

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

RAFAEL DE FIGUEIREDO LOPES

**A REPRESENTAÇÃO DA AMAZÔNIA EM VISUALIDADES
CONTEMPORÂNEAS: UM ESTUDO SOBRE AS RAMAGENS OTONIANAS**

MANAUS
2016

RAFAEL DE FIGUEIREDO LOPES

**A REPRESENTAÇÃO DA AMAZÔNIA EM VISUALIDADES
CONTEMPORÂNEAS: UM ESTUDO SOBRE AS RAMAGENS OTONIANAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Ecossistemas Comunicacionais

Linha de Pesquisa: Linguagens, representações e estéticas comunicacionais

Orientadora: Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas

MANAUS
2016

Ficha Catalográfica

L864r Lopes, Rafael de Figueiredo
A representação da Amazônia em visualidades contemporâneas: um estudo sobre as ramagens otonianas / Rafael de Figueiredo Lopes. 2016
117 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Ítala Clay de Oliveira Freitas
Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. ecossistemas comunicacionais. 2. arte. 3. Amazônia. 4. audiovisual. 5. Otoni Mesquita. I. Freitas, Ítala Clay. II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

Nome: LOPES, Rafael de Figueiredo

Título: **A representação da Amazônia em visualidades contemporâneas: um estudo sobre as ramagens otonianas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas (Presidente)
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – UFAM

Prof. Dr. Wilson de Souza Nogueira (Membro)
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação – UFAM

Prof. Dr. Hideraldo Lima da Costa (Membro)
Departamento de História - UFAM

AGRADECIMENTOS

Aos meus grandes amigos: Júnior, Zizi, Igor e Iago, pelo apoio, incentivo e carinho.

Aos queridos colegas do mestrado: Adriano, Beth, Dai, Hanne e Su, pela parceria.

À minha orientadora, Ítala Clay, pela razão e sensibilidade.

Aos professores do PPGCCOM, especialmente, Wilson Nogueira e Malu Cardinale.

À UFAM, pela oportunidade de realização do mestrado em Ciências da Comunicação.

À Capes, pela concessão da bolsa para o desenvolvimento desta pesquisa.

*Se costuma dizer que a arte revela a realidade.
Não é verdade; a arte inventa a realidade.
E eu costumo dizer também que
a arte existe porque a vida não basta.
O homem está sempre querendo que a vida
seja mais do que ela é.*

Ferreira Gullar

RESUMO

Esta dissertação propõe uma possibilidade de leitura relacional, estabelecida por intermédio de um circuito ecossistêmico, entre comunicação-arte-audiovisual-Amazônia, enfatizando a descrição e a interpretação sobre aspectos da representação da Amazônia, com destaque para a obra do artista visual Otoni Mesquita. A perspectiva teórico-metodológica segue preceitos do Pensamento Complexo e Sistêmico, reconhecendo o dinamismo e a interdependência dos acontecimentos físicos, biológicos, socioculturais e tecnológicos. Sendo assim, a investigação se desenvolve inter-relacionando linguagens artísticas e processos criativos com aspectos históricos, antropológicos, sociológicos e ambientais, a fim de compreender características sobre um fenômeno artístico-comunicacional. Desse modo, busca-se ampliar os horizontes das pesquisas no campo da Comunicação e contribuir para a construção de um pensamento social crítico, em consonância com novos paradigmas científicos. Além da pesquisa bibliográfica foram realizados estudos de campo virtual, fundamentados na netnografia e em aportes semióticos para leitura e análise de linguagens, estéticas e representações artísticas (sobretudo, conteúdos audiovisuais). A investigação sugere que a semiose do transcurso criativo-comunicativo, que emerge da multiplicidade expressiva de Otoni Mesquita, pelo seu diversificado repertório de linguagens artísticas e ações cotidianas, se configura como uma dinâmica rede ou um ecossistema comunicacional, articulado por multiplicidades, memórias e transformações: as *ramagens otonianas*. Um fluxo contínuo e cíclico, pelo qual ressoam experimentações criativas, críticas sociais e reelaborações sígnicas, instigando novas percepções sobre a imagética relacionada à região amazônica, questionando modelos hegemônicos construídos pelo imaginário colonizado no processo histórico e a retórica que age sobre o senso comum, apresentando outras visualidades, outros discursos e outras verdades.

Palavras-chave: Ecossistemas Comunicacionais. Representações. Arte. Audiovisual. Amazônia. Otoni Mesquita.

ABSTRACT

This thesis proposes a relational reading, through an Communicational Ecosystem circuit between Communication, Art, Audiovisual and Amazon. Search a reflexive understanding to analyze and interpret aspects of the representation of the region, with emphasis on the work of visual artist Otoni Mesquita. The theoretical and methodological approach is based on the Theory of Complexity and Systemic Paradigm, recognizing the dynamism and interdependence of events physical, biological, social, cultural and technological. Interrelates art languages and creative processes with historical, anthropological, sociological and environmental, with a differentiated approach to the Amazon representation. Seeks to expand the prospects of research in Communication and contribute to the construction of critical thinking in line with new scientific paradigms. In addition to the literature they were performed virtual studies, based on netnography and semiotic contributions to reading and analyzing languages, aesthetic and artistic performances (especially audiovisual). Research suggests that semiosis creative and communicative passing Otoni Mesquita, is configured as a network dynamic, articulated by multiplicities, memories and transformations, questioning hegemonic models built in the historical process, denouncing the falsity of the dominant representations and their stereotyped speeches. In continuous and cyclic flow of artistic experimentations creator presents different perspectives for the representation of the Amazon.

Keywords: Communicational Ecosystems. Representations. Art. Audiovisual. Amazon. Otoni Mesquita.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 IDEIAS, IMAGENS, SONS, SENSAÇÕES.....	11
1.2 PROBLEMATIZAÇÃO, OBJETIVOS, JUSTIFICATIVA E ESTRATÉGIA METODOLÓGICA	15
2 COMUNICAÇÃO & ARTE EM PERSPECTIVA ECOSSISTÊMICA E SEMIÓTICA	26
2.1 UM OLHAR ECOSSISTÊMICO COMUNICACIONAL PARA A COMPREENSÃO ARTÍSTICA	28
2.2 AS IMENSURÁVEIS DIMENSÕES DA ARTE	33
2.3 CORPOAMBIENTE EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO	39
2.4 VISUALIDADES CONTEMPORÂNEAS NO COTIDIANO HIPERMIDIÁTICO	45
2.5 <i>RAMAGENS OTONIANAS</i> : REDES NO ESTRANHAMENTO CONTEMPLATIVO	50
3 IMPRESSÕES SOBRE A AMAZÔNIA	56
3.1 PELOS RASTROS DA HISTÓRIA E DO IMAGINÁRIO	57
3.1.1 Em busca do Eldorado	59
3.1.2 Colonialismo canibal: o civilizado devora o silvícola	62
3.1.3 Da ascensão à queda do ouro branco no inferno verde	64
3.1.4 Amazônia fragmentada: as consequências da ditadura	66
3.1.5 Reflexos na arte e cultura midiática: um estigma insuperável?	67
3.2 ARTES VISUAIS NO AMAZONAS	70
3.3 AMAZÔNIA AUDIOVISUAL	75

4 MULTIPLICIDADES, MEMÓRIAS E METAMORFOSES NA ECOSISTÊMICA ARTE DE OTONI MESQUITA	83
4.1 (((<i>ECO</i>))) <i>POIESIS</i> : REVERBERAÇÕES DA SUSTENTABILIDADE ARTÍSTICA	84
4.2 <i>CICLOS DO ELDORADO</i> : A GRANDE NARRATIVA DO ARTISTA	86
4.3 <i>VIDEOTONI</i> : EXPERIMENTAÇÕES AUDIOVISUAIS	89
4.4 INDEFINIÇÕES NECESSÁRIAS PARA DEFINIÇÕES DESNECESSÁRIAS	95
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	102
ANEXO – Visualidades otonianas em arquivos do Facebook	106

1 INTRODUÇÃO

1.1 IDEIAS, IMAGENS, SONS, SENSAÇÕES...

Fade-in. A câmera vem se aproximando, curiosamente.

Amazônia!? Para um guri, nascido e criado no Pampa, essa palavra-lugar-ideia, sempre provocou devaneios. Se a realidade era o horizonte frio dos campos de vegetação rasteira, a imaginação cruzava o continente... Eu olhava para o Norte querendo conhecer outras paisagens, em busca de novas sensações, do calor da fantástica selva, com árvores gigantes, povoada por índios canibais e animais monstruosos, de um universo cheio de enigmas, tesouros e aventuras. Mais que uma região geográfica, uma concepção mítica me fascinava. Eu sonhava com esse lugar distante, cheio de perigos e delícias, baseado nos filmes de aventura, telenovelas, livros didáticos e reportagens sobre o “pulmão do mundo” ou “o último paraíso do planeta”. E pensava: será que esse lugar realmente existe? Será que um dia vou conhecê-lo?

As ilusões exóticas sobre a Amazônia, clichês tão comuns a quem não conhece a região, começaram a ir por água abaixo assim que desembarquei pela primeira vez em Manaus, em 2002, no início da minha carreira como repórter. Com o tempo, conforme fui conhecendo lugares do interior do Amazonas e de Roraima, as decepções sobre um “mundo fantástico” aumentaram. Não encontrei o que eu esperava, mas descobri outras realidades, tão diversas e ricas, que me obrigaram a admitir as limitações da minha compreensão.

Devido ao exercício da profissão visitei comunidades indígenas, porém, com uma dimensão cultural que não cabia no meu modelo padronizado. Passei a perceber uma paleta de cores de pele que vai além do vermelho-urucum e se mistura entre amarelos-cupuaçus, azulados-ribeirinhos, alaranjados-guaraná, açáis-caboclos, brancos-graviolas e outros tons. Mas, também percebi o preconceito que muitos amazônidas têm entre si, considerando diferenças étnicas e barreiras sociais.

Como poderia ter acontecido em qualquer outro lugar, conheci homens e mulheres com a simplicidade telúrica dos grandes mestres e outros com a arrogância dos ditadores, intelectuais da cultura letrada e também filósofos das experiências da vida, amigos, amantes, paixões, desencantamentos, amores... Me perdi, me reencontrei, me reinventei.

Desbravei parte de uma belíssima floresta, cheia de animais silvestres, insetos e plantas, tive dengue, suspeita de malária, inúmeras viroses, mas não fui atacado por

monstros e nem encontrei os tesouros do tal “Eldorado”. Mas, me defrontei com um universo bem mais surpreendente. Da curiosa e fascinante circulação pelos rios, que são como artérias a transportar gente e mercadorias, entre recônditas comunidades a movimentados portos. Acompanhei a confecção de delicadas peças artesanais, feitas de fibras e sementes, até as linhas de produção de eletrônicos de alta tecnologia, no Polo Industrial de Manaus. Ouvi sonoridades, dancei novos ritmos, experimentei sabores, aspirei aromas e deixei meu corpo fluir “de bubuia” por igarapés.

Também notei que os problemas ambientais são muito mais complexos do que eu supunha e me choquei ainda mais com os problemas sociais e as disputas por terras, quase sempre no entremeio de interesses sórdidos dissimulados de boas intenções. Encontrei cidades com prédios moderníssimos e favelas de palafitas, lugares em ruínas, obras grandiosas, indústrias, sítios arqueológicos, exploração do agronegócio, tráfico de drogas e animais, extração ilegal de minérios, biopirataria, turismo... Amazônia!?

Na contramão, sempre fui questionado sobre o cotidiano no sul do país. E até hoje, algumas pessoas do norte me perguntam se todos os gaúchos moram em fazendas e trabalham na lavoura. Se o meio de transporte mais comum é o cavalo. Se os trajes habituais dos homens são bombachas e botas e as mulheres usam longos vestidos rodados. Se o lazer nos pampas é se reunir ao redor de uma fogueira, tocar sanfona (que chamamos de gaita), dançar ao som do fandango, tomar chimarrão, comer churrasco...

Esse contraponto, que pode parecer desconcertante, talvez não seja diferente de um norte-americano que imagina povos africanos, de um tuaregue concebendo um esquimó, de um francês fantasiando expectativas sobre um boliviano, de um uruguaio supondo a rotina de um tailandês, de um terráqueo projetando um extraterreste para um novo filme de ficção. Possivelmente, ninguém seja capaz de ter uma noção clara sobre outras culturas e outras possibilidades de existência. Se já é difícil conceber a própria aldeia o que dirá o mundo ao redor.

Sei que talvez não seja possível um ideal harmônico, entretanto, gosto de exercitar um repensar entre nortes, suís, lestes e oestes, raças, castas, crenças, orientações sexuais... Afinal, possivelmente, essa aparente desordem nos mantenha em sinergia cósmica. Por isso, me interessa o processo de construção sobre uma imagem representativa, seja acerca de um povo ou determinada cultura, de ideias, valores, e como isso se dissemina, se perpetua e molda nosso pensamento. Me fascina essa recriação, ou reelaborações de um irreal possivelmente real, a partir de impressões, da imaginação e da criatividade.

Nesse sentido, as intrínsecas dissonâncias culturais pulverizadas em minhas perturbações existenciais, somaram-se à oportunidade de ingressar num Programa de Pós-Graduação, em Ciências da Comunicação, na Amazônia, cuja área de concentração é Ecossistemas Comunicacionais, proporcionando a atmosfera ideal para refletir acerca da Amazônia (minha curiosidade como “estrangeiro”) na perspectiva da comunicação (em função do mestrado nessa área). Por afinidade e experiência prática optei pela arte, no segmento da produção audiovisual e do cinema, como meio-expressão-linguagem-comunicação para desenvolver o trabalho.

A delimitação do objeto exigiu mais reflexão, pois, analisar como a região amazônica é retratada no cinema, contemplando o ambiente, o homem e a cultura, é um tema muito amplo. Mesmo no campo da cinematografia, pode suscitar diferentes recortes, seja pelo viés documental, ficcional, experimental ou artístico, já que existe uma filmografia nacional e estrangeira sobre a Amazônia, ou ambientada na região, de diferentes gêneros e com múltiplas abordagens.

Esse processo de definição foi permeado por dúvidas e crises. Inicialmente, a intenção era explorar a representação da Amazônia em filmes de ação e aventura produzidos por *Hollywood*, e comecei a intensificar os estudos sobre teoria, estética e história do cinema. Depois, me interessei pelos realizadores audiovisuais amazonenses contemporâneos, passei a assistir aos filmes produzidos na região e a participar de cursos, mostras e debates. Entretanto, os caminhos para encontrar respostas ao que eu buscava, em ambas as propostas, me pareceram longos e difíceis para serem percorridos no tempo regular do mestrado, pois pressupunham aprofundados estudos filmográficos, estéticos, etnográficos e de recepção, o que me fez buscar um trajeto mais viável diante das circunstâncias.

Como sempre fui ligado às artes, principalmente visuais (pintura, escultura, fotografia, cinema, moda, design, etc.), mantive a preferência em trabalhar com alguma temática nesse segmento, mas sem ter certeza sobre o enfoque. Ao expor tais inquietações a minha orientadora, Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas, começamos a pensar em alternativas, até que vislumbramos o trabalho do artista visual amazonense Otoni Mesquita, pela dinâmica ecossistêmica de sua arte que conjuga diferentes linguagens, materiais e suportes, representando a Amazônia a partir de uma visão *sui generis*, inclusive, em seus vídeos experimentais. Otoni Mesquita interage com um repertório multi-expressivo de linguagens artísticas, tais como pintura, escultura, gravura, instalação, ensaio literário, performance, teatro e audiovisual. A essa dinâmica rede de

manifestações artísticas e comunicativas, que se configura como um ecossistema comunicacional, denominamos *ramagens otonianas*.

Desse modo, a proposta apresentada no Exame de Qualificação, intitulada “Ramagens otonianas: ecossistemas comunicacionais em processos de criação”, pretendia evidenciar a relação entre ecossistemas comunicacionais e processos de criação artística, a partir de concepções articuladas em perspectivas teóricas ancoradas na semiótica e no pensamento complexo, visando uma reflexão sobre a arte contemporânea no âmbito da comunicação, pela análise da obra de Otoni Mesquita e suas ramificações multi-expressivas.

A partir das arguições da banca examinadora, formada pela professora Dra. Mirna Feitoza Pereira, membro interno do PPGCCOM/UFAM, e pelo professor Dr. Hideraldo Lima da Costa, membro externo e vinculado ao Departamento de História da UFAM, foi sugerido trazer aspectos do audiovisual e da história da Amazônia para o trabalho. Assim, foi possível ponderar sobre uma série de questões em conjunto com minha orientadora e redimensionar minhas intenções. Não só pelas contribuições e questionamentos dos interlocutores, mas pela reflexão sobre a relevância do trabalho dentro da nossa linha de pesquisa (Linguagens, representações e estéticas comunicacionais), considerando o meu universo particular e pretensões acadêmicas.

Assim, num exercício de revisão de percurso, resgatando as ideias anteriores ao Exame de Qualificação, percebi que o interesse não era especificamente relacionar teorias da comunicação e da arte, investigar a espetacularização hollywoodiana em relação a Amazônia, ou refletir sobre o trabalho individual de artistas amazonenses, mas a representação da Amazônia. De modo que, hipoteticamente, todas as ideias dialogavam sobre a mesma temática, como se fossem espectros luminosos de um mesmo prisma, perpassando entre as lacunas negras e as incandescências da minha curiosidade. Bastava integrá-las. Mas, não foi fácil.

Assim, ao atentar para o itinerário percorrido até então, me dei conta que já havia desbravado trilhas, mapeado um território e configurado um panorama interessante para ser relatado, sem a necessidade de um estudo etnográfico, da observação participante, da realização de entrevistas e a passagem pelos trâmites do Comitê de Ética, exigidos para estudos empíricos. O estágio em docência, na disciplina de Teoria e Estética do Audiovisual, realizado no curso de graduação em Comunicação Social da UFAM, também corroborou para a decisão. Assim, vivenciando na prática a dinâmica ecossistêmica do processo de pesquisa foi possível reconfigurar a proposta e delinear com

mais arte o microcosmo esboçado na dissertação que aqui se apresenta, refletindo um percurso em que cada passo faz o mundo mudar, sair do lugar. Tudo se transforma em novas ideias, imagens, sons, sensações... visualidades.

Nesse sentido, esta dissertação é como se fosse a construção de significados para perguntas íntimas, em imersão sensorial, incorporando tanto subjetividades quanto vestígios históricos, procurando estruturar as quase-respostas pelo método científico sem esquecer da cadência e intangibilidade da poesia. É a interpretação sobre uma correnteza de informações e experiências que vieram ao meu encontro, e das sensações que percorreram meu corpo-pele-alma com o fluxo torrencial de água, galhos, folhas, terra, ar, calor ... E, que aos poucos, integraram-se ao meu ritmo (ou eu ao deles) e tornaram-se compreensíveis (outras permanecem enigmáticas) pela reflexão e articulação argumentativa entre percepções, emoções, conceitos e teorias.

A intenção não é transgredir regras acadêmicas por mera ironia estilística ou vender uma pretensa novidade. Esta dissertação é apenas a apresentação de uma possibilidade de leitura ecossistêmica comunicacional, em torno de aspectos da vida e obra do artista Otoni Mesquita, para refletir sobre a representação da Amazônia, a partir da relação entre estéticas e linguagens artísticas, em articulação com aspectos da história, do ambiente, da cultura, da tecnologia, do humano e suas dimensões sensíveis e cognitivas.

Amazônia!?

1.2 PROBLEMATIZAÇÃO, OBJETIVOS, JUSTIFICATIVA E ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

A problematização desta pesquisa surgiu de pressupostos relacionados à tendência de representações culturais sobre a Amazônia, sobretudo as que são disseminadas pelos meios audiovisuais, reproduzirem clichês ambientais, estereótipos culturais e banalidades exóticas, ao invés de abordagens voltadas às complexas pluralidades e as inúmeras problemáticas da região. Como contraponto, nosso intuito foi buscar identificar rupturas estéticas e experimentações de linguagens contrastantes aos modelos padronizados. Por questões práticas e de limite de tempo, optou-se por dar ênfase à obra de um artista multimídia, a partir da construção de um cenário contextual, interconectando aspectos dos campos da comunicação, da arte, do audiovisual e da Amazônia.

Nesse sentido, a nossa temática transita por um circuito ecossistêmico, interligando questões históricas, socioculturais, ambientais e tecnológicas, percebidas na relação entre comunicação-arte-audiovisual-Amazônia. A intenção é buscar aproximações e interpretações sobre aspectos culturais e comunicacionais envolvidos em representações sobre a Amazônia. Nesse sentido, acreditamos na relevância em compreendermos a construção de imaginários no processo histórico e seus reflexos na contemporaneidade. Por isso, propomos uma compreensão reflexiva sobre visualidades contemporâneas, destacando a obra do artista visual amazonense Otoni Mesquita que, para nós, representa um ecossistema comunicacional, considerando as complexas inter-relações e interdependências em sua vida, obra e ambiente.

Como foi salientado no item 1.1, as dúvidas sobre o recorte do objeto geraram angústias pessoais, ponderações intelectuais e limitações operacionais. Após a proposta do projeto e os seus objetivos serem reavaliados, delineamos uma estratégia mais orgânica para o nosso processo de investigação, a fim de estabelecer um plano de ação mais maleável para prosseguirmos com o trabalho e organizarmos as peças. Entretanto, em função de uma proposta que articula campos muito abrangentes, foi necessário demarcarmos limites, não no sentido de restringirmos possibilidades de experimentação, mas como orientação para guiar nosso processo metodológico.

Assim, partimos do seguinte problema de pesquisa: Que relações ecossistêmicas-comunicacionais podem ser compreendidas entre representações culturais da Amazônia, construídas no processo histórico-social, e a obra do artista contemporâneo Otoni Mesquita?

Para buscarmos algumas aproximações em torno deste questionamento, estabelecemos uma série de propósitos a serem perseguidos e que aqui expressamos em forma de objetivos.

Objetivo geral:

- Propor uma compreensão ecossistêmica-comunicacional na relação entre representações culturais da Amazônia, construídas no processo histórico-social, e a obra do artista contemporâneo Otoni Mesquita.

Objetivos específicos:

- Aproximar comunicação e arte, a partir de uma perspectiva ecossistêmica e semiótica, relacionando linguagens, representações e estéticas, pelas dimensões do sensível e da cognição, na configuração de processos criativo-comunicacionais.

- Refletir sobre imaginários amazônicos e suas representações, sobretudo, na arte e nos meios audiovisuais, considerando aspectos históricos, socioculturais, ambientais e tecnológicos.

- Descrever e interpretar elementos expressivos e comunicacionais, no tocante à obra do artista visual Otoni Mesquita, com base em seus processos de criação e arquivos, divulgados em sua rede social na internet.

Conseqüentemente, no decorrer da investigação, a perspectiva dos Ecossistemas Comunicacionais e o embasamento no Pensamento Complexo, nos permitiu a possibilidade de um recorte com fronteiras menos limítrofes. Contudo, respeitando as relações estabelecidas na coerência da proposta conceitual de um trabalho de pesquisa científica. Desse modo, outros questionamentos foram agregados naturalmente, numa dinâmica ecossistêmica comunicacional, ou seja, desarticulando planejamentos, incitando uma crítica à suposta objetividade dos objetivos e aos saberes preestabelecidos.

Acreditamos na relevância de impulsionar estudos acerca da região amazônica a partir da observação de fenômenos criativo-comunicacionais. Portanto, a justificativa científica e sociocultural de um estudo sobre visualidades contemporâneas da Amazônia parte de um mote universal, devido ao fascínio que a região sempre despertou ao mundo (sendo palco de disputas e conflitos, sob interesses políticos, econômicos e científicos ao longo do processo histórico) e a conseqüente elaboração de imaginários sobre a sua realidade. Há também uma reflexão intrínseca, no sentido ecológico, enfatizando a importância da região para a sustentabilidade de planeta. Mas, sobretudo, por trazermos à tona manifestações alternativas, que geralmente são invisibilizadas, mas que aqui ganham destaque pelo mérito do trabalho de um artista multimídia contemporâneo, em função de suas articulações em variados meios expressivos. É nesse sentido que pretendemos colaborar com a área dos Ecossistemas Comunicacionais, ativando reflexões e provocando questionamentos sobre a relevância da arte nas dinâmicas comunicacionais da sociedade contemporânea, na compreensão de identidades socioculturais e na construção de uma cidadania comunicativa e cognitiva, características que são evidenciadas no trabalho de Otoni Mesquita.

Em função desta proposta, a pesquisa apresenta uma abordagem qualitativa, cuja preocupação, considerando Goldemberg (2009), não é com a objetividade dos fatos, mas com a reflexão compreensiva em torno do objeto (seja na percepção de sua forma e conteúdo, na caracterização de seu ambiente, em sua organização ou desordem, em seus fluxos e processos etc.), a partir de uma trajetória que não lida apenas com a

materialidade, mas com emoções, valores e subjetividades, entre os elementos articulados no contexto abordado, e pelos sentidos construídos por intermédio da interpretação do pesquisador.

A pesquisa qualitativa responde a questões muito particulares. Ela trabalha com um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos a operacionalização de variáveis (MINAYO, 2001, p. 21-22).

O trabalho tem um cunho exploratório, com o intuito de proporcionar maior familiaridade com o objeto pesquisado, a fim de revisar criticamente aspectos que já foram estudados sobre as temáticas abordadas. Entretanto, ao caracterizar seu contexto e construir interpretações sobre desdobramentos de seus processos, explorando diversas trilhas e relações, também torna-se uma pesquisa descritiva, conforme Gerhardt (2009), perseguindo uma abordagem original.

A perspectiva teórico-metodológica segue preceitos do Pensamento Complexo e Sistêmico, a partir de Morin (2010). Para o autor uma teoria não é o conhecimento, nem uma chegada ou uma solução, mas uma possibilidade de partida para tratar determinado problema e só ganha vida e realiza seu papel cognitivo quando proporciona reflexão, por isso, necessita de uma recriação intelectual permanente para conservar sua complexidade. Morin (2010) também reforça que o método não deve ser concebido como uma receita para ser aplicada de forma mecânica excluindo o sujeito de seu exercício.

Pelo contrário, na perspectiva complexa, a teoria é engrama, e o método, para ser estabelecido, precisa de estratégia, iniciativa, invenção, arte. Estabelece-se uma relação recorrente entre método e teoria. O método gerado pela teoria regenera-a. O método é a *práxis* fenomenal, subjetiva, concreta, que precisa da geratividade paradigmática/teórica, mas que, por sua vez, regenera esta geratividade. Assim, a teoria não é o fim do conhecimento, mas um meio-fim inscrito em permanente recorrência (MORIN, 2010, p. 336).

De acordo com Morin (2010) a pesquisa social precisa levar em conta as particularidades e subjetividades do ser humano e seu "aqui e agora", pois não é só o pesquisador que está na sociedade, a sociedade também está nele, sendo assim, "[...] o observador conceptor deve se integrar na sua observação e na sua concepção. Ele deve tentar conceber seu *hic et nunc* sociocultural" (MORIN, 2010, p. 185).

Ao seguirmos essas proposições, podemos considerar que nossa investigação se orienta por novos paradigmas da ciência, propondo a construção de um conhecimento sistêmico e compreensivo, com base em Morin (2010). Para o autor a construção do

conhecimento é um processo “auto-eco-organizador”, sempre em transformação, devido às dimensões sensíveis e cognitivas, que organizam e desorganizam a consciência sobre o que nos rodeia. Um circuito em movimento, ativando inter-relações entre os sistemas da vida, propondo um pensamento ecossistêmico, sem a separação da dimensão humana (biológica, psíquica, espiritual) da relação com seus ambientes (social, cultural, econômico, político, natural etc.).

Morin (2010) ao invés de trabalhar com uma ideia de teoria geral ou específica dos sistemas (pois para ele o holismo, que procura uma explicação dos fenômenos no nível da totalidade, é apenas uma visão simplificadora do todo), prefere a ideia de um “paradigma sistêmico”. Para o autor é essencial perceber que num sistema, composto por inúmeros elementos, o todo é mais que a soma das partes e também pode ser menos que a soma das partes, ou o todo ser mais do que o todo, ou o todo ser menos que o todo, pois há um princípio hologramático de antagonismos, complementaridades e concorrências. Desse modo, as relações todo-partes são mediadas por interações e interdependências, em constantes divergências e conciliações provisórias.

Assim, devemos apoiar a ideia de sistema num conceito não totalitário e não hierárquico do todo, mas, pelo contrário, num conceito complexo da *unitas multiplex*, aberto às possibilidades. Esse preliminar paradigmático é, de fato, de importância prática e política capital (MORIN, 2010, p. 264).

Segundo Morin (2010) a perspectiva da complexidade não deve ser concebida como uma fórmula matemática, mas como um desafio e motivação para pensar. É uma proposta que foge às ações simplificadoras e fragmentações mutiladoras, para promover articulações entre os diferentes tipos de conhecimentos, procurando aspirar a multidimensionalidade e ao mesmo tempo comportar em seu interior o princípio da incompletude e da incerteza. Conforme o autor a complexidade não pretende dar conta de todas as informações sobre um fenômeno estudado, mas respeitar suas dimensões, levando em consideração que "o homem é um ser biológico-sociocultural, e que os fenômenos sociais são, ao mesmo tempo, econômicos, culturais, psicológicos etc. (MORIN, 2010, p. 177).

O paradigma de complexidade não "produz" nem "determina" a inteligibilidade. Pode somente incitar a estratégia/inteligência do sujeito pesquisador a considerar a complexidade da questão estudada. Incita a distinguir e fazer comunicar em vez de isolar e de separar, a reconhecer os traços singulares, originais, históricos do fenômeno em vez de ligá-los pura e simplesmente a determinações ou leis gerais, a conceber a unidade/multiplicidade de toda a entidade em vez de heterogeneizar em

categorias separadas ou a de homogeneizar em indistinta totalidade (MORIN, 2010, p. 334).

Nessa concepção, propomos um arranjo conceitual em movimento, como uma espiral que tangencia conceitos teóricos e autores de diferentes áreas, para a melhor aproximação com a temática abordada neste estudo, que é caracterizada por deslocamentos fluidos na plasticidade de suas metamorfoses espaço-temporais. Para a sua compreensão partimos do pressuposto da organização de estruturas cambiáveis, (a partir das temáticas-ecossistêmicas: comunicação, arte, audiovisual e Amazônia), mas articuladas conjuntamente, admitindo que a movimentação entre elementos distintos gerando fluxos de matéria, energia, informação e subjetividades, vão permitir a configuração de um ecossistema comunicacional, o qual denominamos: *ramagens otonianas*.

As referências teóricas que embasam esta dissertação, organizam-se numa rede de conceitos colaborativos, como um aparato favoravelmente solidário para abstrações conceituais, sem que uma linha teórica seja mais importante que a outra, pois todas as perspectivas teóricas que aqui se apresentam, destacam a valorização de traços inerentes ao espírito humano, como o imaginário, o simbólico e a criação artística.

Além da pesquisa bibliográfica foram realizados estudos de campo virtual, fundamentados na netnografia, com base em Amaral et al (2008), para compreender processos comunicacionais de criação na *web*, mapear a situação do setor audiovisual regional, seus realizadores e suas obras. A netnografia é um aporte metodológico de pesquisa em comunicação que analisa o comportamento e as dinâmicas de sujeitos e grupos sociais na internet. O método começou a ser difundido, em 1997, a partir da tese de Robert Kozinets, na Universidade de Queens, em Kingston, no Canadá. Posteriormente, ganhou uma dimensão global, com os trabalhos de Kozinets, como professor e pesquisador da Universidade de Iorque, em Toronto. É embasada na etnografia, método antropológico de pesquisa de campo para coleta, análise e interpretação de dados, baseado no caráter intersubjetivo entre pesquisador e objeto, na aproximação e vivência direta da realidade em que se insere. Assim sendo, a netnografia traduz essas características para a pesquisa no meio digital.

A netnografia, como transposição virtual das formas de pesquisa face a face e similares, apresenta vantagens explícitas tais como consumir menos tempo, ser menos dispendiosa e menos subjetiva, além de menos invasiva já que pode se comportar como uma janela ao olhar do pesquisador sobre comportamentos naturais de uma comunidade durante seu funcionamento, fora de um espaço fabricado para pesquisa, sem que

este interfira diretamente no processo como participante fisicamente presente. Por outro lado, ela perde em termos de gestual e de contato presencial off-line que podem revelar nuances obnubiladas pelo texto escrito, emoticons, etc (AMARAL et al, 2008, p. 36).

Tal estratégia nos permitiu colher impressões do cenário artístico e audiovisual contemporâneo mundial, acompanhando sites e canais de compartilhamento de vídeos. E, também, nos aproximou de artistas e realizadores audiovisuais regionais, por meio de redes sociais e blogs. Assim, foi possível compreender diversos aspectos desse segmento cultural, assistir filmes *on-line* e perceber algumas tendências estéticas.

Nos concentramos nos álbuns públicos de Otoni Mesquita no *Facebook* (MESQUITA, 2016), sobretudo, nos registros feitos no museu virtual intitulado *Memória da Exposição* e no álbum *Vídeos de Otoni*. Em *Memória da Exposição*, o artista apresenta um repositório sobre três grandes mostras temáticas chamadas de *Ciclos do Eldorado*, com o portfólio fotográfico das exposições realizadas, informações técnicas, material de divulgação, críticas e resenhas, atividades extensivas à comunidade, experiências de bastidores, entrevistas concedidas ao longo de sua carreira, além de reflexões que se desdobram em torno de suas experimentações e fases criativas. Neste álbum percebemos manifestações de diferentes linguagens desenvolvidas pelo artista, como pintura, gravura, escultura, instalação, indumentária, crônicas poéticas e performance.

Já o álbum *Vídeos de Otoni* concentra seus experimentos audiovisuais, que acabam convergindo suas linguagens artísticas, sua visão de historiador, sua ética política e cidadã, seu engajamento ecológico, suas impressões cotidianas, seu compromisso sociocultural enquanto educador e seu ímpeto transgressor. Em cada postagem, além do vídeo disponível para visualização *on-line*, há uma descrição ou sinopse, na qual aparece o título, a técnica utilizada e algumas considerações sobre o contexto da obra. Outras informações e desdobramentos sobre as propostas audiovisuais também são feitos durante os comentários e a interação do artista com os internautas, muitas vezes com opiniões bastante divergentes e conflituosas entre os interlocutores.

A escolha desses álbuns se deve ao fato do primeiro nos apresentar um panorama sobre o projeto poético do artista, sua temática recorrente, seus processos criativos e suas transformações, reunidas em um ambiente que aponta esse fluxo criativo-comunicacional e nos expõe a maneira que o artista faz a curadoria do próprio acervo. No segundo caso, para observarmos como os seus vídeos dialogam com o conjunto de sua obra e como se traduzem em novas visualidades sobre a Amazônia, reorganizando suas memórias,

evidenciando suas experimentações estéticas, inquietações existenciais e relações com o cotidiano, comunicando ideias em visualidades.

Os acessos para a pesquisa foram realizados entre 08 de abril e 12 de agosto de 2016, com a observação de 442 postagens em *Memória da Exposição*¹ e 106 em *Vídeos de Otoni*², que estavam disponíveis no período investigado. Em função da grande quantidade de material observado, optamos por fazer um trabalho de descrição de impressões ao invés de uma decupagem tradicional, ou seja, enfocando cada uma das postagens, analisando detalhadamente imagem, som, texto, interatividade. Desse modo, como aporte metodológico para leitura e análise das mensagens, principalmente a imagética audiovisual das criações de Otoni Mesquita, nos embasamos na ideia de Coutinho (2006), que propõe traduzir códigos de linguagens artísticas mediante uma interpretação que não considere somente aspectos técnicos, comunicacionais e artísticos, mas transcodifique o que é apreendido pelos sentidos, ao relacionar as circunstâncias onde seus componentes se inserem e se estabelecem imgeticamente. Já que não significam por si, enquanto imagens que são, mas dentro de contextos de representação. A complexa simultaneidade de elementos que as peças audiovisuais apresentam, objetiva e subliminarmente, assumindo seu lugar entre expressão e comunicação, pode gerar interpretações de maneiras diferenciadas.

Por esse motivo a análise da linguagem visual nos meios de comunicação audiovisuais (cinema, TV e vídeo) deve levar em conta uma espécie de “infra-saber”, isto é, o conhecimento e compreensão das características discursivas da grande narrativa em que aquele registro visual se insere. Desta forma, ao atribuir sentido a cada imagem, e interpretá-la à luz das questões de pesquisa que orientam o projeto, é preciso considerar sua adequação ao estilo de linguagem do programa, filme ou categoria videográfica por meio do qual aquela mensagem visual é experimentada, ou consumida (COUTINHO, 2006, p. 343).

Em função disso, inclusive, organizamos a estruturação e o encadeamento dos capítulos e itens da dissertação. Isto é, antes de nos concentrarmos no capítulo específico sobre o artista, apresentamos um segmento focado na relação da comunicação com a arte da pré-história à sociedade hipermidiática e outro sobre a Amazônia, desdobrando-os em uma série de aspectos. Portanto, para estabelecermos relações e interpretações sobre os experimentos audiovisuais de Otoni Mesquita, foi necessário caracterizar um contexto

¹ O álbum foi criado em 26 de janeiro de 2012, mas tem uma dinâmica contínua, pois acompanha o trajeto criativo do artista em sua temática recorrente: *Ciclos do Eldorado*. Portanto, após o período observado para este estudo o álbum continuou sendo alimentado por novas postagens.

² O álbum foi criado em 20 de junho de 2013 e também tem um fluxo constante de produção e atualmente apresenta-se ainda mais amplo e diversificado.

mais amplo sobre os campos de conhecimento envolvidos na pesquisa, depois compreender aspectos da “grande narrativa do artista”, ou seja, o conjunto de sua obra (em seu projeto poético), sobretudo, manifestado na série *Ciclos do Eldorado*, em função de nosso interesse pela representação da Amazônia. Nos aproximamos desse amplo panorama, a partir de noções contextuais de sua vida e arte ou *vidarte* (como preferimos nos referir), acompanhando o encadeamento de suas postagens factuais e no resgate de suas memórias que estão *on-line*, salientando que o trabalho do artista representa a realidade regional amazônica e repercute inquietações universais. Um corpo que é catalisador de ideias, visualidades e ignição comunicacional.

É importante salientar que no período da investigação, além da pesquisa bibliográfica e da sondagem no meio virtual, o pesquisador aproximou-se do circuito das artes amazonense, por meio de visitas a museus, galerias, centros culturais, cineclubes, espetáculos de música, teatro e dança, cursos, mostras de artes, debates e oficinas. Essas experiências não serão explicitadas no texto, porém, influenciaram reflexões colaterais, que transcendem seus efeitos em impressões e discussões postas ao longo do trabalho.

Após apresentarmos o caráter conceitual-formal e metodológico da pesquisa, voltamos a reforçar que este estudo não se apresenta como uma investigação convencional, pois não esconde agregar subjetividades em sua concepção, tendo o autor inserido em seu contexto, como um sujeito que sente, percebe, relaciona e relata suas impressões, sem que tais apontamentos sejam tomados como concepções definitivas ou fechadas. Ainda que sigam um rigor metodológico, configurado pelas peculiaridades da investigação. Nos inspiramos nos "apontamentos poéticos" de Carrascoza (2016) que critica a rigidez metodológica da estrutura e da escrita de trabalhos científicos, e propõe novas perspectivas para superar as teorias clássicas, como a possibilidade da criação de "sistemas de afetos na epistemologia da comunicação", permitindo que a sensibilidade e o lirismo quebrem as estruturas que aprisionam o *logos*.

Nesse sentido, permitimos que as surpresas e a miscelânea de vestígios e fragmentos encontrados no percurso desta pesquisa formassem um imenso repositório de incertezas. E, assim, diante de um diversificado repertório, foi possível escolher, optar ou organizar determinadas combinações, o que nos propiciou enxergar um ecossistema comunicacional configurado nesse arranjo. Por isso, consideramos o nosso processo de investigação como um exercício de olhar curioso e encantado. Como o ato de observar um mosaico prismático mutante ou um caleidoscópio luminescente de fragmentos

orgânicos reais-imaginários e depois decodificá-lo para a formalidade de um texto acadêmico.

Sendo assim, nesta *Introdução* procuramos apresentar ao leitor a proposta e a perspectiva conceitual da pesquisa. Discorreremos desde o processo pessoal de descobertas do pesquisador e sua relação com o objeto de estudo, a problematização e o contexto da investigação, os objetivos, as justificativas e a estratégia metodológica. Nos capítulos que se seguem serão desenvolvidas as relações que foram possíveis estabelecer no percurso da investigação.

O capítulo intitulado *Comunicação & Arte em perspectiva ecossistêmica e semiótica* tem o intuito de valorizar a área de concentração em Ecossistemas Comunicacionais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UFAM, bem como a linha de pesquisa a qual nos vinculamos: Linguagens, representações e estéticas comunicacionais, estabelecendo uma relação com a temática das visualidades contemporâneas. Apresenta pressupostos acerca da perspectiva inter e transdisciplinar dos Ecossistemas Comunicacionais, indicando aportes e trilhas teóricas que embasam esse conceito aberto, que preconiza um diálogo contextual com os novos arranjos da ciência e pensadores voltados a uma compreensão sistêmica e complexa dos fenômenos, reconhecendo o dinamismo e a interdependência dos acontecimentos físicos, biológicos e socioculturais. Nesse sentido propõe uma reflexão entre os campos da Comunicação e da Arte, pelas dimensões do sensível e da cognição, sublinhando o caráter expressivo no entrelaçamento entre esses dois campos do conhecimento. A abordagem é feita a partir da semiótica, em diálogo-trama com aspectos da história, antropologia, processos de criação, tecnologia e cotidiano, e estudos sobre o “corpoambiente”. Desse modo, apresenta uma proposta de interpretação por meio de inter-relações e interdependências, sugerindo uma compreensão estabelecida na significação de sistemas de representação, por meio de processos criativo-comunicacionais e suas reverberações na sociedade hipermidiática. Uma contextualização necessária para apresentarmos a ideia de *ramagens ortonianas*, compreendida como um ecossistema comunicacional.

No capítulo denominado *Impressões sobre a Amazônia*, propomos uma reflexão sobre a construção de imaginários sobre a Amazônia, pela articulação entre fatores históricos, humanos, socioculturais, ambientais e tecnológicos. Desse modo, expomos um mosaico de multiplicidades, procurando resgatar aspectos que contribuíram para a cristalização de um tipo de imaginário sobre a região, enfocando questões relativas à formação do ambiente natural, à presença humana e suas diferentes etnias e às

transformações socioculturais ocorridas ao longo do processo histórico. Ressaltando a força de ideologias hegemônicas, com a imposição de ideias e valores que atualmente ainda se propagam no senso comum, principalmente, pelos meios de comunicação e pela indústria cultural. Assim, as concepções sobre a Amazônia costumam reproduzir símbolos e valores do imaginário colonizado, reforçando estereótipos, clichês culturais e limitando a compreensão das singularidades dessa região heterogênea. Esse panorama é investigado em função do projeto poético do artista Otoni Mesquita, voltado à representação da Amazônia.

O capítulo *Multiplicidades, memórias e metamorfoses na ecossistêmica arte de Otoni Mesquita*, propõe uma abordagem ecossistêmica comunicacional, a partir dos elementos trabalhados nos capítulos anteriores, para a interpretação e reflexão sobre aspectos da obra multimídia do artista visual amazonense Otoni Mesquita, com destaque para seus vídeos experimentais. A investigação sugere que a semiose do transcurso comunicativo, que emerge da criatividade e postura ética do artista, impulsiona inúmeras percepções e desdobramentos sobre processos de criação característicos na arte contemporânea e reflexões acerca de transformações socioculturais e ambientais na Amazônia, num circuito engendrado pelo diversificado repertório de linguagens trabalhado pelo criador, articulado por suas memórias e transformações estéticas. Nessa dinâmica rede de manifestações artísticas-comunicacionais, as quais denominamos *ramagens otonianas*, ressoam experimentações criativas, críticas sociais e reelaborações sígnicas cíclicas, em constante metamorfose.

As *Considerações Finais* não apresentam respostas nem soluções de problemas, são (in)conclusões ou reflexões para um novo começo. Propõem uma interpretação ecossistêmica comunicacional, para variáveis voláteis e hipoteticamente com inumeráveis combinações, a partir de ponderações tecidas entre a problematização inicial da pesquisa, o referencial teórico mobilizado para guiar a investigação e os elementos explorados no transcurso das trilhas percorridas. Portanto, expressam a construção de um cenário de transfigurações, onde a articulação entre diferentes sistemas produz sentidos, rupturas, ressignificações.

2 COMUNICAÇÃO & ARTE EM PERSPECTIVA ECOSSISTÊMICA E SEMIÓTICA

Este capítulo propõe uma aproximação ecossistêmica e semiótica entre comunicação e arte para refletirmos sobre o processo de estruturação de linguagens na evolução cultural da humanidade e de visualidades contemporâneas no cotidiano hipermidiático. Partimos de aportes teóricos acerca da proposta conceitual de Ecossistemas Comunicacionais, perspectiva emergente no campo da Comunicação, imbuída em ideias do Pensamento Complexo e Sistêmico, e que tem ganhado inúmeros desdobramentos investigativos e lastro institucional no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas.

Desse modo, salientamos o caráter inter e transdisciplinar dessa abordagem que investiga os fenômenos comunicacionais pelas interações entre o ser humano, o ambiente, a cultura e a tecnologia, percebendo que há inter-relações e interdependências entre os fenômenos físicos, biológicos, psicológicos, sociais e culturais. Uma perspectiva que contrasta com pensamentos e métodos cartesianos-newtonianos e teorias clássicas da comunicação, pois não descarta as subjetividades e incertezas das circunstâncias envolvidas nos processos comunicacionais. Assim, a compreensão dos fenômenos ocorre a partir da trama interacional estabelecida entre seus elementos, quebrando paradigmas de abordagens científicas tradicionais que reduzem a complexidade comunicativa a uma dimensão funcionalista e simplificadora.

Essa ideia encontra consonância em Capra (2002) para quem a ciência precisa ser sustentável, redefinida na relação do ser humano com a natureza, analisando os fenômenos pela integração das dimensões biológica, cognitiva e social da vida, e adotando uma visão sistêmica para enfrentar os problemas que vão da ordem do mundo prático aos questionamentos filosóficos. Ou seja, não apenas focada em fenômenos materiais, mas contemplando o que decorre do campo dos significados. Para o autor tudo está interligado por complexas redes de interconexões simbióticas, sejam elas da ordem de recombinações genéticas da célula de uma bactéria ou referentes ao movimento dos planetas no espaço.

[...] as redes metabólicas dos sistemas biológicos correspondem às redes de comunicação dos sistemas sociais; que os processos químicos que produzem estruturas materiais correspondem aos processos de pensamento que produzem estruturas semânticas; e que os fluxos de

energia e matéria correspondem aos fluxos de informações e ideias (CAPRA, 2002, p. 267).

Dessa forma, segundo Capra (2002), a comunicação e a criatividade são inerentes aos sistemas vivos e às dinâmicas dos fenômenos biológicos e físicos, o que também se aplica ao universo cultural. Segundo o autor, imerso em ideias do neurobiólogo Humberto Maturana, a comunicação não é simplesmente transmissão de informação, mas a coordenação de comportamentos por meio de acoplamentos estruturais mútuos entre organismos vivos. Conforme Capra (2002) essa ideia pode ser entendida partindo de exemplos que vão desde a comunicação na microbiologia celular; passando pela organização das abelhas; o canto dos pássaros; as fricções intergalácticas; até as diversas linguagens da comunicação humana. Neste último caso, o começo do processo é decorrente de reações promovidas pelo sistema nervoso, inter-relacionado aos processos cognitivos, que se expandem pelo organismo, por meio de redes físico-químicas, integrando atividades mentais, emocionais e biológicas. E, posteriormente recebendo a influência sociocultural e ambiental.

Conforme Capra (2002), a arte também vem influenciando a sociedade em questionar os padrões do modelo científico mecanicista, principalmente, a partir do Movimento Romântico, no fim do século XVIII. Sobretudo, com a difusão de novas ideias, desde a música de Franz Schubert, da pintura de Francisco Goya e, principalmente, da literatura de Goethe, que já se referia à natureza como a forma orgânica de um todo harmonioso em seu aparente caos, e da filosofia de Immanuel Kant que compreendia a vida como um sistema integrado por muitas partes interdependentes, capazes de se reproduzir e se auto-organizar, aponta Capra (2002).

Imbuídos nesta série de concepções, propomos uma discussão acerca da relação entre comunicação e arte, numa perspectiva ecossistêmica, dialogando com a semiótica, com base em estudos de Lucia Santaella, destacando conceituações acerca de linguagens, representações e estéticas comunicacionais, pois compreendemos que além de uma manifestação da sensibilidade da nossa espécie, a arte é uma forma de comunicação e produção de sentidos simbólicos. Santaella (2003) considera que as linguagens se desenvolvem conforme os meios disponíveis naturalmente em sua geração ou criados para sua reprodução, armazenamento e difusão. Portanto, são sistemas culturais que tendem a expandir-se como um gás, alastrar-se, florescendo e frutificando conforme as condições do ambiente natural, social e tecnológico. Na contemporaneidade, as linguagens, os processos de comunicação, as artes, as relações interpessoais convergem

para um espaço imaterial. Santaella (2003) considera esse complexo processo sógnico como “pós-humano” e ele encontra-se interligado e articulado pelos labirintos das redes do ciberespaço.

Nesse sentido, instauramos um breve debate sobre a comunicação humana pelas dimensões da sensibilidade e da cognição, enfatizando relações entre corpo, mente, cultura, ambiente e seus desdobramentos em processos de criação na arte e em ações cotidianas. Assim, compomos um mosaico conceitual, embasado em aspectos da produção de linguagens e dos processos criativos, da sustentabilidade cognitiva e ambiental, de estudos sobre o corpo e sobre a influência da tecnologia nas relações socioculturais. Acreditamos que refletir sobre visualidades artísticas e seus vínculos com o cotidiano, por meio de representações, linguagens e estéticas, possa promover a abertura de uma cidadania comunicativa e um pensamento cultural mais democrático e plural.

A discussão que propomos em torno de comunicação e arte, e de relações da arte com o cotidiano cibercultural e hipermediático, visa criar o contexto para apresentarmos a ideia de *ramagens otonianas*, ou seja, o ecossistema comunicacional estabelecido na interdependência entre vida e arte de Otoni Mesquita. Uma dinâmica rede de manifestações artísticas e comunicativas, formada pelo repertório multi-expressivo de linguagens, atividades lúdicas e profissionais que constroem uma trama ou rede que se expande e em determinados pontos cria nós de interconexão gerando transformações.

A trama panorâmica que propomos neste capítulo, entre diferentes campos do conhecimento e autores, nos permite estabelecer múltiplas conexões, sinalizando inúmeras possibilidades e arranjos que podem ser articulados numa interpretação compreensiva para a aproximação entre comunicação e arte. Lembrando que a concepção de Ecossistemas Comunicacionais não tem intenção de se tornar uma nova Teoria da Comunicação, mas se estrutura na medida em que reestrutura seus objetos, em mutáveis relações sistêmicas e complexas, como discutiremos a seguir.

2.1 UM OLHAR ECOSSISTÊMICO COMUNICACIONAL PARA A COMPREENSÃO ARTÍSTICA

Ao nos aproximarmos da órbita dos Ecossistemas Comunicacionais, que não configura-se como um conceito formal e fechado, podemos ter a impressão de estarmos perdidos no espaço. À deriva, na imensidão do mar. Ou numa densa floresta, atentos às pistas da natureza, em busca de uma trilha que nos aponte um caminho seguro. Afinal,

como é possível pensar e fazer ciência sem a coerência de uma teoria formulada, estruturada com métodos tradicionais, procedimentos práticos, resultados que garantam o rigor dos estudos? Sem a credibilidade de um selo que lhe ateste cientificidade?

Responder a esses questionamentos não é fácil, mas talvez acione o início de um pensamento em cadeia, no intuito de investirmos no empreendimento de construções que nunca serão finalizadas e mesmo assim não perdermos o prazer de continuar a edificá-las. Erguer uma ponte que não leva a outra margem do rio, mas propõe a possibilidade do rio ter uma terceira margem, ou múltiplas pontes para múltiplas margens, ou ainda arquitetar uma casa sem teto, uma universidade sem chão. Mas, ao pensarmos desse modo, será que as pontes serão seguras, as casas habitáveis e as universidades produzirão conhecimento?

Essas alegorias servem de metáfora para nos sugerir que não há garantias. Como já salientamos, o viés dos Ecosistemas Comunicacionais não pretende se restringir a uma teoria ou a um método fechado em busca de respostas definitivas. Assim, ao denominá-lo, nos referimos como sendo uma “ideia” ou uma “perspectiva do olhar”, para a qual, por enquanto, temos apenas pistas, reflexos muitas vezes desconexos. E, possivelmente, sua peculiaridade esteja em se manter desta forma, pois no momento em que tivermos o seu mapa detalhado, poderemos constatar que o baú do tesouro é apenas uma arca vazia e, na frustração, esquecermos que a trajetória foi o mais importante e significativo no processo de descoberta. Desse modo, enquanto um pressuposto que transita articulando diferentes sistemas e saberes, por isso, complexo de se compreender, pode promover experimentações com nuances impensadas para revestir as polissêmicas superfícies da construção do conhecimento.

Ecosistemas Comunicacionais, no entanto, já é uma proposição institucionalizada, haja vista que é a Área de Concentração do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas (PPGCCOM/UFAM)³. Iniciado em 2008, foi o primeiro Programa de Pós-Graduação na área de Comunicação do Norte do Brasil a ser aprovado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)⁴. Atualmente, suas investigações

³ Disponível em: <<http://www.ppgccom.ufam.edu.br/index.php/apresentacao>> Acesso em: 18 mai. 2016.

⁴ Disponível em: <<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/propostaPrograma/listaProposta.jsf>> Acesso: em 18 mai. 2016.

são guiadas por duas linhas de pesquisa: *Redes e processos comunicacionais*; e *Linguagens, representações e estéticas comunicacionais*.

É uma concepção que dialoga com múltiplas conceituações teóricas e campos do conhecimento, propondo articulações sistêmicas, complexas e de imersão sensorial, rompendo a linearidade pragmática das teorias clássicas da comunicação. Pois, numa concepção tradicional, como salienta Littlejohn (1988), o fenômeno comunicativo se estabelece basicamente num processo emissor-mensagem-meio-receptor e a comunicação só ocorre quando o receptor compreende o código da mensagem enviada.

Se fizéssemos a relação de uma concepção clássica da comunicação com a arte, poderíamos associar o emissor ao artista, o receptor ao observador/fruidor/espectador/ouvinte/leitor etc., e a mensagem à obra de arte, na linguagem em que se manifesta. Nesse sentido tradicional, o entendimento artístico (a comunicação) só existiria se emissor e o receptor partilhassem dos códigos, através dos quais a mensagem fora apresentada, ou seja, só existiria comunicação se o emissor e o receptor compreendessem a linguagem da obra de arte. Entretanto, em nossa concepção, essa possibilidade é limitadora, porque exclui inúmeras outras possibilidades subjetivas e formas de percepção, interpretação e compreensão.

Diante disso, quando propomos uma análise dos fenômenos comunicativos por um viés complexo, percebemos que a comunicação vai muito além da relação funcionalista entre emissor-mensagem-receptor, afinal, estamos tratando de um contexto relacional compreendido por inter-relações e interdependências. Ou seja, além da transmissão e recepção da informação há um intrincado processo de significações e compartilhamento de sentidos, com dinâmicas e ressonâncias que variam conforme as sistemáticas envolvidas.

Para Capra (2002) o maior desafio é mudar a maneira de pensar a ciência, descortinando uma nova visão da realidade. Segundo o autor, é necessário ultrapassar as noções mecanicistas e reducionistas, que ainda guiam muitas teorias ancoradas no pensamento cartesiano-newtoniano. De acordo com Capra (2002) o pensamento ecológico (que para ele é sinônimo de sistêmico e, portanto, para nós, ecossistêmico) não percebe os elementos de forma isolada, nem os segmenta ou os padroniza. Para compreendê-los é preciso fazer relações por interdependências contextuais com variados níveis de complexidade e incertezas. É uma perspectiva intrinsecamente dinâmica, capaz de aliar o conhecimento racional com a intuição da natureza não linear do ambiente,

entrelaçando seus elementos, em movimentos cíclicos, flutuantes, ondulatórios, vibrantes e oscilatórios (CAPRA, 2002).

Essa visão transcende as atuais fronteiras disciplinares e conceituais [...]. Não existe no presente momento, uma estrutura bem estabelecida, conceitual ou institucional, que acomode a formulação do novo paradigma, mas as linhas mestras de tal estrutura já estão sendo formuladas por muitos indivíduos, comunidades e organizações que estão desenvolvendo novas formas de pensamentos e que se estabelecem com novos princípios (CAPRA, 2006, p. 259).

Segundo Morin (2010) a arte pode ser aliada da ciência e um dos desafios do pensamento complexo é a necessidade de “desinsularizar” o conceito de ciência, pois, conforme o autor, a ciência é como uma península em um continente sociocultural onde há muitas outras penínsulas.

Por isso, é preciso estabelecer uma comunicação bem maior entre ciência e arte, é preciso acabar com esse desprezo mútuo. Isso porque existe uma dimensão artística na atividade científica e, conseqüentemente, vemos que os cientistas também são artistas que relegaram para uma atividade secundária ou adotaram como hobby seu gosto pela música, pela pintura e até mesmo pela literatura... (MORIN, 2010, p. 59).

Mesmo diante desta explanação, possivelmente, ainda pairam dúvidas sobre as ferramentas conceituais para auxiliar na compreensão dos Ecosistemas Comunicacionais, ou sobre como essa proposta se articula com outras áreas do conhecimento, ou como evidenciá-la em estudos teóricos e empíricos. Entretanto, como já foi ressaltado, a ideia não é aplicar uma fórmula para encontrar resultados de problemas, mas apontar pistas, trilhas e caminhos em um campo emergente da comunicação.

O que precisa estar claro é que mesmo numa aparente desordem (ou considerando a desordem como regra), existe uma sistematização com critérios científicos. Seu rigor está no vigor de aceitar que mesmo em um sistema aberto ou cambiável há critérios relevantes e recorrentes. Esse raciocínio abstrato é perfeitamente possível de ser exemplificado ao pensarmos, por exemplo, na organicidade do funcionamento do corpo humano ou no caos harmônico do universo.

Assim sendo, o desenvolvimento da perspectiva ecossistêmica na UFAM, parte de investigações que consideram a complexidade sistêmica e informacional dos fenômenos comunicativos, “propondo estudos sobre os processos de organização, transformação e produção das mensagens conformadas na cultura a partir das interações entre sistemas sócio-culturais-tecnológicos” (MONTEIRO; ABBUD; PEREIRA, 2012,

p. 09). É um campo de estudos que encontrou no contexto amazônico "um espaço emblemático para a exploração das interferências mútuas entre as diferentes esferas que regem a vida, a comunicação e a cultura" (*ibid*, p. 10).

É uma perspectiva em constante construção e tem ganhado múltiplas propostas investigativas, a partir de diferentes fluxos de compreensão e experiências de pesquisadores dedicados a essa proposta aberta da comunicação, a exemplo dos trabalhos desenvolvidos por Gilson Vieira Monteiro, fundador do PPGCCOM e de Mirna Feitoza Pereira, com pesquisas guiadas pelo viés da semiótica.

Conceitos e quadros teóricos, a exemplo da *Teoria Geral dos Sistemas* (Ludwig von Bertalanffy), do *Pensamento Complexo* (Edgar Morin), *Ecologia Profunda* (Fritjof Capra), *Ecossistema Comunicativo* (Educomunicação/Martín Barbero), *Novo Sensório* (Walter Benjamin), *Semiosfera* (Yuri Lotman), *Rizoma* (Gilles Deleuze e Felix Guattari), entre outros, tangenciam, inspiram ou incorporam-se ao viés ecossistêmico proposto pelo PPGCCOM que, ao reforçar a suplementação do ambiente amazônico em sua proposta conceitual, apresenta-se como uma abordagem diferenciada das demais.

Para Colferai (2014) a Amazônia é a própria metáfora de um ecossistema comunicacional. O autor propõe uma aproximação que se articula considerando a corporeidade das relações, as tecnologias, as subjetividades sociais, culturais e o ambiente. Para desenvolver sua tese ecossistêmica, Colferai (2014) recorreu a conceitos formulados pelos biólogos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana, como *enação*, ao considerar a inseparabilidade entre ser humano e natureza, e *autopoiese*, ou seja, a capacidade dos sistemas vivos e suas estruturas estarem em constante autoprodução e autorregulação, mantendo interações entre seus próprios elementos e na relação com outros sistemas, além do *pensamento complexo*, do filósofo Edgar Morin, e da *ecologia dos saberes*, do sociólogo Boaventura Sousa Santos, em favor de uma ciência não paradigmática.

Nesse sentido, Colferai (2014) defende que a comunicação se estabelece por subjetividades e materialidades efetivadas entre vivências, contradições e compreensões transitórias, pelas quais o ser humano apreende ao atuar com o meio onde se insere, muitas vezes através de acoplamentos tecnológicos ou de interfaces sensoriais, que também constituem o processo de formação cultural e da codificação de linguagens.

Ter como princípio os saberes conectados implica em compreender que no Ecossistema Comunicacional não há separações entre as organizações sociais e os significados nelas postos em circulação, o ambiente físico-natural e as novas percepções e sensibilidades acionadas pela ampliação

da comunicação e circulação de informações proporcionada pelas novas tecnologias (COLFERAI, 2014, p. 59).

Desse modo, conforme Colferai (2014), embasado em Marshall McLuhan (com a ideia dos meios de comunicação como extensões do homem) há uma plasticidade favorável à conexão entre ser humano, ambiente e aparatos tecnológicos. O que vemos, ouvimos e sentimos (seja na experiência real ou virtual, individual ou na interação social, pelas telas de TV, celulares, *ipods*, jogos eletrônicos etc.) provocam reações no sistema nervoso criando novas conexões neuromusculares e cognitivas, fazendo com que os aspectos biológicos, psíquicos, sociais, do ambiente e o aparato tecnológico tornem-se pontos de conexão em simbiose. É nessa dinâmica, segundo o autor, que se proporciona a expansão de corpos e sentidos, por atuações diversas e complexas. A compreensão sobre Ecosistemas Comunicacionais implica ter essa flexibilidade de entendimento e percepção e, por isso, quem se propõe a pesquisar por esse viés não deve pensar, necessariamente, em uma aplicação prática, mas exercitar a busca de multiplicidades, permitindo que a criatividade e os afetos ganhem espaço na produção do conhecimento científico.

A abertura e a subjetividade presentes na leitura que proponho para o Ecosistema Comunicacional encontram lastro em pensadores que propõem a superação de um paradigma tradicional de Ciência e implicam em manter à distância qualquer pretensão de tudo alcançar. Isso torna descabido considerar que o conceito pode ser simplesmente aplicado a todas as demandas de pesquisa surgidas quando se tematiza as intersecções entre sociedade, natureza e tecnologias da comunicação e informação (COLFERAI, 2014, p. 199).

2.2 AS IMENSURÁVEIS DIMENSÕES DA ARTE

A Arte também é comunicação e representação, além de inúmeras definições técnicas, filosóficas, estéticas, metafísicas. Por isso, antes de ampliarmos as discussões sobre essas relações, é importante reforçarmos que antes de atribuir o caráter artístico a determinadas manifestações ou sistematizar códigos formais para a linguagem verbal ou escrita, os seres humanos já simbolizavam por gestos, dançavam, desenhavam, esculpam, produziam sons, elaboravam construções, praticavam rituais. Ou seja, entre as mais antigas formas de comunicação está a produção de visualidades com poder simbólico. Reforçamos que estamos considerando como visualidades não apenas os registros gráficos, mas também movimentos, sonoridades, temperaturas, sensações entre outras possibilidades que ao serem processadas pelo pensamento geram representações.

Portanto, as expressões artísticas e as formas de comunicação foram se estabelecendo nas relações com o meio, pelas possibilidades materiais e pelo desenvolvimento do processo cognoscível e da consciência reflexiva, que se transformaram ao longo do tempo. Conforme Santaella (2005), esse transcurso proporcionou a criação de linguagens para organizar o pensamento afetado pelos sentidos. Sendo assim, num lento e complexo processo, foram sendo aprimoradas a qualidade de gestos, sons, palavras, figuras simbólicas, a ativação de memórias, a relação com os outros seres e com o ambiente. Portanto, organizando diferentes combinações, códigos e linguagens, entre elas a arte – bem antes de ser considerada Arte. E, na arte, inúmeras linguagens artísticas.

Quando falamos em linguagem queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propicia hoje uma enorme difusão. [...] é no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em signos ou linguagens (produtos da consciência). Nessa medida, o termo linguagem se estende aos sistemas aparentemente mais inumanos como as linguagens binárias de que as máquinas se utilizam para comunicar entre si com o homem (linguagem do computador, por exemplo), até tudo aquilo que, na natureza fala ao homem e é sentido como linguagem. Haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e, até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo, sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos que também se estrutura como linguagem (SANTAELLA, 2005, p. 11-12).

Logo, as linguagens são meios de comunicação e representação articuladas na imbricação de sistemas e, conseqüentemente, desencadeando novos processos de representação, ou processos sígnicos. Santaella (2001) traz da fenomenologia um questionamento importante: como se dá a apreensão e compreensão do mundo pelo ser humano? Segundo a autora, embasada na semiótica de Peirce, não há pensamento sem signos, que por sua vez dependem de uma interpretação para existirem, e isso ocorre pela qualidade do sentimento, ação e reação, e mediação. De acordo com Santaella (2003) o ser humano só concebe o mundo porque de alguma forma o representa e, conseqüentemente, só interpreta tal representação por meio de outra representação. Esse processo, pode ser gerado a partir de imagens mentais ou palpáveis, pelo gestual, por ações, sons, palavras, sentimentos etc.

No percurso signo-significação-representação, segundo Santaella e Nöth (1999), tudo o que se apresenta às percepções e ao intelecto, de forma material ou em pensamento, pode ser signo. A ação do signo, ou seja, a semiose, proporciona uma significação que vai gerar uma representação. Isto é, o signo representa a ideia de uma coisa e não a coisa em si.

Essa concepção pode ser melhor compreendida pela relação triádica da semiótica peirceana, que se constitui na triangulação signo-objeto-interpretante, de acordo com Santaella e Nöth (1999). O signo representa alguma coisa para alguém, criando em sua mente um signo equivalente. Nessa operação, gera-se um interpretante e aquilo que o signo representa é denominado seu objeto.

Portanto, a representação ou o processo representativo caracteriza-se pela inter-relação entre signo-objeto-interpretante. Assim, conforme Santaella e Nöth (1999), os pensamentos se processam por meio de signos continuamente, fazendo com que as dimensões da cognição, da comunicação e da representação relacionem-se numa cadeia infinita de semiose.

Para aproximar essa ideia do campo da Arte, podemos começar imaginando uma volta aos tempos pregressos, por meio de um exercício arqueológico da história antropológica, sobretudo, pela análise e compreensão de fragmentos do passado que nos foram legados pela perpetuação de registros visuais. Conforme Prous e Ribeiro (2007) os vestígios evidenciados nos artefatos e pinturas rupestres de milhares de anos atrás, em sítios arqueológicos espalhados pelo mundo, possibilitam estabelecer possíveis significados e correlações, mas é praticamente improvável atribuir certezas para um contexto tão complexo.

Pode-se supor que os registros pré-históricos, feitos antes da invenção da escrita, com a representação discursiva-visual de cenas cotidianas (de caça, guerra, dança, sexualidade etc.) ou simbologias míticas (concepções sobre a vida e a morte, por exemplo), por meio de desenhos ou ilustrações figurativas, manchas ou traços, estavam relacionados à consciência mágica da realidade e fins ritualísticos. O que é inegável, segundo Prous e Ribeiro (2007), é que nesse fluxo de representações há uma série de interlocuções por meio de significados simbólicos.

Nesse sentido, tais registros ("origens das artes visuais"), além de configurarem-se por processos sensórios-cognitivos, em função da presença humana nos mais diversos ambientes e contextos para sua produção e percepção, constituem-se como um sistema de grande importância do ponto de vista histórico, social, cultural e artístico, estabelecendo

um arco espaço-temporal-comunicativo, que conecta desde as pinturas rupestres realizadas por nossos ancestrais aos grafites e pichações da paisagem urbana contemporânea, pois a arte carrega memórias em metamorfose desde tempos imemoriais.

O tempo e os símbolos que distanciam historicamente as diversas apropriações dos espaços e suportes, podem configurar diferentes significados conforme os momentos evolutivos da espécie, além da gama de diferenças culturais e interesses que se expandiram e modificaram-se ao longo dos séculos. Todavia, mantém uma ligação fundamental e universal que é a necessidade de expressão, seja para manifestar a interpretação da experiência vivida ou imaginada, para perpetuar conhecimentos e informações, pela fruição, transgressão ou quaisquer outras possibilidades que se convergem para a vontade de comunicar, que é um comportamento interativo por natureza. A arte é e sempre foi um dos principais elementos da comunicação humana, como aponta Littlejohn (1988, p. 18), que amplia ainda mais a discussão ao enfatizar que “a arte é um processo de descoberta e um caminho muito pessoal para a verdade”.

Refletir sobre teorias e conceitos a respeito da arte é um exercício que exige paciência e despojamento. Janson (1996) explica que a palavra “arte” do latim *ars* corresponde ao termo grego *téchne*, ambos podem ser traduzidos como as técnicas ou os meios para se criar, fabricar ou produzir algo, o que pressupõe atividades submetidas a algumas regras e, portanto, do ponto de vista semântico em oposição ao natural, livre e espontâneo. Entretanto, segundo o autor, na contemporaneidade, arte é um conceito subjetivo e gasoso, pois varia tanto na forma de ser produzida quanto na forma de ser interpretada, resultando de percepções culturais, valores e anseios humanos.

Mediada entre percepções, emoções e ideias, a arte é uma das manifestações humanas mais complexas no processo de produção de sentidos. É subjetiva e acompanha o nosso “trajeto antropológico”, conforme Paes Loureiro (2007), ao repercutir ideias de Gilbert Durand, enfatizando que a arte é uma inquietação que nasceu de concepções mágicas e ritualísticas, passando por inúmeros contextos sociais, políticos, de interesses econômicos, ideológicos, de experimentações poéticas, e está sempre em transformação.

De modo que não pode ser lida e compreendida de forma linear, como se a memória, o imaginário e a cultura não fossem aspectos fundamentais na constituição de linguagens simbólicas. Paes Loureiro (2007), inclusive, considera que a cultura é um meio de significação da arte.

É matéria em que o artista modula sua criação, uma vez que por meio dessa ambiência criada é que o homem vive e transvive a realidade. O

real nos coloca diante da objetividade prática de viver. O imaginário nos garante as aventuras de sonhar (PAES LOUREIRO, 2007, p. 17).

A arte é um tema amplo e complexo para ser explorado, a julgar pelo universo da música, da literatura, da pintura, entre outras expressões, por isso, vamos tratá-la de forma contextual, pois a intenção desta dissertação não é o aprofundamento de uma discussão epistemológico-teórica. Entretanto, ao abordarmos aspectos dessa complexa atividade humana, tecida por fios da razão e da sensibilidade, da insensatez e da rebeldia, do poder e da alienação, do sacro e do profano, do visível e do invisível, precisamos compreender que as concepções sobre manifestações artísticas, representadas em inúmeras linguagens, ao longo da história da humanidade, foram sofrendo alterações e ressignificações.

No senso comum, expressões como pintura, arquitetura, escultura, paisagismo, moda, design, decoração, teatro, cinema, dança etc., podem ter apenas o objetivo de ser "agradável aos olhos", proporcionando prazer ou fruição estética. Porém, a potencialidade da arte e da estética é bem mais complexa, na medida em que a estese afeta diferentes níveis perceptíveis e emocionais, extrapassando simplificações sobre o belo ou o feio. Santaella (2001, p. 38) diz que "cabe à estética, concebida num sentido muito mais vasto que o de uma teoria do belo, descobrir o que deve ser o ideal supremo da vida humana".

Portanto, há um amplo panorama a ser percorrido para compreender que a arte envolve aspectos da dimensão humana, de contextos históricos e socioculturais, interesses políticos e econômicos, aperfeiçoamentos tecnológicos e mobiliza transformações paradigmáticas. No campo da semiótica, segundo Santaella (2001), a arte é uma linguagem polissêmica, ou seja, de inúmeras linguagens e estéticas, que traz características tanto das percepções do mundo físico quanto das elaborações mentais.

É uma ação sígnica mediada, não é mera reprodução ou equivalência do juízo perceptivo, mas uma espécie de tradução conceitual que adquire forma (seja figurativa, simbólica ou abstrata), conteúdo e subjetividades a partir do meio e dos suportes materiais nos quais é representada. A exemplo da gravura, do grafite, da fotografia, da ópera, do cinema e assim por diante, que apresentam peculiaridades em seus contextos de linguagens e aparatos técnicos. Conforme Santaella (2001, p. 95) a não linearidade dos nossos processos cognitivos em sua evolução histórica, desdobrados a partir das combinações e misturas entre diferentes linguagens, faz com que "as camadas da criação humana vão se superpondo, formando um agregado cada vez mais espesso em processo de crescimento vetorizados para a complexidade".

Desse modo, compreender e interpretar implica em traduzir signos em outros signos, num movimento inter-relacional e ininterrupto do pensamento. Esse fluxo, de signos em transformação, carrega linguagens artísticas reconfiguradas e ressignificadas no tempo e no espaço. Paes Loureiro (2007) denomina de “conversão semiótica” o ponto de encontro ou momento de fusão pelo qual objetos, sujeitos, situações culturais ou ideias se reorganizam.

O homem vive a remodelar significações da vida, a fazer emergir sentidos no mundo em um processo de criação e reordenação continuada de símbolos intercorrentes com a cultura. Vai redimensionando sua relação com a realidade num livre jogo com as situações e tensões culturais em que está situado. O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência. A diversidade dinâmica real e simbólica de suas relações com a realidade exige uma compreensão também dinâmica e diversa dessas relações (PAES LOUREIRO, 2007, p. 11).

A partir da capacidade de relacionar, segundo Paes Loureiro (2007), o ser humano observa o mundo e o transforma, construindo e reconstruindo relações simbólicas. No caso das artes, ao mesmo tempo em que essa linguagem polissêmica carrega camadas simbólicas e subjetivas também apresenta variáveis físicas. Conforme o autor, ao simbolizar, ou seja, ao representar ou exprimir-se simbolicamente, o ser humano renova e desenvolve as relações com a realidade.

O próprio Leonardo da Vinci, no Renascimento, refere-se a essa capacidade simbolizadora do olhar, quando indica que a mente humana é um laboratório onde o material recolhido pelos olhos, ouvidos, etc., é transformado em várias faculdades, como a memória (PAES LOUREIRO, 2007, p. 14).

Esse ato de simbolizar é resultado de heranças culturais, pois “há uma relação intercorrente da criatividade individual com esses conjuntos de valores materiais e espirituais universais que se acumulam no trajeto antropológico do indivíduo e em sua prática histórico-social” (PAES LOUREIRO, 2007, p. 17).

Ao fazer uma análise da história da arte, Paes Loureiro (2007) a compreende como um grande mosaico de conversões semióticas, promovidas por sucessivas transgressões aos padrões vigentes, considerando a metamorfose dos processos e das significações desde a Pré-História, passando pela Antiguidade Clássica, pela Idade Média até chegar aos dias atuais, pressupondo ciclos cada vez mais rápidos e remixados na Contemporaneidade. Conforme o autor, essa conformação assimétrica de mestiçagens, pode ser percebida na transformação das chamadas Belas Artes (compreendidas como o

ramo erudito da arte) em expressões consideradas banais, a exemplo de Marcel Duchamp ao transformar objetos do cotidiano (como rodas de bicicleta e urinóis) em obra de arte. Ou de Andy Warhol ao dar a arte uma faceta publicitária, ou ainda nas inúmeras possibilidades de fazer com que as manifestações artísticas tornem-se procedimentos de alcance popular, como nas performances de rua ou no grafite, por exemplo. Há também possibilidades experimentais com a incorporação de técnicas ou linguagens que corroboram para reforçar um painel polissêmico, como nas instalações compostas por pinturas, vídeos, textos, corpos, materiais orgânicos, entre outros.

A imediatidade e a globalidade atual da informação vêm apagando a chama da concepção linear da evolução artística. Com isso, ocorre o fim da unidade nas Belas Artes coetânea à avalanche de novos materiais e práticas artísticas, promovendo-se a constelação da heterogeneidade e de “transsemiotização” perene em um mundo dinâmico e heterogêneo (PAES LOUREIRO, 2007, p. 19).

Portanto, Paes Loureiro (2007) sugere que a conversão semiótica é um processo de transfiguração que acompanha a humanidade desde tempos imemoriais, sendo mediação no processo das construções culturais e das significações na arte. Entretanto, torna-se mais perceptível na pós-modernidade, marcada pela pluralidade de estilos e multiplicidade de linguagens e códigos. O mundo contemporâneo agrega a arte como parte do cotidiano, sendo reproduzida industrialmente, misturando tendências, tecnologias, quebrando hierarquias e até mesmo inserindo-se no meio ambiente e transformando espaços públicos e privados.

Além disso, tão importantes quanto as obras são as atitudes e posturas artísticas. O discurso. A individualização de processos, embora, muitas vezes, com tendência à banalização. Diante dos novos paradigmas, o processo de conversão semiótica se mantém incólume, uma vez que significa um mundo de mudança na qualidade do signo, independente de época ou tendências, sendo válido tanto no passado como no presente. Porém, ele se torna mais evidente no mundo atual pela densificação do dinamismo das mudanças e, logo, epistemológica e heurísticamente, como um conceito fundamental. Pois é, em si, “multi” (PAES LOUREIRO, 2007, p. 21).

2.3 CORPOAMBIENTE EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Inspiração, técnica, dedicação? Não há fórmulas ou caracterizações definitivas para explicar os processos da criação artística, já que no fluxo desse processo comunicativo há tantas variáveis que a razão se esgota em limites conceituais, dando a essa prática - inerente ao homem - outras possibilidades de acesso e entendimento.

Ao entrarmos na discussão sobre esse inquietante e dinâmico processo, acreditamos que seja importante termos algumas noções sobre aspectos relativos aos sistemas sensoriais e cognitivos do ser humano, e sobre suas implicações na relação do corpo, da mente, da cultura, da tecnologia, do ambiente, bem como suas inter-relações e interconexões.

Por transacionarmos relações ecossistêmicas entre os campos da comunicação e da arte temos consciência de influências subjetivas nessa articulação. Mesmo sem entrarmos em questões profundas da psicologia, filosofia ou da sociologia, cremos que os aspectos subliminares na comunicação articulem conexões entre códigos de linguagens, de representações, de estéticas e de ideologias, inseridas em diferentes ambientes.

No fluxo intercambiante de memórias mentais e corporais, Sacks (1997) salienta que o cérebro é capaz de criar inúmeras realidades e de se adaptar a elas, por vezes provocando curiosas conexões entre alucinação, memória e realidade, bem como a ativação de talentos artísticos, que podem eclodir a partir de percepções, gestos, deslocamentos no espaço, reflexões pessoais etc.

Para o físico teórico norte-americano Leonard Mlodinow (2013) é preciso compreender a influência dos instintos inconscientes, abaixo da superfície da mente, que se escondem nos sujeitos, para entender o comportamento social e o mundo ao nosso redor, pois a memória e a imaginação são de extrema importância para a construção, compreensão e comunicação em torno do que concebemos por realidade. Para o autor “ao contrário dos fenômenos da física, na vida, os eventos com frequência podem obedecer a uma teoria ou a outra; mas, o que acontece na verdade pode depender muito da teoria em que escolhemos acreditar” (MLODINOW, 2013, p. 258).

A preocupação sobre os processos do pensamento acompanha os filósofos desde a antiguidade, conforme Mlodinow (2013), mas só a partir do século XIX é que os cientistas passaram a dar mais atenção aos estudos envolvendo a fisiologia e a psicologia, tendo como destaque o trabalho do neurologista Sigmund Freud, criador da psicanálise, com as Teorias da Representação, do Processo de Pensamento e da Divisão do Inconsciente. Desde então, os estudos evoluíram e com os progressos da ciência foi possível mapear rotas complexas realizadas pelo cérebro. Estima-se que apenas 5% de nossas funções cognitivas sejam conscientes, o restante opera de forma inconsciente e exerce influência subliminar em nossos sentimentos, pensamentos e atos (MLODINOW, 2013).

A evolução nos deu uma mente inconsciente porque é ela que permite nossa sobrevivência num mundo que exige assimilação e processamento de energia tão maciços. Percepção sensorial, capacidade de memória, julgamentos, decisões e atividades do dia a dia parecem não exigir esforço – mas isso só porque o esforço demandado é imposto sobretudo a partes do cérebro que funcionam fora do plano da consciência (MLODINOW, 2013, p. 31).

Morin (2010) compreende o inconsciente como um fenômeno complexo e do ponto de vista da pesquisa o compara a um “oceano de desconhecimento” para o qual buscamos conhecê-lo, ao encontrarmos fragmentos na neurociência, na psicologia cognitiva, na lógica, em trabalhos sobre computadores, em vislumbres sobre inteligência artificial, no intuito de perseguir o conhecimento do conhecimento.

Quando falo, não estou nem um pouco consciente de todos os mecanismos neurocerebrais que entram em ação, dos milhões de conexões sinápticas; nem mesmo estou consciente do uso que faço da lógica, da sintaxe etc. Diria até que minha atividade mais nobre, espiritual, comporta uma parte inconsciente: é preciso o inconsciente para que o consciente funcione (MORIN, 2010, p.73).

Segundo Mlodinow (2013) outras espécies animais também apresentam atividades cerebrais em níveis conscientes e inconscientes, mas, no caso da espécie humana a necessidade de interação social foi propulsora para a evolução da inteligência. Conforme o autor, diferente de outras espécies, a capacitação do ser humano para o comportamento social é decorrente da conformação genética que caracteriza a espécie humana há cerca de 50 mil anos, quando os indivíduos começaram a pescar, caçar e perseguir animais ferozes no intuito de lutar em coletividade pela sobrevivência.

Mais ou menos na mesma época, começaram também a construir estruturas para abrigo e a criar arte simbólica e complexos sítios funerários. De repente descobriram como se juntar para caçar mamutes lanudos e começaram a participar de cerimônias e rituais que são os rudimentos do que hoje chamamos de cultura. Num breve período de tempo, o registro arqueológico de atividades humanas mudou mais do que havia se alterado no 1 milhão de anos anteriores (MLODINOW, 2013, p. 76).

O autor nos indica que essa transformação começou a conformar as bases da cultura, da complexidade ideológica e cooperação coletiva da sociedade, do mesmo modo que nela podem estar as raízes da arte e a gênese do processo criativo. Contudo, tratar da arte e da criatividade, por si só, é uma tarefa hercúlea, e neste momento vamos discutir apenas alguns aspectos que envolvem processos criativos e comunicativos. Pois, nossa abordagem é um pequeno fragmento de um universo riquíssimo e que pode ser explorado por diferentes perspectivas.

Para Morin (2010) é preciso superar perspectivas fechadas e modos limitados de conceber as possibilidades de compreensão sobre nós mesmos e sobre nosso ambiente, quando faz o seguinte questionamento: “Será que nossa mente e nossa lógica são suficientes para conceber alguma coisa que ultrapassa a possibilidade do entendimento humano? Caos, incerteza! O problema está levantado” (MORIN, 2010, p. 76).

A percepção estética, por exemplo, pode provocar efeitos reverberados pelo corpo inteiro, a partir das sensações captadas pelo entorno, muitas vezes regidas por leis da física, como, a percepção das cores, que está relacionada à ótica (pela interação da luz com a matéria), ou aos sons detectados pelo ouvido que chegam por ondas sonoras e que podem provocar uma série de imagens mentais, conforme Santaella (2001). Todos esses processos perceptivos são codificados em processos fisiológicos, psíquicos e químicos pelo cérebro, seguindo às leis da natureza e posteriormente ressignificados.

Desse modo, percebemos a importância do “corpomente”⁵ e do ambiente como uma força motriz no ciclo comunicacional e na criação artística. Para Greiner (2005) o corpo não é apenas um recipiente e transmissor de informações, mas um organismo transformador em constante evolução pela contaminação entre o fluxo informacional que percorre seu contexto sensitivo interno e externo. As experiências decorrentes dessas relações geram comunicação, percepção e relação. A autora propõe pensar o corpo como um sistema complexo e interativo e não apenas como um instrumento, com um lado biológico e outro cultural, ou material e mental.

Possivelmente, essa dicotomia tenha explicação na gênese etimológica da palavra corpo, segundo Greiner (2005), ao explicar que vem do latim *corpus* ou *corporis* e se referem ao corpo morto, em oposição a *alma* ou *ânima* que expressa o corpo vivo. A autora aponta evidências que conectam o processo co-evolutivo do corpo e do ambiente com exemplos de fluxos conectivos entre nações, línguas e culturas, redefinindo os mapas de "fronteiras dramáticas" das "geografias imaginativas". Isso porque o corpo é provido de uma dramaturgia que dá sentido e coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente.

O modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas

⁵ Estamos trabalhando com a ideia de “corpomente” e ambiente, a partir da Teoria Corpomídia, formulada pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, do Centro de Comunicação das Artes do Corpo, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que propõe pensar o corpo como um organismo ecológico, ou seja, inseparável da relação com o seu ambiente. Segundo Greiner (2005) o corpo é sujeito físico, mental e ambiental, pois está em permanente processo de evolução com o ambiente natural e cultural em que se insere, contrapondo-se a noção cartesiana na qual corpo, mente e ambiente estão dissociados.

em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação (GREINER, 2005, p. 73).

Em relação à arte, Greiner (2005) diz que o corpo muda cada vez que percebe o mundo ao seu redor, despertando metáforas mutantes que geram novas ações, caracterizando um “corpo artista” a partir da inspiração na hipótese levantada pelo neurocientista Vilayanur Ramaschandran, para quem a arte (como fenômeno mental) teria uma função fundamentalmente necessária para sobrevivermos. "Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida" (GREINER, 2005, p. 111).

Conforme Greiner (2005), o corpo é provido de uma dramaturgia que dá sentido e coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpomente e o ambiente. O modo como essa dramaturgia se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação (GREINER, 2005, p. 73).

Ao buscarmos ampliar as possibilidades de interpretar aspectos relacionados às interconexões comunicacionais, em fluxos criativos na arte, acreditamos ser fundamental a compreensão de Salles (2010; 2012), pois a autora defende que o artista, por meio de seus filtros e sua sensibilidade, interpreta e representa o mundo à medida em que experimenta determinadas sensações, incorpora percepções do mundo ao seu redor, interage com a memória, reorganiza experiências passadas e permite a fabulação.

O processo de criação artística, enquanto processo de comunicação é extremamente complexo de ser analisado e compreendido. Do ato criativo de um artista à materialidade de sua obra, há um intrincado fluxo pelo qual o autor se auto-comunica a partir de desejos pessoais conscientes ou inconscientes, captando o mundo exterior, o processando e o representando em forma de arte. Nessa dinâmica, há trocas com o meio social e cultural na confluência do tempo e do espaço. Portanto, envolve uma rede de interações, num processo que não se completa, mas pode ser interrompido (SALLES, 2012).

Dessa maneira, Salles (2012) argumenta sobre a importância de analisar os registros materiais dos processos e métodos da produção artística para compreender o percurso criativo dos artistas. Segundo a autora, a arte é uma sequência de agregações de ideias com possibilidades infinitas em permanente mutação: um “gesto inacabado”.

É um processo em mobilidade e metamorfose sempre aberto à introdução de novas ideias, no qual todo o processo criativo é um ato comunicativo. A arte carrega as marcas singulares de cada artista, mas é um universo amplo, em construção contínua de uma grande cadeia sistêmica. Assim, "o projeto poético de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral" (SALLES, 2012, p.42).

O artista desenvolve seu trabalho a partir de intrincadas relações em rede, criando obras em movimento, conceitualmente abertas e flexíveis, recebendo influências diversas, seja por imagens, relacionamentos, lembranças, fatos marcantes. O ambiente também exerce uma relação complexa e um papel determinante no processo de criação.

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas interconexões envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, recursos criativos, assim como os diferentes modos que se organizam as tramas do pensamento em criação. O artista deixa rastros desse percurso nos diferentes documentos do processo criativo (SALLES, 2010, p. 215).

Neste sentido, Salles (2010) acredita que o processo de criação é uma manifestação comunicacional, ao relacionar o diálogo do artista com ele mesmo e suas ideias, com a materialidade da obra em criação, sua trama de experimentações, com os expectadores, com a crítica, enfim, estabelece um circuito de interlocuções espaço-temporais que vão gerar transformações e ressignificações.

Desse modo, a observação e a sensibilidade são fundamentais para captar os fluxos comunicacionais da arte. É necessário um olhar inter-relacional, porque a ação artística não é linear, tem ritmos, picos, curvas e nós. Uma construção que vai se tramando em processos contínuo de interconexões e interações no tempo e no espaço, através de um percurso singular que "é feito de palavras, imagens, sons, gestualidades etc." (SALLES, 2010, p.102).

Ao apresentarmos essa aproximação entre comunicação e arte, procuramos ampliar as possibilidades de reflexão e leitura acerca de objetos e processos da realidade sociocultural, propondo um olhar compreensivo frente aos fenômenos que exigem maior plasticidade nas abordagens investigativas e, assim, criando novas perguntas e significados para configurações culturais-artísticas-comunicacionais.

Num contexto mais pragmático do campo da Comunicação, compreendemos que a perspectiva de Ecossistemas Comunicacionais emerge como uma proposição arrojada diante das crises conceituais e metodológicas acerca das Teorias da Comunicação que

não conseguem dar conta da complexidade dos fenômenos na contemporaneidade, pela dinâmica cada vez mais intrincada das transformações sociais e tecnológicas. Desse modo, surge como uma possibilidade de estudo inter e transdisciplinar para os fluxos comunicacionais, sem com isso ter a pretensão de oferecer uma visão totalizante sobre os fenômenos.

Portanto, devemos ir do físico ao social e também ao antropológico, porque todo o conhecimento depende das condições, possibilidades e limitações do nosso entendimento, isto é, de nosso espírito-cérebro de *homo sapiens*. É, portanto, necessário enraizar o conhecimento físico, e igualmente biológico, numa cultura, numa sociedade, numa história, numa humanidade. A partir daí, cria-se a possibilidade de comunicação entre as ciências, e a ciência transdisciplinar é a que poderá desenvolver-se a partir dessas comunicações, dado que o antropossocial remete ao biológico, que remete ao físico, que remete ao antropossocial (MORIN, 2010, p. 139).

2. 4 VISUALIDADES CONTEMPORÂNEAS NO COTIDIANO HIPERMIDIÁTICO

Os fluxos criativo-comunicacionais, desde tempos imemoriáveis, refletem a necessidade do ser humano criar e se comunicar, seja por uma questão de sobrevivência, de convivência, para buscar respostas existenciais, para representar dimensões subjetivas, entre outras possibilidades. Se em algum lugar do passado foi preciso gritar mais alto para impor-se às tribos inimigas, também foi possível fazer do mesmo timbre harmonizações variadas, instrumentos para imitá-lo, gravá-lo, transmiti-lo. Se a abstração do pensamento e a elaboração de suportes técnicos estenderam o corpo, proporcionando o registro de cenas em paredes de cavernas, sua constante engenhosidade permitiu que a expressão gráfica e as representações da vida continuassem a percorrer papiros, tecidos, telas, chapas, celuloides, muros, fitas eletromagnéticas, televisores, celulares, holografias... E, nesse processo, as visualidades foram se transformando.

Na sociedade contemporânea, chamada de cibercultural e hipermediática (em virtude da relação interdependente e convergente entre as tecnologias da comunicação, informação e a cultura, no ambiente digital), as linguagens artísticas hibridizam-se, miscigenam-se e contaminam-se em fugacidades cotidianas, numa velocidade e diversidade maiores do que em outras épocas e, assim, multiplicam-se inumeráveis possibilidades de criação. A música pode ter pele líquida, a literatura cantar em sangue néon, as pictografias cegarem e iluminarem, a arquitetura expressar-se em imaterialidades poéticas, o rastro da saliva esculpir o ar, os gestos gritarem silêncios, os cheiros das

ilusões conduzirem a abismos cinematográficos, *posts* em redes sociais derrubarem estruturas de poder.

Isso significa que a comunicação e a arte na era digital ou da “convergência”, seguindo a ideia de Henry Jenkins, vêm provocando rupturas sociais e influenciando novas relações culturais. Conforme Ferrari (2016), a hipermídia (conjunto de meios que se fundem num ambiente digital, não linear e interativo), criou o corpo social contemporâneo. Segundo a autora é uma linguagem híbrida que mistura formatos e softwares, configurando-se como a escrita imagética do século XXI, mas que também reflete um anseio ancestral da humanidade: a busca por interação.

Cada vez mais a relação com os dispositivos digitais e a ubiquidade *on-line* incorpora-se ao dia a dia da sociedade, de modo que a dicotomia entre o real e o virtual já foi superada por meio de novas formas de organizações tecnológicas e lógicas de pensamento. Não é preciso ser um programador ou um técnico especializado para estar conectado à internet ou interagir com aplicativos para celular. São possibilidades que trazem um amplo repertório de oportunidades e respostas para necessidades corriqueiras ou apresentando alternativas que vão da recolocação de um profissional no mercado de trabalho até perigosas articulações de facções criminosas. Nunca foi tão fácil e rápido tomar um táxi, fazer transações bancárias, escolher a melhor rota para fugir do trânsito congestionado, ouvir música, assistir filmes, conversar por videoconferência com um grupo de pesquisa do outro lado do mundo, conferir a previsão do tempo para saber se será necessário sair com um guarda-chuva, controlar os níveis de diabetes e até buscar um relacionamento amoroso. A multiplicidade de ferramentas e a habilidade em lidarmos com a plasticidade dos aparatos que giram em torno do ciberespaço, conforme Ferrari (2016, p. 21), "nos permite misturar, articular e incorporar formatos não textuais em textuais, imagéticos em sonoros e vice-versa - tudo em fluxo de negociações intersemióticas".

Para Ferrari (2016, p. 22) ainda é difícil compreender a explosão e a expansão da comunicação participativa na atual sociedade, remixada e em transformação, aturdida pelo turbilhão de estímulos sonoros, visuais e tecnológicos no ambiente que a envolve, pois, segundo a autora, "estamos tecendo uma nova utopia cognitiva, do mesmo modo que os modernos do século XX encontraram no surgimento da fotografia e do cinema o reflexo de uma cultura em mutação".

As possibilidades comunicacionais da sociedade contemporânea se multiplicam entre o entretenimento e a informação, à medida em que se diversificam plataformas e

aplicativos móveis. Atualmente a produção audiovisual, por exemplo, não é um nicho restrito aos grandes estúdios de Hollywood, produtoras comerciais, emissoras de TV ou artistas conceituais. É uma prática cotidiana capaz de tornar os “sonhos” de cineastas amadores em “realidade”. Com um celular e alguns aplicativos é possível fazer vídeos de diferentes formatos, gêneros, abordagens temáticas e compartilhar nas redes sociais.

A produção independente *Tangerine* (Sean Backer, 2015), longa-metragem de baixo orçamento que mistura ficção e documentário ao abordar o cotidiano de transexuais de Los Angeles, foi produzido com telefones celulares, aplicativos de correção de cor e edição *on-line*, e ganhou reconhecimento internacional ao ser premiado em festivais de cinema alternativo. Já o *Snapchat*, rede social que se diferencia por ser uma plataforma de vídeo ao vivo, incorpora-se aos programas de entretenimento e até ao telejornalismo, com a divulgação de conteúdos produzidos pelos cidadãos, provocando rupturas no formato e conteúdo de muitos meios de comunicação tradicionais (como o jornal, o rádio e a TV), que há algum tempo, inclusive, vêm sendo pautados pela repercussão de assuntos no *Facebook* e *WhatsApp*.

Num curto espaço de tempo o hábito de consumir produtos audiovisuais, sejam eles de entretenimento ou informativos, modificou-se, assim como seus sistemas de produção, difusão, interação e mobilidade, transformando o público em agente. Somos constituídos das linguagens que produzimos, convergindo tecnologia e relações interpessoais, estabelecendo um engendramento ecossistêmico.

Desse modo, o significado dos “gritos” e das “pichações” podem mudar conforme a época, o contexto social, a cultura, as ideologias, os suportes tecnológicos. Mas, indicam que mesmo muito diferentes somos semelhantes em nossas discrepâncias espaço-temporais. Portanto, os ecossistemas comunicacionais audiovisuais, no contexto da hipermídia, tendem a tornarem-se cada vez mais complexos de serem compreendidos devido à intersecção de variáveis cambiantes na articulação entre o homem, a cultura, o ambiente e a tecnologia.

Se a evolução da sociedade vem provocando rápidas mudanças na exploração dos meios de comunicação de massa (e vice-versa), é notório que o avanço do pensamento científico e democrático, o impacto das técnicas e tecnologias, entre outros fatores, que já implodiram muros e construíram outros, também romperam as convenções de produção, distribuição e consumo de mensagens, informações e expressões artísticas, provocando efeitos multidirecionais, a partir das relações entre os conteúdos e suas recepções.

[...] as instabilidades, interstícios, deslizamentos e reorganizações constantes dos cenários culturais, a circulação mais fluida e as articulações mais complexas, as interações e reinterações dos níveis, gêneros e formas de cultura, o cruzamento de suas identidades, a transnacionalização da cultura, o crescimento acelerado das tecnologias e das mídias comunicacionais, a ampliação dos mercados culturais, a expansão e os novos hábitos no consumo da cultura estão desafiando para encontrar novas estratégias e perspectivas de entendimento capazes de acompanhar os deslocamentos e contradições, os desenhos móveis da heterogeneidade pluritemporal e espacial que caracteriza as sociedades pós-modernas, muito acentuadamente as latino-americanas (SANTAELLA, 2003, p. 65).

A verticalidade da produção audiovisual e da circulação de informações, a partir da internet, conforme Santaella (2003) passou a ser “trans-horizontal” e das possibilidades que emergem a partir dessa reconfiguração surgem novos formatos, estéticas, dinâmicas de produção e maneiras de se relacionar com o público.

Cada um pode tornar-se produtor, criador, compositor, montador, apresentador, difusor de seus próprios produtos. Com isso, uma sociedade de distribuição piramidal começou a sofrer a concorrência de uma sociedade reticular de integração em tempo real. Isso significa que estamos entrando numa terceira era midiática, a cibercultura (SANTAELLA, 2003, p. 82).

O que Santaella (2003) expressa nos ajuda a compreender o fenômeno da chamada geração *YouTubers*, ou seja, pessoas (na maioria jovens) que produzem conteúdo na internet, veiculando seu material no *YouTube*, abordando temáticas como música, conflitos adolescentes, humor, moda, games e situações do dia-a-dia, permitindo maior interação e compartilhamento de opiniões com o público. Geralmente, ditam tendências de comportamento e influenciam as redes sociais e o mercado publicitário.

Nogueira (2008) também defende que as tecnologias digitais democratizaram a produção audiovisual, proporcionando ao cidadão comum criar o que antes era restrito a quem possuía grandes recursos financeiros ou aos estúdios profissionais. Para o autor vivemos um momento histórico, de uma avassaladora e contínua produção de filmes domésticos e profissionais dos mais variados estilos e, nesse sentido, possivelmente, refletem a necessidade do ser humano “ver e ser visto”, numa era em que a ubiquidade, o baixo custo e a flexibilização do instrumental técnico, provocam mutações constantes, inclusive, reconfigurando aspectos éticos e estéticos, e viabilizando ao sujeito com acesso à internet a potencialidade de tornar-se um produtor e divulgador de conteúdo, independentemente do lugar onde esteja (NOGUEIRA, 2008). Todas essas características se evidenciam no trabalho de Otoni Mesquita.

Portanto, esses novos fluxos comunicacionais, pela extensão e desenvolvimento das hiper-redes, atravessam o caráter privado e são reverberados entre os meios de comunicação tradicionais. Seja pelo caráter lúdico, por experiências transgressoras ou reacionárias, pela repercussão de banalidades, pelos relatos do dia a dia, as visualidades contemporâneas convergem para o meio digital, encontrando diferentes maneiras de expressão e opinião. A vida privada foi desterritorializada e circula nas nuvens, mas assumir os riscos da ultraexposição nem sempre é uma decisão fácil. Entretanto, para Ikeda e Lima (2012), a multiplicidade de construções narrativas em suas inúmeras intenções caracterizam o que os autores consideram um exercício utópico de cidadania. Essas peculiaridades são percebidas na obra audiovisual de Otoni Mesquita, como salientaremos no decorrer do último capítulo e também reforçam nossa opção metodológica de estudar o artista por meio de sua rede social na internet.

Conforme Ferrari (2016, p. 183) o leitor da sociedade contemporânea está nas telas e a visualidade é o mundo que está conectado nas redes sociais, consumindo e gerando conteúdo, pois "o que temos para hoje é o planeta *Facebook*; gostando ou não da rede social, o mundo conectado está ali, consumindo e gerando conteúdo. A gente virou mais superficial, vão questionar alguns! A gente gosta mais de assistir vídeos do que ler".

Seguindo esse raciocínio, podemos compreender que na contemporaneidade a imagem, o som, as emoções, as sensações, o pensamento estão "corporificados" no espaço hipermidiático, transitando numa rede de circuitos relacionais e interdependentes. Como uma "rota transmutar" em múltiplas órbitas de aparente caos. Por determinada perspectiva essa premissa reforça a questão da ubiquidade, mas também pode apresentar tantos fragmentos de realidades ressignificadas a ponto de muitos sistemas simbólicos descodificarem-se. Nesse sentido, as manifestações artísticas (e cotidianas) expressadas de diferentes formas, mas com grande tendência a uma convergência audiovisual (devido à internet), paradoxalmente, ganham uma dimensão cada vez mais complexa no contra fluxo de sua efemeridade, sobretudo, pelo poder da imagem na produção de sentidos e na desconstrução dos mesmos.

Para Baitello Júnior (2005) vivemos sob imposições "iconofágicas", as quais exigem a necessidade cada vez maior de produzir e replicar imagens, sem necessariamente refletir sobre seus desdobramentos, gerando um desequilíbrio sensório-cognitivo. Conforme o autor explica, simultaneamente devoramos e somos devorados pelo turbilhão de imagens a que somos expostos diariamente, o que segundo ele evidencia um deslocamento em relação ao pensamento de Walter Benjamin, sobre a

reprodutibilidade ter o poder de democratizar o acesso às obras de arte. Para Baitello Junior (2005) embora a arte (em diferentes linguagens) tenha se aproximado do cotidiano do cidadão, também provocou uma “crise”, especialmente, pela sua multiplicação exagerada.

Se antes a arte tinha uma aura transcendente, agora, numa outra lógica de produção, está numa proximidade tão íntima com os expectadores que proporciona novas percepções, relações e apropriações. Paradoxalmente, as múltiplas conectividades podem estimular a apatia e até fazer com que o corpo (que é presença e comunicação) se aprisione ou se ausente do convívio social direto, em função de uma realidade ilustrada por imagens e mediada por aparatos tecnológicos (BAITELLO JUNIOR, 2005).

Baitello Junior (2005) chama a atenção para essa contradição da iconofagia: a “crise da visibilidade”. Pois, o mesmo canibalismo cultural que pode promover a diversidade também é perverso, quando tende a transformar o complexo e profundo em superficial, trasladando as vivências das experiências humanas e das relações de afetividade para representações construídas por imagens. Assim sendo, o risco das limitações e da homogeneização é grande, em se tratando do universo imagético, considerando que a estese vai além do sentido da visão. É acústica, olfativa, gustativa, tátil, sinestésica e não deveria ser relegada ao efêmero e às banalidades (BAITELLO JUNIOR, 2005).

2.5 RAMAGENS OTONIANAS: REDES NO ESTRANHAMENTO CONTEMPLATIVO

Ramagens otonianas é a expressão poética que criamos para simbolizar a busca de uma compreensão ecossistêmica no tocante à *vidarte* de Otoni Mesquita. Podemos vislumbrar algumas imagens para ilustrar essa ideia, a exemplo do crescimento de uma planta, desde a semente, suas raízes, galhos, folhas, frutos e brotações; ou de uma rede neural provocando sinapses em cadeia; ou da contínua construção de uma teia relacional, em crescimento, com nós e interconexões que geram novas relações e significados: um *ecossistema comunicacional*.

São ramificações que fluem a partir de um corpo-artista. Inquieto, original e criativo, que exerce sua expressividade com base em memórias, questionamentos, sonhos, técnicas, experimentações, relações interpessoais, perturbações e influências visuais, que se mesclam na transfiguração de uma estética ético-político-imagética, articulada num sistema sociocultural e ambiental, ecoando inquietações tanto pessoais quanto universais.

As interconexões são complexas e adquirem dinâmicas combinações pela ampla gama de atividades desenvolvidas pelo artista visual que também é historiador, jornalista, contista, ilustrador, educador social, professor universitário e performer. Um cidadão crítico que persegue ideais de sustentabilidade sem, necessariamente, levantar uma bandeira moralista, mas como uma espécie de força motriz para processos artístico-comunicacionais.

Essas ramagens, que hibridizam-se e entrelaçam-se, são traduzidas e representadas em variadas manifestações, tecidas por diferentes linguagens artísticas. Embora Otoni Mesquita seja mais conhecido por suas pinturas, gravuras, esculturas e instalações, também revela-se em outras vertentes expressivas como a poesia, a performance, a atuação teatral e a produção de vídeos. Há mais de três décadas propõe experimentações audiovisuais, as quais se tornaram mais frequentes nos últimos anos, devido às facilidades dos recursos tecnológicos que permitem gravar, editar e exibir filmes com equipamentos caseiros.

Por essas peculiaridades, acreditamos que Otoni Mesquita seja um dos artistas mais instigantes no cenário cultural amazonense contemporâneo, destacando-se tanto por sua postura crítica em relação à sociedade, quanto pela criativa plasticidade do universo alegórico que representa em suas criações, voltadas principalmente à natureza e aos mitos amazônicos. E a forma como o artista dialoga no contexto cibercultural nos propõe inúmeras reflexões sobre a Amazônia.

Esse breve relato inicial sobre Otoni Mesquita e a explanação que faremos a seguir tem base na netnografia realizada no perfil do artista no *Facebook*⁶, que além de apresentar arquivo de suas criações, traz entrevistas concedidas a jornais e emissoras de TV, o que possibilitou extrair depoimentos e impressões para análise e interpretação sobre aspectos de seu fluxo criativo. Pelo museu virtual captamos um recorte dado pelo artista sobre sua obra e suas transformações, o que nos permite conhecer tanto seu processo de experimentação quanto de curadoria digital. A internet, segundo Salles (2010), pela mobilidade do ambiente *on-line*, expande as possibilidades de discutir a curadoria de processos criativos ou redes de criação. Conforme a autora, as dinâmicas interações proporcionadas na *web* podem estimular a criação de novos conceitos e abordagens.

Essa proposta pode ser ampliada em duas direções: o número dos arquivos digitais de artistas (ou grupos de artistas) e os links teóricos

⁶ Portanto, temos consciência que observamos um recorte comunicacional por uma configuração digital, inclusive, com filtros e escolhas do próprio artista nas decisões de postagens, e não os objetos em si, concebidos e caracterizados em outros contextos, passíveis a outros desdobramentos, subjetividades e textualidades múltiplas.

responsáveis pelas interconexões. A ampliação viabilizaria o desenvolvimento de um ambiente digital colaborativo para discussão das redes de criação. Esses bancos de dados também poderiam gerar curadorias de processo de exposições virtuais, com a possibilidade de estarem sempre em expansão (SALLES, 2010, p. 218).

Por isso, antes de pincelarmos considerações sobre aspectos estéticos e de conteúdo em vídeos de Otoni Mesquita é preciso que tenhamos uma breve noção contextual do conjunto de sua obra artística e suas motivações criativas. É importante reforçarmos que a análise do trabalho deste artista multifacetado é uma tarefa complexa devido a sua importância cultural no cenário da arte amazonense. Mas, neste estudo, não temos a intenção de abarcar tamanha dimensão, por isso, vamos apenas pontuar algumas características. Essa aproximação é uma tentativa de compreender como a Amazônia se apresenta visualmente (e audiovisualmente) nos questionamentos sociais, políticos, culturais, ambientais e econômicos do artista.

Otoni Mesquita nasceu no município de Autazes (AM), em 1953. Mudou-se para Manaus com pouco mais de um ano de idade e teve uma infância marcada pelo exercício livre e criativo de desenhar e pintar. Por isso, acredita que a arte esteja intrínseca desde sempre em sua vida, fazendo parte de um processo tão natural quanto respirar, beber, caminhar e falar. Para Otoni “a arte é uma expressão que independe de vontade, é incandescente”, como definiu o próprio artista em entrevista à jornalista e atriz Norma Araújo, no programa Via de Regra, dirigido pelo cineasta Roberto Kahane, em 1994, no período da exposição “*Fragmentos, bichos e personas*”, no Centro Cultural Chaminé, em Manaus, e postada no dia 23 de dezembro de 2014, em sua página no *Facebook*.

Começou a atuar profissionalmente como artista plástico em 1975, após participar de um curso livre promovido pela Pinacoteca do Estado do Amazonas, numa época em que ainda não havia um curso universitário de artes em Manaus. Por isso, conforme o artista, primeiramente, graduou-se em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade Federal do Amazonas (1979), por acreditar que o curso era o que mais se aproximava das artes. Depois de formado seguiu para o Rio de Janeiro, onde graduou-se em Belas Artes (Gravura), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983). Prosseguiu seus estudos acadêmicos e obteve o título de mestre em Artes Visuais (1991) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e de doutor em História Social (2005) pela Universidade Federal Fluminense. Em 1994, passou a fazer parte do quadro de professores do Departamento de Artes da Universidade Federal do Amazonas e

posteriormente também integrou-se ao grupo de pesquisadores do Núcleo de Antropologia Visual da UFAM, voltado à pesquisas sobre cinema na Amazônia.

Seu currículo conta com a participação em mais de cem exposições coletivas e individuais, no Brasil, países da América do Sul e Estados Unidos, inclusive, com a obtenção de prêmios em Salões de Arte. Além de ter publicado dois livros sobre história e arquitetura de Manaus também atuou na gestão pública, no cargo de Coordenador do Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas.

Otoni Mesquita é movido pela vontade de externar sentimentos e se considera um “romântico”, não no sentido sentimentalista, mas “pela eterna busca de ideais”, como salienta em várias entrevistas disponíveis em seu arquivo, entre elas numa reportagem especial, sobre o processo criativo do artista, para o programa Canal Verde, apresentado por Eduardo Monteiro de Carvalho, com reportagem e edição de Salete Silma, em 1999, e postado em 09 de dezembro de 2014. Nesta reportagem o artista também enfatiza que não gosta de ser enquadrado em nenhuma corrente estética, mas assume uma grande influência do Surrealismo, com tendências antropológicas e arqueológicas de cunho amazônico, por ser fascinado pelo ambiente que o cerca, desenvolvendo obras em variados suportes, gêneros e materiais. Mesquita diz que traz em sua arte o somatório de experiências da infância, da imaginação, de inquietações, do repertório de leituras, de aprimoramento técnico, das viagens por diversos países, dos museus que conheceu, do comportamento e das expressões de pessoas, do que observa nos detalhes da arquitetura urbana e das paisagens naturais da Amazônia.

Sendo assim, quando contemplamos seus trabalhos, percebemos que em muitas de suas telas há estruturas que lembram catedrais ou templos de cidades perdidas, painéis com cenas de natureza, gravuras com grafismos que remetem à pinturas indígenas, desenhos de seres que são meio bicho e meio gente, esculturas que sugerem artefatos de civilizações antigas e a montagem de instalações onde todos esses elementos se conjugam. Quanto ao significado desse universo representativo, nem mesmo o artista sabe explicar, pois alega ser movido por forças inconscientes e prefere que cada espectador tenha a própria interpretação sobre suas obras. No entanto, acredita que em seu ímpeto expressivo também haja uma atitude consciente que é a busca pela harmonia entre o homem e a natureza. Todas essas características ficam explícitas numa reportagem do programa Amazônia Notícia, da Rede Amazônica, produzida em maio de 1995 e postada no dia 08 de dezembro de 2014.

Otoni Mesquita, desde o início de sua carreira artística, prefere trabalhar com materiais recicláveis, como papel e papelão, além de objetos que encontra no quintal de casa e em suas andanças pelas ruas, recolhendo, reaproveitando e transformando o que o ambiente oferece, como ossos e espinhas de peixes, terra, troncos de madeira, galhos, folhas, raízes, fibras e penas. Para o artista esses materiais carregam histórias, têm impressa uma força que não há nos materiais comprados em lojas e proporcionam uma experimentação plástica mais desafiadora e evidenciam a força da relação do homem com a natureza e o prazer de se relacionar do mundo, como expressa numa entrevista à repórter Lídia Mendonça, no programa Nossa Gente, de 1984, no período da exposição Fragmentos (com experiências de materiais não convencionais), e postado em 06 de dezembro de 2014.

Para Salles (2010) a criação na arte tem uma relação direta do artista com seu ambiente e seu tempo, mas também se organiza por memórias, num percurso labiríntico que segue e deixa rastros. Muitas vezes, numa lógica de incertezas e também intervenções do acaso, o artista cria contextos para a leitura das obras. Esse processo complexo, pode ser expresso numa amálgama de linguagens, uma trama de ideias, reminiscências, matérias-primas, objetos, formas, suportes, sentidos, espaços, impressões, sensações táteis, afetividades, sonoridades, aromas, que fazem do ato de criação um processo comunicativo e conectivo, que pode ser observado sob o ponto de vista de seus aspectos sociais, culturais e também subjetivos (SALLES, 2010).

A obra em construção, carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, que faz parte de complexas redes culturais, na medida em que se insere na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade em geral. O aspecto comunicativo do processo de criação envolve também uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoais: do artista com ele mesmo, com a obra em processo, com futuros receptores e com a crítica (SALLES, 2010, p. 89).

Em 2015, Otoni Mesquita completou quatro décadas de uma diversificada trajetória artística, portanto, seria inviável expor seu legado em um capítulo de dissertação. Como estratégia, buscamos identificar, no arcabouço de sua carreira, alguns traços ou facetas recorrentes. Encontramos esses indícios sintetizados em *Ciclos do Eldorado*, que não compreende uma fase específica da obra de Otoni Mesquita, mas é um tema recorrente de seu percurso criativo, sobre o qual interpreta e representa a Amazônia.

A escolha deste recorte metodológico é baseado na ideia de “estética da continuidade”, que, segundo Salles (2010), trata-se de uma busca pessoal ou um ideal perseguido pelo artista, para o qual não é possível precisar o ponto de origem, mas pode

ser reflexo de indagações complexas que ao longo do tempo vão ganhando diferentes narrativas, com desdobramentos que podem ser inesgotáveis, pois o conjunto da obra de um artista também pode ser interpretado como o encadeamento de processos de transformação.

Desse modo, podemos dizer que a concepção e execução de uma obra de arte se dá no estabelecimento de relações e interdependências, numa permanente rede em construção, como um ecossistema comunicacional. Os processos que envolvem a criação, conforme Sales (2010), por mais que possam ter explicações racionais, são extremamente subjetivos e individuais, sendo assim, imagens, sons, temáticas, sensações, lembranças e quaisquer outras possibilidades sensoriais e expressivas, codificadas em obras artísticas, podem ser ressignificadas ou modificadas em diferentes momentos e contextos vivenciados pelo artista, sem que se percam da sua gênese conceitual.

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional, indicando a possibilidade de determinados eventos ocorrerem. Nesse espaço de tendências vagas está o projeto poético do artista, princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador como um todo (SALLES, 2010, p. 46).

3 IMPRESSÕES SOBRE A AMAZÔNIA

Neste capítulo buscamos fazer uma reflexão acerca da construção de imaginários amazônicos e suas representações culturais, sobretudo na arte e nos meios de comunicação. Apresentamos fragmentos e impressões, desde aspectos da conformação natural da região, passando por inter-relações com as diferentes fases de ocupação humana e suas transformações socioculturais, políticas e econômicas, marcadas por profundas transformações em diferentes períodos.

Por tratar-se de um tema amplo, em torno de um assunto complexo, não buscou-se respostas objetivas, pois a intenção é exploratória, levantando questionamentos e apresentando uma leitura genérica sobre a temática apresentada. Embora estejamos embasados em fatos e registros históricos, este capítulo não se impõe com a pretensão de expor o resultado de uma pesquisa histórica, com uma análise aprofundada sobre documentos e discursos. A intenção é delinear um cenário ou um panorama de aspectos gerais sobre a Amazônia, pinçando relações comunicacionais que contribuíram e contribuem para a consolidação de imaginários, sobretudo, por meio do audiovisual. Por este motivo, além de historiadores, sociólogos e antropólogos, apoiamos-nos em comunicólogos e escritores de literatura com abordagens sobre questões históricas. Nesse sentido, optou-se por trazer à tona tópicos diversificados, tecidos numa contextualização relacional, com destaque para questões da Amazônia brasileira, já que seria muito complicado tratar de toda a Pan-Amazônia em apenas um capítulo, uma região com mais de sete milhões de quilômetros quadrados, perpassando por nove países da América do Sul e com diferentes realidades socioculturais.

A ideia do enfoque pulverizado sobre a Amazônia decorre do processo recursivo de construção e reconstrução da cientificidade dos fenômenos, a partir de Morin (2010, p. 61), para quem a ciência “se auto-eco-produz, já que sua ecologia é a cultura, é a sociedade, é o mundo”. Compreendemos que mesmo numa dissertação que trata da relação entre comunicação e arte é fundamental configurarmos um mosaico sócio-político-cultural amazônico, com aspectos relativos aos paradigmas ideológicos construídos no processo histórico, suas contradições, consensos, fatos, versões, visões e imaginações, já que estamos provocando essa discussão por intermédio da obra de Otoni Mesquita que representa artisticamente inúmeras faces da Amazônia em seu projeto poético. Nesse sentido, procuramos encontrar singularidades e multiplicidades.

Djalma Batista (1976) foi um dos primeiros autores a propor uma abordagem multifacetada sobre a Amazônia, procurando analisar, compreender e interpretar a complexidade da região por meio de suas pluralidades no livro *O Complexo da Amazônia*. O escritor, que era médico, fez sua análise sobre o processo de desenvolvimento regional, levantando temas geográficos, socioculturais, agrícolas, antropológicos, políticos, econômicos, ecológicos, de formação científica e sustentabilidade, descrevendo e refletindo sobre esses aspectos a partir de sua vida cotidiana e profissional. Nesse sentido, considerando a época e o contexto histórico e político em que a obra foi escrita, podemos dizer que o livro ainda hoje é de extrema importância para se pensar a Amazônia de maneira ecossistêmica. Embora reconheçamos os inúmeros méritos desta esclarecedora obra, também recorreremos a outros autores que nos ajudaram a construir um breve panorama sobre a região.

Sendo assim, este capítulo procura trazer a atmosfera espacial, contextual e sensorial do espaço em que nos inserimos e sobre o qual pensamos nesta pesquisa. E, ao nos aproximarmos de uma ideia de Amazônia, ou de inúmeras concepções sobre as Amazônias, descobrimos novos fragmentos para compreendermos melhor o trabalho de Otoni Mesquita. Nesse fluxo, desconstruímos preconceções, representações e estéticas, e reconstruímos novas elaborações, que no último capítulo entrarão em contato com outras concepções amazônicas, ampliando o nosso repertório de visualidades.

3.1 PELOS RASTROS DA HISTÓRIA E DO IMAGINÁRIO

Séculos antes dos navegadores europeus chegarem à região que hoje é conhecida por Amazônia ela já era povoada. Portanto, não foi descoberta como costuma-se reforçar na visão de algumas ideologias. Na época da chegada dos desbravadores estima-se que havia entre dois e seis milhões de pessoas distribuídas pela imensa planície verde entrecortada por centenas de rios, mas alguns pesquisadores apontam a possibilidade de uma população ainda maior. Assim como em outras regiões da (atual) América, era formada por uma complexa teia de relações humanas e atividades socioculturais. Entretanto, conforme Pizarro (2012) toda sua diversidade étnica e cultural foi ignorada e suplantada a partir da imposição etnocêntrica europeia, com reflexos que permanecem até hoje, traduzidos numa visão “exótica” – construída pelo olhar estrangeiro.

Como qualquer explorador, chegamos com imagens preconcebidas e com os mitos produzidos sobre ela, como o do território verde com populações

indígenas, do paraíso, do pulmão do mundo, entre tantos outros. Como dizíamos, uma consideração ampliada do cultural pode vir a incorporar uma variedade de elementos, mas nossa inquietude se orienta especialmente para o modo como foram construídos, e ainda se constroem, no discurso, os imaginários sobre esta área (PIZARRO 2012, p. 29).

No livro *A invenção da Amazônia*, Gondim (2007) diz que Amazônia foi concebida a partir de uma série de relatos que começaram a ser escritos pelos primeiros colonizadores, depois pelos viajantes, missionários religiosos, naturalistas e artistas. A autora remonta um painel histórico do século XVI ao século XX. Conforme Gondim (2007), esses aventureiros e viajantes deixaram os seus registros de entusiasmo, preconceitos e fantasias, acendendo o imaginário dos europeus que sonhavam com o “paraíso e a fonte da eterna juventude”.

Para Colombo e os navegadores que o seguiram, as expectativas e impressões sobre as Índias Orientais e a China teriam originado um imaginário fabuloso. O impacto dessa construção simbólica foi tão forte que ainda no século XVII os viajantes procuravam o desconhecido e o fantástico no “novo continente”, conforme Gondim (2007). A autora vai ainda mais longe afirmando que a invenção social da Amazônia traz resquícios da mitologia grega somados à concepções bíblicas, devido ao poder da Igreja durante a Idade Média, deixando rastros até os nossos dias.

Porém, antes de nos atermos às impressões dos viajantes, é interessante refletirmos sobre como essa imensa região foi sendo conformada geograficamente e como se desenvolveu culturalmente antes da chegada dos europeus. Há diferentes teorias sobre o processo migratório e de ocupação, algumas bastante divergentes. Mas, a hipótese desse fluxo ter ocorrido num longo processo iniciado entre o extremo leste do continente asiático e o extremo oeste do continente americano é a mais difundida. Segundo Prous (2007), vestígios cerâmicos, inscrições e pinturas rupestres comprovam como é antiga a presença humana na região. Acredita-se que os primeiros grupos possam ter chegado há 20 mil anos, descendentes de grupos provenientes da Ásia que alcançaram a América pelo Estreito de Bering e foram descendo e povoando o continente americano, do norte até o sul, acompanhando as grandes manadas de animais, já que sobreviviam como caçadores-coletores.

Quando os primeiros grupos humanos chegaram à região, a vegetação era formada por savanas com manchas de florestas ciliares. Fósseis encontrados principalmente próximos a barrancos de rios indicam a presença de animais como o mastodonte, a

preguiça-gigante, o toxodonte e o tigre-dentes-de-sabre, entre outros. Cerca de seis e sete mil anos atrás o planeta passou por profundas mudanças climáticas que impactaram na transformação gradual da paisagem geográfica, tornando-a mais quente e úmida e com isso houve a expansão da floresta, como aponta Prous (2007, p. 14), “além dos vestígios culturais, os vestígios naturais informam sobre o paleoambiente: clima, vegetação, fauna e topografia, que mudaram ao longo do tempo, influenciando as coletividades humanas”.

Uma das consequências desse processo foi o aumento dos recursos de alimentação, marcando uma segunda fase na ocupação da Amazônia, caracterizada pelo início da formação sociocultural. Há aproximadamente cinco mil anos os bandos passam a permanecer por mais tempo em determinadas áreas e começaram a praticar a agricultura e intensificar a fabricação de objetos cerâmicos. Com o surgimento da chamada Cultura de Floresta Tropical, Prous (2007) destaca que os povos que habitavam a região diversificaram suas práticas e constituíram-se em diferentes culturas que se desenvolveram durante vários séculos. Nesse contexto de desenvolvimento ocorreu o encontro entre as populações nativas e os desbravadores europeus.

3.1.1 Em busca do Eldorado

Nos séculos XV e XVI Portugal e Espanha eram grandes potências econômicas e por meio da navegação expandiam seus impérios. O Tratado de Tordesilhas, assinado em 1494, criou uma divisão territorial na qual a atual Amazônia (mesmo ainda desconhecida ou não explorada pelos europeus) estava dentro dos domínios espanhóis. Na época do tratado Cristóvão Colombo já havia chegado a América Central em 1492.

Já a chegada dos europeus ao Brasil é oficialmente tomada a partir da expedição de Pedro Álvares Cabral em 1500, na viagem que tinha por objetivo chegar à Índia contornando a África e acabou se desviando da rota. Não há documentação que comprove realmente se essa mudança no itinerário foi intencional ou causada por uma tempestade (como didaticamente se ensina), mas os portugueses já eram conscientes da possibilidade de grandes extensões de terra a oeste do Atlântico. Bueno (1989) aponta que há controvérsias sobre a história oficial e muitos historiadores sustentam teorias de que outros navegadores teriam chegado ao Brasil antes de Cabral, como Vicente Yáñez Pinzón, Diego de Lepe e Duarte Pacheco Pereira, que em 1498, numa expedição encomendada pela Coroa Portuguesa, para conhecer o que poderia estar além da linha de Tordesilhas, teria chegado à foz do rio Amazonas e à Ilha de Marajó.

A conquista de novas terras estimulou a cobiça, pois era a partir do reconhecimento e posse de novas terras que se afirmava o poder político e econômico de Portugal, da Espanha e de outros impérios que buscavam estender seus domínios. E assim se desenvolveu a terceira fase de ocupação na Amazônia.

Antes de chegar à região, os expedicionários acumulavam sonhos e fantasias acerca da Amazônia. Mas ela sempre foi misteriosa e, as sensações que eles tinham, é lógico, incluíam o medo de não encontrar o que tanto ansiavam. O que de fato aconteceu. Os indígenas seriam os habitantes que ajudariam os brancos a conseguir extrair a riqueza do local e ao mesmo tempo os auxiliariam na adaptação à região, mas não aconteceu dessa maneira. Os índios e os brancos não se entenderam, pois tinham objetivos diferentes. Os recém-chegados queriam escravizá-los e, a natureza do índio de fazer apenas o que deseja e o que precisa, não aceitou essa condição (GONDIM, 2007, p.163).

A primeira grande expedição à região foi realizada entre 1540 e 1542, comandada pelo espanhol Francisco de Orellana (primeiro explorador a percorrer o curso do rio Amazonas, de sua foz no Atlântico aos Andes). Os relatos dessa viagem, que são os primeiros registros escritos sobre a floresta amazônica e a diversidade de ambientes e culturas encontradas ao longo do maior rio do mundo, foram feitos pelo frei Gaspar de Carvajal. Essa percepção, possivelmente, tenha sido responsável pelo início da construção do imaginário fantástico sobre a região, inclusive na referência de seu nome.

Pressionados por adversidades comuns à época, os homens sonham encontrar o paraíso e a fonte da eterna juventude. A tradição religiosa dizia que um grande rio nascia naquele local aprazível, cujas águas encobriam riquezas, e não muito longe, uma fonte convidava para a total supressão dos males sociais, onde a fome, as doenças e as pestes continuamente dizimavam respeitáveis contingentes humanos. Esse local foi encontrado pelos expedicionários de Orellana e se localizava na região amazônica (GONDIM, 2007, p.13-14).

Segundo os relatos dessa viagem, o grupo de Orellana se confrontou com uma tribo na qual as mulheres demonstravam coragem e habilidades de verdadeiras guerreiras ao dispararem flechas, dardos e zarabatanas para defender seu território. Devido a essa postura destemida, os exploradores as relacionaram com as guerreiras Amazonas da mitologia grega, que ainda povoava a imaginação europeia. A partir daí, o lugar passou a ser chamado de *el rio de las amazonas*.

Na mitologia grega, as amazonas formavam uma nação de mulheres que excluía a participação masculina. Eram exímias guerreiras e para manejar melhor o arco cortavam um dos seios. Para perpetuarem a raça, uma vez ao ano mantinham relações sexuais com homens de uma tribo vizinha. Os meninos nascidos desses encontros eram mortos ou

encaminhados aos pais, já as meninas eram criadas pelas mães e treinadas para as práticas agrícolas, caça e artes da guerra.

Na época da expedição de Orellana já havia entre os índios da região a crença das Icamiabas, tribos formadas por mulheres lideradas por uma cunhã virgem. Não tinham contato com homens além da necessidade de procriação. Os bebês meninos eram sacrificados ou abandonados na natureza, enquanto as meninas tornavam-se guerreiras. Essa lenda teria chegado ao conhecimento dos exploradores, que no transcurso da viagem, possivelmente, em virtude de determinados acontecimentos tenham relacionado as histórias, recriando no novo mundo um mito clássico. Inclusive descrevendo as Icamiabas como mulheres desnudas, altas, brancas e de cabelos compridos dispostos em tranças dobradas no topo da cabeça.

A narrativa maravilhosa de Carvajal deixou como herança à grande maioria dos viajantes, a história das Amazonas no império dourado de Canhori. Quase trezentos anos depois, viajantes a serviço de seus países ainda se perguntavam pelas guerreiras solitárias (GONDIM, 2007, p.169).

Devido ao motivo exploratório da empreitada de Orellana, a viagem está relacionada com o fortalecimento do mito do Eldorado. Neste caso, uma possível referência ao mito do soberano de uma cidade com construções de ouro perdida no meio da floresta. A busca por esse lugar que jamais fora encontrado teria motivado muitas outras expedições, pois os relatos indígenas aguçavam a ambição dos desbravadores. Historiadores relacionam a busca pelo Eldorado com inúmeras lendas, entre elas a dos índios Chibcha, que viviam próximo a atual Bogotá (Colômbia) e em seus rituais religiosos tinham o costume de cobrir o corpo do soberano de sua tribo com uma resina sobre a qual sopravam um finíssimo pó dourado, para que ele se banhasse em uma lagoa, cultuando ao seu deus.

A expedição de Orellana não foi a primeira nas terras que hoje integram a Amazônia, conforme ressaltam Bolle; Castro; Vejmelka (2010), porém foi a mais expressiva das incursões espanholas, a ponto de começar a caracterizar a Amazônia como uma “região universal e teatro do mundo”. Nessa viagem pela primeira vez o grande rio foi percorrido em toda a sua extensão e sua intrincada geografia, algo completamente diferente do que os europeus estavam acostumados, com situações que variavam da cooperação ao conflito armado, devido à diversidade de povos que encontraram ao longo do caminho. Somado a isso, estava à ambição nas infindáveis promessas de riqueza (BOLLE; CASTRO; VEJNELKA, 2010).

3.1.2 Colonialismo canibal: o civilizado devora o silvícola

No século XVI a região amazônica pertencia à Espanha, mas logo Portugal começou a impor estratégias para o seu controle devido a invasões de ingleses, franceses e holandeses, interessados em ocupar e explorar economicamente as terras no Novo Mundo. Em 1616, na foz do rio Amazonas, foi fundado o Forte do Presépio para proteger a região de invasões estrangeiras, dando origem à cidade de Belém. Nessa época, os portugueses pretendiam ampliar seus domínios explorando as riquezas vegetais, minerais e animais da floresta.

A partir de 1637, uma grande expedição comandada pelo português Pedro Teixeira, composta por mais de duas mil pessoas, avançou pelo rio estabelecendo núcleos de povoamento, explorando a mão de obra indígena e extraindo produtos da floresta que eram comercializados a altos preços no mercado europeu. A castanha, o cacau, o tabaco, peles de animais, entre outros produtos regionais ficaram conhecidos por “drogas do sertão”. As dificuldades dos europeus em desbravar o ambiente natural da Amazônia, com condições climáticas adversas, a fauna e a flora diferentes das que estavam acostumados, criavam a ideia de uma região indomável, selvagem, o que o imaginário do colonizador classificou como o “inferno verde”.

A Amazônia é, assim, uma construção discursiva. Somente através dessa construção é possível chegar a sua imagem. Esta região do imaginário é a história dos discursos que foram erigindo, em diferentes momentos históricos, dos quais recebemos apenas uma versão parcial, a do dominador (PIZZARRO, 2012, p.33).

O processo de colonização que subjugou ou exterminou culturas indígenas no atual Brasil também ocorreu em outras regiões do novo continente, com a mutilação de povos, seu patrimônio material e sua memória. Sociedades que vinham sendo consolidadas há séculos, como os Astecas, Maias, Incas, foram sendo dominadas e perdendo suas identidades.

As diversas vozes contidas nos “discursos narrativos da conquista” veiculam-se, sob três formas principais: o “discurso mitificador”, que opera uma ficcionalização tanto da realidade do Novo Mundo quanto da natureza e do significado do processo de conquista, o “discurso de desmitificação” (discurso narrativo do fracasso) que questiona os modelos formulados pelo primeiro deles, e o “discurso narrativo da rebelião”, que estuda o processo de crise e liquidação simbólica dos mitos e modelos anteriores (MIGÑOLO, 1982, p. 57).

Em menos de dois séculos de exploração europeia, a região amazônica, que era formada por uma multiplicidade cultural, passou a servir exclusivamente aos interesses da coroa portuguesa. Seus habitantes nativos foram escravizados ou forçados a assumir uma nova configuração dentro de um processo que reduziu maciçamente a população indígena.

Entre as imposições do colonizador vieram as missões religiosas, principalmente dos evangelizadores jesuítas e franciscanos, com o intuito de converter os índios à fé cristã e utilizar sua força de trabalho. Os brancos também disseminaram doenças entre os povos nativos, como a gripe, o sarampo e a tuberculose. Enfermidades, até então desconhecidas e que fizeram sucumbir aldeias inteiras.

O Tratado de Madri, em 1750, determinou oficialmente os domínios territoriais entre as colônias de Portugal e Espanha, visto que na prática ambas as cortes nunca cumpriram com o que havia sido firmado em Tordesilhas. Há de se ressaltar que nessa época os mapas eram bastante imprecisos o que dificultava avaliar a real extensão das terras. Além do critério do direito de posse (e os povoamentos portugueses já estavam estabelecidos em muitas regiões), os mapas que serviram de base para o tratado, encomendados por Portugal, apresentavam algumas distorções no traçado de rios, o que favoreceu a corte de Dom João V e praticamente estabeleceu o contorno geográfico das fronteiras do Brasil atual.

Após o Tratado de Madri foi criada a Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, pelo Marques de Pombal, em 1755, com o objetivo de tirar o atraso de Portugal em relação a outras potências europeias pelo incremento comercial com a Europa a partir das mercadorias produzidas na região, tais como cacau, canela, cravo, algodão e arroz, dando início a uma nova fase no desenvolvimento da região. Essa segunda metade do século XVIII também foi marcada pela chegada dos primeiros escravos africanos na região do baixo Amazonas, se concentrando mais entre o Pará e o Amapá. Como os índios não se adaptavam ao trabalho pesado além de serem facilmente afetados por doenças os negros supriram a demanda, sobretudo na construção civil, nas plantações de cacau e demais atividades agrícolas e de extrativismo. Muitos conseguiram fugir e formaram os primeiros quilombos. Nesta época a miscigenação de raças era estimulada para aumentar o povoamento na região, fazendo florescer o que convencionou-se chamar de população cabocla.

Tanto portugueses como espanhóis, no processo de conquista e ocupação, transplantaram e difundiram os valores e símbolos culturais europeus. A

sociedade nativa amazônica, ao receber o impacto dominante desses valores e sistemas imperiais, aculturou-se, por via de submissão, acomodação, assimilação ou conflito, sobrepondo-os ou integrando-os à própria cultura original. De outro lado, os conquistadores que vieram “fazer a Amazônia”, a serviço da fé e do império, tiveram de ceder e adaptar-se ao mundo tropical circunjacente para poder sobreviver em meio às surpresas, incertezas e agressividade de um ambiente exótico e desconhecido. A colonização e expansão do império português, na Amazônia, foi uma tarefa dura e penosa que exigiu a mobilização de capitães-generais, sargentos-mores, sertanistas, missionários, colonos e índios ao longo de mais de duzentos anos de presença nas colônias do Grão-Pará, Maranhão e Rio Negro. Durante esses dois séculos, a influência portuguesa se fez sentir de forma profunda na vida e cultura da região (BENCHIMOL, 2009, p. 73-74).

3.1.3 Da ascensão à queda do ouro branco no inferno verde

No século XIX, quando o Brasil tornou-se independente de Portugal, a região amazônica passou por grandes transformações políticas e sociais. A Cabanagem (1835-1840, no atual estado do Pará) foi uma revolta que por interesses diferentes congregou índios, mestiços e caboclos (que sobreviviam na penúria) com a elite econômica (comerciantes e fazendeiros) na luta contra a exploração do governo regencial.

Calcula-se que durante o conflito a província do Grão-Pará tenha perdido cerca de 40% da sua população, sem que os cabanos tenham alcançado seus objetivos. A decadência foi acentuada na região e só começou a mudar a partir da criação da província do Amazonas, desmembrada do Grão-Pará, em 1850, quando surgem os primeiros movimentos de valorização industrial da borracha extraída da seringueira, que já era utilizada pelos índios na fabricação de objetos como botas e recipientes.

Entre 1870 e 1900 aproximadamente 300 mil nordestinos migraram para trabalharem nos seringais juntamente com os indígenas, pois devido a Revolução Industrial, as fábricas (principalmente a indústria de pneus) importavam matéria prima em grande quantidade.

Esses migrantes, empurrados pela pobreza e constantes secas no nordeste, acabaram tendo que se adaptar a uma realidade tão dura quanto a que viviam anteriormente, porém com uma rotina diferente. Foi preciso avançar para dentro da selva e realizar um trabalho pesado na extração da seiva da seringueira, em sua defumação, no processamento do látex e no transporte do material até às margens dos rios, de onde eram levados ao comércio nas cidades e, posteriormente, embarcados em navios para a Europa

e América do Norte. Diante desse contexto a ideia do “Inferno Verde” voltou a ser marcada no imaginário sobre a região.

Os seringueiros (trabalhadores dos seringais) e suas famílias, que também atuavam na produção da borracha, eram explorados ao extremo e sobreviviam de forma rudimentar (praticamente presos num perverso sistema de aviamento), impedidos de conquistar sua independência financeira, enquanto os seringalistas (exploradores dos seringais) e comerciantes usufruíam da riqueza proporcionada pela atividade.

Cidades como Belém e Manaus se desenvolveram rapidamente e ganharam ares cosmopolitas com a vinda de estrangeiros como sírio-libaneses, ingleses, italianos e franceses, interessados em formar atividades comerciais e de exportação. As capitais importaram hábitos e costumes da moda, e passaram a usufruir de requintes que contrastavam com a realidade brasileira, como luz elétrica, sistema de água encanada, rede de esgoto e bonde elétrico. Prédios e palacetes suntuosos foram erguidos, como o imponente Teatro Amazonas, inaugurado em 1896, numa época em que a borracha era responsável por quase metade das exportações brasileiras.

O declínio deste ciclo, que durou cerca de três décadas, se deu com o fim do monopólio brasileiro na produção da borracha, devido a implantação de seringais na Ásia (mais produtivos que os brasileiros), o que proporcionou comercializar a borracha com preços mais competitivos no mercado internacional. Essa mudança teve como pano de fundo um dos casos mais famosos sobre biopirataria, pois os seringais constituídos na Malásia, Sri Lanka e Indonésia, tiveram origem em sementes de seringueiras contrabandeadas da Amazônia.

O declínio da atividade fez com que muitos seringueiros voltassem para o nordeste e ocorreu um despovoamento significativo na região entre as décadas de 1920 e 1930. Na década seguinte, com a Segunda Guerra Mundial, os países aliados contra a Alemanha não tinham acesso a borracha asiática devido o controle japonês e precisaram recorrer a Amazônia para não comprometer a indústria bélica, como vemos em Martinello (1988).

Nesse período ocorreu uma segunda migração em massa de nordestinos para o norte, eram os chamados “soldados da borracha” (para quem estava em idade militar: ou lutava na guerra ou ia trabalhar nos seringais), convocados pelo governo do presidente Getúlio Vargas que tinha o apoio dos Estados Unidos com grandes investimentos para a retomada da produção de borracha na Amazônia.

O discurso para atrair trabalhadores em todo o país ganhou força recorrendo a ideias de paraíso da fartura e fortuna, quase numa alusão ao antigo mito do Eldorado. No

entanto, na prática, a “marcha para o oeste” não trouxe a riqueza para os trabalhadores, que mais uma vez se viram presos numa cadeia de exploração econômica injusta. Quando a guerra chegou ao fim, os norte-americanos desistiram de levar adiante os investimentos na região devido à baixa produtividade. Cerca de 30 mil seringueiros morreram vítimas de doenças e abandonados pelo governo brasileiro.

3.1.4 Amazônia fragmentada: as consequências da ditadura

Na década de 1960, a ditadura militar pretendia integrar a Amazônia com o resto do país, pregando o discurso da unificação nacional e a proteção da floresta contra a internacionalização. Os militares realizaram obras em infraestrutura para a ocupação da região e a construção de estradas, a principal foi a Transamazônica, rodovia ligando Cabedelo (PB) à Lábrea (AM).

A política do “integrar para não entregar” propunha um novo modelo de ocupação com projetos mineradores, madeireiros e agropecuários, e se daria com a criação de polos de desenvolvimento espalhados pela Amazônia, entre eles se deu a implantação do polo tecnológico e industrial da Zona Franca de Manaus. Entretanto, as consequências dessas iniciativas não se traduziram num progresso sustentável para o Norte do país, diante da constatação de inúmeros problemas que crescem a cada ano.

Conforme dados do IBGE, de 1970 para 2000 (último senso realizado na região), a população da Amazônia Legal passou de sete milhões para vinte e um milhões de habitantes, ou seja, triplicou em um período de 30 anos, obrigada a se adaptar dentro de um crescimento desordenado. Em 2009 a área desmatada atingiu a marca dos 70 milhões de hectares, tendo entre as principais causas o avanço da pecuária extensiva que derruba a floresta para formar pastagens. E também tem relação com a exploração ilegal de madeira, grilagem de terras e projetos de assentamento que não cumpriram sua função social.

O combate ao tráfico de drogas, animais, plantas e minérios não se mostrou eficaz diante da imensa extensão territorial a ser vigiada. A degradação ambiental e a poluição gerada pelas atividades do garimpo ainda deixam marcas em muitas áreas. As tensões sociais também se agravaram com a disputa por terras, obras polêmicas como a construção de hidrelétricas, e a violência e criminalidade nas cidades e comunidades do interior, com casos de repercussão internacional, entre eles os assassinatos do líder

sindical Chico Mendes, em 1988, e da missionária norte-americana Dorothy Stang, em 2005, além do no conflito conhecido por massacre dos Carajás, em 1996.

Tudo isso indica que a Amazônia está sofrendo um grande processo de mudança e transformação. Mudança, tanto no sentido econômico, pela ampliação e surgimento de novas atividades produtivas, como no campo cultural, pela absorção de novos grupos humanos que para aqui se deslocaram. Só uma coisa permanece constante: a extraordinária capacidade que a sociedade amazônica demonstra em acolher, absorver, assimilar e integrar povos e culturas diferentes. E, sobretudo, nesse contínuo processo de adaptação, de renovar-se a si mesma, influenciando e se deixando influenciar, sem perder o seu caráter e a sua identidade brasileira e tropical (BENCHIMOL, 2009, p. 487).

O resultado de um processo de ocupação tão incomum só poderia resultar numa complexa diversidade social e cultural inseridas num dos ambientes naturais de maior interesse mundial. Hoje se fala que o desafio para o desenvolvimento sustentável da Amazônia passa pela compreensão do seu processo histórico.

3.1.5 Reflexos na arte e cultura midiática: um estigma insuperável?

Segundo Soranz (2012) o processo histórico moldou a ideia de uma Amazônia caracterizada pelo exotismo e pela espetacularização, e os meios de comunicação reproduzem tais concepções por meio de livros, filmes, telenovelas, telejornalismo, conformando uma “Amazônia Midiática”. Conforme o autor, a região costuma ser restringida à exuberância de sua paisagem e aos aspectos folclóricos, enquanto as populações são inferiorizadas ou quase não têm destaque, além disso, o maniqueísmo - representado nos conflitos entre o homem “civilizado” e o “selvagem”.

Paes Loureiro (2015) ao refletir sobre o discurso etnocêntrico propagado pelos meios de comunicação considera que a imagem sobre a Amazônia se disseminou, principalmente, por abordagens temáticas sensacionalistas voltadas a representar aberrações (de tribos canibais até monstros pré-históricos) e o ambiente natural (do paraíso na terra, cheio de riquezas e farturas ao inferno verde com sua natureza hostil e perigosa), explorando imagens mirabolantes da selva e dos rios, inserindo nesse espaço ideias fantásticas de civilizações perdidas, piranhas e anacondas assassinas, índios canibais e outras possibilidades que suscitem fortes emoções. Segundo o autor, tais características decorrem de uma colonização cultural do imaginário, construída desde relatos dos viajantes do século XVI até o reforço de clichês e estereótipos propagados pelos meios de comunicação atuais.

Paes Loureiro (2015) também pondera que ao mesmo tempo em que um imaginário estigmatizante foi cristalizado a partir do “olhar estrangeiro” há o imaginário constituído pelos “olhares de dentro”, que por sua vez é carregado de uma poética inspirada pelo próprio ritmo e possibilidades da natureza e suas relações com o homem, ou seja, o mítico está em comunhão com a vivência cotidiana (seja das etnias indígenas, das comunidades caboclas, ribeirinhas, nas cidades, e nas influências culturais dos migrantes em diferentes períodos históricos), mas que não corresponde ao que a visão de fora lhe atribui. O autor acredita que a poética do imaginário amazônico apresenta modos de vida e culturas singulares e estaria numa zona entre o real e o surreal, a qual chama de *sfumato*.

Sob a liberdade que o devaneio permite, o espaço é quase que absorvido pelo tempo, assumindo uma leveza que compensa as duras fainas e jornadas na floresta ou nos rios. São inúmeras essas envolventes atitudes de contemplação operativa, em que o real e o imaginal se interpretam livremente. Nesse sentido, habituaram-se a aprender o espaço de forma descontínua – cada segmento desse vasto espaço unitário é um espaço natural reconstruído socialmente e, por isso único, ao mesmo tempo que igual e integrado ao espaço universal (PAES LOUREIRO, 2015, p. 79).

Para Costa (2000) o apelo ao fantástico, ao exótico e a exuberância natural são os aspectos que mais chamam a atenção quando o assunto é Amazônia. Segundo a pesquisadora essa tendência está ligada a questões muito complexas que começam nas estruturas antropológicas do imaginário até a influência da indústria cultural, que se apoia em características da cultura regional, mas as deslocam de seu contexto, pois, em geral, são elaboradas por discursos genéricos externos, num olhar de quem é de fora. Gonçalves (2010, p.21), chega a afirmar que “as imagens construídas pelo estrangeiro ou mesmo o brasileiro não egresso das populações periféricas da Amazônia estão permeadas por concepções alienígenas”, segundo o autor essa visão se preocupa mais com a exuberância da fauna e da flora e pormenoriza a presença do homem nativo e suas subjetividades.

Amâncio (2000), que investiga a gênese de clichês e estereótipos de brasilidade no cinema, acredita que as discrepâncias entre o "real" e a "representação" sejam fruto de um desequilíbrio simbólico entre culturas, ou seja, quanto menos se conhece sobre determinado objeto há uma tendência a fantasiar mais sobre ele, mas com o avanço da tecnologia e da circulação de informações isso poderá diminuir ou mudar o tom das representações.

A leitura mais contemporânea da Amazônia contemplará um repertório onde cabem também caçadores de cabeça, expedições paleontológicas, ataques de piranhas e de jacarés, areias movediças, exploração de

minérios, ouro e diamantes. As variações de entrecho dramático são pequenas. A aventura está presente em boa parte deles, com os ingredientes que se assemelham àqueles do western clássico: um notável maniqueísmo, o desafio da fronteira, a coragem como elemento impulsionador do sucesso. Por outro lado, se condensam aí outras estruturas narrativas: o fugitivo da civilização, o contraponto à vida urbana (AMÂNCIO, 2000, p.89).

Nesse sentido o autor contextualiza:

O Brasil sempre esteve incluído na categoria dos países exóticos, seja pelo seu caráter periférico frente aos centros impulsionadores da economia capitalista ocidental ou pela sua extensão geográfica que abriga uma enorme variedade de gentes, de cenários, de histórias, melhor dizendo, de possantes virtualidades imaginárias. Dentro desta perspectiva, a Amazônia desempenha um papel de especial relevância para a manutenção de uma mitologia baseada em alternativas potencialmente ambíguas, de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso. Embora este não seja um seu atributo exclusivo, porque compartilhado com vários outros países, o Brasil sempre abrigou o olhar do estranho, do estrangeiro, do exótico (AMÂNCIO, 2000, p.83).

Araújo (2000) considera que os clichês são como "fórmulas" aplicadas a rotinas, situações, expressões linguísticas, objetos, símbolos, entre outras possibilidades comunicativas, que produzem concepções e comportamentos estereotipados. Esses padrões também são refletidos por Arendt (1995, p. 6), ao considerar que os clichês resultam da superficialidade e da falta de reflexão, uma espécie de autodefesa, pois a "[...] adesão a códigos de expressão e conduta convencionais e padronizados têm função socialmente reconhecida de nos proteger da realidade, ou seja, da exigência do pensamento feita por todos os fatos e acontecimentos em virtude de sua mera existência." Essa reflexão indica que a manutenção de ideias, símbolos e paradigmas está associada à comodidade de uma suposta segurança, contrapondo-se ao risco dos imprevisíveis efeitos da originalidade e da ousadia.

Cunha (1999) diz que o imaginário sobre a Amazônia e seus povos, normalmente, não tem como referência o real, mas o modelo construído pela literatura romântica e marcadamente idealizado, como atestam os inúmeros "guaranis", "ubirajaras" e "iracemas". Desse modo, reproduz e propaga o olhar estigmatizado do processo histórico.

Entretanto, Silva (2006, p.7) entende que "todo o imaginário é real e que todo o real é imaginário, que o ser humano só existe no imaginário." Ou seja, para o autor não existe real sem imaginário, que é uma manifestação complexa da subjetividade cultural, sendo ao mesmo tempo a vida que vivemos e a que imaginamos. Portanto, é um conceito

que não pode se esgotar num rótulo, devido à complexa trama de relações na sua construção, como uma fonte de impulsos racionais e subjetivos.

Segundo Silva (2006), além do ambiente social a construção do imaginário é influenciada por “tecnologias” que “seduzem” (tais como livros, o teatro, a música, a internet, etc.), recursos que trabalham na formação das nossas concepções, acrescentando camadas de significados, a ponto de cristalizar uma ideia (mesmo sujeita ao processo de mudança). Segundo o autor, o concreto é impulsionado por forças imaginárias nas relações que fazemos por redes que codificam e relacionam símbolos às práticas sociais, impulsionando uma "mitologização do cotidiano" que não é baseada no falso, mas em impressões reais, sentimentos, lembranças que acionam laços do sujeito social que, por consequência, produzem o simbólico. Conforme Silva (2006) para compreender como um imaginário foi sendo construído é necessário um exercício arqueológico “tirando as camadas” que foram se sobrepondo.

Sendo assim, ao propormos a reflexão sobre o imaginário em torno da Amazônia, voltamos ao passado, para compreender como o processo histórico influenciou na sedimentação de ideologias e como a arte, ainda hoje, capta e reproduz tais concepções. Podemos perceber que a imagem exótica, estereotipada e espetacularizada, que estampa o imaginário acerca da região, construída desde os relatos dos colonizadores, passando pela literatura, pintura, fotografia, cinema, TV, internet e etc., continua propagando discursos colonizados, apoiados em clichês culturais e estereótipos, que criam falsas impressões e limitam a compreensão sobre a diversidade ambiental, cultural, étnica, social e econômica da região. Nesse sentido, existe uma emergência de outros olhares sobre a Amazônia, valorizando as vozes e representações que estão inseridas no seu contexto real, a fim de ampliar as percepções sobre suas multiplicidades e singularidades.

3.2 ARTES VISUAIS NO AMAZONAS

No decorrer desta dissertação já ressaltamos inúmeras vezes sobre a importância da arte na comunicação, ou melhor, da arte como um fenômeno comunicacional. Por isso, reforçamos características dessa manifestação polissêmica (de inúmeras linguagens, estéticas e representações) desde a pré-história aos dias atuais, além dos sistemas simbólicos e cognitivos em sua articulação. Todavia, é importante que tenhamos uma noção sobre noções históricas das artes visuais na Amazônia, especialmente, no

Amazonas, considerando que o foco do presente capítulo circunscreve-se sobre aspectos diversos da formação sociocultural dessa região e na obra de Otoni Mesquita.

Assim sendo, percebe-se que as abordagens acadêmicas que congregam os campos da arte, da cultura e da comunicação ainda são pouco exploradas no Amazonas, logo, esta pesquisa pode ser uma pequena contribuição na tentativa de estimular a produção científica relacionada à transdisciplinaridade entre essas áreas, pela perspectiva dos Ecossistemas Comunicacionais, enfatizando que nas ausências que lhe são impostas há a emergência de sua visualidade.

Mais do que tratar a questão no âmbito local, embora nos dediquemos a uma breve caracterização sobre a arte no Amazonas, o intuito é refletir sobre a arte como uma manifestação da sensibilidade humana e da transformação social, que ao se articular em diferentes linguagens, a partir do corpoambiente, gera um ecossistema comunicacional. Portanto, essa interação pode ser compreendida de forma universal, como um processo sógnico em mobilidade e constante metamorfose no tempo e no espaço.

Freitas (2010) aponta que os registros sobre manifestações culturais e expressões artísticas no Amazonas pela historiografia tradicional, em geral, remontam concepções ideológicas, sociais, geográficas, urbanísticas, políticas e econômicas centradas em aspectos que atendem aos interesses das “forças dominantes”. Desse modo, uma amálgama de manifestações e criações, ao serem marginalizadas pelo discurso do “poder instituído”, foram esquecidas. Entretanto, a autora salienta que a iniciativa de alguns historiadores e pesquisadores têm buscado uma reconciliação ética e social, pelo resgate histórico contextualizado e crítico, citando autores como Edineia Dias, José Aldemir de Oliveira, Neide Gondim, José Ribamar Mitoso, Márcio Páscoa e Otoni Mesquita, com abordagens que trouxeram outras perspectivas e a ampliação de questionamentos em relação ao universo cultural e artístico amazonense e manauara. Mesmo assim, sugere que há um grande trabalho a ser feito, no intuito de desencobrir camadas da memória social e do patrimônio cultural (material e imaterial).

O viver amazônico e mais especificamente a vida cultural e artística em Manaus, ainda resente-se de abordagens de mestiçagens, as quais possam apresentar outras formas de articulação cultural, outros nexos de sentido, outras teias de significado. Teias nas quais a Amazônia colonial possa ser vista a partir de convivências e negociações de poder, o período do ciclo da borracha não seja apenas sinônimo de opulência e esbanjamento frívolos, e a depressão econômica não necessariamente tenha impossibilitado a vida cultural na cidade (FREITAS, 2010, p. 27).

Segundo Páscoa (2011) as informações de registros sobre a produção de artes visuais no Amazonas, especialmente a fotografia, a pintura, a escultura e a decoração, surgem por volta de 1850, a partir da repercussão do trabalho de fotógrafos e pintores decorativos de casas e prédios públicos que vinham principalmente da Europa e do Rio de Janeiro. Um dos mais destacados é o italiano Arturo Luciani, que dedicou-se à pintura e ao desenho técnico. Luciani também lecionou na academia Amazonense de Belas Artes e no começo do século XX representou o Amazonas numa exposição nacional, na qual apresentou telas com paisagens amazônicas.

Nessa época os fotógrafos mais famosos em Manaus eram Georg August Hübner e Libânio do Amaral, que fundaram a “Photographia Alemã”, empresa que manteve as atividades até a década de 1950. Outro nome importante é o pintor, cenógrafo e decorador pernambucano Crispim do Amaral, artista que indicou o italiano Domenico de Angelis para desenvolver as pinturas do salão nobre, do teto e do pano de boca do Teatro Amazonas e Enrico Quartini para executar algumas das esculturas que ornamentam o prédio. Outro italiano notório foi Silvio Centofanti, responsável pelos murais da Igreja de São Sebastião e a pavimentação do largo em frente ao templo religioso (PÁSCOA, 2011).

Ainda no século XX, Manaus recebeu outros pintores importantes como Fernando Machado, Aurélio de Figueiredo e Antônio Parreiras, especializados em pinturas históricas, paisagens e retratos.⁷ Outro dado interessante ressaltado pela autora é em relação aos escultores da marmoraria, cujo trabalho foi intenso entre o fim do século XIX e início do século XX, sendo que muitas dessas obras ainda podem ser vistas em túmulos e mausoléus do cemitério São João Batista, na região central da capital amazonense.

Nas primeiras décadas do século XX o ensino das artes era ministrado nas escolas públicas da capital amazonense e também na Academia Amazonense de Belas Artes, de acordo com Páscoa (2011). O primeiro pintor amazonense de renome nacional e internacional foi Manoel Santiago, que estudou no Rio de Janeiro e em Paris, adotando o estilo impressionista. Conforme a autora, o período das duas Guerras Mundiais e o fim do Ciclo da Borracha influenciaram na redução das atividades artísticas em Manaus, mas a partir dos anos de 1950 começou a despontar o trabalho de Branco Silva (retratista), Moacir Andrade (expressionista), Álvaro Páscoa (gravurista) e Óscar Ramos (construtivista).

⁷ Algumas de suas obras encontram-se atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado do Amazonas, conforme Páscoa (2011).

Entre as décadas de 1960 e 1970 o Clube da Madrugada foi o movimento cultural de maior efervescência no Amazonas. O grupo vanguardista, voltado para a renovação estética, era formado por artistas plásticos, poetas, cineastas, músicos e intelectuais que buscavam divulgar novos talentos e incentivar a produção de seus integrantes, promovendo exposições, conferências, publicações literárias, festivais de cinema e programas de rádio. Conforme Páscoa (2011) o movimento tinha um caráter “anárquico libertário” no intuito de incentivar as expressões culturais regionais e criticar a supervalorização dada aos modelos culturais importados.

A partir das ideias difundidas pelo Clube da Madrugada, o cenário artístico em Manaus ganhou mobilidade e originalidade. Depois surgiram nomes reconhecidos nacional e internacionalmente como Zeca Nazaré (artista gráfico), Van Pereira (ilustrador) e Hahnemann Bacelar (expressionista). Outro artista marcante é Roberto Evangelista, que contribuiu para o panorama artístico amazonense contemporâneo com suas criações experimentais de arte conceitual e videoinstalação, participando de eventos importantes como a Bienal de São Paulo, além de exposições nos Estados Unidos e na Europa.

Contudo, os artistas, as artes e as manifestações culturais da Amazônia, no senso comum, com raras exceções, ainda são marcados pelo exotismo dos olhares “estrangeiros” e muitas vezes sustentadas pela espetacularização do “autoexotismo”, refletindo o imaginário colonizado.

Desse modo, é importante que a compreensão da arte produzida na região não seja limitada a padrões pré-concebidos, mas contextualizada e respeitada em sua diversidade. E nesse sentido, a arte de Otoni Mesquita tem papel fundamental, atuando de forma militante e contribuindo para a quebra de preconceitos, pela valorização da cultura regional e a consciência ecológica. Um artista multimídia, que se mantém como um símbolo da resistência, na luta pela expressão e reconhecimento da arte amazônica.

Diante desse panorama, de situações ambivalentes entre potencialidades e inconstâncias das artes no Amazonas, nos aproximamos conceitualmente do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, com as ideias de *sociologia das ausências* e de *sociologia das emergências* para uma *ecologia dos saberes* à luz das *Epistemologias do Sul*. É uma proposta contra as hegemonias, pensando na transformação social democrática com a promoção de uma justiça cognitiva global, a partir do desenvolvimento de novos paradigmas teóricos e políticos. A ideia de sociologia das ausências trata das experiências vigentes e dominantes que invisibilizam e descredibilizam inúmeras experiências sociais,

enquanto a sociologia das emergências se expande na possibilidade de novas experiências sociais (inclusive de trabalho e produção econômica, de arte, de comprometimento ecológico e sustentável, de fluxos de comunicação alternativa etc.), o que amplia o diálogo entre diferentes formas de conhecimento.

A concepção de Santos e Meneses (2010) surge como uma metáfora que se transfigura em uma prática de emancipação, resgatando conhecimentos excluídos ou ignorados a partir das ideologias dominantes (sobretudo, da Europa e dos Estados Unidos) que estabeleceram rígidos paradigmas científicos e sociais. As Epistemologias do Sul podem ser compreendidas como uma ação transformadora, que busca dar voz e autonomia aos povos da América do Sul, da África, da Ásia e todos os que estão apartados das tradições teóricas canonizadas, mas que segundo os autores trazem alternativas de conhecimentos cotidianos e de ciências igualmente importantes. Nesse sentido, propõe uma revolução epistemológica, um diálogo de saberes, na tentativa de trazer outras perspectivas para o centro das discussões do conhecimento científico e das relações socioculturais, diferente daquelas que o imperialismo e colonialismo do Norte determinaram como padrão.

Conforme Santos e Meneses (2010), outros universos simbólicos, outros modos de ver a vida e a natureza precisam ser valorizados, suscitando uma justiça social global e uma justiça cognitiva global, que vão gerar novas práticas. Resgatar experiências que estão “desconhecidas” e sem desconsiderar o “sistema dominante” é uma tarefa difícil, mas é o que dá sentido à relação entre a sociologia das ausências e das emergências, por meio de um conhecimento diverso e policultural: a *ecologia dos saberes*.

Essa relação entre ausências e emergências nos apontou a necessidade de procurarmos compreender melhor como as diferentes técnicas de produção de imagens influenciam ou são influenciadas por imaginários sociais sobre a Amazônia. Poderíamos refletir sobre essa questão a partir da pintura, da escultura, da fotografia, da dança, do folclore, das lendas, entre outras possibilidades. Mas, optamos pelo cinema que, conforme Morin (1987), possivelmente seja o meio de comunicação mais poderoso na produção e propagação de imaginários, e por estar engendrado numa lógica capitalista, à serviço das classes dominantes, cria necessidades de consumo, estipula padrões sociais, massificando e midiaticando a cultura, homogeneizando ideias e expressões artísticas. Mas, conforme o autor, paralelamente, enquanto linguagem e meio de expressão, também permite a experimentação de propostas que se opõem ao sistema dominante, apresentando

diferentes formas de produção, estruturas narrativas, abordagens temáticas, estéticas e relações com o espectador.

3.3 AMAZÔNIA AUDIOVISUAL

Ao abordamos o tema cinema temos consciência de que estamos discorrendo sobre um sistema complexo que, em se tratando de um dos mais poderosos meios de comunicação, pode ser analisado sob o ponto de vista da arte, da indústria, da tecnologia, dos processos produtivos, dos fluxos comunicacionais, dos discursos ideológicos, dos conteúdos, das estéticas, dos gêneros, da recepção, enfim, de uma ampla gama de possibilidades. Entretanto, este não é exatamente o foco desta pesquisa e, por isso, aqui nos interessa estabelecer algumas relações de aproximação com o contexto de nosso objeto, concebendo o cinema como um meio que funda as bases da produção audiovisual contemporânea.

Por mais que o cinema tenha produzido obras esteticamente revolucionárias e atualmente multiplique suas alternativas de narrativa e produção, é um meio de comunicação que sempre esteve atrelado ao consumo de massa, universalizando histórias, para que qualquer pessoa, em qualquer parte do mundo, em diferentes culturas, possa entender sua proposta com facilidade, por isso, a maioria das produções está ligada à diversão, ao prazer e à distração (LIPOVETSKY; SERROY, 2009).

Para Morin (1987) a identificação é a “alma do cinema”. Segundo o autor, o século XX foi marcado pela questão da manifestação de mundos imaginários, onde o cinema ocupa um lugar de excelência da manifestação dos desejos e mitos do homem, por causa das estruturas mentais de base e das características relacionadas à imagem. Tal identificação, ancorada na impressão da realidade, seria uma definição da essência do cinema.

Conforme Morin (1987) é fundamental refletir sobre o cinema como um meio de construir e comunicar pensamentos, ter consciência da dimensão que alcançou como uma máquina de produzir imaginários e ativar impulsos subscientes, fazendo do espectador um “homem imaginário”, em sublimação, que em vez de se projetar no mundo, absorve o que o filme projeta, pelos mecanismos do sonho, da mágica e do ilusionismo. Segundo Morin (1987), a cultura de massa oferece de forma fictícia o que é suprimido sistematicamente da vida real e projeta o espectador à “pluralidade dos universos imaginados ou imagináveis”, pois, conforme o autor, “os conteúdos essenciais da cultura

de massa são os das necessidades privadas e afetivas (amor, felicidade), imaginárias (aventuras, liberdade) ou materiais (bem estar)” (MORIN, 1987, p. 159).

Para Morin (1987), a evolução industrial no modelo capitalista criou novas necessidades para a sociedade e a cultura de massa, resultante das mídias, readaptou a sociedade, transformando a cultura em mercadoria, ou seja, adaptada ao consumo, transitando entre o real e o imaginário e criando fantasias a partir de fatos reais e vice-versa, enraizando um sistema de valores. Ou seja, encaixa seus conteúdos às necessidades e aspirações do público, utilizando-se da transformação de arquétipos (no sentido de ideia original) em estereótipos (padrão pré-concebido, estandardizado) na busca de uma homogeneização do conteúdo, uma concepção que se adéqua a um padrão fixo ou geral, geralmente formado de ideias pré-concebidas, hábitos de julgamentos, generalizações banais, alimentadas pela falta de conhecimento real ou aprofundado sobre determinada situação.

Conforme as transformações sociais intensificam tais necessidades, essa cultura se difunde e concretiza um novo sistema de valores, se firmando como uma espécie de ideal de consumo para a auto-realização. Nesse sentido, o cinema, assim como outros meios de comunicação contribui para influenciar o público. Essa fabricação idealizada na produção audiovisual utiliza-se de informações transformadas por imagens de grande venda ou impacto sensorial numa arte produzida na ótica da indústria (MORIN, 1987).

É neste jogo entre real e imaginário, por meio de processos de identificação, onde entram em ação os arquétipos da estrutura imaginária, que a indústria cultural encontra o desafio de superar a contradição “entre suas estruturas burocráticas-padronizadas-clichês e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer”, aponta Morin (1987, p. 28). Isto é, mesmo dentro de uma dinâmica da indústria cultural, o autor admite a possibilidade da criação artística transgredir os modelos padronizados.

Com o passar do tempo, por mais que o cinema tenha deixado sua “centralidade institucional”, conforme Lipovetsky e Serroy (2009), e se tornado mais uma tela entre tantas outras, não significa que sua influência cultural tenha acabado. Segundo os autores, o cinema se consolidou, se transformou se reconfigurou ao longo dos anos com a evolução tecnológica, ao contrário de algumas outras artes.

Desse modo, entre “ausências e emergências”, é importante que algumas linhas sejam demarcadas para que as conexões que propomos a partir do cinema tradicional sejam compreendidas no contexto das criações audiovisuais alternativas e visualidades contemporâneas. Assim, podemos dizer que o cinema (como forma de expressão artística)

é um meio que desde sua criação (como processo tecnológico/industrial/comercial) sempre fascinou as pessoas e acabou se tornando uma das ferramentas mais poderosas na consolidação de ideologias. Da mesma maneira que proporciona a experimentação de linguagens, incorpora-se ao cotidiano e influencia fluxos comunicacionais alternativos é uma das indústrias mais lucrativas do mundo.

A “invenção do cinema” coincide com o início do período áureo do ciclo da borracha na Amazônia. Nessa época, o aprimoramento tecnológico de diversos equipamentos óticos, de captação e projeção de imagens, de processos químicos na fabricação do celuloide, culminaram na criação do *cinematógrafo* (aparelho que filmava, revelava a película e projetava o filme) pelos Irmãos Lumière, cuja a primeira exibição pública, ocorreu em 28 de dezembro de 1895, em Paris.

Historicamente, esse evento acabou se estabelecendo como a data que marcou o início do cinema. Muito embora outros inventos tenham sido criados na mesma época, a exemplo do *cinetógrafo* (aparelho filmador) e o *cinetoscópio* (projetor), inventados pela equipe de engenheiros formada por Thomas Edison, William Kennedy e Laurie Dickson, em 1891, nos Estados Unidos, ou o *bioscópio*, criado pelos irmãos Max e Emil Skladanowky, em 1895, na Alemanha. Isso sem considerar uma série de outras manifestações, como projeções de sombras e brinquedos cinéticos, que para muitos teóricos já apresentavam as características primordiais do cinema, ou seja, a arte e a técnica de fixar e reproduzir imagens com a impressão de movimentação, já que a palavra cinema vem do grego *kinema* e significa movimento.

O cinema surgiu como uma novidade tecnológica, caracterizando-se como uma arte essencialmente moderna. Lipovetsky e Serroy (2009, p.33) consideram que “o cinema é a única arte da qual se conhece o dia do nascimento. É um acontecimento único na história das civilizações”, pois nas outras grandes artes não há como estabelecer um marco inicial. Conforme os autores, outra característica que diferencia o cinema de outras artes é o sentido mítico ao qual elas estiveram atreladas em sua origem e só foi emancipado com o desenvolvimento do pensamento. Ou seja, o cinema não precisou entrar em guerra com a religião a fim de se tornar uma arte autônoma. Porém, é uma arte que está estreitamente ligada à indústria por natureza.

Não foi uma necessidade artística que provocou a descoberta e o funcionamento de uma técnica nova, foi uma invenção técnica que provocou a descoberta e o funcionamento de uma nova arte (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 34).

O fato é que menos de um ano após surpreender as plateias europeias, a arte das imagens em movimento, proporcionadas pelo invento dos Lumière, chegou ao Brasil. O Rio de Janeiro, então capital da República, foi a primeira a ver as projeções, em 08 de julho de 1896. Mas, como aponta Daou (2000), as capitais do norte, com uma afortunada elite emergente e ávida por novidades, não tardaram a conhecer o cinematógrafo. Primeiro Belém, em 29 de dezembro de 1896, depois Manaus em 11 de abril de 1897.

No início, as sessões eram promovidas por empresários ambulantes que percorriam as cidades promovendo temporadas de exibição de filmes, na época as películas eram de curta duração e cada sessão projetava várias fitas. Como entretenimento, o cinema era extremamente elitizado, pois o valor dos ingressos era inacessível para as camadas da classe média e baixa. Porém, as primeiras experiências de exibição não agradaram os expectadores manauaras (possivelmente por problemas técnicos que prejudicavam as projeções), e o público logo voltou aos prazeres tradicionais, pois, conforme Daou (2000), já nessa época Manaus contava, além do imponente Teatro Amazonas, com alguns pequenos teatros, como o Éden. Além de muitos centros de diversões, clubes carnavalescos e esportivos, associações litero-musicais e os clubes noturnos.

Durante alguns anos as temporadas das empresas itinerantes de cinema tornam-se mais esparsas em Manaus, até que em 1907 foi inaugurada a primeira sala de exibição fixa, o Cassino-Teatro Julieta, com 1.500 lugares, que foi transformado em Cinema-Theatro Alcazar em 1912, e em Cine Guarany em 1938, demolido em 1986, como ressalta a antropóloga Selda Vale da Costa⁸, coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Amazonas e membro do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Há décadas a pesquisadora realiza estudos para reconstituir a história do cinema na região amazônica, tanto como entretenimento quanto realização e meio de expressão, sobretudo, no estado do Amazonas. Para organizar esse mosaico desenvolveu uma extensa pesquisa reconstituindo mais de um século de história até chegar a popularização dos cinemas de *Shoppings Centers*.

Pela história percebe-se que o cinema desde os seus primórdios teve interesse na Amazônia, não só como um meio de entretenimento, mas enquanto forma de expressão. Já nos primeiros anos do século XX, a região passou a ser registrada em película, graças à multifuncionalidade dos cinematógrafos que vinham com os exibidores ambulantes,

⁸ Disponível em: <<http://www.navi.ufam.edu.br/index.php/membros>> Acesso em: 12 abr. 2016.

pois como foi mencionado anteriormente, além de projetar, o aparelho também filmava e revelava a película.

Empresas famosas como a *Pathé-Frères* e a *Gaumont*, que realizaram tomadas da selva e do cotidiano das cidades amazônicas, ao mesmo tempo em que estimularam o aparecimento de inúmeras salas fixas de projeção pelos rios do Acre, Roraima e Rondônia atuais. As filmagens por estrangeiros, membros de expedições e comissões científicas, culturais e econômicas, documentaram os trabalhos técnicos e captaram as primeiras imagens de povos indígenas, dos cursos dos grandes rios e das riquezas do *hinterland* amazônico. Dentre esses pioneiros, encontramos, desde a década de 10, o major Thomaz Reis, integrante da Comissão Rondon e que, graças às imagens que captou em Mato Grosso e Rondônia, contribuiu decisivamente para uma melhor compreensão antropológica dos povos indígenas na região. Assim como ele, mas com características temáticas diferenciadas, aparecem ainda o espanhol Ramón de Baños, que registrou os principais acontecimentos políticos do estado paraense com sua produtora *Pará Films*, e o português Silvino Santos, cujas imagens do Amazonas fizeram ecoar pelo mundo afora os instantes de grandeza econômica pela qual passava Manaus, mas também deixou marcas sobre o universo natural e humano da vida do interior amazonense (COSTA, 2010).

O cinema documental, registrando as paisagens amazônicas, com seus gigantescos rios, a floresta e os povos ribeirinhos, era o foco principal nas primeiras três décadas do século XX, e mesmo enfrentando condições físicas e técnicas adversas, devido às características naturais da região, foi possível produzir uma obra bastante significativa. Essas produções focavam no “exótico”, já presente no imaginário construído desde os primeiros relatos dos desbravadores europeus e posteriormente com o reforço da imagem (desenhos, pinturas, gravuras e fotografias).

Pinto (2006) em sua “Viagem das Ideias” reflete em relação ao processo de construção do pensamento social sobre a Amazônia, sugerindo uma geografia do exótico, a partir de conceitos difundidos pela literatura, artes visuais, as ciências e o senso comum, e que mesmo relacionados à Antiguidade e à Idade Média, foram mais fortemente difundidos no século XIX.

A partir do cinema e sua arte da impressão de realidade, pelas imagens em movimento, a curiosidade pela Amazônia ganhou um reforço de “credibilidade” em seu registro factual, embora também tenham sido filmadas histórias no gênero ficção.

O gênero documentário prestou-se melhor aos interesses econômicos no Amazonas. A ficção exigia na época uma tradição de produção teatral e literária que não existia em Manaus. A região com seus encantos e mistérios parece ter sido por si só suficiente para alimentar a produção de filmes, sendo ela mesma uma ficção que, transposta para a tela, ampliava e desenvolvia seus mitos e ilusões. O desconhecido *hinterland*, os “exóticos” povos indígenas e o misterioso mundo selvagem eram capazes

de criar no imaginário dos espectadores mundos de ilusões e fantasias, imagens surpreendentes, carregadas de magia e encantamento, que provocavam espanto e admiração, e levavam os espectadores a viajar por caminhos que a própria ficção não alcançava. Os filmes recriaram o mito do Eldorado e do Éden terrestre, ao mesmo tempo em que reforçavam imagens de um admirável mundo novo, um paraíso que se julgava perdido: “É aquele, certo, o novo Éden, se houve dois Edens na terra! ... Esse Éden existe e está até bem perto de nós... Esse paraíso terrestre fica situado no próprio território brasileiro e é o Amazonas!”, descobria, espantado e entusiasmado, o repórter de um jornal carioca, em 1923, após a exibição de *No Paiz das Amazonas*, de Silvino Santos (COSTA, 2010, p.118).

Depois de muito tempo esquecida a obra cinematográfica de Silvino Santos⁹ voltou a ser valorizada, embora alguns estudiosos considerem que o cineasta não tenha obtido o devido reconhecimento nacional e internacional, diante da importância artística e antropológica de sua cinematografia.

O resultado de uma vivência efetiva é o que diferencia a obra de Silvino daquela dos viajantes, que passam pelo local recolhendo imagens que permanecerão na superfície da realidade registrada, sem nunca entrar nas questões socioculturais, quase sempre ocupados em desvendar mistérios e explorar a aventura, contribuindo para a difusão de um imaginário fundado no exotismo acerca da região amazônica (SORANZ, 2012, p.5).

Com sucessivas crises econômicas, principalmente depois do segundo ciclo da borracha, a produção cinematográfica na Amazônia entrou num período de ostracismo, cabendo ressaltar, que a produção local nunca chegou a ser considerada expressiva do ponto de vista da indústria, e nem mesmo os exibidores locais ao longo da história deram o devido espaço aos cineastas da região, diante da avalanche de títulos estrangeiros que sempre mantiveram a preferência de estarem em cartaz.

Em meados da década de 1960 o desejo de desenvolver a expressão audiovisual amazonense e debater sobre cinema encontrou corpo no Movimento Cineclubista de Manaus, quando “artistas e intelectuais construíram espaços de discussão e produção cultural apesar do olhar vigilante da ditadura e dos resíduos da política populista”, como ressalta Freitas (2010, p. 82). Nessa época, inspirados em ideias socialistas e movimentos de vanguarda, como a *Nouvelle Vague* francesa, o *Neorealismo* italiano e o *Cinema Novo*

⁹ Nascido em Portugal em 1886, chegou a Belém em 1899, transferindo-se, em 1910, para Manaus onde morreu em 1970. Começou trabalhando como fotógrafo e chegou a estagiar nos estúdios da *Pathé-Frères* e nos laboratórios dos Irmãos Lumière, na França. Realizou nove documentários de longa-metragem e inúmeros curtas-metragens. Embora trabalhasse para atender ao interesse de grandes empresários da região sua obra cinematográfica é considerada uma das mais expressivas sobre a Amazônia em todos os tempos. Entre seus filmes mais conhecidos está *No Paiz das Amazonas (1921)*, filme de rara beleza fotográfica e originalmente preparado para ser lançado na Exposição Comemorativa do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, e também exibido nas principais capitais da Europa. Disponível em: <http://www.bv.am.gov.br/portal/conteudo/serie_memoria/04_silvino.php> Acesso em: 13 abr. 2016.

brasileiro, questionavam a hegemonia e o padrão estético ditado pelo cinema norte-americano. Os grupos promoviam a exibição de filmes, debates e reflexões. Alguns integrantes se tornaram críticos em jornais e até diretores de cinema, produzindo nos formatos 16mm e Super-8.

Em 1969 foi realizado o I Festival Norte de Cinema Brasileiro, em Manaus, promovido por realizadores que pretendiam criar um polo de cinema atraindo financiamentos da Zona Franca. “Surgiam então as primeiras manifestações de um cinema genuinamente local”, como aponta Gonçalves (2012, p. 97). Marcio Souza, Roberto Kahané, Djalma Limongi Batista, Domingos Demasi, Almir Pereira, Normandy Litaiff, entre outros, fizeram filmes que iam da denúncia social às experimentações e viagens poéticas.

Já no fim da década de 1970, o projeto Documentos da Amazônia, concebido pelo cientista social Renan de Freitas Pinto, abordou aspectos socioculturais e conflitos na região. A série de documentários, produzida e veiculada pela TV Educativa do Amazonas, chegou a ser exibida pela TV Cultura de São Paulo e TVE do Rio.

Nas últimas décadas do século XX e início do atual, a produção regional viveu um período marcado pela estagnação. Alguns documentários e filmes ficcionais foram realizados com a coparticipação do Estado, por meio de incentivos financeiros e logísticos. Obviamente, a Amazônia continuou sendo retratada nas telas, porém, na maioria das vezes em produções de realizadores nacionais e estrangeiros.

Possivelmente, o Projeto Vídeo nas Aldeias, criado pelo antropólogo franco-brasileiro, Vincent Carrelli, em 1986, tenha sido a proposta mais ousada das últimas décadas, pois os moradores de comunidades indígenas tiveram a oportunidade de contar suas histórias, a partir do seu ponto de vista, pensamento e percepção visual, mas os reflexos dessa iniciativa pouco reverberaram junto ao grande público.

Nos últimos anos, os criadores audiovisuais da região trocaram a película pelo digital devido às facilidades de produção, viabilidade técnica e financeira. Uma nova linguagem trouxe uma nova safra de realizadores, que já pensam de forma alternativa e muitos são focados na produção para a internet, criando seus canais para exibição e se utilizando das redes sociais para divulgação e interlocução com o público.

Festivais como o *Um Amazonas* e o *Curta Amazônia Mundi*, ambos organizados pela Amacine¹⁰, tornam-se vitrines para as novas experiências e abrem possibilidades

¹⁰ A Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema do Amazonas - Amacine Futuros Cineastas é um coletivo de audiovisual criado em 2000 para formar profissionais, produzir suas obras e depois exibi-las. Hoje o que é o maior

para seus realizadores. Muitos se consolidaram no mercado audiovisual e até migraram para a publicidade buscando maior retorno financeiro. Já o principal Festival da região, o *Amazonas Film Festival*, criado em 2004, pela Secretaria de Cultura do Amazonas, com a proposta de revitalizar a cena cultural com o foco no cinema de aventura, sempre privilegiou valorizar produções estrangeiras, mesmo apresentando mostras paralelas com produções locais e prêmios de incentivo aos artistas da região. O festival passou por transformações ao longo de suas edições e tem o futuro incerto¹¹.

No contexto contemporâneo da produção audiovisual amazonense alguns artistas têm se destacado, seja pelo reconhecimento em festivais ou pela continuidade de um trabalho voltado para o desenvolvimento do setor, como Sérgio Andrade, Aldemar Matias, Francis Madson, Zeudi Souza, Izis Negreiros, Zé Leão, Christine Garcia, entre outros.

Atualmente, o cinema no Amazonas busca encontrar o seu caminho em formas alternativas de criação e circulação. O hibridismo estético, técnico e ideológico, amplia a discussão ética sobre os desdobramentos da linguagem audiovisual, apresentando-se como um manancial de possibilidades, até mesmo para a transformação social, ao provocar rupturas frente a homogeneização cultural. As novas dinâmicas do mundo contemporâneo, impulsionadas pela democratização da informação e tecnologia, podem tornar-se aliadas na produção e circulação de filmes regionais, possibilitando cada vez mais uma visibilidade universal para as suas pluralidades artísticas, representações e estéticas comunicacionais.

movimento de cinema do norte do Brasil se transformou na Associação de Mídias Audiovisuais e Cinema do Amazonas criada em outubro de 2010. Tem a missão de ser um movimento de cinema independente que busque no ajuntamento de pessoas uma coletividade que se ajude para criar e desenvolver a sétima arte local na Amazônia. Disponível em: <<http://umamazonas.blogspot.com.br/p/amacine.html>> Acesso em: 15 abr. 2016.

¹¹ Secretaria de Cultura do Amazonas enfrenta dificuldades financeiras para realizar o festival. Disponível em: <<http://www.cineset.com.br/amazonas-film-festival-2014-alguem-viu-por-ai-2/>> Acesso em 15 abr. 2016.

4 MULTIPLICIDADES, MEMÓRIAS E METAMORFOSES NA ECOSISTÊMICA ARTE DE OTONI MESQUITA

O presente capítulo explora aspectos do contexto criativo-comunicacional que envolve a vida e a obra do artista visual amazonense Otoni Mesquita, destacando uma de suas facetas menos conhecidas: a produção audiovisual. Buscamos uma compreensão ecossistêmica, por meio de seus arquivos de criação na internet, partindo contextualmente da principal temática engendrada no conjunto de seu trabalho artístico, intitulada *Ciclos do Eldorado*, na qual o artista delinea uma visão particular sobre a Amazônia.

Procuramos descrever e interpretar elementos criativos no tocante a aspectos de sua vida e arte, propondo uma reflexão sobre desdobramentos do universo imagético otoniano na contemporaneidade e suas relações com processos socioculturais, tecnológicos, memórias, o ambiente, além de suas atividades cotidianas. Nesse ecossistema comunicacional, as *ramagens otonianas*, florescem o que chamamos de suas *experimentações audiovisuais*, os quais interpretamos como *((eco))poiesis* ou ideias-imagens-reverberantes em transmutação, pelas quais ressoam inúmeros discursos e experimentações estéticas.

Pelo fato de nos concentrarmos em torno da compreensão da obra de um artista que busca inspiração nas multiplicidades da Amazônia e a representa por diferentes ângulos e suportes, procuramos inter-relacionar estéticas e linguagens artísticas com aspectos históricos, humanos, ambientais, socioculturais e tecnológicos, a fim de apresentar uma possibilidade de leitura sobre o fenômeno.

Nesse sentido, procuramos compreender Otoni Mesquita observando seus arquivos de criação, na internet, contemplando a diversidade de manifestações artísticas, pois, além de indicarem aspectos de seu processo artístico e experimentações imagéticas, trazem um forte discurso político, de caráter étnico, social e ambiental. Buscamos mapear como se configuram essas ramificações, ao discutirmos seus fluxos, nas inter-relações e interdependências, entre linguagens artísticas e seus entrelaçamentos com o ambiente que as envolve e outros sistemas.

Tal procedimento foi necessário para criar um contexto-conceitual a fim de prosseguirmos na segunda fase da investigação, voltada a análise de estéticas e processos relativos à produção de vídeos do artista, as *experimentações audiovisuais*. Assim, foi possível compreendermos suas peças audiovisuais dentro de um cenário complexo

interpretado a partir dos conceitos e temáticas explorados nos capítulos anteriores, e estabelecendo como base conceitual os *Ciclos do Eldorado*.

Ressaltamos que neste trabalho o intuito não é apresentar uma análise quantitativa ou qualitativa das peças audiovisuais. Mas, por meio de um exercício descritivo e interpretativo, buscar conexões entre os vídeos e o projeto poético do artista, considerando questões de linguagem, estética e representação. Mesmo sem aprofundarmos especificidades sobre cada vídeo, acreditamos que além da transmissão da informação audiovisual haja um intrincado processo de significação e compartilhamento de sentidos, com dinâmicas e ressonâncias que variam conforme as sistemáticas envolvidas, configuradas como visualidades contemporâneas.

4.1 (((ECO)))POIESIS: REVERBERAÇÕES DA SUSTENTABILIDADE ARTÍSTICA

Eco, em acústica, é reflexão sonora. A reverberação de um som, que se propaga... Eco, na ecologia, do grego *oikos*, é casa, e ecossistema é a casa em que se vive. *Poiesis*, também do grego, é criação e inspirou os bio-filósofos Francisco Varela e Humberto Maturana na ideia de *autopoiesis* ou *autopoiese* (autocriação), um conceito teórico científico que se insere nas esferas bio-ético-culturais por ressaltar as dinâmicas internas dos seres vivos e sua interação com o meio onde vivem (MATURANA; VARELA, 1995). Sendo assim, para a arte de Otoni Mesquita, em livre abstração metafórica, dizemos que (((eco)))poiesis são as ideias que ressoam de um artista que cria e recria seu repertório imagético nas relações entre o humano, o social, o ambiental e acoplamentos tecnológicos, a partir das trocas de significados em que esses sistemas estão implicados. Dessa maneira, estabelece um conjunto relacional de linguagens e expressões artísticas que também são fenômenos ou objetos comunicacionais, passíveis de serem estudados e compreendidos em suas articulações e produção de sentidos.

Otoni, cidadão amazonense, artista, historiador, educador, comunicador... Em todas atividades o seu discurso é ecológico. Vemos isso, entre outras atitudes, quando aponta o problema do lixo nas ruas por onde passa; contesta a derrubada de árvores para construção de um estacionamento; cria instalações chamando a atenção para a extinção de espécies; puxa os fios da história para evidenciar causas de problemas atuais; estimula a liberdade criativa em seus alunos na universidade; conversa com os visitantes de suas exposições; se insere nas comunidades onde ministra oficinas; critica o sistema

econômico e político. Todas essas situações ficam evidentes em suas postagens diárias na internet, como um crítico feroz do comportamento “insustentável” da sociedade, e também em suas entrevistas nos meios de comunicação tradicionais da mídia.

Mas o que é sustentável? Para Capra (2002) a ideia de sustentabilidade tem sido deturpada em torno de interesses políticos e econômicos, pelas redes do capitalismo global. Nesse sentido, o avanço científico e as inovações tecnológicas, têm ocasionado uma turbulência desarmônica e fora de controle, principalmente, por seus impactos sociais e ambientais. Segundo o autor as dinâmicas e interesses econômicos têm aumentado a pobreza, acentuado as desigualdades sociais e devastado a natureza. Portanto, um modelo insustentável, que necessita ser reestruturado desde as bases, começando pela forma de pensar o futuro do mundo (CAPRA, 2002).

Conforme Capra (2002) é importante não perder o senso de que todas as ações precisam atender as necessidades do presente sem comprometer as necessidades futuras, pois a sustentabilidade é a capacidade intrínseca de sustentar a vida de forma equilibrada, e o ser humano não pode prejudicar essa harmonia.

Esse é o sentido essencial da sustentabilidade ecológica. O que é sustentado numa comunidade sustentável não é o crescimento econômico nem o desenvolvimento, mas toda a teia da vida da qual depende, a longo prazo, a nossa própria sobrevivência. A comunidade sustentável é feita de tal forma que seus modos de vida, seus negócios, sua economia, suas estruturas físicas e suas tecnologias não se oponham à capacidade intrínseca da natureza de sustentar a vida (CAPRA, 2002, p. 224).

O autor complementa, enfatizando que a vida humana engloba necessidades biológicas, cognitivas e sociais que devem ser respeitadas.

A dimensão biológica inclui o direito de um ambiente sadio e alimentos seguros e saudáveis; o respeito à integridade da vida acarreta necessariamente a rejeição de patentes do registro de formas de vida. Os direitos humanos na dimensão cognitiva são, entre outros, o direito de acesso à educação e ao conhecimento e a liberdade de expressão e opinião. Na dimensão social, por fim, o primeiro direito humano - nas palavras da Declaração de Direitos Humanos da ONU - é “o direito à vida, à liberdade e à segurança da pessoa”. Há muitos direitos humanos na dimensão social - da justiça social ao direito de reunir-se pacificamente, passando pelos direitos à integridade cultural e à autodeterminação (CAPRA, 2002, p. 224).

A partir dessa confluência o autor nos propõe que é preciso integrar o respeito aos direitos humanos e a sustentabilidade ecológica. A sociedade humana não é melhor, mas interage com os outros sistemas, e essa interação sustentável deve permitir que cada sistema se desenvolva de acordo com a sua natureza.

A sustentabilidade não pressupõe imutabilidade, mas um processo de co-evolução, conforme Capra (2002). Os sistemas vivos são redes autogeradoras, que embora estejam em diferentes sistemas, são abertas a fluxos de energia e matéria. Assim, nas relações de interdependências, entre os elementos de um mesmo sistemas ou entre diferentes sistemas interagentes, há comunicação e compartilhamento em ciclos.

Para a sobrevivência, os organismos alimentam-se de fluxos contínuos de matéria e energia tiradas do ambiente em que vivem, produzem resíduos, que alimentam outra, continuamente circular, alianças, a vida se desenvolve pela cooperação e a organização em redes de diversidade quanto mais a diversidade maior a resistência, o equilíbrio dinâmico, as flutuações orbitais, que mesmo no caos mantém o equilíbrio (CAPRA, 2002).

A arte de Otoni Mesquita também propõe isto, como se pode perceber em *Ciclos do Eldorado*, em suas *ramagens otonianas* e em suas *experimentações audiovisuais*. Desse modo, para a discussão que se segue, faremos um breve mapeamento em torno das três exposições que marcam esta temática, observadas a partir dos arquivos do artista no *Facebook*.

4.2 CICLOS DO ELDORADO: A GRANDE NARRATIVA DO ARTISTA

As três mostras artísticas envolvendo o tema *Ciclos do Eldorado* provocaram inúmeros questionamentos sobre o processo de colonização e ocupação da Amazônia, reforçando ponderações sobre suas consequências no cenário contemporâneo. O encadeamento cíclico propõe reflexões críticas sobre a supressão de culturas ancestrais a partir da disseminação e manutenção da ideologia etnocêntrica europeia que perdura até os dias atuais. Nas exposições transitam manifestações de diferentes linguagens desenvolvidas pelo artista, como pintura, gravura, instalação, indumentária, vídeo e performance.

Além de questões históricas e étnicas, as indagações do artista expuseram feridas sociais, ambientais e políticas, destacando o perigo da devastação da floresta em nome de um suposto desenvolvimento econômico. Como metáfora poética, plantas foram pintadas com tinta dourada, compondo instalações, para simbolizar que a verdadeira riqueza é a diversidade da floresta amazônica e não o ouro da mitológica cidade perdida, que aguçou a ganância dos exploradores europeus a partir do século XVI. A Amazônia continua excitando ambições mundiais, mas agora com outros interesses.

Em busca do Eldorado (2007) foi a primeira exposição sobre o tema, mas apresentou reflexões e releituras visuais de criações do artista desde 1984, sendo realizada no Atelier Vila Venturosa, no Rio de Janeiro. Nessa fase o artista trabalhou uma série de gravuras feitas em metal com imagens que remetiam a referências da cultura pré-colombiana e uma pesquisa cromática no intuito de criar uma tonalidade de dourado que não fosse apenas material, mas traduzisse uma atmosfera sensorial do *Eldorado*. Algumas pinturas eram elaborações alegóricas sobre templos na floresta, mas que também sugeriam o aspecto de grandes catedrais de cidades europeias, fazendo uma analogia das riquezas minerais que eram levadas da Amazônia, evidenciando o processo violento que dizimou milhares de indígenas. Há também a presença das *personas*, pinturas de figuras híbridas compostas por formas humanas, animais e míticas, com inspiração em grafismos da etnia Carajá e indumentárias da etnia Ticuna, e que seriam a interpretação do artista para o que ele chama “sincretismo amazônico”.

Achados do Eldorado (2012/2014) foi a segunda exposição sobre o tema e percorreu três cidades brasileiras (Manaus, Belém e Rio). Permitiu a ampliação da experimentação visual com papel reciclado, relevos, arte digital, pintura, a coleta de vários tipos de terra, pedras e também materiais vegetais, como folhas, galhos e raízes. Estabelecendo uma espécie de jogo, no qual buscava enxergar nas andanças cotidianas ou em passeios na floresta e nas margens dos rios objetos e materiais que poderiam ser achados de uma civilização perdida, e a partir desses fragmentos criar instalações. Primeiramente, o trabalho foi exposto na Galeria de Arte do Sesc Amazonas, em Manaus, em 2012, e no ano seguinte agregou outros elementos e foi exposta no 32º Salão de Arte do Pará, no Museu Emílio Goeldi, em Belém (2013). Uma das peças dessa exposição, *Oferendas da Floresta*, foi apresentada na exposição *Amazônia Ciclo de Modernidade*, no Palácio da Justiça, em Manaus (2014), e no mesmo ano integrou a exposição *Pororoca*, no MAR, Museu de Arte do Rio, sendo adquirida para o acervo deste.

Ciclos do Eldorado (2015/2016), terceira exposição da temática, marcou os 40 anos de trajetória artística de Otoni Mesquita, fazendo um resgate dos trabalhos progressos. Ficou em cartaz no Museu Amazônico, em Manaus, de dezembro de 2015 até fevereiro de 2016. Foi ainda mais conceitual comparada às anteriores, reforçando o discurso crítico e reflexivo sobre o futuro do planeta, tratando de questões como o aquecimento global, o problema da água, a poluição a ocupação desordenada das cidades e o desmatamento das florestas, sobretudo, da Amazônia. Na abertura do evento, as *personas* da primeira exposição transformaram-se em personagens “reais” numa

performance interativa junto ao público. A exposição apresentou treze instalações, com o intuito de promover uma reflexão e possível discussão sobre aspectos ambientais e políticos que afetam o cotidiano da sociedade, especialmente a amazonense. Destacando-se: *Buscas e achados*, composta por gravuras e papeis tratados com técnicas mistas. *Oferendas saqueadas*, com ídolos dourados, cédulas de dinheiro, moedas e um altar, simbolizando o capitalismo e o apagamento das culturas ancestrais e seus símbolos. *Seres do rio de água doce*, enfatizando o problema da água. *Minha terra tem palmeiras*, *Tapetes da floresta* e a *Construção do deserto*, elaboradas com diversos materiais orgânicos, tratam diretamente de questões da degradação ambiental e o superaquecimento global. Em *Ciclo gastronômico*, elaborada com farinha, frutos, folhas, sementes e outros produtos naturais, o artista ironizou a apropriação da culinária regional em modismos da alta gastronomia. E em *Promessas de futuro* expressa as incertezas sobre o que virá pela frente em nossa sociedade, entre possibilidades sustentáveis e atitudes marcadas pela ignorância ecológica.

Assim, a postura do artista torna-se uma atitude ecológica-ética-estética, um manifesto *ecopoiético*, no sentido de criação e autocriação, gerando transformações constantes na sua interação com o meio. Da experimentação plástica, passando pela reivindicação política, ao sentimento de amor à natureza e a urgência pela adesão aos princípios sociais sustentáveis.

Desse modo, ao envolver diversas linguagens artísticas reconfiguradas no tempo e no espaço, o caráter cíclico de sua abordagem temática também pode ser interpretada como signos em transformação. Por exemplo: numa determinada exposição, o artista exhibe uma gravura em meio a outros objetos e em outra exposição tal gravura passa a ser digitalizada e animada, reconfigurando-se em vídeoarte; galhos, folhas, pedras e caracóis podem servir como elementos de uma instalação e em outro momento tornam-se composições numa fotografia; ou ainda, tecidos pintados com grafismos e vistos como faixas em uma ocasião, podem transformar-se em indumentária para uma performance e assim sucessivamente.

Podemos dizer que a semiose de *Ciclos do Eldorado* nos mapeia trajetórias ecossistêmicas, configurando e reconfigurando imaginários, por meio de memórias e metamorfoses imagéticas, construindo novas cartografias sígnicas, numa transformação contínua no fluxo comunicativo, com suas inter-relações e interdependências, pois o processo de criação de Otoni Mesquita é caracterizado pela constante transformação e resignificação de imagens.

As diferentes tendências e linguagens orbitam no mesmo campo gravitacional, o que dá uma espécie de unicidade ou identidade harmônica na elaboração de um ideal artístico, que por sua vez é influenciado por princípios éticos e estéticos, além de manifestar-se num forte discurso ecológico, reforçando a postura política crítica em relação ao processo histórico e suas reverberações na sociedade contemporânea. Um processo cíclico, em constante transformação e que nunca se fecha. Podemos dizer que esse conjunto de atitudes configuram o que Salles (2010) compreende como o “projeto poético do artista”.

São princípios relativos à singularidade do artista: planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca pela concretização desse projeto é contínua, daí ser sempre incompleta; ao mesmo tempo, o próprio projeto altera ao longo do tempo (SALLES, 2010, p. 46).

Portanto, visto por um ângulo mais aberto, a semiose do transcurso comunicativo que emerge da criatividade e postura ética de Otoni Mesquita, impulsiona inúmeras percepções e desdobramentos sobre processos socioculturais e ecológicos, reverberando ideias e imagens polêmicas, e fazendo arte para a transformação social e política.

4.3 *VIDEOTONI*: EXPERIMENTAÇÕES AUDIOVISUAIS

Como percebemos, o caráter comunicacional da *vidarte* de Otoni Mesquita, um corpo-artista com raízes subliminares e ambiências relacionais, também se desdobra em manifestações do cotidiano e seus acoplamentos tecnológicos, como nas redes sociais da internet, especialmente no *Facebook*, utilizado pelo artista como um jornal virtual ou um mosaico de ideias e reflexões. Assuntos que se conectam com os questionamentos expressados em *Ciclos do Eldorado*, evidenciando sua postura crítica, no intuito de chamar a atenção sobre manifestações artísticas, a transformação do espaço e a destruição da natureza.

No caso da internet, a mesma atmosfera inquietante criada em torno de suas manifestações artísticas se mantém no contexto cibernético. Ou seja, além da transmissão de informações, ideias e visualidades, há um fascinante refluxo estético no compartilhamento de sentidos, com dinâmicas e ressonâncias que variam conforme as sistemáticas envolvidas.

É nesse ambiente digital que Otoni Mesquita compartilha suas experimentações audiovisuais, divulgadas no âmbito de sua rede social na internet, como intervenções cotidianas. As interpretamos como espectros que, além da reverberação no espaço imagético e ecológico, são propulsores de reações multissensoriais. Caracterizam-se como um exercício lúdico, portanto, desabrocham como pequenas flores ou experimentos despojadamente livres, entre o emaranhado de suas ramagens. Os vídeos são curtos, têm em média dois minutos, sendo que alguns têm menos de trinta segundos e o mais longo, uma espécie de autodocumentário sobre a última exposição de Ciclos do Eldorado, decorre em sete minutos e quarenta e cinco segundos. Entretanto, todas as peças resplandecem a força do pensamento e a representação imagética de sua poética artística.

Como foi enfatizado no item 1.2, ao expormos nossa estratégia metodológica, neste estudo não nos propusemos fazer uma análise clássica de imagens, discursos e peças audiovisuais, mas descrever impressões na busca de uma compreensão ecossistêmica, baseada em relações com os aspectos conceituais trabalhados nos capítulos e itens anteriores. Desse modo não será feito um relato técnico sobre todas as postagens, mas considerações pontuais acerca do que foi apreendido pelos sentidos e interpretação relacional sobre elementos de criação artística dentro de seus contextos de representação.

Os vídeos produzidos pelo artista são realizados com simplicidade tecnológica, utilizando basicamente os programas *Photoshop*, *Movie Maker* e *Midea Show*. As imagens são captadas por celular e editadas no computador de sua casa. Otoni geralmente é personagem dos próprios vídeos. Assim, os dispositivos tecnológicos são extensões de seu corpo. Brinca com códigos da linguagem audiovisual, como os letreiros de abertura e os créditos finais com ficha a técnica composta por uma única pessoa desempenhando todas as funções, fazendo questão de enfatizar que Otoni é o responsável por todo o processo. O próprio criador faz questão de reforçar essa opção, em respostas a comentários de internautas, quando explica que sua arte só pode ser feita por ele, não por uma questão de prepotência, mas de liberdade artística.

Usa trilhas sonoras de domínio público, para evitar problemas com direitos autorais, ou músicas autorizadas por amigos. Não é possível precisar se há uma elaboração prévia ou a ideia se efetiva no próprio processo de realização, pois não se nota um apuro técnico-formal em relação aos enquadramentos e à edição. Não são vídeos comerciais, não são exatamente videoarte ou videopoema, mas podem ser lidos, em princípio, como lúdicas experimentações sérias com uma aparência “caseira”. No

próximo item vamos discutir essas questões, por ora nos ateremos às percepções audiovisuais.

O primeiro vídeo, postado em 20 de junho de 2013, denominado *Mana, Manaus ferveu. Foi bonita a festa, pai. Cheiro de alecrim...*, refere-se a uma manifestação pública que reuniu cerca de 100 mil pessoas no centro da capital amazonense, integrando a série de protestos ocorridos em todo o Brasil no ano de 2013. O vídeo que tem um minuto e meio, foi gravado de cima de uma árvore por celular e mostra a passeata, com som ambiente, compreendendo a primeira parte do hino nacional brasileiro, cantado pelos manifestantes. É interessante as referências que o artista faz no título sobre as impressões dessa manifestação, inclusive, no cheiro que pairou pelo ar.

O último vídeo visualizado para a pesquisa, postado em 08 de agosto de 2006, é uma vinheta em animação artesanal, chamada *Olimpíadas em Manaus* (publicada três dias após o início da Olimpíada do Rio). Foi criada a partir de desenhos encomendados ao artista para o projeto de um aplicativo para celular que acabou sendo cancelado. Otoni aproveitou o material para fazer uma espécie de zombaria sobre modalidades esportivas que poderiam ser típicas competições manauaras, brincando com símbolos arquitetônicos de Manaus e arquétipos (ou seriam estereótipos?) amazônicos, como a figura do índio e das guerreiras Amazonas. A trilha em estilo *noise music*, corrente musical que utiliza sonoridades dissonantes, foi acelerada, causando ainda mais estranheza.

Uma das tendências no trabalho audiovisual de Otoni Mesquita é o registro de flagrantes do cotidiano. São cenas captadas pelo artista em diferentes situações, desde uma caminhada por ruas de Manaus, passando pela reunião com amigos, a montagem de uma exposição, ou peripécias em viagens turísticas, por exemplo. O material posteriormente passa por uma edição, na qual o ritmo das imagens e do som ambiente geralmente são acelerados ou retardados para enfatizar a expressividade das situações. Eventualmente, opta-se pelo tratamento de cor e a mixagem do som ambiente com trilha sonora musical.

No fluxo criativo-comunicacional, Otoni conserva o frescor da curiosidade infantil, fazendo com que acontecimentos banais ganhem contornos pitorescos e cômicos: um cachorro se coçando e rolando numa calçada; uma minhoca bailarina que dança entre os dedos do artista; a louca movimentação de formigas de bunda dourada; brincadeiras em uma aula de estamparia na Faculdade de Artes; o embate entre um pavão e uma cotia em um parque no Rio de Janeiro; e até uma performance com a própria sombra projetada

na parede de um prédio, com fusões e deslocamentos, conforme a passagem de carros em uma rua movimentada durante à noite.

Labirinto da caverna, postado em 5 de setembro de 2014, registra a performance de Otoni, ao pintar telas com grandes figuras humanas, cercado de um aparato de som e luz, num “processo show”, em parceria com os artistas Fabiano Barros e Mazo Rodrigues, realizada em março de 2012, no Centro Cultural Povos da Amazônia. Já em *Performance no ICBEU, com Nina e André*, improvisa uma performance descontraída, durante a montagem de uma exposição coletiva, com dois amigos, quando se entrelaçam e ficam de perfil, fazendo expressões corporais, em tríade sinuosa, subindo e descendo, imprimindo uma visualidade em movimento que lembra as pinturas de suas *personas*.

Ainda na vertente de documentar o dia a dia, há peças de delicadeza lírica, como por exemplo, uma revoada de borboletas que formavam um tapete às margens de um rio; um bando de periquitos se aninhando em uma árvore no centro histórico de Manaus; o som da chuva captado à bordo de flutuante num igarapé. Já o cunho crítico sobre questões políticas, ideológicas e ambientais se expressa desde passeatas e manifestações sociais, até situações extremamente chocantes, como o flagrante do desespero de um bicho-preguiça carregando o filhote após o desmatamento de uma área verde no campus da UFAM para a construção de um estacionamento.

Percebemos algumas reelaborações sobre o mesmo tema e o reaproveitamento de imagens. Por exemplo, o vídeo intitulado *Dia das bruxas em Manaus*, postado em 31 de outubro de 2015, repleto de humor negro, faz uma crítica mordaz à falta de consciência ecológica, ao denunciar a situação de descaso em relação às toneladas lixo acumuladas na praia da Manaus Moderna, no período de seca. Mostra também a questão do esgoto que é jogado sem tratamento no Rio Negro, de onde é retirada a água para o abastecimento da população manauara, evidenciando a negligência tanto da população quanto das autoridades governamentais e de órgãos de fiscalização. As imagens são reforçadas pela narração do próprio Otoni, feita no local, a partir das impressões do artista, com um tom que alia reportagem e fabulação, ao mostrar uma situação de risco ambiental e ironizar que as águas jorrando do esgoto seriam a “fonte das bruxas”.

Posteriormente, o vídeo *Olhar indiscreto sobre a cidade: por cima e pelas beiras*, postado em 27 de maio de 2016, apresenta cenas panorâmicas de Manaus registradas do alto de um prédio. As vistas lembram cartões-postais, com o *skyline* do centro da cidade, detalhes da cúpula do Teatro Amazonas, a ponte sobre o Rio Negro, enquadrados em ângulos que transmitem a estabilidade de uma cidade bem urbanizada. Em seguida, corta

para detalhes de esgoto sem tratamento, entulhos e lixo, um aglomerado de embarcações que servem de moradia para a população do entorno dos igarapés de Manaus. A metáfora de abandono e caos atravessa, como uma espada, a paisagem idealizada de um cartão-postal. Para essa segunda parte, utiliza-se das imagens da praia que haviam ilustrado o vídeo citado anteriormente. Mas, neste caso não há qualquer narração ao vivo ou em *off*, toda a banda sonora é trabalhada com a música “Perdi meu coração velho” de autoria dos compositores e instrumentistas Zeca Torres Torrinho e Aldísio Filgueiras, poetas do cenário cultural amazônico, com versos que iniciam dizendo "olha pra essa paisagem de silêncio e paz, na moldura da parede armo a minha rede, devolve o meu verde verão...", nos fazendo novamente refletir sobre a questão entre ausências x emergências.

Outra tendência percebida nos vídeos de Otoni Mesquita é a digitalização de algumas de suas pinturas, gravuras e fotografias para posterior manipulação, animação e ressignificação.

Em *Genética da Obra*, postado em 23 de agosto de 2014, o artista resgata trabalhos de 1983. São esboços feitos durante o curso de Belas Artes, nos quais representa construções e templos de cidades imaginárias e figuras humanas perfiladas que por meio digital vão se desmaterializando em fusões e distorções. Muitas dessas experiências gráficas iniciais tornaram-se características marcantes na obra de Otoni, como os *fragmentos* e as *personas*, que nesse vídeo regressam do passado, ou de suas origens imagéticas.

Reconstrução, postado em 24 de março de 2016, é a mutação de um desenho feito com canetinhas hidrocor e pincel atômico, em 1975, retrabalhado em *Photoshop* e animado em *Movie Maker*. No vídeo, um cubo em perspectiva, aos poucos se transforma numa figura humana estilizada, cheia de arestas geométricas, como se a pele fosse um jogo de xadrez, gerando embate com uma força interna querendo romper o traçado que a recobre e a enclausura. Quando consegue se libertar vai adquirindo formas orgânicas e figurativas até se transformar em curvas totalmente abstratas.

Em *Mutante a cada instante*, postado em 27 de março de 2016, o artista reprocessa digitalmente estudos feitos em 2003, compostos por anotações e desenhos em caneta esferográfica, que se fundem a padrões e texturas elaborados para pinturas, relevos de reciclagem de papel, criando o que ele chama de "gravuras digitais", realizadas "num sábado meio nublado em Manaus"

Em *Caras e bocas*, postado em 01 de abril de 2015, resgata desenhos de uma caderneta de 1978, cujo propósito, na época, eram estudos para uma animação. A primeira

parte do vídeo que tem dois minutos, mostra uma mulher, em close, apenas delimitando seu rosto, fazendo caretas. Na segunda parte, a boca protagoniza a cena, com inúmeras possibilidades de movimentos entre os lábios, a língua e os dentes.

Um dos trabalhos que mais chama a atenção, tanto pelo contexto da concepção quanto pelo impacto audiovisual, é a animação *Criação*, postada em 30 dezembro de 2014. Na descrição do vídeo, o artista explica que, em 1979, quando cursava a disciplina de Cinema, na fase de conclusão do curso de Comunicação, havia produzido mais de 400 telas para uma animação que seria finalizada em película *Super-8*. O trabalho chegou a ser realizado, mas foi engavetado pelo resultado não ter lhe parecido satisfatório, na época. Trinta e cinco anos depois resolveu voltar àquela ideia e com equipamentos digitais retrabalhou a animação e a publicou em sua rede social, conquistando um grande número de compartilhamentos elogiosos pela criatividade do vídeo. Nele, as aquarelas digitalizadas trazem uma gama de cores vibrantes, bichos e pessoas entram dançando e se transformam em letras, compondo a palavra "Desenho", em seguida palavras "Otoni Mesquita", fundem-se formando o contorno de cúpulas e minaretes de uma mesquita. A tela fica azul e entra uma bisnaga de tinta. Dos respingos surge um feto humano, que se desenvolve e sai andando, envelhece, vira luz, planta, árvore, planeta. Paralelamente a esta sequência, um peixe, que do mar salta para o ar, vira pássaro e depois astronauta. E assim, outros elementos que surgiram dos respingos de tinta vão interagindo entre si e se transformando, preenchendo a tela, compondo paisagens fantásticas e situações surreais, sempre em metamorfose, finalizando com uma bailarina que dança com o sol nas mãos, até virar pegadas de gente e tudo escurecer. A criação desse universo dura apenas um minuto.

Opereta do solitário segue essa mesma poética mutante, com desenhos produzidos no final da década de 1970, misturando ideias da biogenética, transformação urbana das cidades, experiências místicas e extraterrestres, com trilha acelerada de Nino Rota, feita para o filme *Casanova* (Federico Fellini, 1976). Já o clip *Lá vai Teteá*, baseado em desenhos de 2002, animado em 2010 e postado 2014, mostra a metamorfose de três jovens caboclas sensuais que dançam, se exibem e aos poucos vão se deformando até "apodrecerem", com trilha acelerada, no rock pós-punk gótico da banda escocesa *Cocteau Twins*.

Bonequitas de Goya, postado em 20 e janeiro de 2016, é um ensaio visual de dois minutos e quarenta e cinco segundos, homenagem ao pintor espanhol Francisco de Goya, que poderia ser até considerado um videodança, a partir de uma sequência de fotografias

de um guardanapo amassado, feito num voo entre Rio e Manaus. O vídeo, que tem um clima nostálgico pelos tons âmbar, remetendo à paleta cromática de Goya, é um balé digital e investiga a plasticidade da representação do corpo, explorando possibilidades de movimentos.

De modo geral, as peças evidenciam a dinâmica de memórias e metamorfoses do processo criativo do artista, que constrói um repertório sígnico por trajetórias ecossistêmicas, propondo inter-relações em metáforas mutantes, ao sobrepor camadas entre o cotidiano social, os mitos, a natureza, suas influências artísticas e o seu imaginário particular. Ao enfatizarmos tais características na obra de Otoni Mesquita, percebemos como esse ecossistema reverbera reflexões sobre a crise da sociedade contemporânea, por meio de fluxos criativo-comunicacionais, sobretudo, nos desdobramentos da produção de sentidos, evidenciando a emergência de uma valorização ética e sociocultural sustentável.

4.4 INDEFINIÇÕES NECESSÁRIAS PARA DEFINIÇÕES DESNECESSÁRIAS

As experiências no campo da *videoarte*, conforme Machado (1988), desde a década de 1960, propõem articular reflexões estéticas. Artistas como Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys e Bill Viola, se dedicaram à experimentação entre linguagens das artes plásticas e do cinema, tendo o vídeo como suporte, no intuito de provocar impressões e experiências passageiras, ampliando possibilidades de criação audiovisual. Nesse sentido, o debate sobre o fazer artístico, suas relações com realidades urbanas, preocupações com a natureza e o desenvolvimento tecnológico, integrando diferentes suportes e linguagens por meio do vídeo, têm resultado em obras multimídias como, videoinstalações, videoperformances, videoesculturas, videodança, videoclipe, videotexto entre outras possibilidades.

O desenvolvimento tecnológico e a diversificação de experimentações e artistas envolvidos com a *videoarte*, foram transformando as relações da obra de arte com o espaço e o espectador, despertando outros olhares e perspectivas expandidas sobre arte, comunicação, cultura e sociedade. Aqui, não aprofundaremos a discussão conceitual acerca da *videoarte* e suas diferentes esferas expressivas. Mas, achamos importante sinalizar que há inúmeras possibilidades de criação audiovisual que extrapolam meios tradicionais, como o cinema e a TV.

Desde os primórdios do cinema, especialmente com Georges Méliès, e depois com a evolução da produção audiovisual, os artistas buscam criar novas visualidades e experiências sensoriais, conforme os meios e aparatos disponíveis, seja pelo celuloide, por fitas eletromagnéticas ou por suportes digitais. Nesse sentido o trabalho de Otoni, não traz nenhuma atitude inovadora, mas ganha originalidade pelo contexto em que se insere e em como o interpreta e o representa. Muitos outros artistas contemporâneos também se valem das inúmeras possibilidades do meio digital para expressarem suas ideias e interagirem com o público, como o multimídia Alexandre Navarro Moreira, o videoblogger Nacho Duran, o publicitário Jarbas Agnelli, o videasta e poeta Tadeu Jungle.

Portanto, os *webvideos* de Otoni Mesquita também são possibilidades de expressão artística e comunicacional pelo exercício criativo da experimentação. Não são propriamente documentários nem ficções, no sentido clássico de gênero, mas são representações de realidades e devaneios tangíveis. Fortuitamente, evocam a gênese conceitual imbuída nas demais expressões artísticas que florescem do criador, que com seu espírito aberto às experiências do mundo vai reelaborando e construindo um universo particular, reflexo de seu imaginário, percepções, valores éticos e consciência cidadã.

Sem buscar enquadramentos conceituais, poderíamos dizer que em suas fábulas experimentais do cotidiano real; nas suas animações existenciais de sonhos; ou nos fragmentos de documentários da ilusão, a sua inventividade imagética e o seu discurso político ecoam, desafiando classificações habituais e ampliando a discussão sobre o caráter das representações, especialmente, em relação à Amazônia.

Da-Rin (2006) acredita que as abordagens teóricas sobre a produção audiovisual que fogem do convencional, sobretudo, obras de não-ficção, como o documentário contemporâneo que se apresenta de forma híbrida, se defrontam com um desafio quase intransponível para delimitar um campo conceitual. Por isso, é uma discussão complexa, que não deve ser esvaziada em tentativas simplistas de enquadrar por gêneros, estéticas e formatos. Conforme Da-Rin (2006) o percurso da história do cinema traz, na diversidade de manifestações, uma fluidez estética que transmite ao entendimento contemporâneo a noção de que a produção audiovisual não cabe em fronteiras fáceis de se delimitar, pois implica em inscrever por imagens e sons, subjetividades, afetividades e valores. Para Da-Rin (2006) é importante contextualizar, pois não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, portanto, a superioridade de uma verdade

absoluta deve ser desmitificada, fazendo até mesmo do gênero documentário um “constructo”, assim como os filmes de ficção.

Travar um combate no campo simbólico não consiste meramente em reproduzir representações "verdadeiras" do mundo. Representações só assumem uma dimensão política quando seu sentido não se deixa aprisionar na univocidade e na totalidade. Uma pedagogia da imagem, no atual contexto audiovisual, é aquela que estimula o esvaziamento das agências de poder e promove o descentramento de suas representações prontas e acabadas (DA-RIN, 2006, p. 233).

Nesse sentido, acreditamos que as experimentações audiovisuais de Otoni Mesquita sejam manifestações que podem instigar questionamentos às estruturas de poder e suas verdades institucionais, contrapondo-se às representações dominantes e a retórica que age sobre a sociedade de maneira geral, buscando outras imagens, outros discursos e outras verdades.

Verdades fragmentárias, que estimulam uma subjetividade capaz de abordar mais criticamente o próprio processo social da produção de sentido. Um atributo cada vez mais importante, em meio ao dilúvio de representações que caracteriza o mundo contemporâneo, chamado por alguns de sociedade da imagem (DA-RIN, 2006, p. 224).

Metz (2007), a partir da reflexão de teóricos como André Bazin, Serguei Eisenstein, Bela Balázás, Rudolf Arnheim, também compreende o audiovisual (aborda o cinema, mas podemos trazer sua perspectiva para a nossa discussão) como um campo complexo de ser analisado, porque é necessário compreender a fenomenologia da narração, ou seja, um sistema de transformações espaço-temporais e acontecimentos, numa sequência de elementos significantes visuais, verbais e sonoros. A compreensão de um universo diegético, proporcionado pela conjunção de uma gramática composta por diálogos, encenação, fotografia, trilha sonora etc., conforme Metz (2007), faz com que toda a impressão seja uma representação.

Portanto, além de ser constituído por uma essência intercambiável e complexa de códigos técnico-artísticos, próprios do universo audiovisual, ainda se articula entre ambientes configurados por elementos de ordem sociocultural, política, econômica e tecnológica, configurando um ecossistema que pressupõe a percepção e a relação para sua significação.

Desse modo, nas ambiguidades de ser "uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem" (METZ, 2007, p.76), desencadeia inúmeras abordagens teóricas, metodológicas e procedimentos de investigação, tais como análise de discurso, análise de conteúdo, exploração etnográfica,

pelo viés fenomenológico, sociológico, semiótico, pela psicologia da percepção entre outros.

Linguagem ou arte, o discurso imagético é um sistema aberto, difícil de codificar, com suas unidades de base não discretas (= as imagens), sua inteligibilidade por demais natural, sua ausência de distância entre significante e significado. Arte ou linguagem o filme é composto por um sistema ainda mais aberto, com parcelas inteiras de significação que ele nos entrega diretamente (METZ, 2007, p. 76).

Nesse sentido, toda a construção interpretativa que fazemos sobre a videografia otoniana é significada pela teia de relações a partir da compreensão de sua “vidarte”, apresentando-se como uma possibilidade compreensiva, que não tem a intenção de esgotar-se em uma verdade, haja vista que estamos trabalhando com multiexpressões, em diferentes linguagens entrelaçadas, e sua decodificação é um conjunto de ações perceptivas, intelectivas, iconológicas, ideológicas etc. Desse modo, refletindo a combinação de relações que foram possíveis estabelecer pelo pesquisador dentro da complexidade de um ecossistema, com muitas camadas simbólicas e que se fundem a outros sistemas.

A ludicidade das experimentações audiovisuais otonianas, em suas contestações sociais irônicas e ao fantasiar reais-imaginários, tira suas próprias máscaras e desmascara a sociedade, com percepções anticonvencionais do mundo. Sua *vidarte* metamorfoseia-se em imagens-ideias-sensações, assumindo (trans)reconfigurações imprevistas. Assim, o artista canibaliza a sua própria arte, no universo iconofágico da cultura contemporânea, com a autenticidade do vivido e demonstra que é impossível fugir das ambiguidades pessoais, apagar as memórias e desconsiderar as influências socioculturais, ambientais e tecnológicas.

Assim, na ebulição de uma mistura heterogênea, o que apresentamos é a leitura de uma interpretação relacional para partituras poético-audiovisuais, inscritas na complexidade dos processos de criação artística. Desse modo, a arte de Otoni Mesquita se estabelece como um recurso ecológico e sustentável para dar sentido às reflexões de agora, outrora e futuras, percorrendo e fechando ciclos sógnicos que se abrem para outros. Mas, sem pontos de corte, pois ocorrem em fusão, atados por nós conectivos, num tecer contínuo...

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto mais peculiaridades descortinamos sobre a Amazônia, mais temos certeza de que é impossível compreendê-la ou caracterizá-la de forma simplificada e objetiva. Talvez, por isso, na impossibilidade de abarcá-la, muitas de nossas aproximações acerca desse universo complexo se originaram e continuam carregadas de fantasias. Afinal, elas fazem parte do real, pois também nos realizamos pela imaginação e pelo simbólico. Concluir se isso é bom ou ruim talvez não seja o mais importante, diante das oportunidades que se abrem para discutirmos sobre construções narrativas fascinantes.

O percurso desta pesquisa nos possibilitou uma compreensão reflexiva acerca de relações ecossistêmicas entre representações culturais da Amazônia, construídas no processo histórico-social, e a obra do artista contemporâneo Otoni Mesquita. Desse modo, o que apresentamos é uma possibilidade de leitura, a partir das percepções e interpretações do pesquisador, articuladas diante de um panorama configurado numa trama de inter-relações entre aspectos históricos, socioculturais, ambientais e tecnológicos, enfatizando o fluxo de processos criativo-comunicacionais caracterizados por linguagens e estéticas.

Nesse sentido, foi possível percebermos que a criação artística envolve um intrincado processo de comunicação e significação. Ao representar ou exprimir-se simbolicamente, o ser humano expande possibilidades sensoriais e cognitivas, ou seja, ativa memórias, constrói conhecimentos, estabelece conexões simbióticas com o meio que o cerca, derruba barreiras entre consciente e inconsciente, real e imaginário, objetividade e subjetividade. Corpo, mente e ambiente não são componentes isolados, mas um sistema que se interliga a outros corpos-ambientes e a outras redes de sistemas, gerando comunicação, percepção e relação. É um fluxo inter e intra-cambiante, complexo e não linear, que se transforma constantemente, mas carrega memórias ressignificadas no tempo e no espaço. Portanto, mesmo que a arte contemporânea proponha rupturas, transgressões e misture tendências, traz reminiscências simbólicas retroalimentadas desde sua gênese, independentemente do tipo de expressão.

Logo, quando pensamos nos diferentes imaginários sobre a Amazônia, e em suas representações culturais, não podemos radicalizar na dicotomia entre concepções exóticas ou elaborações endógenas, pois seria como eliminar a matização e a polifonia de influências que transpassam por esses dois extremos, e que podem ser complementares, concorrentes, antagônicas. Por isso, ao longo de nossa exposição optamos por apontar

possíveis pistas que tenham contribuído para a construção e disseminação de imaginários, considerando a complexidade sistêmica e informacional de fenômenos comunicacionais, sobretudo, por meios audiovisuais, como o cinema, considerado uma das mais poderosas tecnologias do imaginário.

Esse arcabouço direcionou nossa reflexão sobre a obra de Otoni Mesquita. Inicialmente, pressupúnhamos que o artista expressasse em suas criações um terminante antagonismo em relação aos modelos de representação hegemônicos sobre a Amazônia. Entretanto, ao nos aproximarmos de sua *vidarte*, percebemos a complexidade e os conflitos mediados por relações ambíguas. Otoni interpreta e representa a Amazônia conforme experimenta determinadas sensações, incorpora códigos do ambiente, interage com a sociedade, reorganiza memórias, se permite fabular e ressignificar, tanto paradigmas construídos no processo histórico-social quanto suas próprias criações. Sua arte, mesmo em outro contexto simbólico, não se exime em fazer referências ao imaginário colonizado ou remixá-lo.

O artista expressa-se por diferentes linguagens, materiais e meios, sem separar seu processo artístico-criativo, do seu pensamento social crítico, de suas ações ecológicas, de seu compromisso enquanto educador, de suas reflexões como historiador. Do pensamento à materialidade, está envolvido numa teia de interações, num processo que nunca se completa. Um cidadão-artista que se utiliza de ferramentas da contemporaneidade e das possibilidades criativas que delas emergem para comunicar suas ideias e visualidades, sobrepondo camadas entre a urbanidade, os mitos, a natureza e os materiais da Amazônia, as influências artísticas universais e o seu imaginário particular. Assim, articula-se criando e difundindo informações, numa rede que ao mesmo tempo expande e converge suas ramificações. Compreendemos esse fluxo, em movimento oscilatório, multidirecional e vibrante, como um ecossistema comunicacional: *as ramagens otonianas*.

Nessa teia, o artista desencadeia outros desdobramentos, por exemplo, apontando inúmeras possibilidades que a internet oferece, já que na sociedade hipermediática as fronteiras entre criação artística e manifestações comunicacionais do cotidiano tornaram-se gasosas e se fundem, provocando a quebra de hierarquias e proporcionando novas relações socioculturais. O ambiente digital abriga o cibercorpo da interatividade, ubiquidade e mobilidade, na convergência entre o ser humano, a cultura e a tecnologia. Esse arranjo permite novos sistemas de produção, difusão e interação, possibilitando que os sujeitos sejam agentes de seus processos criativo-comunicacionais. Nesse sentido, as

redes sociais da internet podem ser fábricas, vitrines e cemitérios de visualidades contemporâneas.

Contudo, isto nos permite extrapolar tais ideias para um panorama mais amplo da sociedade cibercultural, considerando que visualidades contemporâneas não se limitam, necessariamente, ao efêmero das banalidades iconofágicas. Como percebemos, também podem desvelar outros universos simbólicos, outras perspectivas socioculturais e iniciativas em prol da sustentabilidade, firmando-se efetivamente como uma prática de democracia comunicativa, evidenciando a emergência de uma valorização ética e sociocultural sustentável.

Essas reflexões não pretendem ser interpretadas como respostas definitivas. Isso, aliás, é incabível quando trilhamos pelas veredas do Pensamento Complexo, na perspectiva dos Ecossistemas Comunicacionais. Mas, a discussão está aberta e indica oportunidades cada vez maiores de criação e interação para artistas, comunicadores e os demais sujeitos que integram o cibercorpo. Portanto, este trabalho não é um *fim*, mas o *meio* de um processo em desenvolvimento que não se esgota neste texto. Pelo contrário, a ideia é que a pesquisa seja motriz para ampliarmos as investigações sobre relações entre comunicação, arte e cotidiano na contemporaneidade e estimule as pesquisas pelo viés dos Ecossistemas Comunicacionais, na Amazônia e no mundo.

Por ora o que temos é um cenário de transfigurações simbólicas, construído numa leitura dialógica, em constante transformação. Afinal, temos consciência de que no momento em que descrevemos essas impressões, o panorama outrora observado estará modificado. E como a dinâmica é constante, quando lermos este relato já estaremos em outras trilhas, em outra viagem... Real ou imaginária? Mediados por quais aparatos? Em qual Amazônia?

A câmera vai se afastando, lentamente. *Fade-out.*

Sobem os créditos finais.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos: imagens no cinema**. Niterói: Intertexto, 2000.
- AMARAL, Adriana; NATAL, Geórgia; VIANA, Luciana. **Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital**. In: Revista Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p.34-40, dez. 2008.
- ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. **Ser ou Não Ser Natural: Eis a Questão dos clichês de Emoção na Tradução Audiovisual**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, 2000.
- ARENDT, Hannah. **A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Era da Iconofagia: Ensaios de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.
- BATISTA, Djalma. **O Complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Conquista, 1976.
- BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia: Formação social e cultural**. Manaus: Valer, 2009.
- BOLLE, Willi; CASTRO, Edna; VEJMEJKA, Marcel (orgs.). **Amazônia – Região Universal e Teatro do Mundo**. São Paulo: Globo, 2010.
- BUENO, Eduardo. **A viagem do Descobrimento**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BUENO, Eduardo. **Náufragos, traficantes e degredados: as primeiras expedições ao Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. São Paulo: Cultrix, 2002.
- CAPRA, Fritjof. **Teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARRASCOZA, João Anzanello. **Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação**. In: Revista Matrizes (USP). São Paulo, v.10, nº1, p. 55-63, 2016.
- COLFERAI, Sandro Adalberto. **Um jeito amazônida de ser mundo**. A Amazônia como metáfora do ecossistema comunicacional: uma leitura do conceito a partir da região. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia. Manaus: UFAM, 2014.
- COSTA, Selda Vale da. **O cinema na Amazônia**. Revista História, Ciências, Saúde, Rio de Janeiro, v. 6, p. 1073-1123, 2000.

COUTINHO, Iluska. **Leitura e análise da imagem**. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). Métodos e técnicas da pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, 2008.

CUNHA, Edgar. **Cinema e Imaginação**. São Paulo: USP, 1999.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

FERRARI, Pollyana. **Comunicação digital na era da participação**. Porto Alegre: Editora Fi, 2016.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. **Tramas Comunicativas da Cultura: A Dança no Jornalismo Impresso em Manaus (1980-2000)**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUC-SP, 2010.

GERHARDT, Tatiana (org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GONÇALVES, Carlos Walter. **Amazônia, Amazônia**. São Paulo: Contexto, 2010.

GONDIN, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Valer, 2007.

GREINER, Christine. **O corpo, pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Disponível em <http://www.ibge.gov.br/home/mapa_site/mapa_site.php#populacao> Acesso em 16 mai. 2016.

IKEDA, Marcelo; LIMA Delani. (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

JANSON, Horst. **História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela global**. São Paulo: Sulina, 2009.

LITTLEJOHN, Stephen. **Fundamentos teóricos da comunicação humana**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MARTINELLO, Pedro. **A “Batalha da Borracha” na Segunda Guerra Mundial e suas consequências para o Vale Amazônico**. Rio Branco: Ufac, 1988.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy II, 1995.

MESQUITA, Otoni. **Álbuns do Facebook de Otoni Mesquita**. Disponível em: <https://www.facebook.com/otoni.demesquita/photos_albums>. Acessos entre: 08 abr. 2016 e 12 ago. 2016.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MIGÑOLO, Walter. **Cartas, crônicas e relações do descobrimento e da conquista**. Madri: Cátedra, 1982.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social - Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

MLODINOW, Leonard. **Subliminar - Como o inconsciente influencia nossas vidas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTEIRO, Gilson Vieira; ABBUD, Maria Emília de Oliveira Pereira; PEREIRA, Mirna Feitosa (orgs.). **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação**. Manaus: Edua/UFAM, 2012.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo - Neurose**. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

NOGUEIRA, Luis. **Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da Internet**. In: Revista Doc On-line. N°. 05, p. 4-23. Beira Interior: UBI, 2008.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura amazônica - Uma poética do imaginário**. Manaus: Valer, 2015.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Belém: Edufpa, 2007.

PÁSCOA, Luciane. **As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada**. Manaus: Valer, 2011.

PINTO, Renan Freitas. **Viagem das idéias**. Manaus: Valer, 2006.

PIZARRO, Ana. **Amazônia as vozes do rio: imaginário e modernização**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PROUS, André. **O Brasil antes dos brasileiros: a pré-história do nosso país**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

PROUS, André; RIBEIRO, Loredana. **Arte Rupestre Pré-histórica: imagens fixas, significados mutáveis**. Curitiba: Zencrane, 2007.

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação: arte e curadoria**. São Paulo: FAPESP/ Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem, cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SORANZ, Gustavo. **Território Imaginado – Imagens da Amazônia no cinema**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2012.

ANEXO

Visualidades otonianas em arquivos do Facebook



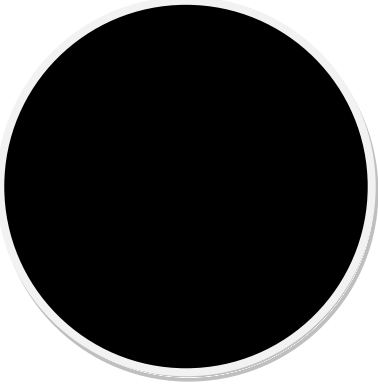
Otoni Moreira de Mesquita



Otoni Moreira de Mesquita

Linha do Tempo



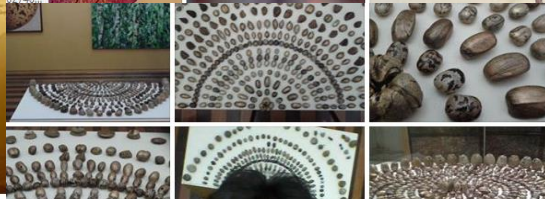
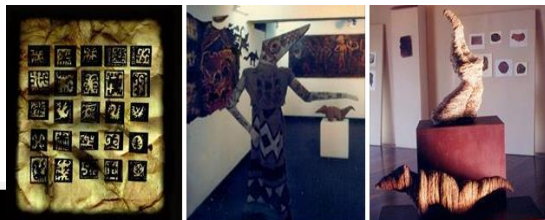


f Otoni Moreira de Mesquita

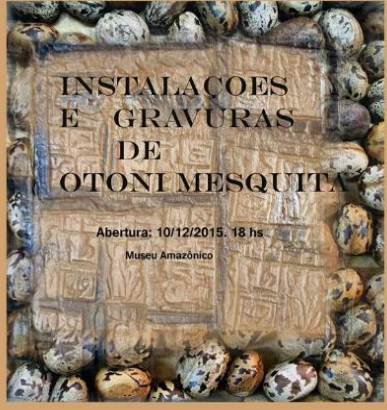
Rafael Página inicial 4 Encontrar amigos

Memória de exposição

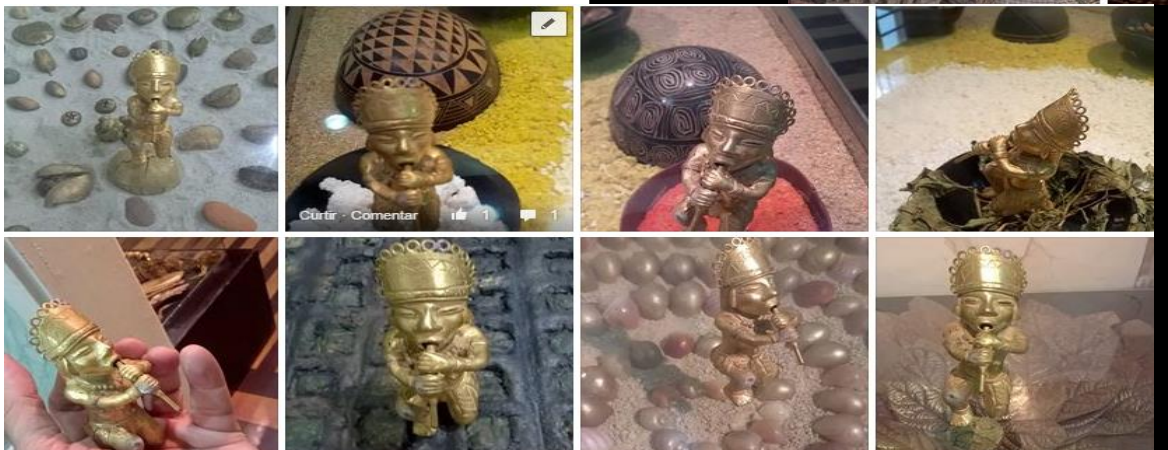
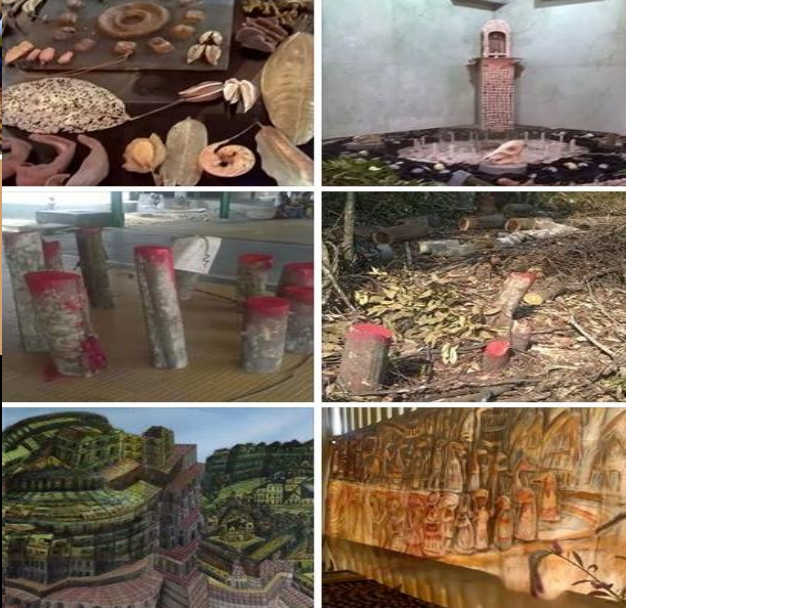
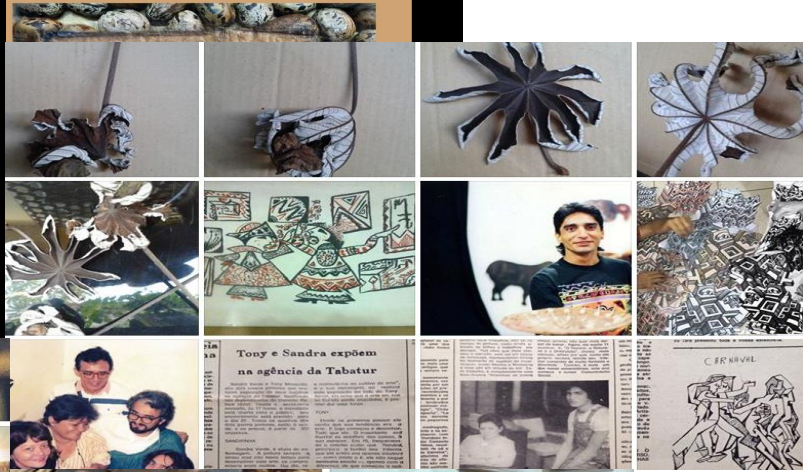
26 de janeiro de 2012 · Tiradas em Manaus e Rio de Janeiro

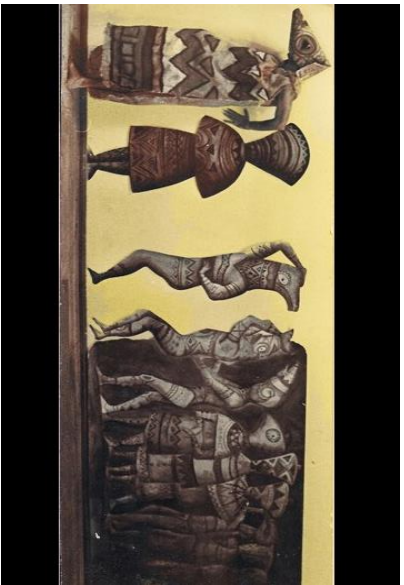
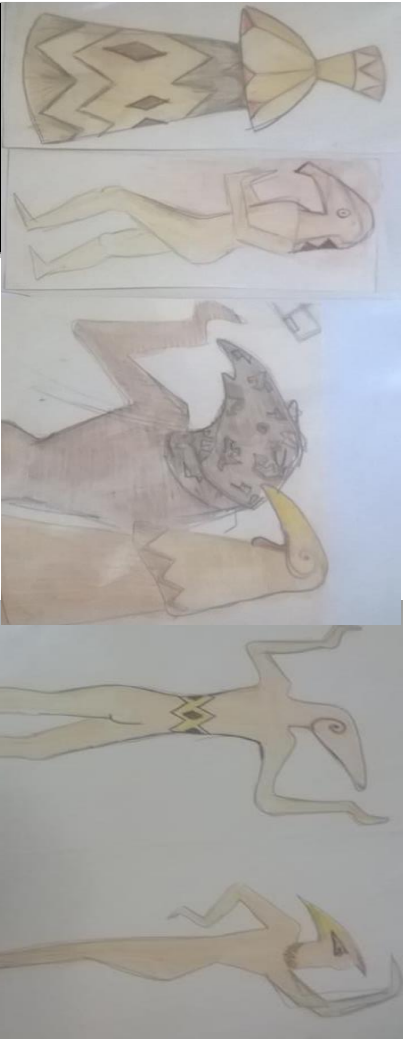


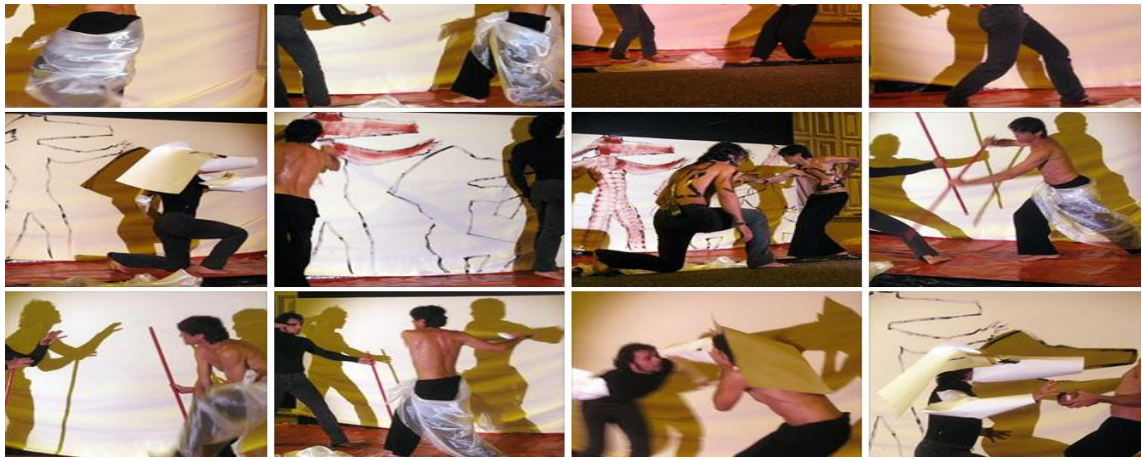
CICLOS DO ELDORADO

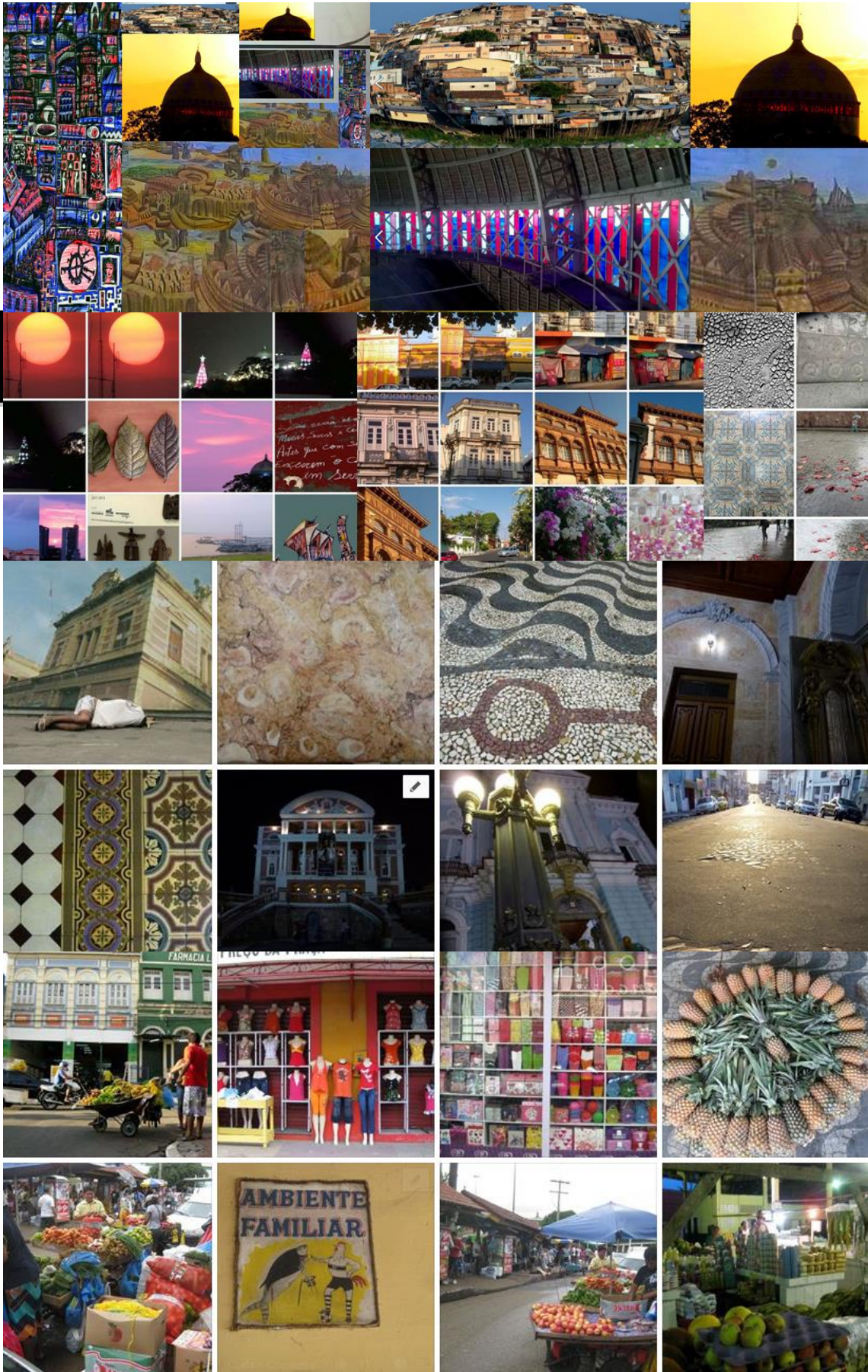


CICLOS DO ELDORADO











Vídeos

Vídeos de Otoni Vídeos de Otoni

6:04 15:32 5:12 0:47

Mana Manaus ferveu. Foi bonita a festa, pai. Cheiro de alecrim...

Otoni Moreira de Mesquita
20 de junho de 2013 · 🌐

Mana Manaus ferveu. Foi bonita a festa, pai. Cheiro de alecrim...
Manifestação Pública em Manaus no dia 20 de junho de 2013, na esquina das ruas Dez de Julho com a Avenida Getúlio Vargas. Pacífica e animada. — em 📍 Manaus.

👍 Curtir 💬 Comentar ➦ Compartilhar

👍 3

2 compartilhamentos 1 comentário

Tiana Sampaio Era o que precisávamos há algum tempo. O Brasil acordou! 23 de junho de 2013 às 21:30 · Curtir

✍️ Escreva um comentário... 📷 🗨️

Mana Manaus ferveu. Foi bonita a festa, pai. Cheiro de alecrim... Opções Compartilhar Enviar 👍 Curtir

Olimpiadas Manaus

-0:10 🔊 ⚙️ ↗️



ANI

ANIM AÇÃO

ANIMAÇÃO

ANIMAÇÃO



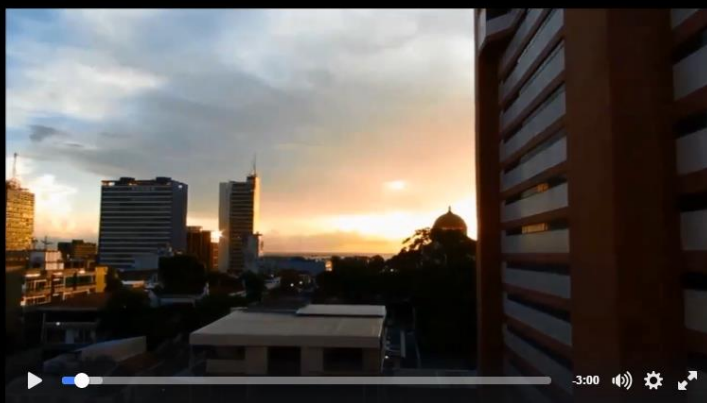
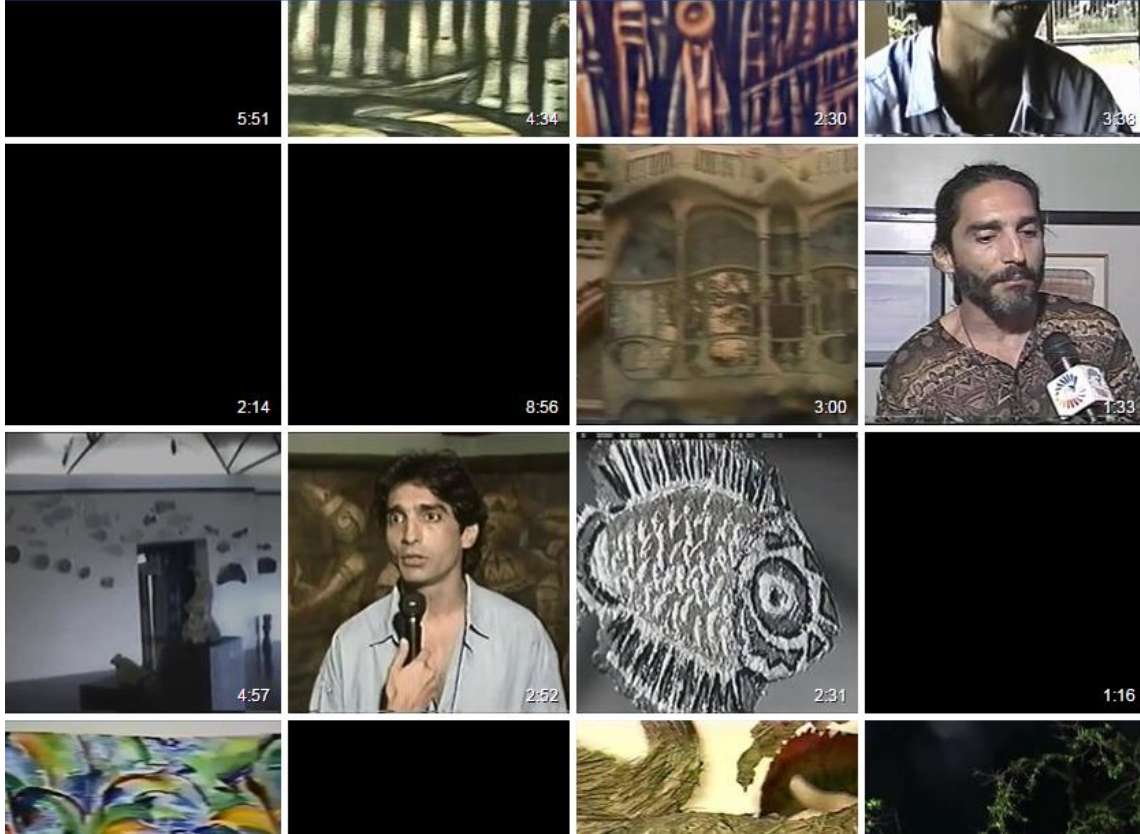
DESENHO

DESENHO

Joni M.

Joni Mesquita





Otoni Moreira de Mesquita
20 de janeiro próximo a Manaus

Bonequitas de Goya de Otoni Mesquita
Ensaio feito a partir de uma sequência de fotografias de guardanapo amassado, realizado em um voo entre Rio e Manaus.

153 curtidas
11 compartilhamentos
30 comentários

Ver mais 24 comentários

Olácy Oliveira ... papel corpo feio Personas em movimento!
Curtir · Responder · 1 · 21 de janeiro às 16:59

Daniela Tippi super legal!
Curtir · Responder · 1 · 21 de janeiro às 19:05

Francisco Rider da Silva Gostaria de saber do processo, pois guardanapo parece ser tão...
Escreva um comentário...

Bonequitas de Goya de Otoni Mesquita

Opções Compartilhar Enviar Curtir

