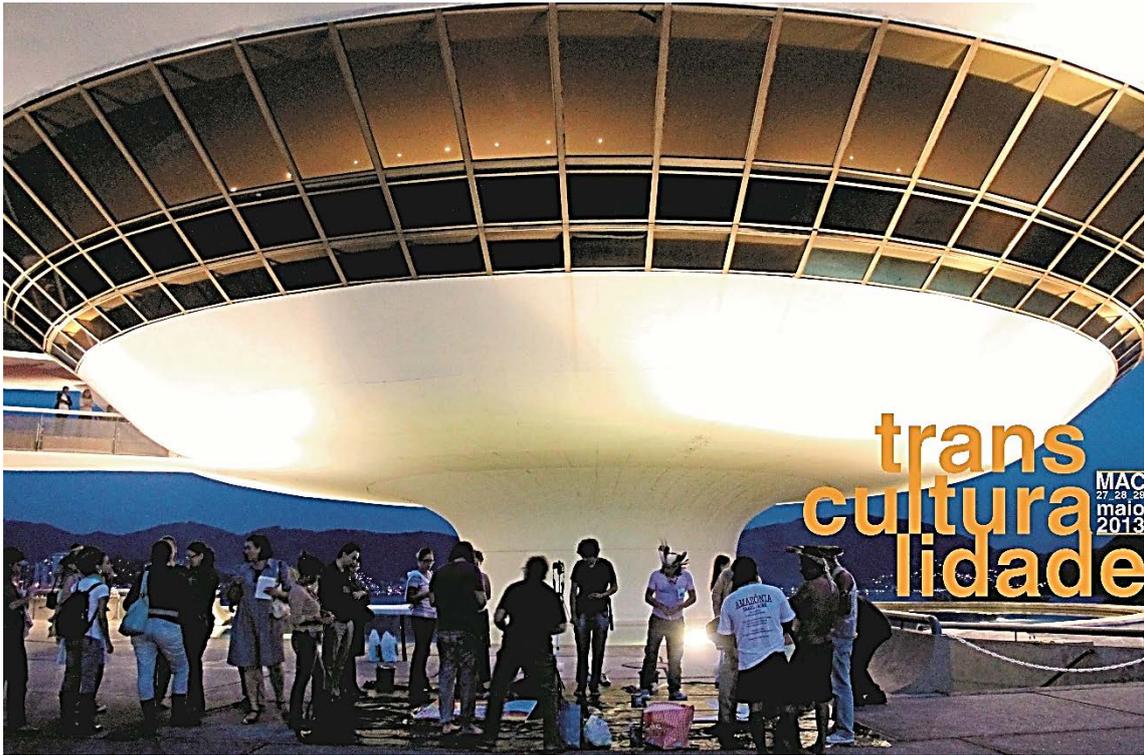
Como, então, no caso do ameríndio nacional, se poderia perceber a alteridade cosmologicamente como um instrumento de superação do dualismo cartesiano que atribui ao sujeito uma oposição ao objeto opondo, ainda, a natureza à cultura e o corpo ao espírito? O naturalista W. von Humboldt (1836) conceituou a propriedade do uso dialógico da linguagem, denominada de prosopopeia, para revelar a antropologia da linguagem nascida da escuta intrauterina da voz da mãe pelo ser humano que faz o

mundo falar através da emissão e da recepção de sons. Essa antropologia do diálogo descoberta por Humboldt revelou que o emprego dos olhos, das mãos e de outros órgãos corporais somente se efetivaria quando ele lograsse projetar um movimento de emissão e recepção próprio da linguagem, tornando possível às percepções visuais assumirem um valor tão gratificante quanto aquele conferido aos sons recebidos desde sua vida no ventre materno, os quais poderiam indicar que se estaria partilhando da fala do próprio mundo.

A antropologia filosófica da linguagem ou antropobiologia de Arnold Gehlen revelou, no século XX, que essa prosopopeia não se restringiria à linguagem, mas também se estenderia a todos os aparelhos sensoriais e motores, incluindo a visão, o tato, a manipulação das coisas e a locomoção entendidos como instrumento de projeção e recepção de sensações vividas enquanto gratificações tão relevantes como os sons, podendo ser registradas pela memória (POULAIN, 2016, p. 11). A experiência artística encontra sua dinâmica específica na busca sistemática das experiências do mundo reveladas inicialmente na experiência do sagrado, se distinguindo sobremaneira das percepções motoras cotidianas. A especificidade da arte se dá através da descoberta de que a imaginação humana era comunicacional ou dialógica, permitindo ao ser humano estabelecer um diálogo consigo mesmo que na visão platônica representava sua própria alma. A arte torna possível vislumbrar formas de vida que expressam uma imaginação produtiva das formas de felicidade típicas do romantismo. Já a modernidade surge como um lugar de reconhecimento de sua própria verdade ou como um lugar da verdade do que constituiria o próprio ser humano. (*ibidem*, p. 12).

A transformação experimental e pragmática da cultura artística moderna indica um modelo de experimentação científica da arte, revelando sua neutralização e exigindo a remoção dos limites desse modelo herdado de uma filosofia da consciência. Tal neutralização deriva da redução do prazer estético àquela de uma percepção visual ou pictórica e do uso da linguagem em seu sentido descritivo e científico. Percebe-se que o reconhecimento da dinâmica de um diálogo interno na percepção e na ação da criação artística não deve visar à construção intelectual de um museu do olho que reifique a pura descrição do mundo transcultural. Somente se daria vida aos museus ao inseri-los em um museu universal produzido pelo diálogo intercultural que expressa o próprio mundo com sua justiça social cosmopolita e que logra construir, então, um espaço de interação de figuras de felicidade como uma estética transcultural (*ibidem*, p. 14-15).

A obra plástica de Duda Penteadó, com sua experimentação coletiva democrática e sua inovação técnico-formal, pode interferir positivamente em um contexto sociocultural desigual, onde o diálogo intercultural visa superar o que se apresenta como uma guerra de culturas. Se a fala do outro indica uma memória de expectativas de reconhecimento universal das verdades presentes nessa memória, o respeito à sua fala não pode ser relativizado ou visto como sendo somente formal ou arbitrário, mas devem ser levadas em conta as experimentações de vida partilhadas por suas comunidades que logram expressar, para todos, o destino cultural universal de todos. Dessa forma, o artefato artístico criado e vivido cotidianamente se torna uma forma de vida e uma potencialização da arte e do julgamento estético através da prática da arte-ação transcultural por este artista visual contemporâneo.



Seminário Transculturalidade na obra modernista de Oscar Niemeyer. Mac/Niterói, 2013.



Painel de Duda Penteadó como Arte-Ação Transcultural. Mac/Niterói, 2013.