

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA  
MESTRADO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

**OTONI MESQUITA — 1979–1989: ARTE  
CONTEMPORÂNEA E SUBVERSÃO**

MANAUS — AM  
2020

**TATIANA LIMA DA SILVA**

**OTONI MESQUITA — 1979–1989: ARTE  
CONTEMPORÂNEA E SUBVERSÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito de avaliação parcial para a obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

**Linha 1:** Sistemas Simbólicos e Manifestações Socioculturais.

**Orientador:** Prof. Dr. Michel Justamand

MANAUS — AM  
2020

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586o Silva, Tatiana Lima da  
Otoni Mesquita — 1979–1989: Arte contemporânea e subversão /  
Tatiana Lima da Silva . 2020  
118 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Michel Justamand  
Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -  
Universidade Federal do Amazonas.

1. Amazônia. 2. Arte contemporânea. 3. Cultura. 4. Otoni  
Mesquita. I. Justamand, Michel. II. Universidade Federal do  
Amazonas III. Título

**TATIANA LIMA DA SILVA**

**OTONI MESQUITA —1979—1989: ARTE CONTEMPORÂNEA E  
SUBVERSÃO**

Dissertação submetida à avaliação e aprovada em 12 de agosto de 2020.

**BANCA EXAMINADORA**

**Prof. Dr. Michel Justamand**

Universidade Federal do Amazonas (UFAM) — Presidente

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Edilene Mafra Mendes de Oliveira**

Centro Universitário do Norte (UNINORTE) — Membro

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iraildes Caldas Torres**

Universidade Federal do Amazonas (UFAM) — Membro

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jonária França**

Centro Universitário do Norte (UNINORTE) — Suplente

**Prof. Dr. Wilson de Souza Nogueira**

Universidade Federal do Amazonas (UFAM) — Suplente

Ao Théo Corrêa, meu amigo, meu irmão,  
por me levar pela mão ao mundo da arte e, por consequência, da vida.

## AGRADECIMENTOS

À Santinha, minha linda mãe, e às minhas queridas irmãzinhas, Telma, Tânia e Anunciadinha, sem essas mulheres não haveria este momento.

Ao meu paciente e sempre disponível orientador, Michel Justamand, que me guiou até aqui com uma inacreditável candura.

Ao meu amigo Joaquim Onésimo, que ouviu minhas angústias e me abriu inúmeras trilhas de conhecimento.

Ao querido professor Gláucio Mattos Campos, pela sabedoria que, generosamente, dissemina por onde passa.

Ao competente, dedicado e inspirador Grupo de Pesquisa Processos Civilizadores na Amazônia.

Aos professores e funcionários do PPGSCA/UFAM, pela paciência e pelo auxílio luxuoso em todos os momentos.

À minha turma do Mestrado, pela união nos momentos de desespero e descontração, pela cumplicidade e companheirismo.

À minha amiga Aline Cardoso, que enfrentou seus moinhos de vento por mim.

À minha amiga doutoranda Josiane dos Santos, aluna e professora, sempre ao meu lado, dando suporte às minhas limitações.

À minha amiga Raíza Lucena, que carregou por mim gigantescas pedras encontradas pelo caminho.

Ao meu querido Juan Mattheus, que me salvou dos percalços dos últimos momentos. Tão longe e tão perto.

À minha querida UFAM, que, em tantos anos de lutas e conquistas, resiste bravamente, reconstruindo a trincheira pelas liberdades democráticas.

*Sobre os olhos, sobre as bocas  
Sob o sol, sob a lua  
As folhas caem sobre a cidade  
Mortas rolam pelas ruas  
Ruas guardadas na retina  
Estes olhos não são meus  
Estes olhos não teus  
Olhos que acusam  
Nos roubando o momento  
Quero ouvir aquela música  
Aquele gosto de férias  
A cidade se gastando  
Essa gente se consumindo  
Na cidade tem um rio  
Nesse rio tem um luar  
Nessa lua tem um segredo que a cumplicidade me impede  
de falar.*

Otoni (31/3/1980)

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar um recorte do percurso artístico do artista amazonense Otoni Mesquita, na década de 1979 a 1989, para compreender as influências históricas e estéticas e como ele foi capaz de lançar luzes sobre o imaginário coletivo da Amazônia. O trabalho é abordado sob uma perspectiva interdisciplinar, perpassando áreas como arte, história, filosofia, sociologia e ciências econômicas. Em conjunto com a abordagem qualitativa, a pesquisa analisa o retrospecto da sociedade manauara no período do recorte histórico citado, resgatando as principais bases teóricas do artista, os temas que utiliza com frequência, a presença e os significados do feminino em seu trabalho, assim como suas correlações com hábitos, costumes e tradições dos povos amazônicos. O caminho percorrido na pesquisa possibilitou e possibilita uma visão sobre como a arte amazonense necessitou e necessita ser, por muitas vezes, validada fora de sua região para então ganhar visibilidade. No entrelaçamento dos dados coletados: as representações de Manaus reconstruindo organizações políticas populares e estudantis, a reunião de grupos reestruturando a noção de liberdade pela arte e pela resistência da representatividade do povo amazônico, ressignificando mais do que matas, indígenas e animais silvestres, mas sim uma grande comunhão de povos que encontraram um meio de viver e sobreviver a partir de sua cultura.

**Palavras-chave:** Amazônia; Arte Contemporânea; Cultura; Otoni Mesquita.

## **ABSTRACT**

The present research aims to present a clipping of the artistic path of the Amazonian artist Otoni Mesquita, in the decade of 1979 and 1989, in order to understand the historical and aesthetic influences and how he was able to shed light on the collective imaginary of the Amazon. The work is approached from an interdisciplinary perspective, covering areas such as art, history, philosophy, sociology and economic sciences. In conjunction with the qualitative approach, the research analyzes the retrospect of the Manauara society in the period of the historical cutout cited, rescuing the artist's main theoretical bases, the themes he frequently uses, the presence and meanings of the feminine in his work, and its correlations with habits, customs, and traditions of the Amazonian peoples. The path taken in the research made it possible and still does make it to have an insight into how the Amazonian art needed and needs to be, for many times validated outside its region to then gain visibility. In the interweaving of the collected data: the representations of Manaus reconstructing popular and student political organizations, the meeting of groups restructuring the notion of freedom through art and through the resistance of the representativeness of the Amazonian people, resignifying more than forests, wild animals, and indigenous people, but rather, a great communion of peoples who have found a way to live and survive based on their culture.

**Keywords:** Amazon; Contemporary Art; Culture; Otoni Mesquita.

## RÉSUMÉ

Cette recherche vise à présenter une coupure du parcours artistique de l'artiste amazonien Otoni Mesquita, dans la décennie de 1979 et 1989, afin de comprendre les influences historiques et esthétiques et comment il a pu éclairer l'imaginaire collectif de l'Amazonie. Le travail est abordé dans une perspective interdisciplinaire, traversant des domaines tels que l'art, l'histoire, la philosophie, la sociologie et les sciences économiques. En conjonction avec l'approche qualitative, la recherche analyse la rétrospective de la société de Manauara à l'époque de la coupure historique citée, en sauvant les principales bases théoriques de l'artiste, les thèmes qu'il utilise fréquemment, la présence et les significations du féminin dans son œuvre, et leurs corrélations avec les habitudes, coutumes et traditions des peuples amazoniens. Le chemin parcouru dans la recherche a permis et permet d'avoir une vision sur la façon dont l'art amazonien avait besoin et doit être, pour souvent validé hors de sa région et gagner en visibilité. Dans l'entrelacement des données recueillies : les représentations de Manaus reconstruisant les organisations politiques populaires et étudiantes, la rencontre des groupes restructurant la notion de liberté par l'art et la résistance de la représentativité du peuple amazonien, resignifiant plus que des forêts, des animaux sauvages et des peuples indigènes, mais plutôt, une grande communion de peuples qui ont trouvé une façon de vivre et de survivre à partir de leur culture.

**Mots clefs:** Amazonie; Art Contemporain; Culture; Otoni Mesquita.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — A obra “Mensagens e inscrições”, de 1983, feita na técnica de gravura, mas ainda sem relações diretas com os grafismos indígenas .....	59
Figura 2 — Fragmentos de cerâmica arqueológica encontrada por Otoni Mesquita na área do Tarumã .....	61
Figura 3 — Janeiro de 1984, estudos com grafismos indígenas da região amazônica .....	62
Figura 4 — Peças da exposição-instalação “Fragmentos”, de 1984 .....	62
Figura 5 — Peças da exposição-instalação “Fragmentos”, de 1984 .....	62
Figura 6 — Peça em aquarela, de 1985.....	63
Figura 7 — “Ritual Soltando as Personas”, de 1987 .....	64
Figura 8 — Obra que faz parte da coleção “Fruturbano” .....	83
Figura 9 — Dança da sobrevivência, de 1979.....	84
Figura 10 — A dança da sobrevivência dos dominados em três recortes.....	85
Figura 11 — Otoni Mesquita e a crítica social .....	85
Figura 12 — Outra obra com crítica social de Otoni Mesquita .....	86
Figura 13 — Representação feminina no aspecto de costumes regionais no trabalho de Otoni Mesquita .....	88
Figura 14 — “Catando piolho”, arte de costumes com presença da figura feminina na obra de Otoni Mesquita .....	90
Figura 15 — Representação feminina com teor mais místico, empoderado .....	92
Figura 16 — Procissão .....	96
Figura 17 — “Mirações de março”, por Otoni Mesquita.....	99
Figura 18 — Outra arte de “Mirações de março”, de Otoni Mesquita.....	100

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. ARTE E REPRESSÃO SOCIAL NO BRASIL</b> .....	19
1.1. ARTE ENGAJADA NO PORTO DE LENHA: MOVIMENTOS COLETIVOS.	29
1.2. OS PRIMEIROS PASSOS DE OTONI MESQUITA .....	34
<b>2. EXPERIMENTO E HISTÓRIA</b> .....	40
2.1. A RESISTÊNCIA EM IMAGENS .....	56
<b>3. MIRAÇÕES OTONIANAS</b> .....	67
3.1. OTONI MESQUITA EM DIACRONIA .....	69
3.2. OTONI MESQUITA: A AMAZÔNIA, O FEMININO E O SOCIAL.....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	104
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	108
<b>ANEXO A — FRAGMENTOS DE TEXTOS, OBRAS E EXCERTOS DE PUBLICAÇÕES DE JORNAIS DA DÉCADA DE 1980</b> .....	114

## INTRODUÇÃO

“A Amazônia é um ente cultural. Nela, coabitam o imemorial, a história e suas perspectivas como invenções sociais que se tecem no tempo e apontam perspectivas para o futuro” (NOGUEIRA, 2013, p. 14).

É a terra mais nova do planeta, recendendo ainda o cheiro embriagador da sua infância geológica, e é a menos conhecida das regiões da terra, nos paradoxos de sua natureza desnorteante, ante a qual ruem os postulados das ciências naturais. (BATISTA, 2006, p. 11).

Para entender a Amazônia e assimilar a complexidade de sua natureza, é preciso entender, de um só lance, as circunstâncias particulares e sensíveis que explicam as influências passadas e presentes, observa Péricles Moraes (2001).

Nada está organizado em compêndios na cultura amazônica.

É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, procurar, na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso. Experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza. (LOUREIRO, 2015, p. 33).

Diante de um variado quadro de intérpretes da Amazônia, visamos mostrar de que maneira os fatores econômicos, políticos, sociais e artísticos, no âmbito local, regional e nacional, influenciaram o fazer artístico de um outro intérprete, Otoni Mesquita, no período compreendido entre 1979 e 1989.

A pesquisa busca mostrar, entre outros aspectos do fazer artístico de Otoni, o papel representativo das artes sobre a figura feminina, sobre a região amazônica, para além do olhar estrangeirista dentro e fora do país e como o artista em questão ousou estabelecer paralelos com os aspectos citados por meio de suas obras.

Para esse propósito, a pesquisa concentra-se em um recorte temporal específico, enfocando o período de 1979 a 1989, que compreende o amadurecimento político de Otoni, quando este dá início à sua graduação na então Universidade do Amazonas (UA), no curso de Jornalismo, até os primeiros anos após seu retorno da cidade do Rio de Janeiro, em que se formou na Escola de Belas Artes e ampliou seu repertório artístico não apenas pela variedade de técnicas empregadas em sua prática artística, mas também pelo embasamento teórico e histórico que o artista adquiriu na sua formação intelectual.

O período de estudo desta dissertação compreende, ainda, a época em que a pesquisadora atuou na militância contra a Ditadura Militar no Brasil em organizações políticas e culturais. A convivência com a liberdade haurida dos artistas. Para a autora, a escolha dessa fase de Otoni Mesquita se deu pela evolução do artista durante esse período do país. Nas entrevistas feitas com Otoni para esta pesquisa, o artista afirmou que, mesmo não tendo consciência política no início de sua carreira, o fazer arte e as discussões livres que frequentava foram essenciais para ver o mundo de outra forma. O mesmo aconteceu com a autora desta pesquisa. Quando foi embora de Manaus para Belo Horizonte, encontrou na capital mineira centros da luta operária-estudantil e o movimento feminista, fortalecendo seu pensamento crítico e social, nascido e experimentado em Manaus.

A escolha de estudar o percurso de um artista amazonense como Otoni ligou-se com a própria história de vida da autora, já que a arte sempre fez parte de sua vida familiar, acadêmica e profissional. A figura de Otoni tornou-se a ligação da arte com a gênese da história da referida autora, que buscou — e busca até hoje — a liberdade e vivência cultural.

Nascido em 1955, em uma comunidade do município de Itacoatiara, Otoni Mesquita mudou-se com a família para Manaus após uma tragédia familiar, a morte do pai. Apesar do caráter particular, a mudança do artista para a capital já seguia uma tendência de êxodo rural, observada desde o início do século XX, uma vez que a região vivia uma mudança importante na economia, saindo da exclusividade do extrativismo para a industrialização, sobretudo com a Zona Franca de Manaus, que atraiu grande contingente do interior, motivado pelas oportunidades na cadeia produtiva de bens de consumo duráveis, indústria de duas rodas, telefonia e biotecnologia (BECKER, 2004).

Já na infância, em Manaus, o artista teve grandes dificuldades de se encaixar e de se enturmar, especialmente na escola, refugiando-se nos desenhos, que desde aquela época tinham a marca principal que mantém até hoje: a figura feminina. Como forma de seguir no campo artístico, ingressou no curso de Jornalismo, através do qual ampliou sua visão crítica sobre a sociedade e sobre as questões amazônicas, tema que ganhou ampla importância em seu trabalho e que, ao longo da década que representa o recorte histórico desta pesquisa, se mostrou relevante ao levantar muitas questões para debate dos aspectos mais estéticos, ao analisar os diferentes olhares que recaem, historicamente, sobre a região.

O primeiro capítulo estabelece um diálogo entre diferentes pensadores, estudiosos e artistas sobre a concepção de cultura e de arte como forma de municiar a pesquisa e embasar toda a discussão posterior. Sendo a arte uma criação humana, ela está irremediavelmente ligada ao homem (ARISTÓTELES, 2011) e, por isso, representa significados diversos conforme o tempo e o lugar (GOMBRICH, 1999), sendo filha de seu tempo e mãe dos sentimentos do artista (KANDINSKY, 1997).

Nesse capítulo, abordamos ainda sobre como o entendimento mais consensual de arte estaria ficando obsoleto devido às influências dos meios pelos quais a arte se manifesta (HOBBSAWM, 2013) e, principalmente, já começando a entrar no cerne da pesquisa, citamos a cultura — como representação das artes como um importante aspecto da vivência brasileira na década sobre a qual lançamos nossos estudos — e a participação de outras manifestações artísticas para compreender o conjunto de representações simbólicas e do povo brasileiro que até hoje atua em nossas consciências (NAPOLITANO, 2001a) como manifestações de arte engajada (DANTO, 2005).

Para nos aprofundarmos ainda mais nos contextos históricos, políticos e culturais aos quais Otoni Mesquita estava submetido, no segundo capítulo, traçamos um breve resgate do que ocorria no mundo, no Brasil e em Manaus naquela década, citando a agitação cultural experimentada pela capital desde a década de 1960, com a retomada do cinema e as transformações que se viam na Amazônia, resultando no acelerado crescimento populacional, sobretudo em Manaus, influenciado pela Zona Franca, criando um problema de ordem social e urbanística (SOUZA, 1994), potencializado pelos planos do regime militar de implantar rodovias, mineração, hidrelétricas e até discutir publicamente projetos de energia nuclear.

O resultado foi um crescimento do genocídio indígena, o que teve grande influência na construção crítica de Otoni Mesquita e viria a ser protagonista de seus trabalhos artísticos. Nesse mesmo capítulo, a pesquisa também estabelece uma ampla discussão sobre o imaginário coletivo da Amazônia, a vivência dos povos que reflete boa parte dessa realidade e os mitos que os cercam, intimamente ligados ao dia a dia desses povos (LOUREIRO, 1995).

O terceiro capítulo se aprofunda nas obras de Otoni Mesquita, em que chegamos a uma conclusão de que existe uma dificuldade técnica e até mesmo artística de conceituar o trabalho do artista dentro de duas concepções: arte popular ou arte erudita. Isso ocorre, sobretudo, pela ampla gama de influências de Otoni na

formação de seu repertório, que atravessa séculos de inspirações de imagens, linguagens e conceitos, mas também porque os próprios artistas não são capazes de manter um afastamento de suas obras (DIDI-HUBERMAN, 2001), já que eles mesmos, em muitos casos, vivenciam a força das separações sociais. Mais ainda, porque a leitura da obra artística varia conforme “as competências específicas” do observador da obra, o público, o consumidor daquele trabalho (BOURDIEU, 1996).

Assim, a classificação do trabalho de Otoni Mesquita, nessas rotulações históricas, estaria intimamente ligada ao olhar do observador, podendo se enquadrar em ambas as classificações de acordo com o público ao ser considerada a existência ou não das “urgências ordinárias” que separam o público popular da burguesia e, com elas, seus próprios entendimentos das artes.

Paralelamente, apresentamos algumas de suas obras mais conhecidas e as dissecamos, estabelecendo e buscando decifrar suas mensagens: a crítica social, o apagamento das identidades dos povos originários e a discussão de forma mais evidente à presença da figura feminina no trabalho artístico, assim como o engendramento de seus significados. Sendo a arte uma das formas por meio das quais o homem expressa a capacidade de reconhecer a si, a produção artística seria, contudo, a manifestação de uma autoimagem, fenômeno reconhecido nos primórdios da existência humana (COSTA, 2002).

A pesquisa versa ainda sobre o conceito de conhecimento e poética dissidente, tão presente nas obras de Otoni Mesquita. Como explicam Gonçalves, Stubs e Maio (2019), poéticas dissidentes convocam um olhar por meio das obras de arte urgentes, produções que se esquivam do mercado de arte e trazem em suas narrativas os gritos e anseios de artistas.

As poéticas dissidentes, atuando por meio da arte urgente e ocupando espaços em que transitam relações de poder, como a escola, o museu, a universidade, os meios de comunicação, entre outros, assumem, nesses lugares, um exercício de resistência às políticas, às máquinas de produção de subjetividade capitalista, bem como um ‘boicote’ discursivo ao mercado globalizado que se expande em escala planetária, adestrando corpos. As poéticas dissidentes confrontam o colonizador, a cadeia de produção disciplinatória que a máquina capitalista produz e administra, tornando invisíveis as diferenças, o abjeto e o corpo subalterno. (GONÇALVES; STUBS; MAIO, 2019, p. 95).

Ainda segundo os autores, é a partir de traumas, angústias e desafetos que artistas “encontram um meio de reclamar sua voz e instaurar, para si e para outras

vozes, um lugar dissidente onde o escambo de histórias encontram-se, completam-se e pulsam vida” (GONÇALVES; STUBS; MAIO, 2019, p. 93).

As poéticas dissidentes possuem, na sua constituição, a urgência de falarem com as diferentes vozes que ocupam a margem social. Na sua composição artística, elas são díspares em relação às narrativas, pois dependem do lugar no qual são forjadas, da artista e de sua constituição subjetiva. (GONÇALVES; STUBS; MAIO, 2019, p. 93).

Buscando respaldo epistemológico, traçamos ainda um resgate importante da história das presenças femininas na arte de Otoni Mesquita, destacando as mensagens e os significados de cada época, mas não deixando de mencionar o que isso trouxe de legado que se mantém até os dias atuais: a representação da mulher como personagem submissa, sem importância nas decisões sociais e sem peso na História, relegada ao papel dos afazeres domésticos (VIEIRA, 2010). Ao mesmo tempo, a pesquisa mostra como o trabalho de Otoni consegue remodelar tais representações, colocando o papel da mulher e do feminino em condições de igualdade ou mesmo representando as figuras femininas em papéis que se distanciam do histórico de submissão, em que estavam à mercê do homem.

Mesmo que parte das obras do artista Otoni Mesquita tragam uma tendência comum do início do século XIX com a mulher muitas vezes inserida em costumes e afazeres do dia a dia, historicamente ligados ao Impressionismo, sua arte rompe essas barreiras, atravessa as tendências do século XX, com o uso do regionalismo do Modernismo, e coloca-se perfeitamente como fiel representante do “hibridismo cultural” (CANCLINI, 1989), porque se enquadra na ampla variedade de objetos capazes de passar a serem considerados híbridos (BURKE, 2006).

Para corroborar tais conclusões, a pesquisa traz, também, ao debate a obra “Procissão”, destacando seus elementos estéticos, imagéticos e de composição. Traçam-se paralelos entre os elementos usados, as cores, as influências do Surrealismo e até a própria relação do trabalho com a formação de arquitetura do artista. Por fim, faz-se o mesmo com peças da coleção “Mirações de março”, com suas representações abstratas e híbridas de figuras femininas com elementos representativos das culturas grega e egípcia.

A pesquisa, portanto, visa apresentar, ainda que sem profundezas, algumas vertentes desse artista amazonense, seu caráter plural e multifacetado, oriundo não apenas de talento, mas também de um esforço contínuo de apresentar a cultura e a arte como expressão de um pensamento artístico. Respaldamos as nossas ideias

para esse fim, principalmente, nas leituras de Marcos Napolitano (2001a; 2001b; 2001c; 2002; 2017), que tece uma importante abordagem sobre a política, a cultura e as artes brasileiras no período que compreende nosso recorte de pesquisa. Por fim, a pesquisa segue um viés de abordagem histórico-cultural para percorrer uma década das produções artísticas de Otoni Mesquita.

## 1. ARTE E REPRESSÃO SOCIAL NO BRASIL

Aristóteles (2011) considera parte importante da formação dos cidadãos a educação vinculada às artes, como desenhos, pinturas, teatro e esculturas. Para o filósofo, a arte é uma criação humana e, como tal, está irremediavelmente ligada ao homem. Para esse pensador, a arte como construção do homem seria, portanto, elemento e parte integrante das culturas humanas.

Gombrich (1999) reafirma Aristóteles ao considerar que o conceito de arte não é superior, como dizia Platão, mas que pode representar significados diversos que variam conforme o tempo e o lugar. O austríaco historiador da arte vai além, dizendo que apenas existem artistas e que não existe um elemento concreto que possa ser classificado como arte: todas as atividades humanas poderiam ser assim chamadas, mas sempre chamando atenção para a observação acima, sobre sua variedade temporal e local, com suas possíveis variações culturais.

Ao revisitar a arte pré-histórica e primitiva, o historiador ressalta o fato de que as criações artísticas tinham finalidades práticas e específicas, não tendo pretensões estéticas ou mesmo de crescimento humano por meio da contemplação — elemento que Aristóteles entende como parte do processo de formação de bons cidadãos —, assumindo, em alguns casos, aspectos religiosos ou místicos. Gombrich (1999), no entanto, narra os traços pré-históricos como uma dedicação ao registro de uma memória com o maior acúmulo de dados e informações possíveis, de forma nítida, preocupados em assegurar a permanência de cada desenho.

Wassily Kandinsky (2000, p. 27), pioneiro no abstracionismo, afirma que “toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe de nossos sentimentos”. Observa-se que o pintor russo já afirmava o que Gombrich viria a defender, tal como Aristóteles o fizera, ainda que este acrescentasse elementos novos à natureza, mesmo que a arte buscasse representá-la. Assim como o filósofo macedônio, Kandinsky (2000) afirmava a necessidade da não reprodução da natureza, simplesmente, ou de aspectos ou elementos artísticos de tempos passados, porque resultaria em obras natimortas. O pintor abstracionista afirmava que para cada período da civilização há uma produção de arte própria, nascida por elementos socioculturais daquela determinada época e, por conseguinte, qualquer obra que tente reviver fora de seu tempo nascerá, insiste ele, sem alma.

Hobsbawm (2013), ao fazer comparativos das mais variadas formas de arte do século XX — literatura, arquitetura, música, escultura e artes plásticas — com previsões dessas mesmas manifestações para o século XXI, destaca que um entendimento mais consensual do conceito de arte estaria ficando obsoleto devido às influências dos meios pelos quais a arte se manifesta. Para efeito comparativo, o pensador toma como exemplo o retorno do espírito dadaísta aos artistas plásticos atuais.

Destacam-se os dadaístas pela severa oposição ao racionalismo e a uma criação artística decorrente do pensamento racional e, portanto, resultado do automatismo psíquico. O que parece considerável ao historiador “é que, após três quartos de século, artistas plásticos estejam” se vestindo com o espírito do período dadaísta, “das vanguardas apocalípticas dos anos em torno de 1917–23, que não queiram modernizar a arte como tal, mas liquidá-la” (HOBBSAWM, 2013, n.p.).

Marcos Napolitano (2001b) utiliza uma abordagem metodológica que trata a cultura como representação das artes, de forma dinâmica e como parte da vivência da população brasileira. No recorte de trinta anos, o pesquisador procura compreender o que ele chama de “mosaico”, que seria a cultura nacional, por meio da atuação de artistas, intelectuais, políticos e cidadãos comuns de diferentes origens. Usando cinema, música, teatro, literatura, artes plásticas, entre outras manifestações culturais, ele afirma que o período selecionado é significativo para essa abordagem por compreender o que ele chama de conjunto de representações simbólicas e de povo brasileiro que até hoje atua em nossas consciências. Conforme o historiador, esse grande fenômeno sociocultural dos últimos trinta anos do século XX, para além do aspecto simbólico, chama-se construção da moderna indústria cultural do país. Na pauta do Brasil no período das décadas de 1950 a 1960, a tentativa de apagar a fotolegenda do subdesenvolvimento, a partir da implantação da Ditadura Militar no país, a premência de estruturar a resistência e a luta contra o cerceamento da liberdade foram a marca da chamada, por Napolitano (2001b), cultura engajada.

Dois tipos de resistência existiram nesse período, explica o historiador, especialmente a partir da implantação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em 1968, quatro anos após a instauração do regime militar, quando a resistência cultural propriamente dita seria o “grande campo de expressão” das críticas à ditadura e manteria vivos os ideais de democracia e liberdade. A ação de resistência, por meio das manifestações culturais, ganhou grande relevância até os anos de 1978, quando o AI-5 foi desfeito,

e 1979, em função do processo de abertura política por que o Brasil transitava naquele momento.

Ainda assim, explica ele, permanecia em movimento contínuo o motor da resistência política sob a forma de ação cultural e expressão artística nos diversos (e desiguais) momentos repressivos do regime militar. A articulação dos artistas pelas liberdades democráticas, comprometidos com as reivindicações de um ativismo partidário ou não, encontrava eco em uma plateia faminta de arte e de sentimentos libertários.

Havia disposição nesse modo de produzir e de fazer brotar uma nova sociedade por aqueles que pensavam e viviam da arte. Insiste o historiador que, durante longos anos pós-Golpe de 1964, a atuação dos artistas engajados foi o principal foco de atuação das esquerdas. As artes de espetáculo ganharam dimensões mais importantes naquele momento porque representavam, de certo modo, o único espaço de atuação política dos campos derrotados da esquerda, que não conseguiram se mobilizar ou mobilizar as massas para uma reação aos golpistas. Assim, obras como as de teatro, cinema e música passaram a ser instrumentos de ativismo político como atuação na consciência das massas contra o regime imposto pela Ditadura Militar. Ao mesmo tempo, esses produtos culturais, carregados de teor político, tinham consigo um sofisticado sentido artístico e estético.

Entretanto, a partir do fim do Ato Institucional n.º 5, discutiam-se, entre os agentes políticos resistentes ao regime, outras formas de atuação além do espectro cultural. As manifestações culturais engajadas não perderiam espaço de uma hora para outra, apesar de existirem defesas de outras formas de atuação, mas os artistas e intelectuais de esquerda cederiam, aos poucos, seus espaços e importância política para as organizações partidárias, as ações de protesto, entre outras correntes. Observa Napolitano (2001a, p. 9) que

[...] entretanto, é inegável que seu lugar e importância foram diminuídos nos anos que se seguiram até o final do regime militar, com a sintomática perda de espaço político do seu principal protagonista, o artista-intelectual de esquerda, sobretudo após 1980.

Isso não significa, conforme explica o autor, que o intelectual de esquerda ou suas artes representativas enquanto movimento de resistência ao regime tenham deixado de atuar. Mas o surgimento de mais personagens ou atores de atuação política gerou uma necessidade de reposicionamento dessa correlação de forças.

Muitos artistas, direta ou indiretamente, foram influenciados em suas obras naquele momento de cerceamento da liberdade e em que as artes disputavam os palcos das atuações de resistência. Nesse contexto, a atuação dos artistas ocorria a partir do que Napolitano classifica de arte engajada.

No primeiro nível de relação com o público, a arte engajada visava a constituir uma vanguarda, uma liderança, um grupo social que deveria conduzir o processo reformista-revolucionário, em curso no governo Goulart, conforme a leitura da esquerda. No segundo nível, tratava-se de ampliar a esfera pública da arte engajada, entendida como veículo de conscientização das massas. A educação política, estética e sentimental de uma elite (o 'jovem estudante de esquerda') e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes. (NAPOLITANO, 2001a, p. 106).

A arte engajada tratava, portanto, da construção de um segmento crítico, artistas — cujos ofícios sempre foram estar com a frente desnuda à frente das diversas camadas sociais e intelectuais, aliando-se à luta contra a ditadura, juntos numa atitude de protesto, usando seu reconhecimento contra o cerceamento à liberdade de expressão, seja ela artística ou científica. Assim, artistas engajados, conforme exposto, se comportam como atores sociais ativos, ou seja, o autor não é alienado aos problemas que afligem a humanidade de forma geral.

Arthur C. Danto (2005) questiona, do ponto de vista filosófico, sobre como podemos diferenciar o objeto ordinário de seu lugar comum e, assim, classificá-lo como obra de arte. Para os estudiosos, uma das formas se relaciona à receptividade de uma dita obra de arte ou manifestação artística, quando vem acompanhada de perguntas cujas respostas deem sentido, significado ou razão de ser ou existir para aquele objeto. Ora, se todas as obras de arte precisam ter sentido ou razão de ser — ao contrário de objetos comuns, que têm finalidades práticas —, essa seria a diferença fundamental.

Reforça Rogosky (2015) sobre a transfiguração em Danto e Merleau-Ponty, uma simples cama não é sobre dormir, ela, enquanto objeto, não questiona ou instiga contemplação ao ato de dormir, por exemplo. Já uma obra de arte que seja uma escultura de uma cama transporta esse objeto feito para uma utilização específica e produz uma outra e nova reação. O deslocamento, por si, transfigurado, é transposto para o universo da arte.

As linhas de pensamento de Rogosky, que convergem para Danto, reforçam as teses de Gombrich sobre a questão de tempo e lugar, que impactam diretamente sobre o que se entende como arte ou manifestações artísticas. A arte não é arte por

si só, isolada em si mesma, pura e superior, como defendia Platão, mas uma ação humana e material, como dizia Aristóteles, carregada de sentido, como afirma Danto e, no contexto político de resistência à Ditadura Militar, “arte engajada”, carregada de sentido: o antiautoritarismo, como pensa Napolitano.

Diante das ideias expostas por Napolitano, poder-se-ia, ainda, até mesmo indagar: do ponto de vista representativo, como manifestações artísticas, engajadas, naquele período, poderiam influenciar as consciências das massas num sentido transformador e contrário ao regime?

Antes de apontar uma possível resposta a essa indagação, Aracy Amaral (1984) aponta a existência de determinados momentos que levam o artista à militância política, não sendo esta uma constante em suas trajetórias profissionais, podendo aparecer somente em uma obra isolada ou mesmo em uma fase de sua produção, quando, normalmente, essas obras ou fases emergem da efervescência político-social na qual o artista está inserido, como se ele, enquanto artista, fosse estimulado a se posicionar por meio do seu fazer artístico, como se fizesse parte de suas atribuições profissionais.

Os artistas, por ora, pensam como sua produção pode ser um reflexo desse conflito social, e mais, uma arma contra ele, passando, assim, a se questionar — e a questionar o seu trabalho enquanto artista —, visando colocar sua obra a serviço da militância contra a injustiça ou a opressão. Embora estejamos falando de arte e política, Amaral (1984) ressalta que não houve uma obra marcada, por assim dizer, pela filiação partidária, a não ser quando os artistas optaram espontaneamente por esse tipo de submissão. É preciso ainda entender que nem todo artista e nem toda arte produzida no Brasil, no período da Ditadura Militar, está direcionada a contestar a realidade social que assolava os brasileiros. Para Amaral (1984), precisamos reconhecer que muitos dos trabalhos que são resultantes de significação contemporânea, nada tem a ver com ação política. A crítica de arte e jornalista aponta diversas posturas entre os artistas e sua relação com a sociedade em que vivem: os românticos, que pensam se proteger isolando-se ou os que pensam desvirtuar a arte que produzem transformando-a em utilitária.

Hélio Oiticica (1986, p. 98) não só contraria a ideia da arte utilitária quando misturada ao fazer arte, como faz da sua manifestação artística uma incessante procura de liberdade, “hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo

político, ético, social”. Entre o político e o social, o artista apresenta a ética não como uma etiqueta da arte que veio com a colonização e processo civilizador, mas como um comportamento e uma atitude de cidadão e, como a prever o AI-5, levanta sua bandeira e conclama: “Seja marginal, seja herói”. O artista performático, pintor e escultor considerava como essencial a participação do espectador não apenas como contemplador dos objetos de arte, tampouco como ente manipulado da imagem à sua frente, mas como produtor de novas significações às narrativas a partir do seu contato e participação, diferenciando-se da simples contemplação. Em Oiticica, a participação do público, qual obra aberta, o indivíduo é chamado ao que ele denomina de completação dos significados.

Nesse sentido, vale destacar ainda a chamada “cultura marginal”<sup>1</sup>, que, ao longo dos anos, vem sendo objeto de estudo de muitos pesquisadores. Neves e Neves (2016) promovem uma discussão e análise sobre como a cultura marginal, fora da grande elite, sempre esteve presente no Brasil, por dois motivos: dimensões étnicas e econômicas. Os autores salientam que negros, indígenas, mestiços e seus descendentes sempre foram tratados como a “ralé” da sociedade e, por consequência, sua cultura esteve afastada “das benesses do capital e do Estado” (NEVES; NEVES, 2016, p. 215), deixando para essa população papéis de coadjuvantes, que vivem e fazem parte do país, mas não de sua construção.

Seguindo a mesma linha de pensamento sobre o assunto, Nascimento (2016) pontua que,

Ao se posicionarem diante da indústria cultural como marginais, músicos, escritores, artistas plásticos, optaram por uma maior liberdade de ação e criação para uma sobrevivência intelectual [...] mostrar que não se trata de uma postura passional, simplesmente “alternativa”, “antiintelectual” ou ‘menor’ no meio artístico, mas sim de uma intencionalidade estratégica, de uma decisão que demarcava um lugar e uma postura frente ao ambiente cultural e político do país. (NASCIMENTO, 2016, p. 43).

Cavalcanti (2005) estabelece uma proximidade do artista com Marcel Duchamp quando questiona o estatuto da arte, ressaltando: a obra de arte é apenas o ato artístico mumificado em um museu. A proposta da “antiarte”, para o historiador, consiste em sensibilizar o cotidiano através da repotencialização do “coeficiente” criativo do indivíduo, sem pretender impor um padrão estético. E, novamente, aparece a fundação de uma ética para a qual a liberdade reside numa tentativa constante de

---

<sup>1</sup> “Seja marginal, seja herói”. Com essa frase, Hélio Oiticica sintetizou uma série de trabalhos que ficaram conhecidos como marginália. A marginália ou cultura marginal passou a fazer parte do debate cultural brasileiro a partir do final de 1968, durando até meados da década de 1970.

autodesprendimento e autoinvenção, transportada pela incorporação dos elementos da obra de Oiticica, numa vivência total do espectador.

Donadel (2010) salienta que, em agosto de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), inaugurava-se a exposição “Opinião 65”, na qual Hélio Oiticica apresentou ao público, pela primeira vez, as capas, os estandartes e as tendas que compunham o que ele denominou Parangolé. A historiadora narra a inauguração do Parangolé com a presença dos convidados, entre eles: assistas e ritmistas da escola de samba Mangueira. Durante o percurso pelo museu, o barulho e o movimento dos que participavam da proposta de Oiticica entravam em conflito com o ambiente organizado e austero do interior do MAM. O resultado foi um convite à saída dos convidados de Oiticica.

Após a expulsão, Oiticica realizou a apresentação na parte de fora do prédio. Na visão de Rubens Gerchman, artista plástico brasileiro, aquela teria sido a primeira vez que o povo entrou no museu, um lugar onde, em geral, só se podia entrar com convite, terno e gravata. Na opinião do crítico Guy Brett, com os parangolés, Oiticica “arquitetou um encontro entre o povo da mangueira, artistas, músicos escritores cariocas — um encontro mediado, segundo ele, pelos corpos dançantes” (BRETT, 2005, p. 25).

Oiticica (1986) expõe que “a antiarte é pois uma nova etapa (...); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa” (OITICICA, 1986, p. 82), afirma o crítico ser principal objetivo dela dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora, sendo o início de uma expressão coletiva. Para Oiticica (1986, p. 102), “não há a procura, aqui, de um “novo condicionamento” para o participante, mas a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual”. É como um chamado: “que cada um encontre em si mesmo, pelo improvisado, sua liberdade interior, a pista para o estado criador — seria o que Mário Pedrosa definiu profeticamente como ‘exercício experimental da liberdade’”.

De acordo com Amaral (1984), aceitar exclusivamente o realismo como tendência possível nas artes seria entender que esta não pode ser apolítica, não pode ser simplesmente arte pela arte, mas que sempre estará designada a desempenhar um papel social. Dessa forma, estaria então o artista atuante no período da Ditadura Militar brasileira fadado a cumprir a sua função questionadora.

Amaral descreve que, entre as décadas de 1960 e 1980, o artista desempenha esse papel, não podendo acreditar na neutralidade das artes. Faz-se necessário que tome partido não apenas como cidadão, mas como artista. Partindo do conjunto de pensamentos compartilhados pela autora, é possível dizer que nem sempre o artista atuava de forma espontânea dentro desse contexto. Amaral (1984, p. 23) registra que, “na América Latina, a preocupação política latente é frequentemente invisível” e que a arte chamada protesto ganhou uma conotação pejorativa nos anos mais recentes. A autora cita ainda o escritor Ralph Shikes (1969), que dizia: arte engajada é arte encalhada.

Schwarz (1992) tipifica o movimento cultural durante o regime militar como uma floração tardia, consequência de duas décadas de democratização, quando não existiam mais condições objetivas, pois amadureceram justamente quando não poderiam ser colhidos. O crítico literário questiona se a direita prende ou exila os artistas, professores e cientistas brasileiros e se faz girar as engrenagens da cultura de contestação, como organizar a luta para tomar esse poder quando os militantes são impiedosamente reprimidos?

A presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data — mesmo assumindo diante de parte da sociedade essa visão pejorativa destacada por Amaral —, e mais, “de lá para cá não parou de crescer” (SCHWARZ, 1992, p. 61). Para o autor, a produção artística daquele período é de qualidade notável em alguns campos e é dominante. Por outro lado, Amaral (1984, p. 24) insiste na obra de arte daquelas décadas como “ineficaz instrumento decisivo para a mudança de um regime social injusto”, embora pudesse apoiar movimentos nesse sentido.

O fato é que o domínio das artes, salvo engano, assinala Schwarz (1992), concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como, estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte progressista do clero, arquitetos etc. — mas daí não sai, nem pode sair, por razões policiais. Com isso, voltando à indagação principal sobre como poderia então o artista influenciar as massas com a sua produção: Como ele poderia transformar aquela realidade por meio da sua ação artística? A resposta talvez esteja em Amaral (1984), acreditando que tais manifestações artísticas alcançavam apenas uma parcela da população: os que já eram de esquerda.

Amaral (1984) sustenta que a obra de arte não pode ser posta como instrumento de politização e, portanto, de construção de uma nova consciência, muito

menos, teria a função de promover uma mobilização eficiente que pusesse fim às injustiças do regime. Apoio, reafirma a historiadora, seria o termo para a função da arte aos movimentos sociais, sob o argumento de que a “má consciência” do artista, destacando o latino-americano, não sustentaria um papel social para a arte.

Há de se considerar também, nesse contexto, como observa a autora, que a metáfora passa a ser utilizada por uns artistas plásticos desejosos de se manifestarem sobre a realidade social local sem qualquer intuito de proselitismo, embora a denúncia não deixe de estar sutil ou evidente na produção de vários criadores.

Ainda falando sobre o contexto político e econômico brasileiro, naquele período pós-AI-5 e início da década de 1970, quando já se falava em abertura política, mas ainda convivia-se com cerceamento da liberdade, foi quando surgiu o que Napolitano chama de “radicalismo cultural”, que tinha como síntese o movimento Tropicalista, com gênese em 1968. Nas palavras do autor, “este movimento, que explodiu no começo de 1968, e atingiu diversas áreas artísticas, pode ser considerado uma síntese do radicalismo cultural que tomou conta da sociedade brasileira, sobretudo sua juventude” (NAPOLITANO, 2001b, p. 63).

O surgimento desse movimento, naquele contexto, rompeu certos paradigmas da visão política e estratégias de luta da esquerda nacionalista, que buscava se distanciar do passado colonial e de seus “males”, como o subdesenvolvimento econômico. A Tropicália, por outro lado, fazia questão de enaltecer essas contradições em sua arte e, especialmente, nas canções.

Ao contrário das propostas da esquerda nacionalista, que atuava no sentido da superação histórica dos nossos “males de origem” (subdesenvolvimento, conservadorismo etc.) e dos elementos arcaicos da nação (como o subdesenvolvimento socioeconômico), o Tropicalismo nascia expondo e assumindo estes elementos, estas relíquias. (NAPOLITANO, 2001b, p. 67).

Sobre o “efeito-básico” do Tropicalismo, Schwarz (1992, p. 74) aponta que, talvez se possa dizer “que está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”. Conforme o crítico, ao Brasil patriarcal, rural e, mesmo urbano, são descortinadas a prosa de “Finnegans Wake”, do escritor irlandês Joyce, caracterizada pela experimentação; a música eletrônica, a construção imagética e cinematográfica das montagens de Eisenstein, assim como a relação física com a plateia são características do Tropicalismo.

O final dos anos 1960 e o início da década seguinte foram marcados, também, por amplas instabilidades políticas e econômicas no Brasil. No campo político, uma junta militar assumira o poder em 1969, depois da saída do general Costa e Silva por doença e pelo fato de seu vice, um civil, Pedro Aleixo, ter sido impedido de assumir o poder (NAPOLITANO, 2001a). Nesse período, houve um forte crescimento, impulsionando o estímulo ao consumo, aos produtos culturais e de mídia (especialmente a televisão com suas telenovelas) e às publicações impressas. Paralelamente, a censura foi instaurada de forma mais intensa, e o regime atingiu seu ponto mais violento. Assim, muitas organizações estudantis e universitárias forjavam meios alternativos de comunicação, mídias marginais, como forma de resistência (NAPOLITANO, 2001a).

Se o país e, mais especificamente, as regiões Centro-Sul, viviam amplo crescimento econômico e efervescência cultural, a região amazônica, por outro lado, vivia um cenário mais contraditório. Governos como os de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek já visualizavam a necessidade de explorar os recursos amazônicos como forma de levar desenvolvimento e de melhorar as condições socioeconômicas de suas populações. Nos anos 1970, já com Médici no poder em lugar da junta militar que havia assumido em substituição ao general Costa e Silva, o então presidente-general também falava sobre a necessidade de desenvolver as regiões Norte e Nordeste que, de acordo com ele, representavam apenas 5% das riquezas do país em termos econômicos, conforme citado na pesquisa de Camila Barbosa Monção Miranda (2018).

Em 1970, Médici diz que, enquanto o Centro-Sul é responsável por quase toda a renda nacional, a Amazônia e o Centro-Oeste só contribuem com 5% da renda interna do país: “[...] para eliminar essas disparidades econômicas e injustiças sociais, teremos de desenvolver a Amazônia solidária ao Nordeste, em consonância com o desenvolvimento de todo o Brasil” (MÉDICI, 1970 *apud* MIRANDA, 2018, p. 66). Ainda acrescenta que o atraso e a pobreza no Norte e Nordeste são politicamente e socialmente inaceitáveis, pois prejudicam a economia do Centro-Sul.

Para Médici (1970 *apud* MIRANDA, 2018),

As duas regiões não constituiriam mercados consumidores efetivos, não contribuiriam para o mercado produtor interno, não forneceriam matérias-primas suficientes para o Centro-Sul e não teriam condições de comprar os produtos industrializados. Em sua visão, tudo isso causaria prejuízos e malefícios para todo o país, e não só para o Norte. Por isso, o governo insistiu

fortemente na nacionalização dos problemas da Amazônia, inserindo-a no seio da nação; pois, dessa forma, forçava-se um engajamento de todas as outras regiões brasileiras em prol da melhoria amazônica. Isso, por sua vez, quando concretizado, traria grande legitimação para a ditadura. (MÉDICI, 1970 *apud* MIRANDA, 2018, p. 66-67).

### 1.1. ARTE ENGAJADA NO PORTO DE LENHA: MOVIMENTOS COLETIVOS

Berta Becker (2004) destaca que, nas décadas finais do século XX, a região amazônica passou por diferentes mudanças ocasionadas pelas políticas públicas de integração com o restante do país, seguindo as estratégias dos militares. A primeira delas foi a integração por meio da conectividade regional, o que não ocorreu apenas por estradas (e sabemos que, nesse aspecto, a região continua precariamente interligada com o restante do país), mas, sobretudo, pelas redes de telecomunicações. A outra mudança foi do ponto de vista econômico, principalmente em função da implantação da Zona Franca de Manaus (ZFM). O processo de industrialização revoluciona o processo econômico exclusivamente extrativista, mas não resolve as desigualdades históricas das populações amazônicas.

A Zona Franca de Manaus foi implantada efetivamente em 28 de fevereiro de 1967, por meio do Decreto n.º 288, assinado pelo presidente Castello Branco, com o intuito de oferecer infraestrutura e estímulos fiscais que atraíssem para a capital amazonense investimentos em atividades comerciais e industriais. Esse ato integrava a “Operação Amazônia”, conjunto de medidas que incluía ainda a criação do Banco da Amazônia (BASA) e a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM), visando promover o desenvolvimento regional e a chamada “integração nacional”.

O resultado imediato desse fenômeno de crescimento foi paradoxal e desproporcional: a chegada de grandes empresas a Manaus, incentivadas pelas facilidades fiscais do polo recém-criado também atraiu imenso contingente populacional do interior do Amazonas, mas também de diversas partes do país, especialmente de outros estados do Norte e do Nordeste, em busca de melhores condições de vida, crendo na promessa de melhores e maiores oportunidades de emprego.

Como bem destacam Nascimento e Torres (2009) em “As modificações da cidade de Manaus provocadas por movimentos migratórios”, com a implantação da Zona Franca, vieram juntos vários problemas sociais, como o crescimento

populacional desordenado, o aumento do número de bairros periféricos e favelas, a violência desencadeada em função das precárias condições de vida e o convívio no espaço urbano, que passou a perturbar a população. Tal situação também é retratada por Márcio Souza (1994) em “A Caligrafia de Deus”, a qual, mesmo se tratando de uma obra artística ficcional, está enraizada na realidade política e social da cidade de Manaus.

Uma cidade onde o tecido urbano foi destruído e não há uma rua, uma artéria intacta. Atravessa-se a cidade e tem-se a impressão de que quase todas as edificações estão inacabadas. Tijolos à mostra, é o paraíso da arquitetura espontânea. Uma cidade que foi demolida pela ganância imobiliária e ficou sem capital para a reconstrução. O terremoto do milagre econômico varreu do mapa a orgulhosa cidade dos Barões do Látex. Mudou o original traçado urbano geométrico pelos labirintos medievais das ocupações e pôs, no lugar dos palacetes, o tabique, o cimento e a grade de ferro. As fachadas de ladrilho de banheiro. (SOUZA, 1994, p. 11-12).

Em meio a décadas de transformações econômicas e sociais, o Amazonas, principalmente Manaus, também passava por uma reformulação em seu cenário artístico/cultural. Após anos, para não dizer décadas de marasmo, dois importantes movimentos coletivos marcariam esse período na cidade: primeiro, o Clube da Madrugada, que certamente movimentou a cena cultural em Manaus por décadas e, quase ao mesmo tempo, o Teatro Experimental do SESC, o TESC.

O movimento que culminaria na criação do Clube da Madrugada surgiu ainda na década de 1950, das reuniões de jovens poetas e escritores que se encontravam no porão de uma casa na Rua Dr. Moreira, no centro da cidade. O intuito, inicialmente, era dar um novo suspiro para as artes por essas paragens, já que praticamente nada de novo acontecia por aqui, estando a cena cultural brasileira focada no eixo Sul-Sudeste brasileiro, tendo assim como foco as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Em 1951, o grupo era inicialmente formado por Jorge Tufic, Luiz Bacellar, Alencar e Silva, Antísthenes Pinto, Guimarães de Paula e Carlos Farias de Carvalho, segundo Jorge Tufic (1984), em sua resenha na obra “Clube da Madrugada: 30 anos”. Cansados do isolamento cultural proporcionado por dificuldades econômicas, mas principalmente geográficas, passaram a fazer constantes viagens, com a intenção de acompanhar os movimentos artísticos fora do Amazonas, para, no retorno à capital, propor a estimada renovação cultural amazonense.

Para trás os anos de 1950, o Clube não poderia ser uma formação de “poetas-sonhadores”, nas palavras de Tufic (1984). Seus integrantes foram para a cidade do Rio de Janeiro, considerada a Meca dos homens cultos do país. O resultado, conclui

o repórter, foi uma imensa coleta de material essencial ao conhecimento da realidade social, econômica e cultural.

O processo de amadurecimento desse projeto cultural se estendeu até 1954, quando um outro grupo de jovens, que se encontrava na Praça da Polícia, este formado por Saul Benchimol, Francisco Fernando Collyer Batista, Teodoro Botinelly, José Trindade, Fernando Collyer, João Bosco Araújo, Celso Melo e Humberto Paiva, decidiu então fundar uma associação de estudos políticos, sociais e literários, que passariam a chamar de Clube da Madrugada. Não demorou muito para que os poetas da Dr. Moreira integrassem o Clube. Posteriormente, vieram Luiz Ruas, Élson Farias e Ernesto Penafort, fechando a formação inicial do movimento.

Manaus ainda vivia assombrada pelo fim do “boom” da borracha. Anos de decadência e abandono, já que nesse período, as famílias que ainda tinham recursos mudaram-se, em sua maioria, para o Rio de Janeiro, a tal “Meca Brasileira dos homens cultos”, como bem destacou Tufic (1984, p. 12). Os que ficavam tentavam sobreviver do tímido comércio que se instalava na cidade, principalmente nos casarões abandonados na região central da cidade (que começavam a perder suas características originais), da economia rasteira, focada também na produção agrícola familiar, e da venda de insumos e materiais básicos, como alimentos e vestuário.

Para os integrantes do Clube da Madrugada, a população de Manaus, que por aqui ficara (muitos por necessidade ou falta de opção), precisava mais que um novo acontecimento econômico para se reerguer. Precisava de alimento para a alma. No entanto, como destaca Tufic (1984), o movimento não foi inicialmente credibilizado ou acreditado, já que, por vezes, o grupo aproveitava as madrugadas para invadir o Cemitério São João Batista para realizar suas reuniões noturnas. O escritor registra a presença dos seresteiros, com suas garrafas de pinga, violão e livros a serem discutidos nos bares e, durante essas sessões solenes, aproveitavam para honrar os novos “Cavaleiros Iniciados em Todas as Madrugadas do Universo”.

Já reconhecidos na cidade e também em outras partes do Brasil como um importante movimento cultural e, por assim dizer, parte integrante dos movimentos de “arte engajada”, e não somente como o grupo de boêmios em busca de novas aventuras, o Clube da Madrugada superou sua primeira década. A partir dos anos 1960, já sob o comando do escritor e jornalista Aluísio Sampaio, o grupo cresceu ainda mais e ganhou novos adeptos. Os artistas plásticos Álvaro Páscoa, Hahnemann Bacelar, Getúlio Alho, José Coelho Maciel; os escritores Ernesto Pinho Filho, João

Bosco Evangelista, Márcio Souza, Alcides Werk, Carlos Gomes, Ernesto Penafort, Edison e Elson Farias; além dos estudiosos de cinema Cosme Alves Netto, Ivens Lima e José Gaspar formavam a nova leva de membros do clube. Com mais cabeças pensantes e representantes de outros gêneros artísticos, o Clube da Madrugada precisava de mais espaço para expor seus trabalhos, e isso se deu em um dos principais meios de comunicação daquele tempo, conforme descreve Luciane Páscoa (2011) em “Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada”.

Páscoa (2011) indica a periodicidade do clube nos jornais amazonenses e registra que em 1961 foram publicados os Estatutos do Clube da Madrugada, abrindo questionamentos sobre seu funcionamento interno, no entanto, para a artista, o grupo não perdeu seu caráter libertário.

Nesse crescente, o grupo passou a apoiar não somente os membros do Clube, mas também a promover outros eventos, que contemplam assim, os demais contemporâneos e outros gêneros artísticos, como as artes plásticas. Destaque para a promoção das Feiras de Artes Plásticas, a I na Praça da Matriz, 1963 e a III Feira, também chamada Grande Festival de Artes Plásticas ocorreu em 1966, na praia da Ponta Negra. Somado aos eventos, é relevante informar que no Jornal do Commercio, mais precisamente em seu *hall*, existia uma galeria de arte.

O Clube da Madrugada já era uma referência na cultura local, e essa era a primeira vez que artistas, poetas e escritores estavam em uma posição crítica em relação ao seu tempo, principalmente naqueles tempos difíceis, em que o comando do Brasil era tomado por militares. Tufic (1984, p. 23) explica: “não foram poucas as demonstrações de sadismo e brutalidade praticados pelos esbirros de Vargas contra as liberdades individuais.” Posicionar-se politicamente era arriscado, mas necessário. No entanto, para imprimir seus pensamentos, era preciso primeiro superar a censura. Suas obras eram submetidas ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Vargas que enclausurou artistas e intelectuais de todo o Brasil.

Assim como o Clube da Madrugada, o Teatro Experimental do Sesc (TESC), outro importante movimento cultural na cidade de Manaus, nesse mesmo período, também lutava para fazer arte e resistir aos desmandos dos militares e, sobretudo, tentava ludibriar os censores, levando uma mensagem dura e crítica até os espectadores, mesmo que muitas vezes essa mensagem estivesse camuflada em meio a situações cômicas ou bastante “psicodélicas”.

O TESC foi criado em 1968. Ficou conhecido pelos textos e pelas direções cênicas de Márcio Souza, embora tenha em seu histórico outros diretores, com montagens que sempre comunicavam, de alguma forma, as ideias e os ideais do grupo, sejam esses sociais, políticos ou filosóficos, principalmente em sua primeira fase, entre os anos 1968 e 1982.

A criação da Zona Franca de Manaus e a Ditadura Militar influenciaram muito as encenações do TESC, que tinham sempre a exigência de serem aprovadas e liberadas pela censura federal de Brasília (DF), da qual o grupo, com muita criatividade, esquivava-se, como tantos grupos teatrais brasileiros; cineastas, cantores e compositores também tinham que passar por aprovação (e, por vezes, conseguiam). Quando a ZFM completa um ano, em 1968, o AI-5 é decretado, nasce o TESC, tendo à frente Nielson Menão; Aldísio Filgueiras recebe o Prêmio Estadual de Literatura pelo livro “Estado de Sítio”, que logo é censurado pela Polícia Federal, no mesmo ano.

De acordo com Edney Azancoth e Selda Vale (2009), era papel do Serviço Social do Comércio no Amazonas sempre desenvolver parcerias com artistas locais, visando ao desenvolvimento do setor cultural no Estado. Dessa forma, o TESC surge como uma entidade sem fins lucrativos, tendo como sede a unidade do Sesc da Rua Henrique Martins, no centro de Manaus.

Em janeiro de 1969, Azancoth e Vale (2009) ressaltam que o grupo se estruturou como empresa, com a criação de um estatuto e a realização de uma eleição. A partir disso, começaram os ensaios para a montagem da primeira peça, “Eles não usam *black-tie*”, de Gianfrancesco Guarnieri, que tinha como previsão de estreia o Dia do Trabalhador, comemorado em 1º de maio.

A peça escolhida pelo TESC falava de problemas sociais provocados pela industrialização, assim como as lutas de classe reivindicando melhores salários e condições de vida, sendo uma temática crítica e bem corrente para o atual cenário econômico em Manaus, já que há pouco se instalava a Zona Franca e o Distrito Industrial na cidade.

Para que a peça de fato fosse encenada e apresentada ao público, antes era preciso que fosse aprovada pelo departamento de censura do governo militar; devendo ser enviada a Brasília com tempo hábil, Azancoth e Vale (2009) relatam que a autorização para encenação só chegou bem depois da data da estreia.

Essa não seria a única vez que o TESC teria problemas com a censura durante os tempos de repressão artística e cultural no Brasil. De acordo com Márcio Souza (1984), em Palco Verde, em outros momentos, a censura percebeu que, atrás das temáticas psicodélicas apresentadas, existiam frases e “expressões” que atacavam o Golpe Militar de 1964. Com isso, o grupo teve diversas vezes peças proibidas e temporadas canceladas. Souza (1984) ainda lembra que, mesmo com as proibições, o grupo resistia e realizava o que ele chama de “temporadas clandestinas”.

Era um texto curioso, fazia críticas à contracultura, mas assumia o anarquismo e a passividade do objeto criticado. Além do mais, era uma medíocre expressão de dramaturgia, pueril e limitada. O tom de frases feitas dominava o texto até a completa saturação. (SOUZA, 1984. p. 18).

Posteriormente à agitada década de 1970 para os membros do TESC, em 1982, o grupo se desfez após o corte de incentivos por parte do SESC. Sua retomada aconteceria apenas em 2003, sob o comando do próprio Márcio Souza e do poeta e jornalista Aldísio Filgueiras. Remontando peças de grande sucesso da primeira fase do grupo e textos inéditos de Souza, esse segundo momento do Teatro Experimento do SESC chegou ao fim em 2016, também por conta de cortes feitos pelo SESC.

## 1.2. OS PRIMEIROS PASSOS DE OTONI MESQUITA

Não foram somente as manifestações artísticas coletivas que tiveram destaque nesse período em Manaus e no estado do Amazonas como um todo. Há ainda artistas de diversos segmentos que despontaram e tiveram destaque local, nacional e alguns até internacional. Dentre esses expoentes, figura o nome de Otoni Mesquita.

Manaus já vinha de uma certa tradição de receber, todos os anos, ao longo das últimas duas décadas, contingentes populacionais do interior do Estado, sem perspectivas em suas comunidades de origem, para tentar novas vidas na capital. Seguindo esse fenômeno comum, em 1955, aos dois anos de idade, vindo de uma comunidade que na época fazia parte do município de Itacoatiara, chegou para viver na capital do Amazonas Otoni Mesquita, um dos expoentes das artes plásticas exatamente no recorte sobre o qual nos debruçamos: as décadas de 1970 e 1980.

Após uma infância difícil, especialmente na escola, sobre a qual o artista relata que não se “encaixava” e não se enturmava; Otoni já demonstrava aquela que seria uma das marcas de seu trabalho artístico: a figura feminina. Ainda sem tintas e telas,

muitas das vezes o pequeno artista utilizava as paredes da casa onde morava, num lugar conhecido na época como Morro do Tucumã, região que compreende atualmente o limite entre o centro da cidade e o bairro Praça 14 de Janeiro.

Ao chegar em Manaus, minha mãe comprou uma fatia de terreno de 7x50, de seu irmão Sebastião, no Morro do Tucumã e logo mandou iniciar a construção da casa, de madeira, que moramos até 1967 ou 1968. [...] Quando criança eu desenhava compulsivamente, e todo papel me caia as mãos ganhavam algumas imagens da minha fantasia. Ainda lembro vagamente de algumas paredes rabiscada. Talvez, fosse lembranças de uma remota caverna (risos). A prática do desenho me tomou muito cedo, bem antes de aprender a escrever ou compreender alguma coisa sobre arte. Naquela época, livros, revistas e cadernos não eram coisas banais em meu cotidiano. O mundo ainda girava numa velocidade muito lenta. Creio que nem tínhamos rádio e ainda se comprava querosene na taberna, assim como o pão pindoba e a manteiga e a banha vinham embaladas no papel. [...] Certo dia ganhei um caderno de desenho, um presente bastante especial, doado pelo Seu Pedro Vieira, marido de dona Lucimar, um casal que morava na casa vizinha e prestou grande apoio a minha família. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Otoni relata que a infância foi dolorida, uma fase difícil até que começasse a trabalhar. Seu primeiro emprego foi como *office boy*. Para ele, aquilo não era um paraíso, mas tinha algumas vantagens, já que, como parte do trabalho que executava, tinha que andar pela cidade, e isso, para ele, já era uma grande vantagem.

Aos quinze, quando tardiamente entrava no Ginásio, já trabalhava dois turnos e estudava no terceiro. Foi quando comecei a me descobrir e me construir como pessoa. Compreender um pouco dos meus limites perante a sociedade que oprimia. Fui modelado pelo que vi e senti. Trabalho e escola, ainda que tivesse o cinema. Me sentia nulo e completamente apagado, sem perspectiva e sem vontade. Era a construção de uma identidade própria. O cinema foi a minha grande escola. Filmes me disseram muito mais que anos de bancos de algumas escolas. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Dando continuidade ao seu ciclo estudantil, ingressou na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), no curso de Jornalismo, que, segundo ele, era a única formação capaz de abarcar artistas no período. Uma vez trabalhando como repórter, passou a ter contato de forma mais direta com as condições socioeconômicas da população da cidade, desenvolvendo um olhar crítico sobre os problemas sociais decorrentes das políticas econômicas e do grande fenômeno das migrações de outras regiões a Manaus, ampliando os problemas sociais e reservando, a muitos trabalhadores, condições de subempregos. Tais influências resultariam em sua primeira exposição individual, em 1979, no Teatro Amazonas, chamada “Fruturbano”.

Do mesmo modo, ampliou a participação da figura feminina em suas gravuras, algo recorrente desde a infância quando seus primeiros desenhos ainda não eram profissionais, mas agora com um olhar mais direcionado aos costumes da região. Tal

emprego e direcionamento de seu trabalho, tanto o olhar “externo” para a Amazônia quanto a representação feminina e a crítica ao subemprego do amazônida que vive nas cidades da região foi intensificada a partir de 1980, quando Otoni se mudou para a capital fluminense para estudar na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Como explica o próprio artista:

A questão dessas mulheres, essas coisas amazônicas, apareciam no meu trabalho na infância, muito sutilmente, nos anos 70. Em grande parte, isso aparecia meio que simbólico. Isso eu falo de algumas coisas que foram gravadas sobre ‘Fruturbano’, quando eu começo a ter um olhar mais crítico sobre esses habitantes da cidade, do subemprego, mas isso já é em 1979. Eu comecei, em 1978, quando aparece um pouco dos vendedores, um pouco dessa coisa mais regional. Em 79 foi mais intenso, mas tudo num nível de crítica. Eu acredito que isso vai aparecer mais intensamente quando eu estava no Rio, já em 82. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Ainda naquela época, com saudades da região, fez estudos para um trabalho chamado “Estamos Dançando”, no qual também utilizou muitos dos elementos do “Fruturbano”. Outro projeto que exerceu influência foi um ensaio de “Jurupari”, do escritor Márcio Souza, juntamente ao TESC, em que as atrizes — mulheres da região Sudeste, interpretando caboclas amazônicas — faziam laboratório de atuação com simulações de alguns comportamentos típicos das populações ribeirinhas e indígenas, como o ato de se “catarem” (hábito das populações tradicionais de examinar os cabelos de seus semelhantes para retirar piolhos).

Teve também um ensaio do Márcio Souza, de ‘Jurupari’, onde as atrizes que eram umas moças do Sudeste, lá do Rio mesmo, atrizes globais, que ficavam fazendo laboratório e ficavam se catando como se fossem caboclos, índios. Então eu fiz uma série de estudos e a partir dali eu acho que desenvolvi um pouco mais dessa minha caboquice, que na verdade é um olhar um pouco “de fora”. [...] Isso foi um olhar retrabalhado, então basicamente essas questões amazônicas, caboclas, foram aparecer na medida em que fui me afastando daqui (de Manaus e da região amazônica). O “Fruturbano”, que é influência do Jornalismo, e parte no meu trabalho, é tentar olhar. Tive esse toque da comunicação na questão das artes. E a questão da mulher, das caboclas, as amazonas, aparece muito a partir do meu afastamento do próprio lugar. Estava no Rio desde 1980 e voltei em 1983, então é um período em que minhas gravuras, na primeira fase de pictogravuras, vão aparecer essas caboclas, a vida no rio, as lavadeiras, que não era algo tão marcante no meu trabalho. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Apesar de o artista não mencionar, em nenhum momento, a relação de sua visão e das influências de seu trabalho com quaisquer formas de resistência contra o regime militar — vigente na época e com cerceamento das liberdades, ainda que estando em sua fase gradual de abertura política —, sua obra é notadamente engajada no sentido do olhar crítico, das mazelas sociais e, de certa forma, como aspecto representativo

das características fundamentais do povo: os hábitos, os costumes, as vestimentas, ou seja, diversos aspectos típicos e únicos que nos caracterizam como identidade de povo — o que pode ser demonstrado na forma como o artista lidou com o sentimento pessoal de saudade da região: decidindo mostrar, para os olhares de fora, as nossas particularidades. Ou, como afirmava Kandinsky (2000, p. 27), “toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe de nossos sentimentos”. Mesmo indiretamente, Otoni reafirma o entendimento do pesquisador Marcos Napolitano, de que a cultura, como representação das artes, seria parte da vivência da população brasileira. Assim seria, do mesmo modo, quando o pesquisador afirma que

A educação política, estética e sentimental de uma elite (o “jovem estudante de esquerda”) e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes. (NAPOLITANO, 2001a, p. 106).

Vale lembrar, ainda, que as artes plásticas, como as de Otoni Mesquita, tiveram grande papel na efervescência política e cultural entre o final dos anos 1970 e 1980, conforme observa Napolitano, ao citar um dos grandes protagonistas desse tipo de manifestação cultural como agente nas massas:

Uma vertente formativa muito importante, embora menos conhecida do grande público, foram as experiências das artes plásticas, principalmente as obras de Hélio Oiticica. Aliás, foi nas artes plásticas que a palavra *tropicália* ressurgiu nos anos 60. (NAPOLITANO, 2001b, p. 64).

Sobre a visão crítica e sobre fugir do senso comum sobre o que poderia ser considerado arte, Danto “constrói uma definição que não se fundamenta em algo que pode ser percebido no objeto artístico, mas na relação do objeto com diversos outros fatores” (FERREIRA, 2014, p. 15). Ao fazer ligação com as obras de Otoni Mesquita, percebemos uma conexão de sentidos e ideias, já que Otoni também busca fugir de representações convencionais.

Antes de expor qualquer aspecto do meu trabalho em particular, torna-se pertinente colocar minha concepção sobre o fazer artístico, refletindo neste momento que todas essas ideias podem não passar de mitos. A primeira delas é encarar o ato de criação como uma atitude que transforma e recria materiais e/ou ideias, colocando o artista num patamar de demiurgo — ser criador. Tal imagem pode ser apenas mais um mito que apreendemos, mas será que ao ser assimilado o mito não se tornaria realidade? O que é realidade? A que realidade estamos nos referindo? (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Em “Um Estudo Iconográfico da Obra Pictórica de Hahnemann Bacelar (1962 a 1969): contribuições para um inventário”, Silva (2014) apresenta a análise

iconográfica da obra do artista plástico Hahnemann Bacelar e toma como referência o contexto histórico do artista ligado aos acontecimentos dos anos de 1960, que, segundo o autor, serviram-lhe como ideal criativo, poético e crítico.

O estudo propõe indagar sobre a realidade do artista dentro de um cenário de condição de pobreza e sobre o testemunho de sua observação, para garantir, explica Silva (2014), a visualização da Manaus dos anos de 1960 através de diferentes pontos de vista.

Para a análise, tomamos os elementos simbólicos que ele caracteriza como caboclo amazônico e sua natureza simbólica nas obras de Hahnemann, o que permitiu, conforme Silva (2014), o reconhecimento dos costumes e hábitos predominantes nas pinturas que ainda persistem atualmente.

Os movimentos artísticos, durante os anos 1960, conforme o autor, tomaram lugar juntamente à política e iniciaram sua postura de combate intelectual e de crítica, colocando a questão social como principal temática.

Numa sociedade que ainda mantinha o gosto pelo passado acadêmico, a não aceitação evidenciava a necessidade de provocar uma reviravolta nos conceitos artísticos e sua adequação às transformações exigidas pelas questões mundiais (SILVA, 2014).

Outra artista cujas obras foram objeto de estudo foi Bernadete Andrade. Suas obras foram analisadas por Priscila de Oliveira Pinto Maisel, resultando no trabalho intitulado “Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade” (2014). Maisel (2014) analisa as relações da arte com a realidade social em que está inserida a artista e como esta interpreta signos de sua cultura transformando-os em sua realidade artística, que assume significados abertos.

A pesquisadora escreve que o processo de criação artística, ao seguir essa tendência de significados abertos, dependerá do contexto cultural de cada um. Ao partir desse princípio, “[...] vemos que Bernadete Andrade (1953–2007), artista plástica amazonense, relacionava sua arte a elementos de sua memória e da cultura amazônica, quanto às suas temáticas e às suas formas visuais” (MAISEL, 2014, p. 14).

A compreensão do processo de criação na obra de Bernadete Andrade no contexto de sua cultura foi analisada pela pesquisadora a partir da imagem da cobra, que permeia e, portanto, representa nas telas da artista plástica um extenso período (1989–2006), abarcando desenhos, pinturas, objetos e intervenções. Com isso, Maisel

(2014) buscou responder a um problema artístico-processual: “como a criação foi conceitualmente e visualmente concebida nas obras de Bernadete Andrade?” (MAISEL, 2014, p. 14).

Estudar a obra de uma artista na Amazônia sob o ponto de vista sistêmico e processual é importante para estabelecer uma rede com seu meio, com interpretações abertas, estendendo o nosso conceito de relações interculturais. Nossa contribuição, portanto, será a de inserir a arte produzida na Amazônia nos estudos científicos; ampliar o conhecimento sobre o processo de criação artística na Amazônia; além de possibilitar uma visão aberta das inter-relações culturais no fazer artístico regional.

Escrever sobre a Amazônia e, principalmente, como amazônida, requer um conhecimento tão profundo quanto ancestral. Atreve-se a pesquisadora a dizer que necessita, também, de uma forte dose de coragem pelas representações disseminadas desde a sua invenção, como nos ensina Gondim (1994).

Conversar sobre arte, principalmente no que tange a períodos ditatoriais, é um exercício que vai muito além de apenas falar sobre tendências históricas. A arte envolve-se com imagens, construindo situações imaginárias, provocando efeitos incômodos ou constrangedores (CANCLINI, 2012).

Por não se tratar de um trabalho científico, metódico e objetivo, relutei em discorrer sobre a minha produção artística e sua relação com as representações do mito na iconografia amazônica, temendo que não despertasse qualquer interesse dos meios acadêmicos. Certamente o maior preconceito era meu, receoso de, ao discorrer sobre o meu processo de criação, girasse em torno do meu próprio umbigo, assumindo uma posição egocêntrica e ridícula, considerando que essa tarefa se torna difícil pela quase impossibilidade de separar o homem do artista e como autor manter um certo distanciamento para analisar a obra. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Mas é por esses caminhos que percorremos nos próximos capítulos, entrelaçando a arte como elemento de uma cultura e de um conhecimento do Sul, inserida na face perversa da globalização, contudo, afeita à luta (SANTOS, 2019) na resistência para o reconhecimento dos saberes e das manifestações culturais da periferia do mundo e por um mundo conectado por solidariedade, que desponta um artista do Amazonas, Otoni Mesquita.

## 2. EXPERIMENTO E HISTÓRIA

Em 1955, aos dois anos de idade, vindo de Itacoatiara, chegou para viver na capital do Amazonas Otoni Mesquita, que viria a ser um dos expoentes das artes plásticas a partir das décadas de 1970 e 1980, um artista de múltiplas facetas. Desenhista, pintor, escritor, jornalista, artista plástico e fotógrafo, sendo, como ele mesmo afirma, resultado de múltiplas influências, experiências e processos de formação teórica e prática que lhe deram olhares diversos e que se manifestaram em diferentes repertórios artísticos ao longo de sua carreira.

O próprio Otoni Mesquita, em entrevista à pesquisadora, afirma: “quase todo o meu processo é intuitivo, que não tem uma coisa muito lógica, nem de onde saiu”. Isso mostra que parte de suas influências são conscientes e, por vezes, inconscientes, a partir de suas relações e apreensões das estruturas sociais com as quais lida. Tal como argumenta Bourdieu (1983), ao falar do conceito de *habitus*, suas manifestações artísticas são parte resultante de suas experiências cotidianas, visto que, por esse viés, entende-se a engenharia artística de Mesquita como:

[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...]. (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Após uma infância difícil, especialmente na escola, na qual não se encaixava, não se enturmava, o artista já demonstrava aquilo que seria uma das marcas de seu trabalho artístico: a figura feminina. E as experiências que iriam formar a base plural do artista começam ainda nesse período da mocidade, quando o jovem Otoni Mesquita passa a trabalhar com imagens e reproduzi-las:

Desde muito cedo, muito criança, eu trabalhei com imagens e tinha uma necessidade de reproduzir imagens. Eu não tinha noção de que seria arte ou que isso era ser artista. Fiquei fazendo isso por muito tempo, tinha essa necessidade de coisas que eu queria ver, que eu tinha inspirações, como o cotidiano. Qualquer coisa que se via, eu queria reproduzir. Podia ser um vaso, uma boneca, o retrato de alguma coisa. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Tais experimentos iniciais, na infância, de reproduções de imagens do vidual artista representam, ainda de acordo com o conceito de *habitus* de Bourdieu (1983), as realidades individuais que, mais tarde, encontrar-se-ão com a realidade exterior.

Bourdieu (1983) tentou conciliar a então oposição teórica entre as realidades exteriores e as realidades individuais, constituindo um princípio mediador ou de correspondência entre as práticas individuais e as condições sociais de existência.

Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria habitus implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. O habitus é uma subjetividade socializada. (BOURDIEU, 1992 apud SETTON, 2002, p. 63).

O “individual, o pessoal e o subjetivo” ficam evidentes a partir de outras influências visuais do artista nascituro, quando passa a absorver as manifestações culturais e folclóricas que o cercavam desde os primeiros anos de vida. O próprio artista explica que recorda, nos anos seguintes às primeiras experiências de desenho e reprodução de imagens, “das referências do carnaval, da pastorinha, do festival folclórico, que vão aparecer bastante. Essa referência, as rainhas, que vão dar espaço para as mulheres, aparecerem no meu trabalho” (MESQUITA, 2019, informação verbal).

O uso de tais influências absorvidas tão cedo pelo artista não demonstram apenas as ideias de Bourdieu, mas também as de Candido (2006, p. 22), ao discutir, no plano da literatura — que pode ser aplicado às artes plásticas —, a análise sociológica do trabalho do artista, suas relações com o meio e como a arte pode influenciar o próprio meio em que o artista existe:

Neste ponto, surge uma pergunta: qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte? Digamos que ela deve ser imediatamente completada por outra: qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio? (CANDIDO, 2006, p. 22).

A arte é social em dois sentidos, afirma Candido (2006, p. 29), porque “produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. Para o sociólogo, “isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte”. Ainda, de acordo com Candido (2006), as relações sociais, mesmo as de círculos mais próximos e íntimos, foram decisivas em sua trajetória como artista.

Otoni Mesquita conta que foi um vizinho, Pedro Vieira, padrinho de seus irmãos, que lhe deu o primeiro caderno de desenhos, depois de ver o então jovem artista rabiscando paredes. “Ele gostava muito de me ver desenhando, então eu ia lá mostrar pra ele. E isso talvez tenha sido o primeiro estímulo do desenho e continuei

desenhando na adolescência” (MESQUITA, 2019, informação verbal), conta o artista, em depoimento à pesquisadora.

Relembrando esse período da vida, Otoni também afirma a condição de “escolhido” de um artista, já que, para ele, não existe uma escolha racional a ser feita como ocorre entre duas outras profissões das áreas exatas, por exemplo. De acordo com Otoni, ser artista não vem de uma escolha lúcida, porque a condição de artista acontece por meio do que ele chama de “uma percepção diferenciada” notada pelo artista. Assim, por não terem “escolhido” sua própria condição, os artistas sentem como se percorressem um caminho galgado por uma “missão”, no sentido religioso do termo, uma vez que as características ou habilidades inerentes a um artista nascituro não seriam premeditadas, mas principalmente baseadas pela intuição, da qual o artista se alimenta para, a partir dela, dar expressividade à sua obra.

Otoni também atribui certa mitologia ao defender a tese de que o imaginário dos homens se perpetua através dos tempos, como no inconsciente coletivo de Jung (1875–1961), mas que escapariam para o mundo por meio de representações artísticas (MESQUITA, 2019, informação verbal). Nesse sentido, essas representações ancestrais se mantêm vívidas até os tempos atuais, mesmo que o artista esteja sob condições de uma sociedade tecnicista, vivendo em centros metropolitanos, conseguindo trazer de volta, das entranhas do inconsciente, as manifestações artísticas justamente por serem “escolhidos”, como ocupantes de funções sagradas outrora protagonizadas por figuras como xamãs ou feiticeiros em “sociedades primitivas”.

Raymond Williams (1979), ao discutir o reconhecimento da atividade cultural, estabelece uma relação entre a formação e construção do artista e as estruturas nas quais ele se relaciona do ponto de vista social e pessoal. Para o pesquisador, as relações pessoais, subjetivas, têm papel tão importante quanto o social. Nas palavras de Williams:

Quando começamos a perceber o predomínio desse procedimento, a examinar seu centro e, se possível além de seus limites, podemos compreender, de formas novas, essa separação entre o social e o pessoal, que é um modo cultural tão vigoroso e diretivo. Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definidores. E então, se o social é fixo e explícito – as relações, instituições, formações, posições conhecidas – tudo o que está presente e se

move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, explícito e conhecido, e compreendido e definido como o pessoal: este, aqui, agora, vivo, ativo, “subjetivo”. (WILLIAMS, 1979, p. 130).

Uma das características de seus primeiros experimentos no desenho na juventude, e que ainda se mantém até os dias atuais, é o uso de “manchas” como elemento de criação. Mesquita (2019, informação verbal) conta que gosta de observar manchas em superfícies — como pisos e azulejos, por exemplo — e usá-las como princípio norteador de estudos. A partir da observação combinada com suas práticas de reprodução de imagens, ele cria e recria, em um círculo contínuo, de forma que uma obra finalizada pode ser o ponto inicial de criação de uma outra, diferente. Ele cita como exemplo o período que viveu no Rio de Janeiro, época que será explorada adiante, quando se inspirou nas manchas de um piso numa residência na Ilha do Governador. Como ele mesmo explica:

Outro aspecto do processo de criação é das manchas. Tenho o desenho do piso de uma casa que morei na Ilha do Governador e dela tenho cinco estudos que geraram outras coisas, gravuras e outras. Desde a infância eu tinha essa prática de desenhar muito forte, então ficava a marca na página seguinte. Então na página seguinte ficava uma indicação e eu fazia uma modificação do que eu havia feito antes. O meu gesto anterior era responsável por alguma coisa que vinha depois. Está muito nos meus cadernos, que eram folhas finas e muito normalmente uma marcação do desenho anterior influenciava o posterior. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Ao explicar sobre o seu fazer artístico, Otoni filosofa. Ele ressalta sua concepção de que as ideias, antes de tudo, podem representar simplesmente mitos e que ele encara o ato de criar exatamente como um processo cíclico. Segundo ele, a atitude de transformar e recriar materiais ou ideias colocam o artista num patamar de demiurgo. Platão (428–348 a.C.) explicava que o artesão divino — ou um “princípio organizador” do universo — modela e organiza o caos da matéria, ainda que não se crie a realidade propriamente dita, por meio da constante imitação de modelos perfeitos e eternizados. Nesse sentido, Otoni questiona se a imagem não seria mais um mito que aprendemos ao longo da vida e vai além, perguntando se, ao ser assimilado, o mito não se tornaria real. Mas o artista permanece em constante pergunta: “O que é realidade?”

Ao longo de seu amadurecimento pessoal e artístico, por volta de 1974, Otoni passou a se dedicar a desenhar “caras e bocas”, focando suas atenções em trabalhar retratos de artistas ou mesmo criando rostos, geralmente figuras femininas. Boa parte desse material é mantida pelo artista até os dias atuais. Já a partir de 1975, Otoni

experimenta a primeira oportunidade de estudos artísticos ao ter acesso à Pinacoteca do Amazonas, espaço no qual pôde fazer iniciação ao desenho e à pintura com o artista Manuel Borges. Segundo o próprio Otoni, Borges era “um artista realista, meio surrealista também, que fazia desenhos de mulheres” (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Ele conta que, na época, como parte dos estudos, tinham de reproduzir quadros e outras obras. Foi nessa época que o jovem artista teve contato com grandes nomes da arte, como Maurits Cornelis (MC) Escher, através de um folheto. “Um artista que me influenciou bastante”, como ele mesmo diz, narrando seu interesse em obras mais surrealistas. Na Pinacoteca, Otoni conheceu, ainda, obras de outros artistas que viriam a fazer parte de seu repositório de influências, como Leonardo da Vinci, Vincent van Gogh, Pablo Picasso e Michelangelo. Como explica o próprio artista, “esses renascentistas e os pós-impressionistas sempre foram artistas que estavam mais em circulação e que sempre me inspiraram bastante” (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Ainda sob as diversas influências de seu trabalho, Otoni Mesquita conta que atravessou séculos de leituras e absorções de diferentes recortes históricos, modalidades e tendências. Como ele diz, em depoimento à pesquisadora:

Nas influências, eu tive muito mais na questão da História da Arte, penso que todos me influenciaram, desde a Pré-História até os mais contemporâneos, passando pelos povos ditos primitivos, que é uma inspiração forte no meu trabalho. Mesopotâmia, Egito, Grécia, Roma, e aí trazendo isso ao Renascimento, Barroco, Rococó, o Gótico, mesmo o Medieval tem algumas coisas. Os impressionistas, pós-impressionistas, Picasso era um dos que me inspiravam bastante pela liberdade de fazer qualquer coisa mais solta. Escher, com essa coisa mais geométrica, mais que vai se encaixando os objetos. Tem Torres Garcia, pintor uruguaio, que tem uma coisa que vai somando, agrupando”. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

É necessário abrir uma janela para o surgimento do Surrealismo, um movimento originado em reação ao racionalismo e ao materialismo da sociedade ocidental, e fundado por artistas como André Breton. Líder do Movimento Surrealista, Breton pretendia que este girasse em torno de três ideias básicas: o amor, a liberdade e a poesia. Ele conheceu o escritor e desenhista francês, Jacques Vaché, que o influenciou no desprezo radical às convenções sociais e literárias. Nessa época, descobriu a teoria freudiana das associações espontâneas como revelação do inconsciente (BRETON, 2001).

Conforme Cavalcanti (2007, p. 63):

Para Breton, as imagens surrealistas que oferecem maior grau de arbitrariedade e que requerem mais tempo para serem traduzidas em “linguagem prática” são as que apresentam maior grau de virtude:

“seja por conter uma enorme dose de contradição aparente, seja por um de seus termos estar curiosamente oculto, seja por, tendo-se apresentado como fantástico, parecer que termina fracamente (que fecha, bruscamente, o ângulo de seu compasso), seja por tirar de si mesma uma justificativa formal ‘insignificante’, seja por ser de natureza alucinatória, seja por, muito naturalmente, conferir ao abstrato a máscara do concreto ou vice-versa, seja por implicar a negação de alguma propriedade física elementar, seja por provocar o riso” (BRETON, 2001, p. 54-55).

Através da publicação da revista “*La Révolution Surréaliste*”, a partir de dezembro de 1924, passaram a ser exteriorizados os ideais do grupo surrealista. No mesmo ano, funda o movimento surrealista, com a publicação do Manifesto Surrealista, que expressa sua ideia de revolução social:

O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciada, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. (BRETON, 2001, p. 40).

Freud (2001, p. 72) pontua:

Os sonhos são desconexos, aceitam as mais violentas contradições sem a mínima objeção, admitem impossibilidades, desprezam conhecimentos que têm grande importância para nós na vida diurna e nos revelam como imbecis éticos e morais.

Nesse sentido, Cavalcanti (2007, p. 66) destaca:

Desse modo, a “incoerência” das imagens oníricas revela-se como característica essencial dos sonhos. No mundo dos sonhos, há uma transformação do espaço como o concebemos no mundo da vigília; de acordo com Bachelard, perdem-se “suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos” (BACHELARD, 1991, p. 160).

Conforme o “Manifesto Surrealista”, Breton (1924) aponta:

Fica a loucura, “a loucura que é encarcerada”, como já se disse bem. Essa ou a outra. Todos sabem, com efeito, que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis, e que, não houvesse estes atos, sua liberdade (o que se vê de sua liberdade) não poderia ser ameaçada. Que eles sejam, numa certa medida, vítimas de sua imaginação, concordo com isso, no sentido de que ela os impele à inobservância de certas regras, fora das quais o gênero se sente visado, o que cada um é pago para saber. Mas a profunda indiferença de que dão provas em relação às críticas que lhes fazemos, até mesmo quanto aos castigos que lhes são impostos, permite supor que eles colhem grande

reconforto em sua imaginação e apreciam seu delírio o bastante para suportar que só para eles seja válido. (BRETON, 1924, n.p.).

Em momento de cristalino cerceamento do pensamento livre e criativo (Brasil, década de 1970), pode-se ler em/no ofício/ação de Otoni ares do manifesto de Breton:

[...] de atos legalmente repreensíveis, e que, não houvesse estes atos, sua liberdade (o que se vê de sua liberdade) não poderia ser ameaçada. Que eles sejam, numa certa medida, vítimas de sua imaginação, concordo com isso, no sentido de que ela os impele à inobservância de certas regras [...]. (BRETON, 1924, n.p.)

Otoni Mesquita deixa de lado a fase “caras e bocas” e passa a criar “umas coisas um pouco mais caóticas, mais psicodélicas”, por volta de 1975.

Ainda assim, apesar das inúmeras influências e referências, Otoni nega que haja uma “transposição” ou um artista específico que tenha utilizado como referência principal. Com isso, Otoni detalha:

Minhas influências são diversas, mas eu não tenho uma transposição, alguém, um artista específico que eu queira. Passei principalmente da gravura para a pintura, fazia desenhos e pintura, depois fazia gravura. Fiquei muito tempo, daí voltei para a pintura, fiz aquarela, várias coisas. Foi como descobrir os repertórios e eu comecei a manipular esses repertórios. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

A partir de 1976, quando o país já vivia em pleno regime da Ditadura Militar, outra fase de sua vida seria decisiva em sua construção como artista, que lhe daria instrumentos de consciência crítica: a entrada na universidade, para o curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, na então Universidade do Amazonas (UA), curso no qual formou-se entre 1976 e 1979. O curso de jornalismo, segundo Otoni, era a única formação capaz de abarcar artistas no período. Uma vez trabalhando como repórter, passou a ter contato de forma mais direta com as condições socioeconômicas da população da cidade, desenvolvendo um olhar crítico aos problemas sociais decorrentes das políticas econômicas e do grande fenômeno das migrações de outras regiões a Manaus, ampliando os problemas sociais e reservando, a muitos trabalhadores, condições de subempregos. “Isso amplia meus horizontes, as informações. Mas eu continuei desenhando nessa coisa meio maluca que mistura ou deforma, reinterpreta o plano real” (MESQUITA, 2019, informação verbal). Ao mesmo tempo, ele nos conta: “Na faculdade, acho que adquiri um senso crítico maior. Influência bem mais intensa no jornalismo, de tentar fazer um pouco mais de crítica social” (MESQUITA, 2019, informação verbal).

A compreensão de Otoni quanto aos cenários nacionais social, econômico e político é representativa do que Marcos Napolitano (2001b) discute em “Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950–1980)”, obra na qual o autor utiliza uma abordagem metodológica que trata a cultura como representação das artes, de forma dinâmica e como parte da vivência da população brasileira. No recorte de trinta anos citado, o pesquisador procura compreender o que ele chama de “mosaico”, que seria a cultura nacional, por meio da atuação de artistas, intelectuais, políticos e cidadãos comuns de diferentes origens. Usando cinema, música, teatro, literatura, artes plásticas, entre outras manifestações culturais, ele afirma que o período selecionado é importante para esta abordagem por compreender o que ele chama de “conjunto de representações simbólicas e de povo brasileiro que até hoje atua em nossas consciências” (NAPOLITANO, 2001b, p. 8). Ele acrescenta:

Além desse aspecto simbólico, foi ao longo das três décadas que se formou a moderna indústria cultural brasileira, que se constituiu no grande fenômeno sociocultural dos últimos trinta anos do século XX. Paralelamente ao surgimento da moderna indústria cultural brasileira, entre 1950 e 1980, questões como a busca da superação do subdesenvolvimento, grande tema dos anos 1950 e 1960, ou a necessidade de exercer uma resistência ao regime militar implantado em 1964, ocuparam e direcionaram a cena cultural, sobretudo aquela ligada aos segmentos políticos e sociais mais progressistas. Nesse sentido, as três décadas marcaram o auge da cultura engajada, que buscava refletir e representar o Brasil tal como ele era, com seus conflitos e contradições. (NAPOLITANO, 2001b, p. 8).

Uma das experiências do artista no exercício do jornalismo que lhe serviu de forte inspiração, tanto crítica quanto em seu trabalho como artista plástico, foi uma cobertura, realizada no Dia do Trabalhador, de uma pedreira que existia no atual bairro da Compensa (zona oeste de Manaus). De acordo com ele, no local havia uma grande quantidade de pessoas, de diferentes idades, que trabalhava em condições precárias, insalubres e com risco de morte em troca de apenas 20 cruzeiros — valor que, na época, era suficiente para comprar peixes. A cobertura, inicialmente feita como reportagem para a televisão, pautou não apenas a própria emissora, mas também o jornal universitário, e renderia, ainda, uma ilustração do próprio artista mostrando as condições econômicas e sociais daquelas pessoas.

O artista ainda conta:

Dia 1º de maio fiz uma cobertura de uma pedreira que ficava na Compensa. Havia trabalhadores, senhores, senhoras de idade, crianças, que ficavam britando pedra, fazendo pedra brita. Era sábado à tarde, Dia do Trabalhador, e o dinheiro que eles faziam de um metro cúbico de pedra era 20 cruzeiros, que dava pra comprar uma enfiada de jaraqui. E eles trabalhavam o dia

inteiro, e corriam riscos, porque dinamitavam pedras e se machucavam. Tinha gente com a cabeça quebrada, braço machucado, e isso me fez escrever um artigo chamado 'Dança da sobrevivência'. Fiz a entrevista para a TV, também para o Zero, que era o jornal laboratório, fiz uma ilustração para esse artigo que chamava 'Dança da sobrevivência'. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Além disso, lembra que o título do artigo era uma referência a um dos grandes filmes da época, "Os embalos de sábado à noite". Sobre uma das exposições dos seus primeiros anos como artista plástico, Otoni discorre:

E eu começo a falar no artigo como se não fosse uma danceteria, que eles não tinham uma coreografia como o John Travolta, e falava que eram bailarinos todo o dia. E por isso faço a exposição chamando 'Estamos dançando', que mostra os trabalhadores com bailarinos, mostra em diferentes situações, coreografando, mas sempre junto de lavadeiras, vendedores de rua, várias pessoas, carregadores, trabalhadores em geral e isso vem de lá. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

A resposta artística de Otoni Mesquita às inquietações obtidas com o que presenciou com suas experiências na cobertura jornalística demonstra o que Napolitano (2017) também aponta ao abordar os dois tipos de resistência que existiram nesse período, especialmente a partir da implantação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em 1968, quatro anos após a instauração do regime militar: a resistência cultural propriamente dita, que seria o "grande campo de expressão" das críticas à ditadura e manteria vivos os ideais de democracia e liberdade. A ação de resistência, por meio das manifestações culturais, ganhou grande relevância até os anos de 1978, quando o AI-5 foi desfeito, e 1979, em função do processo de abertura política por que o Brasil transitava naquele momento.

A ação dos artistas mais comprometidos com estes valores era alimentada por um público ávido por consumir obras de arte que unissem o deleite estético com a mensagem política, ainda que velada. Este encontro, cada vez mais mediado pelo mercado, foi o motor da resistência política sob a forma de ação cultural e expressão artística, nos diversos (e desiguais) momentos repressivos do regime militar. (NAPOLITANO, 2017, p. 8).

Segundo Napolitano (2017), as artes de espetáculo ganharam dimensões mais importantes naquele período porque representavam, de certo modo, o único espaço de atuação política dos campos derrotados da esquerda que não conseguiu se mobilizar ou mobilizar as massas para uma reação aos golpistas. Assim, espetáculos como os de teatro, cinema e música passaram a ser instrumentos de ativismo político como atuação na consciência das massas contra o regime imposto pela Ditadura Militar. Ao mesmo tempo, esses produtos culturais, carregados de teor político, tinham

consigo um sofisticado no sentido artístico e estético. Conforme define o próprio Napolitano (2017):

O que importa destacar é que a cultura, particularmente as artes de espetáculo (cinema, teatro e música), passou a ser supervalorizada, inclusive porque era, bem ou mal, o único espaço de atuação da esquerda derrotada. A cultura, naquele contexto, viveu uma situação paradoxal: por um lado, serviu para a afirmação de um frágil espaço público. Por outro, serviu como matéria bruta para a elaboração de produtos culturais sofisticados, num momento de reestruturação da indústria da cultura no Brasil, processo particularmente importante na área da música popular. (NAPOLITANO, 2017, p. 43).

Outro fator de sua trajetória como artista, jornalista e crítico de sociedade foi durante sua passagem como ilustrador pelo “Jornal do Commercio”. De acordo com Otoni, naquele período, a figura do personagem Tio Sam, que era praticamente um símbolo ideológico e imperial dos Estados Unidos, era recorrente nas discussões e sobretudo nas críticas. Segundo ele:

Criticar o Tio Sam era muito comum, elemento corriqueiro nas ilustrações e isso aparece em algumas ilustrações que faço. Creio que em uma primeira ilustração que fiz no Jornal do Commercio, eu coloquei um Tio Sam junto com um árabe, que era a questão do petróleo. Tem alguns elementos com meio ambiente, lá em 75. Eram ilustrações desconectadas, soltas, misturadas com classificados. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Novamente, as experiências do artista em seu processo de formação acadêmica e de construção de senso crítico, ao transformarem e darem novos rumos ao seu trabalho artístico, dialogam claramente com o conceito de *habitus*, elaborado por Bourdieu e interpretado por Thiry-Cherques (2006), ao estabelecer uma ponte do conceito para unir estrutura e ação.

Bourdieu lembra que:

O *habitus* constitui a nossa maneira de perceber, julgar e valorizar o mundo e conforma a nossa forma de agir, corporal e materialmente. É composto: pelo *ethos*, os valores em estado prático, não-consciente, que regem a moral cotidiana (diferente da ética, a forma teórica, argumentada, explicitada e codificada da moral, o *ethos* é um conjunto sistemático de disposições morais, de princípios práticos); pelo *hêxis*, os princípios interiorizados pelo corpo: posturas, expressões corporais, uma aptidão corporal que não é dada pela natureza, mas adquirida (Aristóteles). (BOURDIEU, 1984, p. 133).

[...] e pelo *eidos*, um modo de pensar específico, apreensão intelectual da realidade (Platão, Aristóteles), que é princípio de uma construção da realidade fundada em uma crença pré-reflexiva no valor indiscutível nos instrumentos de construção e nos objetos construídos. (BOURDIEU, 2001, p. 185).

Foi exatamente nesse período que Otoni Mesquita, já em processo de construção de senso crítico, realiza sua primeira exposição individual, em 1979, no Teatro Amazonas, chamada “Fruturbano”, uma coleção de esboços e desenhos com representações mais críticas da sociedade, que chegou a contar com a apresentação de Ribamar Bessa Freire, professor que teve papel importante na formação crítica do artista e na valorização de seu olhar sobre as coisas da Amazônia. No trabalho, Otoni apontava “figuras populares, como lavadeiras, peixeiros, trabalhadores, vários outros elementos, que antes não integravam muito meu trabalho” (MESQUITA, 2019, informação verbal). Como ele conta: “Eram cenas de prostituição, de vendedores de rua, engraxates, garotos, vendedores de jornal, vendedores de limão, peixeiros. Era subemprego, e tenho um texto que fala um pouco disso” (MESQUITA, 2019, informação verbal).

A questão dessas mulheres, essas coisas amazônicas, apareciam no meu trabalho na infância, muito sutilmente, nos anos 70. Em grande parte, isso aparecia meio que simbólico. Isso eu falo de algumas coisas que foram gravadas sobre “Fruturbano”, quando eu começo a ter um olhar mais crítico sobre esses habitantes da cidade, do subemprego, mas isso já é em 1979. Eu comecei, em 1978, quando aparece um pouco dos vendedores, um pouco dessa coisa mais regional. Em 79 foi mais intenso, mas tudo num nível de crítica. Eu acredito que isso vai aparecer mais intensamente quando eu estava no Rio, já em 82. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Otoni atua, se adentrarmos estudos de David Lapoujade (2017), como “advogado” dos contextos — social, político, humano e econômico — que apresenta em sua arte, carregando consigo o olhar das “testemunhas”, o próprio público consumidor ou público-alvo daquela arte estética e de seus significados. E tal público vai acabar apresentando seus entendimentos a respeito delas.

Atrás, por exemplo, do sujeito que percebe, o que se desenha é a figura da *testemunha*. Pois, para Souriau, a percepção estética nunca é neutra ou desinteressada, pelo contrário. Certas percepções privilegiadas suscitam o desejo de testemunhar “a favor” da importância ou da beleza do que elas viram. Nesse caso, perceber não é simplesmente apreender o que foi percebido, é querer testemunhar ou atestar seu valor. A testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem a responsabilidade de *fazer ver* aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver). Mas isso porque, atrás da testemunha, surge outra personagem, o advogado. É ele quem convoca a testemunha, quem faz com que toda criação se torne um discurso de defesa a favor das existências que ela faz aparecer, ou melhor, comparecer. É preciso dar uma força, uma amplitude para aquilo de que fomos a testemunha privilegiada. (LAPOUJADE, 2017, p. 22, grifos do autor).

A intensificação do já existente olhar crítico dos tempos da universidade, como mencionou o próprio artista, passou a ocorrer a partir de 1980, quando Otoni deu outro

passo importante em seu processo de formação artística ao ingressar na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, quando voltou a valorizar o aspecto de formas em seu trabalho visual e artístico. Nesse período, além das variadas informações e linguagens artísticas com que teve contato, houve um resgate por parte de artistas que fizeram parte de suas influências nos primeiros anos de formação, ainda na Pinacoteca do Amazonas, como Escher, Picasso e Van Gogh. O primeiro, conforme Otoni, por conta de suas representações de espaços impossíveis, enquanto o segundo ganhava sua admiração baseado no que o artista chama de ousadas simplificadoras das figuras. O terceiro, pelo estímulo à liberdade de cor, pelo traço e pelo espírito apaixonado de um “sonhador do romântico”. Paralelamente, a formação lhe trouxe contato com outras representações que auxiliaram em seu processo de construção, como Gauguin, e o que Otoni classifica como “sensualismo quase selvagem” e as “gradações abstratas geométricas” de Paul Klee. Nesse sentido, o artista defende que começava a estabelecer um repertório pessoal, ainda que mantivesse o trabalho artístico sob influência do Romantismo como escape; o uso de imagens “misteriosamente escuras e fantasiosamente trágicas” não distanciava Otoni de seu apreço particular pelos traços mais clássicos do Surrealismo.

Como ele mesmo destaca, a volta à valorização das formas não mudou o teor crítico dos trabalhos, mas agora ajudava a dar outro olhar à sua concepção artística, ainda que retrabalhasse temas que já abordava desde os anos 1970, como os relacionados à questão amazônica. Segundo Otoni:

Ainda mantinha um pouco daquele senso crítico, Amazônia, uma Amazônia histórica, revisitada, temas que desde 70 e pouco aparecia. A questão da defesa da Amazônia, ecológica, do verde, do índio, era algo presente nas discussões constantes na universidade, nos jornais. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Ainda assim, o artista afirma que relutou em abraçar a temática da região em seu trabalho artístico, relacionando-o com representações na iconografia amazônica, por temer não ser aceito pelos meios acadêmicos em função de uma suposta falta de rigor científico e acadêmico e por ele não utilizar, em suas abordagens, um olhar metódico e objetivo. Ele admitiria, contudo, que era dele próprio o preconceito, pois temia que seu processo de criação ficasse centrado em si mesmo, assumindo, como ele mesmo explica, uma posição “egocêntrica” e “ridícula”. Ele assim definia pela razão de que é quase impossível separar o homem do artista e manter certo distanciamento para analisar a obra.

Mas Otoni não apenas cedeu, como ainda, naquela época de estudos no Rio de Janeiro, com saudades da região amazônica, fez estudos para um trabalho chamado “Estamos dançando”, no qual também utilizou muitos dos elementos do “Fruturbano”. Outro projeto que exerceu influência foi um ensaio de “Jurupari”, do escritor Márcio Souza, em que as atrizes — mulheres da região Sudeste, interpretando caboclas amazônicas — faziam laboratório de atuação com simulações de alguns comportamentos típicos das populações ribeirinhas e indígenas, como o ato de se “catarem” (hábito das populações tradicionais de examinar os cabelos de seus semelhantes para retirar piolhos). Como explica o artista:

Teve também um ensaio do Márcio Souza, do ‘Jurupari’, onde as atrizes que eram umas moças do Sudeste, lá do Rio mesmo, atrizes globais, que ficavam fazendo laboratório e ficavam se catando como se fossem caboclos, índios. Então eu fiz uma série de estudos e a partir dali eu acho que desenvolvi um pouco mais dessa minha caboquice, que na verdade é um olhar um pouco de fora”. Otoni complementa: “Isso foi um olhar retrabalhado, então basicamente essas questões amazônicas, caboclas, foram aparecer na medida em que fui me afastando daqui (de Manaus e da região amazônica). O ‘Fruturbano’, que é influência do jornalismo, e parte no meu trabalho, é tentar olhar, tive esse toque, da comunicação na questão das artes. E a questão da mulher, das caboclas, as Amazonas, aparece muito a partir do meu afastamento do próprio lugar. Estava no Rio desde 1980 e voltei em 1983, então é um período em que minhas gravuras, na primeira fase de pictogravuras, vão aparecer essas caboclas, a vida no rio, as lavadeiras, que não era algo tão marcante no meu trabalho. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

O sentimento de saudade da região, gerado pelo distanciamento não apenas geográfico, mas dos costumes, tradições e da própria gente, e que levaram o artista a criar obras totalmente relacionadas a esses costumes regionais, pode ser compreendido pelo apontamento de Arendt (2010) de que o conceito de trabalho vinculado ao “fazer” — e as este podemos relacionar as atividades culturais, como pintar, desenhar, escrever — pode ser entendido como manifestações ou representações da própria existência do artista. A filósofa discute os conceitos de trabalho produtivo e trabalho improdutivo, sobre os quais pensadores como Karl Marx se debruçaram, estabelecendo uma relação entre trabalho e obra.

Nessa distinção, já haveria um sentido parecido à distinção do trabalho e da obra:

Em outras palavras, a distinção entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo contém, embora evitada de preconceito, a distinção mais fundamental entre obra e trabalho. Realmente, é típico e todo trabalho nada deixa atrás de si: o resultado do seu esforço é consumido quase tão depressa quanto o esforço é despendido. E, no entanto, esse esforço, a despeito de sua futilidade, decorre de enorme premência; motiva-o um impulso mais

poderoso que qualquer outro, pois a própria vida depende dele. A era moderna, em geral, e Karl Marx, em particular, fascinados, por assim dizer, pela produtividade real e sem precedentes da humanidade ocidental, tendiam quase irresistivelmente a encarar todo trabalho como obra e a falar do animal *laborans* em termos muito mais adequados ao homo faber, como a esperar que restasse apenas um passo para eliminar totalmente o trabalho e a necessidade. (ARENDETT, 2010, p. 98).

Michel de Certeau (1994) confere ao “saber-fazer” uma acepção baseada em Diderot, a arte varia entre execução e especulação, de tal modo que:

A arte é, portanto, um saber que opera fora do discurso esclarecido e que lhe falta. Mais ainda, esse *saber-fazer*, precede, por sua complexidade, a ciência esclarecida. Assim, a propósito da ‘geometria das artes’, eis a observação de Diderot: ‘É evidente que os elementos da geometria da academia são os mais simples e os menos compostos dentre os da geometria das oficinas’. (CERTEAU, 1994, p. 137-138, grifos do autor).

Certeau (1994), ao tratar das estratégias e táticas de artistas para lidar com a relação entre trabalho e lazer, defende que nem sempre as manifestações artísticas dialogam, ou parecem dialogar, com o contexto do meio em que vivem tais artistas. De certo modo, tal afirmação serve de ilustração ao que o próprio Otoni Mesquita afirma sobre o viés de seu trabalho, ora com empenho conscientemente engajado de seu autor, ora com menos empenho, mas, ainda assim, engajado, nos termos sobre os quais já afirmava Napolitano. Ainda sobre Certeau:

Traçam ‘trajetórias indeterminadas, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadores de sistemas. (CERTEAU, 1994, p. 97).

Como ação política resultante do senso crítico de Otoni Mesquita, lapidado inicialmente pelos tempos da Universidade do Amazonas, na qual esteve mergulhado em discussões sobre liberdade, opressão e totalitarismo — já que ainda estamos falando do período da Ditadura Militar —, é perfeitamente compreensível que a valorização da questão amazônica também estivesse carregada de ação política, já que ele passou a vivenciar a repressão aos dez anos de idade, quando a Ditadura Militar se instalou no país. Mesmo que não compreendesse o que se passava, sentia e percebia a repressão em diferentes aspectos da vida.

Eu me incomodava muito com essa repressão que estava na escola, que estava na igreja, que estava em casa, que estava em todos os setores da sociedade. Ela era disseminada porque em grande parte dessa população queria e quer isso, ainda hoje. É um povo extremamente conservador, da tradição, família e propriedade. Eu não tinha muita noção, mas me debatia muito, reagia, minhas primeiras reações não tinham discurso, leitura crítica

aprofundada, não tinha orientação. Tinha que trabalhar desde os quinze anos, mas não tinha tempo, nem com quem discutir. O que penso é que a minha forma de contestação era na minha roupa. Nas minhas pantalonas, minhas camisas, no meu cabelo, tudo o que minha família não podia se intrometer. E isso não quer dizer que quase toda juventude fazia isso, ou também que quase toda não era careta e não representava o pensamento de seus ancestrais, como seus pais. Mas eu penso que também tinha uma noção de contestar, de criticar tudo o que estava montado. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

A ação política, portanto, já existia em boa parte de sua formação pessoal, mas se consolidou e amadureceu no ambiente universitário, a partir das discussões e influências de professores, ainda que, de acordo com o próprio artista, tais influências políticas não chegassem a ser “panfletárias”. Mas foram elas, como ele próprio narra, que ajudaram a moldar suas ações e a impactar boa parte de seus trabalhos artísticos.

Eu entro no jornalismo em 1976 e saio em 1979. Isso é muito mais frequente, as discussões, os textos. Nós contestávamos o tempo inteiro e ainda não era ainda a abertura. Só começa a ter a abertura lenta e gradual, mas o curso de jornalismo, ainda que tivesse espião em toda a sala, tinha gente do SNI (Serviço Nacional de Informações), mas era um curso em que nós tínhamos que nos colocar, colocar a boca no trombone. A maior parte dos professores de sociologia eram de fora, Lauro Tomé, Charles Magno, foram pessoas que deram muitas indicações sem ser panfletários. Depois, em 1977, chega o ‘Babau’, Ribamar Bessa Freire, que digo que foi uma grande influência. Ele esteve exilado na França, e ele volta com o discurso da valorização das coisas amazônicas, dos povos indígenas, de todas essas coisas e não havia uma discussão, digamos, partidária. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Assim, o artista atribui grande importância ao contexto social e econômico no processo criativo de suas obras. Para Otoni, é necessário e não há como ignorar, na arte, o papel decisivo da sensibilidade e do domínio técnico. Por outro lado, ele defende que obras de arte não podem ser “ocas”, descarregadas de sentido, feitas ao acaso, por isso admite que são muitos os fatores responsáveis para contribuir efetivamente para o processo de criação: elas podem dar sentido, rumo e definir sua forma final. Ainda assim, ele não descarta o elemento mais “mítico” do processo, em que questões psicológicas e religiosas podem estar envolvidas.

De forma contraditória, contudo, o artista também afirma que, ao menos em Manaus, não havia uma mobilização política tão organizada:

E não havia no meio artístico, ao menos em Manaus, uma linha que contestasse a Ditadura, que houvesse um discurso. Nós talvez nos contentássemos com as músicas do Chico Buarque, com as peças, com as danças, e era tudo muito metafórico, a pintura era metafórica muitas vezes. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Otoni conta que havia, sim, a produção de artigos de jornal que contestavam o regime, mas defende que não havia uma resistência política engajada. Sob a luz de Bourdieu (1996), quando discute sobre a dialética das posições e das disposições, nem sempre se pode estabelecer uma relação entre a origem social do artista com o que se espera dele em termos de posicionamento.

Foi apenas no interior de um estado determinado do campo artístico, e em relação com outras posições artísticas e seus ocupantes, eles próprios socialmente caracterizados, que se determinaram as disposições dos pintores e dos escritores realistas; essas disposições, que alhures e em um outro tempo teriam podido manifestar-se de maneira diferente, exprimiram-se em uma forma de arte que, nessa estrutura, aparecia como a maneira mais acabada de exprimir uma revolta inseparavelmente estética e política contra a arte e os artistas 'burgueses' (ou contra a crítica 'espiritualista' que os apoiava) e, através deles, contra os 'burgueses'. (BOURDIEU, 1996, p. 299).

Otoni Mesquita argumenta que, talvez, em função da abertura gradual, entre o final dos anos 1970 e início da década de 1980, e como não eram mais comuns a retenção de militantes e os comícios pelas Diretas Já ocorriam, os agentes culturais não se mobilizavam de forma mais intensa. Para Bourdieu (1996), contudo, tal situação contraditória se explica no ponto de que as disposições variam conforme o que o sociólogo chama de "estado do campo". Nas palavras do próprio Bourdieu:

Se não se pode deduzir as tomadas de posição das disposições, também não se pode relacioná-las diretamente às posições. Assim, a identidade de posição, sobretudo negativa, não basta para fundar um grupo literário ou artístico, mesmo que tenda a favorecer as aproximações e as trocas. (BOURDIEU, 1996, p. 300).

A consequência da organização em grupo favoreceria aos indivíduos pensamentos semelhantes na tomada de espaço, o que não seria suficiente para a formação de um grupo com a presença de corpos, condição do aparecimento do efeito de corpo do qual os grupos, indica Bourdieu, mas a história mostra que imensos grupamentos de artistas da literatura, pintura, mesmo pelas suas discussões que findaram em ruptura, obtiveram grandes lucros simbólicos.

Ainda assim, foi nessa época, conforme Otoni Mesquita mesmo conta, que começaram a surgir organizações com vieses políticos e de defesa de causas direcionadas. Detalha o artista:

Vai ter artigos, que são poucos, contos, mas não vai ter uma resistência, um movimento. Lógico que na universidade começa a aparecer a AMAPAM, uma associação em defesa da Amazônia, o Porantim, jornal que eu estava vinculado com a defesa do indígena, o Alma Negra que tinha outro nome,

com a questão do movimento negro, e vários outros. E havia sempre manifestações, em que as pessoas cantavam, falavam de Amazônia, de falar contra o poder. Todo mundo falava contra isso, mas era tão corriqueiro. Estava nas revistas, estava em tudo, não havia aquela perseguição de prender, reter. Um ou outro que era chamado por estar falando na universidade. E eu não atribuo a essa situação política... quer dizer, acredito que ter abordado as questões sociais tem a ver com a questão política, também. Mas não pra dizer ser panfletário meu trabalho nesse momento. Mas era uma percepção dos problemas brasileiros, do mundo. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

## 2.1. A RESISTÊNCIA EM IMAGENS

Embora rechace uma visão ou resistência política de seu trabalho, a obra de Otoni Mesquita é notadamente engajada no sentido do olhar crítico, das mazelas sociais e, de certa forma, como aspecto representativo das características fundamentais do povo: os hábitos, os costumes, as vestimentas, ou seja, diversos aspectos típicos e únicos que nos caracterizam como identidade de povo: decidindo mostrar, para os olhares de fora, as nossas particularidades. Mesmo indiretamente, Otoni reafirma o entendimento do pesquisador Marcos Napolitano, em que a cultura, como representação das artes, seria parte da vivência da população brasileira. Assim seria, do mesmo modo, quando o pesquisador afirma que

A educação política, estética e sentimental de uma elite (o "jovem estudante de esquerda") e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes. (NAPOLITANO, 2001a, p. 106).

Vale lembrar, ainda, que as artes plásticas, como as de Otoni Mesquita, tiveram grande papel na efervescência política e cultural entre o final dos anos 1970 e 1980, conforme diz Napolitano, ao citar um dos grandes protagonistas desse tipo de manifestação cultural como agente nas massas:

Uma vertente formativa muito importante, embora menos conhecida do grande público, foram as experiências das artes plásticas, principalmente as obras de Hélio Oiticica. Aliás, foi nas artes plásticas que a palavra tropicalia ressurgiu nos anos 60. (NAPOLITANO, 2001b, p. 66).

Nesse sentido, a ação do trabalho artístico de Otoni, misturada ao seu teor claramente político e à sua estética, pode ser compreendida ainda sob a ótica dos pensamentos de Arendt, especialmente no que diz respeito à "utilidade" do trabalho.

Brito (2007) explica que a estética e a beleza da obra de arte vão além de tais conceitos, porque ela está carregada de ação:

A beleza da obra de arte e a grandeza da ação transcendem todas as necessidades, ou seja, não se devem à sua funcionalidade. Se uma catedral é bela não é, evidentemente, porque ela serve à necessidade de culto, pois há catedrais terrivelmente feias servindo igualmente à necessidade de culto. O mesmo pode-se dizer acerca da ação: se uma ação é grandiosa não é porque ela cumpre uma finalidade qualquer como um instrumento eficaz, pois há ações eficazes, concretizando as intenções do agente, que ainda assim são pérfidas e violentas. Não obstante, desvincular a grandeza da ação da sua funcionalidade não quer dizer que os homens ajam sem intenções; quer dizer apenas que a grandeza da sua ação não depende da sua eficácia. Está claro que, na política, sempre agimos com fins específicos, mas devemos considerar outra coisa que não a mera utilidade, isto é, devemos ter em mente que não podemos, em nome do interesse, destruir o mundo comum. (BRITO, 2007, p. 15).

Quanto ao processo de criação de suas obras, Otoni Mesquita explica que é variado. Ele conta que um trabalho pode surgir apenas com uma ideia ou mesmo a partir de uma imagem. Ou, como ele narra, em entrevista à autora, a partir de uma mensagem que deseja transmitir: “O processo de criação é muito variado, desde a ideia que me pinta na cabeça, ou uma imagem, ou que eu quero representar, como representar a Amazônia sendo saqueada, sendo violentada, fazer uma série de imagens simbólicas. O simbolismo é algo muito presente no meu trabalho”.

Pela ótica de Lapoujade (2017), uma obra de arte precisa de uma resposta sem que se saiba a pergunta por trás dela.

Experimentar é tentar responder da melhor maneira possível a perguntas constantemente não formuladas. Somente ao responder é que saberemos qual era a pergunta feita. “A obra está esperando por nós, e se errarmos, ela também não vai dar certo. Se não dermos a resposta certa, ela logo se desfaz, ela se vai, ela volta para os limos longínquos de onde estava começando a sair. Pois é deste modo cruelmente enigmático que a obra nos questiona, e desse modo que ela nos responde: você se enganou” [...] A obra é uma esfinge, mas uma esfinge à qual devemos responder sem mesmo saber qual é a pergunta. Não temos outra escolha, a não ser explorar as dimensões do virtual tateando, retomando, avançando, o que faz da anáfora uma experimentação permanente. Cada traço, cada frase, cada gesto é com uma ‘proposição de existência’ que os dois planos consentem – ou não – de acordo com suas respectivas exigências. “A cada momento, a cada ato do artista, ou melhor, de cada ato do artista, [a obra em construção] pode viver ou morrer” [...] (LAPOUJADE, 2017, p. 78).

A questão simbólica destacada pelo próprio artista para abordar temas relacionados à Amazônia dialoga com o trabalho de outro artista amazônico, o poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro, que consegue traduzir esse conceito de

imaginário em seu modo de produção artístico ao defender que o modo de vida do homem amazônico está diretamente ligado à mitologia na qual acredita e com a qual se relaciona no dia a dia. Para Loureiro (1995, p. 56), “a cultura amazônica onde predomina a motivação [...] mais vivas, se mantém as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos, na expressão artística propriamente dita”.

Ainda, segundo Loureiro:

O homem se realiza como co-criador de um mundo em que o imaginal estetizante e poetizador se revela como uma forma de celebração total da vida [...] neles a vida é celebrada pela figuração do amor como ligação suprema dos seres entre si e como exaltação dos sentidos nas relações dos homens com a realidade”. (LOUREIRO, 1995, p. 56).

Georges Bataille infere que a simbologia, mesmo que de forma indireta, — ou seja, as representações metafóricas contidas na construção do trabalho estético e o teor por trás delas — de uma obra ajudam a compreendê-la, em um processo cíclico. Segundo o teórico:

O não-saber desnuda. Essa proposição é o ponto culminante, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto eu vejo o que o saber ocultava até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu soube, o não-saber o desnuda novamente. (BATAILLE, 1943, p. 66).

O imaginário aspira a interpretações em incontáveis campos dos conhecimentos, atravessa a psicanálise e a filosofia por diversas trilhas e, por associar-se à criação de ficções, encontra, segundo Wunenburger, legitimidade principal na arte. Efetivamente, essa legitimidade num terreno de produção de imagens, sejam elas linguísticas (que se dá por estruturas semânticas), sejam visuais (que se dá pela experiência física no olho), faz sentido, uma vez que o imaginário funciona como “o estudo das produções imagéticas, de suas propriedades e de seus efeitos” (WUNENBURGER, 2003, p. 6).

Pouco tempo antes de finalizar seus estudos na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1983, Otoni deixou de lado, ainda que temporariamente, o teor mais crítico de suas representações sobre a Amazônia para adotar o que ele mesmo chama de “lado mais mítico”. “Comecei a fazer uns totens, e teve fase nostálgica da Amazônia. Era uma Amazônia romântica, não era muito crítica”, admitiu, em entrevista à autora. Esse período do trabalho de Otoni Mesquita está diretamente relacionado com experiências pessoais de cunho religioso, uma vez que o artista menciona, por exemplo, a importância de sua vivência junto à “União do Vegetal”, uma seita de

origem indígena que foi resgatada por seringueiros da Amazônia. A prática dos frequentadores consiste em rituais nos quais os adeptos bebem um chá feito pelo cozimento de Mariri e Chacrona, típicos e fartos na região. Otoni afirma que, naquela época, teve a oportunidade de vivenciar o que chamou de “uma percepção diferenciada do cotidiano”. Ele explica que, durante os rituais, os adeptos da seita ingerem o chá e, como consequência, podem desfrutar de múltiplas viagens sensoriais, sem perder a consciência.

Otoni explica que, no processo, os discípulos podem acabar por ter experiências ruins que podem, segundo ele, “desviar da direção do esclarecimento”. Nas experiências particulares do artista com o chá, ele conta que, com certa frequência, vivenciava imagens orientais, via o que interpretava como povos antigos e até mesmo produtos feitos por eles, geralmente terrosos. Otoni relaciona essas experiências com mudanças por que ele optou na vida, redirecionando seu trabalho artístico para além de questões temáticas, abandonando, por exemplo, técnicas como litografia com ambientações noturnas e passando a utilizar cenas místicas, totens, personagens-objetos e o que ele classifica como “uma insistente fauna imaginária”.

Figura 1 — A obra “Mensagens e inscrições”, de 1983, feita na técnica de gravura, mas ainda sem relações diretas com os grafismos indígenas



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Nesse período, que coincide com o retorno do artista a Manaus, Otoni também se dedicou ao trabalho de pinturas, aquarelas, desenhos e objetos confeccionados com materiais alternativos, sobretudo entre os anos de 1983 e 1994. Mas, na época de seu retorno ao lar, no final de 1983, após concluir o curso de gravura na Escola de

Belas Artes do Rio de Janeiro, Otoni explica que vivenciou uma fase difícil de readaptação à cidade. Ao mesmo tempo, ele afirma que se sentia insatisfeito com seus rumos artísticos, no que enxergava em si mesmo como falta de atividade. Um dos motivos era que, naquele período, não era fácil encontrar na cidade os papéis ou quaisquer outros materiais adequados para trabalhar com gravura.

Otoni explica que se sentia como “uma pesada caravela quinhentista”, encalhado, esperando uma virada nos rumos das marés e que ele admite que não sabia se chegaria. Os ventos mudariam apenas alguns meses depois, por ocasião da visita de uma amiga da Escola de Belas Artes. O artista conta que, para recepcioná-la, ele e a família de outra amiga levaram a visitante a um passeio de barco ao outro lado do Rio Negro. Tal passeio, segundo conta Otoni, foi revelador para o que ele precisava naquele momento. De repente, ele enxergava, na própria natureza, muitas opções de elementos que poderiam ser usados como ferramentas de sua produção artística. O artista passou a usar troncos, penas e até carcaças de boi como instrumentos para suas obras. Ele chegou a montar uma balsa para buscar material. Otoni conta, por exemplo, que fez uma obra composta de uma pintura de um tronco de taboca com “aparência zoomorfa”. Para o artista, a mudança de ferramentas representou “um gosto de descoberta” que já não vivenciava há certo tempo. Foi nesse período, conforme ele conta, que passou a se dedicar mais à pintura, técnica que viria a desenvolver de forma autodidata até por volta de 1980, ano que a trocara pelo nanquim.

É importante destacar, conforme explica o próprio artista, que o retorno do olhar à região como fonte inspiradora — não apenas visual, mas através da coleta de materiais que serviriam de ferramentas — completa um ciclo iniciado ainda na época do curso de jornalismo na então Universidade do Amazonas. Isso porque, na década de 1970, Otoni teve muito contato com arqueologia indígena na área hoje conhecida como Praia da Lua. Segundo conta, Otoni colecionou cacos de cerâmica arqueológica que encontrava na praia e em barrancos próximos, e não havia uma pretensão artística, mas apenas por colecionismo. Mas sem dúvida, o aspecto visual das peças, com suas formas, grafismos, relevo e outras características tiveram papel importante em seu trabalho vindouro quando, mais amadurecido e com olhar renovado nos anos 1980, passou a se empenhar mais na temática amazônica como base visual, estética e material.

Figura 2 — Fragmentos de cerâmica arqueológica encontrada por Otoni Mesquita na área do Tarumã



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Posteriormente, Otoni passa a participar de cursos complementares de formação no Museu de Arte Moderna (MAM). Tais cursos livres contariam com sua participação em 1984, como curso de férias, e posteriormente, em 1985 e 1986, antes de encerrarem tais atividades em 1987. “Aí eram com vários artistas e professores, que foi uma outra formação que complementou”, diz o artista (MESQUITA, 2019, informação verbal).

No primeiro semestre do ano de 1984, Otoni passou a atuar como professor do curso de Educação Artística da então Universidade do Amazonas (UA). Ele conta que uma de suas primeiras experiências no cargo das turmas que assumira foi um exercício acadêmico composto da seguinte atividade: os alunos selecionavam elementos da cultura indígena amazônica e reinterpretavam-nos por meio de releituras da produção material encontrada no Museu do Índio de Manaus. Os estudantes deveriam pontuar aspectos existentes, como grafismos, formas em objetos como cerâmicas, cestarias, indumentárias ritualísticas, instrumentos de trabalho, de caça e instrumentos musicais, além de outras peças. Otoni conta que participou da atividade juntamente aos alunos e aproveitou a ocasião para registrar e tomar notas. Segundo ele, a oportunidade serviu para se aprofundar nesses elementos, o que resultou na ocorrência mais frequente deles em seu próprio trabalho artístico.

Figura 3 — Janeiro de 1984, estudos com grafismos indígenas da região amazônica



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Alguns dos trabalhos feitos já naquele período contaram com tal tendência: a exposição-instalação “Fragmentos”, ocorrida na Galeria Afrânio Castro, em junho de 1984, era notadamente marcada pelo uso de elementos etnográficos. Naquele mesmo ano, Otoni participou do 7º Salão Nacional de Artes, quando recebeu Referência Especial do Júri.

Figura 4 — Peças da exposição-instalação “Fragmentos”, de 1984



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

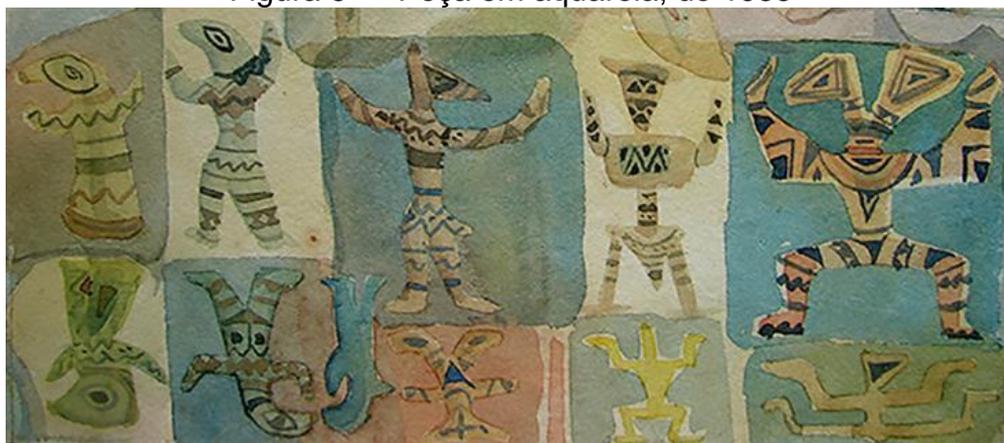
Figura 5 — Peças da exposição-instalação “Fragmentos”, de 1984



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Outro elemento pictórico que viria a passar a ser frequente no conjunto de figuras recorrentes no trabalho artístico e etnográfico de Otoni Mesquita eram o que ele chama de “Personas”, que são figuras zoomórficas e bípedes, que passou a utilizar principalmente a partir de 1986. Tais objetos ganharam destaque na obra do artista, compondo espaços nas pinturas horizontais. De acordo com Otoni, as primeiras representações desses objetos surgiram um ano antes, por meio de exercícios na Oficina de Aquarela de Gonçalo Ivo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tais “Personas” têm base em peças de artesanato indígena Karajá e Ritxoko, que basicamente são bonecas confeccionadas em cerâmica, de acordo com as pesquisas de Otoni, por mulheres da etnia Karajá. Assim, o artista se inspirou em tais objetos para compor seus trabalhos artísticos.

Figura 6 — Peça em aquarela, de 1985



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Muitos dos trabalhos posteriores de Otoni Mesquita viriam a conter os elementos que fazem alusão direta às indumentárias indígenas da região amazônica, bem como às “Personas” e a outros grafismos típicos. Como diz o próprio artista, esse conjunto de elementos pictóricos ajudou a compor todo o seu imaginário para a composição de painéis produzidos entre os anos de 1986 e 1987. Uma delas — “Soltando as Personas” — fazia parte da exposição “Ritual soltando os bichos e personas”, realizada entre 21 de julho e 10 de agosto de 1987, na Galeria Macunaíma, no Rio de Janeiro. Em 1989, o painel seria exposto em São Paulo, no Museu de Arte Brasileira, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). A exposição, chamada “Artistas Contemporâneos do Amazonas”, ocorreu entre os dias 14 de março e 8 de abril de 1989.

Figura 7 — “Ritual Soltando as Personas”, de 1987



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Depois de tais exposições, Otoni Mesquita recebeu convites para participar de outras amostras, como a da Pinacoteca de São Paulo, ainda em 1989, e uma montagem na Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, no mesmo ano. E foi em 1989 que Otoni faria a primeira versão da obra “Procissão”, que reuniria muitos dos elementos etnográficos indígenas com os quais passou a trabalhar com frequência a partir de 1983. Essa primeira montagem, de tamanho 100 cm x 50 cm chegou a participar da exposição coletiva “O Surrealismo no Brasil”, que ocorreu de 30 de maio a 17 de setembro de 1989. Para Otoni, inclusive, participar de tal exposição foi um dos momentos mais significativos de sua carreira. Posteriormente, começando em 2012 e terminando em 2017, Otoni faria uma versão de grande formato da obra “Procissão”, para a Pré-bienal de Artes no Centro Cultural dos Povos da Amazônia (CCPA), em Manaus.

Os anos 2000 foram de experimentações do grande reportório de Otoni Mesquita, especialmente a partir de 2003, no Parque Henrique Lage, no Rio de Janeiro, desta vez com práticas iniciação ao trabalho com animação digital e gravuras, ministradas pelo artista Jorge Laborda. De acordo com Otoni Mesquita, tal trabalho, ainda hoje, exerce influência em seus projetos mais contemporâneos. O artista não nega que outras formas de arte, que vão além das plásticas, pintura e desenho, também são partes integrantes de sua formação. Em suas palavras:

Basicamente, em termos de influências, eu diria que são esses contatos. Lógico, o cinema, literatura, as revistas que eu via, as ilustrações, gibis, magazines, revista O Cruzeiro, Manchete, Fatos e Fotos, que são coisas que não tem como mensurar a influência de cada aspecto desse, nem das coisas que vi no cinema, de espetáculos que vi e esqueci, de muitas coisas da infância e da adolescência e que ficaram e me marcaram de alguma forma

no trabalho. Certamente, às vezes, a literatura acaba me sugerindo algumas observações e eu escrevo bastante também. Às vezes, há um flerte entre isso e a própria História, voltar atrás, ver essas imagens da História da Arte sempre foi uma coisa muito instigante e sempre me inspirou. As civilizações, que aí entra muita coisa do imaginário, que é frequente no meu trabalho. (MESQUITA, 2019, informação verbal).

A inserção no mundo da arte digital não paralisou suas pesquisas com uso de materiais alternativos e experimentais para compor seus trabalhos. Um dos resultados dessas experimentações culminou em uma exposição individual chamada “Ciclos do Eldorado”, uma espécie de continuidade de um trabalho que foi iniciado em 2007, no atelier Vila Venturosa, no Rio de Janeiro. O artista deu início, na época, a uma série de gravuras em metal que chamou de “Em busca do Eldorado”, título que fazia alusão à cultura pré-colombiana. Além disso, Otoni também fazia experimentos para encontrar um tom de dourado que, de acordo com ele, não era puramente material.

O projeto, de acordo com a explicação do próprio Otoni Mesquita (2019, informação verbal), é uma exposição de arte conceitual, em que o artista busca utilizar ideias e um discurso crítico e reflexivo sobre a ocupação do planeta, principalmente na Amazônia.

Cinco anos depois do início do projeto, mais precisamente em 2012, o artista ampliou a pesquisa para inserir outros tipos de experimentações. Algumas mesclavam papel reciclado, relevos, pintura e variados materiais vegetais. O resultado desse trabalho foi uma exposição realizada na Galeria de Arte do SESC de Manaus, ainda em 2012. Naquele mesmo ano, o artista escreveu um texto, com tom de prosa poética, em que narra a busca de navegadores do passado à procura do que o artista chama de “mundo de tesouros imaginários”. No trabalho, o artista já chamou a atenção para a ambição dos colonizadores europeus na busca por metais preciosos para suas respectivas Coroas, bem como para a invasão e para o genocídio causado por tais “conquistas”.

O artista destaca, ainda, que a cobiça pelos metais cegara os colonizadores que acabaram por dar fim ao que Otoni ressalta como verdadeiro tesouro: a cultura dos povos colombianos saqueados. Nessa mesma prosa poética de 2012, o artista compara o fazer artístico do projeto à aventura dos colonizadores ao buscar nos metais as ferramentas para representar não apenas o contexto histórico, mas também o simbolismo das culturas vítimas de tal ganância europeia.

A partir de 2013, o mesmo trabalho teve acréscimos de novos elementos e Otoni foi convidado a expor essa versão atualizada do projeto no Museu Goeldi, em

Belém, como integrante do 32º Salão Arte Pará. Naquele mesmo ano, em outro texto em tom de prosa poética intitulado “Achados do Eldorado”, Otoni Mesquita explica os procedimentos pelos quais percorreu para realizar as experimentações em busca de do resultado artístico no intento da realização da obra em progresso e construção. Como no primeiro texto, o artista, mais uma vez, se comparou aos desbravadores oriundos do Velho Mundo para detalhar o trabalho, especialmente na lida com os metais, como as chapas de cobre e de latão. Otoni chega a mencionar os tipos de materiais usados, como resina acrílica, ácido e papel reciclado para obter os resultados esperados — incluindo os que não deram certo em termos do que ele buscava, como os colonizadores. Otoni também se compara ao mítico personagem Midas, das mitologias grega e romana, em sua capacidade (ou maldição) de tornar ouro tudo o que tocava, uma representação da ganância pela busca de encontrar, ele mesmo, seu Eldorado.

No total, a obra é constituída por treze instalações, divididas em salas, cujas motivações são promover um debate de caráter reflexivo, considerando aspectos ambientais e políticos. Na primeira sala (Dessana), estão as peças “Buscas e Achados”, que são compostas de gravuras e papéis tratados com técnicas mistas; e “Oferecidas Saqueadas”, ao centro da sala. A segunda sala (Tikuna) mostra peças que remetem aos ciclos naturais, como: “Da Água e do Sal”; “Seres do Rio de Água Doce”; “Minha Terra Tem Palmeiras”; “Tapetes da Floresta”; “Ciclo Gastronômico”. A exposição encerra entre as duas instalações: “Promessas de Futuro” e a “Construção do Deserto”.

Em 2014, na exposição “Amazônia, Ciclos de Modernidade”, no Centro Cultural Palácio de Justiça, em Manaus, uma peça desse trabalho — denominada de “Oferecidas da Floresta” — foi exposta e acabou sendo adquirida e posteriormente colocada em exposição no Museu do Rio de Janeiro (MAR), passando a fazer parte da exposição “Pororoca”.

### 3. MIRAÇÕES OTONIANAS

Tentar classificar a obra de Otoni Mesquita, do ponto de vista das escolas e referências artísticas, representa não apenas um desafio acadêmico a esta pesquisadora, mas esbarra na própria resistência do artista em classificar a si mesmo. O próprio Otoni, ao narrar as suas principais influências, como se pôde ver em capítulos anteriores, entende que possui todas e nenhuma referência ao mesmo tempo: isso implica afirmar que, do ponto de vista técnico, estético e de formação de repertório, ele tenha, sim, emprestado um pouco de cada escola ou de vários períodos da arte ao longo do tempo de desenvolvimento de seus próprios estilos; mas, ainda assim, se recusa a ter uma referência principal, um lastro — seja uma escola, seja uma época, seja um artista específico — pelo qual ele determine ou classifique o próprio trabalho.

São muitas as influências, afinal. Do aspecto abstrato de se utilizar de manchas, aproveitando-se da aleatoriedade para criar novos trabalhos e do ciclo de repetição para criar e recriar, passando pelas absorções do colecionismo arqueológico, e seguindo por toda a base acadêmica dos tempos da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e pela leitura aprofundada das diversas manifestações das artes humanas desde a Pré-História até as principais correntes mais conhecidas não apenas das artes plásticas, Otoni reuniu em si mesmo uma miríade de vertentes, bases, técnicas, leituras e referências que se misturam, se reciclam e se renovam; das experiências sociais nas coberturas jornalísticas, do período da repressão da Ditadura Militar, das leituras de artigos e discussões acadêmicas, das conversas com outros personagens do meio da comunicação e das artes, dos aprendizados com a arte digital, com o cinema, com a música e com a poesia. Da arquitetura, de sua leitura particular da cidade, com suas cidades imaginárias, com a compreensão de como as pessoas lidam com as dificuldades e mazelas do dia.

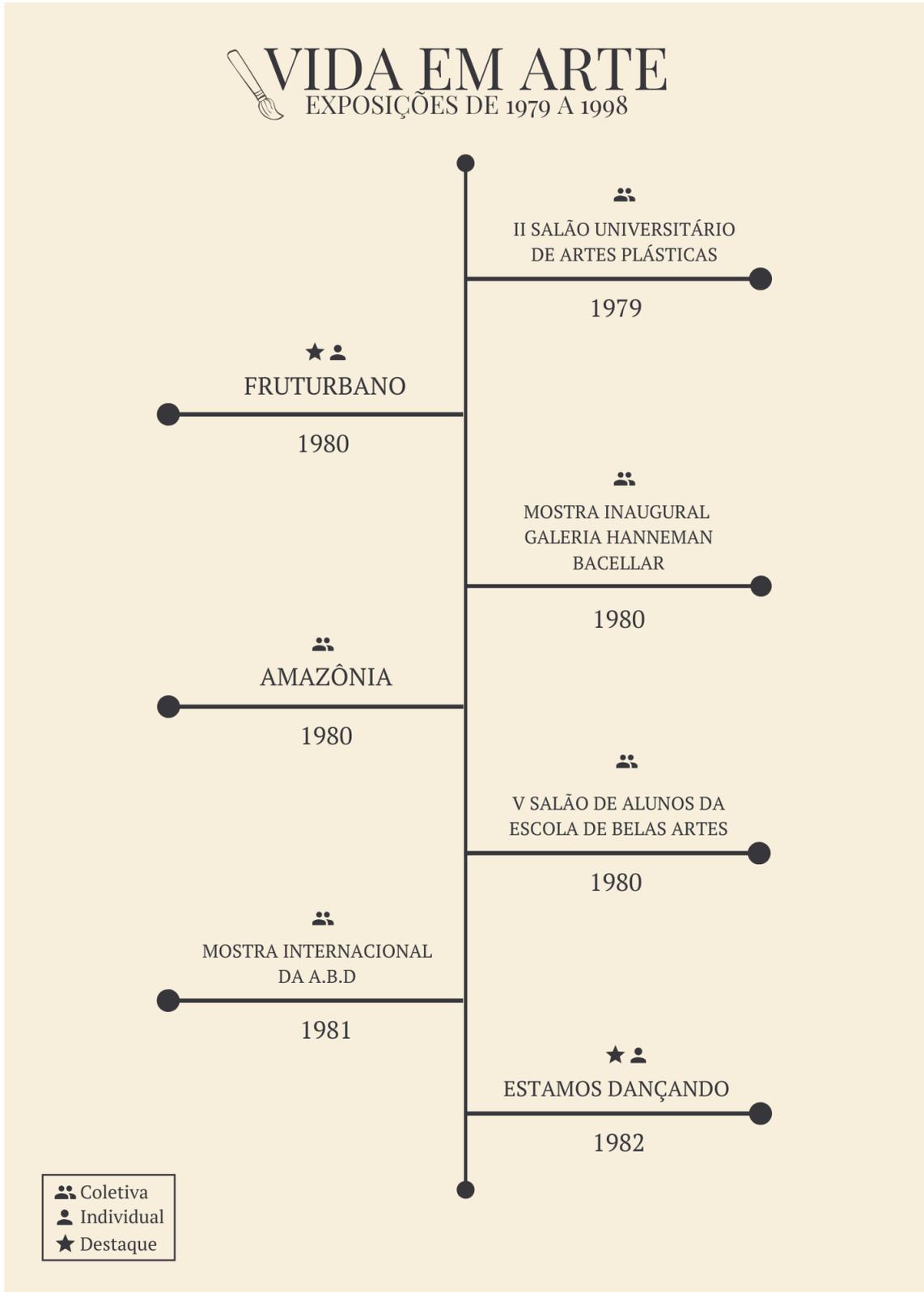
Por essa razão, também é um desafio igualmente insensato tentar definir, do ponto de vista puramente técnico, o trabalho das artes otonianas nos conceitos de popular ou erudito. Seria uma arte cuja apreciação estética estaria mais voltada às camadas populares, com leituras dos costumes e hábitos regionais, do dia a dia, dos vendedores de peixe e de limão, com suas figuras de traços claros e definidos, em representações imagéticas facilmente identificáveis e que representam suas críticas às dificuldades do cotidiano os quais podemos facilmente perceber nas ruas? Ou, com

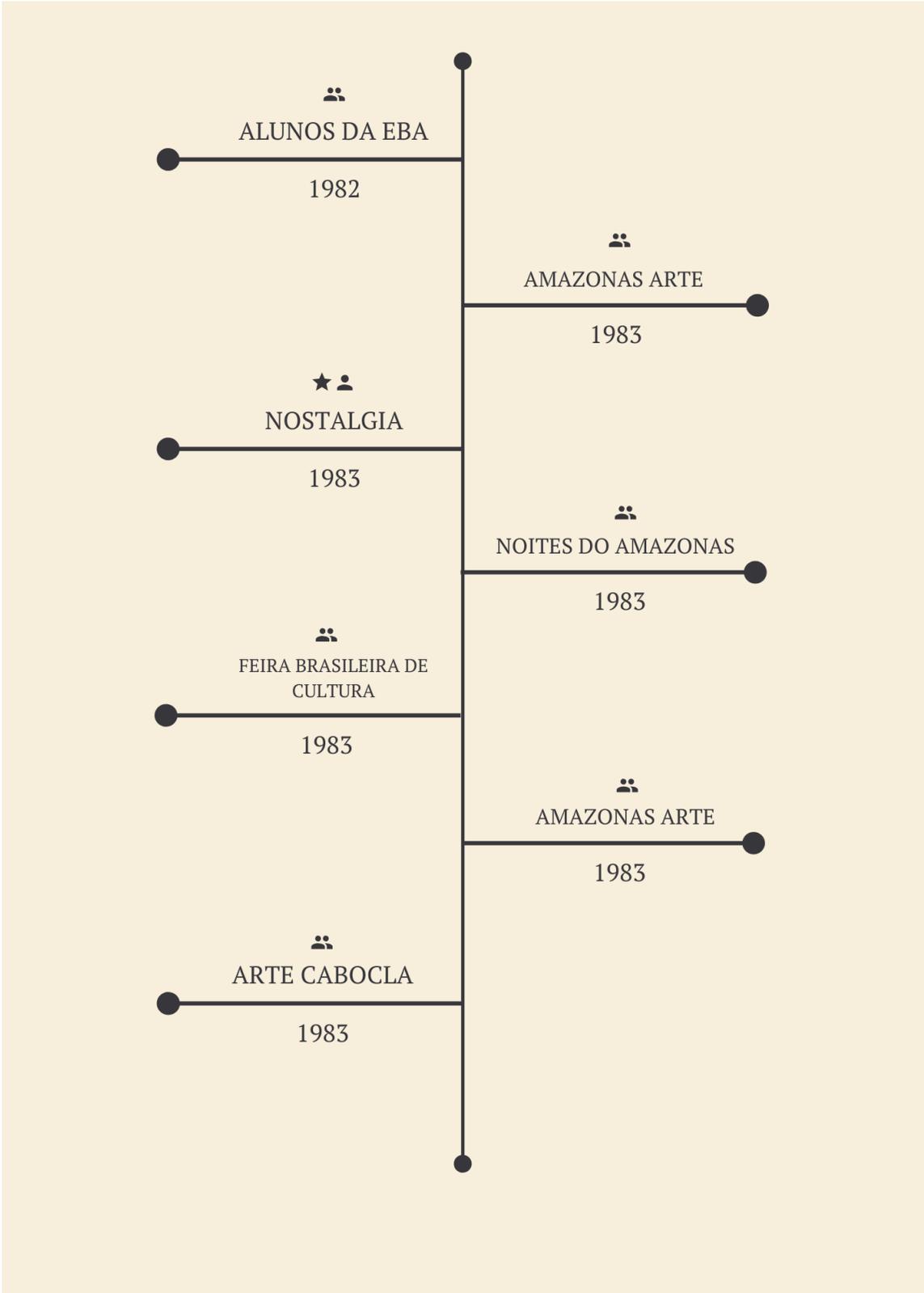
seu trabalho mais arrojado do ponto de vista de perspectiva, pontos de fuga, figuras humanoides carregadas de elementos e adereços simbólicos e que possuem fortes vínculos com a temática indígena, ao mesmo tempo em que resgata tradições artísticas muito fortes da humanidade, como as figuras da arte egípcia em formas e estruturas totalmente livres da forma dura da realidade, caminhando mais para o Surrealismo?

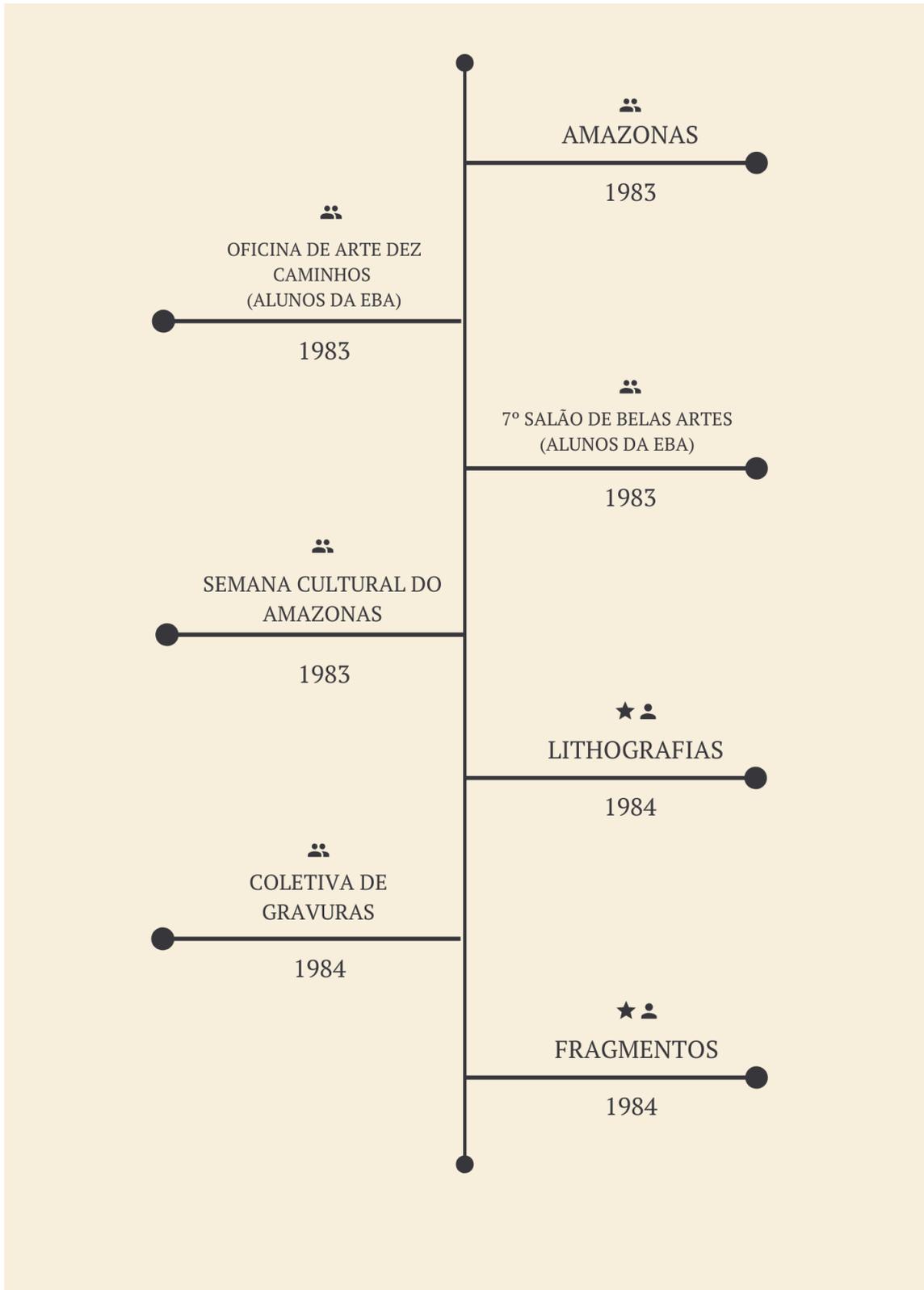
O trabalho de Otoni Mesquita, em síntese — e aqui não estamos caindo no erro da definição pura e simples —, é um conjunto de experiências artísticas e de vida. No caso da vida, pelo artista em questão ter lidado com seus próprios desafios ao longo de sua formação, desde a chegada a Manaus até a formação na universidade. E é exatamente nesse sentido que Didi-Huberman (2001) estabelece que os artistas não são capazes de manter um afastamento de suas obras quando eles próprios, como indivíduos conscientes das disparidades sociais — e muitas vezes vindos das camadas mais pobres e proletárias —, sentem no dia a dia a força das separações sociais e marcações de território que isolam os dominados dos dominantes. A legitimidade da “superioridade” burguesa, manifestada em vários aspectos, pode ser o princípio que norteia a produção de obras de arte de artistas proletários, no sentido de mostrar, escancarar tais diferenças. A crítica vinculada à própria arte representa a vivência daquele que a produz.

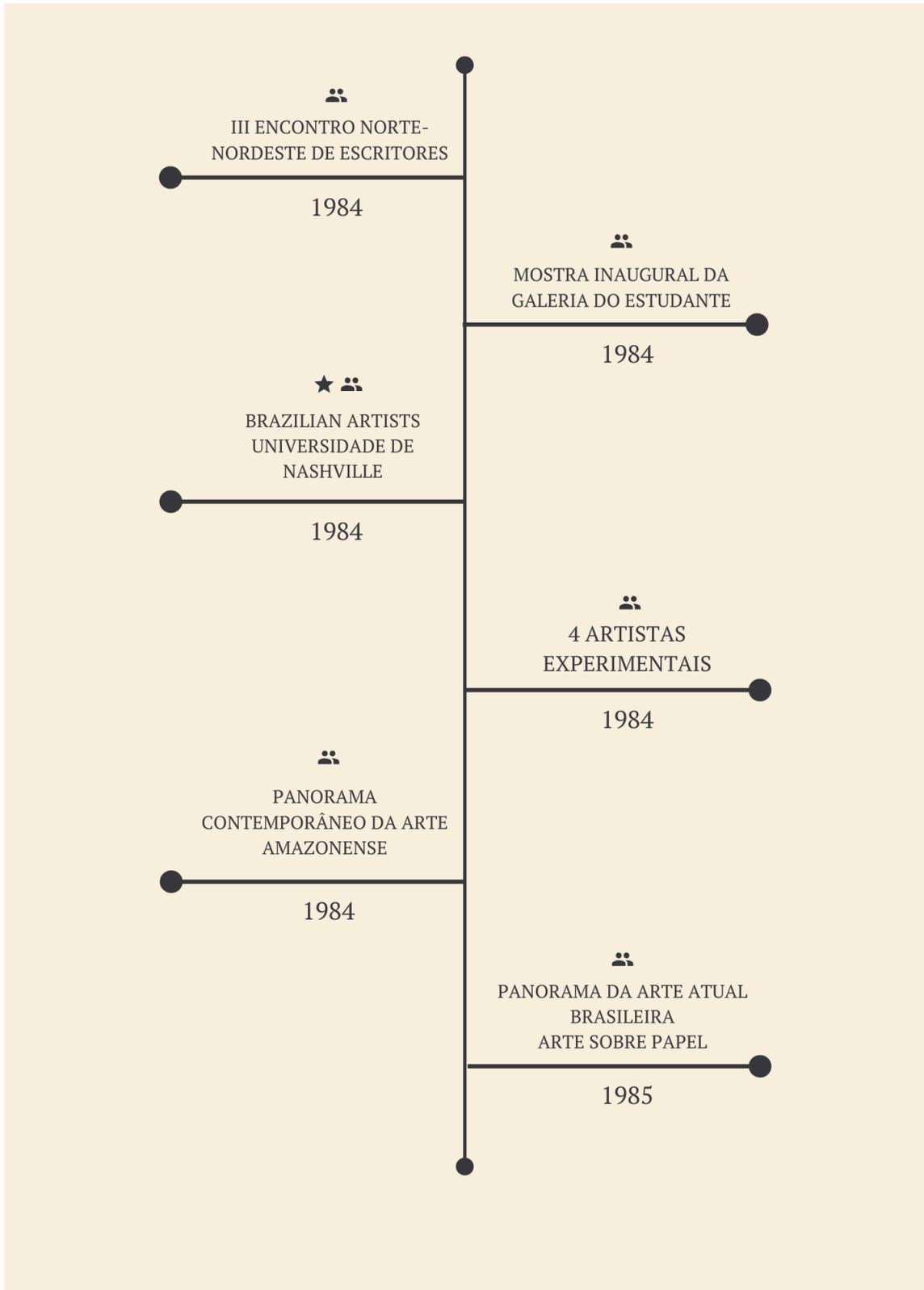
É assim que a crítica da cultura poderá seguir termo a termo o percurso metodológico outrora seguido por Kant no domínio do conhecimento puro. Todas as evidências de ‘naturalidade’ serão desde o início arrasadas, e a noção de ‘mundo’ em si desaparecerá em proveito de uma ‘cultura’ na qual o espírito constitui para si mesmo seu próprio mundo — o que nos remete mais uma vez à bela frase de Panofsky segundo a qual a ‘relação do olho com o mundo’ se apagava em proveito da ‘relação da alma com o mundo do olho. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 171).

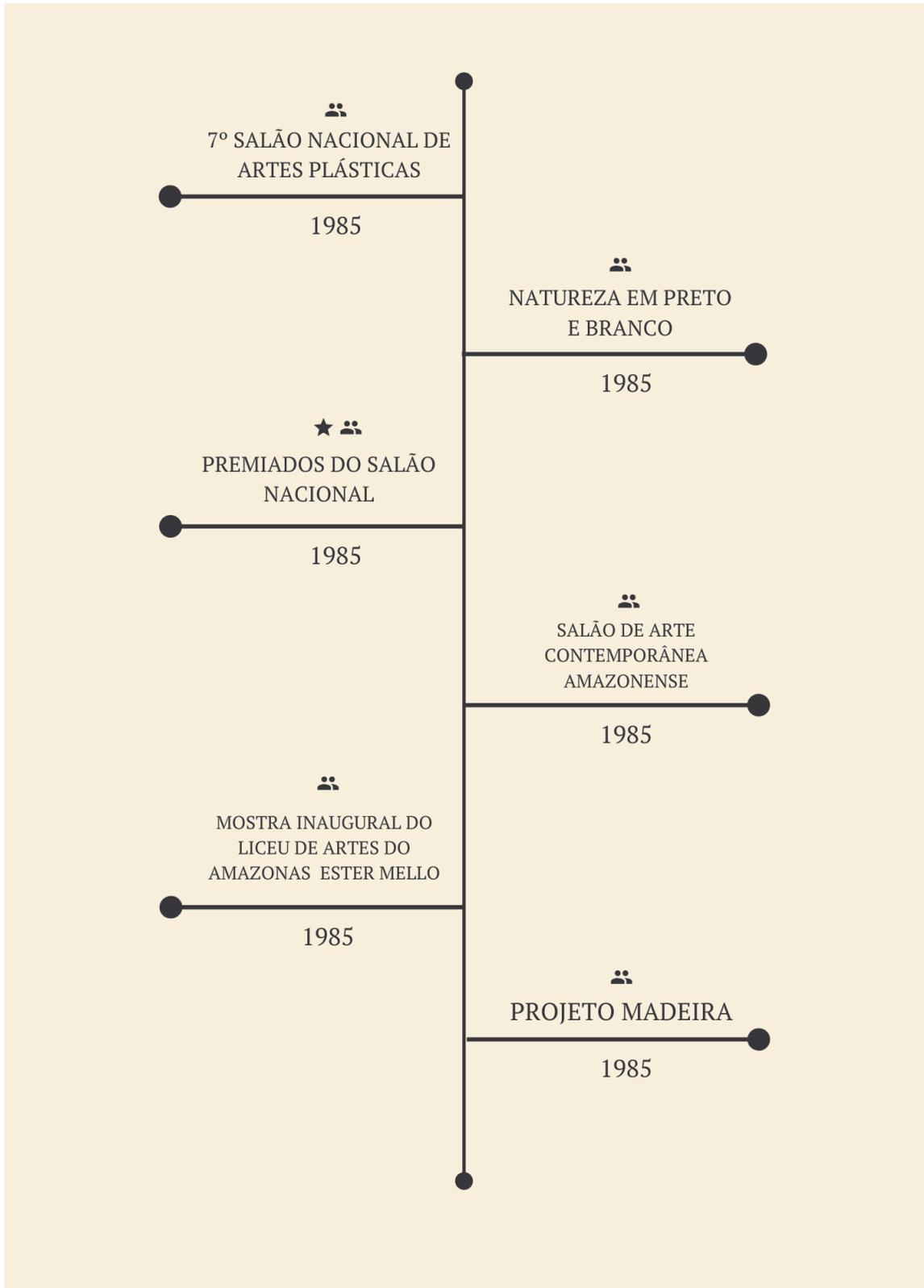
## 3.1. OTONI MESQUITA EM DIACRONIA

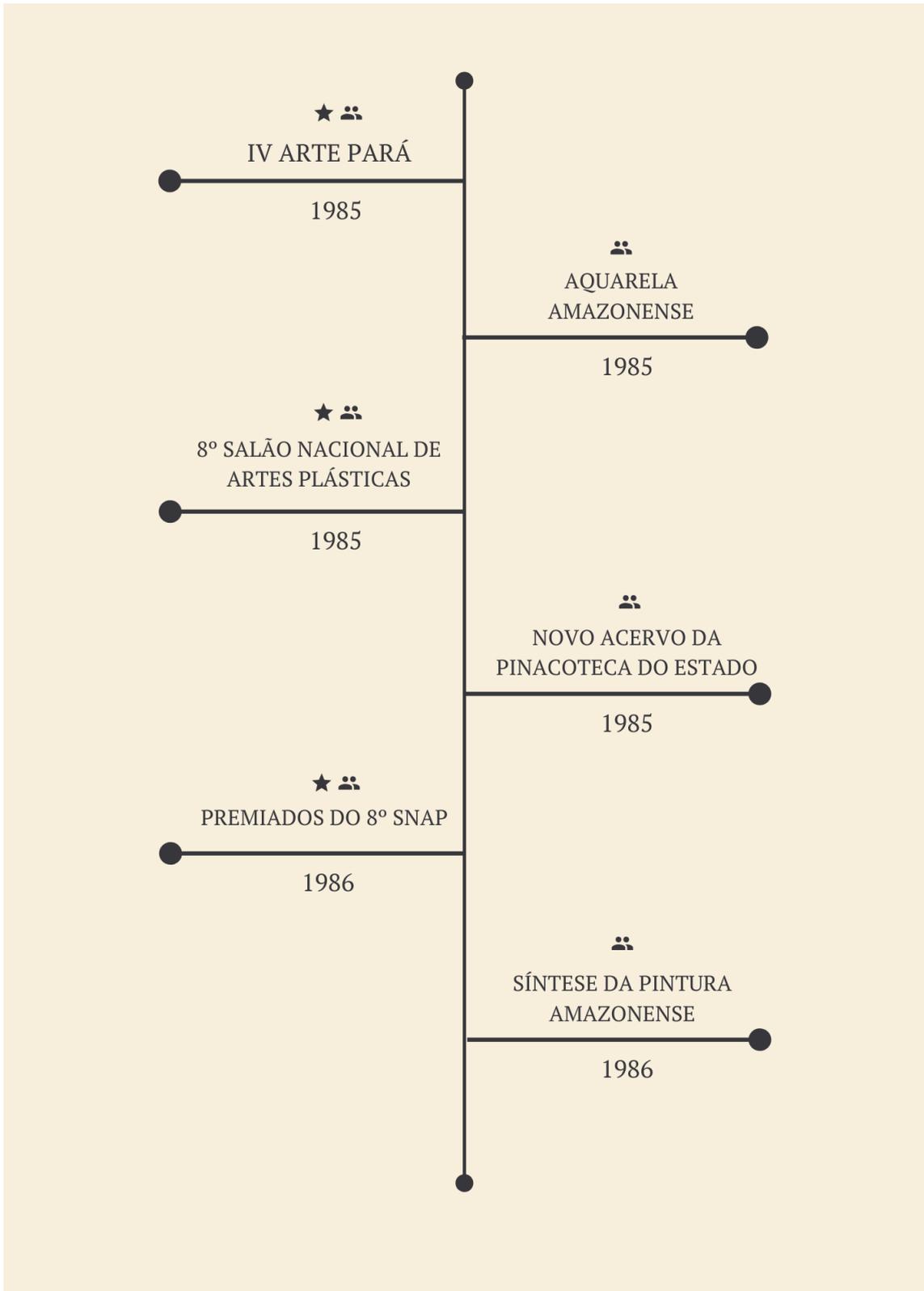


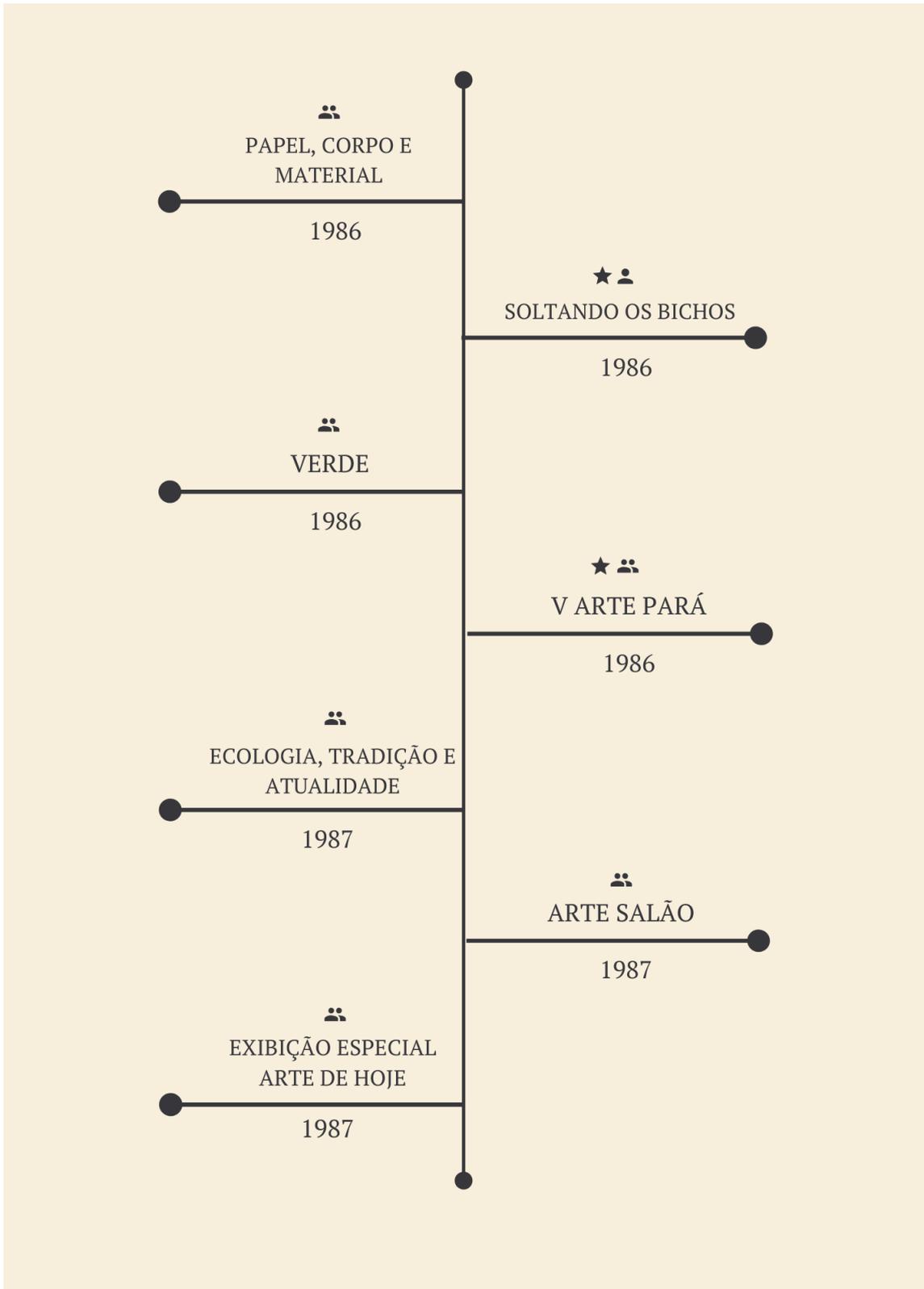


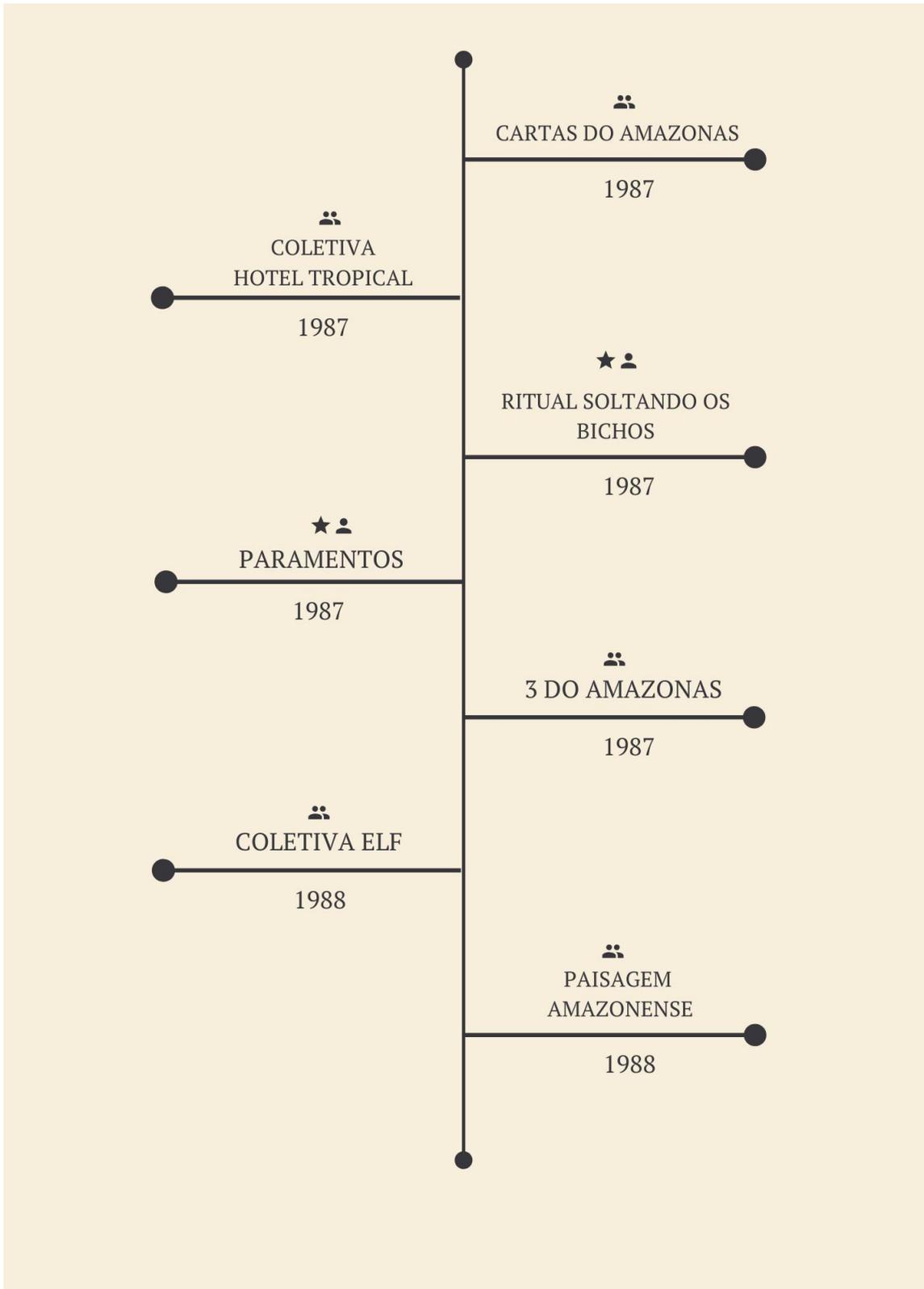


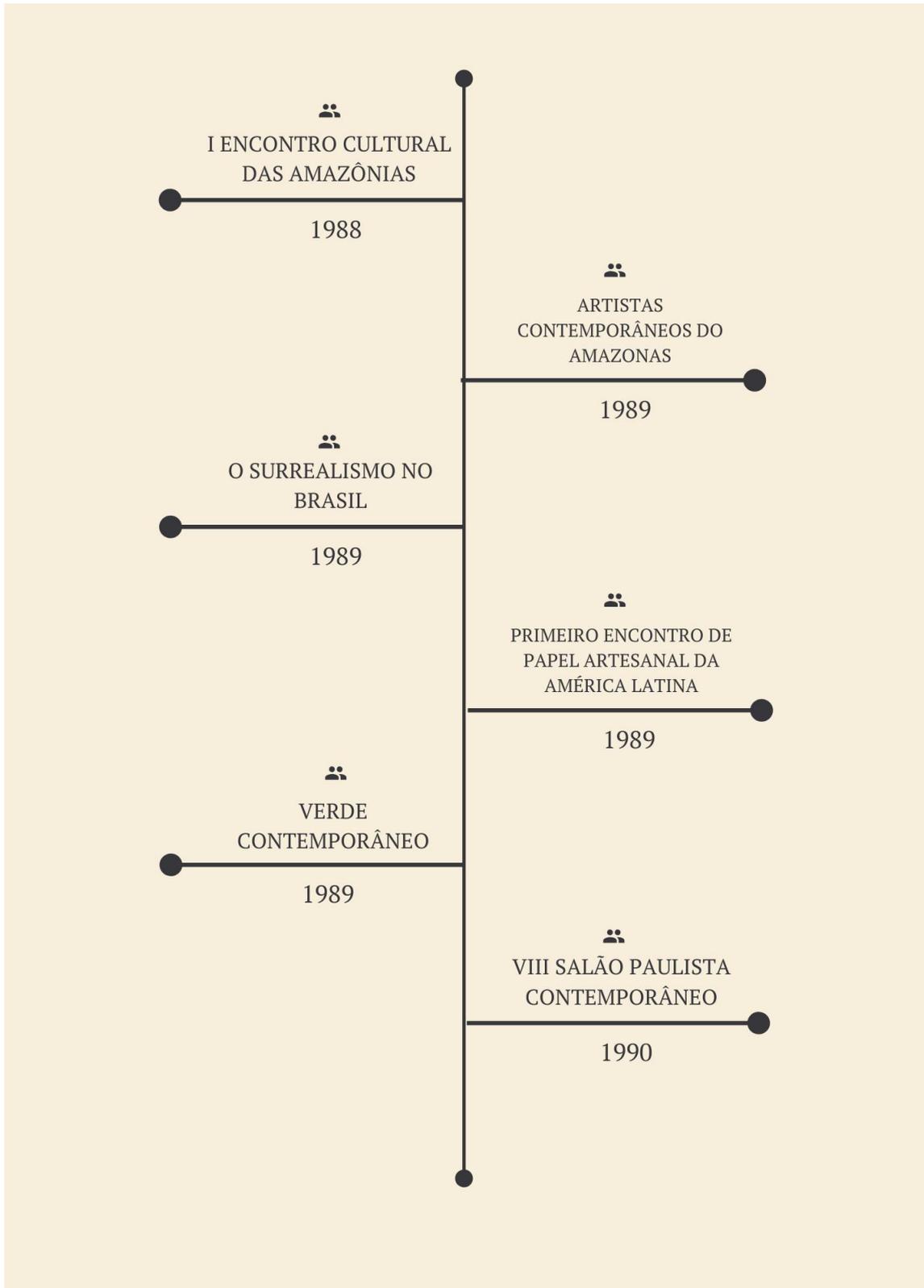


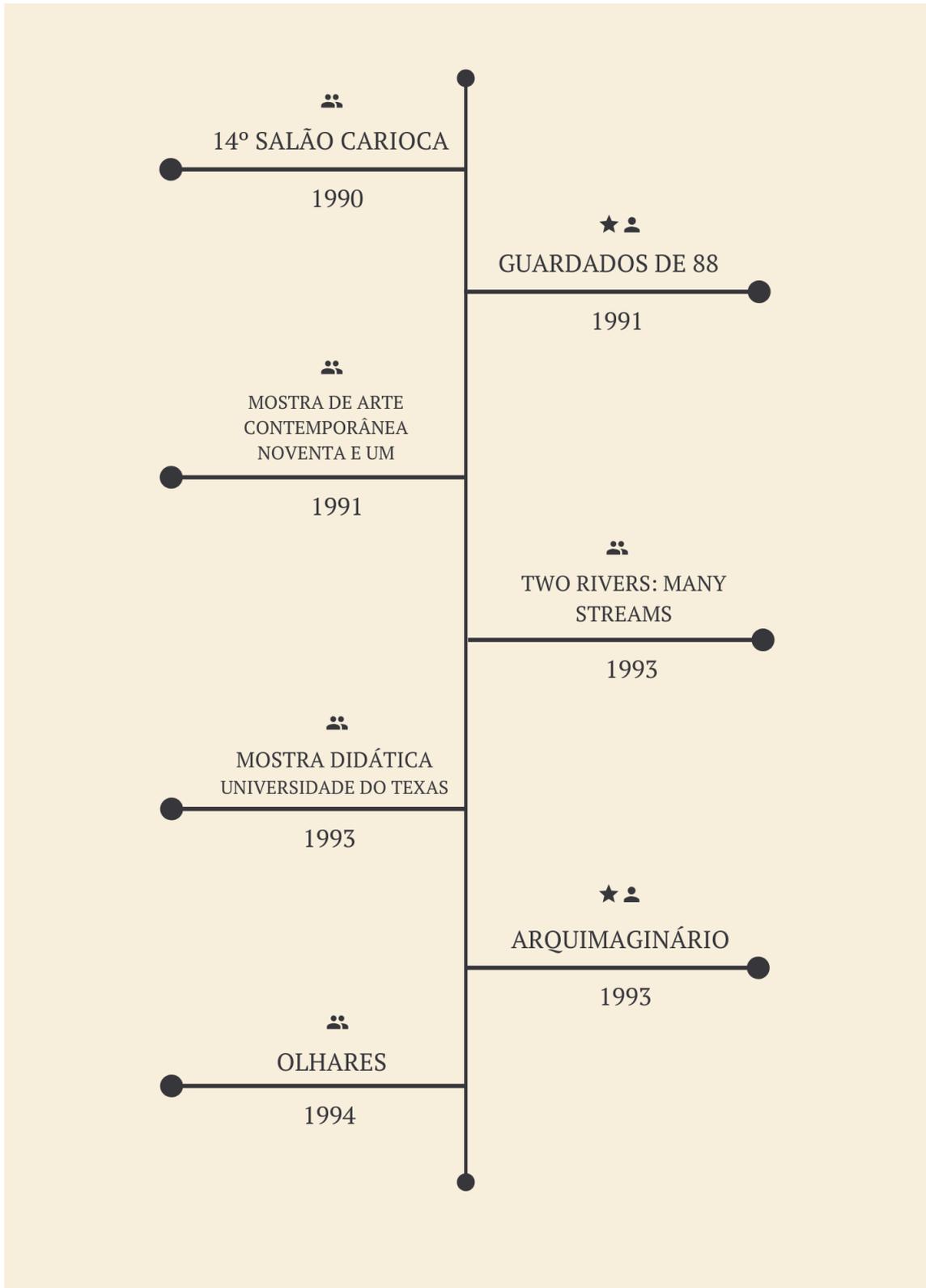


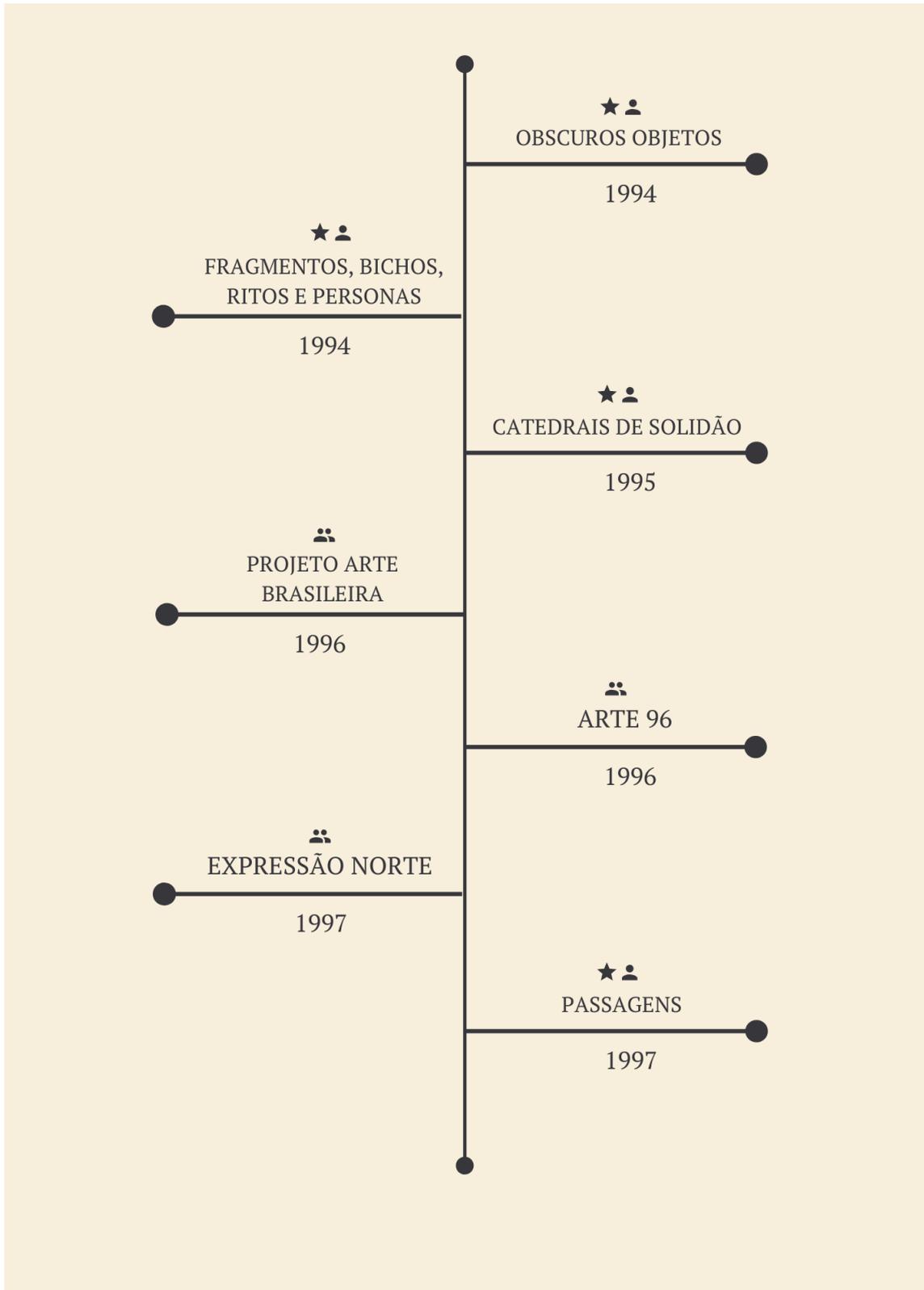


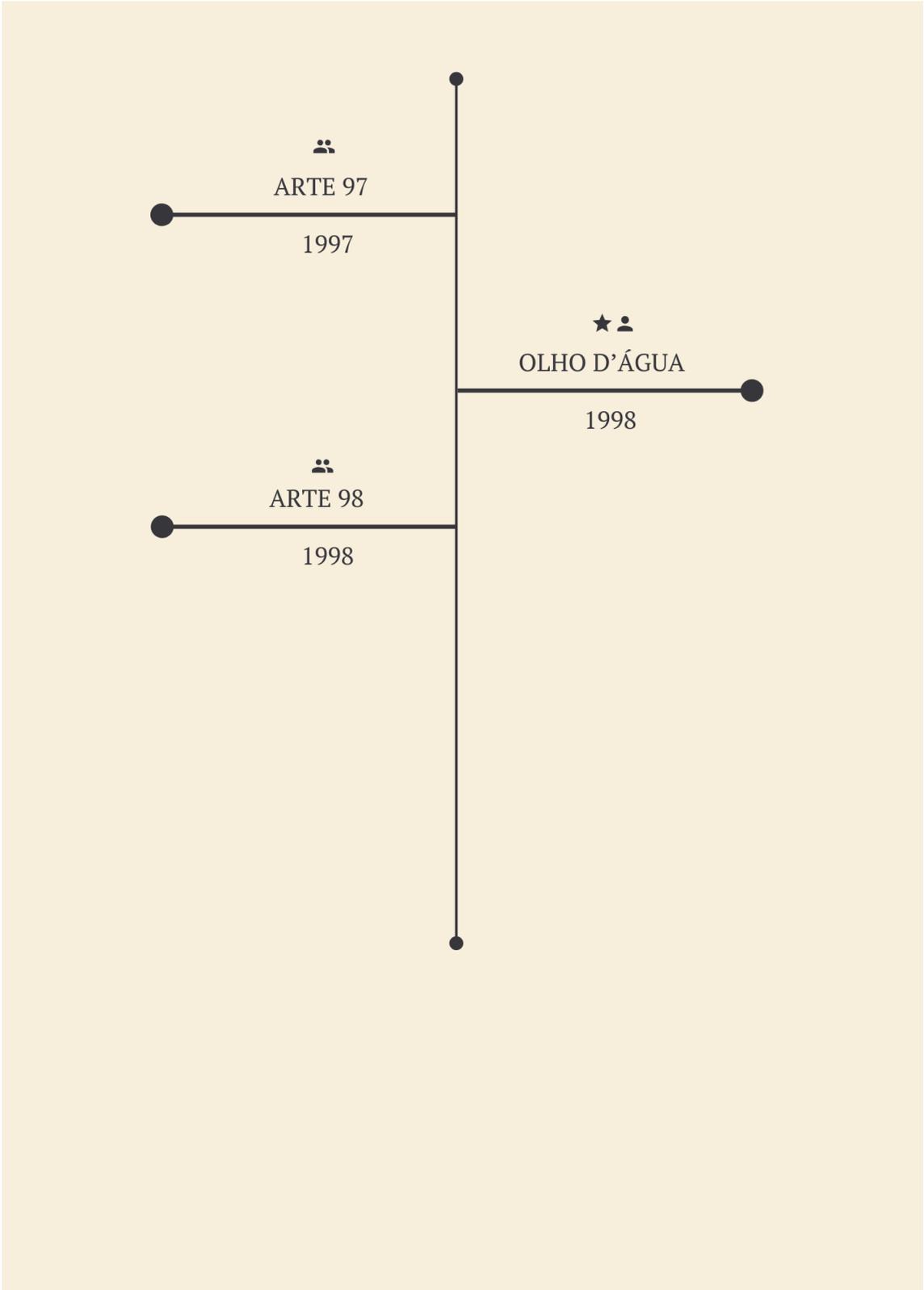












### 3.2. OTONI MESQUITA: A AMAZÔNIA, O FEMININO E O SOCIAL

Para analisar mais a fundo o trabalho de Otoni Mesquita como trabalho artístico de cultura popular ou erudita, podemos recorrer a Pierre Bourdieu. O sociólogo estabelece uma clara relação entre a condição social e econômica dos indivíduos — no caso, os consumidores da arte — e os elementos que terão suas atenções ou prioridades. Esses elementos podem ser desde aspectos ligados ao dia a dia, como vestuário, decoração, condições de moradia, até a arte que tais indivíduos vão apreciar. A relação de causa e efeito ocorre, também, na forma como tais indivíduos se comportam socialmente, como seus hábitos se manifestam e de modo que possam marcar a si mesmos socialmente, delimitando seus espaços nos grupos sociais por meio dos respectivos estilos de vida.

Do mesmo modo que a oposição entre bebida e abstinência, intemperança e sobriedade, o bar e o lar simboliza todo um aspecto da oposição entre as classes populares e a pequena burguesia, que identifica suas ambições de ascensão e suas preocupações de respeitabilidade na ruptura com tudo o que associa ao universo repudiado, no interior do universo dos *connaisseurs*, para quem tanto possuir uma cave selecionada quanto ornamentar suas paredes com quadros dos mestres é uma questão de honra, a oposição entre champanhe e uísque condensa o que separa a burguesia tradicional da nova burguesia, da mesma forma que as oposições paralelas entre os móveis Luís XV e os móveis Knoll, ou entre o gaullismo e o atlantismo. (BOURDIEU, 1996, p. 3).

Bourdieu propõe que as escolhas estéticas de cada agrupamento social, mais que decisões conscientes, dependem do que ele classifica como “urgência”. Em outras palavras, as classes menos abastadas dão maior prioridade ao necessário, ao imediato, por isso suas acepções são consideradas mais modestas. Já a classe média e a burguesia têm tais urgências superadas. Suas primeiras necessidades já foram suplantadas, vencidas, atendidas e saciadas; e há tempo e condições, especialmente financeiras, de sobra para que possam ir além do necessário e se diferenciar através do não necessário (do ponto de vista das camadas mais desassistidas). Nessa linha, manifestam-se os interesses artísticos das diferentes camadas sociais.

De acordo com Bourdieu, a disposição estética dos indivíduos, baseada no que ele chama de “competência específica”, está vinculada aos interesses artísticos, os quais estão relacionados, por sua vez, ao próprio estilo de vida no qual se manifestam. O autor coloca a neutralização das “urgências ordinárias” como princípio capaz de levar a burguesia a dar mais atenção ao que é não prático; assim, tais indivíduos são

capazes de apreender uma disposição estética baseada em uma experiência de mundo totalmente livre das urgências e com maior predisposição a “atividades que tenham nelas mesmas sua finalidade” (BOURDIEU, 1983, p. 87). Essa diferenciação da escolha das atividades que superam as necessidades é, nas palavras do autor, o meio pelo qual as camadas burguesas marcam seu território e se afastam das camadas populares.

Na medida em que cresce a distância objetiva com relação à necessidade, o estilo de vida se torna, sempre, cada vez mais o produto de uma ‘estilização da vida’, decisão sistemática que orienta e organiza as práticas mais diversas, escolha de um vinho e de um queijo ou decoração de uma casa de campo. Afirmção de um poder sobre a necessidade dominada, ele encerra sempre a reivindicação de uma superioridade legítima sobre aqueles que, não sabendo afirmar esse desprezo pelas contingências no luxo gratuito e no desperdício ostentatório, permanecem dominados pelos interesses e as urgências mundanas: os gostos de liberdade só podem se afirmar enquanto tais com relação aos gostos de necessidade e, passando por aí para a ordem da estética, constituídos como vulgares. (BOURDIEU, 1996, p. 6-7).

São essas “oposições” citadas por Bourdieu que, do mesmo modo, colocam, historicamente, em contraposição os termos “cultura popular” e “cultura erudita”, os quais, como já afirmamos, são difíceis de tentar aplicar, do ponto de vista conceitual, ao trabalho otoniano. A cultura popular, enquanto representação das aspirações estéticas das camadas mais pobres da sociedade, com suas praticidades, urgências e necessidades imediatas; e a cultura erudita, enquanto marca da elite, da burguesia, representa o afastamento do primeiro grupo. Símbolo de status, de estilo de vida que “venceu” a subsistência de itens mínimos de sobrevivência e pode desfrutar de coisas além do mundano. Tais diferenças, mesmo com o passar do tempo, mantêm suas marcas e consequências até hoje.

Cientes dessas denominações e de suas correlações conceituais, podemos fazer um esforço de tentar analisar — e, mais uma vez, não classificar, como se essa tentativa se tornasse mais limitadora que esclarecedora — alguns trabalhos de Otoni Mesquita. Um deles, chamado “Fruturbano”, responsável por sua primeira exposição individual, no *hall* do Teatro Amazonas, em 1979, traz a presença de elementos populares das camadas sociais, típicos da região amazônica e, em especial, da cidade de Manaus naquele contexto histórico de recessão econômica, de grande fluxo migratório de outras regiões com destino às “oportunidades” da Zona Franca de Manaus, inflando cada vez mais o espaço urbano, e, claro, de repressão da Ditadura Militar. A coleção de imagens trazia a presença de personagens bem comuns, como

lavadeiras, trabalhadores, representando hábitos, costumes e cenas do cotidiano, destacando, ainda, as dificuldades da população frente à economia e tecendo críticas ao subemprego.

Figura 8 — Obra que faz parte da coleção “Fruturbano”



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

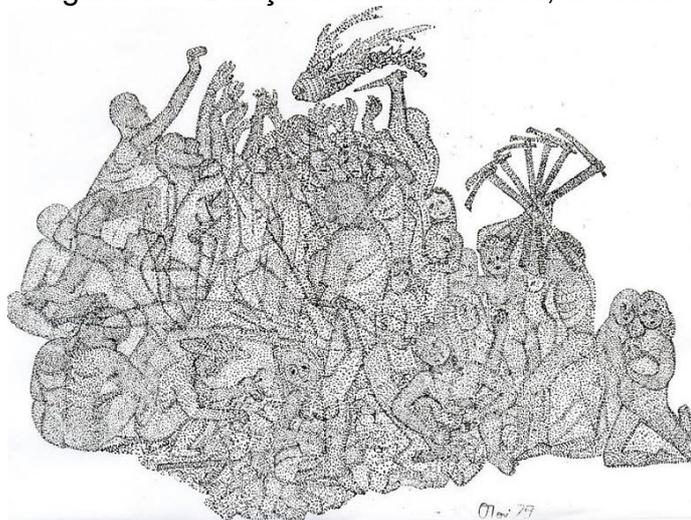
Outra obra da coleção, intitulada “Dança da Sobrevivência”, também de 1979, foi feita na técnica de pontilhismo em nanquim sobre papel. Estiveram as três obras do artista expostas no II Salão Universitário daquele ano, quando o artista finalizava o Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amazonas, à época, Universidade do Amazonas. O trabalho é resultado de uma entrevista realizada no Dia do Trabalho em uma pedreira que havia no bairro da Compensa, Zona Oeste de Manaus, que também foi tema de um texto publicado no Zero, jornal experimental da universidade. Na ocasião, chamou atenção do artista a quantidade de pessoas — homens, mulheres, idosos e crianças — trabalhando em condições insalubres, correndo o risco de vida pelo uso constante de explosões para dinamitar as pedras. O trabalho duro, o dia inteiro, por uma quantidade pequena de dinheiro, o suficiente para comprar uma “enfiada de tambaqui”.

A peça é constituída de formas humanas, confusas, amontoadas, simulando uma dança através da qual, nesse caso, sobrevivem por meio do trabalho intenso e

insalubre em troca de simples alimento, o que é evidenciado pela figura do peixe, o tabaqui, no alto da imagem, como uma graça a ser alcançada. O princípio cristão de bem viver que se transforma numa guerra do dia a dia pela abismal desigualdade das classes sociais, percebida, vivida e estudada pelo artista tanto em sua vida como nas discussões da universidade.

O consciente e o inconsciente do artista ficam evidentes, assim como sua dor e pulsão de retratar uma realidade “feia” representada, por ele, no verbo “dança”. Significativo a ponto de render não apenas a reportagem original para a qual foi designado o local, mas a construção do artigo para o jornal laboratório da universidade e a obra de arte em si. Tais indivíduos, na concepção de Bourdieu, lutam — ou dançam, no caso, pela ótica de Otoni Mesquita — pela superação das necessidades imediatas e urgentes, como a alimentação; ao contrário da burguesia, que pode contemplar, sem urgências, outra “dança”: a do personagem do ator John Travolta, protagonista do filme “Os embalos de sábado à noite”, que estava em evidência naquele contexto histórico e é uma das referências usadas por Otoni Mesquita para dar nome à sua obra.

Figura 9 — Dança da sobrevivência, de 1979



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Figura 10 — A dança da sobrevivência dos dominados em três recortes



O indivíduo de braços estendidos ao objetivo; o alimento, ao centro; o trabalho bruto. Neste, os dominados estão munidos de ferramentas manuais, mostrando a necessidade de uso da força física e desgaste do corpo em troca da alimentação.

Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Posteriormente, em 1982, Otoni apresenta outro ensaio, chamado “Estamos dançando”, época em que já estava no Rio de Janeiro, como narrado em capítulos anteriores. O trabalho foi fortemente motivado pelas saudades do artista da região amazônica, que reutilizou muitos dos elementos já existentes na concepção de “Fruturbano”. A crítica social ali também era vivamente representada, mostrando quão importante eram, para o artista, tais temas. Uma das gravuras, por exemplo, mostra uma sobreposição de duas imagens: a primeira traz um típico cenário ribeirinho das comunidades interioranas do Amazonas; a segunda relewa uma mão aberta como se estivesse saindo da água. O teor crítico pode ser traduzido como um pedido de socorro por parte dos ribeirinhos, do caboclo, como um “basta” ao isolamento e apagamento dessas populações.

Figura 11 — Otoni Mesquita e a crítica social



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Outra obra artística que traz consigo esses elementos de críticas sociais, especialmente o apagamento das identidades caboclas, que são forçadas, pelas condições socioeconômicas, a migrar para a metrópole Manaus — como ocorreu na própria vida de Otoni, após a morte do pai, quando se mudou com a mãe e com a família para a capital — é uma gravura que mostra três representações em paralelo: a primeira é um casal de indígenas, inseridos na floresta, em seus hábitos e costumes tradicionais. Na segunda representação, temos esse mesmo casal, agora, contudo, como ribeirinhos que perderam suas heranças originais e agora se encontram na ambientação típica das comunidades do interior do Amazonas, com as residências à beira do rio; mas ambos os personagens agora contam com rachaduras que os partem em dois, transmitindo a ideia de uma transmutação forçada. Na terceira e última das representações, os mesmos personagens agora estão abertos, partidos, abrindo-se e mostrando suas versões convertidas a cidadãos da cidade, como “cidadãos” inclusos no ecossistema social e capitalista. E o cenário mudou completamente: em lugar da naturalidade das florestas e da simplicidade das casinhas alinhadas à beira do rio, temos os prédios perfilados diante de uma avenida. Outra forte crítica de Otoni Mesquita ao silenciamento e ao apagamento das tradições indígenas, temas que marcaram muitas das obras do artista plástico.

Figura 12 — Outra obra com crítica social de Otoni Mesquita



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Na mesma época em que as obras mencionadas acima foram desenvolvidas, como também foi apresentado em capítulos anteriores, a jornada artística de Otoni Mesquita se intensificou no uso de outro elemento já recorrente em seu trabalho desde seus primeiros rascunhos, na infância: a presença da figura feminina. Tal como nosso artista em debate, muitos outros ao longo dos séculos da História da Arte utilizaram da mulher e do feminino como temas de suas obras, ainda que cada época e contexto específicos tivessem objetivos de acordo com os desejos e as necessidades — estéticas, religiosas etc. — de seus respectivos artistas. Ou a “intenção estética ou formal” (COSTA, 2002, p. 47). A própria autora Cristina Costa resgata o conceito de arte, diferenciando-a da produção artística:

A arte não é senão uma das formas pelas quais o homem expressa essa capacidade de reconhecer a si próprio como uma realidade única, individual e subjetiva, para a qual ele se exercita até mesmo em sonhos e devaneios. A produção artística, entretanto, desde os seus primórdios, manifesta preocupação com a criação da autoimagem e, já nas pinturas pré-históricas das cavernas de Lascaux, na França, notam-se pequenas figuras entre as quais, certamente, o próprio autor e seus companheiros se viam representados. (COSTA, 2002, p. 155).

Ao concluir sua obra “A imagem da mulher”, depois de tecer comentários e análises de diferentes processos históricos e muitas correntes artísticas nas quais a figura feminina foi representada ao longo do tempo, a pesquisadora faz uma reflexão das obras de arte, das imagens e das representações, considerando, ainda, a questão do imaginário.

As imagens em si mesmas não são falsas nem verdadeiras, são expressões de anseios e sentimentos correspondentes ao que a realidade é ou ao que pode vir a ser. O Realismo, o Romantismo e outros ismos são possibilidades, mecanismos, categorias de discursos estéticos que, se levados em consideração, podem explicar melhor os significados das imagens geradas pela arte, revelando um imaginário que tem nos discursos estéticos um de seus mais sofisticados recursos. (COSTA, 2002, p. 161).

Vieira (2010) discute o significado de feminino como um processo que se deu, sobretudo, na História da Arte. A imagem da mulher como objeto de apreciação do olhar masculino tem referências em diferentes contextos históricos e sociais através do tempo e, segundo a autora, tais representações e significados podem variar de acordo com cada sexo. E uma das principais representações do feminino, ao longo do tempo, foi o nu como motivo central das artes que se dedicavam ao feminino como tema, como elemento estético ou como função. Nas artes pré-históricas, por exemplo, as ocorrências dos signos femininos estavam relacionadas à reprodução. Já nas obras de arte com teor

estético ou mesmo religioso, as aparições da mulher estavam a serviço do olhar masculino, e nunca como sujeito da própria obra de arte em questão.

A arte do paleolítico superior já oferecia grande número de representações e de signos femininos. Deste o início dessa época, aparecem representações vulvárias, triângulos pubianos, signos ovais gravados sobre calvário. Existem igualmente as estatuetas de mulheres nuas, as Vênus de seios flácidos, ventre e bacia enormes, símbolos da fecundidade. A mulher nua se tornou, no decorrer do processo de sua secularização na arte, tanto objeto de admiração masculina, como objeto da agressão e do desejo do homem, mas nunca (ou raras vezes) sujeito. (VIEIRA, 2010, p. 14).

Feitas tais considerações, podemos retomar a discussão a partir do olhar sobre a obra de Otoni Mesquita. No ensaio “Jurupari”, baseado no trabalho do escritor Márcio Souza, Otoni trouxe uma apresentação com a participação de atrizes do Rio de Janeiro, que imitavam costumes de caboclas indígenas. A partir desses estudos, Otoni Mesquita ampliou a representação dessas personagens femininas em hábitos e costumes regionais, com mulheres exercendo ações e atividades do dia a dia. Eram caboclas em sua vida no rio, lavadeiras, que marcam presença em gravuras e pictogravuras.

Figura 13 — Representação feminina no aspecto de costumes regionais no trabalho de Otoni Mesquita



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

É importante salientar que a representação das mulheres em momentos de costumes e atividades rotineiras do dia a dia é um elemento comum na arte, especialmente na pintura, ao longo dos séculos, em diferentes formas e manifestações artísticas. Cristina Costa (2002), em “A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira”, se debruça sobre o assunto, inicialmente motivada pela constatação pessoal de que grande parte dos grandes estudos acadêmicos nacionais não faziam a distinção de sexo em suas abordagens, desconsiderando as diferentes vivências percebidas por homens e mulheres (COSTA, 2002, p. 20). A maior parte dos trabalhos consideravam grandes grupos como blocos homogêneos, e a autora cita como exemplo operários, latifundiários, imigrantes, entre outros.

Entretanto, ao falar da figura feminina na pintura neoclássica, por exemplo, a autora destaca que, enquanto no período colonial, a mulher era constantemente representada nas obras sacras — por meio, por exemplo, das “madonas”. Essa presença foi, aos poucos, sendo reduzida e somente retomada a partir do século XIX. Nesse período, eram mais comuns as representações femininas em “cenas de costumes, os nus artísticos e os retratos” (COSTA, 2002, p. 91).

As cenas de costumes, também chamadas de pinturas de gênero, caracterizam-se pela representação de momentos da vida cotidiana, em que figuras anônimas aparecem ocupadas nas atividades do dia-a-dia, no trabalho agrícola ou nas tarefas domésticas. São cenas de intenso romantismo em que se enaltece a paz e a simplicidade da vida simples e próxima à natureza. (COSTA, 2002, p. 91).

Tais representações, segundo destaca a pesquisadora, muito diferem da realidade em que se deixam de lado, naquele mesmo período, as representações das mazelas sociais, como a escravidão. A semelhança histórica com o trabalho de Ottoni para por aí, já que as representações femininas do artista, nessa época, mesmo em questão de hábitos e costumes, já traziam em si as representações sociais, mas notadamente caracterizadas pelo regionalismo, seja visual — com as ambientações das obras —, seja com a especificidade das atividades das mulheres retratadas.

Figura 14 — “Catando piolho”, arte de costumes com presença da figura feminina na obra de Otoni Mesquita



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Essa representação do local, presente no trabalho de Otoni Mesquita, já era uma tendência desde o final do século XIX. Naquele período, as representações de costumes seguiam com força, mas agora com menos influência dos hábitos europeus. Naquele momento, as pinturas passam a retratar a realidade brasileira, especialmente a paisagem, o que foi resultado da influência do Impressionismo com a prática da pintura ao ar livre. “Mais para o início do século XX, as pinturas já mostravam certa preocupação de seus artistas com a realidade brasileira, baseadas no Modernismo”

(COSTA, 2002, p. 92). Seja como for, a presença da figura feminina vem sendo constante e, conforme explica Costa:

A imagem da mulher que povoa estas telas não é nova. É a mesma figura feminina que inspirara os artistas barrocos na criação das madonas com as quais ornavam os templos dedicados às muitas devoções marianas no período colonial. Agora, ela podia ser admirada nas cenas de costumes, nas quais aparecia com encanto semelhante e suscitando, provavelmente, idêntica devoção. (COSTA, 2002, p. 93).

Devoção é uma palavra pela qual se pode nortear — e, sempre, descartando a premissa de classificação pura e simples — o entendimento da arte feminina em Otoni Mesquita. O trabalho desse artista, até pelo forte teor crítico de suas mensagens, não cairia no lugar-comum das representações históricas da figura feminina ao longo dos séculos, que ajudaram a cristalizar, nas tradições patriarcais que se seguiram por muito tempo — e pela qual, ainda hoje, se sentem seus efeitos nocivos — a noção da mulher subjugada e sem papel decisivo. Como explica Costa:

A falsa ideia de que as mulheres não tinham importância social e que, submissas a seus maridos e diante das regras sociais, eram peças insignificantes no tabuleiro da História é devida ao fato de sua vida resumir-se ao universo doméstico e familiar. As propriedades agrárias eram pequenos mundos invioláveis para os visitantes, principalmente os estrangeiros, muitos dos quais se dedicaram aos relatos da vida colonial que conheciam quase sempre a partir das vilas e cidades. (COSTA, 2002, p. 105).

O trabalho de Otoni tem um papel justamente inverso da tradição histórica da representação feminina nas artes: tal figura aparece sempre em um papel em que não se encontra em submissão, sob controle de suas ações e vontades, mesmo que representada em sua realidade simples e de costumes. Nesses casos, o papel da figura feminina, no mínimo, é representado em condições de igualdade ao papel masculino. Por vezes, Otoni apresenta as personagens femininas como figuras míticas; oposto aos elementos mais comuns às representações dos costumes da mulher, como relegada ao papel de afazeres, cuidados e obrigações domésticas, como foi bastante comum ao longo dos séculos.

Figura 15 — Representação feminina com teor mais místico, empoderado



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Mesmo que o teor geral da obra de Otoni Mesquita, no que diz respeito a essas representações do feminino, não seja de caráter religioso, ele dialoga, de certo modo, com alguns dos elementos que caracterizavam aquelas obras de arte. Costa explica o conceito de tais representações no decurso das muitas manifestações artísticas ao longo da História da Arte.

Embora a temática das pinturas seja a mesma, o grau de resolução atingido vai do mais puro barroco até a pintura ingênua feita por artistas amadores, mostrando que as imagens se destinavam tanto ao clero e à aristocracia como ao devoto anônimo, livre ou escravo. Realizadas para o espaço mais nobre das catedrais ou para as capelas erguidas por força da devoção, as obras do imaginário mariano apresentam uma constante: o culto a uma entidade mítica feminina cujos atributos principais eram maternidade, pureza, dignidade e honra. Essas qualidades representam, no processo artístico de sublimação, os elementos considerados capazes de dar termo às aflições dos fiéis – elementos que viriam a contribuir para o estabelecimento da família

patriarcal, instituição básica da sociedade brasileira agrária. (COSTA, 2002, p. 112-113).

A constante representação da figura feminina nas condições colocadas no trabalho de Otoni Mesquita também pode ser compreendida pelo que Costa (2002) classifica como uma versatilidade que atravessou diferentes correntes artísticas e estéticas, que foram responsáveis por contribuir para a consolidação do movimento Modernista como fiel representante das preocupações críticas e sociais e para a criação de uma identidade nacional.

A figura feminina aparece como tema por excelência em todas essas obras, capaz de dar forma às principais preocupações sociais e estéticas do Modernismo. Ela pode incorporar a mestiçagem e a aculturação, elementos importantes para a criação de uma identidade visual brasileira, ou protagonizar as dificuldades da vida no campo, um dos temas privilegiados entre os artistas que queriam tratar dos conflitos sociais e de classe no Brasil. A plasticidade da figura feminina, comprovada em outros movimentos artísticos, a torna especialmente versátil para uma arte que se desdobra por múltiplos caminhos. (COSTA, 2002, p. 130).

Apesar do forte engajamento social e político da obra de Otoni Mesquita, o próprio artista não se considera como um artista popular, no sentido mais amplo da expressão, mas como uma espécie de híbrido entre muitas formas e manifestações de arte. Considerando seu histórico de formação como artista, suas influências, os artistas de muitos períodos históricos que estudou e dos quais apreendeu técnicas, linguagens e inspirações estéticas, Otoni de fato representa o hibridismo cultural defendido por alguns pensadores, passando desde o popular, com as críticas à exploração da classe trabalhadora pela burguesia, até o erudito, pelos estudos de períodos e obras de arte tão esteticamente ligadas aos gostos da própria burguesia. Um pouco de ambos os mundos, em uma relação de simbiose entre o artista e as classes burguesas, em que o primeiro, mesmo com o intento de criticar a segunda, ainda assim, depende de forma estrutural destas.

A relação entre os produtores culturais e os dominantes não tem mais nada do que pode caracterizá-la nos séculos anteriores, trata-se da dependência direta em relação ao comanditário (mais frequente entre os pintores, mas também atestada no caso dos escritores) ou mesmo da fidelidade a um mecenas ou a um protetor oficial das artes. Doravante, trata-se de uma verdadeira subordinação estrutural, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema

de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (BOURDIEU, 1996, p. 65).

O “hibridismo cultural” haurido de Otoni Mesquita, baseado no mosaico de suas inspirações artísticas e estéticas em que não há, segundo ele mesmo, uma tendência maior, seja para a cultura popular, seja para a cultura erudita, pode ser compreendido pelo olhar do antropólogo mexicano García Canclini, que entende tal conceito de hibridismo cultural justamente pela separação total entre tais conceitos: cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. Para o pesquisador, o fenômeno ocorre de tal forma que aspectos culturais se combinam e geram novos aspectos diferentes dos anteriores, em um processo cíclico. Nas palavras do próprio Canclini:

Parto de uma primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.* (CANCLINI, 2008, p. XIX, grifo do autor).

Entretanto, o autor chama atenção para o que classifica como “encenação do popular”, na qual o pensador estuda a atuação dos agentes culturais em uma versão distorcida de cultura popular. Para Canclini (1989), muitos desses representantes artísticos tendem apenas a repetir antigas tradições em vez de transformá-las, evitando justamente sua renovação e, assim, sua hibridização.

Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais a sua repetição que sua transformação. (CANCLINI, 1989, p. 211).

O pesquisador compreende o “popular” através da exclusão: as manifestações desprovidas de patrimônio ou que não são capazes de mantê-lo conservado ou sequer reconhecido como tal. Também se incluem nesse bojo, por exemplo, artistas que não conseguem se inserir nas estruturas de mercado para oferecer sua arte, bem como o público que, por não ter as referências e estruturas ideais de compreensão daquelas artes, acaba ficando de fora do seleto grupo consumidor da chamada “alta cultura” — e, nesse aspecto, o pesquisador se encontra com os pensamentos de Bourdieu sobre os quais nos debruçamos.

Dialogando facilmente com Canclini, Peter Burke também compreende o hibridismo cultural como a existência de redes de cultura e troca de símbolos que atravessam fronteiras; mas seus pontos de estudos sobre o tema, discutidos na obra

“Hibridismo Cultural” (2006), são divididos pelas formas com as quais o pesquisador faz as leituras dos estudos de hibridização. A primeira delas é o próprio entendimento de que existe uma grande variedade de objetos que podem vir a ser considerados híbridos. A segunda são as nomenclaturas ou denominações que podem ser utilizadas para a descrição do processo de hibridização. A terceira são as potencialidades das situações possíveis capazes de permitir as chamadas ocorrências híbridas. A quarta, as reações ao processo de hibridização e, como quinto aspecto, num olhar a longo prazo, os eventuais resultados desses processos de hibridização.

Sobre a variedade de objetos passíveis de hibridização, Burke elenca ao menos três possibilidades: artefatos, práticas e povos. No entanto, ele descarta, de imediato, línguas híbridas, religiões que passaram por processos históricos de sincretismo, culinárias chamadas “mestiças”, estilos literários, filosofias de abordagem eclética, aplicações híbridas na arquitetura, na música e em outras formas. O autor defende que, nesses casos, o conceito de hibridização não é correlato ao sentido de mistura, pois, em seu entendimento, tais aspectos estão vinculados a espaços sociais e históricos com significados distintos do que se propõe.

Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música. Seria insensato assumir que o termo hibridismo tenha exatamente o mesmo significado em todos estes casos. Para segurar o touro pelos chifres, pode ser útil começar distinguindo e discutindo três tipos de hibridismo, ou processos de hibridização, que envolvem respectivamente artefatos, práticas e finalmente povos. (BURKE, 2006, p. 23).

Burke (2006) considera como artefatos híbridos, em sua proposta de estudo, exemplos extraídos da arquitetura, imagens de culto e de gravuras. Uma das obras de Otoni Mesquita que pode ser compreendida através desse olhar de hibridização cultural é “Procissão”, em que o autor se utiliza de muitos dos elementos de seu amplo repertório. Do ponto de vista de construção, o autor usa de seu próprio imaginário para o desenvolvimento do que chama de espaço pictórico. Ele faz uso da técnica de pintura figurativa, não realista, renunciando a aspectos como rigidez anatômica, com perspectiva bastante irregular — em uma leitura do Surrealismo através das mãos do artista.

Sobre o desapego quanto à perspectiva adotada por Otoni Mesquita nessa obra, Panofsky (2003) — criador do termo iconologia (“eikon”: imagem e “logia”: pensamento) — afirma que tal técnica, mais que simbolismo de representação do real e mais que estilo, está ligada a conteúdos particulares do artista, em que o espaço

seria representação ideológica, uma forma simbólica das conquistas do pensamento do artista, e não apenas manifestações artísticas. Ainda sobre a obra, Otoni Mesquita aborda o que parece ser um ritual místico e fantasioso, transcendendo a rotina cotidiana. Ao mesmo tempo, Otoni usa muitas influências etnográficas, especialmente de indumentárias indígenas, para caracterizar as figuras humanoides no trabalho — os “bípedes zoomórficos” — em posições que representam as influências das pinturas egípcias no trabalho do artista.

Por ter tantas referências técnicas, estéticas e visuais, “Procissão” pode ser interpretada de diversas formas pelo público — e tal interpretação vai variar de acordo com o repertório deste —, o que nos leva de volta a Pierre Bourdieu, quando este discute sobre as “competências específicas” do público que consome a arte ao tratar dos conceitos de cultura popular e cultura erudita. Nesse sentido, “Procissão”, de Otoni Mesquita, é o melhor exemplo de seu hibridismo por seu caminhar ser entendido, pelas camadas populares, como cultura popular, e erudito pelas classes mais abastadas da sociedade. A transliterabilidade da obra atravessa ambos os campos, deixando significações próprias em cada grupo. Referência maior da versatilidade do artista e comprovação de seu amplo repertório, empregado em diferentes aspectos da obra em questão. É importante que não se deixe de mencionar que, entre as formações do artista, está a arquitetura, o que concede a Otoni Mesquita não apenas as ferramentas necessárias para trabalhar a construção técnica de suas construções artísticas, mas também lhe proporciona uma leitura própria das cidades, as quais ele desenvolve em seus trabalhos.

Figura 16 — Procissão



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Peter Burke também considera a estilística de textos que passam por processos de mistura em dois níveis, sendo o primeiro relacionado aos “estereótipos ou esquemas culturais” que fazem parte da percepção e interpretação do mundo; o segundo são o que o autor chama de “afinidades ou convergências” de tradições diferentes, em que o artefato híbrido mantém similaridades quando comparada sua origem e sua própria representação nos meios sociais de sua produção (BURKE, 2006, p. 26). Por outro lado, tais artefatos híbridos, mesmo com semelhanças entre suas tradições originais, não seriam meras cópias, mas trazem consigo elementos de inovação, lembra o teórico.

Outro tipo importante de artefato é o texto. As traduções são os casos mais óbvios de textos híbridos, já que a procura por aquilo que é chamado de ‘efeito equivalente’ necessariamente envolve a introdução de palavras e ideias que são familiares aos novos leitores, mas que poderiam não ser inteligíveis na cultura na qual o livro foi originalmente escrito. Há também gêneros literários híbridos. O romance japonês, o africano e possivelmente também o latino-americano devem ser encarados – e julgados pelos críticos – como híbridos literários e não como simples imitações do romance ocidental. (BURKE, 2006, p. 27).

O pensador lista, ainda, a música, o esporte, a linguagem, a religião e as festividades como práticas culturais híbridas. Burke menciona até o Carnaval brasileiro como prática cultural híbrida.

Como outras instituições europeias, o carnaval foi transportado para o Novo Mundo, especialmente para aquela parte que foi colonizada pelos católicos do Mediterrâneo. O uso de fantasias e máscaras era um costume tradicional europeu, e mesmo algumas das fantasias favoritas seguiram modelos europeus, dos hussardos e arlequins do Rio aos pierrôs e polichinelos de Trinidad. O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro de hoje segue a tradição dos cortejos e carros alegóricos da Florença e da Nuremberg do século XV. Mesmo as referências políticas tão comuns no carnaval brasileiro têm paralelos na Europa, por exemplo, na Espanha do século XVII. (BURKE, 2006, p. 34-35).

Na menção à religião e às festividades como práticas culturais híbridas, mais uma vez, o trabalho de Otoni Mesquita pode servir de exemplo e ilustração. Ainda sobre a obra “Procissão”, destacam-se o sincretismo visual de diferentes práticas, que remontam às tradições egípcias, pela forma como as personagens estão colocadas em procissão, pelos tons terrosos e pelas indumentárias que resgatam não apenas tradições culturais típicas, mas também fazem alusão a grafismos de artefatos arqueológicos que o próprio artista possui, coletados de regiões próximas a Manaus, como a atual Praia da Lua. Otoni reconhece que os grafismos encontrados em peças de argila e cerâmica foram estudados, reutilizados e reformulados para a construção

de novos trabalhos e novas peças de sua coleção artística. Até um de seus trabalhos enquanto professor de artes da Universidade Federal do Amazonas, quando levou seus alunos a uma visita ao Museu do Índio, serviu de ampla inspiração para a construção de mais estudos que posteriormente iriam compor parte de seu trabalho visual e se repetir, de formas variadas, outras vezes.

Burke discute, ainda, as situações através das quais a hibridização cultural pode ocorrer. De acordo com ele, tal processo se torna possível por meio de quatro pressupostos básicos. O primeiro deles é a existência da noção de iguais e desiguais. Tais conceitos estão vinculados às relações de poder: o mais “forte” impõe sua forma de cultura aos mais “fracos”, mas o autor chama a atenção para os elementos de resistência desses últimos.

Os relatos de encontros culturais entre iguais em termos de poder e aqueles entre desiguais têm enredos diferentes. Havia, por exemplo, um profundo contraste entre as técnicas dos missionários católicos na China (Matteo Ricci, por exemplo) e as de seus colegas no México, Peru ou Brasil. Na China, os missionários eram uma minoria minúscula. A situação portanto favorecia os que faziam o empréstimo cultural e não os emprestadores. Os missionários europeus foram forçados a convencer seus ouvintes, em outras palavras a se adaptar a cultura nativa, a fazer concessões. Seguindo seu mote (pego emprestado por Inácio de Loyola de São Paulo) de serem ‘tudo para todos’, os jesuítas se acomodaram a cultura local tão eficazmente que foram acusados por seus críticos de terem sido convertidos pelos chineses. (BURKE, 2006, p. 65-66).

Burke também perpassa pela ideia do que classifica de tradições de apropriação ou tradições de modificação de tradições. O autor cita o Japão como o caso mais emblemático, que vai desde a estrutura política, com o parlamentarismo trazido dos ingleses, o militarismo alemão e as manifestações culturais advindas mais intensamente dos Estados Unidos, mas menciona ainda as apropriações dos japoneses de tradições chinesas desde os séculos VIII até XVIII. O pensador discute, também, sobre a situação entre a metrópole e as regiões ao redor, destacando as trocas culturais entre centro e periferia e os embates entre culturas distintas entre fronteiras.

A própria representação feminina na arte de Otoni Mesquita, repleta de elementos típicos de culturas como a egípcia e a grega, em suas construções de personagens míticas, serve de ilustração às ideias de Burke sobre o que o pensador discute quando aborda questões como apropriação e tradição de modificação de tradições. As imagens de mulheres desnudas, em poses abstratas, desligadas do aspecto mundano, como na coleção “Mirações de março” são bem representativas

nesse aspecto. As obras são compostas, no geral, de rostos femininos, formas e gestos que emanam ao observador uma porção de sentimentos. O trabalho, de 1983, é resultado de uma série de estudos do artista na ocasião das férias. O conceito-mor do trabalho, de acordo com o próprio Otoni Mesquita, é representar uma linguagem mais universal que misturasse as expressões do mundo.

Figura 17 — “Mirações de março”, por Otoni Mesquita



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

Retomando Canclini (1989), o autor afirma que, em muitos casos, como nos processos artísticos de Otoni Mesquita, a hibridação não é um fenômeno planejado, mas resultado inesperado de um grande intercâmbio cultural, econômico ou gerado por meio de processos econômicos. Ele também defende que tal processo ocorre de

forma totalmente artística, baseado nas criatividade desses agentes culturais que fundem sua base de repertórios culturais para criar suas obras, um misto de múltiplas referências estéticas e históricas. Nas próprias palavras do estudioso:

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas ou novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. (CANCLINI, 1989, p. 22).

Figura 18 — Outra arte de “Mirações de março”, de Otoni Mesquita



Fonte: Otoni Mesquita, acervo pessoal.

E quanto às consequências desses encontros? Burke (2006) lista quatro principais estratégias, modelos ou cenários possíveis de reação às “importações” ou “invasões” culturais.

A primeira estratégia possível é a da aceitação ou até a da acolhida. A italianofilia da Renascença, por exemplo, foi seguida no século XVII pela francofilia e nos séculos XVIII e XIX pela “anglomania”, da França, Itália e Alemanha à Rússia e Brasil. Em termos mais gerais, a história da cultura do

mundo nos séculos XIX e XX poderia ser escrita em termos de “ocidentalização”, incluindo a moda de tudo o que é estrangeiro na Rússia, no Império Otomano, no Japão, na China e em tantos outros países, assim como reações contra esta moda. Seria necessário obviamente identificar os grupos ou os indivíduos que estavam mais envolvidos, e seus diferentes motivos para terem aderido, do desejo de lutar contra o Ocidente com suas próprias armas – tanto literal quanto metaforicamente – necessidade de uma geração mais jovem de se rebelar contra os mais velhos. (BURKE, 2006, p. 77-78).

A segunda estratégia, conforme Burke (2006), é a rejeição ou a resistência, na qual os elementos culturais de uma nação tentam se isolar das culturas que chegam. O autor menciona vários casos ao longo da História, como na Europa, no período da Renascença, e casos bem específicos na França, na Alemanha e em Portugal. A purificação cultural é um desdobramento da segregação e pode proporcionar os casos de “limpeza étnica”. Na França, o general Charles de Gaulle liderou um movimento, transformado em lei, pela defesa da língua francesa. Na Alemanha, muito antes do Nazismo, já havia iniciativas de substituição de palavras de origem francesa por equivalentes alemãs. Burke (2006) destaca que tais iniciativas foram anteriores aos ideais nazistas de *Oeutschtum* (“germanidade”) e purificação cultural, mas tal conceito se harmonizava com eles. Tais ideias de manutenção de uma língua pura ficaram tão associadas ao Nazismo que muitos “puristas” da língua, segundo o autor, optaram pelo silêncio por receio de serem associados aos ideais de Hitler, o que resultou ao alemão passar a ser mais “cordial” quanto ao inglês.

A terceira estratégia, ainda de acordo com Burke, é a segregação, em que os defensores da cultura nativa, em vez de combatê-la ou tentar eliminá-la, concentram-se em manter ambas as culturas — a que chega e a nativa — em separações bem delimitadas, evitando-se, assim, o que o autor chama de “contaminação por influências estrangeiras” (BURKE, 2006, p. 88). Além disso, há casos de países, como o Japão, que se permitem às influências ocidentais, mas sem abrir mão de suas tradições clássicas. Como explica o autor:

O Japão da segunda metade do século XIX é outro exemplo de segregação cultural. Naquela época, pelo menos alguns homens da classe mais alta começaram a viver o que foi chamada de ‘vida dupla’, uma vida ao mesmo tempo ocidental e tradicional, a consumir dois tipos de comidas (de acordo com a ocasião), a usar dois tipos de roupas (quimono em casa, por exemplo, e terno ocidental no trabalho), a ler livros em dois sistemas de escrita e a morar em casas tradicionais que passaram a ter um cômodo mobiliado no estilo ocidental. (BURKE, 2006, p. 89).

Por fim, o pensador traz a última das estratégias, a adaptação, a qual o autor classifica como “empréstimo no varejo para incorporar as partes em uma estrutura

tradicional” (BURKE, 2006, p. 91). Burke cita o termo “bricolagem”, emprestado do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, e menciona o cientista social Michel de Certeau como um dos estudiosos do processo de apropriação e reutilização.

Para Burke, “a adaptação cultural pode ser analisada como um movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma a que se encaixe em seu novo ambiente” (BURKE, 2006, p. 91). O autor cita o que chama de “tropicalização”, em que técnicas de construção, originalmente feitas em países de clima mais frio, são modificadas — mantendo-se o máximo possível de seus elementos arquitetônicos originais — para se adaptarem em países mais quentes, de clima tropical. Burke (2006) cita, por exemplo, o trabalho dos arquitetos de Brasília, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, ao adaptarem o estilo Le Corbusier ao cenário e clima brasileiros, especialmente o do Planalto Central.

O pensador traz, ainda, o termo “circularidade” para classificar o processo de adaptação de itens culturais estrangeiros tão bem-feitos que os resultados da adaptação retornam e são assimilados pelo país de origem. São casos frequentes em diferentes manifestações culturais, da pintura, passando pela música e chegando ao cinema. Como explica o autor:

Na música, compositores japoneses como Toru Takemitsu foram influenciados por compositores ocidentais como Pierre Boulez e John Cage, que por sua vez haviam sido influenciados pela música japonesa. Puccini se inspirou na música japonesa para compor sua *Madame Butterfly* (1907), e os japoneses por sua vez adaptaram Puccini em uma série daquilo que historiadores recentes chamaram de ‘repatriações’. No caso do cinema, é lícito suspeitar que o surgimento dos filmes de samurais de Akira Kurosawa e de outros diretores japoneses se deve em parte à tradição do filme de faroeste norte-americano. Se este é o caso, a cortesia foi retribuída quando John Sturges fez ‘Sete homens e um destino’ (*The Magnificent Seven*) (1960), uma ‘tradução’ do famoso ‘Os sete samurais’ (*Seven Samurai*, de Kurosawa (1954) [...]) (BURKE, 2006, p. 95).

Tanto os movimentos duplos de des-contextualização e re-contextualização, assim como o de circularidade, trazidos por Burke (2006), podem ser usados como uma lupa para se compreender muitos dos aspectos da obra plural e multifacetada de Otoni Mesquita. “Fragmentos”, obra na qual o artista reinterpreta os grafismos de artefatos arqueológicos indígenas e os coloca sob novas formas — figuras abstratas, partes de decorações e indumentárias de suas personagens bípedes zoomórficas — servem de ilustração. A obra segue uma tendência do artista de reaproveitar seus

próprios traços e suas próprias formas em um processo cíclico e constante de criação e recriação, que vem desde a infância.

Quanto aos eventuais resultados a longo prazo, Burke (2006) despe-se da posição de historiador e coloca-se muito mais como “um indivíduo preocupado” com o destino das culturas do mundo. O pesquisador utiliza exemplos do passado em uma tentativa de “prever” o futuro, fazendo um exercício acadêmico de definir que as ocorrências futuras de um mundo globalizado, ao contrário dos exemplos anteriores de estratégias de reações aos embates ou choques culturais ao longo da História — com suas “reações conscientes” e “estratégias deliberadas” —, seriam muito mais imprevisíveis e devem ocorrer “independentemente das intenções, desejos ou expectativas de indivíduos ou grupos” (BURKE, 2002, p 101). A principal questão levantada pelo autor, nesse ponto, é a sobrevivência de culturas chamadas de “independentes” por ele. O pensador destaca que, hoje e sempre, nenhuma cultura é isolada como uma ilha e que, com a globalização, fica cada vez mais difícil manter o que ele chama de “insulação” de culturas. Em suas próprias palavras:

Em outras palavras, todas as tradições culturais hoje estão em contato mais ou menos direto com tradições alternativas. A segregação só é uma possibilidade no curto prazo, como já vimos, mas não é uma opção viável em *la longue durée*. Por conseguinte, as tradições são como áreas de construção, sempre sendo construídas e reconstruídas, quer os indivíduos e os grupos que fazem parte destas tradições se deem ou não conta disto. (BURKE, 2006, p. 102).

A “contraglobalização” é outra das possibilidades mencionadas por Burke (2006) em seu exercício de futurologia. Ele destaca que, enquanto a globalização — galgada, principalmente, em aspectos econômicos e tecnológicos de comunicação — ocorre em uma velocidade espantosa, há outro paralelo, chamado por ele de “mentalidades”, ou seja, mudanças de atitude, que seguem em ritmo muito mais lento. Essa disparidade de velocidades é capaz de gerar reações contrárias ao processo de globalização e ao seu objetivo de hegemonia.

As trocas existentes em todas as áreas sociais misturam posições de resistência, enquanto manutenção da cultura originária, o que é legítimo, mas se depara com a segregação, como discutem tanto Burke (2006) quanto Canclini (1989), numa dicotomia que combina o servil e seus irmãos carnais, a inferioridade e a desigualdade social, ou, na cultura da solidariedade, como impulsionadora de novos indivíduos e resultado de uma nova sociedade com um ideal de fraternidade nas diferenças, nunca desigualdades, culturais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao inserir um ponto final, se assim é possível, intento algumas considerações que possam estimular novas pesquisas sobre o ofício da arte, instigar discussões sobre ângulos não expostos, porque esta dissertação não pode ter um fim em si mesma. Buscar os diversos olhares sobre o fazer artístico, o modo de produção, bem como a inspiração é desafiador, porque amplia suas fontes que precisam ser catalisadas para uma delimitação objetiva. Nesse ponto, a pesquisa atestou uma das hipóteses: o período de 1979 a 1989 revela o cotidiano da Manaus vivenciada pela pesquisadora em sua ânsia de reencontro com uma juventude e com aquele constructo social.

A pesquisa, ancorada na trilha de Otoni, constata a existência da arte e da cultura libertária existente na cidade de Manaus, cidade amazônica.

Ao ler o escritor galês Raymond Williams, nascido em pequeno povoado de operários, inserido nos dilemas de viver em uma família marxista, sem ter como compreender sentimentos sobre a realidade em que vivia, enxergo Otoni, sua meninice, adolescência e logo sua chegada a Manaus.

Emprego duro, o dia todo, como qualquer assalariado, elaboração e vivência cultural limitadas pelo tempo no trabalho e à corrida à escola. As opções se estreitam, e as escolhas precisam ser compreendidas como viagem a outros e novos mundos. Sua inquietação permanente atuou como forte aliada. Na Manaus das décadas de 1960 e 1970, não havia acesso a informações ou oportunidades, uma vez que a vida cultural local era incipiente. Talvez por isso, Otoni possa ser visto como um *outsider* em sua casa quando escolhe exatamente as artes plásticas para se dedicar, dentre as várias carreiras para a qual se preparou e atuou. Sem vínculos estruturados, fez uso de uma rede de articulações, distanciando-se do rótulo de *distraído* e *reticente* que carrega. Em Williams (1979): “a mais forte barreira ao reconhecimento da atividade cultural humana é essa transformação imediata e regular da experiência em produtos acabados” (WILLIAMS, 1979, p. 130).

Diante dessa análise sociocultural, Raymond Williams conclui que, por detrás dos acontecimentos sociais, há uma estrutura de sentimento, pois ele, assim como Otoni, vai procurar articular a experiência intelectual à sua prática concreta. Esse artifício escapa, segundo ele, aos moldes institucionais da época, sejam os de Williams, sejam os de Mesquita, estruturas que se formaram em consequência dos

acontecimentos políticos, econômicos e sociais e que poderiam se manter ou ser transformadas. E sobre Otoni, uma questão se fortalece: por que as artes plásticas numa cidade, estado, região e país periférico e subalterno?

Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos, na verdade, de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser. (WILLIAMS, 1979, p. 130).

Otoni Mesquita não declara sua predileção inspiratória ou discorre mansamente sobre seu processo criativo, porque pareceu a esta pesquisadora que ele cria enquanto pede um café, enquanto pensa, enquanto atravessa a rua, enquanto come, enquanto dorme. Ele pensa arte, pesquisa e trabalha incessantemente; tem a inquietude daquele que busca, e não encontrando, cria, prospecta, faz. Por vezes, parece ter freios, mas não os tem, logo, advém outra percepção que lhe toma a atenção, e o raciocínio volta vertiginosamente.

Sobre seu trabalho, ele já disse encarar o ato de criação como uma atitude que transforma e recria materiais e/ou ideias, colocando o artista num patamar de demiurgo — ser criador —, e se pergunta, ao mesmo tempo: “Tal imagem pode ser apenas mais um mito que apreendemos, mas será que ao ser assimilado o mito não se tornaria realidade? O que é realidade? A que realidade estamos nos referindo?” (MESQUITA, 2019, informação verbal).

Distante dos centros Rio e São Paulo, faz-se pertinente outra consideração: é essencial que tenhamos falado anteriormente de suas percepções sobre o ser artista e seu significado, porque a envergadura de sua obra de hoje é resultado de muito trabalho e dedicação como funcionário do serviço público, artista plástico e estudante da Faculdade de Belas Artes do Rio de Janeiro, a melhor do Rio e uma das melhores do Brasil, onde chegava antes mesmo de a cantina abrir.

A checagem dessas constantes questões que convivem no cotidiano do artista, naquele que nasceu fora das estruturas familiares tradicionais, na verdade, em seu cenário sociocultural, Williams (1979) observa que a realidade, uma vez afirmada e vivenciada na prática, apresenta nas próprias formas um universo oposto a outras formas vigentes. Nos apontamentos feitos por Williams (1979, p. 131), são observados: “O subjetivo em distinção do objetivo; a experiência em oposição à crença; o sentimento em oposição ao pensamento; o imediato em oposição ao geral; o pessoal em oposição ao social”.

O artista cria, seja pelo processo e pelo material, seja pela ideia que transforma, já que a arte é resultante de uma época, como descreve Kandinsky (2000, p. 27), “toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe de nossos sentimentos”, daí a consideração de que o artista, também filho de seu tempo e de seu momento histórico e social, é tão real quanto um prédio de concreto armado.

Sobre o dilema de busca de características e especificidades na obra de arte, Didi-Huberman (2001) nos instiga, ao nos impulsionarmos a olhar para as imagens como sendo, ao mesmo tempo, paixões e questões, a fazermos delas os “olhos da história” e com elas tomarmos posições. Otoni não apenas toma posições, mas, por vezes, durante a pesquisa, fez lembrar Oiticica e sua arte ambiental e plena de experimentos, durante o evento Parangolés quando, junto dos integrantes da escola de Samba da Mangueira, foi expulso, mas não desistiu, ergueu suas bandeiras e realizou sua apresentação em praça pública. Essa relação entre a obra, o artista e o olhar do outro nos remete à pesquisa de Rafael Lopes, de 2016, que realiza um estudo sobre as ramagens otonianas propondo uma possibilidade de leitura relacional.

A investigação de Lopes (2016) 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. A obra de arte como instrumento de comunicação, porque, ao ser mediadora de relações ecossistêmicas, adquire uma importância que, uma vez sendo óbvia, não se faz, do ponto de vista das organizações e instituições públicas, ainda. Permanecemos, ressalte-se, na periferia do planeta. Sobre isso, o escritor compreende que a produção das obras artísticas, mesmo que sejam datadas em suas formas “físicas e acabadas”, podem representar, na verdade, leituras ativas, pois, segundo o pensador, “[...] a feitura da arte nunca está, em si, no tempo passado” (WILLIAMS, 1979, p. 130).

É importante destacar a compreensão de Williams, porque a pesquisa dedicou-se a uma fase inicial do fazer arte de Otoni Mesquita, instigando, portanto, muitas mais questões das já analisadas, para compreendermos o reconhecimento do artista na atualidade.

Para finalizar, é preciso levar em conta a estrutura dos sentimentos semelhantes como “uma especial comunhão de experiência que raramente precisa de expressão, através da qual as características de nossa vida” (WILLIAMS, 1979, p. 79). Nesse sentido, considerando as representações com que convive a Amazônia

desde os primeiros viajantes, o Brasil, assim como os países colonizados e até hoje subalternizados, faz-se necessário ressuscitar o incentivo à produção e à tradição cultural, que representam as artes como expressão de liberdade de criação e patrimônio cultural.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** a preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Livraria Nobel AS, 1984.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo; revisão técnica: Adriano Correia. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- ARISTÓTELES. **Econômicos**. Coleção Obras Completas de Aristóteles, Volume VII – Tomo 2. Introdução, notas e tradução do original grego e latino de Delfim F. Leão. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- AZANCOTH, Edney; COSTA, Selda Vale da. **TESC nos bastidores da lenda**. Manaus: Editora Valer, 2009.
- BATAILLE, Georges. **L'Expérience intérieure**. Paris: Gallimard, 1943.
- BATISTA, Djalma. **Amazônia: Cultura e Sociedade**. 3. ed. Manaus: Valer, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **Questions de sociologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. Organizado por Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.
- BOURDIEU, Pierre; SAINT-MARTIN, Monique de. Le sens de la propriété. la genèse sociale des systèmes de préférences. Actes de la recherche en science sociales. *In*: MOINGEON, Bertrand. **La Sociologie de Pierre Bourdieu et son apport au Marketing**. Paris, 1993.
- BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. Tradução de: Alexandre Linares. [s.l.]: Livro de domínio público, 1924. [e-book não paginado]
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro, Nau Editora, 2001.
- BRETT, Guy. **Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos**. MACIEL, Kátia (org.). Tradução de: Renato Rezende. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005.
- BRITO, Renata Romolo. **Ação política em Hannah Arendt**. 126 f. 2007. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2013.

CANCLINI, Néstor García. As Culturas Híbridas em Tempos de Globalização: Introdução à Edição de 2001. In: **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2008. p. XVII-XL.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo, Edusp, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes plásticas**: vanguarda e participação política (Brasil anos 60 e 70). Tese (Doutorado) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2005.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Invenção de Orfeu**: a “utopia” poética na lírica de Jorge de Lima. 316 f. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Lírica Moderna e Surrealismo: uma leitura dos poemas “XXIII” e “XXIV” do Canto Primeiro de Invenção de Orfeu, de Jorge de Lima. Acta Scientiarum. **Language and Culture**, Maringá, v. 33, n. 1, p. 121-131, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, Ciências, Saúde, Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. VI (suplemento), p. 1019-1046, set., 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIPP, Hershell B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. São Paulo: SENAC Editora, 2002.

DANTO, Arthur C. A filosofia da arte. [Entrevista cedida a] Natasha Degen. Tradução de: Joaquim Toledo Jr. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 73, p. 127-132, nov. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a09n73.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2019.

DANTO, Arthur C. **Marcel Duchamp e o fim do gosto**: uma defesa da arte contemporânea. São Paulo: ARS, 2008. Disponível em: [http://www.cap.eca.usp.br/ars12/arthur\\_danto.pdf](http://www.cap.eca.usp.br/ars12/arthur_danto.pdf). Acesso em: 15 mai. 2019.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

- DANTO, Arthur C. O mundo da arte. Tradução de: R. Duarte. **Arte Filosofia**, n. 1, p. 13-25, jul., 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Génie du non-lieu**. Air, Poussière, Empreinte, Hantise. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Tradução de: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015.
- DONADEL, Beatriz D'Agostin. **Hélio Oiticica e o sentido da participação do público na arte brasileira dos anos 60: da Obra Aberta ao Exercício Experimental da Liberdade**. Dissertação (mestrado) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFSC. Florianópolis, 2010.
- FERREIRA, Debora Pazetto. Arthur Danto e a representação como limite da arte. **Arte Filosofia**, Ouro Preto, n. 17, Dez. 2014, p. 13-24. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/503/459>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas "estado da arte". **Educação & Sociedade**, ano XXIII, v. 23, n.79, 257-272, agosto, 2002.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONÇALVES, Cleberson Diego; STUBS, Roberta; MAIO, Eliane. Poéticas dissidentes na arte urgente: um princípio indisciplinar na sociedade contrassexual. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 12, n. 3, p. 91-111, set./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/37894/pdf>.
- GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HOBBSAWM, Eric. **Tempos Fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Kindle [não paginado].
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Tradução de: Hortência Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- LEROI-GOURHAN, Andre. **Arte y Grafismo en la Europa Prehistoria**. Madrid: Colegio Universitario de Ediciones Istmo, 1984.

LOPES, Rafael de Figueiredo. **A representação da Amazônia em visualidades contemporâneas**: um estudo sobre as ramagens otonianas. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, UFAM. Amazonas, 2016.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura amazônica**: uma poética do imaginário. Amazonas: Valer, 2015.

MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. **Os caminhos da cobra na poética da artista Bernadete Andrade**. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Ciências Humanas e Letras, UFAM. Amazonas, 2014.

MESQUITA, Otoni. **Entrevista I**. [dez. 2019]. Entrevistador: Tatiana Lima da Silva. Manaus, 2019. 1 arquivo .mp3 (190 min.).

MORAES, Pérciles. **Os intérpretes da Amazônia**. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 28, 2001a. Acesso em 16 de janeiro de 2020. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>. Acesso em: 21 set. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Editora Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação (1950–1980). São Paulo: Contexto, 2001b.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e poder no Brasil contemporâneo**. Curitiba: Juruá Editora, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Editora Annablume – Fapesp, 2001c.

NASCIMENTO, Alexandre Vinícius Gonçalves. **O hino dos libertinos**: poesia marginal e ditadura no Brasil por meio da antologia “26 poetas hoje”, de 1976. 151 f. 2016. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, Cuiabá, 2016.

NASCIMENTO, Eveline Maria Damasceno; TORRES, Iraildes Caldas. As modificações da cidade de Manaus provocadas por movimentos migratórios. **Revista Autor**, São Paulo, 2009.

NEVES, Lais Mendes Botelho das; NEVES, Jonas Anderson Simões das. A marginalidade enquanto identidade: a literatura de periferia e o empoderamento cultural de seus sujeitos. **Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura**, [s.l.], v. 02, n. 01, p. 213-228, 2016.

NOGUEIRA, de Souza. **A espetacularização do imaginário amazônico no boi-bumbá de Parintins**. 244 f. 2013. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas. Manaus: UFAM, 2013.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PANOFISKY, Erwin. **História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio**. Tradução de: Wilma De Kantinszky. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **Relações culturais e artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa em meados do século XX**. Tese (Doutorado) — Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2006.

PÁSCOA, Luciane. **Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada**. Manaus: Valer, 2011.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *In*: ARANTES, O. (Org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

RODRIGUES, Anderson Luis Cardoso. O domínio cultura amazônica à luz da organização e representação da informação. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Faculdade de Administração e Ciências Contábeis. UFRJ. Rio de Janeiro, 2011.

ROGOSKI, Larissa Couto. **Objeto transfigurado e obra de arte na contemporaneidade: Arthur Coleman Danto e Maurice Merleau-Ponty**. 82 f. 2015. Dissertação (Filosofia) — Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: PUC-RS, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa Santos. **O fim do império cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, n. 20, Mai/Ago, 2002, p. 60-70. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2019.

SILVA, Décio Viana da. **Um estudo iconográfico da obra pictórica de Hahnemann Barcelar (1962 a 1969): contribuições para um inventário**. Dissertação (Mestrado) - Escola Superior de Artes e Turismo, UEA. Amazonas, 2014. Acesso em: 18 de dezembro de 2019. Disponível em: <http://tede.uea.edu.br/handle/tede/41>. Acesso em: 21 set. 2019.

SILVA, Marco Antonio Roxo da. Da luta de classes ao jornalismo neoliberal: imprensa e poder na década de 1980. **ECO-PÓS**, Rio de Janeiro, v. 8, n.2, 2005. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/1110](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1110). Acesso em: 14 jan. 2020.

SOUZA, Márcio. **A caligrafia de Deus**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1994.

SOUZA, Márcio. **O Palco Verde**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 40, n. 1, p. 27-55, jan./fev., 2006.

TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada: 30 anos**. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

VIEIRA, Carla Borin. **A presença do corpo feminino como objeto na arte contemporânea**: as artistas contemporâneas e suas autorias. Santa Maria, 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria: UFSM, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'Imaginaire**. Paris: PUF, 2003. (Que sais-je?, 649).

**ANEXO A — FRAGMENTOS DE TEXTOS, OBRAS E EXCERTOS DE  
PUBLICAÇÕES DE JORNAIS DA DÉCADA DE 1980**

Fragmentos e Experimentos de Otoni.

O inventor fragmenta e experimenta.

Cria e recria.

Espinhelas de peixe. Penas. Cacos.

O inventor remaneja e recicla.

A coisa, re-coisa.

O verso, anverso. Inverso.

O papel, suporte de litos e técnicas mistas,  
transforma-se em própria obra: pasta decomposta  
plastifica-se em fragmentos, impressões  
manipuladas.

Esculturas aéreas do gesto lúdico.

Miró tropical ?

Calder amazônico ?

Otoni, amazonense, sem rótulos, resiste.

Puro inventor catando memórias,

repensando material nativo,

restos de tribo enrustida.

No doloroso ato/gesto antropofágico  
do reencontro com as raízes, arché, **ARQUE**  
arquétipo, o coletivo arcaico emerge  
carregado de signos, significantes  
e cadós. Achados milenares,  
memorial de ais, vagidos de ouro  
da tribo original em conssonâncias estelares.

Otoni rompe molduras

e alça vôo às dimensões conceituais,

sem elitizar o gesto. Sem truques

e truques.

E oferece oferendas.

Nós, a tribo, somos obrigados a ver, reaver  
os materiais perdidos e restaurar a memória  
ainda praihe do supérfluo.

O inventor voa alto e forte. Quem quiser prover  
respire fundo e mergulhe com ele.

Maria  
17.03.84.

Leiteiro Angelina

## FRAGMENTOS SOBRE OTTONI MESQUITA

Paulo Herkenhoff

O espaço, os volumes e as imagens da obra de Ottoni Mesquita são como fragmentos individuais buscando recompor o sentido único de um todo, que no entanto se compõe também de ausência. Esse todo não se decompõe, como um quebra-cabeça ou mosaico.

a) Duas vertentes importantes marcariam a produção da arte na Amazônia. No Pará, um grupo de artistas põem em evidência a relação entre a visibilidade popular (casas, barcos, móveis, brinquedos) e as artes: Rui Meira, Osmar Pinheiro, Emmanuel Nassar, Osmar Pinheiro, Luiz Braga e Paulo Paes. Esse objetivo do cotidiano e da festa são ponto de partida para o desenvolvimento de aspectos construtivos da obra (cor, plano, materiais, estrutura, peso). Neste país extenso e plano, de rio e selva, em Manaus, os artistas procuram desenvolver uma visão fenomenológica da Amazônia: Jair Jacqmont, Roberto Evangelista, Arnaldo Garcez, Jadir Rezende e o acreano Hélio Mello. Espacialidade, tempo, cor, luz, matéria (1985). Ottoni Mesquita marcaria um comércio ao campo do mito e da matéria. sua obra está tematicamente referida ao universo da região amazônica, mas a sua fala poética (como se fosse possível esta dicotomia....) revela as preocupações de um artista contemporâneo, independentemente do lugar-região.

2) "A fala amazônica sobre cultura tem sido, na sua melhor história, uma fala poética, naquilo em que o mito é "poiesis". É sua tomada de consciência" (João de Jesus Paes Loureiro).

Antes o Mundo não existia". O tempo na obra de OM tem um caráter mítico, ancestral e primitivo. UM dia o Mundo deixou de existir. O artista resgata, da memória cacos hipotéticos de uma cultura material extinta numa história fictícia verossímil e real essencialmente.

# A FOLHA

DO CENTRO - NORTE FLUMINENSE

NOVA FRIBURGO.

## FOLHA ABERTA

Este espaço estará sempre aberto aos leitores, que, aqui, poderão fazer suas reivindicações. Escreva para nós, mostrando os problemas da sua rua, do seu bairro e de sua cidade, se possível, com fotos. Comunique-se com as autoridades através da FOLHA. Escreva para A FOLHA do Centro-Norte Fluminense, Rua Mário Bini, 2, Prado, ou então, sem qualquer despesas, deposite sua correspondência em nossa coletora existente na Lanchonete Eldoradinho, na Rua Portugal, no Centro da cidade.

### SEGURANÇA

Professores e pais de estudantes da Escola Municipal Feliciano Costa, em Conselheiro Paulino, solicitam providências à Secretaria de Serviços Públicos da Prefeitura e à Cia. de Eletricidade, no sentido que seja melhorada a iluminação pública nas proximidades do educandário, onde os postes apresentam muitas lâmpadas queimadas.

### MELHORIAS

Os moradores da Granja do Céu, no Cônego, solicitam para o local, melhor iluminação pública e também que a estrada, que dá acesso ao local, seja asfaltada.

### DESORDENS

Moradores do Centro de Conselheiro Paulino, pedem que a Polícia Militar intensifique as rondas noturnas no bairro, principalmente nos fins de semana, para evitar as constantes desordens.

### UM PERIGO

## Artistas plásticos expõem no "Porão"



Ficará em exposição no Salão Binha, no Porão da Arte, do próximo sábado até dia 17 de junho, os Desenhos e Fotografias dos artistas plásticos Otoni Moreira de Mesquita e Roberto Pagnoncelli.

Otoni é amazonense, tem o curso de Comunicação Social, feito em Manaus. Veio para o Rio de Janeiro no segundo semestre de 80 para estudar Belas Artes na UFERJ. Esta é a sua primeira exposição no Rio de Janeiro. Seu trabalho é composto por dez desenhos a nanquim. A temática é a Amazônia, pela visão do autor. Segundo o artista, seu trabalho ora insinua, ora denuncia o choque Homem versus Natureza. E fica implícito que é o homem que sai perdendo, pois ele agride o natural, cobrindo suas raízes com o sufocante concreto e depois espera o fruto, que é tão amargo quanto os cablocos que sobrevivem nas beiradas dos rios. Estão gastos pelo sofrimento e sabem que esperança não enche barriga. Suas mulheres estão sempre "barrigudas" e seus filhos, raquíticos, de "bucha vazia". Este fruto cheira a colonialismo e a sua cor é a mesma do sangue das nações indígenas que perdem suas terras e trocam sua identidade cultural por uma carteira de identidade.

Desde 1975 participa de exposições. Fez ilustrações para o li-

vro "Água barrenta", do amazonense Plínio Valério; Cartazes para as peças "A história do cabrito que veio" e "A mulher que virava porca", do regionalista Francisco Carlos e fez o cenário da peça "A história do cabrito que veio".

Roberto Pagnoncelli, nasceu na capital carioca. Tendo viajado por diferentes cantos do Brasil, diversificou muito sua temática.

Com o apoio do Governo do Amazonas e da Prefeitura de Manaus, pode completar sua pesquisa que se estende além fronteiras, abrangendo toda a amazônia. Utilizando-se da fotografia e do desenho para mostrar um pouco da realidade cravada em meio a uma exuberante e explorada hileia.

A emoção das cores na diversificada paisagem, o isolamento voluntário do homem na selva, sua moradia e seu transporte flutuante, por imensos rios e afluentes, visualizando o sofrimento, as dificuldades e os costumes de um povo com seu universo nítido e cultural, voltados para a natureza.

Friburguense por adoção, empenha-se em transmitir o perigo do desmatamento excessivo e desequilibrado que aqui se repete. Participa de exposições desde 1980 e já ganhou a medalha de ouro com a fotografia Rio Amazonas.

## MISCELANEA ESPORTIVA

Sem dúvida nenhuma, um dos bons programas dos últimos tempos no setor esportivo, foi a realização da I Olimpíada Universitária Cândido Mendes, reunindo representantes de Campos, Nova Friburgo, e Rio de Janeiro.

As competições foram das mais movimentadas e serviu para trazer a nossa cidade, todo o colorido que se apagou há alguns anos atrás com a extinção das Olimpíadas dos Industriários de Nova Friburgo.

E já que falamos em Olimpíadas dos Industriários, que está em fase de reorganização, saltou-nos aos olhos a falta de criatividade dos jovens universitários, que entre a criação de um símbolo próprio para sua Olimpíada e o aproveitamento de um já existente, não discutiram; optaram pela segunda hipótese e lançaram mão do símbolo das OINFs. A meu ver, foi o único senão desta brilhante competição. Que pena...

Na semana passada sob o título BYE BYE ZICO, enfocamos o assunto sobre a venda do craque ao exterior, no que sou favorável. Só que eu disse VENDA e não doação, pois o que queria o Sr. RIVERA oferecendo 1,8 milhões de dólares, para quem é considerado um dos maiores do mundo, é uma verdadeira aberração.

Somente a título ilustrativo, devemos dizer que a proposta do Barcelona para a compra do jogador Rummenigge da seleção alemã, foi da ordem de 5 milhões de dólares, mais o passe do atacante Schuster, também do selecionado alemão e cujo passe, custou ao clube espanhol 2 milhões de dólares.

Ora, como a imprensa europeia cantou Zico e ao selecionado brasileiro em versos e prosa, é de se admitir ao me-



